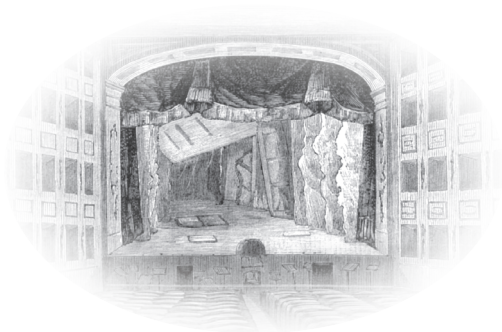




O TEATRO EM
PORTUGAL
NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Christoph Müller
Martin Neumann

— EDITORES —

O TEATRO EM
PORTUGAL
NOS SÉCULOS XVIII E XIX


Edições Colibri

 Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

O TEATRO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVIII E XIX

O teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX / ed.
Christoph Müller, Martin Neumann. - (Extra-colecção)

ISBN 978-989-689-482-5

I – MÜLLER, Christoph, 1975-

II – NEUMANN, Martin, 1961-

CDU 792

Título: O Teatro em Portugal nos Séculos XVIII e XIX

Editors: Christoph Müller, Martin Neumann

Edição: Edições Colibri / Instituto Ibero-Americano (Berlim)

Capa: Raquel Ferreira

Ilustração da capa: Macedo e Christino: Theatro da Rua dos Condes

– Vista exterior – Sala dos espectáculos, em: O Occidente.

Revista illustrada de Portugal e do estrangeiro, ano 5, vol. 5,

n.º 127, p. 149 [Reprodução do original que se encontra

na Biblioteca do Instituto Ibero-Americano Fundação

do Património Cultural Prussiano, Berlim]

Depósito legal n.º 390357/15

Lisboa, Março 2015

O TEATRO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVIII E XIX – UMA PANORÂMICA

Christoph Müller e Martin Neumann

“Existe um teatro português?”, perguntava em 1991 Luiz Francisco Rebello no título da introdução à *História do teatro* (Rebello 1991: 5) de sua autoria. Uma pergunta provocadora que, de facto, assenta em opiniões vindas do séc. XIX sobre a literatura portuguesa em comparação com outras literaturas europeias.

No primeiro parágrafo do capítulo introdutório, Luiz Francisco Rebello apresenta-nos a fonte desta opinião, citando a comparação que Almeida Garrett faz, em 1840, entre a literatura francesa e a portuguesa – “Será que, assim como os franceses não são dotados para a poesia épica, os portugueses não têm *la tête dramatique*?” – e a resposta que Eça de Queirós, 30 anos depois, dá a esta mesma pergunta – “o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas [...], a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*.” (Rebello 1991: 5). No entanto, Luiz Francisco Rebello não prescinde de fazer um comentário a esta afirmação de Eça, sendo óbvio que, para ele, é exagerado reduzir tudo ao *Frei Luís de Sousa* de Garrett e critica esta posição de Eça, remetendo para outros autores que, segundo ele, deveriam também ter sido referidos: “[...] [E] proclamava, esquecendo injustamente Gil Vicente, António Ferreira, António José da Silva [...]” (Rebello 1991: 5)

No final do parágrafo, Luiz Francisco Rebello concretiza então o desafio da questão inicial, relacionando a produção teatral portuguesa com a poesia e a narrativa portuguesas e acrescentando o critério de avaliação da universalidade: “É verdade que, salvo Gil Vicente, nenhum dramaturgo português atingiu a universalidade de um Camões, um Eça, um Pes-

soa; será no entanto lícito concluir daí por uma incapacidade congénita do povo português para a criação teatral?” (Rebello 1991: 5)

Esta pergunta – à qual Luiz Francisco Rebello, mas também outras autoras e autores dos séculos XX e XXI responderam abrangentemente e com profundidade, especialmente no que se refere ao teatro ou a tratados literários históricos sobre literatura portuguesa – p.ex. Stegagno Picchio 1969, Rebello 1991, Saraiva/ Lopes 2001, Cruz 2001, Siepmann 2003, vide, igualmente, bibliografia selecionada – também é uma das questões centrais desta coletânea e da secção de trabalho do 8.º Congresso Alemão de Lusitanistas, de 2009, em Munique, que a precedeu. Tendo por base de reflexão esta pergunta, ir-se-á apresentar aqui uma breve panorâmica sobre a teoria e a produção teatral nos séculos XVIII e XIX. Uma época em que, segundo consenso geral, a literatura portuguesa se reduzia sucessivamente ou aos tratados retóricos e pedagógicos (Luís António Verney) e poesia bucólica classicista (*Arcádia Lusitana*) ou ainda aos romances de um Camilo Castelo Branco ou Eça de Queirós.

A par destas obras e autores, sem dúvida canónicos e significativos, no período histórico em causa, define-se aqui, no entanto, uma surpreendente e larga produção teatral em Portugal que, pela sua diversidade, é de grande valor científico. Este valor reside não só na originalidade do teatro português, mas sobretudo na diversidade do tipo de representações, adaptações e apropriação de outras literaturas teatrais europeias, tal como Luiz Francisco Rebello resume pertinentemente:

“Em singular contraste com a atonia que, dramaturgicamente, caracterizou o século XVII em Portugal, a centúria seguinte define-se por uma extraordinária proliferação da atividade teatral, em que todavia a quantidade nem sempre é sinónima de qualidade. Constroem-se teatros; escrevem-se, traduzem-se, adaptam-se, imitam-se e representam-se peças de todos os géneros – tragédias e comédias, farsas e entremezes [...]” (Rebello 1991: 47)

Luiz Francisco Rebello remete aqui para o facto de que, devido à supremacia política de Espanha nos séculos XVI e XVII na Península Ibérica, Portugal também esteve, de certo modo, em desvantagem a nível cultural. Esta situação refletiu-se, na literatura, mas sobretudo no que se refere ao teatro, numa vasta imitação do teatro espanhol. No século XVII foram adotadas, como é óbvio, as grandes obras de autores espanhóis, como Lope de Vega ou Calderón de la Barca sem que, em contrapartida, tivesse havido alterações ou adaptações da parte portuguesa, ou que tivesse sido apresentado teatro português original e digno de referência – com

exceção talvez de Francisco Manuel de Melo e o seu *Fidalgo Aprendiz*. Além disso, os autores de obras teatrais portuguesas utilizavam também a língua espanhola para as suas imitações dos modelos espanhóis, o que não era benéfico para a constituição de uma produção teatral nacional. Além do mais, a larga divulgação do teatro jesuíta, religioso e moral, redigido na maioria das vezes em latim, obstruía a produção de teatro português genuíno. Finalmente, devemos constatar que, a par das razões estéticas e poetológicas para a diminuta produção teatral verdadeiramente portuguesa, também a Inquisição desempenhou um papel importante, uma vez que os textos portugueses eram passados com muito mais rigor a pente fino do que os espanhóis (cf. Rebello 1991: 44-46; Cruz 2001: 72-79; Siepmann 2003: 63, 90).

Na entrada do século XVIII, tanto o gosto como a prática literária se modificam em Portugal. A era do Barroco termina e dá-se início à época do Classicismo. Na área do teatro, esta rutura deve-se às representações de elencos de teatro franceses e de ópera italiana que conquistaram rapidamente a cena teatral, a par do ainda presente teatro jesuíta. Com os grupos franceses vieram as grandes peças do Classicismo francês e com os italianos os melodramas e as óperas. A introdução destes novos temas, estilos e tipos de texto proporcionaram tanto ao público português como aos escritores a oportunidade de se libertarem da longa supremacia da cultura espanhola, podendo concentrar a sua atenção numa nova e moderna literatura adequada ao Iluminismo. Nesta viragem, a partir dos anos 30 do século XVIII, foram criados e edificados por todo o país, mas especialmente nas grandes cidades, teatros e óperas. Quanto à produção teatral, também se começaram assim a redigir textos segundo os novos modelos (cf. Rebello 1991: 47-53; Cruz 2001: 91-96; Siempann 2003: 90-92).

Um dos representantes mais significativos, se não o mais significativo deste novo teatro português, foi José António da Silva, *O Judeu*. O jurista, nascido no Brasil em 1705 e logo em 1739 condenado pela Inquisição, por alegada prática de judaísmo, à morte na pira, publicou peças em prosa e com fundo musical, nas quais retoma temas da mitologia antiga ou da moderna literatura europeia, produzindo também novos temas e com grande receptividade do público. A maioria das suas peças serviu assim de modelo para o teatro de marionetas, tão apreciado e divulgado (cf. Cruz 2001: 97-101; Siepmann 2003: 1991).

Após o Terramoto que abalou Lisboa em 1755 arrasando grande parte da cidade e que deve ser visto como uma das maiores cesuras na História de Portugal, foram os membros da *Arcádia Lusitana*, uma academia

de poetas classicistas que, com os seus tratados poéticos e a sua própria produção literária, reconstituíram e desenvolveram, na teoria e na prática, o teatro português, segundo os modelos do Classicismo (cf. Rebello 1991: 53-57; Cruz 2001: 105-118; Siepmann 2003: 87, 93-94).

Christoph Müller expõe no ensaio intitulado “Teoria e Práxis do teatro na Arcádia Lusitana” o facto de ter existido uma certa discrepância na ênfase dada à teorização poética e à produção literária.

No ensaio “Teoria ao palco! O divertidíssimo Teatro Novo de Correia Garção, 1766”, Henry Thorau analisa a transposição das abordagens de teoria do teatro de um dos mais importantes membros desta academia no seu próprio teatro. Por fim, Maria Luísa Malato Borralho apresenta, no ensaio “O Belo e os Monstros: História de uma poética proibida no Teatro de Manuel de Figueiredo”, os princípios estéticos na obra daquele que, na área teatral, foi um dos mais produtivos autores da Arcádia.

Quando, na viragem para o século XIX, também em Portugal a influência das ideias e da estética classicista se desvanece em proveito da crescente importância do Romantismo, esta não recai, surpreendentemente, sobre a teoria e a prática teatral portuguesa. No ensaio intitulado “A produção dramática portuguesa no primeiro romantismo: páginas de teorização e de crítica teatrais”, Ana Isabel Vasconcelos debruça-se precisamente sobre este fenómeno.

É então que nos anos 30 e 40 do século XIX, o já citado João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, por convicção artística e ideológica, mas também por ordem da Rainha D. Maria II, leva a cabo uma profunda reforma estilística, temática e prática do teatro em Portugal. A intenção da rainha é de carácter político-educativo quando incumbe Garrett (tal como Luiz Francisco Rebello cita) de levar a cabo tal reforma para “um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa.” (Rebello 1991: 59)

Este apelo ia também ao encontro dos conteúdos que Garrett imaginava, no sentido de um teatro que o público pudesse compreender, que proporcionasse um ensinamento moral, através da representação de paixões espantosas, pretendendo com isso lançar a primeira pedra para a mudança social do seu país. Por isso, no seio do seu trabalho de dramaturgo, se encontravam, frequentemente, temas históricos (cf. Cruz 2001: 132-143; Siepmann 2003: 118).

Paralelamente a esta inovação do drama, foram fundados uma série de novos teatros, dos quais o Teatro Nacional, fundado em 1846, é o mais significativo. Aqui, não eram levadas à cena somente as peças dos autores

mais importantes, com encenações suntuosas, mas obrigava-se, inclusivamente, ao encerramento de todas as outras casas de espetáculos sempre que aqui houvesse representações (cf. Rebello 1991: 59-70; Siepmann 2003: 118).

Ricarda Musser proporciona-nos um olhar sobre a prática dramática em Portugal, na primeira metade do século XIX, no seu ensaio: “O deleite pela representação teatral está generalizado em Portugal”: o teatro português na época de D. Maria II segundo relatos de viagem alemães e ingleses”.

À primeira vista foi Camilo Castelo Branco, outro consagrado autor português, quem produziu um teatro romântico mais convencional, embora Garrett tivesse utilizado seriamente a possibilidade de educar moralmente o público através do teatro romântico e historicizante. Tal como Martin Neumann evidencia no ensaio “A crítica ao Romantismo na obra dramática de Camilo Castelo Branco”, trata-se de uma interpretação superficial, que parece colocar em segundo plano a comparativamente mais ampla obra dramática de Camilo Castelo Branco. Trata-se, portanto, de uma perspetiva errónea. Pelo contrário, Camilo Castelo Branco recorre aos chavões do teatro romântico, para expressar a sua crítica a este quadro teórico-literário.

A partir de meados do século XIX e na sucessão de Garrett e respetiva orientação histórica, a par de Camilo Castelo Branco, foram autores como José da Silva Mendes Leal, Ernesto Biester ou Francisco Gomes de Amorim que reforçadamente trouxeram questões contemporâneas e sociais para o seio do teatro português. Neste processo foram influenciados pelo romantismo social, tal como tinha sido marcado em França por Victor Hugo e Eugène Sue (cf. Rebello 1991: 65-70; Cruz 2001: 162-168; Siepmann 2003: 119-120, 134-135).

É precisamente a importância que Victor Hugo tem no teatro português que Anne Begenat-Neuschäfer analisa, no ensaio intitulado “Temas e formas do teatro romântico em Portugal como reflexo da teorização dramática de Victor Hugo”.

Helmut Siepmann, por sua vez, debruça-se sobre a influência francesa sobre o teatro português em geral, no ensaio “O teatro francês e a regeneração do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX”.

O desenvolvimento deveras frutífero, nas últimas décadas do século XIX, através das ideias estéticas do realismo e do Naturalismo, na área da produção de romance em Portugal, não se constata no teatro. Embora o teatro fosse interessante para os autores do Naturalismo, sob o ponto de vista da teoria literária, só pontualmente se encontram exemplos desse

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

mesmo teatro escritos pela pena de um português. Também as ideias simbólicas do final do século quase não se refletem no teatro português. Pelo contrário, o que se passa, para além da continuação das produções teatrais marcadamente românticas, é o retorno às tradições nacionais, sob a forma de dramas históricos. Será somente ao teatro do século XX que estará reservado o papel de ultrapassar esta singular auto-limitação (cf. Rebello 1991: 71-79; Cruz 2001: 180-181; Siepmann: 161).

Bibliografia

- Rebello, Luiz Francisco: *História do teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda [Sínteses da cultura portuguesa] 1991.
- Siepmann, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: Beck 2003.
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do teatro português*. Lisboa: Portugália 1969.
- Cruz, Duarte Ivo: *História do teatro português*. Lisboa: Verbo 2001.
- Saraiva, António José/ Lopes, Óscar: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora 2001 (17.^a ed. corr. e actual).

TEORIA E PRÁXIS DO TEATRO NA *ARCÁDIA LUSITANA*

Christoph Müller (Berlim)

Em toda a Europa do século XVIII, a teoria poética encontrava-se marcada pela aspiração de renovação e demarcação do Barroco. O estilo hiperbólico e exuberante da poesia barroca do séc. XVII deixara de ser considerado oportuno na época do Iluminismo. Conceitos como *bienséance* e *vraisemblance*, conveniência e verosimilhança, ou *bon goût* e *bon sens*, ou seja, bom gosto e bom senso – tal como tinham sido cunhados pela teoria literária francesa, nos finais do séc. XVII e depois divulgados em toda a Europa – foram características formadoras do estilo neoclassicista da nova época. Neste contexto, os teorizadores da poesia recorriam, tal como os seus antecessores da Renascença, à poética das autoridades clássicas, especialmente a Aristóteles e a Horácio, integrando as claras exigências destes nos seus novos cânones.

Em Portugal, esta recusa do Barroco já se vinha revelando, pontualmente, desde o século XVII. Embora, devido à longa anexação a Espanha, a produção literária fosse marcada, em grande parte, pelos conceitos de culteranismo e conceptismo, após a derrota de poder da Espanha e do consequente papel precursor na cultura, Portugal começa a desenvolver tendências demarcantes face ao seu inestimado vizinho. A fonte dos princípios teóricos emanou fora da Península Ibérica, especialmente, em França e em Itália. No centro deste movimento reformador colocam-se três personalidades portuguesas: Padre António Vieira (1608-1697) que, no *Sermão da Sexagesima*, de 1655, reivindica, numa demarcação explícita face aos conceitos barrocos, uma clareza e naturalidade estilística, assim como a unidade dos temas de reflexão na pregação religiosa; Francisco Xavier de Meneses, Conde da Ericeira (1673-1743), que, através da

tradução da *Art Poétique* de Boileau, em 1697, trouxe para Portugal a teoria poética dos classicistas franceses, assim como o *estrangeirado* Luis António Verney (1713-1792) que pretendia renovar o sistema de ensino português e com ele também a Retórica e a Poesia, ao editar em Itália, em forma de 16 cartas, o seu amplo tratado *O Verdadeiro Método de Estudar* de 1746 (cf. Vieira 1951-1954, XI: 203-217; Boileau s.d.; Verney 1949-1952; Müller 2007: 48-49).

O culminar do debate e da implementação da poética classicista é estabelecido pela fundação da *Arcádia Lusitana*, a 11 de Março de 1756, por iniciativa de António Dinis da Cruz e Silva – uma academia de poetas, cujos membros se rendiam a uma ficção pastoril, à semelhança da arcádia clássica. Sob as repercussões do Terramoto de 1755 e consentâneo com a posterior dominante ambição de renovação, em Portugal, os membros fundadores pretendiam reformar a literatura portuguesa ao nível do conteúdo, do estilo e da estrutura. Esta reforma traduziu-se no facto de, por um lado, se debaterem, profundamente, com a normatização das tipologias de texto e da criação literária e por outro lado, produzirem numerosos textos literários, nos quais tentaram aplicar as suas reflexões teórico-poéticas (cf. Palma-Ferreira 1982: 89-93; Castelo-Branco 1982, I: XVII; Müller 2007: 25).

Na vertente da teoria poética, devemos referir, em primeiro lugar, Francisco José Freire, o *Cândido Lusitano* que, na obra em três livros, *Arte Poética, ou Regras da Verdadeira Poesia*, se debruçou mais pormenorizadamente sobre a produção literária. Além do mais, foi ele o primeiro erudito e literato português que, em 1748, escreveu um código poético em língua portuguesa. Embora Luís António Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar*, enuncie, igualmente, proposições poetológicas – como acima já mencionado – este tratado é, em primeira linha, uma tentativa de reforma pedagógica do sistema de ensino e não uma verdadeira teoria de arte poética (cf. Freire 1977 [1759]; Cândido Martins 1999: 150-153; Müller 2007: 50).¹

Nas *Regras da Verdadeira Poesia*, Francisco José Freire expressa através da sua arte poética não só as próprias ideias, mas resume, também, principalmente, as afirmações poetológicas, a seu ver correctas, de

¹ Comparar também o prefácio de J.H. da Cunha Rivara à 1a ed. da *Grammatik der Portugiesischen Sprache* de Francisco José Freires, que contém informações sobre a vida e obra deste autor: *Reflexões sobre a Língua Portuguesa, escriptas por Francisco José Freire, publicadas com algumas Anotações pela Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, Lisboa: 1842.

figuras de proa de diversas nacionalidades. Entre as que influenciaram as ideias estéticas de Francisco José Freire, contam-se, especialmente, Nicolas Boileau, Lodovico Antonio Muratori e Ignácio de Luzán, além daqueles autores citados ao longo dos séculos, como Aristóteles e Horácio.

A arte poética de Francisco José Freire surge oito anos antes da corporização institucional da *Arcádia Lusitana*, estando assim já lançado o pilar poetológico mais importante, antes da sua fundação. Dado que Francisco José Freire foi aceite como árcade desta Academia, tornando-se no seu principal teorizador, a sua obra *Arte Poética*, pode ser também designada como uma espécie de gerador para a convergência dos poetas classicistas em Portugal. É a sua nova Teoria da Literatura distanciada da Teoria da Literatura comum vigente, na primeira metade do século XVIII, que torna possível a criação de um novo pensamento literário, sustentado, pela primeira vez, por uma teoria verificável e por isso comprovável.²

A *Arte Poética* é composta de três livros com 26, 29, ou 28 capítulos. No primeiro livro Francisco José Freire debruça-se sobre a criação poética em geral. Depois de definir o termo e de enunciar os objectivos da Arte, expõe pormenorizadamente, as características inerentes, como a imitação da Natureza, a verosimilhança da representação e a conveniência do estilo.

O segundo livro desta obra é dedicado à Dramaturgia. Nos capítulos 1 a 21, o autor debruça-se sobre a Tragédia. Seguem-se quatro capítulos, nos quais enuncia proposições sobre a Tragédia e mais dois sobre *Poesia Mimica*. Nos capítulos 28 e 29, com os quais termina o segundo livro, reflecte sobre a Tragicomédia. Basta uma análise quantitativa da distribuição dos capítulos pelos quatro sub-géneros dramáticos, para se fazer uma leitura qualitativa da importância dos mesmos. Para Francisco José Freire a Tragédia tem uma importância incomparavelmente superior, por exemplo, à da Comédia.

O terceiro livro é dedicado à Épica com os seus diversos sub-géneros e à designada *Poesia Lyrica*, à qual pertencem textos como a elegia ou o epigrama. Nos três livros da *Arte Poética*, os três géneros principais são, respectivamente, definidos, no início do livro, descrevendo a sua origem e génese. Depois são esclarecidos, mais em pormenor, aspectos particulares, importantes para a criação de um texto no respectivo género. Todas as exposições, em cada um dos três livros, são justificadas por modelos clássicos, ou seja, deles derivadas (cf. Müller 2007: 50-52).

² Há que referir que, no caso da estética literária de Freire, não se trata de um caso único no Portugal da segunda metade do séc. XVIII (cf. p.ex., Fonseca 1765).

Também Pedro Joaquim António Correia Garção se pronunciou sobre a teoria poética. Nos discursos e palestras, como presidente da Academia, não só problematiza o trabalho da *Arcádia*, como faz exposições poetológicas que, na sua maioria, se baseiam nos cânones poéticos de Horácio. No centro de interesses de Correia Garção, encontravam-se, não só os processos básicos da produção literária, mas, sobretudo, os do género literário da Tragédia (cf. Garção 1982).³

Neste contexto, é pertinente fazer referência a um tratado poetológico de Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo, um outro árcade, incluído na edição da tragédia *Mégara*, que editara em 1767, em primeira edição, juntamente com o autor da tragédia, Domingos dos Reis Quita.⁴

Após uma síntese do conteúdo da tragédia, que Brandão Ivo caracteriza como a primeira tragédia redigida em língua portuguesa, segundo as normas classicistas, tomando como minuciosas referências de conteúdo, os modelos correspondentes de Eurípedes, Séneca e do espanhol Francisco Lopes de Zarate – a versão deste último serve-lhe de exemplo pela negativa, por ser defeituosa – Brandão Ivo destaca alguns pontos fulcrais para este tipo de textos, cujo comentário poetológico entende ser necessário na compreensão da estrutura da nova *Mégara*. Ao contrário de Correia Garção, que nas suas exposições dentro do mesmo tema recorre, em primeira linha, a Horácio, o árcade Brandão Ivo segue os ensinamentos de Aristóteles (cf. Quita 1999, II: 109-121).

Manuel de Figueiredo, com o criptónimo de *Lcidas Cíntio*, enveredou, em termos de conteúdo, por um caminho diferente de Correia Garção e Brandão Ivo. Exceptuando duas tragédias, escreveu, exclusivamente, comédias ou farsas. Nestas, costumava incluir um prólogo, no qual reflectia, então, sobre questões poetológicas particulares, referentes a este género literário. A par destes prólogos, nos quais são, essencialmente, problematizadas questões específicas, há cinco *Discursos* que resumem e clarificam as exposições poetológicas mais importantes (cf. Camlong 1993: 127-177; Barata 1993: 313-334; Figueiredo 1804-1810).⁵

³ No 2.º vol. da edição completa da obra de Correia Garção, intitulada “Prosas e Teatro”, incluem-se três das chamadas *Dissertações* e oito *Orações* (cf. Picchio 1982: 239-262; também Martins 1999: 153-162; Müller 2007: 52-53).

⁴ O texto do tratado encontra-se editado na publicação de 1999, de Ana Cristina Fontes da obra completa de Domingos dos Reis Quita (cf. Quita 1999, II: 103-163; Müller 2007: 53).

⁵ Cf. também o resumo das ideias poetológicas na investigação de Claudie Camlong, que antepõe a edição crítica da comédia *Farsola* de Manuel de Figueiredo (Figueiredo 1991: 11-21).

Manuel de Figueiredo fora, tal como Correia Garção, membro da *Academia dos Ocultos*. Isto significa que a literatura e a arte poética do Barroco lhe eram familiares. Partindo desta experiência, desenvolve, agora no âmbito da *Arcádia*, o seu novo ideário de estética comediográfica. Nesta arte poética, embora corresponda aos princípios do classicismo, o passado barroco de Figueiredo continua presente. Ele não rejeitava, peremptoriamente, as obras dos directos predecessores do século XVII – como os seus colegas membros da *Arcádia*, em parte, o faziam – porque o axioma horaciano colocado, por ele, em primeiro plano, também era seguido pelos autores dramáticos do Barroco, ou seja, *prodesse aut delectare*, ensinar e deleitar. Assim, Manuel de Figueiredo pode ser designado como uma figura fronteira entre o Barroco tradicional de cunho espanhol e o novo classicismo, seguidor do modelo francês (cf. Barata 1993: 331-334; Palma-Ferreira 1982: 45-69).

Foram, portanto, quatro os membros da Academia que se debruçaram, persistentemente, sobre os princípios da arte poética da *Arcádia*. Daqui ressalta que os autores se orientavam, fortemente, pelos mencionados autores de referência clássicos e modernos. Assim, tanto na sua concepção como no conteúdo, a arte poética de Francisco José Freire, por exemplo, revela uma nítida analogia com a arte poética de Luzán, acusando forte influência de Muratori. Além disso, as afirmações teóricas de Correia Garção assentam, quase unicamente, nas normas que Horácio fixou na sua arte poética (cf. Müller 2007: 54, 56-105).

Se observarmos os focos temáticos em todas as exposições, podemos concluir que – como é típico das reflexões sobre a concepção classicista poética do século XVIII – é atribuído um forte significado à arte dramática e em especial, à Tragédia. Tanto Correia Garção como Brandão Ivo reflectiram, exclusivamente, sobre a Tragédia. Francisco José Freire dedicou grande parte de um de três volumes a este tipo de criação literária e Manuel de Figueiredo estabeleceu sempre uma relação entre a Comédia e a Tragédia.

Se contextualizarmos esta realidade na produção poética dos quatro membros mais importantes, verificamos que, na produção literária, os géneros dramáticos assumiram uma posição inferior à da Lírica.

Antonio Dinis da Cruz e Silva, um dos fundadores e um dos motores da *Arcádia*, que deixou uma obra realmente extensa, pode ser qualificado de puro lírico. Na mais recente edição de 2000-2003, dos seus textos, publicados por Maria Luísa Malaquias Urbano, são reproduzidos, quase exclusivamente, textos líricos, com a excepção de uma comédia intitulada *O Falso Heroísmo* e uma tragédia, intitulada *Ifigénia em Taride*. Tragé-

dia de Mr. De la Touche, identificada, assim, inequivocamente, como uma tradução de um modelo francês.⁶

Segundo a edição de António José Saraiva da obra de Pedro Joaquim António Correia Garção – a segunda figura central da *Arcádia* – também este autor produziu essencialmente, textos líricos (132). Além destes, porém, encontramos ainda doze textos em prosa, de natureza teórico poética e duas comédias.⁷

Embora não pertença ao grupo dos árcades fundadores, Domingos dos Reis Quita conta-se entre os autores mais importantes da *Arcádia*, devido à qualidade da sua obra literária, compondo em primeira linha, textos líricos. Tal como já referido no contexto do tratado de teoria dramática de Brandão Ivo, os textos dramáticos – um drama pastoril e quatro tragédias – eram especialmente reconhecidos no seio da *Árcadia*, por serem os que mais se aproximavam das normas classicistas da arte poética.⁸

Apenas Manuel de Figueiredo foi mais abrangente como dramaturgo. Depois da adesão à *Arcádia Lusitana*, em 1757, escreveu, num primeiro entusiasmo, três tragédias e três comédias. No entanto, as suas peças tiveram pouco eco, fazendo com que se afastasse da dramaturgia e se dedicasse à criação lírica. Quando esta tentativa de expressão literária voltou a fracassar, por falta de interesse do público, começou a dedicar-se ao discurso teórico sobre o teatro e especialmente, sobre a comédia.

Quando, em 1767, o *Teatro do Bairro Alto* reabriu, retomou o seu trabalho como autor de textos dramáticos, desta vez, substancialmente, com mais sucesso. A primeira peça, uma comédia intitulada *Escola da Mocidade*, foi representada a 12 de Abril de 1773. A esta seguiram-se, até

⁶ 306 Sonetos, 57 Epigramas, 94 Odes, 25 Idílios, 12 Metamorfoses, onze Apólogos, nove Ditirambos, quatro Hinos, três *Cantigas*, duas Elegias, assim como um Epitalâmio, uma *Canção*, um Propemtikon, uma *Visão* e um *Sonho* (Cf. Silva 2000-2003). Aqui, especialmente, os comentários da editora sobre a relação de Cruz e Silva com o Teatro, na introdução ao 2.º vol., no qual estão reproduzidas as duas peças (Silva 2000-2003, II: 13-17).

⁷ 70 Sonetos, 40 Odes, dois Ditirambos, dois Romances, nove *Redondilhas*, um Epitáfio, quatro Epístolas, três Sátiras, a *Fala do Infante D. Pedro*, assim como três *Dissertações* e oito *Orações* (Garção 1982).

⁸ 79 Sonetos, 13 Éclogas, 19 Idílios, oito Odes, quatro Hinos, uma Elegia, uma *Canção*, uma Epístola, um Epitalâmio, uma *Silva*, um poema chamado *Poema* (Quita 1999). Vide especialmente a introdução de Ana Cristina Fontes no 2.º vol. de *Obras Completas* de Reis Quita, na qual são reproduzidas as suas tragédias: *Astaroto*, *Mégara*, *Hermione*, *Castro* (Quita 1999: 19-24).

ao seu falecimento, a 27 de Agosto de 1801, mais 15 comédias, quatro farsas, três tragédias e um *Sainete*, assim como doze traduções de peças de, Molière, Corneille, Addison e Eurípides, entre outros.

Como explicar então esta óbvia discrepância entre o forte significado dos tipos de textos dramáticos, no debate teórico-literário entre os membros da *Arcádia Lusitana* e o seu papel inferior na praxis poética da lírica? Uma explicação possível seria a de que, em relação a este tema, não há relacionamento entre a teoria e a praxis, resultando o significado teórico da arte dramática nas artes poéticas, pura e simplesmente, das convenções do tipo de texto da *arte poética*. Na *Arcádia*, os autores dos tratados poetológicos orientavam-se, comprovadamente, pelas artes poéticas de autores clássicos ou classicistas já existentes, pelos quais, por tradição, o teatro fora amplamente explorado. Isto significaria que se trata de pura discrepância quantitativa entre a teoria e a produção dramatúrgica e que o teatro, por razões de conteúdo, não teria desempenhado nenhum papel particular na *Arcádia Lusitana*. Não devemos fazer esta indução, uma vez que era intuito dos árcades levar a cabo uma reforma de toda a literatura portuguesa e que se debruçavam, seriamente, sobre as diversas problemáticas dos vários tipos de textos.

Uma outra razão para a discrepância poderia residir no regulamento dos trabalhos académicos. Os estatutos determinavam que, nas sessões da Academia, todos os textos fossem apresentados e depois discutidos em conjunto, devendo ser, posteriormente, adaptados às normas poetológicas. Para um método deste tipo, os textos líricos, com um ou poucos sujeitos, eram mais indicados do que longas tragédias ou comédias com bastantes personagens (cf. Müller 2007: 33-41; Garção 1982, II: 231-247; Estatutos 1820: 130-146).

Partindo da História da Literatura Portuguesa, também poderíamos induzir uma outra razão. Em Portugal, a lírica sempre esteve mais fortemente representada e era mais significativa do que o teatro, o que conduziu a que os princípios poetológicos fossem, por tradição, mais claramente definidos e mais facilmente convertidos.

Perante este cenário, seria, igualmente imaginável que, devido ao significado dos textos dramáticos – comparavelmente inferior na tradição da literatura portuguesa – o processo normativo tivesse a maior importância, na vertente da arte dramática da *Arcádia*, a qual tinha erguido como seu estandarte a reforma da literatura portuguesa. No entanto, a divergência de perspectivas coexistentes, resultantes de cada membro – conforme os modelos seguidos – dificultava a implementação literária, pois não tinham sido estipuladas quaisquer normas homogêneas.

Eventualmente, a forte identificação e orientação aos dramaturgos clássicos e neoclássicos, especialmente, franceses e o respeito subjacente por estes modelos, teve, ainda para mais, um efeito inibidor sobre os autores que pretendiam evitar ser objecto de uma comparação directa com aqueles.

Além disso, tradicionalmente, os textos dramáticos estão concebidos, para serem apresentados em público. Porém, em Portugal, na segunda metade do século XVIII, ainda dominava, por um lado, um grande interesse, por parte da população, pelo teatro espanhol e por peças de carácter popular e por outro lado, quem controlava o cenário dramático eram as companhias de teatro e as peças estrangeiras, o teatro português desempenhava, com algumas excepções, um papel menor. Este facto impediu, certamente, uma grande parte dos poetas da *Arcádia* de darem um maior enfoque à escrita de dramas (cf. Barata 1993: 314, 324-325; Siepmann 2003: 90-93; Saraiva/ Lopes 2001: 611-612).

Finalmente, a censura do governo do Marquês de Pombal representou um outro obstáculo à produção dramática, contrariamente à criação lírica. O teatro situa-se muito mais no domínio público e lida, mais fortemente, com situações e problemas sociais do que a lírica, que se apresenta, na sua maioria, na forma escrita e que tematiza, essencialmente, estados de alma do Eu lírico. Esta é, também, uma das razões pela qual, independentemente da situação política, poderia ser justificada a escassa produção dramática na *Arcádia*. Através da estrutura da ficção pastoril que equilibra as diferenças sociais e do recolhimento frequente à casa de campo de Correia Garção, os árcades alcançaram uma distância consciente, face à sociedade portuguesa e às suas estruturas sociais, o que também se veio a repercutir na produção literária (cf. Saraiva/ Lopes 2001: 612; Garção 1982, I: IX-X; Müller 2007: 141, 154-156).

Sob a perspectiva actual, não é possível concluir, qual das tentativas de esclarecimento ou combinação destas ou de quaisquer outras, nos leva à verdadeira razão para a discrepância entre a teoria e a prática dos membros da *Arcádia Lusitana* quanto aos géneros dramáticos. Certo é que a produção lírica da *Arcádia Lusitana*, exerceu uma influência mais duradoura e ampla sobre a literatura dos séculos seguintes, do que o teatro.

Bibliografia

- Barata, José Oliveira: “A poética de Manuel de Figueiredo”, em: *Humanitas* 45. Coimbra: 1993: 313-334.
- Boileau, Nicolas (s.d.): *Arte Poética. Tradução do Conde de Ericeira*, pref. e notas José Pedro Machado. Lisboa: Fernandes [depois de 1939].
- Castelo-Branco, Fernando: “Significado cultural das academias de Lisboa no século XVIII”, em: *Bracara Augusta* 28, 65-66. 1974: 31-57.
- Camlong, Claudie: “La poétique de Manuel de Figueiredo”, em: *Arquivos do Centro Cultural Português* 32. Lisboa/ Paris: Fundação Calouste Gulbenkian 1993: 127-177.
- Estatutos: “Estatutos da Arcadia de Lisboa”, em: *Jornal de Coimbra* 88, tomo 2. Lisboa: Impr. Régia 1820: 130-146.
- Figueiredo, Manuel de: *Theatro*, 14 vols.. Lisboa: Impressão Regia 1804-1815.
- Figueiredo, Manuel de: *Farsola. Comédia em prosa*, ed. crítica Claudie Camlong. Porto: Lello & Irmão 1991.
- Fonseca, Pedro José da: *Elementos da Poetica, tirados de Aristoteles, de Horacio, e dos mais celebres Modernos*. Lisboa: Off. de Miguel Manescal da Costa 1765.
- Freire, Francisco José. *Reflexões sobre a Língua Portuguesa, escriptas por Freire, Francisco José, publicadas com algumas Anotações pela Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*. Lisboa: Uteis 1842.
- Freire, Francisco José: *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral*. Lisboa: Ameno 1748. Reprint da edição de 1759. Hildesheim/ New York: Olms 1977.
- Garção, Correia: *Obras Completas*, 2 vols. Lisboa: Sá da Costa 1982 (2ª ed.).
- Martins, J. Cândido: *Para uma Leitura da Poesia Neoclássica e Pré-romântica*. Lisboa: Ed. Presença 1999.
- Müller, Christoph: *Die Arcádia Lusitana. Gescheitertes Experiment oder nachhaltiger Impuls*. Frankfurt am Main: TFM 2007.
- Palma-Ferreira, João: *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional 1982.
- Picchio, Luciana Stegagno: “Garção théoricien de théâtre”, em: *ibid.*, *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise: tome II, La prose et le théâtre*. Paris: Centro Cultural Português/ Fundação Calouste Gulbenkian 1982: 239-262.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

- Quita, Domingos dos Reis: *Obras Completas*, 2 vols., org. Ana Cristina Fontes. Porto: Campo de Letras 1999.
- Saraiva, António José (org.): “Introdução”, em: Garção, Correia, *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa 1982 (2^a ed.).
- Saraiva, António José/ Lopes, Óscar: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora 2001 (17.^a ed. corr. e actual).
- Siepmann, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: Beck 2003.
- Silva, António Dinis da Cruz e: *Obras*, 3 vols., org. Maria Luisa Malaquias Urbano. Lisboa: Ed. Colibri 2000-2003.
- Verney, Luís António: *Verdadeiro Método de Estudar*, 5 vols. ed. Salgado Júnior. Lisboa: Sá da Costa 1949-1952.
- Vieira, Padre António. *Obras Escolhidas*, 12 vols., pref. e notas António Sérgio e Hernâni Cidade. 1951-1954.

