



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

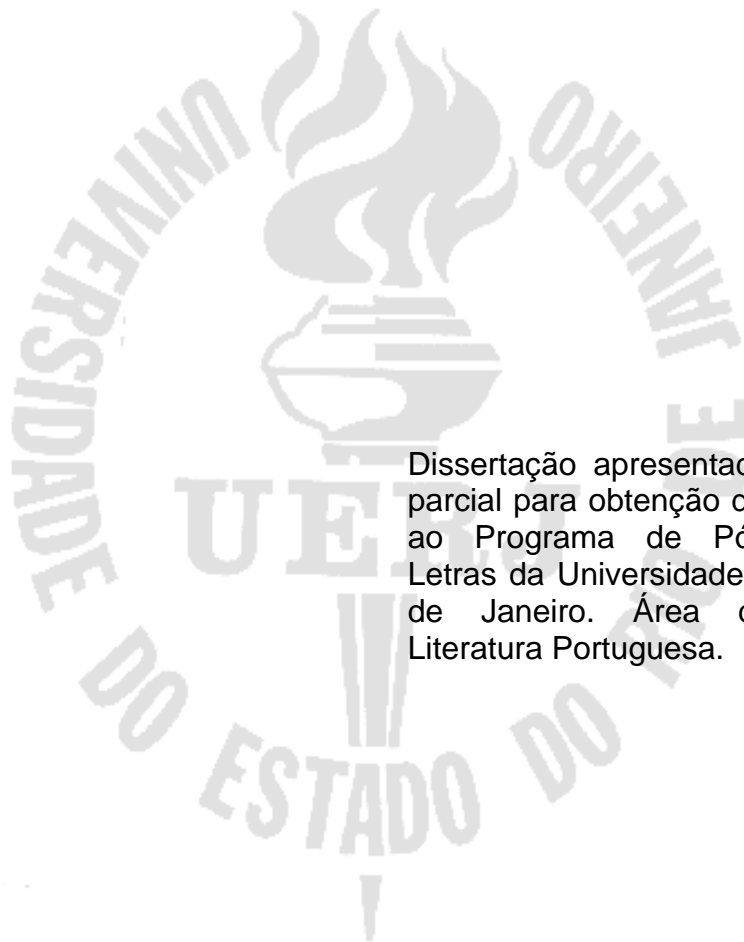
Fabiana de Paula Lessa Oliveira

**Teatro e política na obra de Almeida Garrett:
do setembrismo ao cabralismo (1838 a 1843)**

Rio de Janeiro
2012

Fabiana de Paula Lessa Oliveira

**Teatro e política na obra de Almeida Garrett: do setembrismo ao cabralismo
(1838 a 1843)**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nazar David

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G239	<p>Oliveira, Fabiana de Paula Lessa. Teatro e política na obra de Almeida Garrett: do setembrismo ao cabralismo (1838 a 1843) / Fabiana de Paula Lessa Oliveira. – 2012. 99 f.</p> <p>Orientador: Sérgio Nazar David. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Garrett, Almeida, 1799-1854 - Teses. 2. Teatro Nacional D. Maria II (Portugal) - Teses. 3. Teatro português - Aspectos políticos – Séc. XIX - Teses. I. David, Sérgio Nazar, 1964- II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Fabiana de Paula Lessa Oliveira

**Teatro e política na obra de Almeida Garrett: do setembrismo ao cabralismo
(1838 a 1843)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 9 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Nazar David (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins
Instituto de Filosofia da Universidade Católica de Portugal

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

À minha mãe, pelo amor infinito, pelo apoio incondicional, pela pessoa maravilhosa que é.

Ao Wendel, companheiro nas lutas diárias, pelo carinho demonstrado ao longo desta caminhada, pelo apoio nos momentos mais difíceis.

A todos os que lutam por uma sociedade mais justa.

AGRADECIMENTOS

A Sérgio Nazar David, mestre dedicado, compartilhou sua paixão pela Literatura Portuguesa, em especial, pelo Almeida Garrett, guiando-me com compreensão e amor por este trabalho apaixonante e enriquecedor. Obrigada por acreditar em mim; pela paciência, principalmente, nestes últimos e mais difíceis momentos; e pela força.

