

## **Ficha técnica**

### ***Título***

DIÁLOGOS DO LITERÁRIO

Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira-Pimentel

### ***Editores***

Eduardo Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses

### ***Edição***

Centro de Estudos Humanísticos – Universidade dos Açores

Letras Lavadas, edições

Dezembro de 2021

### ***Capa e Execução Gráfica***

Nova Gráfica, Lda. – Ponta Delgada

### ***Depósito Legal***

493079/21

### ***ISBN***

978-989-53123-5-1

Alguns dos autores não utilizam o novo acordo ortográfico.

PUBLIÇOR – Publicações e Publicidade, Lda.

Rua da Praia dos Santos n.º 10 - S. Roque

9500-706 Ponta Delgada

Telefone 296 630 080 | Fax 296 630 089

E-mail: [publicor@publicor.pt](mailto:publicor@publicor.pt) | [www.publicor.pt](http://www.publicor.pt)

© Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução total ou parcial sem autorização expressa dos editores.

## **Escrever em português e portuguesmente: um olhar sobre a dramaturgia inédita de Garrett**

**Maria Helena Santana  
Universidade de Coimbra  
CLP**

Não reprovoo o uso da fábula; mas a tempo e horas. O muito recheio da mitologia dá às composições modernas um ar de afetação e desnacionalidade pedantescamente ridículo. Quero fazer versos portugueses, em português e portuguesmente. Além de que [...] para mim só e para os meus amigos os faço. Eles e eu temos pouco haver (*sic*) com Martes e Saturnos, e muito com a natureza e o coração, únicas e verdadeiras fontes da poesia e das belas artes. (*O Cronista*, vol. I, p. 65)

Este interessante apontamento, datado de 1827, dá-nos uma indicação do que significa, para Garrett, ser *moderno* em tempo romântico. O autor de *Camões* e de *Dona Branca*, obras certamente ainda mal divulgadas no país, esclarece os leitores nas páginas do jornal que acabara de fundar: ser poeta do seu tempo, segundo diz, exige uma nova fonte de inspiração – seguir a natureza, o coração – e ao mesmo tempo uma nova linguagem, que aqui se resume enfaticamente em “fazer versos portugueses, em português e portuguesmente”. Paralelamente, exprime o desejo de comunicar de forma criativa com um certo público seu contemporâneo, com quem partilha interesses estéticos. Esse público, de preferência culto e jovem como ele, estaria fatigado de códigos e de convenções clássicos; quer menos retórica na arte, outra verdade no discurso e liberdade de invenção.

Garrett dirige-se a uma geração já orientada para os ideais burgueses e democráticos que o Liberalismo instaurara e que recebera da ‘revolução’ romântica a promessa de uma literatura mais próxima da sua realidade, mais legível, em suma, mais nacional. Mas o *aggiornamento* envolve os seus riscos. Se a lira moderna, já afinada pelo diapasão romântico, gosta da *cor local*, idêntica ameaça de “desnacionalidade” enfrenta quando quer apear a musa antiga recorrendo a imaginários de importação. No mesmo periódico pode ler-se, em tom depreciativo, um comentário à deriva mais recente dos poetas pedantes:

*Hoje é moda o romântico, é finura,  
É tom achar Ossian melhor que Homero,  
Gabar Shakespeare, desdenhar Corneille.  
De Paris os modernos elegantes  
Deixam Racine para lerem Schiller;  
Chamam vil servilismo às regras d'arte,  
Antiquário a Boileau, pedante a Horácio.  
Só gostam d'Irmisulf e de Teutates,  
Obscuros sonhos do Escocês sombrio;  
E as risonhas ficções da culta Grécia,  
Áureos numes d'Ascreu sedições dizem.<sup>1</sup>*

A recusa em substituir uma mitologia estrangeira (greco-latina) por outra (céltica) estava já presente num dos seus textos anteriores, *Dona Branca*, onde considera as “fantasias druídicas” dos povos do Norte pouco compatíveis com os climas “risonhos” do Sul;<sup>2</sup> ambas são *transplantadas*, como ensinara Mme de Staël, sem raízes na tradição local, logo, inconformes à nossa cultura.<sup>3</sup> Por outro lado, apesar de

<sup>1</sup> O *Cronista*, vol. I, 1827, p. 180 (“Quatro Lições de poesia e de literatura a uma jovem Senhora”, texto recuperado do anterior *Liceu das Damas*).

<sup>2</sup> Cf. Nota C ao capítulo IV, Canto III.