TEORIA AO PALCO! O DIVERTIDÍSSIMO *TEATRO NOVO* DE CORREIA GARÇÃO, 1766

Henry Thorau (Trier)

“Que grave tribunal! Que majestoso! / Mal sabe o mundo que pendente / Deste conclave está o seu destino. / Oh! Quanto, amada pátria, quanto deves / A teu bom cidadão Aprígio Fafes, / [...] O caso é este, / E bem o sabeis, vós há quanto tempo / que eu desejo fundar um bom teatro!” (Garção 1991: 25)

É Aprígio Fafes que se vangloria altamente a si mesmo como patriota neste início do drama *Teatro Novo* de Correia Garção, o mecenas que convidou para sua casa um grupo de especialistas para tirar o teatro português do pântano em que caiu e levá-lo à glória. De entre os convidados eleitos estão Jofre e Inigo, na opinião de Aprígio Fafes “ambos um non plus ultra do teatro./ São músicos, actores, dançarinos,/grandes poetas, tudo ao mesmo tempo.” (Garção 1991: 20) Monsieur Arnaldo, um “Pozzi, Paradossi e Bibiena” (Garção 1991: 24) numa só pessoa, ou seja cenógrafo. Para além destes juntam-se também o erudito Braz e, por último, o jovem poeta Gil Leinel, apresentado pelo anfitrião como “Homero português,/ Pindaro nosso” (Garção 1991: 23).

Para criar esse novo teatro português, que acabará com a concorrência e a fama dos palcos lisboetas na Rua do Conde e no Bairro Alto, Aprígio precisa, perdão, espera de ser financiado pelo seu “compadre” rico do Brasil, Artur Bigodes.

A estreia do *Teatro Novo* de Correia Garção a 22 de Janeiro de 1766 no Teatro do Bairro Alto afundou-se em apitos e assobios e não pode ser representada até ao final – ainda que tenha sido apenas um pequeno acto

único, apesar da peça ter começado de forma bastante animada. *Teatro Novo* foi tricotado de acordo com o modelo popular da *comédia*, até da farsa, a nova ópera bufa também não estava longe,¹ com a sua vivaz e ágil *Auf- und Abtritts-dramaturgie* ('entradas e saídas'), a *Figurenrede*² ('introdução das personagens pelas falas'), o popular *Beiseitesprechen* ('aparte') não tão bem educado acerca dos parentes queridos do Brasil (Inigo: "Que te parece, Branca, o Tupinamba?", Garção 1991: 25), os comentários sarcásticos sobre o *mineiro*³ ricaço do Brasil – já naquela altura esse era um tópico conhecido, espectadores de todas as classes regozijavam-se desde sempre com a inveja, a intriga, a malícia e o escárnio –, e todas as artimanhas com as quais se apresenta toda a galeria, a tipologia de personagens: o velho solteirão rico, o pobre poeta ou compositor faminto, as coquetes filhinhas casadoiras.⁴ O autor não nos fornece um paratexto cénico com indicações concretas para a cenografia, os figurinos, a maquiagem, mas podemos facilmente imaginar um cenário inspirado pela *Genremalerei* (pintura de costumes) repleta de confortos, uma *assembleia* ou *partida* bem burguesas, como era moda naquela altura, ou o *five-o-clock-tea* esboçado por Garção no seu soneto XVI: "O louro chá no bule fumegante,/ [...] / Brilhante açúcar em torrão cortado;/ leite na caneca branqueando." (Garção 1991, I.: 18)

Teriam os apitos e assobios a ver com o facto de o acto único se evidenciar demasiado rápido como teatro de debate, na qual só se debatia sobre o a importância e as funções do teatro? O quão divertidos podiam ser estes tipos de conversas sobre literatura e arte teatral, mostrava-nos ainda no século XX a grande popularidade do Quarteto Literário no segundo canal da televisão alemã. Será que o público se excitava com as

¹ Giovanni Battista Pergolesi escreveu em 1733 *La Serva Padrona*, que se tornou em 1752 no polo da Querela dos Bufões (*Querelle des Bouffons*).

² Aprígio anuncia o compadre rico: "Ei-lo que chega" (Garção 1991: 11, 29), que entra também logo de imediato; ou "Cena VI Aprígio, Jofre, Inigo e os mesmos. Aprígio: Aqui trago, compadre, estes senhores." (Garção 1991: 20); Braz: "Amigo Aprígio Fafes, aqui trago / Monsieur Arnaldo, práctico arquitecto" (Garção 1991: 23).

³ O componista Jofre acerca do *mineiro*: "Que teatro?! Com este prègador? Mandas chamar-me/ Para ouvir a missão de um Carioca?" (Garção 1991: 22) O mesmo artista diz mais tarde orgulhosamente ofendido às irmãs: "Não venho do Brasil. Eu cá sou pobre." (Garção 1991: 37) O "actor de profissão" reclama: "Branca, o mineiro cuida que esta casa/ é senzala ou pocilga de crioulos" (Garção 1991: 37).

⁴ A Branca para a sua irmã Aldonsa sobre velhos admiradores: "nada custa/ Enganá-los, rendê-los; que esta gente/ com pouco se contenta. Um leve riso,/ qualquer agrado os enche de vaidade" (Garção 1991: 10).

considerações negativas sobre o teatro português, a cultura e a literatura portuguesas, a língua portuguesa e Portugal, quando por ex. o compositor Jofre constata: “[...] nunca votarei em que façamos/ Ópera em português toda cantada:/ Para tanto não é a língua nossa./ [...] Para o teatro nós não temos versos?” (Garção 1991: 31)

Pode ser. De qualquer forma o teatro estava no centro do debate.

Convidados pelo dono da casa e moderador Aprígio Fafes, cada membro desta ronda de alto gabarito deve apresentar uma alegação sobre as funções e obrigações do ‘teatro novo’ e por fim dar o seu voto: o Monsieur Arnaldo delira com “mares, incêndios, dragos e batalhas” (Garção 1991: 29) no palco, com “cousas de que o povo se namora.” (ibid.) Não é de admirar, uma vez que ele exerce a profissão de cenógrafo. Braz, o grandiloquente *licenciado*, opina: “Tragédia é cousa que ninguém atura:/Quem vem ao teatro, vem divertir-se,/ quer rir e não chorar.” (Garção 1991: 28) Na sua opinião há suficientes peças francesas e italianas, que só seria necessário traduzi-las.

Inigo, actor profissional e dançarino, acha: “Que o teatro sem dança pouco vale.” (Garção 1991: 30) E Jofre, o compositor, admirador de Metastasio, o poeta italiano de libretos melodramáticos para a ópera que naquele tempo era extremamente popular em Portugal, acha que “teatro/ sem música e sem dança nada vale” (Garção 1991: 31), ele mesmo terá composto uma perturbadora ópera sobre a queda de Tróia.

Branca, a filha de Aprígio, – sim, nesta assembleia até as mulheres têm direito ao voto! – só deixa passar as peças portuguesas já publicadas, *Encantos de Medeia*, *Precipícios de Faetonte*, *Alecrim e Mangerona*: “Em outras nunca achei galantaria.” (ibid.)

Já aqui transparece também um exemplo bem conseguido da ironia de Correia Garção, uma vez que para ele, como para todos os Árcades, também Cândido Lusitano, o gosto feminino era o inferno! Desta forma são também difamados o teatro do *Judeu*, as *óperas sérias* de António José da Silva representadas quase dez anos antes – uma *mélange de genres* tipicamente barroca repleta de quidproquos, as suas *mágicas* cheias de *tramóias* arrepiantes e os *special effects* barrocos como dragões a cuspir fogo e leões a rugir nas jaulas.

Contra todos os adeptos do velho teatro com *bastidores*, *naufrágios*, *navios*, *incêndios*, *trovoadas*, *demónios* e *espectros*, *tramoias*, *dança e calada pantomima*, o jovem poeta, Doutor (!) Gil Leinel impõe-se por fim como representante do ‘bom gosto e bom senso’, e proclama o teatro como “instituição moral”: “Errado vai quem julga que o teatro/ Só para divertir o povo rude/ Dos antigos poetas foi achado./ [...] Pode nele en-

sinar-se à mocidade/ Guardar as santas leis, a fê devida./ À cara pátria, ao príncipe, aos amigos.” (Garção 1991: 27) Mas o que é que tem ele a oferecer para além de traduções (de Sófocles, Eurípedes, Terenz)? (Garção 1991: 33) O jovem portador de esperança Doutor Leinel não apresenta para o recomeço radical do teatro português um género de drama burguês moderno, uma peça que tem de ilustrar as suas teorias teatrais reformadoras. Não, o novo teatro devia ser inaugurado com a sua *Iphigenia*! A sua *Iphigenia*? É, antes de mais nada uma adaptação de Eurípedes, quer dizer, uma tragédia neo-clássicista à qual pertencia todo o amor dos Árcades, e cujo fracasso os acompanhou do princípio ao fim. Esta também é uma prova bem conseguida da (auto)ironia de Garção.

O mecenas *mineiro* (“o Tupinamba”), simultaneamente cortejado e desprezado por todos, Artur Bigodes (!) – já pelo nome caracterizado como conservador (pé-de-boi) – é evidentemente um admirador do gosto teatral espanhol: “As comédias de Calderon, Moreto,/ Candamo e Salazar, isso não presta?” (Garção 1991: 32) As opiniões dos especialistas são desvalorizadas por ele com desdém como “loucuras” e “bárbaras ideias” (Garção 1991: 32).

Mas como era afinal o teatro português do século XVIII? Carolina Michaelis de Vasconcellos delinea de forma drástica a situação do teatro daquele tempo:

“A cultura da ópera italiana na corte de João V produziu uma comédia portuguesa na qual intrigas à maneira espanhol-italiana e fantasmagorias mitológicas se uniam com árias cantadas e cenas grosseiras populares ao gosto antigo português num todo extremamente especial.”⁵

A par com farsas,

“compiladas sem nenhuma arte de farrapos de comédias espanholas e italianas reinavam no palco naquela altura apenas traduções e imitações de Goldoni e Metastasio que eram representadas em casas públicas e particulares e imprimidas em folhas flutuantes (*Comedias de Cordel*).”⁶ (Vasconcellos/ Braga 1897: 363)

⁵ Tradução do original: “Die Pflege der italienischen Oper am Hofe Johann’s V. zeitigte ein portugiesisches Lustspiel, in welchem Intriguen nach spanisch-italienischer Manier und mythologische Phantasmagorien sich mit gesungenen Arien, und volkstümlichen Rüpelszenen im altportug. Geschmack zu einem höchst sonderbaren Ganzen verbinden.”

⁶ Tradução do original: “Aus Fetzen spanischer und italienischer Lustspiele kunstlos zusammengeflickt, herrschten auf der Bühne damals nur Übersetzungen und Nachahmungen nach Goldoni und Metastasio, die öffentlich und in Privathäusern aufgeführt, und in fliegenden Blättern gedruckt wurden (*Comedias de Cordel*).”

Esta situação tinha de indignar os amigos da nobre simplicidade e da missão cívica e moral da arte. De facto a “Restauração do Teatro Português” foi desde o princípio uma das principais preocupações dos Árcades, quando não o tema mais discutido, “alvo dominante da Arcádia” (Pereira 1988b: 152). E isso porque os Árcades se sentiam a si mesmos e à sua academia chamados a intervir na sociedade estando convencidos do efeito pedagógico do teatro.⁷

A artimanha (teatro)pedagógica com a qual Garção distribuiu à fala de meia dúzia de personagens no seu acto único *Teatro Novo* os diferentes gostos do público contemporâneo é impressionante e pela sua retórica exagerada, exacerbada de grande comicidade.

Nas suas três *dissertações* que apresentou enquanto presidente da *Arcádia* na academia a 26 de Agosto, a 30 de Setembro e a 7 de Novembro de 1757, Garção expressou-se minuciosamente e em extenso sobre as questões da estética teatral e convidou energicamente os “Sapientíssimos Árcades” a dedicar-se à teoria, ao estudo metódico da poética e da retórica (Garção 1991: 188) e a elaborar eles mesmos regras do bom gosto.⁸ Para isso deviam deixar descansar as musas por um tempo, para que estas se pudessem regenerar depois da sua utilização permanente.⁹ O lema era: menos poesia e mais teoria!

Correia Garção acreditava seriamente na sua concepção da literatura ao serviço da pátria, mesmo que nos dias de hoje a sua retórica nos pareça patética: “[S]er útil à Nação fazendo honra à Pátria.”¹⁰ Garção decretou a

⁷ Cândido Lusitano (= Francisco José Freire) foi o primeiro a manifestar esta interpretação na sua *Arte Poética*: “Pelas Tragédias se refreia a soberba dos Príncipes, dos poderosos, e dos ricos, expondo-lhes os casos atrozes de outros da sua condição, sujeitos às desgraças, e castigados pelo braço da justiça divina, ou humana. O vulgo, e também o povo igualmente aprende das Comédias a emendar os seus costumes, e a contentar-se com o seu próprio estado, vendo nos defeitos alheios bem representados, e que promovem a riso, a correcção dos seus próprios. Finalmente da Poesia Lyrica, da Satyrica, e de outras semelhantes obras toda a gente póde aprender a louvar a Deos, e aos homens bons, e não menos a vituperar os vícios, o os homens mãos.” (Lusitano, AP Livro I, Cap. IV, p. 27)

⁸ “[T]ratai de formar um sistema de bom gosto pelas mais irrefragáveis regras da Poesia e da Eloquência.” (Garção 1991: 190)

⁹ “Ponhamos em mais sossego as Musas; deixemo-las restaurar as forças, que estão cansadas de tão contínua tarefa.” (Garção 1991: 190s.)

¹⁰ “[Q]ue o público, reconhecendo que cumpris o que lhe prometestes, nos honre com os soberbos títulos de Bons Compatriotas, Verdadeiros Sábios, Restauradores do Crédito e da Glória da Nação.” (ibid.) Seine *Oração Segunda* vom 8. Mai 1758 ist ein überzeugendes Beispiel dafür: “Sóis Árcades, sois Portugueses. Fala con-

missão social do teatro quase três décadas antes de Schiller (1759-1805), antes de Schiller exigir o palco enquanto ‘instituição moral’ (1784), e antes de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) que faz da educação moral e política do espectador o objetivo dos seus dois famosos ensaios, *Du théâtre, ou nouvel essai sur l’art dramatique* (1773) e *De la Littérature à des Littérateurs* [suivi d’un Nouvel Examen de la tragédie française] (1778) dirigidos a Diderot e Rousseau, e mesmo antes da *Hamburgische Dramaturgie* (1767) de Lessing (1729-81).

As dissertações que Garção recitou pouco depois da fundação oficial da *Arcádia* foram dedicadas à tragédia, por exemplo à questão de se cenas sangrentas podem ser mostradas em palco e em que medida o visionamento desse tipo de acontecimentos pode despertar compaixão e terror, uma controvérsia antiga sobre aspectos ambíguos no cap. XI da *Poética* de Aristóteles.

Infelizmente não sabemos como é que Correia Garção aplicou as regras de que fez propaganda – uma vez que as suas duas tragédias se perderam. Aqui interessa-nos mais a comédia e é de facto algo cómico que se preservaram ambas as suas comédias, mas que, pelo contrário, as suas declarações teóricas sobre a mesma se tenham perdido. (Assim como as de Aristóteles. Que coincidência!) Mas porventura não coincidem ou só apenas em parte com as afirmações dos seus colegas da *Arcádia* sobre a comédia, algo que talvez se possa verificar na aplicação prática dos textos literários de Garção. Em todo o caso ele não chamou comédia ao *Teatro Novo*, mas drama, mesmo que esta peça apresente elementos cómicos, como já foi referido no início. Cândido Lusitano, que dedicou quatro capítulos da sua *Poética* (Livro II) à comédia, definiu-a como “Huma imitação de hum facto particular, e de pouca importancia, formada de modo, que mova o riso, a qual acabe com fim alegre, e se encaminhe a ser útil, divertindo ao auditório, e inspirando o amor à virtude e a aversão ao vício.” (Freire 1977 [1759], II, XXII: 117) É óbvio que o teórico português era um adepto fiel de Donato e Luzán. Cândido Lusitano continua de forma severa para que não surjam mal-entendidos: “Muitos entendem erradamente, que o fim da comedia he causar riso; quando o seu fim he unicamente causar utilidade por meyo do deleite, como succede a outras especies de Poesia.” (Freire 1977 [1759], II: 118s.) E é óbvio que deste ponto de vista ele tenha de condenar as

vosco um compatriota, e não pretende mais do que obrigar-vos a cumprir o que dispõem as leis da *Arcádia*, o que exige a vossa honra, e o que se deve à glória da Nação, do Estado e do Príncipe” (Garção 1991: 149s.).

comédias “modernas”, nomeadamente as de Molière que só entretêm o público e induzem a uma conduta verdadeiramente imoral. Não admira que Cândido critique (referindo-se a Luzán) as *comedias* espanholas ainda muito apreciadas em Portugal, principalmente Lope de Vega e Calderón de la Barca que atentaram contra as unidades clássicas. Os antigos autores de comédias seriam modelos a seguir: da Grécia Antiga Aristófanes e Menandro, da Roma Antiga Plauto e sobretudo Terêncio (cf. Müller 2007: 87).

O *Teatro Novo* de Correia Garção não tinha correspondido par excellence às pretensões de Cândido Lusitano?! O interesse do acto único era sim ‘iluminar’ sobre as questões (importantes) do teatro. No entanto, Cândido Lusitano, tanto quanto se saiba, não se pronunciou acerca do *Teatro Novo*.

Manoel de Figueiredo também reflectiu sobre o género literário da comédia, ela teria de representar os acontecimentos das pessoas simples através de enredos inventados. Como todos os Árcades, sobretudo Cândido Lusitano e Correia Garção, ele também está convencido da missão pedagógica, da “utilidade da poesia dramática” (Borrvalho 1995: 137), subordinando ao propósito pedagógico o estético: “Eu escrevo, escrevi e escreverei sempre [...] mais para fazer os homens melhores do que/ para os fazer rir e chorar.” (Discurso de *As Irmãs* 1775, cf. Borrvalho 1995: 141.)¹¹

E tal como Garção, Figueiredo também tratou do debate em torno do ‘novo teatro’ em obras de teatro mesmo: – em *O Poeta em anos de prosa* (como talvez se tenha visto a ele mesmo), 1773, em *O Dramático Affinado*, peça em um acto, 1774, “dramatização dos ecos críticos da apresenta-

¹¹ Em nome do princípio da *verosimilhança* Figueiredo bane os apartes, os solilóquios, o monólogo, as figuras protáticas (= confidentes passivos, por ex.º a ama), os coros e outros elementos “contrários à ilusão”, como cenas mudas, as figuras convencionais do criado dos *graciosos*, tudo o que pudesse provocar risos, tal como antes dele já Muratori o tinha feito. Figueiredo exclui rigorosamente das três tragédias que ele tinha escrito durante o seu tempo de Arcádia (*Édipo*, *Viriato*, *Ar-taxerxes*) “episódios amantes” e exclui também todo o enredo, todas as acções, em que a paixão vença o sentir moral (essa é também a posição de Corneille), em *Viriato* também qualquer tipo de personagem feminina – por não estar comprovada historicamente e por se desviar do tema nobre (Borrvalho 1995: 126) – aqui totalmente em desacordo por exemplo com Corneille que, reconhecendo que Sófocles não causaria grandes aplausos perante um público moderno francês, introduziu por isso um par amoroso – Theseus e Dirceia. Como já tínhamos insinuado, na Arcádia a teoria e a prática nem sempre são congruentes. Garção é como teórico também de longe mais rígido do que como poeta.

ção no Bairro Alto de *Perigos da Educação*” (Borrvalho 1995: 134) e em *Os Censores de teatro*, 1774.¹²

Mas isso não era novo: já o teatro em teatro em *Hamlet* e no *Impromptu de Versailles* de Molière (estréia 14 ou 18 de Outubro de 1663 em Versalhes, impresso em 1682; cf. Haider-Pregler 1980: 439, nota 31) reflectem a opinião da função do teatro para o público da própria perspectiva dos artistas representantes.¹³

Teatro no teatro como autorepresentação do mesmo, dramatizações polémicas nas quais os dramaturgos e os actores procuravam ganhar o público para os seus pontos de vista e intenções reformadoras sobre o teatro – a mediação de teorias acerca do teatro com os meios do teatro existia, pois, abundantemente na Europa do Iluminismo, como prova Hilde Haider-Pregler no seu estudo *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. A artimanha de tratar no teatro temas sobre o teatro era extraordinariamente popular no teatro em língua alemã do século XVIII. Em prelúdios, prólogos e epílogos, os espectadores eram ensinados do alto do palco, da ribalta – também acerca dos objectivos de uma reforma do teatro. O exemplo mais conhecido é o “Prelúdio no teatro” no *Fausto*

¹² Figueiredo reagiu explicitamente à crítica dos seus contemporâneos no *Discurso de A mulher que o não parece* 1774 e no *Discurso intitulado Aos que dizem mal do meu Theatro*. D. Carolina Michaelis de Vasconcellos resumiu com a sua habitual objetividade sem arabescos as ambições teatrais de Figueiredo, parafraseando também o juízo de Garrett: “O desejo intenso de voltar a dar forma ao teatro a um nível nacional e ajudar a levantar com um prato mais saudável o público mal satisfeito, constituiu o objetivo de vida do Arcade Manoel de Figueiredo [...]. As suas fracas capacidades intelectuais não lhe permitiam, contudo, levar a cabo o seu excelente plano. Enquanto ele estava bem conseguido e cuidadoso com a escolha dos seus enredos, – umas mãos habilidosas teriam feito daquilo obras de mestria – faltava-lhe a arte de realizar as suas ideias trágicas e cómicas e de vestir os seus pensamentos sensatos com bons versos.” [Tradução livre do original: “Der lebhafteste Wunsch, das Drama wieder national zu gestalten, und dem schlechtverwöhnten Publikum durch gesündere Kost aufzuhelfen, bildete die Lebensaufgabe des Arkadiers Manoel de Figueiredo [...]. Doch erlaubten ihm seine schwächlichen Geistesgaben nicht, seinen trefflichen Plan voll und ganz auszuführen. Während er nämlich in der Wahl seiner Stoffe glücklich und taktvoll war, – geschickte Hände hätten Meisterwerke daraus gemacht – fehlte ihm die Kunst, seine tragischen und komischen Ideen zu verkörpern, und seine verständigen Gedanken in gute Verse zu kleiden” (Vasconcellos/ Braga 1897: 363).

¹³ “A função moral da obra dramática (ainda) não é aqui (em Molière) definida explicitamente como mensagem didática para os espectadores, de aplicarem na vida prática o experienciado no teatro” (Haider-Pregler 1980: 226s.).

de Goethe. Os espectadores deviam vivenciar o teatro de maneira reflectida como um espaço de doutrinação moral e instrução. O desenvolvimento cultural e político era debatido com os meios do teatro.¹⁴

Numa comédia em um acto, surgida anonimamente, intitulada *Hanswurst* (1761), a discussão dramática – nisso não sendo diferente do *Teatro Novo* – tem lugar num palácio entre nobres:

“O dono do castelo, significativamente chamado Senhor von Hammelwitz¹⁵ gosta tanto de obras dramáticas (abundantes em assuntos e acontecimentos trágicos, amorosos, lacrimosos), entremeadas de piadas de ‘Hanswurst’¹⁶, que se decidiu a representar uma Antígona do tipo das ‘Haupt- und Staatsaktionen’¹⁷ sob as instruções especializadas de um grande director de teatro. Este projeto impossibilitam, porém, o Senhor von Klugendorf (literalmente: Aldeia dos Sábios) e o seu filho adotivo Leander.” (Haider-Pregler 1980: 243)

Mas voltando a Portugal. *Teatro Novo* de Garção que foi acolhida de forma tão menosprezada não tem, segundo sei, até hoje comparação na história do teatro do Iluminismo – mas só do teatro português?

Parece, no entanto, chamar a atenção a semelhança com uma peça que foi apresentada uma geração mais tarde por um autor espanhol, que é considerado o seguidor de Molière do século XVIII como renovador, ou até mesmo fundador, da comédia moderna espanhola: *La Comedia Nueva* de Leandro Fernández de Moratín, estreada a 7 de Fevereiro de 1792 no Coliseo/ Teatro do Príncipe em Madrid. A acção de *La Comedia Nueva* passa-se – sob o rígido cumprimento das três unidades – no café de um

¹⁴ Haider-Pregler expõe: “Com a representação deste tipo de experimentações programáticas, uma companhia documentava, por um lado, perante os cultos, a sua posição artística, por outro lado esperava também um efeito esclarecedor e didático ao público para quem a discussão literária em torno da introdução do ‘bom gosto’ no teatro era absolutamente indiferente. Os produtos cénicos caíram quase todos rapidamente no esquecimento, material concebido na maioria das vezes apenas para um determinado evento, do qual só uma pequena parte acabava por ser impresso” (1980: 227).

¹⁵ A palavra ‘Witz’ corresponde no alemão arcaico a ‘inteletto’, ‘espírito’; assim ‘Hammelwitz’ pode traduzir-se livremente em português como ‘cérebro de carneiro’

¹⁶ O típico palhaço cómico da comédia do *Stegreiftheater*, ‘teatro da espontaneidade’ alemão desde o século XVI.

¹⁷ Designação para as peças de teatro que desde o final do séc. XVII até meados do séc. XVIII dominavam o repertório das companhias de teatro itinerante alemãs, peças patéticas e sangrentas sobre sujeitos político-históricos, mescladas com cenas de humor popular cuja personagem central era o ‘Hanswurst’.

teatro madrileno, em cujo palco estreia no mesmo horário uma “nova comédia”: *El gran cerco de Viena* (Moratín 1970: 88).

Ao contrário de Garção, que confronta no palco as diferentes preferências do público, cada uma representada por personagens distintas, com opiniões controversas e contrárias, as personagens de Moratín não são como estas personificações ou porta-vozes de teorias dialécticas. No golpe meta-teatral genial de Moratín o alvo é desde o início o ‘mau gosto’, as personagens estão de acordo nos seus pontos de vista quanto ao teatro, na condenação do teatro epigonal-heróico – naturalmente não o dos grandes dramaturgos do Siglo de Oro, mas dos epígonos do Barroco, com o seu pathos empolado, condenando sobretudo a *tragicomédia*, peça híbrida mesclando o drama histórico, a comédia e a tragédia, “este tercer género de poesía dramática, este monstruo, este hermafrodita poético”, como é chamada nas *Instituciones poéticas* (1793) do contemporâneo Santos Díez González (cf. Moratín 1970: 301).

A obra do autor, Don Eleuterio, presente no café teatro, será completamente desmontada mesmo debaixo do seu nariz por bons e falsos amigos que comentam a linguagem empolada, os fenómenos e aparições inverosímeis, os efeitos técnicos, a justaposição de seriedade com frivolidade...

Dom Pedro:

“Es increíble. Allí no hay más que un hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas, mamarrachadas de linterna mágica. No hay conocimiento de historia, ni de costumbres; no hay objeto moral, no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común. En suma, es tan mala y peor que las otras con que nos regalan todos los días.” (Moratín 1970: 142).

E enquanto os ‘amigos’ lançam toda sua crítica feroz ainda no café teatro, os espectadores vão deixando o teatro em debanda, para espanto do poeta Don Eleuterio que se encontra fora de si. Por sorte D. Pedro, o crítico mais arguto (mas que atrás do seu tom brutal esconde um bom coração), compadece-se e contrata o fracassado poeta gabarola para assistente do feitor – com a condição de que tinha de deixar a escrita de teatro. Dominado pela gratidão, Don Eleuterio rasga em pleno palco – i.e. no café teatro – a sua *Comedia nueva, intitulada: El gran cerco de Viena* (Moratín 1970: 161). Todos fazem uma vénia ao benfeitor. O falhado promete queimar as restantes tentativas poéticas no dia seguinte (“y no

hay de quedar en mi casa un verso”, Moratín 1970: 161). E D. Pedro proferiu as palavras finais: “Así debe ser”. Com este quadro termina então o drama que pretendia reformar o teatro espanhol, uma moral pouco reformadora e pouco prometedora. A esposa de Don Eleuterio, que o apoiou de forma altruísta na sua fracassada carreira teatral, vai contentar-se com o seu destino como dona de casa e mãe e com os conhecimentos necessários que cabem a uma mulher. “Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber, y cuanto conviene a una mujer de su estado y sus obligaciones.” Assim o aconselha D. Pedro a jovem casadoira Mariquita (Moratín 1970: 159). Estranha um pouco, que um criador da comédia moderna espanhola pode ser ao mesmo tempo tão divertido e tão conservador, tão careta na sua moral! Mas mesmo assim, ainda bem, Moratín meteu-se nas suas peças para a “educacion de la mujer y su libertad para escoger al marido”, um tema que fica como determinante para o teatro espanhol, desde sua peça *El viejo y la niña* (1790) passando por *Don Alvaro* do Duque de Riva (1835) até à *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Lorca.

A reacção pela qual o protagonista passa na comedia de Moratín, Garção a conheceu na vida real. Enquanto que o (verdadeiro) público reagia à comédia de Garção tal como os espectadores e críticos na peça de Moratín, o autor Moratín estava muito melhor: a sua *Comédia Nueva* foi várias vezes representada e com grande sucesso.

Tanto quanto sei não há nenhuma referência em nenhuma história da literatura portuguesa ou enciclopédia a este paralelismo. Luciana Stegagno Picchio refere assim quase como acidentalmente na sua famosa *História do teatro português* (*Storia del teatro portoghese* 1964, tradução portuguesa de 1969), que as comédias de Garção, “dois textos de extrema modernidade e argúcia psicológica”, lembram do “clima moratiniano da *Comedia Nueva*”.¹⁸ Esta afirmação sugere erroneamente que o *Teatro Novo* de Garção não surgiu primeiro, mas depois de Moratín! Contudo, o contrário é que está correcto: na realidade Moratín é que se seguiu a Garção! As semelhanças surpreendem de facto, mas, repare: na ordem cronológica inversa!

¹⁸ “À prática chegou o nosso poeta mais tarde, e não com tragédias áulicas ou dramas pastoris, mas sim com dois textos de extrema modernidade e argúcia psicológica, que evocam imediatamente o clima moratiniano da *Comedia Nueva*” (Picchio 1969: 206).

Qual foi então a razão para o fracasso de Garção? O que é que Garção fez de errado? Será que ele fez algo de errado? Talvez tenha razão a Luciana Stegagno-Picchio neste aspecto:

“O público, habituado às «mágicas» do Judeu, aos autos religiosos e aos golpes de teatro da comédia espanhola, achou-se de repente perante uma reunião familiar estática e bem educada em que se dissertava sobre o teatro em geral e sobre o repertório que conviria a uma nova sala a construir com dinheiro de um ricoço chegado do Brasil” (Picchio 1969: 206).

E isso significaria que os objetivos reformadores dos Árcades, por mais sublimes que fossem, neste século de teorias e discussões, que o direito ao debate se reservou para as academias, enquanto que o público resistente à educação apanhava uma seca de morte a ver os duelos teóricos de poltrona.

Ao contrário do que se passa em Garção – onde jovens e velhos, intelectuais e simples, homens e mulheres se diferenciam claramente pelo seu gosto – em Moratín, D. Pedro, o culto aristocrata, e Mariquita, a miúda simples de dezasseis anos, alheia a todas as ambições intelectuais, sonhando com uma vida de dona de casa, estão totalmente de acordo quanto aos seus pontos de vista sobre o teatro, na condenação do teatro fantástico-epigonal-heróico e no seu desejo de ver representados os destinos humanos (ou seja, burgueses).

E, como argumenta D. Pedro, se o público dá uma lição ao autor através dos seus assobios, então o espectador ‘comum’ é assim promovido a crítico competente e a opinião pública é equiparada ao gosto refinado. É este o sonho do homem do teatro sobre o público ideal ou trata-se apenas de lisonja populista do autor Moratín? No entanto, ao contrário de Moratín, Garção desiludiu as expectativas do público. Ele serviu-se do quadro da comédia convencional e da ópera bufa pouco sérias, para tratar um tema que o preocupava muito seriamente. Ainda que aqui, ao contrário do que aconteceu com Moratín, todas as perguntas tenham ficado abertas, como disse Brecht, e o público real talvez tenha protestado contra esta soma zero.

Mas, apesar disso, algo novo foi por ele bem conseguido, aquilo que até ao seu trabalho e também depois ainda não tinha havido em Portugal: teatro sobre teatro no teatro.

Tal como Diderot e Mercier, enquanto teóricos do teatro, mostraram novas formas que com as suas peças tentaram ilustrar e exemplificar na prática do teatro – Diderot aplicou a teoria que desenvolveu no final dos

anos 50 sobre a peça burguesa em *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) e *De la Poésie dramatique* (1758), nos os seus dois dramas *Le fils naturel* (1757) e *Le père de famille* (1758) – em Garção o debate sobre o ‘novo teatro’ virou tema de uma peça de teatro.

Nenhum dos famosos autores dramatizou em formato literário as suas teorias como Correia Garção ou Leandro Moratín.

Será que este aspecto verdadeiramente especial no teatro do Iluminismo, a mediação de teorias ético-estéticas dessa corrente na península ibérica, estar limitado a Garção (e Moratín)?

Estaria afinal Moratín certo quando escreveu sobre a sua *Comédia Nueva*: “[...] [S]erá un monumento de historia literaria, único en su género, y no indigno, tal vez, de la estimación de los doctos?” (Moratín 1970: 61) Serão ambos, Garção com *Teatro Novo* e Leandro Fernández de Moratín com a sua *Comédia nueva*, talvez casos únicos nas suas respectivas literaturas?

Garção também é incomparável e único porque *Teatro Novo* é muito mais do que uma ‘peça debate’ sobre o teatro.

Próximo do fim, o “drama” entra num *showdown* veloz: quando o jovem poeta Gil Leinel parece convencer todos das suas ideias e de si mesmo, o velho patrocinator paulistano rebenta: “Estou tonto de ouvir estes senhores!” (Garção 1991: 32) Poderão diferentes opiniões sobre o verdadeiro teatro exaltar assim tanto as mentes? O capitalista reage assim tão abruptamente porque os argumentos e ideias acerca do teatro não o convencem? Não, nós vemo-nos aqui confrontados com um conflito de gerações e uma comédia do orgulho masculino ferido.

Quando o jovem poeta recusa ao septuagenário Artur Bigodes o papel de Aquiles, ou seja do jovem amante, o mais velho insulta o mais novo como “barbicas” (Garção 1991: 36) e o ofende na sua vaidade poética: “Adeus, senhor poeta. Faça versos/ Às moças do seu bairro.” (ibid.)¹⁹.

Assim rezinga e atua um velho homem com o seu poder, sobretudo financeiro, que se vê posto em causa na sua potência masculina.

Depois dos ânimos se terem acalmado outra vez e de Artur Bigodes ter anunciado de forma ‘pragmática’ como um Deus ex machina devido à situação presente: “Amigo Aprígio Fafes, de teatro/ Bem te podes deixar: assás nos bastam/ Os teatros que temos em Lisboa./ Ném tudo há-de ser

¹⁹ Artur Bigodes atreve-se inclusive a expulsar o “Poeta bordalenco” (Garção 1991: 36) da casa na qual ele próprio está apenas como convidado: “Senhor poeta Gil, faça-me graça / E ponha-se na rua” (Garção 1991: 35).

óperas ou comédia.” (Garção 1991: 38), o *drama* termina com a invocação de Aprígio a Sá de Miranda e Gil Vicente e uma *exortação* aos “Ilustres Portugueses”, para protegerem o teatro nacional – semelhante à 1.^a Ode de Garção *Aos Fidalgos que protegiam o teatro do Bairro Alto* (Garção 1991, I: 75): “Índa o Fado não quer, índa não chega/ A época feliz e suspirada/ De lançar do teatro alheias Musas,/ De restaurar a cena portuguesa.” (Garção 1991: 38)

Isso talvez só tenha conseguido Almeida Garrett, que tinha expressamente elogiado o ímpeto de Correia Garção no seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* (1826).²⁰

Teatro Novo é também, a outro respeito, mais do que uma ‘peça debate’ sobre a função e a trajetória do (futuro) teatro em Portugal, ainda mais do que meta teatro.

As figuras não pretendem apenas (ou pelo menos não sobretudo) salvar o teatro – excepto talvez Gil, o *alter ego* de Correia Garção, que não é por acaso que tem o primeiro nome de Gil Vicente. Detrás das nobres metas reformatórias se escondem a fama, a ganância e a alcovitice. Autor, arquitecto, compositor e actor cobiçam encomendas, percentagens dos lucros e cachets, o negociante Aprígio Fafes quer vender as suas filhas, o velho Artur Bigodes quer, com a ajuda dos financiamentos do teatro e do papel de jovem amante, conquistar mulheres mais novas²¹ que se deixam levar por quererem assegurar a sua existência²².

²⁰ Garção elogiou os Arcades porque, sob o espírito do Iluminismo – “as luzes não só reverteram (sem retrogradar) do norte para o sul, mas se difundiram gerais” – eles tinham encaminhado Portugal de volta à “república das letras, a qual é uma, universal, e sem perigo de cismas”, “à altura dos outros povos, senão é que em muitas coisas acima”, para recuperar “razão e gosto do império da literatura”. De entre eles Garção é para ele o escritor “(de) mais gosto e [...] mais *fino tato* que entre nós apareceu até agora.” (Garrett 1826: 90) Mais ainda: “A musa pura, casta, ingênua, nunca lhe desvairou: e, suas composições há delas onde a mais aguçada crítica não esmiuçará um defeito.” (Garrett 1826: 93) Aqui Garrett refere-se à lírica de Garção, mas talvez se pudesse também afirmar o mesmo sobre o seu talento dramático.

²¹ Artur Bigodes: “O primeiro galã a mim me toca. *Gil*: Não pode ser galã, há de ser barbas. *Art*: Eu barbas! Eu que empresto o meu dinheiro!” (Garção 1991: 34-35); Artur para Branca: “Oh! Se eu pudesse/ Banhar-me no Jordão, e, remoçando,/ Dar-te um gentil mancebo por marido!” (Garção 1991: 17).