A Maria Luzivânia Lopes, querida amiga! Comecei esta caminhada com você no Curso de Especialização, em 2004, entusiastas que éramos (e somos) de Almeida Garrett. Agradeço o incentivo de sempre. Trago-a em meu coração.

A Bianca S. Coutinho dos Reis, não consigo expressar em palavras o quanto você foi importante neste percurso. Obrigada pelas sugestões, por compartilhar ansiedades, dúvidas, alegrias... com certeza foi mais fácil com você ao meu lado.

A Taissa Suzane Souza, pela cumplicidade amiga ao longo deste curso.

A Ana Cristina Comandulli da Cunha e Carlos Eduardo Soares da Cruz, pelos conselhos, pelo incentivo e, acima de tudo, pela amizade.

Aos amigos queridos, Elisabeth Fernandes Martini, pelo apoio nos momentos decisivos; Henrique Marques Samyn, pela solidariedade em todos os momentos.

Às amigas de toda a vida, Fabiana, Joseli e Vânia, pelo incentivo e pelas palavras de carinho, muitas vezes, quando já esmorecia.

Ao corpo docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelas contribuições para o meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Aos professores, José Cândido de Oliveira Martins e Maria do Amparo Tavares Maleval, por aceitarem participar da banca e contribuir com suas leituras para o meu aperfeiçoamento.

Às professoras, Cláudia Amorim e Regina Michelli, pelos ensinamentos, pelo incentivo e pelo carinho demonstrado em todos os momentos.

Ao final, agradeço de uma maneira toda especial à minha família: Dereni, Jaqueline, Leia, Messias, Michele, Wagner, Wendel, pelo apoio incondicional, pela alegria de compartilhar comigo cada passo dado, pelo amor que nos une.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem – se algum houve –, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soía.

Luís de Camões

RESUMO

OLIVEIRA, Fabiana de Paula Lessa. *Teatro e política na obra de Almeida Garrett: do setembrismo ao cabralismo (1838-1843)*. 2012. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Almeida Garrett engajou-se como liberal participando dos acontecimentos políticos de seu país. Após a Revolução de Setembro de 1836, Passos Manuel convida-o para estruturar o teatro português, tendo em vista que é considerado um meio de civilização. Garrett elabora um plano baseado em três pontos fundamentais: a construção de um edifício (futuro Teatro Nacional D. Maria II, inaugurado em 1846); uma escola voltada para formação artística e a criação de um repertório dramático nacional e moderno. Aprovado pela rainha D. Maria II em Decreto de 15 de novembro de 1836, nomeado Inspetor-Geral dos Teatros, para coordenar as atividades, põe em prática o projeto até ser demitido em julho de 1841. A proposta deste trabalho é analisar o teatro garrettiano, sob o ponto de vista político, do período de 1838 a 1843, por esta ser uma fase de intensa atividade do autor na tentativa de restaurar a cena portuguesa. Como *corpus*, temos: *Um auto de Gil Vicente* (1838); *O alfageme de Santarém* (1841); *Frei Luís de Sousa* (1843).

Palavras-chave: Almeida Garrett. Teatro. Política. Século XIX.

ABSTRACT

Almeida Garrett was engaged as a liberal participating in political events of his country. After the Revolution of September 1836, Passos Manuel invited him to structure the Portuguese theater, a view which is considered a means of civilization. Garret drew up a plan based on three fundamental points: the construction of a building (future Queen Maria II National Theater, opened in 1846), a school for artistic training and the creation of a national drama and modern repertoire. Approved by Queen Maria II Decree of 15 November 1836, appointed inspector General of the Theaters, to coordinate activities, developed the project to be dismissed in July 1841. The purpose of this paper is to analyze garrettiano theater under the political point of view, the period from 1838 to 1843, as this is a phase of intense activity in the author's attempt to restore the Portuguese scene. As a *corpus*, we have: *Um auto de Gil Vicente* (1838), *O alfageme de Santarém* (1841), *Frei Luís de Sousa* (1843).