<sup>3</sup> “La littérature des Anciens est chez les modernes une littérature transplantée: la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre

promover o nacionalismo literário, o Romantismo nasce numa dinâmica cosmopolita, e Garrett, que fora do país o absorveu, não enjeita as vantagens da aculturação. Como proceder então para levar a bom termo o projeto que se impusera – de escrever *portuguesmente* – sem perder de vista o seu alcance renovador? O *alter ego* João Mínimo dá-nos a resposta possível em 1828: acolher dos estrangeiros “o que é imitável, nacionalizando-o”; e encontrar nos melhores períodos da literatura nacional os modelos a estudar. E se os mestres da casa parecem mais confiáveis, logo acrescenta uma prevenção: “imitá-los cegamente não; já porque eles têm muitos defeitos que convém evitar, já porque há muitas belezas que eles desaproveitaram e que nós não devemos. Este é o meu *credo poético* nacional.”<sup>4</sup>

O percurso que o jovem João Baptista então iniciava era de estudo e experimentação. Vai preferir a poesia e concentrar-se no drama e no romance, por serem estes novos géneros miméticos, como já anunciara n’*O Cronista*, as “verdadeiras criações da literatura moderna”.<sup>5</sup> Para se inspirar leu sobretudo autores estrangeiros – franceses, espanhóis, ingleses, italianos e alemães – pois não dispunha de uma tradição portuguesa que lhe interessasse particularmente seguir; mas tinha consciência de que havia campos do “moderno” (nacional) a desbravar, tanto através dos temas como da linguagem.

Como sabemos, o processo de aprendizagem romântica de Garrett foi estudado em profundidade por Ofélia Paiva Monteiro, tanto na sua obra de referência, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (1971), como em muitos trabalhos posteriores.<sup>6</sup> O que aqui proponho é uma breve exploração do ‘laboratório’ dramático do

---

religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. [...] Mais ces poésies d'après l'antique, quelque parfaites qu'elles soient, sont rarement populaires, parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national.” (*De l'Allemagne*, [II<sup>ème</sup> partie, ch. XI).

<sup>4</sup> *Lírica de João Mínimo, Obras de A. G.*, Porto, Lello & Irmão, vol. I, p. 1497.

<sup>5</sup> Vol. I, p. 29.

<sup>6</sup> Refiram-se, em particular, “A modernidade romântica em Garrett” e “A renovação literária do português moderno”, in *Estudos Garretianos*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

escritor – a produção deixada inédita ou inacabada – onde se salienta o experimentalismo criativo da sua escrita. Procurarei não perder de vista a problemática questão do nacionalismo, partindo dos paratextos em que sobre essa matéria teorizou.

1. As reflexões metaliterárias de Garrett, em particular as que acompanham os seus textos, revelam os dilemas de quem procura definir um caminho próprio e coerente no campo minado dos rótulos artísticos. Poucos autores expõem com tanta abertura crítica as convicções e as hesitações observadas em cada momento da sua evolução. No tocante às certezas, importa referir o princípio da liberdade artística que desde cedo defendeu; mesmo tendo aderido com entusiasmo à nova estética, sentir-se vinculado a “escolas” literárias desagradava ao autor. Lembre-se ainda o famoso passo da *Lírica de João Mínimo* onde se proclama o direito a adotar o modelo (e o estilo de linguagem) que mais convém ao assunto e ao texto: “Se o meu assunto é clássico (...) porque não hei-de afinar a minha lira pela dos sublimes cantores que tão estremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional (...) como posso então deixar de ser romântico!”<sup>7</sup>

Como sabemos, o debate acerca dos méritos dos dois “géneros” nunca estaria resolvido, para Garrett, pelo menos quando o rótulo de “romântico” se aplicasse a modismos literários considerados inverosímeis ou de mau gosto. Mas reproduzir os modelos clássicos, como começou por fazer nas primeiras tentativas dramáticas, significava uma estagnação para quem tinha ambições de inovar. A revisitação que faz dessas obras, *a posteriori*, oferece-nos algumas indicações interessantes acerca das contradições que enfrentava, uma das quais diz respeito ao entendimento do termo “nacional”.