²² Elas namoricam, ‘jogam’ com o candidato, Aldonsa com Artur: “Uma pobre donzela, sem mais dote/ Que seu singelo amor, em nossos dias/ mui pouco ou nada vale: sem riqueza/ Quem sofre a formosura?” (Garção 1991: 19)

Neste acto único esconde-se um drama complexo sobre o casamento entre arte e comércio (na época da burguesia em ascensão).²³ É fascinante a forma como Garção interliga o tema ‘wahre Kunst’ (arte verdadeira) com o tema de ‘Kunst als Ware’ (arte como mercadoria), como se fosse uma forma antecipada do debate sobre o ‘Warencharakter der Kunst’ (carácter da arte como mercadoria), se assim se quiser.²⁴

Também não é de negar de que *Teatro Novo* talvez seja uma sátira (aos Arcades). Talvez o escândalo, os assobios e apitos se expliquem com o facto de que alguns membros da Arcádia Lusitana e outras personalidades se reconheciam, se sentiam caricaturados, expostos ao ridículo? Algumas cenas fazem mesmo lembrar uma reunião da academia, principalmente porque são descritas por Aprígio como “grave tribunal” (Garção 1991: 25).²⁵ (Os Arcades teriam provavelmente problematizado isto em sessões críticas intermináveis, como era costume nos seus ‘Laboratórios de dramaturgia’.)

O século XVIII tinha começado sob o signo da ironia, como crítica a tudo o que até então tinha sido venerado e respeitado. É conhecida a importância que os Arcades, principalmente Garção, atribuíram à sátira no

²³ A história do casamento lembra também o grande mestre Gil Vicente e a sua *Farsa de Inês Pereira* (1523).

²⁴ Há vários pontos no drama que parecem indicar nessa direção: ou seja, quando na Cena I Aprígio Fafes esclarece à filha: “Descoberto já tenho outro caminho/ De em breve enriquecer e de casar-vos;/ Ajustei um a nova companhia/ [...] Para a despesa do teatro novo/ o dinheiro me empresta meu compadre,/ O grande Artur Bigodes”. (Garção 1991: 9) A cética Aldonsa responde: “Bom proveito lhe faça. E que tiramos/ De rico ou pobre vir um avaro?” (Garção 1991: 10) – Aliás, mais um diálogo divertido na melhor tradição da comédia! – E da mesma forma o seguinte: Aprígio Fafes: “Se alívio queres dar a um pai cansado,/ que tanto bem te quer e que deseja/ Ver-te (refere-se a Branca; Nota do Autor) c’um senhor de terras,/ Rodando pelas ruas de Lisboa,/ Em dourado carrinho.” (Garção 1991: 11) E com a astúcia e a maldade próprias da comédia deve atingir-se o objetivo. Aprígio Fafes: “Mas vão vocês compor-se e vão vestir-se,/ Para mais engodá-lo.” (Garção 1991: 11)

²⁵ Aprígio assume o papel do moderador da reunião desafiando os participantes da “conferência” a apresentar as alegações finais (“Agora fala Braz licenciado”, Garção 1991: 28) e a votar no fim (“Írá votando / Por turno cada qual, quando lhe toque. / Continua, meu Gil; diz o que entendes.”, Garção 1991: 27). E se Correia Garção tivesse introduzido de propósito o aparte e o monólogo, ambos meios teatrais que o seu colega Figueiredo (tal como antes dele já Muratori) tinha banido dos palcos em nome do princípio da *verosimilhança*? (cf. Borralho 1995: 126).

debate teórico. Podemos supor que ele tenha aplicado esta experiência (útil) também ao teatro.²⁶

“Inda o fado não quer [...] de restaurar a cena portuguesa” (Garção 1991: 38) lamenta-se Aprígio Fafes no seu monólogo final sobre o destino.

Estudantes do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa organizaram em 1998 uma leitura cénica (Leitura pública integral) do *Teatro Novo* de Garção. Foi isso um comentário sobre o teatro português no final do século XX? Nós entendemo-la também como uma recomendação de um pequeno drama brilhante que merece ser redescoberto e voltar a ser representado.

Bibliografia

- Borrvalho, Maria Luísa Malato: *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1995.
- Bubia, Fawzi: *Theater der Politik – Politik des Theaters. Louis-Sébastien Mercier und die Dramaturgie des Sturm und Drang*. Frankfurt a.M. (et al.): Lang 1978.
- Buthmann, Sigrid: *Des Theater von Louis Sébastien Mercier*. Bonn: Romanistischer Verlag 1992.
- Cruz, Duarte Ivo: *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães 1983.
- Freire, Francisco José: *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral*. Lisboa: Ameno 1748. Reprint da edição de 1759. Hildesheim/ New York: Olms 1977.
- Garção, António Pedro Joaquim Correia: “Teatro Novo”, em: Garção, Correia, *Obras Completas*, vol. II. Lisboa: Sá da Costa 1991 (2ª ed).
- Garrett, Almeida: “Bosquejo da historia da poesia e língua portugueza”, em: *Escreptos diversos do V. de Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1877 [1826]: 61-122.
- Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien/ München: Jugend und Volk 1980.

²⁶ Os próprios Arcades fizeram da sátira tema, Cândido tratava-a como a primeira dos géneros individuais. Mas só Garção redigiu mesmo sátiras, três em número, todas em *decassílabos*, nas quais os poemas são eles próprios tema (cf. Müller 2007: 119)

- Moratín, Leandro Fernández de: *La comedia nueva*. Comedia en dos actos estrenada en el Teatro del Príncipe Madrid, 7 de febrero, 1792. Ed. con introducción, notas y documentos de John Dowling. Madrid: Editorial Castalia 1970.
- Müller, Christoph: *Die Arcádia Lusitana. Gescheitertes Experiment oder nachhaltiger Impuls*. Frankfurt am Main: TFM 2007.
- Pereira, Maria Helena da Rocha: *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa..* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1988a.
- Pereira, Maria Helena da Rocha: “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, em: *ibid.*, *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1988b: 149-170.
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália 1969.
- Rebello, Luiz Francisco: *História do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1989 (4.^a ed.).
- Seul, Arnold: *Absolutismus, Aufklärung und die Entstehung des bürgerlichen Schauspiels. Eine sozial- und literaturgeschichtliche Darstellung der Verbürgerlichung von Drama und Theater im 18. Jahrhundert*. Berlin: 1983.
- Shahar, Galili: *Verkleidungen der Aufklärung. Narrenspiele und Weltanschauung in der Goethezeit*. Göttingen: Wallstein 2006.
- Stackelberg, Jürgen v.: *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss*. München: Fink 1992.
- Vasconcellos, Carolina Michaelis de/ Braga, Teófilo: “Geschichte der portugiesischen Literatur”, em: Gröber, Gustav, *Grundriss der Romanischen Philologie*, vol. II. 1897: 354-367.

O BELO E OS MONSTROS: HISTÓRIA DE UMA POÉTICA PROIBIDA NO TEATRO DE MANUEL DE FIGUEIREDO

Maria Luísa Malato Borralho (Porto)

Ao Prof. Doutor José Oliveira Barata

“- Rompo a cena com um enigma e fecho-a, ensanguentando o teatro.
Que crimes! E agrada-me!” (Manuel de Figueiredo, Disc. “Osmia”)

Quando Quando nos centramos nas Luzes, frequentemente não vemos as Sombras que elas criam. E não é por as Sombras não coexistirem com as Luzes que as Sombras nos surpreendem, mas porque as acreditamos incompatíveis, quando, por um acaso ou ao arrepio do verosímil, as cruzamos. Por longos anos construímos o Neoclassicismo português sobre a ideia de um academismo normativo (talvez por o crermos, ou querermos, como contraponto do Barroco ou do Romantismo) marcado pela obsessão preceptista e pela regularidade estética. O Neoclassicismo visaria

“a reabilitação e restauração dos géneros, das formas, das técnicas e da expressão clássicas que vingaram em Portugal no século XVI. Esta renovação faz-se acompanhar duma severa disciplina estética e dum purismo extreme, que procura libertar a língua de termos espúrios, restituindo-lhe uma sobriedade castiça e o rigor do sentido.” (Rebello 1978: 708)

“A Arcádia Lusitana e, em geral, a época arcádica da nossa literatura assinalaram-se por uma intensa e mesmo desproporcionada atenção às questões de teorização estética literária.” (Saraiva/ Lopes 2000: 601)

Neste quadro estético, os autores arcádicos parecem-nos sempre sofrer de uma paralisia teórica que os tolhe do ponto de vista da criação. “Morrerem arcádicos” é condenação ao Inferno de quem se não conseguia abrir ao Romantismo. E por isso, morrerão tolhidos e sem glória poetas como Filinto Elísio, Agostinho de Macedo, a Marquesa de Alorna, até Bocage, ou ainda, vítimas de doença persistente que os deformou em pequenos, Pato Moniz, Curvo Semedo ou Feliciano de Castilho (v.g., *ibid.*: 710). Leiam-se os manuais de Literatura quando se referem aos autores da segunda metade do século XVIII em Portugal. Paira sobre a sua criação o espectro da norma e do preceito. Ainda que depois se amenizem estas declarações iniciais: “[A]s guerras dos poetas, que já tinham abalado a Arcádia Lusitana, revelam a desagregação dos compromissos formalistas do arcadismo” ou “a fixação dos géneros poéticos fez também correr muita tinta [...], deixando embora o problema insoluto...” (*ibid.*: 708-709).

Talvez nos influenciem ainda os pressupostos de Teófilo Braga e nos empurrem não visíveis ventos românticos, de onde nasceu a historiografia literária. Talvez se esqueça facilmente que a Arcádia Lusitana, que deu origem ao denominado Arcadismo, foi uma instituição que reuniu durante pouco mais de quatro anos, lamentando-se Correia Garção e Manuel de Figueiredo do quase nada que nela foi escrito e discutido. Já em 1758, um ano depois dos trabalhos da Arcádia se iniciarem, andavam os árcades “em má inteligência por lhes não darem toda a atenção quando lião os seus papeis” (Figueiredo 1804, I: 83-86). Talvez hesitemos em ir contra a historiografia tradicional, e por isso teimemos em ver o seu “arcadismo” como um período literário. Talvez o “arcadismo” pouco mais tenha sido que um ténue movimento literário, criado à volta de uma breve instituição onde desde muito cedo se buscou mais fama que proveito. Mas não se podem estudar os autores da segunda metade do século XVIII, sem abertamente neles reconhecer uma divergência crescente entre a teoria poética e a sua prática. Depois deste pressuposto, devemos realçar o quanto essa teoria poética é também ela extraordinariamente variada, variável e polémica. E acabaremos certamente suspeitando que não faz neles qualquer sentido a oposição tipológica entre Neoclassicismo e Barroco ou entre Neoclassicismo e Romantismo, esse “*barocchus romanticus*” de que nos falava D’Ors, extensível a Beethoven e Goya, Saint-Evremond e Rousseau, Lavater e Chateaubriand (cf. D’Ors s.d.: 209-228).

Aceitemos a imperfeição dos rótulos. Como se aquela época corresse atrás de preceitos e constituições mais ou menos perfeitas e atemporais e assim viesse a desembocar em imagens distorcidas do que desejava. Co-

mo se as revoluções redentoras, à semelhança das órbitas dos planetas de onde tiraram o nome, tivessem como zênites o terror e a solidão, antes de elas próprias se tornarem também norma a transgredir. O século XVIII tem um amor retórico à discussão e à verdade/ realidade, mais do que à norma. É retoricamente preceptista, quando muito, mas esteticamente avesso ao preceito. E talvez por isso nós o achemos inicialmente normativo e depois, com a mesma naturalidade, amoroso da transgressão. Por isso, o encontramos centrado na “imagem do real” (já *mimésis* icástica) e o surpreendamos ocupado com as imagens da “imaginação do real” (ainda *mimésis* fantástica). E também por isso classifiquemos os escritores de Setecentos, primeiro como observadores/ teorizadores do Belo e logo a seguir como fisiologistas do Sublime, dupla função, tanto mais contraditória quanto nos fiarmos na conhecida antítese kantiana, ainda que nem sempre lida em co-texto: “O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja encontrada nele uma ilimitação [...]” (Kant 1998: 137-138). Se a beleza da natureza “inclui uma conformidade a fins na sua forma”, o sentimento do sublime pode, quanto à forma, “aparecer contrário a fins para a nossa finalidade de juízo, inadequado à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação [...]” (*ibid.*: 138). Ora a interpretação mais corrente da afirmação kantiana tende a aproximar tal antítese de uma outra, dita periodológica, que dá os Clássicos como apologistas da estética do Belo, regular e normativo, e os Românticos como livres apologistas do Sublime, irregular e libertário (cf. Bourdieu 1985). Como se não fossem visíveis (em ambos?) diferentes estratégias retóricas para um mesmo efeito de estranhamento estético.

Talvez seja por esta sobrecarga de imprecisas correspondências (belo/ clássicos/ neoclassicismo vs. sublime/ românticos/ Romantismo) que mutuamente nos sentimos levados a não ver o processo estético como dinâmico e em permanente tensão. Não como sobreposição dialéctica de antíteses, mas como um processo de reiteradas metonímias, em que uma parte (evidenciada) esconde a outra (obnubilada), havendo todavia (entre o que é evidenciado e o que é obnubilado) uma perceptível relação de continuidade do objecto, ou uma relação motivada de causa e efeito.

Enquanto nós persistirmos em valorizar as antíteses em detrimento das metonímias, o século XVIII permanecerá (parece-nos) incoerente e transitório (como se todas as épocas não fossem incoerentes e de transição!). Entretanto os estudos sobre o século XVIII oscilam entre dois paradigmas históricos: um que vê o Setecentismo como fase final e deca-

dente de um academismo estético, que acompanha o conceito político da Idade Moderna e do “Antigo Regime”; e outro que o vê como fase germinal de uma liberdade preceptiva, cuja plenitude se revelará apenas no Romantismo do século XIX. E, ora como fruto de um ou de outro, assim é “Pós” ou “Pré”, nunca sendo coisa alguma para além de epígono. O Neoclassicismo é visto como novidade de chá requeentado em bule novo. Ao passo que o Pré-Romantismo é percebido como experiência prope-dêutica e imatura.

Para todas estas visões da História literária se encontram certamente argumentos e exemplos apropriados. Todas as perspectivas fazem, à sua maneira, a única coisa que podem fazer em história literária: revelam partes distintas de um mesmo objecto, que nos escapa na sua totalidade. Mas aceitemos então, a partir desta nossa fragilidade de investigadores, a certeza de uma periodologia dinâmica. Essa fuga ao rótulo é talvez a única coisa que o século XVIII evidencia, talvez melhor do que as outras, a crer na perplexidade terminológica dos manuais de História literária: Barroco, Rococó, Barroco Tardio, Classicismo, Neoclassicismo, Arca-dismo, Pré-Romantismo, Romantismo... Ou a crer na leitura dos paratex-tos que vão acompanhando os textos e os vão desmontando: os prefácios, os ensaios, as correspondências privadas, as obras guardadas na gaveta, as notas de rodapé ou à margem, as didascálias, aqueles discursos adver-sativos que são diplomaticamente concordância e oposição: “sim, mas”. Há tantos no século XVIII! Lendo textos e paratextos, as antíteses fluem como oxímoros, coexistem num mesmo sintagma. Como se as duas ser-pentes antígonas do caduceu de Apolo, amorosamente entrelaçassem a Norma e a Transgressão. Como se todo o entendimento da Beleza (a frui-ção da conformidade do Belo) desembocasse no encontro do Sublime grotesco (a intuição da violência dos seus Monstros).

Sendo um dos autores da época que mais peças de teatro escreveu, Figueiredo tem, para o historiador literário, a vantagem de contrapor a prática das suas peças à teoria dos seus prefácios. Vendo-se nessa conju-gação da teoria com a prática um sinal da excessiva preocupação com a norma, poucos acabam por valorizar nele “a descoberta de novos campos do imaginário teatral” (Machado 1996: 196). Mas tal qualidade lhe reco-nhece invariavelmente quem com mais paciência o estuda. Apesar de exigir “exemplares paciências”, ali viu Garrett, “oiro de Ênio com que fazer muitos Virgílios”, como atesta no prefácio da 3.^a edição de *Catão* (Garrett s.d., II: 1619). Ou nele detecta Oliveira Barata uma prática de confluência que põe em causa a artificialidade das dicotomias na Teoria da Literatura (Barata 1993: 331-334). E Manuel de Figueiredo a todos os

gostos se quer sujeitar, variando leituras e propostas dramáticas. Até porque 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 começar por cá. [...] O clássico rabugento é um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser taful, 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.” (Garrett s.d., II: 1619)

Acrescente-se que não há um único Manuel de Figueiredo, mas pelo menos três, que se vão progressivamente libertando dos preceitos alheios para seguir os próprios (Borrvalho 1995: 95-114). Um Manuel de Figueiredo, com vinte (ou poucos mais anos), que, em 1745, assina a primeira acta da Academia dos Ocultos (Palma-Ferreira 1982: 51-53) e, em 1748, escreve, “para provar a mão”, *El Engaño Escarmentado* em espanhol, animado pela efervescência dos teatros de Madrid. Sabemos que dissertava há muito (desde os 14 anos!) sobre como deve ser a nova literatura, e a esse propósito lhe recomendará Pina e Melo, em 1759, talvez não sem alguma ironia: “Eu não sei se V. M. fez bem em dar vinte anos à especulação poética, devendo-os dar à prática.” (Figueiredo 1804-1815, XIV: 67). Depois um outro Manuel de Figueiredo que seguirá o conselho de Pina e Melo. O Manuel de Figueiredo que entra na Arcádia Lusitana, o que, em 1757, emenda *El Engaño Escarmentado*, e escreve as tragédias *Edipo*, *Viriato* e *Artaxerxes*, bem como as comédias *João Fernandes feito homem*, *A Farsola* e *O Pássaro Bisnau*, conformando-lhes depois os preceitos em 5 discursos sobre o género cómico apresentados em 1758 à Arcádia Lusitana.

Mas a mais interessante fase de Manuel de Figueiredo deve sem dúvida buscar-se entre 1772 e 1777, quando contava entre 47 e 52 anos, numa maturidade solitária que o faz escrever liberto da censura de espectadores e de académicos. Quando escreveu quase tudo para a gaveta, com a liberdade que a gaveta sempre dá, confortavelmente, sem aprimorar muito para quem o fazia ou porque o fazia: de meia branca no pé, cuidando em “mais que junco e fivela na ponta do pé, porque já se me esfriam e necessito de mais sólidos arrimos”. Escreve porque o tem que fazer, faz o que deve, como se fosse um misto de secretário doméstico e soldado humilde: “uma fitinha preta atada ao pescoço, manguinha ao pulso, fraque com alamares e algibeira de golpe, bordefron a meia graça” (Figueiredo 1804-1815, VI: 243). Este Manuel de Figueiredo, desligado já da breve

instituição arcádica, no refúgio da toca doméstica, escreve por enfado de tudo o que é fútil ao longo de 12 anos em que os teatros continuaram encerrados pelo terramoto. E também por desenfado de si: “as noites de Pancas, de Pinheiro, de Salvaterra, depois de doze anos de disputas ao *wisth*, já se não podiam aturar” (Figueiredo 1804-1810, II: 212). Escreve porque tem de escrever, fisionomicamente, por impulso, por necessidade, como se coça uma pessoa que tem comichão: “a poesia dramática trabalhava-me, e trabalhava-me tanto que já nem podia ir aos teatros” (Figueiredo 1804-1810, II: 211). Escreve mais para a gaveta do que alguma vez escreveu para as academias, a dos Ocultos ou a da Arcádia Lusitana.

Não raro a literatura do século XVIII, ao buscar o Belo, se demora nos Monstros. Há em Figueiredo um gradual processo de enamoramento do disforme que nasce da preocupação com o belo. Por isso é interessante cruzar a sua poética com algumas reflexões de “La Belle et la Bête”. Não é um conto popular, mas filosófico, saído das mãos de Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon de Villeneuve (1695-1755). Aos 26 anos, viúva obscura de um obscuro militar, concebeu a peregrina ideia de se sustentar através da Literatura, chegando a ganhar algum renome, através suas narrativas: *Le Phénix Conjugal*, *Les Belles Solitaires*, *La Jardinière de Vincennes*... “La Belle et la Bête” de Madame de Villeneuve, frequentemente atribuído a Straparola, a Perrault ou aos irmãos Grimm, tendo sido publicado, com considerável sucesso, em 1740, numa colectânea de contos intitulada *La Jeune Américaine et les contes marins*, deixou entretanto de ser lido, apesar das repetidas edições ao longo da segunda metade do século XVIII e ainda da primeira metade do século XIX. A versão para jovens que do mesmo conto fez Jeanne Marie Leprince de Beaumont, no *Magazin des Enfants*, logo em 1756, será depois considerada mais adocicada e conveniente, e mesmo mais cuidada estilisticamente, levando ao esquecimento progressivo do texto de Mme. Villeneuve (cf. Stewart 2004: 199).

Há, parece-nos, uma certa injustiça no julgamento, motivado, em grande parte, pelas funções didácticas que tomara conta da nóvel literatura infantil, enquanto género menor para menores. Na versão de Mme Villeneuve, a sedução é mais crua, e as descrições mais violentas. Jeanne Beaumont não nos dá tantos pormenores sobre o corpo do Monstro, limparia as cenas de sangue, e substituiria o claro “voulez-vous coucher avec moi?” por um institucional “voulez-vous être ma femme?”. Também o poder da palavra é mais explícito no texto de Mme de Villeneuve: enquanto este se encontra povoado de explicações sobre os efeitos encanta-

tórios do discurso das fadas e dos homens, o de J. de Beaumont parece ter como culminar da estrutura narrativa o instituído “final feliz”: o matrimónio. Finalmente, no texto de Mme de Villeneuve, talvez mais do que no texto de J. de Beaumont, a personagem feminina é um ser em permanente expectativa de aprendizagem, que não se deixa abater pela adversidade e sempre vê na curiosidade um factor de salvação, à boa maneira dos heróis setecentistas que tanto inspirariam Ítalo Calvino (Borrvalho 2009: 465-490): “[...] [F]iguras de homens e de mulheres plenos de inteligência, de coragem e de apetites, mas nunca entusiastas, nunca satisfeitos, nunca espertalhões ou soberbos” (Calvino 2003: 31).

A História da Literatura do Século XVIII (se não, admitamo-lo, a de todas as literaturas, de todas as épocas, quando estudadas de perto) é afinal a história daqueles que “ousam saber”, e por isso “ousam errar”, simultaneamente fiéis a uma colectividade que os tolhe e atentos a uma monstruosidade que os fascina: “Charmante Belle, ne regrette point ce que tu viens de quitter. Un sort plus illustre t’attend; mais si tu veux le mériter, garde-toi de te laisser séduire par les apparences” (Villeneuve 1765: I, 109-110).

“La Belle et la Bête” tem invariavelmente por lição óbvia a apologia do matrimónio sensato, mais guiado pela bondade e liberalidade do marido do que pela sua beleza formal. Visa claramente, em quase todas as suas versões, um público feminino. Mas o desafio maior da protagonista da narrativa de Mme de Villeneuve consiste em ultrapassar as generalizadas ilusões da aparência, levando-a a observar a bizarria e o monstruoso, e a desprezar o “bom gosto” colectivo: “[G]arde-toi de te laisser séduire par les apparences”. Contrariando essa opção fácil, exemplificada pelas suas irmãs, o caminho da Bela não tem modelos, nem tem retorno possível: “[J]e t’avertis de nouveau, dit la Bête, de prendre garde à ne la pas [*sic!*] surprendre sur le sacrifice que tu dois exiger d’elle, et sur le danger qu’elle encourera. Peints-lui ma figure, tel qu’elle est” (*ibid.*, I: 76). Neste contexto, qualquer viagem é um tempo-limite, dividido entre o medo do erro e a curiosidade de saber: “A quoi me suis-je engagé? [...] Et malheureux, s’écrioit-il, est-ce que je dois le plus craindre?” (*ibid.*: I, 79). Por seu lado, o espaço-limite do palácio do Monstro é demasiado vasto para que se possa conhecer todo: “Le jour se passa sans qu’elle pût tout y voir” (*ibid.*, I: 113). Nele, seres híbridos representam para Bela uma tragédia fantástica, muito do seu agrado, ainda que as vozes fossem de pássaros e os corpos de macacos: “[U]ne autre troupe voulut la régaler d’un spectacle nouveau” (*ibid.*, I: 124). Coexistindo com tais monstruosidades,

se encontra a mais perfeita convencionalidade: “la Bête vint comme à l’ordinaire, lui faire visite, et après les mêmes questions et les mêmes réponses, la conversation finit par un *Bon soir, la Belle*” (*ibid.*, I: 125).

“La Belle et la Bête” é também, realcemo-lo, uma espantosa imagem sobre o efeito retórico-estético do Teatro e as várias formas de Teatralidade. O segredo que Bela descobre no palácio do Monstro é afinal um teatro mais real, escondido pelas janelas cerradas: “[E]lle en fût empêchée par une glace que les séparoit, ce qui lui fit connoître que ce qu’elle avoit cru réel n’était qu’un artifice, qui [...] les lui renvoyoit le dessus le Théâtre de la plus belle ville du monde” (*ibid.*: I, 129).

A maior bagatela lhe pareceria, naquele imprevisto teatro privado, uma revelação cuidada e rara: “[L]es marionnettes même ne furent pas, en attendant mieux, un amusement indigne d’elle. L’Opéra-Comique étoit dans sa splendeur” (*ibid.*, I: 135). Uma janela da sala dava para o Teatro Italiano, mas nas restantes não experimentava ela menos prazer: uma janela havia que lhe permitia espreitar as Tulherias e observar o espectáculo do poder: poses, embaixadas e cortejos. Outra lhe abria as portas do mundo: as cenas de um casamento, ou as revoltas sociais, ou as revoluções políticas (*ibid.*, I: 138). E assim descobriu Bela que as Sombras ensinam a ver as Luzes: “[L’]obscurité qui se répandit dans ce lieu, l’obligea de porter ailleurs ses réflexions. Contente de cette découverte, dont elle se promettoit de faire un usage fréquent, elle descendit dans les jardins” (*ibid.*, I: 129).

“Il est plus facile de parler sur l’amour que de le vaincre” (*ibid.*, II: 1). Falemos pois da Beleza e dos seus Monstros. Do momento em que a Beleza se encontra com a Monstruosidade. Num autor tão representativo quanto Manuel de Figueiredo, um dos primeiros e mais activos membros da Arcádia Lusitana, talvez o único que para ela escreveu uma peça de teatro, *Édipo*, ainda submetida ao juízo dos seus académicos, na figura de Valadares e Sousa.

1. “Garde-toi de te laisser séduire par les apparences”

Em quase todas as intrigas e protagonistas dramáticos construídos ou imitados por Manuel de Figueiredo, se impõe a necessidade de se não acreditar nas aparências. Em 1757, Manuel de Figueiredo escreveu uma comédia que denomina “João Fernandes feito homem”: é a aprendizagem de uma grandeza comum, escondida em cada Zé Ninguém (em cada João Fernandes). Data talvez duma terceira fase a peça “O Homem que o não

quer ser”, a comédia trágica de um homem que não quer ser como os outros definem um homem. É ele, em grande parte, o “Homem que o não quer ser”, porque ser como os outros o querem, não é ser. De uma forma sublimada, e ainda que nunca se assuma como Poeta, é Manuel de Figueiredo também o “Poeta em anos de Prosa”. Ao longo dos anos 70, sucedem-se os heróis (ironicamente trágicos ou ironicamente cómicos), marcados por alguma forma de desajustamento. Em 1773, na comédia “A mulher que o não parece”, afirma-se uma honra feminina que os homens não percebem porque a própria mulher não tira dela benefício material ou social. É Manuel de Figueiredo também, enquanto escritor, alguém que o não parece. Em 1777, na peça “A Grifaria”, a questão da honra torna-se ainda mais complexa, porque ninguém a entende, nem a generalidade das mulheres, nem a totalidade dos homens. De forma semelhante também Figueiredo escreve, prevendo a incompreensão de todos, num mundo sem espectadores ideais, idealizáveis, ou sequer reais:

“Para conhecer os homens e não fugir deles, para conhecer o mundo e não detestá-lo, ou é preciso rir-se deles como Demócrito, ou lamentá-lo como Heráclito. Demócrito passou por louco, Heráclito por melancólico. Eu que não sou filósofo, passei por melancólico quando me ri dos outros, e por louco quando me vi melancólico. Por que passarei agora que me rio de mim e choro a sem-razão de haver-me rido deles?” (Figueiredo 1804-1815, XI, Disc. “O homem que o não quer ser”)

Este “dépaysement” dos protagonistas e do próprio escritor é fundamental para perceber uma comum monstruosidade social: são seres que, não se enquadrando nos lugares-comuns, não chegam a ter lugar próprio, sendo por isso, em certa medida, exemplares no seu estatuto “u-tópico”. Até porque só compreensíveis num outro espaço e num outro lugar, que o autor deseja ser possível.

2. “Peints-lui ma figure, tel qu’elle est”

Decorrente desta monstruosidade social se deve o autor então interrogar sobre o que é pintar a realidade envolvente. O que é pintar as coisas, descrevê-las “como elas são”, de acordo “com a sua natureza”? É o real universalizável, ainda que parcial? Ou unicamente o produto de uma visão particular? Deve a arte ceder à regra dominante ou à exceção possível? Em que medida pode um autor, que quer ser “do seu tempo”, restringir-se ao tempo visível, mensurável, descritível e reconhecível?

Retomando nós parcialmente os termos do binómio kantiano, em que medida o real do “ser” exclui o “dever ser”, a conformidade aparente do objecto para os seus fins? E como pode a arte pintar desinteressadamente o “ser”, excluindo interessadamente “o dever ser”? Tais questões são formuladas por Isidoro Soares de Ataíde, nas cartas que dirige a Manuel de Figueiredo, colocando-o perante o que julga ser um paradoxo:

“Eu não estou bem com aqueles que afirmam que cada nação tem seu teatro particular: porque se a arte regulou o drama, a mesma arte que se pratica em uma nação se deve observar em outra. A arte é filha da razão e a razão em toda a parte deve dominar.” (Ataíde *apud* Figueiredo 1804-1815, XII: 531)

Responde-lhe Manuel de Figueiredo, corrigindo-o, falando-lhe já das diferenças da linguagem como “génio da Nação”, tentando conciliar a estética racionalista, baseada no fundo universal da Razão, e a estética empirista, valorizadora da particularidade da Experiência sensível:

“A natureza, a verdade e a razão é de todas as nações e de todos os tempos; porém, como a Poesia é imitação, a diferença dos costumes, a liberdade de linguagem, génio da Nação, e ainda os governos e as religiões, influem tanto naqueles Poemas cómicos, e o mesmo clima (que influi em tudo) que por isso, sem tocarmos nas regras, distinguimos os teatros.” (Figueiredo 1804-1815, XII: 540)

E remata, constatando o quanto se perdia a sua filosofia quando ia aos teatros, “que rio de qualquer género de bufonada, como um galego de saco ou um preto meio buçal: é tão austera quando escrevo que, só e fechado no meu cubículo, me faria vermelho se pusesse sobre o papel alguma das graças de Carcuma, que tanto me divertiram há poucas noites no nosso teatro da rua de S. Jerónimo” (*ibid.*: 544-545). Manuel de Figueiredo não está longe do fascínio de Bela pelo Teatro, todo o Teatro, ainda que racionalmente o não aprove. Por isso gosta das Óperas de Bonecos, de marionetes. Porque é bom ou à falta de melhor, talvez por ambas as razões. Talvez porque não resiste ao fascínio daquelas janelas que se abrem e mostram formas distintas de teatralidades: “en attendant mieux”, pensava a Bela, olhando as marionetes (Villeneuve 1765, I: 135). De forma muito semelhante, também Manuel de Figueiredo apreciava aquelas irregularidades de António José da Silva:

“Esquecia-me fallar nas Operas de bonecos, com as quaes devemos ser mais indulgentes que com outras nenhuma composições dramáticas, perdoe-me o nosso eruditissimo Candido Lusitano; para animar huns

O belo e os monstros: História de uma poética proibida

bocados de cortiça (satisfação que dá no seu Prologo o engenhoso, e graciosíssimo António José) he necessário compor no gosto em que elle o fez, e valer de toda a extensão do nosso discreto dito. A gente não se ri senão de asneiras. Olhem que o ouço ainda a boa gente: boa gente, explico-me, segundo o nosso modo de fallar.” (Figueiredo 1804-1815, VIII: xlvj)

Ou as arlequinadas da Comédia Italiana:

“O Arlequin no teatro a ninguém faz rir tanto como a mim, e ainda fora de cena, confesso a verdade, me agrada.” (Figueiredo 1804-1815, IX: 209)

Não deixa de ser curiosa a justificação evocada por Manuel de Figueiredo para justificar a dispersão do que se considera “bom-gosto”. Sob todos os aspectos, ela é “tradicional”, incontestavelmente normativa e reconhecidamente aristotélica: “porém, como a Poesia é imitação, [...] sem tocarmos nas regras, distinguimos os teatros” (Figueiredo 1804-1815, XII: 540). A ideia de monstruosidade de alguns géneros e estilos, que tanto scandaliza Isidoro Soares de Ataíde, é assim anulada pela convencionalidade da fonte, claramente mais problemática do que o aristotelismo ou que o anti-aristotelismo setecentistas poderiam fazer crer, onde muitas vezes se identifica Aristóteles como fonte da filosofia racionalista, sem que se tenha em linha de conta que ele é igualmente a primeira das fontes da filosofia empirista (Loyaza, in: Goddard/ Labruno 1992: 48). Com efeito, Aristóteles veiculou efectivamente, ao contrário do idealismo platónico, uma posição filosófica que busca conciliar a inteligibilidade essencial com a inteligibilidade existencial da realidade, defendendo a unidade entre a alma, forma vital, e a sua matéria, o corpo. E tal como a alma é incapaz de pensar sem imagens (cf. *Da Alma*, III, 7, 431a), também a imitação pela palavra somente é possível através de uma imitação, uma representação (mimésis) por meios, modos e objectos, distintos e sempre parciais (cf. *Poética*, I, 1447a). Assim, na natureza física, a permanência se resolve também através da multiplicidade de uma estrutura comum, partilhável por todos os seres animados (*História dos Animais*, I, 486a-486b). Ou a mudança se determina por geração e corrupção, por aumento, diminuição, alteração ou translação (cf. *Da Geração e da Corrupção*, 314a). Pois da mesma forma que a alimentação e a reprodução dos seres animados compatibilizam a identidade do ser e a diversidade da classe, família, género ou espécie, também a sobrevivência e multiplicação do pensamento oscilam necessariamente entre a preservação da identidade do signo e a sua variabilidade.

Aristóteles antecipa assim, sob a capa confortável do “conservadorismo”, algumas reflexões “vanguardistas”. E não só as provoca em Manuel de Figueiredo, longe disso. É uma raiz que dará diversificados frutos, seja no pensamento sobre o sublime de Burke (Burke 1998: I) ou na perspectiva darwinista da evolução das espécies (Darwin s.d.: I, *et passim*): o ser só sobrevive através da tensão entre a semelhança e a diferença, o prazer da uniformização e a dor da ruptura, a selecção/ uniformização natural e a igualmente natural divergência dos caracteres.

3. “[L]’obscurité [...] l’obligea de porter ailleurs ses réflexions”

Uma indelével sedução por essa diversidade se introduz na poética de Manuel de Figueiredo, ao longo dos anos, lenta e pacificamente, por vezes. Frequentava muito e variado teatro. Lia muitos e variados livros. E a diversidade obscura lhe parecia a ele tão atraente quanto a muitos outros parecia monstruosidade. Querer conhecer é a antecâmara de todo o amor. E Manuel de Figueiredo era, pese embora a sua inabilidade dramática, um espectador curioso. As cartas *supra* referidas, entre Manuel de Figueiredo e Isidoro Soares de Ataíde, parecem datar dos anos 70, pelas referências (cf. Pimpão 1962: 269). Mas, já nos finais dos anos 50, Manuel de Figueiredo exortava a Arcádia Lusitana, no último Discurso sobre a Comédia: “Não vos oprimaís, Espíritos grandes, com a multiplicidade de regras, buscai o fim, movei as paixões: mais estimo uma cena dos monstruosos dramas de Shakespear do que os regulares poemas de ****” (Figueiredo 1804-1810, I: 171).

A diferença parece estar somente na mudança da sua atitude mental, na noção redimensionada da sua liberdade, maior perante a gaveta que perante a instituição. No Discurso V da Arcádia, fala ainda para autores menores e de autores menores: “Mas eu e os mediócrs poetas, se uma vez largamos o prumo, se nos deixamos levar dos caprichos extraordinários da fantasia, atrevidos Ícaros, nos fazemos ridículos despojos da temeridade” (Figueiredo 1804-1810, I: 172). Depois, em *Ósmia*, a libertação: “Rompo a cena com um enigma, e fecho-a, ensanguentando o teatro. Que crimes! E agrada-me!” (Figueiredo 1804-1815, II: 349).

Entre um momento e o outro, parece não haver para ele conflito, porque a fonte de todo o sublime da sua arte, ele a buscou continuamente na verdade útil. A verdade. “A verdade, e simplesmente a verdade, é a sublime Arte, a rica veia e a lira de ouro com que os poetas devem entoar

aquele harmonioso canto [...]", escreve ele na dedicatória ao Conde de Oeiras (Figueiredo 1804-1815, I: s.p.).

Mas a "verdade útil" é um conceito ainda mais complexo que a verdade (nunca pura, nunca simples). Alguma coisa vai mudando. Desde logo o fascínio pelo hibridismo dos géneros. Em 1758, não admite na comédia uma cena triste (Figueiredo 1804-1810, I: 138-139). Em 1774, reconhece que "a esperança, a volubilidade, as paixões e a mesma extravagância das acções, instantaneamente nos fazem passar das lágrimas ao riso" (Figueiredo 1804-1815, IV, Disc. "A mulher que o não parece", s.p.). Ainda que sem dúvida guiado por Diderot (Borrallho 1985: 104-114), ao longo da inquirição dessa verdade, também ele, qual perseguidor de Minotauros, se descobre num labirinto de paradigmas, exemplos e modelos:

"Agora porém é que eu conheço o labirinto em que me meti. Eu quero escrever dramas úteis e verosímeis. Onde está o poeta que hei-de imitar, onde os originais que hei-de seguir? Hei-de mover o riso, o riso crítico. E onde encontrarei os caracteres? [...] Folheio, revolvo, leio, estudo em todos os teatros e vejo-os copiando-se uns aos outros, e é o melhor que neles vejo." (Figueiredo 1804-1815, I, V)

4. "A quoi me suis-je engagé?"