Keywords: Almeida Garrett. Theater. Politics. Nineteenth century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Litografia de Almeida Garrett por Pedro Augusto Guglielmi (Biblioteca Nacional de Portugal)	11
Figura 2	- Teatro do Conde de Farrobo (Quinta das Laranjeiras)	27
Figura 3	- Teatro das Variedades (Teatro do Salitre)	32
Figura 4	- Teatro da Rua dos Condes	32
Figura 5	- Página manuscrita de <i>Um auto de Gil Vicente</i> (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra)	38
Figura 6	- <i>Senhoras da família de Mason de Colchester</i> , John Constable.....	56
Figura 7	- Folha de rosto de <i>O alfageme de Santarém</i> ou <i>A espada do Condestável</i> (1ª edição)	59
Figura 8	- Quadro de Columbano – Assembleia Nacional – Lisboa – Da esquerda para a direita: Passos Manuel, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e José Estêvão	64
Figura 9	– Folha de rosto de <i>Frei Luís de Sousa</i> (1ª edição)	75
Figura 10	– <i>Mulher lendo</i> , Pierre Auguste Renoir	85
Figura 11	– Teatro Nacional D. Maria II (Litografia da época, Museu da cidade, Lisboa)	90

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	PERCORRENDO A VIDA E A OBRA DE ALMEIDA GARRETT	16
2	GIL VICENTE: PARA SEMPRE LEMBRADO	39
3	OS CONFLITOS SOCIAIS EM O ALFAGEME DE SANTARÉM	60
4	O NACIONALISMO EM FREI LUÍS DE SOUSA	76
5	CONCLUSÃO	91
	REFERÊNCIAS	95



Figura 1 – Litografia de Almeida Garrett por Pedro Augusto Guglielmi (Biblioteca Nacional de Portugal)
Fonte: GARRETT POLÍTICO. Catálogo da exposição. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

INTRODUÇÃO

O teatro é um grande meio de civilização,
mas não prospera onde a não há.

Almeida Garrett
(*Um auto de Gil Vicente*, 1838)

A proposta deste trabalho é analisar o teatro de Almeida Garrett, em especial as reflexões políticas, nas peças de 1838 a 1843, por esta ser uma fase de intensa atividade do escritor na tentativa de restaurar o teatro português. Como *corpus*, temos: *Um auto de Gil Vicente* (1838); *O alfageme de Santarém* (1841) e *Frei Luís de Sousa* (1843).

O século XIX assistiu a profundas alterações no quadro político, econômico, social, religioso e artístico, consequência da Revolução Industrial, que provocou o aparecimento do proletariado nas cidades mais desenvolvidas; e da Revolução Francesa, que levou a burguesia ao poder político, com o lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”.

O Absolutismo deu lugar ao Liberalismo político, em que se afirmava o direito natural do ser humano à liberdade, à propriedade, à segurança e à resistência a qualquer tipo de opressão. Isto inspirou também o liberalismo artístico, que criticou a rigidez exercida pela arte aristocrática, o Classicismo, regida por normas fixas. No prefácio de *Hernani* (1831), Victor Hugo afirmou “o Romantismo é o liberalismo na literatura”.

Como resultado, economicamente, instalou-se a livre concorrência e, politicamente, reforçou-se a liberdade individual. O triunfo da burguesia – capitalista e liberal – suscitou uma civilização materialista, desenvolveu o capitalismo e controlou a política. O dinheiro passou a ser o eixo da vida social, por isso a população jovem desenvolveu um desejo de evasão ou revolta contra esse materialismo que desembocou no Romantismo.

Portugal viveu também esse clima, agravado pela invasão de Napoleão Bonaparte, que obrigou a Família Real, em 1807, a vir para o Brasil. Os portugueses viveram um momento dramático: tiveram seu território ocupado por tropas francesas, depois foram governados pelos ingleses, que lá combateram as tropas napoleônicas; após a Revolução Liberal do Porto, em 1820, alternaram-se no poder

liberais e absolutistas, levando ao exílio por duas vezes (de 1823 a 1826, e de 1828 a 1832) os membros de oposição liberal. A violência miguelista devastou vidas, mas por outro lado também acabou favorecendo o aparecimento de uma elite estrangeirada em sintonia com as “revoluções” europeias.

Ao dissertar sobre Almeida Garrett (1799-1854) é preciso considerar que vida e obra são entrelaçadas, delineando assim impressões da sociedade portuguesa e, devido à sua “sensibilidade irrequieta”¹, intervém para a construção de uma nação regida pelos princípios liberais, no início de oitocentos, atravessado por revoluções e contrarrevoluções.