Nas tragédias da juventude, ainda concebidas em formato clássico, descobre os primeiros sintomas da “moléstia romântica”;

---

<sup>7</sup> Ed. cit., p. 1498.

assim a designa ironicamente no prefácio de *Mérove*, onde recorda a perturbadora experiência causada pela leitura de Ducis e de Alfieri:

(...) aqueles dois trágicos transtornaram as minhas ideias dramáticas. (...) Reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças naquela para que me chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isso trabalhou na *Mérove*.<sup>8</sup>

Nesta altura (a fase anterior ao exílio), a combinação de elementos provindos de ambas as estéticas parece-lhe já produtiva no drama, permitindo falar de um “género novo” ou “misto”, cujo rasto encontra em diversos autores europeus. A teorização esboçada no Prefácio da 1.<sup>a</sup> edição de *Catão*, em 1822, não esclarece cabalmente em que consiste a inovação, para além de associar o romântico à descendência de Shakespeare. Ao republicar a obra em 1830 e em 1839 mantém a tese do género misto – já entretanto confirmada na leitura de Goethe – como ideal da arte moderna. Aduz no entanto outros elementos suscetíveis de explicar a originalidade e o sucesso da peça: por um lado a atualidade política do tema, demonstrando a importância da liberdade constitucional monárquica na luta contra as tiranias; por outro a orientação nacional que a concebeu.<sup>9</sup> Ao contrário de outras tragédias anteriores, que, como diz, “eram das tais inspiradas do reflexo estrangeiro, de portuguesas só tinham as palavras”, *Catão* dirigia-se a um público concreto: *pensei de português para portugueses*. A explicação prossegue com outro argumento relevante:

Não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. Inês de Castro pode ser francesa, – e português Édipo; tudo depende do rito com que os evocar, do jazigo para sobre o teatro, o sacerdote que faz os conjuros.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Obras de A. G., ed. cit., vol. II, p. 1787-8 (texto datado de 1841).

<sup>9</sup> Cf., respetivamente, os prefácios da 2.<sup>a</sup> e da 3.<sup>a</sup> versões de *Catão*, *Obras de A.G.*, vol. II, p. 1615-16 e p. 1619.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1619.

Para uma obra ser nacional não basta pois estar escrita em português, tal como não perde a identidade tratando assuntos e personagens nascidos noutras línguas, noutras literaturas. O segredo reside no talento dramático do autor e na capacidade de comunicar com os seus contemporâneos. Ora, o escritor já maduro que assim reflete dificilmente se poderia rever nos versos grandiloquentes das tragédias “clássicas” juvenis. O mesmo se diria de *Afonso de Albuquerque*, a única de tema português, iniciada em 1819 e que nunca chegou a concluir.<sup>11</sup>

No prólogo patriótico que preparou para esse texto, intitulado “A Poesia”, pode ler-se: “O primeiro dever do poeta cidadão é celebrar as virtudes dos seus compatriotas, e fomentá-las por este meio no coração deles”. Antes ainda da Revolução Liberal, Garrett exalta a função exemplar do teatro e preconiza a pedagogia cívica que deve assumir, valorizando os heróis da nação. E não se esquece de realçar a capacidade que a arte dramática possui de falar ao cidadão comum:

(...) acrescento-lhe sobre a Epopeia a vantagem não só da viveza e naturalidade, mas de ser comum à totalidade da nação, que ordinariamente não lê, nem sabe, de poemas, que sobre longos, não entende.

Produzir “naturalidade” em modo trágico não era de facto tarefa fácil, muito menos em verso decassilábico, como pode comprovar a retórica enfática dos textos deste período. A transição para a “tragédia moderna” permitirá ao autor ‘descer’ à realidade humana e social, abdicando de personagens com estatuto grandioso, e em conformidade adaptar o nível da fábula e do discurso. O gosto hodierno impõe fuga ao artifício, reafirma o escritor anos mais tarde, ao apresentar *Frei Luís de Sousa*: “não buscar poesia nenhuma nem

---

<sup>11</sup> “Afonso de Albuquerque. Tragédia em 5 atos. (1819)”; citamos a partir do manuscrito autógrafo, guardado na Biblioteca Nacional (Cod. 12942, p. 248-289), modernizando a grafia.

de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural”.<sup>12</sup> E se a busca de verdade implica partilha de referentes, também pressupõe uma linguagem diferente, compreensível ao público não erudito – “É preciso entender para apreciar e gostar”. A opção pela prosa nesta obra responde em parte ao desiderato; mas também a prosa literária precisou de *aggiornamento* para veicular um discurso polifónico, ajustado à condição das personagens. Citando Ofélia Paiva Monteiro: “Nem léxico raro, nem rigidez retórica, garbosa e dessorada, nem inchaços melodramáticos destemperados”.<sup>13</sup>