É neste palácio de mil portas e janelas que, entre 1772 e 1777, Manuel de Figueiredo se aventurará, como Bela, na decifração de monstros. Nos primeiros anos, esquecer-se a Natureza era origem certa de monstruosidades que era preciso evitar. Mas entre 1772 e 1777, trata ele agora muitas das suas peças como "monstros". "Monstros": assim chama às peças imperfeitas que dedica, com indubitável orgulho, ao Conde de Oeiras (Figueiredo 1804-1815: Dedicatória, s.p.). Traduz igualmente *O Cid*, de Corneille, em versão livre, fascinado com a sua grandeza monstruosa, o maior dos desafios: "O Cid é um monstro", "[...] é tão monstruoso como grande" (Figueiredo 1804-1815, VIII, Disc. "O Cid", XVI). E uma das suas últimas peças de teatro denomina-se "Grifaria". "O meu monstrosinho", assim lhe chama, com evidente ternura pelo rebento, peça de grifos, por se não enquadrar em realidade conhecida.

O Grifo, animal híbrido, mitologicamente metade leão (o mais forte animal da Terra) e metade águia (o mais forte animal dos Ares), tem uma evidente relação de analogia com os actores das peças de teatro a que assistia a Bela no palácio do Monstro: os actores eram também seres hí-

bridos, seres compósitos com corpo de macaco e vozes de pássaros. O Grifo e o Actor tornam-se assim, simbolicamente, em Figueiredo e Villeneuve, um idêntico ponto de intersecção entre o real e o ideal, entre o que se move ao mesmo nível que nós e o que acima de nós nos observa (Figueiredo 1804-1815, II, V, Prólogo “A Grifaria”; Villeneuve 1765, I: 124). A “Grifaria” é um monstro para o público a que leu a peça (para o próprio Manuel de Figueiredo?), da mesma forma que o Actor, habitante do palácio encantado, o é para Bela. Até porque junta o cómico e o trágico de uma forma mais complexa do que a tragicomédia. Se Manuel de Figueiredo, nos discursos dirigidos à Arcádia Lusitana, defendera a não inclusão de cenas trágicas na comédia, nos tempos em que escreve a “Grifaria” sublinha a impossibilidade de tal plano. Comédia? Tragédia? Misturam-se com a vida, confundem-se com as suas teatralidades, no palco e fora dele: e é ela, a Vida, que é o mais verdadeiro Teatro.

5. “la Bête vint comme à l’ordinaire, lui faire visite”

As revoluções, desde logo as dos astros, são incipientemente circulares, repetitivas. A mudança chega por vezes através da recuperação do passado. Não deixa por isso de ser significativo que, na peça “A Grifaria”, Manuel de Figueiredo volte a usar a terminologia que só usara em 1748, e abandonara em 1757. Eis que divide novamente a “Grifaria” em “jornadas”. Mas nelas se junta agora a sociedade real com o esboço de personagens de um tempo futuro, ideal, que as possa finalmente compreender. A “Grifaria” é uma viagem que assume o amor progressivo a um monstro desconhecido, ainda “l’Inconnu” et “la Bête”, duas faces de um mesmo espírito. As “jornadas” em que divide a peça não são unicamente uma forma de escapar à normatividade do número de actos permitido pelos críticos, mas sobretudo a forma de confundir o tempo do Teatro com o tempo da Vida: a jorna. E a intriga dramática como uma viagem que só por convenção ou acaso tem fim: a jornada.

Certamente o pode ter lido em muitos autores: aguçou a sensibilidade nos “dramas que aqui nos chegam”, leu “todos os de Itália, e ainda os de França” (Figueiredo 1804-1815, IX: 219). Mas o “neoclássico” Manuel de Figueiredo parece esteticamente legitimar-se, não pela leitura de um autor europeu específico ou pela visão das esculturas greco-latinas, mas por um quadro de Jerónimo Bosch, talvez as “Tentações de Santo Antão”, hoje guardado no Museu Nacional de Arte Antiga, outrora Palácio de Alvor-Pombal. É no mínimo bizarro (...quer se considere o século XVIII

português quer o século XVIII europeu) que um dramaturgo (...dramaturgo árcade, neoclássico) tenha demorado o olhar num quadro de Bosch e com ele tenha identificado a sua obra. Até porque Bosch, ainda que contemporâneo de Leonardo da Vinci, só verdadeiramente aparece valorizado na história da pintura depois das leituras surrealistas: “[S]olicita o nosso interesse pelo mundo dos sonhos” (Janson 1984: 362).¹

Parece-nos também sintomático encontramos em Manuel de Figueiredo, que tanta apetência tinha para o desenho, uma estética do fragmento e da imperfeição, cuja raridade, nos meios artísticos portugueses da época, nos parece pertinente sublinhar: “Eu que sou um pouco curioso da pintura, sempre estimei mais os esboços que os painéis bem acabados, ali vejo mais a natureza e o que a arte tem de divino [...]” (Figueiredo 1804-1810, II: 206).

“Grifaria”: o nome da peça tinha-lhe sido sugerido por uma senhora, nobre e letrada, a quem a lera e a quem a dedicava. Figueiredo concorda, acha graça ao nome com que a viu crismada. Para os outros, ainda que cultos, escreveu um grifo. Mas ele lhe quer bem, ao arrepio da verosimilhança crítica, contrariando a opinião pública ou a opinião publicável. O facto de ter aceitado a opinião dos outros, dando o nome de “Grifaria” à sua peça, tem uma certa ironia, e é também uma relevante ousadia. Ainda que diplomática, dita entre as linhas. Como em toda a ironia, a interpretação pode sempre desmentir-se. Talvez por isso a “monstruosidade” estética da sua “grifaria” é desde logo dita efeito de um estado doentio, que declara ser o estado em que escreve, sem que não se possa ver nele mais do que aquele escrevente que redigia de manguinha no punho: “Não sei se li ou se sonhei que...” (Figueiredo 1804-1815, V, Epíteto de “Grifaria”, s.p.). Ou “Esquenta-se-me o cérebro de sorte, e tal o entusiasmo se senhoreou de mim, que não só deitei por esses ares, mas cansado já de andar pelo espaço imaginário fixei a imaginação no Mundo da Lua”. Velhas estratégias de falsa inocência.

¹ Não deixa de ser sintomática a inclusão frequente da obra de Bosch na pintura medieval, apesar de falecido em 1516: “pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens da Idade Média.” (Gombrich 2005: 359). Muitas vezes, a pintura de Bosch foi lida como expressão imagética da heterodoxia cátera. Filipe de Guevara, no século XVI, dava-o como o inventor dos monstros e quimeras. E ainda que hoje essa visão da heterodoxia seja cada vez mais contestada, é inegável que, na História da Pintura europeia, a obra de Hieronimus Bosch só se lê mais pacificamente depois do advento da Psicanálise e dos manifestos surrealistas.

6. “Le jour se passa sans qu’elle pût tout y voir”

É, a nosso ver, invulgar a frequência com que Manuel de Figueiredo passa a utilizar a palavra “Monstro”. Não designara com ela “El Engaño Escarmentado”, ainda de uma fase de influência espanhola. As composições do período arcádico, regulares e escritas segundo muitas poéticas, diziam as monstruosidades avessas à natureza. Mas agora as peças antigas “não lhe fazem saudades” (Figueiredo 1804-1815, XIII: 210-211). Aquilo de que Manuel de Figueiredo progressivamente mais gosta é invariavelmente dos seus “monstros”. Assim os apresenta, estranhando-lhes o encantamento. Como Bela, sente-se aprisionado pelo Monstro, e como ela começa a “querer entender” as formas solitárias de grandeza:

“O Cid de Corneille é tão admirável como o Édipo de Sófocles. Chefes são estes dois únicos homens, das duas seitas totalmente opostas. [...] A admiração e as lágrimas, se acaso não são o fim trágico, são o meio de o obter. [...] O Cid de Corneille é tão monstruoso como grande. Tira sem comparação mais lágrimas que o Édipo de Sófocles.” (Figueiredo 1804-1815, VIII, Disc. “O Cid”: 15-16).

Nos últimos tempos de escrita, como vimos demonstrando, Manuel de Figueiredo coteja monstros e pesa já lágrimas. Não é certamente por acaso que Manuel de Figueiredo termina o Discurso sobre *O Cid*, exortando os críticos a suspender as suas censuras a géneros híbridos, como a Tragicomédia ou a Ópera, mas também a outros géneros, mais ou menos tradicionais ou populares, a que eram alheios os eruditos inspectores de poéticas:

“Acabei o Discurso, que era o meu caso, e cerra-lo-ei pedindo por caridade aos meus Patricios que se não mettão a criticar seriamente Tragicomedias, Operas, nem das chamadas Tragicas, nem Comicas, Farças, Burletas, Entremezes, Sainetes, Divertimenti in Musica, Serenatas, Loas e cousas deste género: e creião-me, porque as Regras de semelhantes composições não estão em Aristóteles, nem em Horacio: estão no Theatro, na Musica e no Povo; e no verniz que lhes dá um ou outro Comico.” (Figueiredo 1804-1815, VIII: xlv)

As comédias bem podem ser uma “ensaladilla”, que é “como os Castelhanos chamam à jóia composta de miudinhas lascas de todas as pedras preciosas” (Figueiredo 1804-1815, VI: 226). Têm elas defeitos, têm elas paixões?

“Estas são daquelas coisas, ainda mal, que sempre agradam: são o vidro que o menino banhado em sangue aperta na mão em berreiros, quando

lho querem tirar, porque o feriu. [...] São o merecimento do Teatro Espanhol. Porque haverá sempre gentes que brigam e a minha espada não se nega.” (Figueiredo 1804-1815, VII: vi-vii)

7. “Un spectacle nouveau”

Lembramo-nos de Lope de Vega que, quando escrevia teatro, fechava as poéticas a sete chaves. Mas lembrar Lope de Vega pode sugerir aqui o regresso a um Manuel de Figueiredo barroco, ou seja, atrasado em relação ao ritmo europeu, arcaico ou conservador. Hesitaríamos muito em fazê-lo. Se Figueiredo for barroco, sê-lo-á (quando muito) no sentido em que o barroco pode ser um estado de espírito colectivo, em que predomina a atracção pela organização tendencialmente caótica, irrepresentável (tal como é definida pelo *éon* de Eugénio D’Ors ou pelo actualização de Omar Calabrese). Mas não porque se encontre anquilosado entre leituras seiscentistas (espanholas ou francesas). Cada contexto colectivo cria uma retórica, uma estratégia e e uma malícia próprias, que se podem e devem explicitar, sem recorrer ao frágil argumento da influência cenprtrica e unívoca, sempre penalizadora para os contextos ditos marginais (considerados receptores passivos e distantes). Sem querer com isso estabelecer um paralelo entre Manuel de Figueiredo e Schiller, há que sublinhar, na poética de Figueiredo, um crescendo gosto pela liberdade do sublime e desgosto pela regra do belo. Não como estados antitéticos, mas como estados metonímicos:

“São dois génios os que a natureza nos deu pela vida fora. Um deles, sociável e gracioso, encurta-nos com o seu animado jogo a viagem penosa, aligeirando-nos as amarras da necessidade e conduzindo-nos, sob o signo da alegria e do gracejo, até aos lugares perigosos onde temos de agir como puros espíritos e abdicar de tudo o que é corpóreo, até ao conhecimento da verdade e ao cumprimento do dever. Aqui ele abandona-nos, pois o seu domínio é apenas o mundo dos sentidos, e a sua asa terrena não pode transportá-lo para além deste. Mas agora surge o outro, sisudo e silencioso, e o seu braço forte transporta-nos acima da vertiginosa profundidade. No primeiro destes génios, reconhecemos o sentimento do belo, no segundo, o sentimento do sublime.” (Schiller 1997: 220n, 9-10)

Talvez a idade lhe tivesse acentuado a sensibilidade ao irregular, talvez esse novo gosto decorra de antigos desgostos.

“[...] pois a beleza é a nossa guardiã na infância e dela se espera que nos conduza do rude estado natural para o refinamento. Mas embora ela seja o nosso primeiro amor e a nossa capacidade de sentir principie por desenvolver-se em relação a ela, a natureza providenciou porém que ela amadureça mais lentamente, esperando pela formação completa do entendimento e do coração para atingir pleno desenvolvimento.” (Schiller 1997: 225)

Não nos parecem contraditórios os percursos retórico-estéticos que pugnam pela visibilidade do Belo e do Sublime. A visibilidade de um conduz, cremos, à necessidade do outro. O estudo dos textos de Lessing, conhecidos com o título de *Dramaturgia de Hamburgo*, revelarão tensões idênticas, entre o projecto elitista de um teatro nacional e a sua necessária eficácia, quando aplicado a um público bem mais lato e diversificado, social e culturalmente. Em 1762, à semelhança do que vê suceder nas cidades italianas, Francisco Bernardo de Lima exortava os governantes portugueses (do Monarca ao Senado da cidade do Porto) a financiarem os teatros públicos como espaço de catarse dos sentidos, dando dinheiro não só para os actores, mas também para “as decorações dos theatros, que he o que mais agrada à vista, e por isso huma das partes essenciaes da opera” (Lima 1764, II: 96-97). Pedido idêntico é formulado por Johann Elias Schelegel, temendo os princípios economicistas a que se veriam obrigadas as companhias itinerantes (cf. Nunes, in: Lessing 2005: 8). Entre 1772 e 1777, Manuel de Figueiredo pugna por um Teatro Novo, em que a variabilidade das normas e o popular sentimento do agrado se tornem academicamente explicáveis, do ponto de vista retórico ou estético. Em Figueiredo, o génio não é uniformemente apresentado como incompatível com a existência de regras. Em 1768, no 96.º Fascículo, Lessing, num contexto diferente, em que o argumento do “génio” espontâneo era lugar-comum do “Sturm und Drang”, critica já os que opõem a imprevisibilidade da originalidade à observação das regras, os que defendem que a mera existência da Regra abafa o Génio:

“Como se o Génio se deixasse oprimir fosse pelo que fosse no mundo! [...] Nem todo o crítico é um génio, mas cada génio é um crítico nato. Tem em si a amostra de todas as regras. Compreende, conserva e segue apenas as que exprimem os seus sentimentos por palavras.” (Lessing 2005: 167)

Em Portugal, como por toda a Europa, a ideia de um Teatro Nacional, acabaria por conduzir a um fenómeno pendular em que a Mitologia ou a História nacionais dão corpo, sobretudo ao longo do século XIX,

a uma certa forma de uniformidade passional associável às motivações do teatro melodramático. Também a ideia de um Teatro moral conforme ao interesse político e à formação dos bons súbditos (o Teatro útil, a Verdade útil), será, pelo menos em parte, ultrapassado pelo interesse que passam a ter as personagens que estão para além do colectivo, para além do prazer de dizer o adequado ou o legível. O Teatro moral e didáctico acabou, em certa medida por dar voz a seres “deslocados” do mundo: no conto da Mme. de Villeneuve, às “belles solitaires” e às “jardinières de Vincennes”. Em Figueiredo, às “mulheres que o não parecem” ou aos “homens que o não querem ser”. E criou também autores “desenquadrados”: “poetas em anos de prosa”, expressão que tanto agradaria a Garrett por exprimir a literatura “romântica”. Em todo o caso, uma literatura ainda semelhante à que irritava Eça de Queirós, quase no final do século XIX: “É como um trovador gótico, que acordasse de um sono secular numa fábrica de cerveja.” (Queiroz 1969, I: 25)

Como vimos já, em Manuel de Figueiredo, embora de forma incipiente, existe uma adesão sentimental e afectiva ao herói que perde, uma atracção pelo texto imperfeito, pelo fragmento, ou uma simpatia crescente pelo texto que é eficaz porque transgride ou incide sobre uma transgressão. A “Grifaria” é um “monstro”, porque, para as duas mulheres, as protagonistas, o heroísmo épico se tornou socialmente ridículo e só faz sentido como forma de exclusão. Construção de um teatro que busca o Sublime, se retomássemos a terminologia de Schiller e os seus projectos de renovação da tragédia:

“Grande é quem vence o que é pavoroso. Sublime é quem não o teme mesmo vencido por ele. Grande foi Hércules, [...]. Sublime foi Prometeu, uma vez que, agrilhado no Cáucaso, não se arrependeu do seu acto e não admitiu o seu agravo.” (Schiller 1997: 153, n. 40-42)

O ponto de partida da Grandeza e do Sublime é o mesmo: o desafio ao pavoroso. O que os distingue é, afinal, a permanência de uma vontade num contexto imprevisível.

8. “Ce qu’elle avoit cru réel n’était qu’un artifice”

“Quem raciocina bem também inventa, e quem quer inventar tem de saber raciocinar. Só acreditam que se pode separar uma coisa da outra os que não têm predisposição nem para uma, nem para a outra” (Lessing 2005: 168-169). Isto concluía Lessing, perseguindo a ideia de que era possível uma ciência que racionalizasse o sentimento da beleza não ex-

pectável e acreditando que aquilo a que era chamado “génio” derivava directamente do conceito de imitação, do artifício da mimésis: “A experiência comprova-a. Como pode a teoria rejeitá-la?” A frase, escrita pelo jovem Schiller na sua dissertação em Medicina (dissertação rejeitada, contudo, pelas autoridades académicas), bem podia servir de lema, no dizer de Teresa Cadete, a “uma teoria estética com um duplo fundamento sensível e objectivo”, “uma plasticidade aberta” em que o autor, mais do que achar uma solução definitiva, se centra na pontual incompatibilidade existente entre a razão e a sensibilidade (Cadete, in: Schiller 1997: 11).

Também em Diderot, a sensibilidade ao monstruoso deriva da plasticidade da natureza, híbrida por necessidade e conveniência: “A natureza só fez uma variedade muito pequena de seres que variou ao infinito, talvez um só, por cujas combinação, mistura, dissolução todos os outros foram formados” (Diderot *apud* Bernardo 2007: 14). Luís Bernardo comenta assim *Lettre sur les Aveugles à l’usage de ceux qui voient*, de Diderot: “Um dos principais interesses da *Carta* resulta de aí encontrarmos, em processo constitutivo, a reelaboração da categoria da monstruosidade, que deverá integrá-la quer na ordem natural da natureza quer na ordem moral e jurídica da sociedade [...]” (Bernardo 2007: 16-17). E reutiliza uma expressão de Fernando Guerreiro, que também estudara autores setecentistas:

“Monstros felizes, porque descontraídos, pela compreensão de que somos o resultado equilibrado de uma série de acasos, de experiências naturais, em virtude das quais a Natureza foi apurando a sua potência metamorfoseadora [...]” (Bernardo 2007: 18-19)

Manuel de Figueiredo nunca leu certamente Lessing ou Schiller no original, nem certamente em tradução. Mas leu Diderot, que muito foi influenciado pelo que conhecia dos movimentos alemães (Mortier 1954: *passim*). Os seus protagonistas, em grande parte do género feminino, encontram-se em todo o caso imbuídos de um indubitável “espírito de época” movidos pela beleza e pelo sublime, trágicos e épicos, sempre mais prometaicos, que hercúleos. São muitas vezes personagens para quem o heroísmo épico se tornou ridículo, só fazendo sentido como forma de exclusão social. Parecem o que não são. Não são o que parecem. Aventuram-se num amor que não pode ser compreendido, e compreendem o que não podem partilhar com ninguém. Assumiram racionalmente a sua monstruosidade, justificando-a cientificamente, enquanto documento e prática anatómica:

“[P]ersuadi-me, digo, a que não deixará de gravar-se no coração dos Espectadores indiferentes hum documento, para cada individuo de ambos os sexos conhecer o que deve esperar de si, e consequentemente hum do outro. Da falta deste conhecimento da anatomia do coração humano, nascem as fantásticas ideias com que se nutre o amor próprio [...]” (Figueiredo 1804-1815, II: 175-6, Disc. “Apologia das Damas”)

Sendo tal conhecimento inútil na sua época, os protagonistas fizeram dele um testemunho que atiraram para o Futuro. São, em geral, semelhantes em todo o caso ao preceptista “u-tópico” que é Manuel de Figueiredo: “Em alguma noite de Verão, daquelas do século para que eu escrevo...” (Figueiredo 1804-1815: VI, s.p., Discurso para “Os Censores do Teatro”)

Mas mais sintomática nos parece a ironia com que lhe responde a criada Escolástica, uma das personagens da sua peça “O Dramático Afinado”, ao suspeitar da felicidade do monstro e da paciência de quem os busca: “Era preciso/ Dizê-lo nos cartazes;/ De outro modo/ É enganar o público” (Figueiredo 1804-1815, I, acto único).

Como síntese de toda esta questão ao longo do século XVIII (pelo menos), nos guia uma vez mais a versão de “La Belle et la Bête” de Mme de Villeneuve. Afastada fica a ideia de uma conclusão institucional. Aqui como lá. Depois de se deitar com o Monstro e de com ele dormir (revelando-se só então a beleza interior da Fera), a narrativa continua, desde logo motivada pela proibição da mãe do Monstro, revoltada com a união consumada entre o Príncipe e uma simples burguesa. Mais importante do que a declaração de Bela ao Monstro (com que Jeanne de Beaumont terminaria a sua história), ficam ainda por ler, na versão de Mme de Villeneuve, a longa e complexa genealogia do Monstro, afinal um belo príncipe amaldiçoado por uma velha fada; a que se segue a não menos complexa e longa genealogia da Bela, que descobre ser igualmente de geração corrompida, por ter como mãe uma Fada e como pai um mortal (cf. Stewart 2004: 200-201). Não há, nesta como noutras questões, raças puras. Mas há nesse hibridismo, nessa generalizada grifaria, um amor não resolvido que o filósofo José Gil encontrará pleno na Modernidade, depois do *Frankenstein*, de Mary Shelley (Gil 1994: *passim*). De tudo fica, afinal, um contínuo amor ao discurso, disperso por mil e uma histórias de normas e transgressões. Variantes imprevisíveis da monstruosa vitalidade que sempre unirá mortais e fadas, velhos e jovens, príncipes e aldeões, instituições e gavetas, “lugares-comuns” e “lugares-próprios”, convenções e estranhamentos.

Bibliografia

- Aristoteles: *The Works of Aristotle*, 2 vols. Chicago (et al.): Encyclopaedia Britannica 1994.
- Barata, José Oliveira: “A poética de Manuel de Figueiredo”, em: *Humanitas* 45. Coimbra: 1993: 313-334.
- Bernardo, Luís Manuel A. V. (pref.): *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, de Denis Diderot. Lisboa: Vega 2007.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato: “Diderot e a Estética Teatral no Século XVIII Português. A Singularidade dos Dramas de Manuel de Figueiredo”, em: *Confluências* 1. Coimbra: IEF/FLUC e Alliance Française 1985: 104-114.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato: *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1995.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato: “Ítalo Calvino e o Século XVIII. As Aventuras de um Barão Trepador”, em: “*Nel Mezzo del Cammin*”, *Actas da Jornada de Estudos Italianos em honra de Giuseppe Mea*. Porto: Sombra pela Cintura 2009: 465-490.
- Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Ed. Minuit 1985.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry*. Oxford: University Press 1998.
- Calvino, Ítalo: *Ponto Final...*, trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema 2003.
- Costa, Carlos M. F. Brejo da: *Manuel de Figueiredo, preceptista e autor dramático português do século XVIII*. Dissertação de Licenciatura. Lisboa: FLUL 1967.
- D’Ors, Eugenio: *El Barroco*. Madrid: M. Aguilar (s.d.).
- Darwin, Charles: *A Origem das Espécies*, trad. J. da Mesquita Paul. Porto: Lello & Irmão 2010.
- Diderot, Denis: *Oeuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière. Paris: Ed. Garnier 1968.
- Figueiredo, Manuel de: *Obras Posthumas*, 2 vols. Lisboa: Imp. Regia 1804-1810.
- Figueiredo, Manuel de: *Theatro*, 14 vols. Lisboa: Impressão Regia 1804-1815.
- Garrett, Almeida: *Obras de Almeida Garrett*, 2 vols. Porto: Lello & Irmão (s.d.).
- Gil, José: *Monstros*, trad. José Luís Luna. Lisboa: Quetzal 1994.

- Goddard, J.-C. / Labrune, M. (ed.): *Le Corps*, Paris : Vrin, 1992.
- Gombrich, E.: *A História da Arte*, Lisboa: Ed. Público, 2005.
- Grenier, Jean: *Essai sur l'Esprit d'Orthodoxie*. Paris: Gallimard 1938.
- Janson, H. W.: *História da Arte*, trad. J. A. Ferreira de Almeida. Lisboa: F.C.G. 1984.
- Kant, Immanuel: *Crítica da Faculdade do Juízo*, ed. A. Marques e V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1998.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Dramaturgia de Hamburgo. Seleção antológica*, trad. Manuela Nunes, revisão de Y. Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2005.
- Lima, Francisco Bernardo de: *Gazeta Literária ou Notícia exacta dos principaes escritos modernos*, tomo II, 1762. Lisboa: Off. Miguel Rodrigues 1764.
- Machado, Álvaro Manuel: “Figueiredo, Manuel de”, em: *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença 1996: pp. 196-197.
- Mortier, Roland: *Diderot en Allemagne (1750-1850)*. Paris: PUF 1954.
- Palma-Ferreira, João: *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional 1982.
- Pimpão, A. J. da Costa: “La Querelle du Théâtre Espagnol et du Théâtre Français”, em: *Revista de História Literária de Portugal* 1. Coimbra: FLUC 1962: 259-273.
- Queiroz, Eça de: *Uma Campanha Alegre. De “As Farpas”*. Porto: Lello & Irmão 1969.
- Rebelo, Luís Sousa: “Neoclassicismo”, em: Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas 1978 (3.^a ed.): pp. 708-710.
- Schiller, Friedrich: *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, ed. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1997.
- Saraiva, António José/ Lopes, Óscar: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora 2000 (17.^a ed.).
- Stewart, Joan Hinde: *Les Vieilles Fées ou un “bizarre assortiment”*, em: Dix-Huitième Siècle. Femmes des Lumières 36. Paris: La Découverte/ SEDS 2004: 197-209.
- Vega, Lope de: *El Arte de Hacer Comedias en este Tiempo*, ed. J. J. Prades. Madrid: CSIC 1971.
- Villeneuve, Madame de: *Contes*, Haye, [Merigot?], 2 vols. 1765. Disponível online: http://books.google.pt/books?id=6fAFAAAAQAAJ&redir_esc=y (consultado em 1/12/2014)

A PRODUÇÃO DRAMÁTICA PORTUGUESA NO PRIMEIRO ROMANTISMO: PÁGINAS DE TEORIZAÇÃO E DE CRÍTICA TEATRAIS

Ana Isabel Vasconcelos (Lisboa)

São numerosas as publicações estrangeiras dedicadas às teorias teatrais, com estudos e antologias que vão desde os gregos à actualidade, restringindo, contudo, invariavelmente o espaço das teorias oitocentistas aos países da Europa Central. Alemanha, França, Inglaterra, Itália são as pátrias dos nomes de referência, hoje reconhecidos como vultos na chamada cultura ocidental. Evidentemente que, embora vivendo por vezes distantes uns dos outros, os intelectuais constituintes deste núcleo de reflexão influenciaram-se mutuamente e influenciaram também, ainda que com algum tempo de permeio, os homens do teatro e da escrita dramática de outros espaços europeus mais periféricos.

A Portugal, estas novas doutrinas começaram a chegar-nos pela mão dos intelectuais que, por razões políticas ou outras, residiram temporariamente nesses países, convivendo com uma produção cultural mais moderna. Aí absorveram as novas tendências, teorizadas em escritos que, filtrados então pela reflexão de cada um, iam passando a letra de forma e eram tornados públicos sobretudo em textos que prefaciaram obras dramáticas.

Ao contrário do que acontece nesses países, em Portugal não existe qualquer publicação que organize antologicamente as várias reflexões coevas, de cariz mais programático, sobre a produção dramática e teatral portuguesa do período romântico, o que dificulta uma visão sustentada da

nossa estética teatral oitocentista¹. Diremos então que nos falta o conhecimento sistemático e sustentado das leis de composição e de funcionamento do texto, sobretudo no que respeita à cena oitocentista portuguesa. São precisamente alguns desses princípios que procuramos aqui sistematizar, tomando por base textos coevos de autores portugueses, que, de forma mais ou menos assumida, apresentem reflexões teóricas relativas à produção dramática e à sua subsequente materialização cénica. Sublinhemos, desde já, que o material existente sobre estas duas vertentes do texto teatral é bastante desigual. No que diz respeito aos princípios que enformam o texto escrito, é possível reunir produção textual reflexiva clara e isenta de ambiguidades (embora nem sempre coincidente nas posições assumidas). Quanto à realização cénica dos textos, é necessário um esforço de articulação de informações parcelares, não raro de carácter dedutivo, uma vez que, mais do que a enunciação de princípios, são referidas práticas, nem sempre muito claras para o investigador de hoje, dado o conhecimento lacunar sobre a materialidade teatral da primeira metade de Oitocentos.

Lugar, por excelência, do “discurso”, os prefácios oitocentistas apresentam-se como um local onde, com frequência, a própria literatura se assume como referente de eleição. Trata-se de uma intervenção paratextual que se apresenta como legitimadora do género sobre o qual o autor se debruça e, igualmente, um modelo para a leitura do texto que prefacia, dando indicações sobre os parâmetros que devem reger essa leitura.

De entre os variados tipos de discursos prefaciais, alguns há que estão nocionalmente ligados à obra que acompanham, perdendo, de certo modo, o sentido se lidos isoladamente. Outros há que, pelo vigor que apresentam, se instituem como textos autónomos. Estão entre estes últimos os textos programáticos, “receptáculos naturais de determinada ideologia”, que, abandonando o seu estatuto inicial de paratexto, prolongam a sua importância muito para além da obra que originariamente prefaciavam. Nesta categoria se incluem o prefácio a *Um Auto de Gil Vicente*, este considerado o primeiro drama do romantismo português, bem como o prefácio a *Os Dois Renegados*, tido como a versão portuguesa do “Prefácio de Cromwell” de Victor Hugo (cf. Rebello 1980: 54).

Trata-se, sem dúvida, de dois textos que revelam o posicionamento de dois dramaturgos de igual proeminência na época: Almeida Garrett e

¹ Depois de escrita e apresentada publicamente esta comunicação, foi editada uma obra da autoria de Eugénia Vasques, sobre a história da encenação em Portugal (2010).

Mendes Leal. Se bem que hoje de desigual valor, foram figuras destacadas no seu tempo, tendo ambos assumido cargos da maior importância no panorama teatral português². De salientar, contudo, que, apesar de “nascidos” num movimento estético-literário comum, não comungam em rigor dos mesmos princípios estéticos, o mesmo acontecendo, como veremos, com outros dramaturgos coevos.

Embora o posicionamento estético dos românticos europeus fosse assumidamente anti-clássico, não era clara a adequação das novas composições portuguesas a esse molde romântico e ainda menos a sua defesa inequívoca. A comprová-lo estão as hesitações na classificação das novas produções dramáticas. Tomemos como exemplo o drama *Um Auto de Gil Vicente*, desejadamente tido pelo seu autor como um modelo a seguir pelos novos “poetas dramáticos” empenhados na criação de um repertório nacional moderno. Uma importante crítica às primeiras representações desta peça (que julgamos ser da autoria de Silva Abranches) elogia o género daquela composição, referindo-se-lhe como um “meio termo entre a *absoluta e republicana* independência poética de Shakespeare – e os servis regulamentos do *pautado* Racine”. Conforme aos princípios da “moderada escola anglo-alemã”, está bem longe das “tão engenhosas quanto depravadas produções da novíssima e exagerada escola francesa” (*Diário do Governo*, 10 Set. 1838).³ À semelhança de muitas outras vozes, estas observações denotam a dificuldade em, por um lado, se desligar em absoluto de alguns dos princípios clássicos e, por outro, em aderir sem reservas à nova escola, que a Portugal chegava pela via francesa.

Os escritos teóricos, contudo, assumem uma recusa consciente e fundamentada das restrições impostas pelo código aristotélico, defenden-

² Garrett foi Inspector-geral dos Teatros e Espectáculos Teatrais até 1841, continuando ligado ao Conservatório, onde apresentou, em 1843, a sua obra-prima. José Mendes Leal era também membro do Conservatório, para além de dramaturgo com grande número de peças representadas. Foi também bibliotecário-mor da Biblioteca Nacional, sócio da Academia Real das Ciências, deputado e ministro do governo de Costa Cabral.

³ Relativamente à apreciação da moralidade dos dramas apresentados ao Conservatório, a Comissão chama a atenção para o princípio básico de que “o drama deve conter em si um profícuo exemplo da sã moral”. Porém tal nem sempre acontece, sacrificando-se muitas vezes “o pudor para fazer realçar uma paixão criminosa”. Tal quadro “mais servirá para exaltar as paixões do espectador” do que para lhe transmitir a lição moral. E conclui a Comissão: “Se fosse necessário apontar modelos destas pretendidas peças morais [...], com raríssimas excepções denunciaríamos todo o moderno teatro francês” (Machado 1843: 108).

do antes do mais, já que novos conteúdos exigem uma nova forma, uma estrutura diversificada, sem barreiras temporais ou espaciais para além das erguidas pela exequibilidade cénica do texto dramático. Tal como um estudioso do teatro observou (cf. Prado em Guinsburg 1985: 174), assim como a unidade do drama Shakespeareano reside na cena, e nos clássicos é a peça considerada como um todo, no drama romântico o acto é o macro-segmento que contém a unidade no interior de si mesmo, marcando, por outro lado, a descontinuidade espaço-temporal em relação ao conjunto. A nova macro-estrutura apoia-se em três ou cinco actos, compostos por um número de cenas apenas determinado pela conveniência do decurso da acção. Da tradicional estrutura clássica, assente nos tradicionais três momentos (exposição, o culminar e a solução do conflito), passa-se a linhas múltiplas da intriga, o que implica mais do que um conflito e, por consequência, vários momentos de tensão, com soluções diversas ao longo da acção⁴. A tendência é agora de profusão e não de contenção. Tudo acontece com o maior detalhe, sem preocupações com o alongar das situações, ocupando-se as personagens em episódios perfeitamente colaterais ao motivo central, mas que contribuem para uma multiplicidade que se crê enriquecedora e, sobretudo, verosímil, porque se julga mais próxima da realidade.

É Mendes Leal quem postula, precisamente, o novo drama como “a representação fiel da vida” [do real], considerando contudo que “é necessário apresentá-lo de um modo diverso do vulgar, de um modo capaz de produzir impressão no público costumado às sensações usuais” (Leal s/d [1839]: ix). Não parece que estejamos na linha do “terror e piedade” que Garrett desejava infundir no espectador, que tinha, no entanto, sempre presente uma certa moderação. Recordemos as formulações teóricas que Garrett apresenta na incontornável “Memória ao Conservatório” e, em particular, uma nota que apõe ao *Frei Luís de Sousa*, na qual se mantém equidistante em relação a ambas as correntes, que reconhece terem opções estéticas extremadas, e, obviamente, situadas em campos opostos.

“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; [...]” (Garrett 1993:167, Nota F)

⁴ Excepção a este esquema é o drama *Frei Luís de Sousa*, que, embora escrito em pleno romantismo, rege-se por princípios mais consentâneos com as produções clássicas.

Esta anarquia fazia-se sentir nos numerosos dramas que começaram a ser escritos, publicados e alguns levados a cena, e que aproveitam, neste “impulso” anti-aristotélico, formas e fórmulas dramáticas, que a história literária imortalizou sob a designação pouco honrosa de “dramalhões históricos” ou, numa nomenclatura mais atenuada, “melodramas históricos”.⁵

Melodrama, entre nós, possui incontestavelmente uma conotação negativa; melodramático é um adjectivo que deprecia o género que qualifica tendo, talvez por isso, afastado os investigadores destas áreas de criação textual. Já na época, numa “Vista de olhos sobre a história do teatro português”, o articulista assume como causa da total decadência da arte dramática a “invasão dos melodramas”, que define do seguinte modo:

“O melodrama, composição ainda mais híbrida e irregular que o drama, tem sobre ele a vantagem do espectáculo e da variedade, posto que os assuntos sejam de ordinário inverosímeis e extravagantes, mas isto mesmo tem grande influência sobre a classe menos culta da sociedade [...]” (*A Ilustração* 1846: 177)

São precisamente estas características feéricas, como a exuberância cénica e a artificialidade da intriga, que encontramos na dramaturgia de Mendes Leal. Porque situada num mundo ficcional, este autor defende a criação de uma vida extraordinária para as suas personagens, que não a vida comum, considerando ser este o único meio possível de captar o interesse do espectador.⁶

“Na cena as paixões são grandes, fortes e sublimes: devem comover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as inteligências. O nexó do drama interessa e prende; o maravilhoso do estilo fere as cordas do sentimento, arrebatá, entusiasma.” (Leal s/d [1839]: ix)

⁵ Num estudo integralmente dedicado ao teatro romântico português, Luíz Francisco Rebello (1980) divide as produções dramáticas surgidas entre 1838 e 1869 em duas fases, dedicando um capítulo específico a cada. Se é pacífico o título genérico de “O Drama de Actualidade” que abre o capítulo dedicado à produção posterior a 1854, o mesmo não se aplica ao capítulo que abrange a produção anterior. A denominação abrangente de “O Melodrama Histórico” assume uma classificação, quanto a nós demasiado generalista, que engloba os muitos dramas de feição histórica então produzidos e os faz corresponder, como um todo, a um subgénero com características determinadas.

⁶ A imagem do espelho convexo utilizada por Victor Hugo aparece-nos aqui “deformada”, afastando-se de tal forma do real que acaba por comprometer qualquer verosimilhança.

Uma vez mais estamos longe do que Garrett preconiza para o acto criador, onde tudo se reduz “a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural [...]” (Garrett 1993: 11-12) A questão da verosimilhança é também vista de ângulos diferentes nos escritos teóricos destes dois autores. Embora ambos reconheçam a inadequação dos preceitos normativos clássicos se se quiser ser entendido pela nova classe de espectadores, Garrett recusa o recurso a artifícios melodramáticos, como forma de fazer vibrar as plateias. Considerando que estas estão saturadas dos excessos que classifica de “ultra-românticos”, Garrett aconselha moderação, não desprezando contudo o objectivo de “excitar o terror e a piedade” dos espectadores.