O presente trabalho compõe-se de quatro partes. O primeiro capítulo percorre a vida e a obra de Almeida Garrett. Além disso, traz reflexões sobre a arte dramática, tendo como base os paratextos das peças garrettianas; discute o projeto de restauração do teatro português e analisa as ações realizadas.

O segundo capítulo dedica-se a *Um auto de Gil Vicente*, que foi representado pela primeira vez em 1838, importante pela iniciativa de construir um repertório dramático nacional e moderno, além de servir como modelo para os autores da época. Vale destacar que a introdução à peça é muito significativa, pois retrata a evolução do teatro em Portugal.

Um auto de Gil Vicente evoca a corte de D. Manuel I e dois importantes nomes da literatura que nela evoluíram: Bernadim Ribeiro (representante da poesia aristocrática) e Gil Vicente (defensor do teatro). Nessa obra, Garrett aborda o teatro através do teatro, pois o texto baseia-se nos ensaios para a representação da peça *As cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, que foi escrita para celebrar a partida da Infanta D. Beatriz, dada em casamento ao Duque de Sabóia. Aproveitando-se desse dado histórico, explora a lenda de supostos amores entre D. Beatriz e o poeta Bernadim Ribeiro.

A edição que utilizamos foi organizada por REBELLO, Luiz Francisco. “Um auto de Gil Vicente”. In: *Teatro romântico português – O drama histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. Não é uma edição crítica. Baseia-se no texto das primeiras edições.

O terceiro capítulo discute *O alfageme de Santarém*, que foi apresentado ao público em 1842. Focando também um assunto patriótico, reconstitui a crise

¹ Em *O essencial sobre Almeida Garrett*, Ofélia Paiva Monteiro assim descreve o jovem Garrett. (MONTEIRO, 2001, p. 4).

sociopolítica do último quartel do século XIV (1383-1385), que se segue à morte de D. Fernando I (1367-1383). São confrontadas aqui três classes sociais: a burguesia em ascensão, o povo e a nobreza. Na peça, transparecem as desilusões de Garrett, que havia sido demitido há três meses dos cargos públicos que exercia. Há nele um resgate das tradições populares como busca de afirmação da identidade portuguesa. Neste momento faz-se necessário afirmar o que é ser português, diante da valorização da cultura estrangeira, como a ópera italiana e o teatro traduzido do francês. Enfrentou dificuldades para levá-lo à cena. Além disso, verificou-se a recepção da peça e a discussão que foi estabelecida na *Revista Universal Lisbonense*, na época, dirigida por António Feliciano Castilho.

A edição selecionada é GARRETT, Almeida. “O alfageme de Santarém”. In: *Obras completas de Almeida Garrett*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984b, v. 12. Também não é uma edição crítica. Retoma, fundamentalmente, a edição das *Obras de Almeida Garrett*, organizada por Teófilo Braga, publicada em 1904, pela Empresa da História de Portugal. Foi escolhida por ser a mais “recente” editada.

O quarto capítulo reflete sobre *Frei Luís de Sousa*: escrita em 1843, é considerada uma importante peça do teatro português oitocentista. Sua trama gira em torno da dramática existência de Manuel de Sousa Coutinho (Frei Luís de Sousa). Depois de esperar por sete anos pela volta de seu marido, D. João de Portugal, que acompanhara a D. Sebastião em África, D. Madalena casa-se com Manuel de Sousa Coutinho. Da união nasce Maria de Noronha. Inesperadamente, D. João chega de Jerusalém disfarçado de romeiro. Revelada sua identidade, o casal sente-se em pecado e vê o ingresso na vida religiosa como salvação. Durante a cerimônia de iniciação, Maria entra na igreja e, em desespero, vem a morrer aos pés dos pais. Essa peça, ambientada no século XVII, retoma situações ligadas à batalha de Alcácer-Quibir, ao mito de D. Sebastião e à resistência à dominação filipina; denotando um evidente nacionalismo, assim como muitas obras de Garrett. Também encontrou obstáculos para representá-la em 1847, no Teatro do Salitre, por circunstâncias políticas. E só conseguiu levar à cena, depois de cortadas algumas passagens pela censura. Novamente a *Revista Universal Lisbonense* protestou.