Em relação aos géneros menos “nobres”, o drama e a comédia, o problema da língua não se coloca, dada a liberdade estilística que os caracteriza. Constatamos aliás que a teorização do escritor é algo fluida, deixando-se conduzir de forma mais intuitiva. *Um Auto de Gil Vicente*, peça central na evolução da dramaturgia garrettiana, cuja Introdução é um verdadeiro manifesto em defesa do teatro português, só no final se detém em questões de poética: a “verdade dramática” (não a histórica) e a “ideia nacional” que lhe presidem constituíram, segundo admite, a razão do seu sucesso.<sup>14</sup> Verdade social (dos costumes, tipos, interesses de classe) é também o que realça nos quadros de época d’*O Alfageme* e das comédias históricas – *Filipa de Vilhena* e *A Sobrinha do Marquês*. No entanto, o nacionalismo não o inibe de adaptar comédias francesas modernas em *Falar Verdade a Mentir* e *O Tio Simplício*. Como se lê num paratexto inserido nesta última, a fábula conta pouco na construção de um drama original: “a nacionalidade de uma peça dramática está principalmente no estilo,

<sup>12</sup> Memória “Ao Conservatório Real”, Obras de A.G., ed. cit., vol. II, pp. 1081-8. Sobre este texto veja-se o belo trabalho de F. Vieira Pimentel, “Modernidade e Romantismo em A.G. (2). O nascimento do autor moderno no *Frei Luís de Sousa*”. In *Almeida Garrett – um romântico, um moderno*. Lisboa, INCM, vol. I, p. 385-401.

<sup>13</sup> “A renovação garrettiana do português literário”, op. cit., p. 72.

<sup>14</sup> A palavra “nacional” ganha neste texto um sentido militante, como reação à desnacionalização do teatro português ao longo da História. Veja-se a leitura de Thomas F. Earle na sua edição crítica de *Um Auto de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 2017 (pp. 25 e ss.)



nos caracteres, nos costumes (...) e aqui tudo é português menos a urdidura”.<sup>15</sup>

2. A evolução dramaturgica de Garrett tem sido bastante estudada, no que aos textos publicados diz respeito. Para uma perspetiva mais completa convém todavia observar a prática experimental do autor nos textos deixados inéditos, já que também eles dão testemunho das diferentes fases do seu percurso literário.<sup>16</sup> Os fragmentos dramáticos que abordarei em seguida fazem parte, na sua maioria, de um conjunto de manuscritos provenientes do Espólio que atualmente se conserva na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.<sup>17</sup> Está em curso uma edição crítica destes materiais<sup>18</sup> que foram sendo conhecidos postumamente, quer nas Obras Completas de Teófilo Braga quer em edições monográficas posteriores.

Nas 25 composições ou tentativas de sua única autoria (sete das quais completas) verifica-se um grande ecletismo, tanto ao nível das opções temáticas como discursivas. Quanto aos géneros, predominam a tragédia e a comédia, mas também se encontram dramas históricos e de atualidade. Privilegiarei as peças de tema moderno e/ou nacional, deixando de parte as tragédias clássicas, menos interessantes no presente contexto.

Curiosamente, os únicos ensaios de drama “sério” de atualidade – *Átala* e *Os Árabes* – são textos da juventude, anteriores ao exílio. Podendo considerar-se as primeiras tentativas claramente

<sup>15</sup> *Tio Simplício, Obras de A. G.*, ed. cit., vol. II, p. 1429 (embora o autor não se identifique, é de crer que sejam palavras suas).

<sup>16</sup> Debruçaram-se sobre esta produção Andréa Crabé Rocha, *O Teatro de Garrett*. Coimbra, Atlântida, 2ª edição, revista, 1954; e Ofélia Paiva Monteiro, “A peça cómica em um ato na produção dramática de Garrett”, *Estudos Garretianos*, ed. cit., p. 115 e ss.