Também como sabemos, o autor de *Frei Luís de Sousa* rejeita, no trabalho de produção ficcional, uma relação de submissão ao elemento histórico. No entanto, é o primeiro a reconhecer que, neste campo, a liberdade do dramaturgo vai apenas ao ponto de assegurar a necessária verosimilhança no interior da ficção. A comprová-lo está a preocupação sempre demonstrada em revelar, nas notas que apõe aos seus dramas, as fontes históricas consultadas e a razão dos necessários desvios introduzidos na intriga.

Numa linha teórica também diferente da dos princípios enunciados por Garrett e mais consentânea com o posicionamento de Mendes Leal, se situa Correia de Lacerda que, no prefácio ao drama *A Rainha e a Aventureira*, apresenta as razões pelas quais seguiu, “na essência e na textura, na estética e na forma”, um sistema oposto à obra-prima de Garrett (Lacerda s/d [1845]: 46).

Vejamos então as razões aduzidas. Sendo nós herdeiros dos árabes, “ardentes e sensuais”, como se pode chegar ao espírito e ao coração sem que os sentidos intervenham?, questiona o autor. E prossegue:

“Um drama ou uma tragédia, sem situações, sem caracteres fortes, sem paixões violentas e só com afectos éticos (como diziam os retóricos) é imaginar a república de Platão. [...] A república de Platão está para a sociedade actual como hoje semelhantes tragédias para o teatro: não têm aplicação.” (Lacerda s/d [1845]: 39)

Quanto à função da História, é bastante curiosa a posição assumida por Correia de Lacerda. É inegável que a História arrasta, por vezes, uma cadeia de verdades amargas e funestas, apresentando, não raro, exemplos pouco moralizantes. Uma vez que todos os esforços do dramaturgo romântico se devem dirigir no sentido de ensinar e moralizar, é obrigação

do drama que utiliza, na sua intriga, o elemento histórico, diz-nos Correia Lacerda, emendar esses erros do passado, aproveitando os casos em que “a história fique nessa espécie de penumbra que [...] a deixa confundir com a ficção verosímil.” (ibid.: 7) Esta “recriação” da História pode evitar que o drama perca o interesse dramático que resulta, quanto ao autor, do efeito de surpresa. Sem dúvida que a História é uma grande prisão para este dramaturgo. “Agrilhado à época que tem que bosquejar, ou há-de apresentar os homens e os factos como eles constam”, arriscando-se a fazer uma simples cópia das crónicas, ou toma certas liberdades que ferem os que não admitem que a história seja tratada “com tão poucos melindres” e “tamanha sem cerimónia” (Lacerda s/d [1845]: 9-10).

Não esqueçamos que, para Correia de Lacerda, o objectivo mais nobre é a função moralizadora do teatro. Mais do que o terror e a piedade, resultantes do conflito de paixões desencontradas, espera-se “uma lição severa, uma moralidade palpitante; que tal é o dever rigoroso de quem escreve para as turbas.”⁷ (Lacerda s/d [1845]: 20)

Vejamos, ainda que brevemente, esta mesma divergência no que diz respeito à prática cénica.

Como referi, Mendes Leal advoga que a apresentação desta nova realidade teatral seja feita “de um modo diverso do vulgar, de um modo capaz de produzir impressão no público, acostumado às sensações usuais”. Defende que:

“Entre as tábuas da plateia e as tábuas que pisam os actores vai uma diferença, a que é mister atender. Sobre umas, fala-se da vida comum; sobre outras da vida extraordinária – entenda-se no drama. (Leal s/d [1839]: IX.)”

Trata-se dos princípios do drama romântico aplicados à cena, numa perspectiva que se estende ao acto de representar, já que se defendem “paixões grandes, fortes e sublimes”, que “comovam todos os corações,

⁷ Apenas como apontamento de curiosidade, mas em sintonia com esta preocupação em não utilizar, nos dramas, situações históricas que não sejam exemplos de moralidade, bem como a liberdade em moldar o elemento histórico, preenchendo as lacunas do conhecimento sobre o passado a seu belo prazer, João de Azevedo faz o retrato de Correia de Lacerda, então parlamentar e “cabralista de gema”, nos seguintes termos: “Homem de pequena estatura, fraco e mal apessoado, [...] dotado de talentos mediocres, [...] sem brio nem pudor e tomando por único alvo o interesse; [...] Redactor de uma folha ministerial, entrega a sua pena ao Governo, assim como a sua consciência ao demónio. Não há para ele nome sagrado, nem reputação que não suje; *o que lhe mandarem escrever, isso escreve*” (Figueiredo 1961: 16).

abalem todas as almas e cheguem a todas as inteligências”. Neste ponto, Mendes Leal é, sem dúvida, o interlocutor das teorias de Victor Hugo, para quem a arte não pretende duplicar a própria natureza, mas ser um reflexo dela, devendo dar aos factos uma outra dimensão. O drama é comparado a um espelho convergente em que se projecta a realidade, mas condensada, logo, mais forte, o mesmo acontecendo com a forma como é interpretado. Isto mesmo subscreve Mendes Leal, no prefácio a uma obra de Correia Lacerda:

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

Divergindo desta “ampliação espectacular” e em consonância com os princípios de contenção que defende na *Memória*, diz-nos Júlio César Machado que a Garrett “repugnava tudo o que fosse declamação enfática, ou levada às exagerações violentas e afectadas, que os dramas de Dumas, Victor Ducange e Pixérécourt haviam introduzido.” (Machado 1860: 15) Contra esses exageros se expressara provavelmente o próprio Garrett num artigo não assinado, intitulado “Qualidades e Deveres do Comediante”, publicado ao longo de 9 números do *Jornal do Conservatório*, periódico da sua inteira responsabilidade e que teve existência entre 1839 e 40.

Diferentemente dos seus colegas ultra-românticos, para quem a representação deve levar à submissão involuntária do espectador ao processo de adesão empática, advoga-se, nestes textos académicos (emanados do Conservatório) uma consciência, por parte do espectador, relativamente ao fenómeno teatral, banindo o conceito de “ilusão involuntária” e valorizando o controlo criativo e consciente da experiência estética (cf. Burwick 1994: 60).

Abstemo-nos aqui de referir abordagens teóricas a outros géneros dramáticos, como a comédia, a farsa, a ópera cómica, já que a preocupação dos intelectuais se centrou essencialmente no drama, tido, como se sabe, como congregador de aspectos da comédia e da tragédia, embora, como vimos, enformado por outros princípios. Centrâmo-nos essencialmente em três autores que considerámos representativos das tendências manifestadas na época. Nos muitos outros prólogos que lemos, encontrámos reiterados os mesmos temas e as perspectivas distribuíam-se de igual forma. Desde a preocupação com o conhecimento das fontes históricas e

mesmo a sua revelação, muitas vezes referida e documentada em notas que os autores organizam e apõem ao drama, até ao mais completo desconhecimento dos factos que motivam o discurso ficcional, fazendo-se a defesa da necessidade do “enviesamento” da história em nome da moral e dos bons costumes, vamos encontrando diversos patamares mais ou menos afastados destas posições, consoante a perspectiva de cada autor. O mesmo acontece, como vimos, relativamente à assunção de modelos estrangeiros, sobretudo os da escola francesa, por alguns entronizados, mas tantas vezes por outros responsabilizados pela degenerescência do nosso teatro, sobretudo na primeira fase do período romântico.

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

Fazendo referência às suas palavras, relativamente às novas opções estéticas que agora teorizava, Gino Saviotti encontra-lhes um sabor “genuinamente clássico”, mas apresentado num “invólucro romântico”, e que, em certos momentos de “ira sincera”, se revela sem véus. Reside aqui uma incoerência, aponta Saviotti (1950: 128), que prejudicou a eficácia do modelo dramático proposto⁸. Esta mesma incoerência entre o modelo proposto e a teoria que lhe serve de justificação parece ser um traço comum aos mais importantes textos programáticos desta época. Victor Hugo teoriza o drama romântico num prefácio a um texto por ele próprio considerado irrepresentável. No momento em que se esperava que Garrett fosse aprimorar e engrandecer o modelo preconizado na “primeira composição nacional no género”, escreve um texto programático conceptualizador de um drama histórico, realizando uma tragédia mo-

⁸ Este sabor “genuinamente clássico” radica na formação de Garrett que, moldado pela tradição clássica e cristã, dificilmente se compatibiliza com aspectos antitéticos que enformam, por exemplo, muitas das obras de Victor Hugo. A comprovar, uma vez mais, a importância desta formação clássica, temos agora à nossa disposição um texto inédito de Garrett, divulgado por Oliveira Barata. Trata-se da *História Filosófica do Teatro Português*, um manuscrito que se encontra no espólio do autor, e que os investigadores datam de ca. 1822. Abrimos aqui este parêntese apenas para assinalar que, neste esboço de história do teatro, Garrett se revela profundamente admirador da estética clássica, enfatizando a importância das suas regras e princípios (cf. Barata 1997).

derna ou, se quisermos, um drama com forte pendor trágico⁹. Mendes Leal, num texto que Rebello considera a réplica portuguesa do “Prefácio de Cromwell”, expõe uma teoria mais consentânea com o drama ultraromântico, de tom melodramático, em cuja materialização recusa assumidamente qualquer compromisso entre a projecção histórica e o discurso ficcional¹⁰.

A sistematização de todas estas diversidades e contradições não facilita o trabalho que estamos a levar a cabo: uma antologia dos textos teóricos do drama romântico português – nas vertentes textual e cénica –, precedida de um “prólogo” que, ao jeito do século XIX, ajude e esclareça a leitura dos textos que considerámos fundadores dessa nova estética.

Bibliografia

- Barata, José Oliveira: “‘História Filosófica do Teatro Português’ de Almeida Garrett”, em: *Discursos* 14. Coimbra: Universidade Aberta 1997: 107-141.
- Burwick, Frederick: “Illusion and Romantic Drama”, em: Gillespie, Gerald (ed.), *Romantic Drama*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1994.

⁹ Corroboramos este nosso juízo com a opinião de Maria João Brilhante que, no texto de apresentação da obra de Garrett, diz: “[...] [N]ão encontramos a imbricação do sublime e do grotesco que Hugo considerava fundamental na estrutura do drama romântico. Trata-se, pois, de algo de novo no teatro português – uma tragédia que tem por tema a história social e política – algo que surge no final de uma “acção” cultural, quando a sociedade portuguesa e as ideias se haviam já transformado” (Garrett 1982: 30).

¹⁰ A este propósito, parece-nos esclarecedora a explicação dada por alguns dos membros do Conservatório que se ocupavam desta problemática aquando da apreciação dos dramas propostos a prémio. “Nem sempre se compromete o dramaturgo a apresentar-nos em suas composições quadros históricos com toda a viveza e verdade do colorido de certa época, pelo simples facto de lançar mão de um acontecimento e personagem das crónicas. Se ele pintou com talento e conhecimento do coração humano as paixões que produziram sua catástrofe; se ele cinzelou com arte e fez avultar os diferentes caracteres conforme a índole dessas paixões, dificilmente se afastará das tradições históricas, se o seu facto é todo histórico; e não mentirá à natureza, se em parte for pura criação do seu engenho. Com isto terá cumprido o seu pressuposto; e se o drama for cosmopolita e de todas as idades, é de crer que o seu autor quis fazer um drama de paixão, e não ilustrar dramaticamente uma página da história desta ou daquela nação.” (Machado 1843: 108).

A produção dramática portuguesa no primeiro romantismo

- Figueiredo, Tomás de: “Dom João de Azevedo, Mestre de Camilo”, em: *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris* 17. 1961: 11-19.
- Garrett, Almeida: *Frei Luís de Sousa*, apres. Maria João Brilhante. Lisboa: Editorial Comunicação 1982.
- Garrett, Almeida: *Frei Luís de Sousa*, apres. Maria Leonor Machado de Sousa. Ed. facsimil. da ed. da Quinta do Pinheiro de 1844. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro 1993.
- Guinsburg, J. (dir.): *O Romantismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva 1985 (2.^a ed).
- Lacerda, A. A. d’Almeida Correia de: *A Rainha e a Aventureira*. Lisboa: Tipografia de Silva (s.d. [1845]).
- Leal, José da Silva Mendes: *Os Dois Renegados*. Lisboa: Tipografia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis (s.d. [1839]).
- Machado, Júlio César: *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional 1843.
- Machado, Júlio César: *A Biografia da Actriz Soller*. Lisboa: Tip. de Joaquim Germano de Sousa Neves 1869.
- Rebello, Luiz Francisco: *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Biblioteca breve 51. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1980.
- Saviotti, Gino: “Teoria de Teatro em Portugal, de Garrett aos nossos dias”, em: *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, tomo I - no. 2. Lisboa: Institut Français au Portugal 1950: 121-152.
- Vasques, Eugénia: *Para a História da Encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1929)*. Lisboa: Sá da Costa 2010.

“O DELEITE PELA REPRESENTAÇÃO TEATRAL ESTÁ GENERALIZADA EM PORTUGAL”: O TEATRO PORTUGUÊS NA ÉPOCA DE D. MARIA II SEGUNDO RELATOS DE VIAGEM ALEMÃES E INGLESES

Ricarda Musser (Berlin)

“Entre os divertimentos públicos, o teatro ocupa o primeiro lugar das preferências. O deleite pela representação está generalizado em Portugal. Vilarejo algum é pequeno demais para se incluir no roteiro de um trupe de teatro itinerante que se empenhe em mostrar ao público sensível às artes, pelo menos num pálido esboço, as produções da actualidade que se encontram em cartaz nos teatros da corte”,

escreve Julius von Minutoli, em 1855 (Minutoli 1855: 257). Também os viajantes que visitaram Portugal durante o reinado de D. Maria II (1834-1853) trouxeram os seus interesses, também os ligados ao teatro, ao país que visitavam.

Como nessa altura não existiam quaisquer guias de viagem sobre Portugal, nem na Alemanha nem na Grã-Bretanha¹, os viajantes consultavam, sobretudo, os relatos de viagem para se prepararem para a sua odisséia ao extremo sudoeste da Europa. Tal torna-se particularmente nítido pelo facto de mencionarem os seus antecessores nos seus próprios relatos,

¹ O primeiro guia Baedeker sobre Espanha e Portugal foi editado em 1897 na Alemanha, o primeiro guia Murray foi editado sob o título *Handbook for travellers in Portugal*, em 1855.

concordando ou discordando com as suas descrições. Para aqueles leitores que não planeavam uma viagem a Portugal, ou seja a sua maioria, estes instantâneos subjectivos eram a principal fonte de alimentação para a imagem que faziam do país e da sua vida cultural. No século XIX, Portugal manteve-se como um dos países menos descritos de toda a Europa. Contudo, devido à sua proximidade com África e aos seus estreitos contactos com continentes ainda mais longínquos, irradiava um indubitável exotismo e fascínio. Complementarmente, na Alemanha, o interesse existente pelo teatro português é demonstrado por uma série de quatro partes, de crónicas de correspondentes em Lisboa, publicada em Dezembro de 1838, na revista *Morgenblatt für gebildete Leser* (Matutino para leitores eruditos). Apesar de não se citar nenhum autor, presume-se que os textos tenham sido escritos pela pena do Barão von Eschwege. Assim começa:

“O teatro português possui algo de tradicionalmente bem distinto que bem reflecte o carácter nacional. Alguém que esteja acostumado à ponderação representada nos palcos alemães, encontra-se aqui confrontado com um mundo completamente diferente. De antemão é respondida a questão se as artes dramáticas se encontram em Portugal ou na Alemanha a um nível mais elevado. Mas a sedução pelo distante e pelo desconhecido, conduz a que o leitor tenha preferência por ouvir mais narrativas sobre a ausência de artes teatrais em Portugal do que sobre a sua presença na Alemanha.” (Anónimo 1838: 1196)

Para analisar qual a imagem dos palcos lisboetas que os viajantes² transmitem aos seus leitores, há que, em primeiro lugar, fazer uma abordagem sobre os teatros existentes na época, na capital portuguesa e qual o género de peças que, normalmente, subiam à cena nos mesmos.

Posteriormente, descrevemos como os viajantes tomavam conhecimento das peças em cartaz, quais destas mereciam, sobretudo, a sua atenção e ainda sobre o estado dos edifícios e as prestações dos actores e ac-

² Além dos relatos de viagem propriamente ditos, foi também considerada a correspondência publicada na revista *Morgenblatt für gebildete Leser* de 1838, uma vez que num dos relatos de viagem (Wittich 1843: 124) se remete para mais informações a este respeito; o *Handbook for Travellers*, de 1855, uma vez que, tal como se afirma no prefácio, uma parte essencial da informação dos relatos de viagens nele contida, data da época de D. Maria II; assim como a obra de Julius von Minutoli, que residia na Península Ibérica desde 1851, exercendo as funções de Cônsul Geral da Prússia, acreditado para Espanha e Portugal, conhecendo as circunstâncias, pessoalmente.

trizes e por último, como descreviam o público frequentador das respectivas salas.

No início do período de regência de D. Maria II, existiam três teatros, repetidamente, mencionados. O melhor, também em termos de instalações, era o *Teatro de São Carlos*, inaugurado em 1793 e

“utilizado, sobretudo, para a apresentação de óperas italianas e ballets, aos quais, infelizmente(!), se juntaram, recentemente, [na época de D. Maria II] representações políticas, também designadas por peças patrióticas.” (Lichnowsky 1848: 45)

O *Teatro na Rua dos Condes*, construído entre 1756 e 1765, acolheu, de 1835 a 1837, um grupo de teatro francês que encenava, sobretudo, comédias e *vaudevilles*. Estes dois teatros eram, principalmente, frequentados pelas elites da sociedade portuguesa assim como pelos estrangeiros residentes em Lisboa e pelos viajantes. Depois deste grupo de teatro francês ter deixado a capital, foi levada a cabo a tentativa de recuperação do *Teatro na Rua dos Condes* como teatro nacional.

Representações em língua portuguesa também existiam, a partir de 1782, no *Teatro do Salitre*, no qual eram apresentadas comédias e farsas para a classe popular.

Em 1846, é inaugurado o *Teatro Dona Maria II*, construído na parte Norte do Rossio, no lugar onde fora a sede da Inquisição. Tinha sido previsto para a representação de peças de teatro em língua portuguesa. Três anos mais tarde, em 1849, foi aberto o *Teatro São Fernando*, no qual se representavam comédias em português e em francês. No *Teatro Gymnasio*, que existia desde 1846, recebendo um novo edifício em 1852, subiam à cena, principalmente, curtas farsas e *vaudevilles*³. Os teatros eram, sobretudo, bem frequentados aos domingos e feriados. Porém, durante alguns feriados, tais como o Dia de Todos os Santos e o Dia de Natal, a lei proibía representações de teatro (cf. Minutoli 1855: 258).

Para os viajantes, uma ida ao teatro tanto poderia significar uma ida à ópera como a salas de espetáculos. Num caso pontual, foi mesmo considerada uma sessão de circo como uma ida ao teatro (cf. Heeringen 1838: 149-150).

³ Acerca da História do Teatro em Lisboa, nesta época, recomenda-se a publicação *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, de Ana Isabel Vasconcelos, sobretudo o 3.º capítulo.

Apesar de, regra geral, os viajantes não dominarem a língua, muitos deles iam aos teatros onde estavam em cena peças em português. Gustav von Heeringen explicava este facto ao afirmar que “ir ao teatro” nos envolvia com o carácter do povo desconhecido, ao contrário “das pretensões e dos gostos do mundo distinto e elegante que, com ligeiras matizes se assemelha em toda a parte.” (Heeringen 1838: 144) Felix von Lichnowsky confirma estes pontos de vista: “Nas minhas muitas viagens, o teatro sempre me serviu para colher, rapidamente, impressões sobre as diferenças, *en gros*, entre as classes da sociedade, quando não se tem tempo para penetrar nos detalhes.” (Lichnowsky 1848: 45)

A via mais fácil para se colherem informações sobre a sessão da noite era, logicamente, perguntar a portugueses conhecidos e acompanhá-los à sessão. De resto, pela cidade, como por exemplo no Passeio Público, estavam colocados alguns cartazes anunciando a programação do dia dos diversos teatros. Os anúncios para o teatro francês encontravam-se no Rossio, como narra Gustav von Heeringen:

“[N]a antiga sede da Inquisição, estão agora colados cartazes, em francês. Frequentemente é divertida a leitura destes cartazes pois, por serem impressos numa tipografia portuguesa, estão repletos de ingénuas tolices. (...) muitas vezes fizeram com que parasse e sorrisse para o edifício da Inquisição. Pois então que alguém me diga que a doce jovialidade francesa não é onnipotente.” (Heeringen 1838: 140-141)

Os viajantes que já possuíam conhecimentos mais avançados da língua portuguesa podiam recorrer, nas décadas de 30 e de 40 do século XIX, a jornais e revistas.

“Nos últimos tempos começou-se a atribuir uma maior atenção ao teatro, tanto no *Periodico dos Pobres*⁴ e no *Nacional*⁵ aparecem com frequência artigos sobre representações de teatro, nos quais não se tem como principal objectivo avaliar as prestações dos autores, criticar erros ou desacertos, mas sim de aliciar o público através de incondicionais louvores ao actor.” (Wittich 1843: 123)

Todos os outros podiam informar-se da seguinte forma:

“[S]e nós passearmos pelas ruas de Lisboa, deparamos, nas esquinas, com diversos panfletos e cartazes para serem lidos, decorados com

⁴ O *Periodico dos Pobres* teve uma edição de 72 números, de 30.09.1826 até 31.03.1848, por João Nunes Esteves, em Lisboa.

⁵ O *Nacional* teve uma edição de 2.244 números, de 03.11.1834 até 19.01.1843 por A.C. Dias, em Lisboa.

“O deleite pela representação teatral está generalizada em Portugal”

grandes imagens coloridas que saltam à vista e que retratam as coisas mais espantosas. [...] Todas estas imagens não são gravuras nem litografias, mas sim originais pintados à mão, que mudam todos os dias, fazendo parte dos cartazes dos três teatros populares que assim procuram fascinar, seduzir, deslumbrar e simultaneamente, instruir sobre o enredo da peça anunciada. Estes grandes cartazes impressos acabam por ser só compreensíveis para aqueles que tiveram a bem-aventurança de aprender a ler, durante a juventude, ou para aqueles que compreendem a língua do país; para todos os outros – e o seu número não é irrelevante – deveria ser imaginado um meio de mais fácil compreensão. Para tal, existem estas imagens sobre os cartazes.” (Heeringen 1838: 144-145)

Na grande maioria das vezes, os visitantes optavam por uma ópera no *Teatro São Carlos*. Este teatro foi descrito como sendo “de exterior pouco prometedor, quase discreto, porém, de sólida construção.” (Wittich 1843: 127) Contudo, o seu interior foi mencionado como sendo bastante impressionante, segundo escreve James Edward Alexander, em 1834:

“San Carlos is well known to be one of the most magnificent temples of music in the world; and I found the dimensions of the interior very grand and imposing; the royal box fronting the stage, occupying the whole space from the ceiling to the ground tier.” (Alexander 1835: 50-51)

No total, o teatro tinha 120 camarotes distribuídos por cinco andares. “O palco”, comenta Lichnowsky em 1848, “é alto e amplo. [...] [S]e não me falha a memória, os ornamentos da sala são em branco e dourado.” (Lichnowsky 1848: 46/49) Porém, os cenários, durante os espectáculos, deixavam muito a desejar, segundo a opinião dos viajantes: “As decorações são medíocres, os figurinos pindéricos e imperfeitos.” (Lichnowsky 1848: 46) “The scenes and gilding were much in want of being refreshed; however, from being rather dingy, they looked venerable with age.” (Alexander 1835: 51)

Em estado arquitectónico consideravelmente pior do que o da Ópera, encontrava-se o *Teatro na Rua dos Condes*:

“[A] casa é pequena, em ruínas e suja, numa ruela junto ao Passeio Público, em tal estado de degradação que, antes da primeira visita da rainha, teve que se efectuar uma inspecção por parte da comissão de peritos em obras. O relatório da comissão informava que, depois de terem sido tomadas algumas medidas de segurança, a rainha poderia entrar no edifício sem correr perigo de vida.” (Anónimo 1838: 1204)

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

“Não é grande nem lindo, tem apenas duas filas de camarotes, uma por cima da outra e no seu aspecto exterior não poderia concorrer com qualquer teatro de província de segunda classe, em França.” (Heeringen 1838: 141-142)

O *Teatro Dona Maria II*, inaugurado em 1846, foi descrito da seguinte forma:

“The Rocio, or Square of Dom Pedro, terminates these streets very finely, and the new National Theatre at the further extremity, erected on the site of the former Inquisition, is a really noble edifice, and the interior very elegantly fitted up [...]. The roof, however is too much exposed, and it is quite indispensable that a balustrade should be thrown around it.” (Hughes 1847: 310)

Apesar da beleza do edifício, não correspondia, completamente, às exigências colocadas a um teatro: “It is however not well constructed for hearing, and a shower of rain, by the noise it makes of the zinc roof, renders the actors perfectly inaudible.” (Anónimo 1855: 10)

Sobre a arquitectura do *Teatro do Salitre*, apenas se soube que “a casa é grande, mas desaprazível e desprovida de quaisquer ornamentos arquitectónicos.” (Heeringen 1838: 146) Os viajantes relatavam, sobretudo, sobre as suas idas à ópera e ao *Teatro na Rua dos Condes*. Raramente, assistiam a espectáculos noutros teatros. Como motivo para esta ausência, indicavam que os mesmos se encontravam demasiado afastados do centro da cidade e de difícil acesso. Outro motivo indicado era o do receio pela segurança pessoal, na noite lisboeta, ao regressar do teatro. Neste aspecto, partilhavam a opinião do distinto público português.

O que encontravam os visitantes nas encenações do teatro nacional ou do teatro popular?

“Com os dons impetuosos e passionais dos portugueses, a declamação mais fogosa torna-se-lhes completamente natural. Devido à sua incandescente sensibilidade, as palavras não são o utensílio que abrange todo o intercâmbio de ideias. Falam com os olhos, com as mãos, diria mesmo, com todo o corpo.[...] Com esta singular característica não seria de acreditar que os portugueses possuísem um talento teatral e que tivessem nascido para o palco? Sobretudo, pretende-se atribuir-lhes o dom de mestres na representação de dramas sérios, pelo facto de a sua índole ser, sobretudo, alimentada por sentimentos graves e melancólicos, o que faz com que, por natureza, sejam pouco receptivos ao humor ligeiro. Devo confessar que também eu acreditei que a arte teatral em Portugal se deveria encontrar a um alto nível da escala de perfeição. Porém, vi-me bastante decepcionado nestas minhas expectativas”,

narra Alexander Wittich (Wittich 1843: 122). Também Gustav von Heeringen, após ter assistido a uma peça no *Teatro do Salitre*, afirma que, independentemente da língua, facilmente, se imaginaria num teatro alemão de segunda ou terceira categoria: “Este tipo de *pathos*, o esgrimir com os braços, as estrondosas saídas de cena dos heróis e heroínas – tudo isto há muito visto e escarnecido, reencontrei no Teatro do Salitre.” (Heeringen 1838: 148) O *Morgenblatt* acrescenta:

“[E]ntre eles [os actores] tudo é natural. A maior parte deles palreia os seus papéis sem o menor sentido ou compreensão, declamam e caricaturam com mímica telegráfica e o ponto grita de tal maneira que o público sempre se apercebe com antecedência daquilo que o actor vai dizer.” (Anónimo 1838: 1204)

Tendo em conta estas inconveniências e para poder atrair número suficiente de espectadores, os bilhetes custavam, aqui no Salitre, metade do preço do que nos outros teatros (cf. Anónimo 1838: 1204). No teatro na Rua dos Condes, após a retirada do grupo francês, o empresário tentou contratar os melhores actores portugueses e transformar a sua casa em teatro nacional.

“[A]través dos seus ensinamentos, os actores fizeram extraordinários progressos e desde que se limitem a representar comédias, pode-se disfrutar de uma noite divertida. Porém, peças sérias e tragédias deixam ainda muito a desejar”,

informa o *Morgenblatt* (Anónimo 1838: 1208).

Infelizmente, pouco se veio a saber sobre quais as peças que eram exatadamente representadas. Aparentemente, muitas destas teriam sido traduções e “pelo facto das camadas mais eruditas não se terem evidenciado pelo seu interesse, são raras as vezes em que as melhores peças de outras nações sejam mostradas aos olhos dos portugueses no seu teatro nacional.” (Wittich 1843: 123) No relato de viagem de Gustav von Heeringen, encontra-se uma parte de um panfleto que anuncia a representação da peça *Huma Manha em Trianon*, encenada por Joaquim José de Barros, cabeça de cartaz do *Teatro do Salitre*. Heeringen informa ainda que tinha lido estar anunciadas representações com os títulos *Os [sic!] Atrocidades dos Frades Dominicanhos* e *As crudelas Acaos dos Frades do Coracao de Jezuz*, previstas para o *Teatro do Salitre*, o *Circo Olympico* e o Campo de Santa Anna (cf. Heeringen 1838: 145-147). Contudo, o governo parecia mostrar-se interessado em melhorar a qualidade das representações teatrais, segundo nos informa o *Morgenblatt*:

“Nos últimos tempos, o iluminado Ministério teve a ideia de aprimorar o gosto pelo teatro e, melhor dito, refinar o pessoal de teatro, nomeando um director estético, tendo escolhido para o cargo o famoso esteta e poeta, Almeida Garret. O que este há muito conseguiu ou irá conseguir ainda, não se tornou nem conhecido nem visível.” (Anónimo 1838: 1208)

A criação do *Conservatório Geral de Arte Dramática*⁶ teve lugar já nessa altura, sob determinante envolvimento de Almeida Garrett.

Nem os habitantes de Lisboa, nem os viajantes iam, geralmente, ao teatro apenas atraídos pelas peças em cartaz. “The domestic society is on a poor scale, and the Theatres and the few public Balls are the only places of real réunion”. Foi desta forma que Hughes descreveu, em 1847, o significado social da “ida ao teatro”. Fora das igrejas, só aqui havia oportunidade de encontrar as senhoras portuguesas que, praticamente, nunca saíam de suas casas. Na ópera e no teatro, os membros da fina sociedade sentavam-se nos camarotes. Nestes podiam, mesmo durante o espectáculo, visitar amigos e conhecidos e com eles cavaquear. Os camarotes eram fechados, com altas paredes laterais pelo que “mesmo num espaço pago se podiam sentir, plenamente, senhores da casa, alheios das escutas abelhudas dos vizinhos.” (Lichnowsky 1848: 48) Como eram poucas as mudanças no repertório e a mesma peça era vista, por repetidas vezes, o público só dirigia toda a sua atenção para o palco nas cenas particularmente empolgantes ou para os actores mais idolatrados. Uma noite típica, tanto no *Teatro de São Carlos* como *Dona Maria II*, parece que se desenrolava da seguinte forma:

“Durante todo o espectáculo, mesmo quando estava presente a Corte Real, tanto no *foyer* como em todos os corredores, fumava-se como se se estivesse no *estaminet*⁷, com aquele prazer característico dos povos da península além Pirinéus que, envolvidos em sonoras conversas, deambulavam de um lado para o outro. [...] As senhoras [...], abanando os seus grandes leques, e de costas voltadas para o público, falavam em alegre tagarelice no interior dos camarotes.” (Lichnowsky 1848: 48-49)

Nos teatros populares registava-se, aparentemente, uma maior participação do público, pelo que se passava no palco, como nos relata Gustav von Heeringen:

⁶ a 17 de Novembro de 1836

⁷ café

“O deleite pela representação teatral está generalizada em Portugal”

“O público era, no entanto, completamente diferente do de São Carlos ou do *Théâtre français*. Aqui não estavam presentes as elites da sociedade, mas sim o povo com os seus frenéticos aplausos e as suas tumultuosas aclamações ou pateadas. [...] Todos participavam de forma muito envolvida na acção que se desenrolava no palco. [...] Em Paris ou Londres, também existe um público de alta agitação e grandes exigências, mas o de Lisboa é, infinitivamente, distinto daqueles. Aqui, o Brasil e a África estão reunidos na plateia.” (Heeringen 1838: 148-149)

Por tal motivo, Julius von Minutoli aconselha prestar tanta atenção ao público como ao enredo, no palco: “O teatro Gymnasium é destinado ao teatro popular português, grosseiro, mas de natural ingenuidade e, igualmente interessante, será seguir tanto o desenrolar da peça, como o crescente interesse dos espectadores.” (Minutoli 1855: 260) Basicamente, pode-se afirmar que a opinião expressa no *Morgenblatt* tanto se aplica ao distinto público da ópera, como aos espectadores do teatro popular: “Basicamente, pode-se afirmar que o público é fácil de contentar e muito mais generoso em relação a estrondosos aplausos do que a pateadas.” (Anónimo 1838: 1200)

Na avaliação dos viajantes, os espectáculos no *Teatro de São Carlos* foram os que melhor se qualificaram. Este foi avaliado em pé de igualdade com as melhores óperas da Europa, apesar da constatação de que as prestações em cena tivessem afrouxado desde os inícios do século XIX (cf. Wittich 1843: 126). Em relação ao teatro declamado, os viajantes chegaram à conclusão de que, apesar de terem passado um ou outro serão divertido, assistindo a uma comédia, muito há ainda para desenvolver a fim de se atingir os níveis de prestação conhecidos dos melhores palcos ingleses e alemães. Neste contexto, Alexander Wittich sente, sobretudo, a falta “de uma participação mais viva e activa por parte das camadas mais altas” na vida teatral (Wittich 1843: 123). O viajante complementa a sua análise ao afirmar que as “idas ao teatro” nunca foram consideradas de bom tom para a sociedade portuguesa – com excepção do teatro francês – o que conduziu a “uma carência do necessário estímulo para incentivar os talentos existentes aos mais altos esforços”. Tal assim se iria manter, enquanto os espectáculos eram encenados apenas para “entretenimento das camadas mais baixas, rejeitando qualquer tendência mais ambiciosa do que a do entretenimento e do passatempo.” (Wittich 1843: 123-124) Os viajantes comentavam ainda que o estado da literatura mais moderna deixava muito a desejar. Motivo que também tornava difícil a tarefa de encenação de boas peças. Mas mesmo assim, Hughes chegou à conclusão de que “the very little original literature that is now produced in Portugal

is purer in character than the popular living literature of Spain. [...] The Portuguese are swayed by a better taste.” (Hughes 1847/2: 456) Segundo o autor, os únicos escritores contemporâneos que mais se salientaram pelos seus méritos foram Alexandre Herculano, sobretudo, devido às suas obras históricas e António Feliciano de Castilho. Jacinto Aguiar de Loureiro, autor da peça histórica “O Magriço e os Doze de Inglaterra”, escolhida para a inauguração do *Teatro Dona Maria II*, a 13 de Abril de 1846 e laureado com um prémio, desqualificou-se como escritor, segundo o viajante, pelo facto de, por um lado, numa carta publicada no *Diário Oficial* de 9 de Maio de 1846, cometer numerosos erros ortográficos e, por outro lado, ter afirmado que: “[T]he mission of literature is to educate ignorance.” (Hughes 1847: 393)

Também Gustav von Heeringen manifesta o seu parecer: “[D]e momento, existe em Portugal uma literatura bastante irrelevante.” (Heeringen 1836: 116) Tenta explicar, comentando:

“[Q]uando, no início do século em curso, cunhado pelas intermináveis desditas que afectaram ininterruptamente a bela Ibéria – com a ausência dos seus monarcas e uma deplorável administração interna, conduzindo ao emudecimento sucessivo dos seus cantores e escritores – o resultado deve ser assumido como natural consequência que eu estou longe de atribuir ao espírito nacional.” (Heeringen 1836: 117)

Resumindo, podemos afirmar que estes viajantes defendiam a opinião de que nenhum dos teatros em Lisboa, com excepção da Ópera, era igualável aos melhores teatros da Alemanha ou da Grã-Bretanha. Como necessária para o desenvolvimento do sector teatral no futuro, é apontada uma situação política estável que possa permitir um incentivo contínuo da Literatura e do Teatro. Neste contexto, avançam, entre outras, com a necessidade de um mais substancial investimento na formação de actores e a continuação do desenvolvimento da crítica teatral. Complementarmente e a fim de estipularem um exemplo para o povo, as camadas mais altas da sociedade deveriam ter uma participação mais activa no mundo do teatro. Contudo, os viajantes aconselham, incondicionalmente, uma “ida” a um dos teatros da capital. Apesar de todas as inacessibilidades das peças e das encenações, estes viajantes descreveram o teatro como um lugar onde se podia vivenciar, por assim dizer, “o teatro no teatro”, através da interessante perspectiva sobre a vida social portuguesa que o público proporciona.

Bibliografia

- Alexander, James Edward: *Sketches in Portugal during the Civil War of 1834*. London: Cochrane 1835.
- Anónimo: “Korrespondenz-Nachrichten Lissabon”, em: *Morgenblatt für die gebildeten Stände*. 1838: 1196, 1199-1200, 1204, 1208.
- Anónimo: *Handbook for Travellers in Portugal. With a Travelling Map*. London: Murray 1855.
- Heeringen, Gustav von: *Meine Reise nach Portugal im Frühjahr 1836*, Zweiter Teil. Leipzig: Brockhaus 1838.
- Hughes, Terence McMahon: *An overland Journey to Lisbon at the Close of 1846*, vol. II. London: Colburn 1847.
- Lichnowsky, Felix von: *Portugal. Erinnerungen aus dem Jahre 1842*. Mainz: Zabern 1848.
- Minutoli, Julius von: *Portugal und seine Colonien im Jahre 1854*. Stuttgart: Cotta 1855.
- Vasconcelos, Ana Isabel: *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro 2003.
- Wittich, Alexander: *Erinnerungen an Lissabon*. Berlin: Reimer 1843.