Como não há edição crítica das obras teatrais de Almeida Garrett, a escolhida para este estudo foi GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Introdução de Ofélia Paiva Monteiro. Porto: Civilização, 1999. Vale ressaltar que uma equipe de pesquisadores da Universidade de Coimbra, coordenada pela professora Ofélia

Paiva Monteiro, está trabalhando na edição crítica das obras completas de Almeida Garrett, assegurada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Os textos são marcados por um forte nacionalismo e um resgate de fatos históricos para refletir sobre o presente, como podemos observar em *Um auto de Gil Vicente*, obra inicial do projeto de restauração do teatro nacional, reata uma tradição vicentina. N' *O alfageme de Santarém*, reconstitui-se a crise dinástica de 1383 a 1385, que leva ao poder o Mestre de Avis – D. João I, quando transparecem as desilusões de Garrett com o rumo da política nacional. Já em *Frei Luís de Sousa*, Garrett apropria-se do movimento de resistência à dominação filipina, no final do século XVI, para questionar os caminhos e os descaminhos do liberalismo português.

Mesmo após a vitória liberal, em 1834, as agitações políticas permaneceram, como o teatro se desenvolveu neste meio? Se o teatro foi considerado um instrumento de civilização, por que faltaram incentivos, investimentos e peças foram censuradas? Esses questionamentos serão discutidos ao longo da pesquisa.

Almeida Garrett, nas obras em estudo, propõe-se a reler a história à luz do presente, percorrendo o passado para educar as classes, através da arte de representar.

1 PERCORRENDO A VIDA E A OBRA DE ALMEIDA GARRETT

O teatro é um grande meio de civilização,
mas não prospera onde a não há.

Almeida Garrett
(*Um auto de Gil Vicente*, 1838)

Os poetas fizeram-se cidadãos (...)

Almeida Garrett
(*Frei Luís de Sousa*, 1843)

Quem observar, em conjunto, a obra de Almeida Garrett encontrará sempre nela traços de sua ideologia política desde a juventude até à maturidade. João Baptista da Silva Leitão nasceu 4 de fevereiro de 1799 no Porto, de família burguesa, rica de “todas as virtudes religiosas e civis”². Quando estudante de Leis (1816-1821) adota o nome Almeida Garrett, Almeida – da avó materna – e Garrett – da avó paterna. De formação essencialmente humanística, sob orientação de seu tio paterno D. Frei Alexandre da Sagrada Família³, que o preparava para a vida eclesiástica, seus primeiros trabalhos refletem a educação recebida.

No entanto, percebe-se sem vocação religiosa, decide ingressar na Universidade de Coimbra, enleva-se com as ideias liberais difundidas no meio acadêmico, logo se torna defensor da liberdade, exaltando-a em versos assim que eclode a Revolução de 1820:

Tu, doce liberdade
Solta dos torpes laços da ignorância,
Tu desprendeste o voo,
E em nossos corações, na voz, nos lábios,
Oh suspirada há tanto!
Vieste enfim pousar, (...). (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1562).

Era comum na universidade o teatro de amadores, os jovens estudantes de Coimbra, entusiastas da arte dramática, organizavam-se para representar. Levam à

² Em “O Conselheiro J. B. de Almeida Garrett” [Autobiografia], publicada em *Universo Pitoresco – Jornal de Instrução e Recreio*, afirma-se que Garrett fora criado em seio de uma família de virtudes religiosas e civis.

³ Garrett após a morte do tio dedica-lhe a ode I (1821) do Livro III de *Lírica de João Mínimo*, “A meu tio, D. Alexandre da Sagrada Família – Tu não morreste ainda no meu peito: / Tu que em minha alma tenra / As primeiras sementes desparziste / Das letras, da virtude / (...) / Eu não te verei mais, rugosa face / Do venerando velho / Que da existência na vereda íngreme / As primeiras pisadas / Me endireitou nos trilhos da Justiça! / Órfão de tal amigo / Terei de ir só avante, onde é mais árdua, / Mais difícil a estrada!” (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1600).