<sup>17</sup> Informação sobre este Espólio, em parte descrito no *Inventário* elaborado por H. Ferreira Lima, pode consultar-se em: [https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/Garrett\\_espolio](https://www.uc.pt/bguc/DocumentosDiversos/Garrett_espolio)

<sup>18</sup> A edição crítica que tenho em preparação procede a uma nova leitura dos manuscritos, feita sob o sábio acompanhamento de Ofélia Paiva Monteiro. As transcrições são feitas com base nessa leitura, atualizando-se a grafia.

românticas de Garrett, ambos se inspiram no gosto epocal por cenários exóticos. *Átala* é uma adaptação dramática da famosa novela indianista de Chateaubriand, que, como *René*, foi inserida em *Génie du Christianisme*. Garrett confessa-se “encantado da beleza do estilo bem desenhado dos caracteres, e mavioso da ação” e faz uma tradução livre, em verso, que nunca concluiu.<sup>19</sup> *Os Árabes* tem maior originalidade. Com um cenário situado algures nos desertos da Arábia, a ação leva-nos à intimidade de uma família modesta – pai e duas filhas – que se debate com um problema sentimental: o filho, Kebir, abandonou sem explicação a casa paterna, deixando uma das irmãs particularmente desgostosa; a dor silenciosa de Zelida é um dos mistérios familiares que Telima procura desvendar. Mais do que o enredo, é sobretudo a linguagem que sobressai neste drama. A delicadeza dos diálogos, a sua fluência “natural”, com frases entrecortadas e cheias de subentendidos, oferecem-nos um expressivo exemplo da prosa coloquial moderna:

“Minha cara Telima (me disse ele abraçando-me), minha irmã, tu nunca te hás de esquecer de mim?” “Porquê, meu Kebir (lhe tornei eu, inocente que eu era), esquecer-me de ti! Não, meu querido irmão. Mas a que vem essa pergunta?”. “A que?... (me tornou ele) vem que... se eu morresse, minha irmã... pode ser... num momento... quando menos se pensa... Olha: quando estiveres com Zelida haveis de chorar ambas por mim... ao menos... lembrai-vos alguma vez, algumas vezes... Mas não... não te lembres nunca, nunca...”<sup>20</sup>

Só no final da década seguinte encontramos novo esboço de um drama de atualidade, não-intitulado, que se reporta ao contexto da política liberal; lamentavelmente não chegou a ser redigido. Entretanto, ainda nos anos 1820, Garrett preparou três comédias

<sup>19</sup> Este manuscrito guarda-se na Biblioteca Nacional: Cod. 12942, p. 78-114 – “*Átala*. Drama. (1817)”

<sup>20</sup> Espólio de A.G. (Coimbra) Ms. 27 “*Os Arabes, ou o Crime virtuoso*, drama. 1821”.

para teatros particulares, onde dá largas à imaginação criativa.<sup>21</sup> *La lezione agli amanti* é uma ópera bufa muito cómica, supostamente destinada a um amigo que quer presentear a namorada com versos. O autor (*Eu*) envia-lhe então uma ode que passa a constituir o tema central da peça; o amigo (*Manuel*), logo desdenha de “tal mistifória”, mas deixa-se convencer pelos argumentos do colega:

Vai, toleirão, fazer o que te digo;  
 E da boca, do ouvido, olhos, embigo  
 Verás a borbotões  
 Suspiros a montões,  
 Ais, prantos, e gemidos,  
 Soluços, e bramidos...

Esta brincadeira metaliterária satiriza pela trivialidade a retórica estafada duma poesia sentimental que perdeu capacidade de comunicar com a nova geração. Como já se adivinhava, a namorada (*Sobredita*), aborrecida, adormece ao ouvir o texto e Manuel desiste da leitura: “Ora leve o diabo os tais poetas, / E mais o tolo, que lhe engole as petas. / Versos a moças! versos a madamas!”. Um coro de criados entoia uma ária final em louvor da prosa e da verdade do coração – a lição que todos os amantes devem seguir.

*O Impromptu de Sintra*, composto para um passatempo informal, partilha com a peça anterior a desconstrução dos códigos teatrais. Inspirada em *L’Impromptu de Versailles* de Molière, é uma comédia dentro da comédia, em que o grupo de amigos de Garrett encena os preparativos de uma representação. A peça escolhida é *O Corcunda por Amor*, escrita meses antes em coautoria com Paulo Midosi, e a improvisada “súcia” discute a distribuição dos atores. Mais uma vez o autor real (*L. Garrett*) entra no texto como

<sup>21</sup> Ms. 22 “Os Namorados extravagantes. Drama”; Ms. 23 “O Impromptu de Cintra”; Ms. 39 “La lezione agli amanti. Opera bufa. 3 d’Agosto de 1820”.

personagem, cabendo-lhe desempenhar um dos mais detestados papéis. Os diálogos reproduzem em verso livre a linguagem familiar do grupo de rapazes: “Vamos, menino: nada de vergonhas” – diz um companheiro. “Vergonha, eu! É cousa que não tenho;/ Pagará a patente, meu menino./ Eu lha farei pagar; deixe.”