A CRÍTICA AO ROMANTISMO NA OBRA DRAMÁTICA DE CAMILO CASTELO BRANCO

Martin Neumann (Hamburg)

É notório que a obra dramática de Camilo, apesar de ser bastante vasta, raramente tem sido considerada digna de atenção pela crítica literária. Um flagrante exemplo desta negligência imerecida, tão significativo quanto engraçado, constitui o pequeno livro de João Bigotte Chorão intitulado *O essencial sobre Camilo*, onde a única frase que se lê sobre o teatro camiliano é que o autor o considera “muito datado [...], [e] por isso hoje não representado e quase ilegível.” (Chorão 1996: 8)¹ Não obstante este juízo depreciativo, convém sublinhar que Camilo escreveu peças de teatro ininterruptamente, desde o início até ao fim da sua carreira. Sem ser minha intenção entrar nos meandros da questão sobre quais são exactamente as obras da sua autoria e quais aquelas que redigiu em colaboração, por exemplo, com Ernesto Biester e outros (cf. p. ex. Almeida 1988, IX: 276), eis os títulos, acompanhados da data, das mais importantes obras teatrais de Camilo:

Agostinho de Ceuta (1847)
O Marquês de Torres Novas (1849)
O Último Ano de Um Valido (fragmento, 1849)
O Lobisomem (1850)
Patologia do Casamento (1855)
Poesia ou Dinheiro? (1855)
Justiça (1856)
Espinhos e Flores (1857)

¹ As únicas peças que escapam a esta condenação geral são as duas comédias sobre o Morgado de Fafe.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

Purgatório e Paraíso (1857)
O Último Acto (1859)
Abençoadas Lágrimas! (1861)
O Morgado de Fafe em Lisboa (1861)
Duas Senhoras Briosas (1863)
O Morgado de Fafe Amoroso (1865)
O Condenado (1870)
Como os Anjos Se Vingam (1870)
A Morgadinha de Vale de Amores
Entre a Flauta e a Viola (estas duas peças em *Teatro Cómico* de 1871)
Tentações da Serpente (fragmento, 1881)
O Assassino de Macário (1886)²

Nesta enumeração não figuram as obras perdidas, das quais se conhece apenas o título, *O Preço dum Capricho*, *O Magnetismo* e *O Fim do Mundo* (cf. Picchio 1969: 404).

Trata-se, portanto, de um total de 18 peças e dois fragmentos,³ o que mesmo para um polígrafo como Camilo é impressionante. Mais uma vez, as datas mostram que Camilo não teve uma ‘fase dramática’, mas escreveu para o teatro ao longo de toda a sua vida literária. Os primeiros ensaios dramáticos (e poéticos) precedem até em alguns anos os primeiros textos em prosa. Só para lembrar, *Anátema*, o romance de estreia, saiu em 1851, e o seu texto mais conhecido, *Amor de Perdição*, é de 1862.

A única obra crítica até hoje dedicada ao teatro de Camilo envereda por uma classificação segundo critérios algo heterogéneos. Em 1991, Luiz Francisco Rebello⁴ diferencia no fundo três ‘géneros dramáticos’ em Camilo, que constituem uma espécie de reflexo da poética dramática do século XIX: 1. ‘Os dramas históricos’, 2. ‘Os dramas de actualidade’, e 3. ‘As comédias’. Enquanto as duas primeiras categorias sugerem uma classificação cronológica (da qual vou falar já a seguir), o terceiro grupo de peças – que abrange títulos como *O Lobisomem* (e algumas comédias perdidas), *A Patologia do Casamento*, *O Morgado de Fafe em Lisboa*, *O Morgado de Fafe Amoroso* e *A Morgadinha de Vale de Amores* – segue uma lógica ‘horizontal’, que não obedece a critérios de cronologia. Rebello concebeu esta classificação para dar uma certa ordem à vasta pro-

² cf. *ibid.*: 275s.

³ Cruz fala até de “mais de 30 títulos, ao longo de exactos 40 anos” (1988: 96).

⁴ De facto, Rebello introduz ainda uma quarta categoria que baptiza ‘As adaptações’, onde trata as adaptações de romances de Camilo para o palco.

dução teatral de Camilo, classificação essa cujo valor heurístico não vai muito longe. Por isso, um fio condutor mais promissor para abordar a obra dramática de Camilo – que seria menos formal do que a classificação por géneros, mas consideraria mais a atitude estilística ou ‘modal’ que Camilo adopta face à matéria tratada – parece-me um outro.

É bem sabido que o autor prolífico e camaleónico que era Camilo resiste com pertinácia à classificação fácil numa ‘gaveta’ qualquer, o que vale naturalmente também para a sua obra teatral. Para a grande maioria dos críticos, ele é um ultra-romântico que fecha o ciclo do Romantismo iniciado por Almeida Garrett (cf. Cruz 1988: 13). Porém, é evidentiíssima a sua constante oscilação entre um desavergonhado uso de lugares-comuns românticos e o seu distanciamento consciente e (auto-)crítico em relação a este movimento e aos seus estereótipos. É mais ou menos no campo desta problemática, omnipresente na crítica camiliana, que se situam as observações seguintes, nas quais tentarei salientar a atitude crítica de Camilo perante alguns excessos – mas não só – do (Ultra-) Romantismo.

Antes de inserir o nosso autor no horizonte teatral do seu século, é preciso esboçar brevemente o panorama do teatro português em meados do século XIX, depois das tentativas de reforma sugeridas por Almeida Garrett. As inovações que ele introduziu dirigiam-se contra uma situação consideravelmente decaída do teatro português, na qual traduções e adaptações de autores alemães (p.e. Kotzebue) e sobretudo franceses (Pixérécourt, Ducange, D’Ennery e mais tarde Scribe e outros) dominavam o palco. Sobretudo os modelos franceses privilegiavam o tipo de *comédie larmoyante* ou o melodrama, meia-irmã daquela, “um género esteticamente grosseiro, [...], explorando ambientes de terror: perseguições sádicas, caracteres violentos, subterrâneos, catástrofes medonhas, aparições sobrenaturais, etc.” (Saraiva/ Lopes 1996: 737) A reforma iniciada por Almeida Garrett reagiu a estas premissas, tentando reduzir o enredo das peças a uma verosimilhança razoável e ao mesmo tempo acentuando a psicologia das personagens, assim como acrescentando a importância duma dimensão histórica à portuguesa; e, sob um ponto de vista formal, aplicou as ideias poetológicas e estéticas formuladas no *Préface de Cromwell* (1827) de Victor Hugo, como “o desprezo pela regra das três unidades clássicas, o repúdio pela imitação dos antigos, a mistura do sublime e do grotesco, a fidelidade à cor local”, etc. (cf. Rebello 1991: 20). E, afinal, forneceu um primeiro protótipo do novo género com *Um Auto de Gil Vicente*, o grande êxito de 1838. Todavia, a influência tanto dos ensaios teóricos quanto da brilhante produção teatral de Almeida Garrett

não era suficiente para a formação duma ‘escola ou corrente romântica’ que merecesse este nome e, para muitos críticos literários, Almeida Garrett é uma solitária figura, o único verdadeiro representante do teatro romântico em Portugal.⁵ No fundo, ele luta em vão contra as traduções de obras francesas, óperas italianas assim como inúmeros géneros ‘ligeiros’ que ainda conquistavam os aplausos das plateias portuguesas, onde se continuava a ostentar uma preferência desavergonhada pelo melodramático,⁶ numa curiosa mistura de religiosidade cristã com reverências póstumas ao mundo feudal-absolutista, ideias de progresso social e um individualismo anárquico.

Um resultado dessas predilecções é o drama histórico (ou drama-lhão), lançado também através de peças grandiosas como *O Alfageme de Santarém* (1842) ou o *Frei Luís de Sousa* (1843) de Almeida Garrett. Após este início prometedor o género, que viveu também dos modelos franceses de Victor Hugo ou Alexandre Dumas (Pai), conheceu um estrondoso mas breve apogeu sobretudo com Mendes Leal.⁷ Todavia, algum tempo depois, sofreu um rápido declínio em Portugal, com um considerável aumento da dose melodramática,⁸ sofrimentos ou até assassina-tos em subterrâneos, maldições paternais, julgamentos tenebrosos, jogos de paixões violentas, tiradas patéticas, caracteres morais absolutamente angélicos ou demoníacos, etc. (cf. Rebello 1980: 53) Não obstante, o drama histórico pode ser considerado “a grande forma de expressão teatral do romantismo português” (Aguiar e Silva 1964: 128) e, com efeito, foi com dramas históricos que o jovem Camilo, nessa altura com 21 anos,

⁵ “Quer dizer: um século de pré-romantismo – um dramaturgo romântico – mais de meio século de ultra-romantismo. Romântico, não «degenerado», só Garrett.” E acrescenta: “Apenas Garrett interpretou, com um mínimo de rigor e com qualidade, os cânones do romantismo teatral.” (Cf. Cruz 1988: 80)

⁶ Cf. Saraiva/ Lopes (1996: 738) onde falam da “imaturidade estética” do público português.

⁷ “Garrett veio tornar possível o equívoco da geração de dramaturgos que sucedeu à sua, e que da História fizeram o tema dominante, senão exclusivo, da sua copiosa produção. É significativo que todos os dramas distinguidos pelos júris de Lisboa e Porto no concurso de peças originais de 1839 [...] se inspirassem em assuntos da história pátria [...]. E foi também com um drama histórico, *Magriço ou os 12 da Inglaterra*, de Jacinto de Aguiar Loureiro, que se inaugurou, em 1846, o Teatro Nacional...” (Rebello 1991: 22s.).

⁸ “O drama histórico, nesta sua trajectória semeada de horrores e de paixões desca-beladas, aproximava-se do *melodrama*, forma dramática que em França tivera a sua hora de popularidade.” (Aguiar e Silva 1964: 129)

fez a primeira incursão nos domínios do teatro, nomeadamente com *Agostinho de Ceuta* (escrito em 1846) e *O Marquês de Torres Novas* (1849), seguindo por trilhos que prometiam um êxito fácil e garantido.

Encontrando-se o drama histórico ‘exausto’, cerca de 1850,⁹ vão ocupar os primeiros lugares no favor do público português o assim chamado drama de actualidade e a comédia ligeira ou moralista.¹⁰ Ernesto Biester tornou-se o campeão do primeiro, do drama de costumes contemporâneos, insistindo na sua máxima aproximação à realidade. De facto, há quem diga que o único factor distintivo entre o drama da actualidade e o drama histórico é a ausência da dimensão ‘histórica’ (seja qual for o seu grau de artificialidade). De resto, o drama histórico mudou simplesmente de roupagem e de pano de fundo: a sala de armas num velho castelo, a lúgubre cela num convento, ou um horripilante subterrâneo transformaram-se num salão burguês ou na antecâmara de um ministro e as personagens passaram a usar trajes elegantes em vez de armaduras e roupas medievais. Para além disso, subsistem os ingredientes principais do drama histórico: acima da pintura de paixões românticas, há os conhecidos “amores ocultos, segredos de família, revelações inesperadas, grandes atitudes de abnegação e de renúncia.” (cf. Rebello 1991: 26s.) E várias outras oposições conhecidas revestem um carácter mais burguês e assumem um tom eminentemente moralista e patético. Binómios como indivíduo–sociedade, mentira–autenticidade, valor ‘financeiro’–valor pessoal, vício/ riqueza-virtude/ pobreza (cf. Aguiar e Silva 1964: 135, 153), etc., estão ou querem estar mais perto da realidade social da época, sendo o objectivo do teatro “a reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual”, nas palavras de Ernesto Biester (citado em Aguiar e Silva 1964: 151). O drama de actualidade floresce na década de 1850 até 1860, altura em que começam as batalhas que acabarão por introduzir o realismo/ naturalismo também em Portugal.

A carreira literária de Camilo (que, no que concerne ao teatro, começa em 1846 e acaba na realidade em 1871, sendo a sua última peça uma adaptação de uma obra francesa, de 1886, intitulada *O Assassínio de Macário*) desenvolve-se perante esta situação de fundo. Ele é a figura cen-

⁹ Aguiar e Silva fala até de “uma crise no teatro português, provocada pelo esgotamento do drama histórico e do melodrama românticos” (1964: 129).

¹⁰ Aliás, esta mudança de gosto nota-se também no domínio dos textos narrativos (cf. Rebello 1991: 24). Aqui também algumas conjecturas sobre os possíveis motivos socio-políticos dessas alterações.

tral, a personalidade que “domina a segunda geração romântica e pode considerar-se como o seu representante típico e superior.” (Saraiva/ Lopes 1996: 777) É incontestável que ele, de qualquer modo, participa em todas as correntes românticas e ultra-românticas. Contudo, mostra ao mesmo tempo, de vez em quando, um tal inconformismo face a ideias e ideais românticos, que é justamente tomado por alguém distanciado deste movimento.¹¹ João Bigotte Chorão sintetiza as correntes contraditórias que atravessam toda a obra de Camilo do seguinte modo:

“Camilo, improvisador [...], não seguia um plano e violava regras ou códigos. Obedecia apenas ao seu instinto ou ao que, camonianamente, se chama «fúria». Oscilava entre a formação clássica haurida das suas leituras juvenis e o seu temperamento romântico, muitas vezes anárquico.” (Chorão 1996: 7)

Portanto, a sua produção dramática não difere muito, nem técnica nem tematicamente, dos modelos traçados por Mendes Leal e cultivados por autores como Ernesto Biester. Ele mesmo admite este facto, quando escreve no prefácio do seu primeiro drama histórico, *Agostinho de Ceuta*:

“Tenho lido quatro dramas originais portugueses, e alguns do Arquivo Teatral: mui pouca lição tenho deste ramo de poesia, que podemos chamar um estreito de nossa literatura, recentemente conquistado pelas bússolas dos Leais, e dos Garretts. Ele tem muitos escolhos: não podia eu, piloto inesperto, desencontrar-me deles.” (citado em Almeida 1988, IX: 283)

Esta *captatio benevolentiae*, que naturalmente não pode ser levada a sério, é logo relativizada quando continua: “Se o censor judicioso me citar para responder no tribunal da arte dramática, eu seria revel, porque nunca li uma só regra. Pelos preceitos da arte, dou-me por vencido; pelos do coração, tenho o patronato da natureza.” (248) A rejeição das regras e a prerrogativa dos sentimentos – eis *in nuce* a poética dramática de Camilo. Isto, quer dizer, a insistência na prioridade dos sentimentos explica por que os extremos se tocam na sua obra: os sentimentos são logicamente menos permanentes, mais inclinados a mudar sem pré-aviso do que regras fixas. Neste facto reside a sua força e ao mesmo tempo a sua fraqueza e, dependendo da perspectiva, dele resulta uma visão das coisas que pode ser caracterizada de romântica ou que toma o romantismo como alvo de escárnio. E este repentino mudar de perspectiva não se encontra

¹¹ Ferreira fala em “um hibridismo extenuante” que a arte de Camilo reflecte (1979: 108s.).

ligado à cronologia, no sentido de que, ao envelhecer, Camilo adopte pouco a pouco uma atitude crítica ou distanciada face ao romantismo. Muito pelo contrário: a crítica ao romantismo é uma constante na sua produção literária, que a acompanha à maneira de um *basso continuo*. Nas análises a seguir, vou tentar comprovar esta hipótese. Devido ao pouco espaço disponível, concentrar-me-ei apenas nalgumas obras teatrais camilianas que me parecem particularmente significativas.

Começemos com a peça em três actos que é *Patologia do Casamento*, de 1855.¹² Apesar do tom leve e muitíssimo irónico, Camilo, na *Dedicatória* desta obra, chama-lhe um ‘drama’ (439), o que faz também parte da estratégia irreverente com a qual aborda o tema. Eis uma breve descrição do que se passa neste ‘drama’. No primeiro acto, após algumas peripécias de troca de pares e cenas de ciúmes, acabam por casar, com a ajuda do ‘cínico’ Eduardo Leite, D. Leocádia e Jorge da Silveira assim como D. Júlia e Álvaro de Castro. No segundo acto, quatro meses depois desses dois matrimónios, os maridos, considerados pela sociedade modelos de probidade e de bondade, já estão cansados das suas mulheres, amam ambos a mulher do outro, arranjam *um contrato bilateral* e afinal Álvaro propõe: “Eu concedo-lhe [a Jorge] a frequência de minha casa para V.S.^a estudar bem os olhos de minha mulher, e o cavalheiro franqueia-me ocasiões de estudar os olhos da sua.” (470) O ‘cínico’ Eduardo, testemunho desaperecebido deste negócio, fica aterrado, transformando-se no terceiro acto em Tartufo consumado, que sob a máscara duma virtude austera, tem relações amorosas com Leocádia, Júlia e uma terceira mulher, a viscondessa de Valbom. E, quando este edificio engenhoso que Eduardo ergueu com tanta habilidade ameaça ruir, ele consegue acalmar os três maridos irados, lembrando-lhes o negócio abominável do segundo acto, que eles julgavam sem testemunhas – e o *status quo* mantém-se.

Ao escolher este título, Camilo quer evidentemente aludir à *Physiologie du Mariage* de Honoré de Balzac, uma espécie de tratado sobre a instituição do matrimónio que causou escândalo quando saiu, em França, em 1829. A *Dedicatória* dirige-se à “Ex.^{ma} Sr.^a D. Fulana”, fornecendo logo a tonalidade demolidora que vale também pelo emprego de clichés românticos, necessariamente em jogo sempre que se trata de relações amorosas. A *Dedicatória* começa por explicar o que significam as duas palavras gregas que compõem a expressão ‘patologia’; a certa altura pro-

¹² De facto, esta pequena obra teatral apareceu como última parte das *Cenas Contemporâneas* em 1855 (cf. Almeida 1988, Vol. IX: 277).

voca no espírito da Sr.^a D. Fulana “calefrios de entusiasmo” (Castelo Branco 1991, Vol. XIV: 439)¹³ e acrescenta:

“Fala-me muito em Vitor Hugo, e na *Petite Fadette* de George Sand. Já a encontrei a ler *Les Liaisons Dangereuses*, e a *Manon Lescaut*. Palpita-me que a Sr.^a D. Fulana tem na cabeça muita soma de teias de aranha, e não serei eu a vassoura da limpeza.” (440)

Quer dizer que o autor, já com os títulos que cita e com as teias de aranha, ingrediente do romantismo negro do início do século, ridiculariza as pressuposições românticas da Sr.^a D. Fulana (contrastando-as, aliás, com a sua formação clássica, da qual cita – sem grande seriedade, porque se sabe superior à sua interlocutora – Plínio, Terêncio Varrão, Macróbio e Epaminondas; cf. 439). As didascálias testemunham também a intenção jocosa do autor, quando indica que *damas, cavalheiros, e criados* “podem ter a idade que quiserem” (441) e adiciona: “A cena dizem que se passou no Porto; mas o autor não impõe, Mafoma dramático, a crença a ninguém. Cada qual fique no que lhe parecer; mas se, efectivamente, os personagens existem, tenham paciência.” (441) O que, como procedimento, é diametralmente oposto ao rigor da reprodução detalhada do ambiente no drama histórico, assim como no drama de actualidade. E afinal, nas didascálias do terceiro acto, o autor ironiza os interiores habituais no drama da actualidade, quando indica que a cena

“passa-se em casa do Visconde de Valbom. Sala faustuosa; luxo sem gosto; muita cadeira de estofos amarelos; muito relógio; muita bugiaria de vidro, de mistura com porcelanas de Sèvres, e adornos de ouro, sem significação nem serventia. É noite.” (472)

No interior da peça, a crítica ao Romantismo limita-se forçosamente mais ou menos ao primeiro acto, onde se desenvolvem as relações amorosas. Não é surpreendente que caiba ao cínico Eduardo o papel de espalhar o vocabulário romântico exigido em tais situações. Assim, fala da “solenidade de estilo” (451) necessária em declarações de amor, realça a “singeleza do coração, na temperatura do amor” (451) e cita *Paul e Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, obra romântica *par excellence*. Mas Eduardo está consciente de que a sua fala é, no fundo, moeda falsa e não engana ninguém. Um exemplo da grandiosa paródia da linguagem romântica que empreende é a descrição que faz a D. Leocádia da sua vida em três capítulos. O início da sua história reza assim:

¹³ As indicações de páginas entre parênteses seguem esta edição.

“*Capítulo 1.º* Conta-se que Eduardo Leite amou diabolicamente uma mulher, aos dezasseis anos, e fez tantas loucuras por ela, que, não tendo mais que fazer, quis suicidar-se com pós dos ratos, e foi uma tia que lhe valeu com um copo de azeite...” (462)

Os restantes capítulos continuam neste tom, aumentando o efeito cómico e sobretudo anti-romântico com o facto de a mulher amada ser a filha do seu sapateiro (cf. 462). Eduardo tem muito gosto em exagerar ou ridicularizar a verborreia romântica, por exemplo quando, eclipsando-se da cena a certa altura, diz:

“Ai!... espera... eu dirijo-me a estas duas almas penadas, que aí vêm... Vou cumprimentá-las, e tu [Jorge], como penetrante abutre, desce [sic!] o voo sobre a presa... [...] Parecem-me dous anjos, minhas senhoras. São duas virgens de Táurida, que fazem lembrar as alvíssimas virtudes de Ifigénia...” (452)

Do outro lado, Álvaro, um dos futuros maridos, toma a sério todo o vocabulário romântico, quando fala da necessidade de “ter o coração puro de amores viciosos para conceber a sublime candura do seu...” (453) e repreende Eduardo por usar uma linguagem ‘não digna dum salão’ (cf. 455). Todavia, quando Jorge anuncia à amada Leocádia que poderia amar Júlia com *a paixão violenta duma febre*, mas quer casar-se com ela, Leocádia, porque a estima *com serena amizade* (cf. 456), isso inverte todos os cânones do amor romântico. E o cúmulo é aquela cena no segundo acto, na qual Jorge conta ao amigo Eduardo que ama e deseja Júlia (a mulher do Álvaro) com as palavras seguintes:

“Se tu soubesses que tormentos aqui vão nesta alma!... A paixão alucinada que me abriu o inferno no coração!... Tenho necessidade de respirar... Quero que tu me ouças, porque não és desses tartufos que torcem o nariz à menor expansão dum espírito atormentado!... Sabes que amo até ao delírio uma mulher?” (467)

e duas réplicas mais tarde classifica esta paixão adúltera como um “sentimento nobre” (467). Neste caso, o verniz de vocabulário romântico serve para mascarar a sórdida intenção, sem conseguir os seus objectivos.

Para concluir brevemente, pode constatar-se que, em plena voga do drama de actualidade, que fazia uso generoso de clichés e estereótipos românticos, Camilo, que em muitas das suas peças faz o mesmo, parodia aqui esses clichés e expõe a sua exageração e insignificância.¹⁴

¹⁴ Em *Teatro Romântico*, Rebello escreve sobre *A Patologia do Casamento* que “Camilo tinha no entanto consciência de quanto havia de artificial no idealismo

Antes de prosseguir, adoptando para análise outra comédia, onde – como é legítimo supor – a intenção crítica de Camilo se destaca mais nitidamente por causa das convenções do género literário, o que resolveria a problemática de maneira muito elegante, quero mostrar que também nalgumas das suas peças que não são comédias se pode notar um cepticismo marcado face ao romantismo e a alguns dos seus conceitos básicos. Já constateei várias vezes que Camilo, na grande maioria das suas outras peças, se serve dos estereótipos românticos: aí deparamo-nos com grande número de mulheres atraídas e abandonadas com filhos ilegítimos, mulheres angélicas unidas a maridos dissipadores e ingratos, mulheres sacrificadas num matrimónio com maridos endinheirados (muitas vezes brasileiros), etc. etc. E, no essencial, Camilo toma esses problemas perfeitamente a sério, isto é, ele tem uma evidente compaixão pelas suas heroínas infelizes e exerce, sem vergonha, pressão sobre as glândulas lacrimais dos espectadores. Porém, tenho a impressão de que ele está consciente de que, apesar de tudo, esta disfarce verbal romântica não vale de nada às suas desventuradas protagonistas: não as ajuda a sair das suas situações desgraçadas nem contribui para que suportem menos mal a sua miserabilidade. Por isso, soa muitas vezes a falso, desde o início, toda a situação romântica que Camilo põe em cena.

Um bom exemplo para demonstrar estes mecanismos é o drama em 2 actos *Poesia ou Dinheiro?*, de 1855, que tem justamente a reputação de ser uma das peças mais românticas de Camilo. Como o título indica, a heroína do drama, D. Henriqueta, é colocada perante a alternativa de casar ou com o talentoso mas pobre Júlio Correia, a quem ama e por quem é amada, ou com o rico brasileiro Manuel Alves. De facto, ela afirma que não hesitaria um momento em ser pobre com o homem amado, mas o seu irmão, Carlos de Meireles, exige que ela case com o brasileiro para o salvar da ruína iminente (por prodigalidades!) e, sobretudo, da pública confissão desse facto. Para este fim Carlos instrumentaliza D. Sofia, o seu único amor, com quem mantém uma relação adúltera, porque – paralelismo de situações – infelizmente ela também teve de casar com outro, mais rico. Desde esse seu matrimónio de convenção, Sofia vitupera contra a obrigação de casar por dinheiro e tem sempre influenciado a sua amiga íntima Henriqueta a não consentir em uma coisa dessas. Agora, sob o conselho do seu amante, muda de repente de opinião e aconselha a amiga a casar com o homem rico, ao que Henriqueta acaba por aquiescer,

romântico e na literatura que dele era a expressão” (1980: 87), mas ele só constata esse facto e não segue o trilho que descobriu.

ferindo quase de morte o seu Júlio, que se vinga verbalmente com muita crueldade, e ferindo-se sobretudo a si mesma. De facto, Henriqueta morre – aliás, divorciada *amigavelmente* do brasileiro, que se mostrou muito menos implacável do que o próprio irmão – seis meses mais tarde, de coração quebrado, assim como Carlos e Júlio, que se matam recíproca e melodramaticamente num duelo.

O problema aqui é que, desde o início, poesia e dinheiro, efectivamente, não constituem alternativas reais. Figuras eivadas de romantismo há três. A mais evidente é Henriqueta, mulher etérea que arde dum fogo “abrasado daquele [...] das vestais” e que, ao início, escreve poesias que lhe vêm do coração e são “pur[as] como a fragrância de uma flor.” (*Poesia ou Dinheiro?*, em: Almeida 1988, IX: 639)¹⁵ E ela, a poetisa que põe o coração acima da cabeça (cf. 642), sente-se “tão sensível, tão Virgínia, tão enternecida.” (640) De Júlio, o homem amado, vimos a saber que gosta dos desafogos poéticos de Henriqueta e que é um homem de talento, com ambições de poeta, e que é pobre. Todavia, ele está perfeitamente consciente de que essa sua pobreza constitui um gravíssimo obstáculo ao seu casamento com Henriqueta, ou seja, ele, apesar de poeta, é realista! Por essa razão nem sequer tenta apelar ao amor que Henriqueta nutre por ele para impedir que ela consinta – na sua presença – em casar com o brasileiro rico. Qualificar Júlio de homem romântico seria muito difícil; esta afirmação é válida também para a terceira personagem romântica, Sofia. Ela ama Henriqueta e o seu talento poético como uma irmã e, no fundo, inveja-lhe o seu amor puro e desinteressando, livre de considerações materiais. Ela própria teve de casar com um homem que detesta: enquanto o ideal dela é “o impalpável, o que não se vê no mundo”, o marido só gosta de “tudo que se vê, e que se palpa.” (640) Ela amava Carlos – evidentemente, já antes de casar com o outro – e continua a amá-lo tanto que sacrifica o seu genuíno amor por Henriqueta aos interesses do homem amado, com quem essa mulher de frustradas aspirações românticas tem uma relação adúltera. Estes três representantes do romantismo, na peça, são dotados de ‘vícios’ que desmentem os ideais românticos. A certa altura Henriqueta afirma que, se Júlio fosse rico, obrigá-lo-ia “a reduzir a cinzas toda a sua fortuna” (648) antes de lhe dar a sua alma; mas esta cena começa com a irrupção no salão de uma Henriqueta furiosa, porque a costureira estragou o vestido para o teatro da tarde. “Diga à sua mestra que as minhas criadas vestem com mais elegância” é o seu comentário colérico e ela continua a lamentar-se que nem D. Cândida

¹⁵ As indicações de páginas entre parênteses seguem esta edição.

nem D. Maria das Neves nem tantas outras têm de ir ao teatro com um vestido conhecido. E quando Sofia acrescenta que Henriqueta, sem marido rico, estaria “nas circunstâncias de não ter um teatro, nem um vestido, nem uma carruagem” (651), ela já não quer receber Júlio, que chega nesse momento. É óbvio que, no fim de contas, se sacrifica pelo seu irmão para o salvar da ruína completa, mas, não obstante isso, há esta não tão pequena contradição na pintura do seu carácter. Júlio, também, quando se apercebe de que o irmão destina Henriqueta a casar com um brasileiro rico, comporta-se com tanta crueldade propositada para com a mulher amada (por exemplo, rasgando a poesia dela), sobretudo na última cena do primeiro acto, que não pode servir de modelo do silencioso e sofredor tédio da vida romântica. E, finalmente, Sofia atraiçooou todos os seus ideais e arranjou-se vilmente com a vida real, aproveitando o luxo e a segurança que o marido ignorante lhe granjeia e dando-se ao luxo de vituperar contra essa conveniência. Ela vai mesmo ao extremo de propor a Júlio que comece uma relação adúltera com Henriqueta casada, imitando o modelo dela e de Carlos. Perante este pano de fundo, a opinião de Carlos, segundo a qual “as tuas teorias [de Sofia: que um casamento forçado degrade a mulher] são excelentes num romance, numa comédia, mas falham completamente no uso social” (643s.), é compreensível e já nem soa demasiado cínica. Com efeito, todo o romantismo da peça acaba por ser literalmente destruído.

Em resumo, pode-se constatar que Camilo descreve, desde o início da peça, o romantismo como ‘impossível’, porque os personagens que o representam não são capazes de suportar o conceito, sendo caracteres demasiado fracos. Claro que os adversários, como Carlos ou Bernardo, o marido de Sofia, não são apresentados como alternativas (revelam-se demasiado pragmáticos), mas Sofia, Júlio e também a romântica Henriqueta estão muito longe de ser idealizados ou de ser propostos como modelos de vida a seguir.

Com as duas comédias que têm António dos Amarais Tinoco Albergaria e Valadares, Morgado de Fafe, como protagonista,¹⁶ Camilo ataca duas vezes de frente a *logorreia romântica*, como diz um dos personá-

¹⁶ Rebello julga que “com esta personagem, Camilo destrói não só o mito romântico – mas também as peças e as personagens que, em obediência a este mito, até então criara.” (1991: 99) O que não é exactamente justo, como já referi.

gens da primeira peça, *O Morgado de Fafe em Lisboa*.¹⁷ Aqui será tratado *O Morgado de Fafe Amoroso* (publicado em 1865), porque nesta comédia a sátira do Romantismo é ainda muito mais acentuada, mesmo que o seu sucesso, quando estreou em 1863, não tenha conseguido igualar aquele da primeira peça (cf. Rebello 1991: 100). Os *dramatis personae* desta comédia provêm na grande maioria “de um livro de novelas anterior, *Cenas da Foz*, publicado em 1857” (ibid.: 101), do qual Camilo imita em grande parte o enredo. E ambos “têm igual intenção: é ela criticar parodicamente os falsos valores e sentimentos românticos, isto é, os ‘indróminas’ do Romantismo.” (Corradin 1999: 203) O Morgado, homem da “rústica franqueza da ignorância” (*O Morgado de Fafe em Lisboa*, in: Almeida 1988, IX: 1046),¹⁸ tem a mania de dizer o que sente, sem se preocupar com os ideais românticos e a linguagem estilizada dos salões lisboetas e outros. A comédia decorre numa hospedaria na Foz do Porto. No início da acção, João Álvares, poeta e folhetinista, suspira por D. Vicência, viúva romântica, que amimalha uma cabra branca chamada Dejhali¹⁹, numa analogia à cabra de Esmeralda, do romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Além disso, ela gosta de contemplar as estrelas com noite cerrada e canta versos românticos ao luar. Do outro lado, temos o Morgado de Fafe, que quereria casar com a sua prima Hermenegilda, herdeira rica mas tão incrivelmente ingénua que se aproxima da estupidez. Todavia, por razões que serão esclarecidas, acabam por unir-se em matrimónio os pares João e Hermenegilda, assim como o Morgado e D. Vicência.

Este fim quebra o equilíbrio original que teria unido o par romântico João e D. Vicência e o par rústico/ ingénuo Morgado e Hermenegilda, estratégia que faz parte do jogo de desilusão dos preconceitos românticos que tento expor. Ao início da comédia, João está recém-apaixonado – como, aliás, já esteve no ano passado, como lembra a tia Pôncia, que representa a voz da razão na peça. Seja como for, ele tem todos os sintomas da doença amorosa: transpira, não consegue comer, sente-se um cadáver “exposto aos corvos e abutres das paixões carnívoras” e bebe “o absinto das lágrimas” (*O Morgado de Fafe Amoroso*, in: Almeida 1988,

¹⁷ Picchio também não defende que Camilo tencionasse em primeiro lugar “caricaturar uma figura provinciana”, mas ridiculizar um certo *modus vivendi*, ligado à interpretação ‘romântica’ da realidade quotidiana (1969: 266).

¹⁸ As indicações de páginas entre parênteses seguem esta edição.

¹⁹ O ignorante Morgado supõe que o seu nome é “Deixa-ali” (1166s.).

IX: 1159s).²⁰ Quando a tia Pôncia repreende esta sua paixão por uma mulher que ela, já por causa da cabra, considera louca e lhe recomenda que arranje uma “filha dum lavrador que saiba amanhar a vida” (1162), ele replica que o seu coração tem aspirações mais delicadas e que ele deseja “a mulher-espírito, a mulher-poesia, a mulher-génio, a mulher-sonho...” (1162) Por sua parte, D. Vicência, que considera a cabra a sua única amiga e a circunda de uma espécie de culto, fala francês e conhece todos os meandros do discurso romântico – o que se evidencia na ocasião em que ela e João falam da cabra – e todas as respectivas implicações do intertexto de Victor Hugo;²¹ e quando, a certa altura, João salva a cabra de um simples aguaceiro, é considerado *um herói* pela mulher enternecida.

Se estes dois sabem improvisar virtuosamente no registo romântico, o caso é totalmente diferente, sobretudo com Hermenegilda. Num certo episódio, João escreve em nome do seu amigo Bernardo (que precisa de casar com uma rapariga rica, porque a paixão pelo jogo o arruinou) uma carta a Hermenegilda, na qual dá um exemplo do estilo ultra-romântico. A primeira frase reza: “Com o coração em viva brasa, lanço mão na pena trémula para expor à vossa compaixão o triste sudário da minha alma.” E mais além: “No vosso angélico sorriso, ó cara pomba, pousou a minha felicidade, que há muito busco por toda a parte, como andorinha que perdeu o trilho aéreo da sua pátria e ficou erma e só na região das neves.” etc. Hermenegilda, como seria de esperar, não compreende nada desta linguagem. Quando Bernardo pergunta se ela gostou da carta, a reacção é:

“Está muito bonita. Parece mesmo que é coisa de livros de história. Tenho lá em Amarante um livro chamado os *Contos de Trancoso* e outro chamado as *Aventuras de Teófilos* ou *Teófanos*, ou uma palavra assim, que trazem muitos palavreados como a vossa carta.” (1222)

Contudo, sem reparar nisso, ela, tanto com o ‘livro de histórias’ como com ‘os muitos palavreados’, desmascara de maneira justa o estilo empolado desta carta romântica.

Em contrapartida, o diálogo amoroso que se desenvolve entre o Morgado de Fafe e Hermenegilda, apesar das tentativas do Morgado de

²⁰ As indicações de páginas entre parênteses seguem esta edição.

²¹ “Já Vicência e João Álvares, porque paráfrases de paradigmas literários, constituem-se, ao cabo, como plágios de atitudes, personalidades e discursos cuja reprodução é por si só uma impostura. Seres já lidos tornam-se clichés cuja ontologia está na literatice. Não são, portanto, autênticos” (Corradin 1999: 211).

imitar tanto quanto pode o que aprendeu há quatro anos em Lisboa, é muito mais prosaico e começa por: “Amada Hermenegilda! O meu coração é vosso. Dizei-me se o vosso coração é meu.” (1204) Ele também fala em *meu adorado bem*, em *minha pomba* (cf. 1204), porém, não consegue afectar a prima, cujo coração está preocupado com outro que, em primeiro lugar, “não tem já muita idade.” (1205) A mesma confrontação observa-se, por exemplo, ao nível das canções que acompanham estas cenas de pedidos de casamento. A canção que o Morgado faz executar por um grupo de jovens da sua província – naturalmente, uma canção de amor – difere ao máximo no estilo, na escolha de metáforas, etc., daquela que canta D. Vicência, acompanhada por uma *viola francesa* (cf. 1212s.) e não por violas, rabeca, clarinete, bombo e ferrinhos (cf. 1206).

Pouco tempo depois, as coisas mudam. Primeiro, o Morgado de Fafe fica indignadíssimo por encontrar em Bernardo um rival vaidoso e fálido no coração de Hermenegilda e abandona a ideia de casar com ela. A partir desse momento, ele entusiasma-se por D. Vicência, a qual, por seu lado, recebe uma carta informando-a de que “o testamento outorgado pelo marido a seu favor foi declarado nulo” (Rebello 1991: 103) e que se acha praticamente reduzida à pobreza. Nessas condições, ela manda às favas os seus ideais e aceita sem hesitar o namoro do Morgado, quando ele lhe enumera as suas riquezas (que são maiores do que as de João). O Morgado, aliás, ridiculariza-se comprando ele também uma cabra²² e ajoelhando-se para a sua declaração de amor, na qual se embrulha logo:

“Perdoai o meu atrevimento. É o coração que me obriga a estas asneiras! A paixão é cega. Chegou a minha hora de morrer de amor! Se não quereis amar-me, sede minha amiga, perdoai os meus atrevidos atrevimentos! O coração arrebenta-me d’amor! Oh céus! Não sei que digo.” (1231)

Os rudimentos do discurso romântico lá estão, mas de maneira muito rústica. Quando João, ainda apaixonado por D. Vicência, vê esta cena, a sua interpretação é:

“Aqui está o que são as mulheres românticas! As mulheres que acham poesia na cabrinha branca! As mulheres que remedam a Esmeralda de Victor Hugo! As mulheres que, alta noite, sobem aos terraços a descantar trovas à Lua. As mulheres que erram na face da terra buscando cora-

²² E João sublinha isto, dizendo, pouco além: “Temos cabritinho! Era justo que Paulo e Virgínia se fizessem pastores! (*ri às gargalhadas*). Com efeito! O ridículo está tomando umas proporções assustadoras.” (1232).