cena *Xerxes*⁴ (elaborada a partir de *Os Persas*, de Ésquilo), em 1818, no Teatro dos Grilos, cujo texto original não foi publicado em livro nem preservado pelo autor, e *Lucrécia*⁵, em 1819, no mesmo teatro. As peças são escritas por Garrett, que participa como autor e ator nesta última, publicada postumamente. Em introdução a *Lucrécia*, Francisco Gomes de Amorim argumenta:

A LUCRÉCIA serve-nos, pois, de ponto de partida; e, como tal, fora imperdoável roubá-la à história literária e à do teatro português moderno. Foi dela, verdadeiramente, que seu autor saiu à conquista do velocino de ouro. Ninguém a pode tomar senão como baliza, para marcar o espaço percorrido, desde aí até ao instante em que lhe caiu das mãos a última página do CONDE DE NOVION, 1815 e 1854: o começo e o fim de seu glorioso caminho. Guiados pelos louros que o vemos juncado, podemos segui-lo passo a passo, de um até outro extremo. (AMORIM, 1963b, v. 2, p. 1904-1905).

Garrett não só escreve para o teatro: ensaia, representa e organiza sociedades teatrais. O fato de assumir vários papéis será determinante para a restauração do teatro anos mais tarde. A perspectiva dele vai além do texto, abrange todo o espetáculo. Já tem a visão de que para o desenvolvimento da arte dramática é fundamental uma escola voltada para formação artística. Gomes de Amorim afirma:

Assim como com este primeiro ensaio [*Lucrécia*] começava o poeta a tentativa, de que resultou a restauração do teatro, pode afirmar-se também que a sua maneira de representar corrigiu muitos defeitos, não só nos amigos, e companheiros de estudo, como até nos próprios actores de profissão. (AMORIM, 1963b, v. 2, p. 1905).

Na concepção de Amorim (1963b, v. 2, p. 1904), *Lucrécia* é “o primeiro pensamento dramático” garrettiano, provavelmente escrita em 1815 ou 1816, e não *Mélope* como o próprio escritor afirma.

Ainda em 1819, Garrett começa a escrever as tragédias *Afonso de Albuquerque*⁶ e *Sofonisba*, deixando ambas incompletas, sendo publicadas

⁴ No prefácio de *Mélope*, de 1841, Garrett (1963, v. 2, p. 1787) comenta “Perdeu-se essa obra-prima [*Xerxes*] em uma das muitas mãos por onde andou a cópia. (Todos queriam uma cópia daquele prodígio!) E é uma pena, que muito me havia de divertir agora!”

⁵ Em introdução a *Lucrécia*, Gomes de Amorim assinala “A peça representou-se no Teatro dos Grilos, com aplauso de toda a Academia. Seu autor recitava o prólogo, do qual aproveitou depois alguns versos para o do *Catão* (1821); e desempenhava também o papel de Bruto, do mesmo modo que nesta última tragédia. Ouvi ainda muitas testemunhas afirmar que fora imenso o entusiasmo com que a maioria dos estudantes acolhera o final da peça, que terminava por este verso: ‘Vivamos livres, ou morramos homens’ ”. (AMORIM, 1963b, v. 2, p. 1905).

⁶ Comentando o prólogo de *Afonso de Albuquerque*, escrito por Almeida Garrett, Gomes de Amorim declara “As considerações que nos deixou nessa pequena introdução, atestam um critério verdadeiramente superior aos seus verdes anos: são lógicas, sensatas, excelentes sob todos pontos de vista por que as encaremos”. (AMORIM, 1963a, v. 2, p. 1991).

postumamente sob a supervisão de Gomes de Amorim, seu amigo e biógrafo, a pedido do autor. Vale ressaltar que, desde a juventude, sempre demonstrou grande amor pela pátria, assim resgatará, através da literatura, a vida e a obra de homens que contribuíram para a construção e desenvolvimento da nação portuguesa. Já então se observa a intenção de Garrett de criar um teatro português, propõe-se a escrever *Afonso de Albuquerque* e assim justifica a escolha:

O grande nome de Albuquerque fixou minhas vistas; bastante per si a preparar favoravelmente o ânimo, e a tenção dum português, procurei dar ao meu herói a nobreza, a dignidade, que lhe cumpria, e fazê-lo digno de tal nome. Espero que meus espectadores reconheçam nele o conquistador do Oriente, e o primeiro brasão da glória portuguesa. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1994-1995).