*Os Namorados Extravagantes* apresenta um texto mais longo e mais elaborado. A história passa-se num bosque sombrio da Boémia onde um grupo de misantropos se refugiou do mundo para se vingar de desgostos amorosos sequestrando os viajantes que ali passam. Júlio, o protagonista, julga-se um mártir da sociedade e arrastou Wenceslau a acompanhá-lo na sua cruzada radical. Os dois amigos, qual dupla de Cervantes, cedo se antagonizam e no decorrer da ação a loucura de Júlio fica patente. O teor paródico-satírico da peça incide nos códigos românticos difundidos por certa literatura alemã muito em voga na época: a paixão exacerbada de Júlio, o seu ódio à “perversa humanidade” baseiam-se no herói da famosa peça *Die Räuber (Os Salteadores)* de Schiller, como demonstrou Ofélia Paiva Monteiro.<sup>22</sup> Sem um contraponto irónico, a melancolia romântica não tem lugar na dramaturgia de Garrett. Waldemar é o porta-voz dessa reação crítica; sendo embora de origem germânica exprime-se em bom português:

Pois tu, grandessíssimo filho da... da senhora tua mãe, tu andas metido nesta vida; fizeste-me a mim, que era um pobre rapaz entrar também nela; forçaste ou seduziste todos esses diabos a seguir-te na tua perdição; e vens-me agora pregar de missão, falar-me em almas e corações, em *sentimentalismos!*

Na década de 1830 Garrett envereda pelo drama histórico de tema nacional. No Espólio de Coimbra encontram-se quatro esboços sobre temas e figuras da época medieval: *Inês de Castro - a vingança*,

<sup>22</sup> *Os Namorados Extravagantes. Uma peça inédita da juventude de Garrett*, ed. cit., p. 266-7. Uma extensa análise da peça encontra-se em *A Formação de A.G.*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, vol. I, pp. 508-522.

*O Tanoeiro de Lisboa, Maria Teles, A Padeira de Aljubarrota.*<sup>23</sup> Destas tentativas, apenas as duas primeiras vão além do projeto preparatório, tendo redigidas as cenas iniciais. *Inês de Castro* centra-se nas consequências políticas e anímicas da execução determinada por D. Afonso à mulher amada do seu filho. O rei moribundo, arrependido, deseja a paz, mas parte da cidade de Coimbra, sublevada, quer o castigo dos algozes. A vingança anuncia-se e os vários poderes tomam posição. O povo, facilmente manipulável, segue o seu instinto e, se antes clamava contra “a manceba”, agora pede justiça e dá vivas ao Infante: como diz um jovem infiltrado, “já lhe cheira a rei novo”. *Maria Teles* teria certamente contornos parecidos: o esboço da peça indica que iria explorar as intrigas da corte que levaram ao assassinato da irmã de Leonor Teles, mas envolvendo também membros da classe média e do povo.

Nas outras duas peças os protagonistas são figuras populares. *O Tanoeiro de Lisboa* reporta-se ao mesmo período crítico de descontentamento com o poder real. Mas sob o pano de fundo histórico anuncia-se uma intriga de desencontros sociais e políticos que confere humor ao discurso. O tanoeiro, patriota exaltado, conspira no partido do Mestre de Avis contra D. Leonor. O fervor do artesão tem o seu contraponto num operário da oficina, cujas falas refletem outra consciência de classe: “Senhores nasceram para governar e folgar, nós do povo para trabalhar e chorar – quando muito para ralhar às vezes. E de que serve!”. Semelhante recorte pitoresco deveria dominar n’*A Padeira de Aljubarrota*, de que só existe um apontamento biográfico.

Nos anos 40 Garrett publica a maioria dos seus textos de temática histórica. No entanto, sabemos que volta a ensaiar a comédia de atualidade, conforme documenta um conjunto de peças datáveis deste período, duas delas completas e cinco fragmentárias.

<sup>23</sup> Ms. 28 “Ignez de Castro. A Vingança”; Ms. 36 “Padeira d’Aljubarrota”; Ms. 38 “Tanoeiro (O) de Lisboa”; Ms. 40 “Maria Telles”.