ção de anjo que as compreenda! As mulheres românticas são isto! Depois de chorarem oito dias e oito noites, com saudades de um serafim que o Céu lhes nega, acertam de encontrar o morgado de Fafe e apaixonam-se dele! Nisto se resolveu o amor da cabra, o amor da Lua e o amor do anjo! Oh! miséria, vilipêndio, e exemplo atroz a futuros amadores de mulheres românticas!”

Mas D. Vicência é um rival valoroso e de igual força, seja de carácter seja de palavra. Quando ela fica a saber que João conseguiu obter a rica Hermenegilda (que ele também não ama), ela paga na mesma moeda:

“Aqui está o que são os homens românticos! Os folhetinistas ideais de Guimarães! As almas excruciadas que se humilham aos arcanjos! Estes poetas, quando encontram a Hermenegilda da Amarante, apaixonam-se por ela, e mandam o seu estilo e as suas sátiras aos estúpidos de presente aos tolos! Oh! miséria! vilipêndio! e exemplo atroz a futuras namoradas e homens românticos!”

Temos aqui aquilo a que Vítor Aguiar e Silva chamou a “brutal desmistificação de um universo de sentimentos, de valores e de atitudes românticos.” (Aguiar e Silva 1964: 179) Assim chegámos quase ao fim da peça, onde João recusa a proposta do Morgado de a sua querida esposa ensinar francês à ignorante Hermenegilda. “Não quero que minha mulher saiba francês... Muito obrigado!” (1256) é a pouco verbosa resposta dum homem que, finalmente, reconhece a inutilidade ou até a vaidade de se fingir romântico na vida quotidiana, na qual toda a eloquência romântica não é capaz de velar a dura realidade do domínio dum cru materialismo.

Para concluir estas observações, parece-me que se tornou evidente que Camilo usa largamente os clichés românticos, conhece o respectivo ‘palavreado’ e os seus mecanismos; mas, ao mesmo tempo, está consciente e evidencia que de facto este é um discurso que tem as suas regras e que funciona exclusivamente em certas situações, com certas pessoas ‘iniciadas’, que por seu lado conhecem na perfeição os perigos e os limites desse discurso romântico que utilizam – exactamente como Camilo, que várias vezes põe em causa não só o teatro romântico, mas também e sobretudo a mentalidade que lhe subjaz: “Nada escapa à [sua] ironia demolidora: nem o idealismo romântico, nem os costumes da gente fidalga, nem as modas literárias da época.” (Coelho 1989: 294)

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de: “O Teatro de Actualidade no Romantismo Português (1849-1875)”, em: *Revista de História Literária de Portugal*. Coimbra: 1964.
- Almeida, Justino Mendes de (ed.): *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*. Porto: Lello & Irmão 1988.
- Branco, Camilo Castelo: *Obras Completas*. Lisboa: Lello & Irmão 1991.
- Chorão, João Bigotte: *O essencial sobre Camilo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1996.
- Coelho, Jacinto do Prado: *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1989 (2.^a ed.).
- Corradin, Flavia Maria: “O teatro do coração e do estômago”, em: *Brotéria* 149. 1999: 201-111.
- Cruz, Duarte Ivo: *História do Teatro Português. O ciclo do romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa: Guimarães Ed 1988.
- Ferreira, Alberto: *Perspectiva do Romantismo Português (1833-1865)*. Lisboa: Moraes 1979 (2.^a ed.).
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália 1969.
- Rebello, Luiz Francisco: *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Biblioteca breve 51. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1980.
- Rebello, Luiz Francisco: *O Teatro de Camilo*, Biblioteca breve 120. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1991.
- Saraiva, António José/ Lopes, Óscar: *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora 1996 (16.^a ed.).

TEMAS E FORMAS DO TEATRO ROMÂNTICO
EM PORTUGAL NA ÁREA DA RECEÇÃO DAS
TEORIAS DRAMÁTICAS FRANCESAS DE
VICTOR HUGO A STENDHAL: O EXEMPLO DE
JOSÉ DA SILVA MENDES LEAL *OS DOIS*
RENEGADOS (1839) E ALEXANDRE HERCULANO
OS INFANTES DE CEUTA (1842)*

Anne Begenat-Neuschäfer (Aachen)

As origens do drama romântico em Portugal, com as quais também é colocada a pedra fundadora para um teatro nacional, ainda estão pouco investigadas, porque ambas consideradas peças, apesar do sucesso da sua representação são hoje pouco conhecidas e não estão disponíveis em impressão atualizada. Mesmo quando José da Silva Mendes Leal é tido em geral como um dramaturgo, atualmente o seu primeiro drama não pertence mais ao repertório teatral para iluminar. Pelo contrário, a contribuição do historiador Alexandre Herculano para a fase inicial do teatro romântico com duas peças não foi uma única vez documentada bibliograficamente de forma completa¹. Juntos, os dois autores trouxeram um atenciosa recepção de textos europeus do romantismo e pré-romantismo da França, passando pela Inglaterra, até à Alemanha e a vontade de introduzir de forma independente a literatura portuguesa neste debate num momento

* Agradeço a Paulo Gouveia pela tradução do presente texto.

¹ Veja a extensa nota bibliográfica do Instituto Camões.

politicamente oportuno e desta forma contribuir também para a criação de um teatro nacional moderno.

As razões para iluminar aqui em especial a relação dos dois autores portugueses ao romantismo francês, são que Madame de Staël com a sua obra *De l'Allemagne*, perto de 1810 publicada em Paris, no entanto, foi censurada pelo regime de Napoleão e, finalmente, quatro anos mais tarde, apareceu em Londres e depois em Paris, tinha retratado uma ampla síntese de influências europeias, que representavam terreno fértil comum para a popularização de ideias românticas. Elas espalharam-se também consequentemente na Península Ibérica. Ao lado do ensaio de Madame de Staël ocorreu o entusiasmo francês shakespeariano, que Voltaire havia trazido no último terço do século XVIII da sua estadia em Londres e que levou como estímulo para a sua própria criação teatral. O entusiasmo shakespeariano também chegou a Espanha e Portugal, por contactos directos através da França. O impulso iluminado do teatro francês, como foi formulado, por exemplo com Diderot em *Entretiens sur le 'Fils naturel'* (1757) e a defesa do *drame bourgeois*, foi pela receção de Shakespeare confirmado e fortalecido; aliou-se com as então da *Dramaturgia hamburguense* de Lessing (1767-1769) e do discurso de Goethe *Schäkespearstag* [Dia de Shakespeare] (1771) na Alemanha desenvolvidas linhas de receção de Shakespeare a partir da mistura de géneros, a ruptura com as regras da poética, o palco como *Lehrort* para todos e a estética do génio.²

Em julho de 1822 teve lugar pela primeira vez em Paris uma representação de Shakespeare na língua Inglesa, que na verdade não foi inicialmente bem sucedida, mas que providenciou através de um programa de atuação de vários meses para uma receção gradual das peças de teatro originais e preparou o terreno para a redescoberta do teatro elisabetano, que teve sucesso na temporada teatral de 1827-28.³ Stendhal tinha já apresentado em 1822, na sequência da primeira estadia de uma companhia de teatro inglês em Paris, uma primeira versão das suas considerações estéticas teatrais sob o título *Racine et Shakespeare* que ele publicou novamente numa versão revista em 1825. Em 1827 apareceu um grande manifesto teatral da escola romântica de Victor Hugo, *La préface de Cromwell* (2002: 1-44). Hugo não parte da ideia de beleza imperecível,

² Veja-se pela história da estética teatral também a excelente antologia Borie/ de Rougemont/ Scherer (1982: 162-201).

³ Veja-se para mais amplias informações sobre a história do drama romântico francês Naugrette (2001: 62-67), sobretudo o capítulo “La découverte de Shakespeare”.

perfeita e absoluta (“le sublime”)⁴ como Stendhal, que se aproximou da arte. Ele demonstra numa consideração histórica da estética que a mudança é tão importante quanto a permanência na arte. A sua mensagem central é:

“La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l’harmonie des contraires.” (ibid.: 17)

A partir desta ideia básica ele desenvolveu a teoria do grotesco, o que é digno de representação. Na consideração histórica da estética Hugo descobriu a relatividade do juízo da arte e com isso a variabilidade através da mudança histórica: Assim o seu conceito contém – pela primeira vez na França – um contracultura dominante, a qual será menos notada e apenas em vestígios penetra. Como exemplo, denomina: Falstaff em Shakespeare, Don Quixote e Sancho Pança em Cervantes e Sganarelle em Molière (ibid.: 12). Hugo equipara o corpo, o corpóreo, igual ao material com o grotesco. Refere-se não só a Madame de Staël, mas também a Chateaubriand, que tinha realizado no *Génie du christianisme* que é a propriedade do cristianismo, que a alma contrariamente ao corpo é tida em conta. O grotesco é, portanto, digno de representação na arte, porque devolve de algum modo o ideal de beleza no espelho deformado, num reflexo destorcido. O grotesco é simultaneamente característica específica de diferenciação que distingue a arte moderna (cristã) da arte dos antigos (pagãos). Hugo diferencia sem dúvida entre o grotesco, o que leva a rir e o que provoca angústia: “Dans la pensée des modernes [...], le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d’une part, il crée le difforme et l’horrible; de l’autre, le comique et le bouffon.” (ibid.: 10) O grotesco traz na sua esteira o estranho, o incomum, o fantástico; em resumo, tudo o que o conformismo social excluiu e banuiu. Através do seu contraste, há um efeito estimulante e cria um ponto de paragem na contemplação da beleza absoluta. A percepção da beleza é simples; a do grotesco, contrariamente, múltipla: “Le beau n’a qu’un type; le laid en a mille.” (ibid.: 12) A beleza está limitada à escala humana: “C’est le beau, à parler humainement,

⁴ “Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et on a besoin de se reposer, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un terme d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau, avec une perception plus fraîche et plus excitée” (ibid.: 16s.).

n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous." (ibid.: 12s.) O grotesco tem uma abordagem cósmica abrangente, por isso é poético. Daí o drama ser a poesia perfeita, porque une em si os opostos:

"Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle." (ibid.: 14)

O drama pode resolver-se pelas regras e cabe ao poeta como visionário o direito de despertar o passado para o palco para uma nova vida, bem como para formar o futuro por antecipação. Os dois autores portugueses referem-se à teoria do drama romântico popularizada por Victor Hugo, quando defendem a independência, a referência histórica e a liberdade do novo teatro nacional português com os seus dramas.

Além de inúmeras peças de teatro, José da Silva Mendes Leal (1820-1886), que devido ao mesmo nome do seu pai acrescentou ao seu de bom grado *Júnior* (ao mesmo tempo também uma alusão a uma das suas referências mais admiradas: Alexandre Dumas *filho*), também redigiu poemas e concluiu com sucesso uma carreira jornalística e política. Ele descendia de uma modesta família de artistas. O seu pai era pianista e professor de música. A sua escolaridade foi possível graças a um tio, e na verdade ele devia seguir a carreira espiritual. Em 1836 decidiu, porém, romper com os planos da família e tornou-se um funcionário da Biblioteca Nacional, fundada no mesmo ano, que tinha surgido a partir da Real Biblioteca Pública da Corte. Mais tarde e num curto período subiu mesmo por duas vezes como diretor da biblioteca. Ele entrou em contacto com círculos intelectuais e juntou-se à loja maçónica *Restauração*, que em 1839 lhe possibilitou levar a cena a sua primeira peça de teatro *Os dois renegados*. O sucesso inicial foi confirmado um ano depois através de um segundo drama e ajudou-o não só a uma forte ascensão como autor, mas também a uma carreira institucional e até mesmo político-diplomática na qual mudou várias vezes de campo entre conservadores e liberais progressistas e pela qual ficou mais conhecido do que pela sua obra literária (vide p. ex. Mónica 2005). Como um dos deputados mais notáveis do Partido Histórico, ele foi eleito em abril de 1861 e leva-o sob o governo do Duque de Loulé entre 1862 e 1864 por dois anos a ministro da marinha e ultramar.

Em 1869-1870 foi ministro dos negócios estrangeiros. Entre 1871 e 1874 foi o embaixador de Portugal em Madrid e de lá mudou-se para Paris, onde em 1878 colaborou na preparação da exposição mundial. Em 1883, depois de ter sido durante dois anos membro do Conselho de Estado, regressou a Madrid como embaixador. Exerceu esse cargo até pouco antes de sua morte. A sua obra literária, que é atribuída ao ultrarromantismo português da segunda metade do século XIX, como Camilo Castelo Branco o encarna, é fortemente marcada pelo romantismo francês e pelo seu interesse específico num debate sobre a história, sobre isso reza o título do seu segundo drama, *O homem da máscara negra*. A alusão diz respeito ao *homem sob a máscara de ferro* (*l'homme au masque de fer*), que entrou⁵ na literatura como o prisioneiro mais famoso e de maior duração de Luís XIV e inspirou repetidamente a memória coletiva francesa para a especulação sobre o seu destino misterioso.⁶ Certamente que esses temas eram também para um vasto público, que justificava o material, sucesso literário e social de escritores de folhetins como Alexandre Dumas Júnior ou Eugène Sue. Esta ascensão da periferia para o centro do “campo cultural” para falar com Pierre Bourdieu, desafiava a imitação nos outros países europeus. Hoje, porém, José da Silva Mendes Leal em grande parte caiu no esquecimento como autor, não há edições modernas dos seus dramas ou investigação atual sobre a sua obra literária. Mesmo como representante do romantismo tardio Português, que lidava independentemente com correntes românticas europeias do mesmo modo como o seu contemporâneo Camilo Castelo Branco, merece a nossa atenção se quisermos considerar mais próximas as inter-relações entre a Península Ibérica e o norte da Europa.

O primeiro drama de José da Silva Mendes Leal, *Os dois renegados*, drama em cinco atos, estreou a 9 de julho de 1839 no Teatro Nacional da Rua dos Condes. O prefácio da impressão de 16-10-1839 é detalhado e programático. Aqui o autor pede numa *captatio benevolentiae* para a compreensão e clemência para sua primeira obra, embora esta tenha sido bem recebida pela público do teatro, e explicou as circunstâncias pessoais que levaram à elaboração da peça. Além disso, o prefácio também se deixa ler como um manifesto ultrarromântico sobre o significado do tea-

⁵ Por exemplo: Alexandre Dumas (1848-1850), *Le Vicomte de Bragelonne*; Maurice Leblanc (1909), *L'Aiguille creuse*; Marcel Pagnol (1965), *L'Homme au masque de fer*, 1973 atualizado sob o título *Le Secret du masque de fer*.

⁶ Uma das mais populares especulações diz que havia um irmão gémeo do rei, que este queria manter afastado do poder.

tro, comparável às declarações fundamentais que Camilo Castelo Branco precedeu alguns anos depois do início de seu romance *Os mistérios de Lisboa* de 1854-55 (1878: 7-9), sob o título *Prevenções*. Também ali o autor explica a sua intenção e se refere a antecessores literários. Ao mesmo tempo, estas observações preliminares rompem com as expetativas dos géneros literários estabelecidos. O que em Castelo Branco formulava como clímax um aviso ao leitor culmina na assonância *padrinho – patranha*. Padrinho e patranha evocam em uníssono sobre o seu significado, o campo das palavras da paternidade e sugerem com isso, tanto o próprio tema do romance, como também para a importância da autoria de ficção no sentido figurado. No nível metapoético, deve ser simultaneamente interpretado como uma declaração para a dependência dos autores ultrarromânticos dos seus modelos literários no norte da Europa. Querer uma falsa paternidade ou a tentativa de se apropriar com um texto narrativo uma originalidade, seria um esforço inútil, porque os autores do padrão romântico (Lamartine, Hugo, Dumas, Sue, e outros mais) já ocuparam e trabalharam com sucesso os temas e as formas desse movimento literário moderno. As expetativas acalentadas pelo leitor em *Mistérios de Lisboa*, não corresponde portanto ao texto realmente escrito pelo autor, pois tal romance mostra a paternidade por si mesmo: “Este romance não é meu filho, nem meu afilhado.” (ibid.: 7) A imitação estéril do sucesso de um autor não é para Castelo Branco o objetivo da sua escrita literária. O seu conhecimento do submundo lisboeta não seria suficiente e suas invenções não teriam acreditado nele, pois ele próprio partiu do princípio que uma sociedade, que não tem segredos:

“Se eu me visse assaltado pela tentação de escrever a vida oculta de Lisboa, não era capaz de alinhar dois capítulos com geito. O que eu conheço de Lisboa são os relevos, que se destacam nos quadros de todas as populações, com fôro de cidades é de villas. Isso não vale a honra do romance. Recursos de imaginação, se os eu tivera, não viria consumi-los em uma tarefa ingloria. E, sem esses recursos, pareceu-me sempre impossível escrever os *mysterios* de uma terra, que não tem nenhuns, e, inventados, ninguém os crê.” (ibid.)

A recusa veemente de procurar imitar Sue, deixa apenas emergir mais claramente a ambição do projeto literário. Para ele trata-se, a exemplo do seu próprio percurso de vida nada escondido, da representação da barbárie no meio de uma melhor e confiante sociedade, tal como burguesa e aristocrática, que procura manter a aparência de uma conduta civilizada sob a máscara da mentira e do engano. A fé infantil, por assim dizer,

do autor “na terra dos homens verdadeiros” (ibid.: 7), que o orfão João também preza no início do romance, joga com a civilização contrária desenvolvida por Rousseau – a pureza da natureza, sob cuja sentença ele designa os romances de Honoré d'Urfês *Astrée* a Lamartine *Jocelyn* como histórias infantis mentirosas. Agora, que ele próprio escreve literatura, o “atento leitor” vai também recear mover-se num círculo de mentiras com a escrita de Castelo Branco: “Por consequencia, diz o circumspecto leitor, vou-me preparando para andar a roda em um sarilho de mentiras.” (ibid.) Com este discurso direto ao leitor e o convite implícito para distinguir entre mentira e verdade, conclui a parte teórica do prefácio. Os modelos teóricos de Camilo Castelo Branco combinam duas afirmações essenciais do ultrarromantismo português que se aplicam igualmente a José da Silva Mendes Leal: rejeição da mera *imitatio* já a autores de sucesso para além dos Pirenéus e ênfase na independência da escrita literária portuguesa assim como a afirmação da sua própria experiência vivida fornece conclusões sobre o passado histórico nas suas derrotas e interpretações da situação social do presente. Assim, trata-se no fundo de uma própria definição nacional da noção *Mimesis*, que em José da Silva Mendes Leal e Alexandre Herculano está ligado à veracidade do conhecimento e torna visível sob o gesto romântico individualista um compromisso ético para a sociedade do futuro. Isso vincula a orientação romântica ou ultrarromântica do jovem teatro nacional português quanto ao futuro do drama a uma posição social esclarecida e liberal.

A versão impressa de *Os dois renegados*, perante a representação, foi apenas alterada na última cena do último ato, mas limitada à leitura teve de prescindir da magia do palco. Trata-se de um drama sobre a obra de um jovem que cresceu com tendência para a poesia e esta continuou a desenvolver-se através da assistência a representações teatrais: “Nascido com alguma inclinação á Poesia, a leitura me desinvolveu esta inclinação, e o uso que depois tive dos Theatros, com quanto pequeno fosse, m’a dirigiu e applicou.” (ibid.)

Impressionante é a posição que é atribuída à arte teatral. Sob a influência de Victor Hugo e Alexandre Dumas, assim como Casimir Delavigne surgiu um projeto romântico na própria personalidade artística, que teve as suas origens na sensibilidade artística:

“As ideas profundas e arrebatadas de Victor Ugo, as ricas e formosas scenas de Dumas, as magnificencias e sublimidades de Casimir Delavigne produsiram-me n’alma um sentimento indifinivel, um desejo indistincto, que mesmo se quizesse em não podera explical-o. Houve por muito tempo em mim um pensamento vago e inapplicado, foi pouco a

pouco tomando corpo, vestia as formas da realidade e d'este pensamento nascido, appareceu por fim o drama 'Os dois renegados.'" (ibid.)

O começo do drama ocorre a partir de uma alma respetiva, de dentro do estado emocional, que intuitivamente abrange a correspondente forma de arte. Aqui, o teatro é visto como uma forma de arte em que muitas artes e formas de expressão se juntam. Para o conteúdo da representação, não há outra forma de argumentação ou justificação como a orgânica de aparência para fora: "Não entro no exame das rasoens porque lhe dei esta e não outra contextura, porque o conformei d'este e não d'outro modo; nem mesmo sei se o poderá fazer." (ibid.: VIs.)

O próprio artista continua a ser o acesso racional, a tomada externa à sua obra fechada. A expressão imediata da sensibilidade artística é só a própria obra de arte: "Executei-o como o concebi, e a execução é a tradução do pensamento." (ibid.: VII) O artista escreve sob o ditado da inspiração, ele segue a intuição. Por isso o seu trabalho não está terminado, mas mutável. Na última cena do último ato, o autor efetuou uma mudança na versão impressa para a atuação, com a qual renunciou à explicação da sua solução a favor da percepção do público. O drama tem de mostrar e apelar ao público, não explicar e argumentar. Assim, o estilo gosta de ser heterogéneo, porém ele não choca com o *decorum* ("inconveniência"). Ninguém vai agora contestar a equiparação do drama à arte poética, mas a poesia consiste não obrigatoriamente no discurso vinculado: "A prosa é pois susceptível de sublimidades, de magnificencias, de poesia. Intimamente convencido d'esta verdade busquei dar ao meu estilo toda a altura e riqueza que a minha pobre imaginação me podia fornecer." (ibid.: VIII) Nisto difere Mendes Leal de Victor Hugo, que defende o discurso ligado ao drama; em vez disso associa-se à posição de Stendhal, justificando esta com a condição poética natural do drama: "O drama é um verdadeiro poema." (ibid.) Esta condição poética eleva o drama sobre o estilo quotidiano trivial e cria com isso uma diferença no uso de prosa: "A poesia bem longe está da trivialidade e baixesa do estilo ordinario". (ibid.) A importância da poesia na compreensão geral encontra-se na percepção da realidade pela personalidade do poeta. Como autoridade para esta interpretação cita Mendes Leal Horaz: "Sómente se pode dar o glorioso titulo de poeta, diz o mestre da poesia, ao que tem um genio como divino, e uns labios capazes de fazer ouvir grandes e sublimas cousas." (ibid.)

O drama é considerado como um espelho da realidade, daí dirige-se o grau da sua forma de arte "Diz-se-ha 'o drama como o compreendemos hoje é a representação fiel da vida.'" (ibid.: VIIIs.) Claro que, o dra-

ma não se limita a esta função naturalista mimética de um mero reflexo da realidade. Nisso segue Mendes Leal a concepção de Victor Hugo:

“[É] mister considerar, que bem como um quadro deve ser a copia exacta do objecto que representa, e apesar d’isto visto ao perto differe immensamente de quando é collocado em certo ponto de optica, de egual modo o drama tem posição a consideravel distancia do nosso modo de Ser; d’onde se tira a consequencia, que é necessario apresentar-o de um modo diverso do vulgar, de um modo capaz de produsir impressão no publico costumado ás sensaçoes usuas. Ha entre os actores e os espectadores uma separação a que se liga uma pequena e mesquinha idea, mas que meu ver merece outra bem grande e seublime. Esta separação divide o mundo ideal do mundo existente, poem em face a verdade e a ficção, o pensamento e a realidade.” (ibid.: IX)

O drama diferencia-se pois da mera representação da realidade em três aspetos substanciais: 1) corte seleccionado e ponto de vista do observador; 2) efeito a ser alcançado no espetador e 3) mundo ideal – mundo real. O mundo do artista apresentado não é idêntico ao existente, mas já o interpreta. Estas três condições exigem uma representação concebida e estilizada no palco: “Na cena as paixoes sam grandes, fortes, e sublimes: devem commover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as intelligencias.” (ibid.) O drama ultrarromântico visa a sensibilidade e as sensações do público, para de lá proceder ao reconhecimento e arrebatar: “O nexo do drama interessa e prende: o maravilhoso do estilo fere as chordas do sentimento arrebatá, enthusiasma.” (ibid.) Daí resulta o plano de atuação como uma obra de arte conjunta, na importância que é atribuída ao equipamento de palco, iluminação, figurino, música e caracterização. A possível objeção de um estilo poético individual, mas não dramaticamente apropriado, deve ser atendida através da nomeação de um catálogo de poetas. Neste catálogo denomina-se Mendes Leal, entre outros Shakespeare e seu tradutor francês Ducis, Calderón de la Barca (ambos os autores são também para Victor Hugo, no seu famoso *prefácio de Cromwell* autoridades da arte dramática), além de Schiller, Corneille, Racine e André Chenier. A compilação eclética e europeia deste catálogo de poetas é notável: Junto dos dois grandes representantes da contracultura da doutrina clássica, coloca Mendes Leal tal como Corneille e Racine, o primeiro porque traz compromisso político e obrigação moral para o palco, o segundo porque sabe fazer vibrar o público. Schiller e Chenier representam o alargamento da perspectiva, como também a inclusão da história revolucionária e, com isso, em contraste com os românticos franceses para uma maior ênfase do teatro como uma “instância moral” (“mo-

ralische Anstalt”). Mendes Leal dá uma própria interpretação deste catálogo:

“[T]odos estes homens de acceso imaginar e profundo saber se alentavam sobre a scena muito acima do modo de existir commum. Destinado a cumprir uma grande e sancta missão no mundo o Poeta dramatico deve elevar-se, como o cedro do Libano entre as arvores de nossas florestas. Deus lhe collocou na mão direita a virtude e na esquerda o vicio: cumpre-lhe arremear uma e outro á multidão; o vicio em toda a sua turpitude; a virtude em todo o resplendor de sua bellesa, porque todo este publico, que um dia lhe pedirá contas da porção de vicio ou de virtude que d’elle recebêra, enterre uma em seu coração, e repulse o outro até de seus labios.” (ibid.: XI)

Com seu primeiro drama Mendes Leal tentou fornecer uma aplicação das suas reflexões teóricas sobre a arte do teatro. Como tema adequado pareceu-lhe a luta das religiões, que passam historicamente como expressão das forças boas e más, permaneceu durante o apelo ao bem em pessoas sobre toda a simbolização e alegorização, com isso ele coloca-se na tradição do Iluminismo, como por exemplo Lessing estabeleceu:

“Veio-me á ideia que seria um bello e grande assumpto apresentar n’um só quadro o homem lutando com o homem, a religião lutando com a religião, quero diser tudo o que é forte e poderoso, tudo o que é grande e sublime combatendo-se mutuamente. O homem de alma perversa e coração damnado cede ao homem de nobre alma e coração sincero; a religião de simples e puros preceitos vence a crença proscripta – esta perseguida e ultrajada, talvez sobeja e atrozmente, larga a custo o terreno que tam longamente senhareara; cede, mas com o desespero de um vencido. A perseguição desperta a energia, o homem fraco affronta o homem forte.” (ibid.: 12)

Historicamente, é reconhecida a importância da religião nas épocas passadas no cruzar do cristão como antagonista e do judeu como protagonista. O venerável patriarca judeu Simão Aphonso morre por suas opiniões, o seu filho Samuel converte-se ao cristianismo e obtem a mão da bela Isabel, filha de Pero Gonçalves, depois de muitas confusões. Mas existe conversão e conversão, o cristão e cortesão Lopo da Silva converte-se ao judaísmo, porque quer obter Esther, a filha de Simão. Ele deixava, que morre com o coração destruído, para se virar para Isabel de categoria social condizente. A fim de manter a sua conversão ao judaísmo em segredo, arruina toda a família do sogro até que ele próprio por fim é queimado como renegado e “judeu” pela Inquisição. Um papel importan-

te é desempenhado pelo servo mouro (o pajem mourisco), que no fim ajuda Samuel a provar a culpabilidade de Lopo da Silva num delito e a acabar com esta atividade.

São possíveis interpretações alegóricas de conexões e separações entre as três religiões do mundo. O amor das duas mulheres pertence do mesmo modo a este contexto: Esther perdoa e ama um apóstata de cuja traição desconfia. Ela morre com a criança no seu ventre. Isabel ama, apesar das diferenças de crença, e confia através de todos os perigos, ela encarna a virtude cristã de *constantia*. Este drama não se trata expressamente de uma análise histórica do terror e de erros da Inquisição, mas de uma forte representação de emoções no plano histórico. Deste modo, também não se trata de pôr em causa essa instituição, mas sim uma representação de um cristianismo pessoal na figura de Frei Gil, como idealmente deveria ser vivida em caridade. A instrumentalização política do aniquilamento do adversário é abordada, mas não problematizada e aprofundada:

“Representei a religião expirante no homem de crença de ferro e alma de bronze, faltava-me representar a religião victoriosa no homem de palavras de misericórdia e costumes exemplares. Apresentei pois a um lado do quadro o sacerdote tal como concebo que deve de ser um ministro da lei de Jesus – Não tive no pensamento fazer um drama historico. Era-me necessario um ponte sobre o qual fixasse o meu painel. Tomei da historia uma pagina, n’esta pagina escolhi uma epocha e alguns nomes. Sam os pregos d’onde elle pende. Quanto ao mais é um drama de imaginação.” (ibid.: 12s.)

O primeiro drama de Mendes Leal trata da aplicação do postulado de Racine de “heróis com erros”, que acontece na língua francesa no texto mencionado e a implementação da exigência de Corneille, que deve ir além da mera representação da tragédia de casos de amor. A doutrina dos afetos de Racine combina com a conceção política do teatro de Corneille em relação à valorização do drama de Hugo, que permite compreender o passado, a história, a nível das sensações vividas também num outro presente: Com *Os dois renegados* temos a ver com uma altamente complexa recepção e processo de assimilação, que coloca um fundamento independente para o teatro Português da modernidade.

Ao contrário do drama de estreia de Mendes Leal, é aplicado ao “drama lyrico em um acto” cinco anos mais tarde redigido por Alexandre Herculano, *Os Infantes em Ceuta* sobre o número de figuras de atuação e da conceção cénica poderes historicamente efetivos e modestos. O evento

histórico da tomada de Ceuta em 1415 pelos portugueses é combinado com uma história de amor, porque os dois infantes se apaixonam ao fugir dos mouros. O drama foi levado ao palco pela primeira vez a 28 de maio de 1844 na Academia Philharmonica de Lisboa.

Três personagens estão no centro da ação: D. Duarte príncipe herdeiro, que tem liderado a campanha e os dois filhos mais novos do rei D. Pedro e D. Henrique. O guião é fixado depois da já bem sucedida conquista de Ceuta, cuja vitória canta um coro de velhos cavaleiros na abertura do drama; responde-lhe um coro de jovens cavaleiros. O objeto da ação é o “affecto ignobil” de ambos os infantes, como D. Duarte o descreve:

D. DUARTE

“Duas mouras formosas
Vencidas do terror, na fuga ansiosas,
Caindo a vossos pés pediram vida
Libertade, honra, e vós...

D. PEDRO

Assegurámos-lhes
Libertade, honra e vida. Oh, somos filhos
D’elrei de Portugal, e cavalleiros!-
Era o nosso dever...

D. DUARTE

E era-o cederdesA um amor insensato: o prometterdes
Pelas nocturnas trevas conduzi-las
Ás náus que vão partir?

D. HENRIQUE

Será rouba-les
Á falsa crença do Coran...

D. DUARTE

(Com vehemencia).

E a infamia
Lhes gravareis depois nas fronte puras?
Isso é torpe! – isso é vill!”
(Herculano: 4s.)

O comandante leva os dois irmãos a prometer não passarem pelos portões da cidade de Ceuta. Porém, eles descobrem um caminho secreto

pelo qual os mouros fugiram. Em paralelo, o público toma conhecimento pelos preparativos da vingança de Gulnar, filha do gravemente ferido Wali, que enviou as suas criadas Libna e Haleva como engodo para trazer os dois filhos mais novos do rei em seu poder e neles vingar a derrota dos mouros. Libna e Haleva, por seu lado, não sabem como podem proteger os seus dois amados deste caso. Um oficial leal relatou ao comandante e príncipe herdeiro da saída noturna dos dois irmãos. Este não anui ao seu desejo de punição espontânea, mas decide o perdão por causa da mãe. Ele segue os dois com um grande regimento, porque temia uma emboscada e dá, em situação de conflito, um exemplo de comportamento da cavalaria cristã: Ele perdoa aos seus irmãos a transgressão do seu comando e salva-os do perigo de emboscada, ele derrota os mouros definitivamente e age generosamente com eles, e finalmente desforra-se da vingança da derrotada Gulnar com magnanimidade.

D. DUARTE

“Da nossa clemencia
Aprenda o africano
A ser nobre e humano
E o que é perdoar.”
(ibid.: 33)

Um pouco mais tarde o coro dos guerreiros mouros conclui o drama com uma sequência final. Daí resulta que a campanha não foi só militar, mas também ideológica para os portugueses vitoriosos, porque o derrotado reconhece a generosidade do vencedor:

CORO DE GUER. MOUROS E DONZELLAS

“A nobre clemencia
Do heroe lusitano
Áquem do oceano
Sempre ha-de lembrar”
(ibid.: 34)

Herculano salienta neste drama emocionante e carregado de afetos com um fundo histórico, a importância dos valores éticos e morais para a coesão de um Estado. Para ele também não se trata, tão pouco como para Mendes Leal Junior, de uma análise histórica da exclusão e arrogância, de culpabilização histórica de um trauma coletivo. O seu tema é a forma como a sociedade contemporânea de Mendes Leal tem de defender e firmar os seus valores num debate, sem dúvida historicamente marcado, mas focado no futuro desenvolvimento nacional de Portugal.

Bibliografia

- Borie, Monique / de Rougemont, Martine / Scherer, Jacques (coord.): *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*. Paris: SEDES 1982.
- Branco, Camilo Castelo: *Mysterios de Lisboa*, vols. I e II, Reprodução fototática. Charleston: Bibliobazaar 1878.
- Herculano, Alexandre: *Os Infantes em Ceuta (1415). DRAMA LYRICO EM UM ACTO*. Composto expressamente Para ser cantado na Academia Philarmonica de Lisboa, EM A NOITE DE 28 DE MARÇO DE 1844, ANNIVERSARIO DA SUA INSTALLAÇÃO. – A musica pelo Sr. A.L. MIRÓ - O texto pelo Sr. A. Herculano. Socios Honorarios da Academia. Lisboa: Typ. DA SOCIEDADE PROPOAGADORA DOS CONHECIMENTOS UTEIS, LARGO DO LEOURINHO, N.º 24. 144.
- Hugo, Victor: “La préface de Cromwell”, em: *ibid.*, *Œuvres complètes. Critique*, notice et notes d’Anne Ubersfeld. Paris: Robert Laffont 2002: 1-44.
- Mendes, Leal Júnior / da Silva, José: *Os dous renegados. Drama em 5 actos*. Representado pela primeira vez em Lisboa. A 9 de julho de 1839. Theatro Normal da Rua dos Condes. Premiado pelo Jury dramatico. Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis 1839.
- Mónica, Maria Filomena (coord.): *Dicionário Biográfico Parlamentar (1834-1910)*, vol. II. Lisboa: Colecção Parlamentar, Assembleia da República 2005.
- Naugrette, Florence: *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Le Sueil 2001.

O TEATRO FRANCÊS E A REGENERAÇÃO DO TEATRO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Helmut Siepmann (Aachen)

A regeneração do teatro português começou no século XVIII. Correia Garção, Domingos dos Reis Quita, António Dinis da Cruz e Silva, Francisco José Freire e Manuel de Figueiredo empreenderam sérias tentativas, na teoria e na prática, para proporcionar ao país um teatro de qualidade comparável ao dos outros países europeus. Os conceitos neoclássicos apoiaram-se neste empreendimento, menos sobre os vizinhos ibéricos, ou sobre Shakespeare, cujos aspetos sanguinolentos pareciam opor-se ao desejado efeito moral, mas sobre o teatro francês e, num certo sentido, também o teatro italiano. Desde meados do século, *bienséance*, *vraisemblance* e *bon goût* ou *bon sens* tornaram-se a base do teatro e da sua poética. A *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* de Francisco José Freire, assim como as *Dissertações* de Correia Garção exigem um teatro conforme à razão como condição prévia a qualquer efeito moral.

A produção é variada e numerosa. A edição das obras teatrais de Figueiredo dos anos 1804 a 1810 compreende 14 volumes. Todavia considera-se Almeida Garrett o responsável do impulso salvador para o novo teatro nacional português. Apesar de ter elogiado as peças de Figueiredo, Almeida Garrett sabia que nestes novos tempos do “drama novo”, de que fala na *Memória Lida na Conservatório Real de Lisboa*, já não havia lugar para “figuras [...] e situações da nossa história – ou da nossa tradição – [...] mais talhadas para se moldarem e vazarem na solenidade severa e quase estatutária da tragédia antiga”. Em vez de as

introduzir nas solenidades estatuárias, tinham que ser integradas em “quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente impressivos” da nova forma teatral.

Esta diferenciação indica menos a necessidade de modificar figuras, situações e assuntos do que a necessária transformação do teatro do futuro que deveria inspirar-se em Shakespeare e Schiller. “Solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga” e “quadros animados e menos impressivos” tornam-se contrastes que distinguem o teatro do século XVIII das obras do século XIX.

As seguintes observações tentam esclarecer esta oposição, contrastando o *Édipo* de Manuel de Figueiredo e o *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett. A nota que Garrett coloca ao início do texto *Memória Lida no Conservatório Real* revela neste contexto que o autor estava ao corrente da oposição que Mme de Stael fazia entre as literaturas nórdicas e a literatura do “meio-dia” (ibid.: 38).

O *Édipo* de Manuel Figueiredo segue visivelmente todas as regras que se podem deduzir da poética aristotélica: tempo, lugar e ação estão concebidos de forma extremamente concisa, o número das personagens é reduzido. Cada um dos cinco atos fecha com declamações do coro organizadas à maneira das odes clássicas em estrofe, antístrofe e epodo. O tipo de verso das estâncias do coro difere dos decassílabos sem rima utilizados no texto.