O *Noivado no Dafundo*<sup>24</sup> é uma sátira de costumes sem grandes ambições literárias. O provérbio “Cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso” serve de mote para uma divertida cena familiar no seio da pequena-burguesia em ascensão. Madame Pantaleão, mulher de um fanqueiro rico, tem a presunção de casar a filha à moda francesa, festejando o matrimónio civil na véspera da cerimónia religiosa. Durante o almoço discutem-se os “usos civilizados” que destoam do contexto (uma taberna do Dafundo) e se tornam ridículos num ambiente português: os francesismos (*garçon de nocês, la femme incomprise*) – contrastam com o registo familiar dominante e o verniz cosmopolita da senhora não resiste ao prosaísmo do marido e dos próprios noivos, que acabam por desistir do enlace indesejado.

*As Profecias do Bandarra*<sup>25</sup> (datada do mesmo ano de 1845), ao contrário do se poderia pensar, não induz uma apologia da tradição nacional. O mito sebástico, já evocado em *Frei Luís de Sousa*, apresenta-se aqui sob forma paródica nas “cantarolas” de Tomé Crispim, um sapateiro remendão. As trovas atraem a atenção de atenção do boticário Pantaleão, um sebastianista fanático que, julgando ver no vizinho a reencarnação do verdadeiro Bandarra, o assedia com gentilezas. O sapateiro não compreende tal interesse: “Diz que nisto, nestes cantigórios que eu não entendo, que está claro e prometido como verbo dum anjo que há de vir o Encoberto...”. Pantaleão quer oferecer-lhe a filha em casamento. Tomé, que é casado em segredo com uma Ana Troixa astuta, prepara com ela e com a suposta noiva uma mistificação: fazem reaparecer o Encoberto, para deslumbramento do boticário, sendo que D. Sebastião vem a público impor outros planos a contento de todos. Ao cómico de situação associa-se o cómico de linguagem, em que a gíria popular alterna com alusões literárias, bíblicas e políticas, como esta:

<sup>24</sup> Ms. 21 “Um Noivado no Dafundo. 1845”

<sup>25</sup> A peça em dois atos, cujo autógrafo se perdeu, foi publicada por Teófilo Braga nas *Obras Completas de A. G.*

Mocidade estragada e sem sentimentos, mocidade de fumaças e de periódicos! Geração de hinos constitucionais e de ponches queimados! Raça ingrata de lambisqueiros que parla e não bebe!...

As restantes peças cómicas, todas da década de 40, ficaram inconclusas.<sup>26</sup> *O Entremez dos Velhos Namorados que ficaram logrados, bem logrados, Cifrão e Os Ilustres Viajantes* pouco acrescentam a outras formas humorísticas já exploradas. A primeira é uma farsa popular sobre os amores cruzados de dois velhos e dos respetivos criados, assente em equívocos burlescos. *Cifrão*, uma comédia de enganos, tem a particularidade de convocar o mundo dos negócios, estando em causa a falência (“quebra”), talvez simulada, de uma reputada firma comercial. *Os Ilustres Viajantes* traz à cena personagens da *Commedia dell'arte* para a representação de um *divertissement* estival: numa sátira amena à poesia romântica da moda, Arlequim refere-se ao estilo “vaporoso” dos poetas elegantes e pensa numa coletânea intitulada “Miragens d’alma ou esfalfamentos do coração”.

*Serapião, o Monstro* satiriza também a literatura romântica, neste caso o melodrama, mas de forma bastante criativa. A peça vem classificada, ironicamente, como um “drama romântico em quadros e sem atos, acomodado ao gosto moderno mais perfeito e apurado”. Ainda no antetexto, o elenco de personagens envolve figuras mitológicas e cargos políticos modernos; o lugar da cena é “em toda a parte, mudando sempre, e dura todo o tempo que for preciso”, mas adiante descreve-se como um espaço sinistro, com ciprestes e túmulos. No curto fragmento conservado<sup>27</sup> ouvem-se apenas os monólogos lamentosos do protagonista, que exprime a sua dor numa linguagem hiperbólica:

Eu que me engolfava no oceano das esperanças e dirigia o batel da minha vida, que digo, a nau alterosa do meu futuro por esses

<sup>26</sup> Ms. 29 “Entremez (O) dos velhos namorados, 1841”; Ms. 30 “Serapião, o Monstro. Drama”; Ms. 31 – “Auto da Rainha Penélope”; Ms. 32 “Cifrão. Comédia em 2 actos”; Ms. 33 “Os ilustres viajantes. Comédia”.

<sup>27</sup> A caligrafia não parece ser de Garrett.

planos sem limite [...] eu ardo num fogo infernal que devora e não consome, que destrói e não aniquila; sinto uma manopla de ferro apertar-me o coração como quem aperta, nem eu sei o quê; [...] sinto todos os tormentos, enfim dum verdadeiro herói de drama romântico...

O *pastiche* discursivo estende-se aos lances inverosímeis dos melodramas da época: o herói romântico debate-se com uma paixão funesta... pela rainha sua avó. As palavras de Serapião são replicadas, com graça, pelas vozes oraculares do Ponto e do Eco da Solidão, que ora amplificam ora corrigem os seus *clichés* (“Dedos de rosa é clássico: enganou-se”, diz o Ponto). É uma pena que a peça tenha ficado por concluir; quem tirou certamente partido da ideia original de Garrett foi o seu biógrafo Gomes de Amorim, em *Fígados de Tigre - Paródia de Melodramas*.

Igualmente promissor é o rascunho do *Auto da Rainha Penélope*. Trata-se neste caso duma versão paródica da *Odisseia*, em jeito de ópera bufa, cujo humor provém sobretudo dos anacronismos culturais e linguísticos. Ao lado de Penélope e Ulisses participam também figuras literárias e históricas da Grécia antiga – as amigas e os pretendentes da Rainha – que discutem a fidelidade conjugal. Segundo estes, a teia infundável de Penélope, “tantos anos passados em chatices”, não tem sentido: “Que falta de economia / Que ruinosa operação!”, diz Thesauro; Sólon discorre sobre o capital, o socialismo e o comunismo; e Hipócrates critica a deslealdade de Ulisses, que dança a polca com Circe e a cachucha com Calipso. Automedonte informa que esse homem “gasto e blasado” estaria agora em Lisboa, “E na vida de patuleia /E no comum se integrou.” Penélope fica inteirada do “desaforo” do marido, mas também desdenha das “divinas petas” lisonjeiras dos poetas:

E eu chorosa, eu parvalhona  
 Eu aqui triste e chorosa  
 Eu aqui mais virtuosa  
 Que a virtuosa Madalena.



Desta incursão pelo teatro inédito podemos concluir que não faltaram a Garrett ideias, temas e soluções técnicas inovadoras, suscetíveis de contribuir para uma dramaturgia mais moderna. A originalidade que procura ora se aproxima ora se afasta do teatro romântico do seu tempo: adere com entusiasmo ao princípio nacionalista dominante, mas recusa-se a reduzir a nacionalidade a temas e figuras portuguesas; acolhe por vezes o *ethos* sentimental da nova estética, mas desdenha das derivas melancólicas e melodramáticas; parodia os estereótipos afrancesados que fazem sucesso nos palcos lisboetas, mas também a sua própria escrita se torna objeto de carnavalização.

Com o Romantismo europeu o escritor aprendeu sobretudo a libertar-se do formalismo clássico e a experimentar combinatórias ousadas de géneros e estilos. Da alta tragédia ao drama, da paródia à sátira e à farsa popular, em modo sério, cómico ou misto, percorreu toda a escala de categorias dramáticas, ao sabor da inspiração. Pouco se aventurou no drama de atualidade, preferindo explorar as potencialidades do drama histórico e da comédia; é aí que encontramos temas portugueses, ou, em alternativa, variações livres sobre temas alheios adaptados à cena e ao público do seu país. São obviamente portuguesas as figuras histórico-lendárias evocadas (D. Pedro, D. Sebastião, Maria Teles...) ou as ficcionais que com elas contracenam, assim como muitas personagens cómicas colocadas em cenário familiar (nos bairros populares de Lisboa, nas praias do Dafundo...); mas não serão também portuguesas algumas das figuras “importadas” da tradição europeia (Penélope, Arlequim)? E como classificar as coreografias exóticas (*Os Árabes*, *Os Namorados Extravagantes*) cujas personagens se comportam e falam como nós?

Tal como Garrett defendia, não reside de facto no enredo, nem na origem dos actantes a nacionalidade do drama: “tudo depende do rito com que os evocar”. Arriscamos afirmar que o “rito” passa sobretudo pela reinvenção do processo comunicativo: à eloquência

ênfatuada de outros tempos sucede a fluidez coloquial das réplicas; ao artifício discursivo opõe-se a naturalidade conversacional; e os falares pretensiosos desconstroem-se pelo vigor da sátira ou da gíria popular. Os diálogos garrettianos surpreendem-nos ainda pela atualidade da linguagem: com seriedade ou com humor, é um discurso proferido por e para falantes do século XIX. Escrever “portuguesmente” significa, em última instância, um reencontro dinâmico com a riqueza da língua portuguesa, captada na variedade dos seus registos.

Coimbra, março de 2021