A exposição indica já, com a introdução das personagens e do conteúdo, da pré-história e da atual situação, as tensões que provocou o mortal infortúnio da peste na cidade de Tebas. Édipo insulta os tebanos por serem “corações rebeldes”. Obstinados, eles não poderiam ou não quereriam denunciar os que provocaram a ira dos deuses e que – conforme o oráculo de Delfos – viviam em Tebas. O sacerdote conta os acontecimentos anteriores: desde a morte de Laio os tebanos tinham que sofrer a peste, sem que a vontade dos deuses pudesse ser entrevista por áugures nem revelada pelos livros sibelinos. Só Édipo era considerado pelos deuses capaz da ação salvadora de matar a esfinge, de conseguir o cetro e de casar com Jocasta. Agora quer retirar-se a Corinto para tomar posse do governo apesar de ter sido exilado pelos seus desleais habitantes. Vai abandonar Tebas na miséria?

Assim, desde a primeira cena duas possibilidades são sugeridas: ou o povo ou Édipo tem que agir. O aparecimento de Jocasta corrobora esta alternativa. Ela lamenta que o seu marido desleixe o serviço devido aos deuses, enquanto Édipo não acha necessário aplacar os deuses, mas sim buscar os criminosos entre os tebanos. Após a apresentação das

personagens e o esclarecimento da situação de partida, a problemática será reforçada pelas estâncias do coro: a primeira estrofe pede iluminação a Apolo, a antístrofe deseja a entrega do presumido culpável. Na segunda estrofe queixa-se de Édipo e a correspondente antístrofe evoca o sofrimento enorme para o qual a morte representaria uma redenção.

O grande avanço do segundo ato é o aparecimento de Tirésias, que quer desviar os tebanos das acusações contra os deuses e os remete para os seus próprios pecados: toleram um monstro entre si. Pressionado pelo coro e o sacerdote, Tirésias torna-se mais ativo e dirige a atenção para Édipo, do qual o sacerdote diz: “[S]ó ele nos parece criminoso.” (Figueiredo 1995: 241) O terceiro ato concentra o problema sobre a questão se Laio foi assassinado por um tebano ou um habitante de Corinto. Aparece o pastor coríntio Ificrates, que pode revelar os mistérios da identidade de Édipo, e Jocasta, macerada de remorsos, lembra a ação abominável do abandono do seu filho e oferece expiá-la com a sua própria vida. A tensão atinge o auge no passo em que Édipo exige a busca do culpado entre os tebanos, e estes lhe atribuem a culpa da ira dos deuses, enquanto Jocasta dirige o olhar do seu marido para a sucessão da coroa em Corinto, que lhe tinha sido oferecida.

As duas últimas estrofes do coro mostram finalmente o agravamento da tensão e indicam a solução:

“O Pai, a mãe, o filho
Me ficam sendo objeto
De horrores, de ódio, de iras.”
(ibid., IV, 2: 252)

O coro espera a ajuda de Forbas, o tebano ao qual Jocasta tinha entregado o seu filho. Com Forbas aparece uma testemunha que pode lançar luz sobre a morte do rei Laio. Para ele, Édipo é o presumível assassino do rei e causador da ira divina. Jocasta, porém, considera-o inocente. Todavia diz-se no quarto ato:

“Nele verás a salvação de Tebas,
Se dos mortais depende”
(ibid., IV, 2: 255)

O paralelo de assassino de rei e causador da ira divina marca o primeiro passo no sentido do desenlace, que se realiza no quinto ato. Este desenlace é possibilitado pela persistência da acusação de Tirésias e pela tomada de conhecimento procedente dos depoimentos dos dois pastores

que sugerem que o príncipe tebano vive e que o assassino de Laio e o príncipe tebano são a mesma pessoa.

Todas as indicações alusivas escondidas na tragédia podem relacionar-se com o destino de Édipo. Jocasta, que quer morrer no terceiro ato, prepara com esta decisão o seu suicídio final, tal como Édipo que tinha anunciado, no primeiro ato, que de Apolo “O Oráculo piedoso não mandava/ Tirar a vida injusta ao criminoso” consequentemente, sobrevive (ibid., IV, 2: 231).

Manuel de Figueiredo conserva meticulosamente a coesão da tragédia na tradição aristotélica. Todavia existe um momento em que parece indicar modificações praticadas na Península Ibérica desde Lope de Vega que, ao mesmo tempo, revoga com uma declaração que retoma uma discussão contemporânea, a qual vai encontrar a sua resposta definitiva no conceito da mistura do “grotesque et sublime” de Victor Hugo (cf. Hugo 1963: 409s.). Almeida Garrett, no entanto, distancia-se deste conceito em *Frei Luís de Sousa* e mostra assim a faceta clássica do famoso romântico. No que se segue voltaremos a este aspeto. Manuel de Figueiredo dá, neste contexto, uma prova da subtileza do seu trabalho estilístico e retórico. Jocasta dá a conhecer o abandono do seu filho e dirige-se desta forma ao seu povo:

“Não vos suspenda a lástima do sexo
Nem do trono o respeito. Em mim punido
Seja o crime: Jocasta morra.”

Em nome do povo responde o coro:

“Viva.”

A simples resposta à oferta do suicídio, contrapondo a oposição a, ou talvez mesmo uma certa simpatia por Jocasta, será reiterada na seguinte réplica, desta vez na forma da *duplicatio* dos verbos que se opõem:

“Vassalos mais cruéis sois na piedade,
Porque esta infeliz vida criminosa
É só causa de serdes desgraçados.
Morra Jocasta, morra,”

e o coro que fecha o verso diz:

“Viva, viva.” (Figueiredo 1995, IV, 4: 248)

Uma terceira vez Jocasta oferece a sua disposição para morrer e o coro responde com um tríplice “viva”

O Teatro francês e a regeneração do Teatro em Portugal

“... Jocasta mostre ao mundo
Que só comete crimes execrandos
Pelo Céu constrangida e pelo Reino.
Hoje faz voluntário o sacrifício”

Coro:

“Que compaixão, que amor, que pensamentos!
Preservai tal valor, justas Deidades.
Viva a grande Jocasta, viva, viva.” (ibid.: 249)

No início da cena seguinte, Édipo recorre a esta viva intervenção do povo na vontade de expiação da protagonista – e o seu texto pode ser também entendido como afirmação meta-poética do autor:

“Quando o braço de Júpiter irado
Sobre Tebas fulmina tais horrores,
Ameaçando nos seus fatais assombros
A total destruição da natureza;
Quando em sustos, em lágrimas, em prantos
Agonizante e extinta se nos mostra
A humanidade (injustos!), que horrorosos
Clamores excita de alegres vivas?” (ibid., IV, 5: 249)

A proximidade de lágrimas e de risos, da disponibilidade para a morte e de exclamações de vivas merecem o comentário de Manuel de Figueiredo. É Jocasta que comenta:

“Foi sempre inseparável a imprudência
Da vaga condição de um povo aflito,
Quando o choro abatido se comove,
E nas lamentações alterna vivas,
Por que a fidelidade se conheça
Da vida nesses últimos instantes.” (ibid.)

Lamentações e alegria, riso e choro juntos parecem entrar na tragédia.

Almeida Garrett não deixa transparecer no seu texto *Memória Lida no Conservatório Real* de 1843 uma adesão ilimitada aos preceitos do drama romântico de Victor Hugo. Ele faz o elogio da “extrema e estreme simplicidade” (Garrett 1969b: 37) nos assuntos portugueses do teatro, gaba-se da “simplicidade dos meios”, da “ação dramática” (ibid.: 41) e da redução das personagens agentes aos quais atribui a “delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama.” (ibid.: 39)

Contrastando *Édipo* e o *Frei Luís de Sousa*, Garrett proclama que “os remorsos de Édipo não são para comparar aos esquisitos tormentos de coração e de espírito que padece o cavalheiro pundonoroso, o amante delicado, o pai estremecido.” (ibid.) Quanto ao papel feminino da protagonista do *Édipo*, ele fala de “terrores [...] mais asquerosos do que sublimes” que apavoram e não se podem comparar com “a dor, a vergonha, os sustos de D. Madalena Vilhena [que] revolvem mais profundamente no coração todas as piedades, sem o paralisar [...] com uma compreensão de horror que excede as forças do sentimento humano.” (ibid.)

Ele distancia-se dos autores do século XVIII, ainda que a aversão do excesso de horror e de monstruosidades se refira sobretudo ao teatro sangüíneo de Crébillon.

Podemos afirmar que o terror que propagam os heróis antigos, em virtude do cruel destino que sofrem, impede a compaixão do espetador e diminui o efeito didático. A prática de um conceito moderno do assunto trágico (“pessoas [...] recentes”, ibid.) vem acompanhada de uma modificação formal básica: a partir de D. Sebastião e de Frei Luís de Sousa dever-se-ia utilizar a prosa na tragédia. Por respeito à longa tradição do verso na tragédia, abandona-se o nome de *tragédia* em favor do novo conceito de *drama em prosa*. No sentido de uma maior naturalidade exige-se – como Victor Hugo na *Préface de Cromwell* – o afastamento dos “artifícios”. Garrett dedica-se ao cultivo de uma “elegante prosa portuguesa”¹ e crê tê-la conseguido criar no *Frei Luís de Sousa*. No conjunto, o artista tem maior liberdade frente às regras aristotélicas: não são elas que definem o que é a norma da criação do autor, mas ele mesmo.

A renúncia a aventuras, casos de amor e paixões significa a afirmação dos elementos da normalidade burguesa: problemas de família e a esfera da privacidade tornam-se assunto do seu drama. Este continua a ter de despertar medo e compaixão em vista do efeito didático, mas para isso não precisa de malfeitores, tiranos e suas desastrosas decadências.

Para Garrett, o drama é “a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade.” (ibid.: 43) As regras que autor tomou para a sua norma compreendem no entanto, apesar do seu corte claramente romântico, alguns elementos realmente clássicos. Elas permitem entrever um esforço de concentração estrutural quanto ao lugar e ao tempo.

¹ “D. Sebastião é talvez o último caráter histórico a quem ainda pudéssemos ouvir recitar hendecassílabos: daí para cá duvido” (ibid.: 41).

O lugar em questão, de que se fala e no qual as personagens se movem, estende-se do Oriente (Terra Santa: D. Manuel, D. João de Portugal) passando por África (Alcácer Quibir), Roma e Santiago de Compostela até Lisboa (S. Domingo) e Almada: ao palácio de Manuel de Sousa e ao de D. João de Portugal, com os quadros de D. Manuel jovem cavaleiro e D. Sebastião, Camões e D. João de Portugal. Nos últimos dois lugares desenvolve-se a ação teatral.

O tempo da ação, de que se fala, estende-se de 1578, data do casamento de Madalena com D. João e do primeiro encontro com D. Manuel, passando os sete anos de espera depois do desaparecimento de D. João (1578-1585) e os 14 anos do matrimónio com D. Manuel (1585-1599) para se concentrar nos oito dias de 28 de julho a 4 de agosto, dia do reconhecimento do qual se diz: “[H]oje [...] é um dia fatal.” (Garrett 1969a, II, 10: 106)

A caracterização das personagens dá prova duma estruturação semelhante no sentido da redução. Todas as referências a Dom João de Portugal antes do seu desaparecimento indicam um homem vigoroso, cheio de coragem e de proeza cavaleiresca: “[O] honrado fidalgo, valente cavaleiro”, “as nobres qualidades de alma, a grandeza e valentia do coração e a fortaleza daquela vontade, serena mas indomável.” (ibid., II, 2: 92; II, 3: 96)

Maria, a jovem filha de D. Madalena, reconhece no seu retrato “aquele aspeto triste”, “aquela expressão de melancolia” ou uma figura triste à qual não se dispensa amor (ibid., II, 1: 92). De volta em Almada, aparece como “pobre velho peregrino” (Miranda), Madalena chama-o “esse homem” e ele mesmo se auto-denomina “ninguém” (cf. ibid. II, 11: 107; II, 14: 113; II, 15: 114).

Com a personagem de D. Manuel de Sousa, pelo contrário, Garrett cria um homem heroico, digno de Corneille, cujo raciocínio domina o sentimento pela força da vontade. Depois da anagnórise, do reconhecimento, ele não duvida um momento da necessidade de vestir o hábito do monge. Revela-se o seu conceito de honra quando incendia a sua própria casa para evitar a entrada dos colaboracionistas espanhóis: “Fique-se aprendendo em Portugal como um homem de honra e coração, por mais poderosa que seja a tirania, sempre lhe pode resistir.”

A sua vida foi conceptualizada como um *exemplum* de grande moralidade: “Vou dar uma lição aos nossos tiranos que lhes há de lembrar, vou dar um exemplo a este povo que o há de alumiar” (cf. ibid. I, 11: 83; I, 8: 82). Frente à filha psiquicamente instável, ele mostra a sua autoridade, também em questões da fé:

“E Deus entregou tudo à nossa razão, menos os segredos de sua natureza inefável, ou de seu amor, e da sua justiça e misericórdia para conosco. Esses são os pontos sublimes e incompreensíveis da nossa fé! Esses crêem-se: tudo o mais examina-se.” (ibid. II, 3: 95)

Admirado pelos outros – “Oh, minha querida filha, aquilo é um homem!”, comenta Telmo – e levado por uma grande força interior, D. Manuel planeia e executa a evacuação e a destruição da sua casa com premeditação e contra as irracionais objeções da sua mulher (cf. ibid. II, 1: 87; I, 7: 77s.; I, 8: 80s.).

Madalena tem rasgos de mulher hesitante, levada por emoções, pressentimentos e escrúpulos ilógicos. Ela não corresponde ao idealismo generoso do seu marido e mostra indícios de “fraqueza feminina”. Nem o seu patriotismo nem a compreensão das práticas religiosas atingem a maturidade para iniciar uma decisão. Por isso, quer impedir a fuga do seu marido para a vida monástica. Em questões de amores, não lhe é dada uma posição sólida e constante. No dia do casamento já tinha traído o seu marido D. João: “[E]u amei-o assim que o vi [...] e quando o vi [...] D. João de Portugal ainda era vivo” (cf. ibid. II, 8: 104; III, 9: 134s.; II, 10: 106). É claro que a melancólica filha não pode corresponder a uma heroína clássica. A sua caracterização faz-se poeticamente pela reação que provocam os objetos com os quais se vê confrontada. Estes objetos tornam-se indicadores da psicologia de Maria, por exemplo o quadro que mostra o seu pai como cruzado (cf. ibid. I, 4; II, 1) ou os retratos de D. Sebastião e D. João de Portugal. Ela deduz da observação das pinturas questões e pressentimentos que se revelam importantes para a ação que segue. Assim estrutura-se a unidade de ação que dispensa toda e qualquer forma de casualidade.

Este procedimento corresponde ao conceito de Victor Hugo, que considerava necessária a continuidade da unidade de ação. As regras relativas ao lugar e ao tempo, no entanto, são interpretadas diferentemente por este. A ação do seu *Hernani* salta de diversos lugares em Espanha até ao túmulo de Carlos Magno em Aquisgrânia. O mesmo se pode dizer do tratamento do tempo nesta obra. Num só aspeto, no entanto, Garrett é mais consequente que Victor Hugo: prefere a prosa ao verso, uma preferência não partilhada por Victor Hugo, apesar de – em *Hernani* – ter contribuído para o desmoronamento e a desagregação do alexandrino clássico.

As numerosas inverosimilhanças inerentes à ação de Victor Hugo também não se encontram na peça de Garrett. A indecisão dos autores da

Arcádia relativamente à escolha entre prosa ou verso foi conduzida por Garrett a uma solução definitiva. De resto, temos que considerar as modificações introduzidas no conceito dramático – comparadas com as de Victor Hugo – menos radicais frente às práticas neoclássicas em Portugal.

O neoclassicismo do século XVIII só se compreende em relação ao teatro francês dos séculos XVII e XVIII. A situação é parecida na primeira metade do século XIX. No entanto, entre Chateaubriand e Victor Hugo tinha-se praticado uma enorme mudança na concepção do teatro, o que teve as suas consequências também em Portugal.

“Nas obras de Chateaubriand e de Guizot, de Delavigne e Lamartine, nas de Victor Hugo e até George Sand, nas de Laménais e de Cousin está o século dezanove com todas as suas tendências indefinidas e vagas, com todas as tímidas saudades do passado, seus terrores do futuro, sua desanimada incredulidade no presente” escreve Garrett em 1843 e confessa: “falo da França porque é o coração da Europa” (Garrett 1969b: 44).

Porém, a autenticidade e a singularidade do desenvolvimento teatral português é notável. O *Frei Luís de Sousa* não é simplesmente a aplicação de uma receita francesa. Permanece sempre perceptível – ao menos em Garrett – a seriedade do debate conflitivo com a tradição arcádica, que de modo algum foi desprezada.

Bibliografia

- Figueiredo, Manuel de: *Édipo*, Texto integral, em: Borralho, Maria Luísa Malato, *Manuel de Figueiredo – Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1995: 226-280.
- Figueiredo, Manuel de: *Theatro*, 14 vols. Lisboa: Imprensa Regia 1804-1815.
- Freire, Francisco José: *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral*. Lisboa: Ameno 1748. Reprint da edição de 1759: Hildesheim/ New York: Olms 1977.
- Garção, Correia: *Dissertações*, in: *ibid.*, *Obras Completas*, vol. II. Lisboa: Sá da Costa 1958: 105 – 135.
- Garrett, Almeida: *Frei Luís de Sousa – Viagens na minha terra*, ed., dir. e apes. António Soares Amora. São Paulo: Difusão Europeia do Livro 1969a.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

Garrett, Almeida: *Memória Lida no Conservatório Real de Lisboa*, em: *ibid.*, *Frei Luís de Sousa – Viagens na minha terra*, ed., dir. e apres. António Soares Amora . São Paulo: Difusão Europeia do Livro 1969b: 38-50.

Hugo, Victor: *Théâtre complet*, vol. I, préf. Roland Purnal, notices et notes J.-J. Thierry et Josette Mèlèze. Paris: nrf 1963.

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

História da Literatura

- Braga, Teófilo: *História da literatura portuguesa*. Mem Martins: Europa-América 1986.
- Cruz, Duarte Ivo: *História do teatro português*. Lisboa: Verbo 2011.
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do teatro português*. Lisboa: Portugália 1969.
- Rebello, Luiz Francisco: *História do teatro* (Sínteses da cultura portuguesa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1991.
- Reis, Carlos (org.): *Historia crítica da literatura portuguesa. V, O romanticismo*. Lisboa: Verbo 1993.
- Reis, Carlos (org.): *Historia crítica da literatura portuguesa. IV, Neoclassicismo e Pré-romantismo*. Lisboa: Verbo 2010.
- Saraiva, António José/ Lopes, Óscar: *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora 2001 (17.^a ed. corr. e actual).
- Siepmann, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: Beck 2003.

Século XVIII

Bibliografia geral

- Brilhante, Maria João: “Apontamentos sobre iconografia teatral, os esboços cenográficos de Inácio Oliveira Bernardes”, em: Ribeiro, Cristina Almeida (org.), *Letras, sinais. Para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*. Lisboa: Cosmos 1999: 503-509.
- Carreira, Laureano: *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII* (Temas Portugueses). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1988.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

- Carreira, Laureano: *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII* (Temas Portugueses). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1988.
- Carreira, Laureano: *Uma adaptação portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*. Lisboa: Hugin 2003.
- Cranmer, David: “L’ópera dans les théâtres privés entre 1733 et 1792”, em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 49. 2005: 83-91.
- Garcia Menéndez, Javier: “La configuración de la tragedia neoclásica en España y Portugal”, em: Maestro, Jesus G. (org.), *Theatralia* 4. 2002: 245-273.
- Lucas, Maria Clara de Almeida: “A criação individual e o rito colectivo”, em: *Revista Lusitana* 2. 1981: 89-108.
- Miranda, José da Costa: “De uns supérfluos apontamentos sobre teatro de cordel a uma pergunta (inocente) sobre Goldoni”, em: *Revista Lusitana* 1. 1981: 71-77.
- Miranda, José da Costa: “Sul teatro di Metastasio nel Settecento portoghese”, em: *Italianística* 13, 1-2. Pisa:1984: 223-227.
- Rebello da Silva, Luiz Augusto: *Arcadia Portuguesa* (Obras Completas de Luiz Augusto Rebello da Silva, Bd. XXVIII-XXX), 3 tomos. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal 1909.
- Rebello, Luiz Francisco: *Teatro Português em um acto (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2006.
- Scoles, Emma: “Risonanze della *Celestina* in un testo teatrale portoghese del XVIII secolo”, em: Terza, Dante Della (org.), *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*. Fiesole: Cadmo 1995: 327-334.

Brandão, Tomás Pinto

- Reyes Peña, Mercedes de los / Bolaños Donoso, Piedad (org.): “Tomás Pinto Brandão, *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas”, em: *Críticón* 40. 1987: 81-159.
- Topa, Francisco / Amaral, Andreia: “Um Tomás contumaz, A prisão de Pinto Brandão na Baía e um inédito de Gregório de Matos sobre o tema”, em: *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* 2, 22. 2005: 591-608.

Bibliografia selecionada

Céu, Soror Maria do

Ares Montes, José: “Ecos de Calderón en el teatro português (Sóror Maria do Céu)”, em: Lorenzo, Luciano García (org.), *Calderón, actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro”*; (Madrid, 8 - 13 de junio de 1981), tomo 3. 1983: 1343-1357.

Hatherly, Ana: *Triunfo do rosário, repartido em cinco autos*. Trad. e apres. Ana Hatherly. Lisboa: Quimera 1992.

Garção, Pedro António Correia

Picchio, Luciana Stegagno: “Garção théoricien de théâtre”, em: ibid., *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise: II, La prose et le théâtre*. Paris: Centro Cultural Português/ Fundação Calouste Gulbenkian 1982: 239-262.

Figueredo, Manuel de

Barata, José Oliveira: “A poética de Manuel de Figueiredo”, em: *Humanitas* 45. Coimbra: 1993: 313-334.

Borrvalho, Maria Luísa Malato: “Diderot e a Estética Teatral no Século XVIII Português. A Singularidade dos Dramas de Manuel de Figueiredo”, em: *Confluências* 1. Coimbra: IEF/FLUC e Alliance Française 1985: 104-114.

Borrvalho, Maria Luísa Malato: *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1995.

Borrvalho, Maria Luísa Malato: “Manuel de Figueredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverosímil”, em: *Carnets* III, L’(In)vraisemblable 1. 2011: 49-69.

Camlong, Claudie: “Les didascalies et la mise en scène dans quelques comédies de Manuel de Figueiredo”, em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 28. 1990: 281-311.

Camlong, Claudie: *Farsola. Comédia em prosa, 3 actos (1757)* (Teatro Português). Ed. crítica e notas. Porto: Lello & Irmão 1991.

Camlong, Claudie: “La poétique de Manuel de Figueiredo”, em: *Arquivos do Centro Cultural Português* 32. Lisboa/ Paris: Fundação Calouste Gulbenkian 1993: 127-177.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

Costa, Carlos M. F. Brejo da: *Manuel de Figueiredo, preceptista e autor dramático português do século XVIII*. Dissertação de Licenciatura. Lisboa: FLUL/ Universidade de Lisboa 1967.

Paiva, Manuel José de

Sousa, Ronald W.: “‘A ficção vistosa’, uma hipótese acerca de la localización simbólica de ‘la comédia española’ en el Portugal del siglo dieciocho”, em: Valladura, Josep Maria Sala (org.), *El teatro español del siglo XVIII*, tomo 2. Lleida: Univ. de Lleida 1996: 735-750.

Silva, António José da

Barata, José Oliveira: *História do teatro em Portugal (séc. XVIII)*. António José da Silva (*O judeu*) no palco joanino (Memória e Sociedade). Algs: DIFEL 1998.

Costigan, Lúcia Helena: “Framing the Quixote in Eighteenth-Century Portugal. Vida do Grande Dom Quixote e do Gordo Sancho Pança by Antonio José da Silva”, em: *Framing the Quixote*. Brigham Young University 2007: 121-136.

Ferraz, Maria de Lourdes: “‘Ser’ e ‘Parecer’ na Obra do Judeu, Introdução ao seu Estudo”, em: *Brotéria* 102. 1976: 552-556.

Fréches, Claude-Henri: “Une source française de l’opéra Vida do grande Don Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança d’António José da Silva”, em: *Bulletin des Etudes Portugaises et Bresiliennes* 22. 1960: 255-264.

Furter, Pierre: “La Structure de l’univers dramatique d’Antonio Jose da Silva, ‘O Judeu’”, em: *Bulletin des Etudes Portugaises et Bresiliennes* 25. 1964: 51-73.

Karimi, Kian-Harald: “‘Der verfolgte Intellektuelle’ als Diskurs in der jüngeren portugiesischen Literatur und Literaturgeschichte. Der Mythos des António José da Silva, ‘o Judeu’”, em: Lange, Wolf-Dieter/ Smolka, Andrea-Eva (org.), *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal, nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*. Baden-Baden: Nomos 2001: 77-138.

Lapa, A.M. Rodrigues: “Algo novo sobre o Judeu”, em: Martins, Heitor (org.), *Do barroco a Guimarães Rosa* (Coleção Ensaios 12). Belo Horizonte/ Brasília: Editora Itatiaia 1983: 229-234.

Bibliografia selecionada

- Pereira, Paulo: “O gracioso e sua função nas óperas do *Judeu*”, em: *Colóquio / Letras* 84. 1985: 38-35.
- Perkins, Juliet (org.): “An excerpt from *Labirinto de Creta* by António José da Silva (‘o Judeu’)”, introd. and transl. Juliet Perkins, em: *Portuguese Studies* 9. 1993: 160-175.
- Perkins, Juliet: “The greatest labyrinth, the intrigue of love and the love of intrigue in the eighteenth-century ‘óperas’ of António José da Silva (O Judeu)”, em: *Journal of the Institute of Romance Studies* 3. 1994-1995: 163-179.
- Santa Bárbara, Maria Leonor / Santos, Maria do Rosário Laureano: “António José da Silva, Innovation and Classical Tradition in the Portuguese of 18th-Century Theatre”, em: *Trans, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 16. 2006: s.p.
- Silveira, Francisco Maciel: *Concerto barroco às óperas do Judeu ou o bifrontismo de Jano, Uma no cravo, outra na ferradura* (Estudos 131). São Paulo: Edusp / Editora Perspectiva 1992.
- Simões, Manuel: “A Opera do Judeu”, em: *Colóquio / Letras* 51. 1979: 63-65.

Silva, Nicolau Luis da

- Blackmore, Josiah (org.): “La tragédie maritime *Os sucesos de Sepulveda* (1794) de Nicolau Luis”, em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 46. 2003: 165-223.

Tolentino de Almeida, Nicolas

- Maffre, Claude: “La satire du clergé et de la religion chez Nicols Tolentino”, em: *Quadrant* 8. 1991: 55-84.
- Maffre, Claude: *L'œuvre satirique de Nicolau Tolentino*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian 1994.
- Preto-Rodas, Richard A.: “The Ironic Humor of Nicolau Tolentino's Satiras”, em: *Luso-Brazilian Review* 11. 1974: 89-97.

Século XIX

Bibliografia geral

- Cruz, Duarte Ivo: *História do Teatro Português. O ciclo do romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa: Guimarães Ed. 1988.
- Cruz, Duarte Ivo: *O simbolismo no teatro português (1890-1990)* (Biblioteca breve 124). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1991.
- Dias, José Henrique: “Inácio Pizarro precursor do ‘Drama da Actualidade’ no romantismo português”, em: Mateus, Maria Helena (org.), *Saberes no tempo. Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos*. Lisboa: Colibri 2002: 607-617.
- Marques, Fernando Carmino: “Le théâtre au Portugal 1800-1822. Catalogue des pièces éditées, manuscrites et représentées”, em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 38. 1999: 373-467.
- Pierson, Colin M: “L’influence française sur la pièce à thèse portugaise”, em: *Revue des Langues Romanes* 96, 2. 1992: 427-435.
- Rebello, Luiz Francisco: *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)* (Biblioteca breve 16). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1978.
- Rebello, Luiz Francisco: *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)* (Biblioteca breve 40). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1979.
- Rebello, Luiz Francisco: *O teatro romântico (1838-1869)* (Biblioteca breve 51). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1980.
- Rebello, Luiz Francisco: *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora 1984.
- Rebello, Luiz Francisco: *História do teatro de revista em Portugal*, 2 tomos. Lisboa: Dom Quixote 1985.
- Rebello, Luiz Francisco (org.): *Teatro português em um acto (1800-1899)* (Temas portugueses; Biblioteca de Autores Portugueses). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2003.
- Rebello, Luiz Francisco (org.): *Teatro Romântico português. O drama histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2007.

Bibliografia selecionada

- Rebello, Luiz Francisco: *Três espelhos. Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2010.
- Santos, Ana Clara: “Le théâtre romantique au Portugal dans la première moitié du XIXe siècle”, em: Penjon, Jacqueline (org.), *Débordements. Études sur l’excès* (Cahiers du CREPAL 13). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006: 217-232.
- Santos, Ana Clara/ Vasconcelos, Ana Isabel: *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2007.
- Soares, Maria Micaela R. T.: *Teatro rural português – o presépio*. Lisboa: 1982.
- Vasconcelos, Ana Isabel: *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2003.

Câmara, João Gonçalves Zarco de

- Martins, Rita (org.): *João da Câmara. Teatro completo* (Biblioteca de Autores Portugueses). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2006.
- Pimentel, F. J. Vieira (org.): *D. Afonso VI. Drama em cinco actos* (Sala Jorge de Faria. Textos). Coimbra: Livr. Minerva 1994.
- Rebello, Luiz Francisco: *O Essencial sobre D. João da Câmara*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2006.
- Sampaio, Albino: *Forjaz de D. João da Câmara, a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias 1926.
- Vieira-Pimental, Fernando Jorge: *Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX. D. João da Câmara, um caso exemplar*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores 1981.

Castelo Branco, Camilo

- Alvarez Sellers, María Rosa: “Romanticismo y tragédia. ‘Amor de Perdição’ de Camilo Castelo Branco”, em: *Salina, Revista de Lletres* 10. 1996: 161-168.
- Cabral, Alexandre: *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho 1989.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

- Corradin, Flavia Maria: “O teatro do coração e do estômago”, em: *Brotéria* 149. 1999: 201-111.
- Garcia, José Martins: “O ‘drama camiliano’ de Vitorio Nemésio”, em: *Colóquio / Letras* 119. 1991: 136-143.
- Lisboa, Eugénio: “Camilo – a Tragédia e o Homem Comum”, em: *Jornal de Letras, Artes & Ideias* 11. 1992: 15-17.
- Picchio, Luciana Stegagno: “Interprétation d’interprétations. Le *Frei Luis de Sousa* de Garrett”, em: *ibid.*, *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise: tome II, La prose et le théâtre*. Paris: Centro Cultural Português / Fundação Calouste Gulbenkian 1982: 263-277.
- Rebello, Luiz Francisco: “Sobre o Teatro de Camilo”, em: *Letras & Letras* 3. 1990: 11.
- Rebello, Luiz Fernando: “‘O condenado’ e a dramaturgia camiliana”, em: *Colóquio / Letras* 119. 1991: 104-118.
- Rebello, Luiz Francisco: *O teatro de Camilo* (Biblioteca breve, 120). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação 1991.
- Rebello, Luiz Francisco (org.): *Camilo Castelo Branco. Teatro*. Lisboa: Pereira 2001.
- Rubim, Gustavo: “O enxerto jocoso. Retórica da comédia nas ‘Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado’”, em: *Colóquio / Letras* 119. 1991: 76-88.
- Sousa, Maria Leonor de Machado: “‘Frei Luis de Sousa’ e a literatura europeia”, em: Mourão-Ferreira, David et al. (org.), *Afecto às letras. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1984: 483-489.

Feijó, Inácio Maria

- Sousa, Maria Leonor Machado de: “A personagem do salteador num drama português”, em: *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: DIFEL 1991: 461-474.

Garrett, Almeida

- Buescu, Helena: “The Polis, Romantic Tragedy, and Untimeliness in Frei Luís de Sousa”, em: *European Romantic Review* 20. 2009: 603-611.

Bibliografia selecionada

- Cruz, Duarte Ivo: “Garrett e a censura teatral. Documentos inéditos do Conservatório”, em: *Colóquio / Letras* 121-122. 1991: 175-180.
- Dantas, Julio: “Frei Luiz de Souza, ‘El Enamorado Portugues’, Inspirador do Drama de Garrett”, em: *Autores* 41. 1968: 16-17.
- Demarcy-Motta, Teresa: “L’excès pour guérir de l’excès, la tragédie *Frei Luis de Sousa* d’Almeida Garrett”, em: Penjon, Jacqueline (org.), *Débordements. Études sur l’excès* (Cahier du CREPAL 13). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006: 53-60.
- Earle, T. F.: “*Um auto de Gil Vicente* and the tradition of comedy”, em: *Portuguese Studies* 18. 2002: 41-49.
- Kullmann, Dorothea: “Wahrheit und Lüge in den Dramen Almeida Garretts. Strukturelle Funktionen eines Motivs”, em: *Romanistisches Jahrbuch* 53. 2002: 457-472.
- Listopad, Jorge: “O Teatro ao Passar a Ponte”, em: *Jornal de Letras, Artes & Ideias* 8. 1989: 14-20.
- Macklin, J. J.: “Passion and Perception. The Possibilities of Tragedy in Almeida Garrett's *Frei Luis de Sousa*”, em: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9. 1985: 165-180.
- Oliveira, Fernando Matos: “O teatro da *Minha Nação*”, em: *Colóquio / Letras* 153-154. 1999: 213-222.
- Pavão, J. Almeida: “Frei Luis de Sousa, O Trágico e uma Intromissão do Cômico”, em: *Arquipélago* 2. 1980: 189-199.
- Roig, Adrien: “Almeida Garret et ses projets d’œuvres dramatiques sur Inês de Castro”, em: *Quadrant* 17. 2000: 5-39.
- Sousa, Maria Leonor Machado de: “*Frei Luis de Sousa*, do drama à ópera”, em: *Revista da Biblioteca Nacional* 8, 2. 1993: 195-202.
- Vasconcelos, Ana Isabel: *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett* (Páginas do Teatro 1). Lisboa: IPM, Museu Nacional do Teatro 2003.

Lacerda, César de

- Appel, Carlos Jorge: “A vida do campo no palco. O monarca das coxilhas”, em: *Letras de Hoje* 27, 87. 1992: 7-15.

Leal, José da Silva Mendes

- Cruz, Duarte Ivo: “1886, o vértice do processo romântico no teatro”, em: *Colóquio / Letras* 94. 1986: 75-76.

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

Túlio, António da Silva: “José da Silva Mendes Leal, estudo biográfico-literário”, em: *Revista Contemporânea* 1. 2003: 443-452.

Macedo, José Agostinho de

Andrade, Maria Ivone de Ornelas: *José Agostinho de Macedo. Um Iluminista Paradoxal*. Lisboa: Ed. Colibri 2001.

Andrade, Maria Ivone de Ornelas: *A Contra-Revolução em Portugal. José Agostinho de Macedo*. Lisboa: Ed. Colibri 2004.

Cristóvão, Fernando: “Teatro popular abolicionista, J. Agostinho de Macedo, precursor”, em: *Revista Lusitana* 2. 1981: 77-87.

Marques, Fernando Carmino: “O teatro político de José Agostinho de Macedo”, em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 32. 1993: 179-194.

Rosa, Moacyr G.: *O Macedo Português*. Manaus: Rosas 1974.

Martins, Joaquim Pedro de Oliveira

Martins, Guilherme d’Oliveira (org.): *D. Alfonso VI, drama português em 4 actos*. Lisboa: Guimarães Ed. 1989.

Nobre, António

Carreteiro, Rui: “Tragédia e comédia de ‘D. Enguiço’”, em: *Colóquio / Letras* 127-128. 1993: 149-153.

Castilho, Guilherme de: *António Nobre, a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia 1977.

Gonçalves, Maria Madalena: “Dramatic simulation in António Nobre’s correspondence to Vasco da Rocha e Castro”, em: *Portuguese Studies* 5. 1989: 45-70.

Pereira, José Carlos Seabra: *O essencial sobre António Nobre*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 2001.

Novais, Faustino Xavier de

Galvão, José: “Faustino Xavier de Novais, auteur de comédies”, em: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 31. 1992: 1001-1017.

Bibliografia selecionada

Galvão, José: *Faustino Xavier de Novais, sa vie et son oeuvre satirique*.
Montpellier: Université de Montpellier 1992.

Queiros, José Maria Eça de

Brakel, Arthur: “Eça de Queiros’ *Divine Comedy*”, em: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9, 1. 1984: 1-16.

Cardoso, Patrícia: “Tragédia cor sangue de boi”, em: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28, 55. 2002: 169-180.

ÍNDICE

O teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX – uma panorâmica	5
Christoph Müller, Martin Neumann	
Teoria e Práxis do Teatro na <i>Arcádia Lusitana</i>	11
Christoph Müller	
Teoria ao palco! O divertidíssimo <i>Teatro Novo</i> de Correia Garção, 1766	21
Henry Thorau	
O belo e os monstros: História de uma poética proibida no Teatro de Manuel de Figueiredo	39
Maria Luísa Malato Borralho	
A produção dramática portuguesa no primeiro romantismo: páginas de teorização e de crítica teatrais	63
Ana Isabel Vasconcelos	
“O deleite pela representação teatral está generalizada em Portugal”: O Teatro português na época de D. Maria II segundo relatos de viagem alemães e ingleses	75
Ricarda Musser	
A crítica ao romantismo na obra dramática de Camilo Caste- lo Branco	87
Martin Neumann	

O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX

Temas e formas do teatro romântico em Portugal na área da receção das teorias dramáticas francesas de Victor Hugo a Stendhal: o exemplo de José da Silva Mendes Leal <i>Os dois renegados</i> (1839) e Alexandre Herculano <i>Os Infantes de Ceuta</i> (1842) Anne Begenat-Neuschäfer	105
O Teatro francês e a regeneração do Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX Helmut Siepmann	119
Bibliografia seleccionada	129

Execução Gráfica
Colibri – Artes Gráficas
Apartado 42 001
1601-801 Lisboa

Tel: 21 931 74 99
www.edi-colibri.pt
colibri@edi-colibri.pt