É interessante abordar as reflexões encontradas no prólogo de *Afonso de Albuquerque*: discute-se o papel do artista, a função da obra de arte muito atrelada a formar cidadãos por meio de exemplos de heróis antigos.

A poesia, assim como todas as boas-artes só então adquirem um grau de esplendor, e sublimidade, que as faz superiores a todas os outros humanos inventos, quando se aprimoram em mandar à eternidade os beneméritos da pátria, e os feitos dos cidadãos dignos de imortalidade. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1993).

Em *Afonso de Albuquerque*, ainda consta que “o poeta é também cidadão”⁷ logo, assume um compromisso social, expressando assim a comunhão entre o artista e o homem político, cujo primeiro dever é:

celebrar as virtudes de seus compatriotas, e fomentá-las por este meio no coração deles. Se Homero contribuiu para formar a grande alma de Alexandre com o exemplo de Aquiles, quanto maior força deve ter sobre os ânimos bem nascidos os modelos das virtudes, e esforço de seus concidadãos e avoengos. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1993-1994).

Quando cita Homero, evidencia-se a influência clássica grega, cuja literatura teria contribuído para formar cidadãos. Isso se justifica, em parte, pelo fato de o intelectual da primeira metade do século XIX exercer um papel simultaneamente social, político, cultural e pedagógico.

⁷ É digno de nota que Garrett, em 1843, na “Memória ao Conservatório Real”, de *Frei Luís de Sousa*, também refletirá sobre a consciência cívica do escritor. Afirma “Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. (...) Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na cousa pública, como sua; querem ir, como Eurípidés e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares”. (GARRETT, 1999, p. 36).

Decerto Garrett possui um olhar especial para o teatro. Em *Átala* (1817) – sua “infância trágica e poética”⁸ –, também obra não concluída, é percebida sua paixão no prefácio datado de outubro de 1820, em plena efervescência vintista:

Todos nós temos os nossos preconceitos, as nossas manias, e em consequência, vemos todas as coisas por elas, e as olhamos, e estimamos pelo lado por que as lisonjeiam mais. Tudo referimos a um ponto, tudo quiséramos que viesse a ele, que é o foco, o centro da nossa paixão dominante. O meu foi sempre o teatro: qualquer acção por pouco trágica, qualquer facto, por pouco ridículo que fosse, me suscitaram sempre a ideia duma tragédia ou duma comédia. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1969).

Por sua vez, em *Méropé* escrita em 1819, cujo prefácio é de 1841, encontramos as influências clássicas de Garrett, assim como as novas ideias literárias (românticas) que começavam a afirmar-se na Europa e o quanto elas o inquietavam.

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

Neste estado compus MÉROPE. 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 MÉROPE. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1787-1788).

Quando ensaiavam *Méropé*, eclode a Revolução Liberal no Porto, e então esta peça não chega a ser representada⁹. Evocando um episódio da Antiguidade, visava fins essencialmente políticos, o que também se observa na tragédia *Catão*, de 1821.

A peça *Catão* foi representada pela primeira vez no teatro do Bairro Alto, em Lisboa, por uma “sociedade de curiosos”¹⁰, em setembro de 1821, e o próprio autor desempenhava o papel de Bruto. Esta obra inspirada no *Cato* (1713), de Joseph Addison, tem como protagonista o herói romano Catão, defensor da liberdade contra

⁸ No prefácio de *Átala*, Garrett comenta que escreveu este texto quando tinha 17 anos, sob as impressões de *Átala*, de Chateaubriand. Afirmo, portanto, ser “sua infância trágica e poética”. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1969).

⁹ Garrett (1963, v. 2, p. 1788), no prefácio de *Méropé*, datado de 12 de agosto de 1841, comenta o fato: “Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros três actos quando veio a revolução de vinte; poeta e actores e espectadores e o nosso teatrinho, tudo absorveu a excomungada política”. E em 24 de agosto, não por acaso, data a introdução de *Um auto de Gil Vicente* (1838), onde também se percebe o tom desiludido que marcará sua obra da maturidade. Tendo em vista que em julho do mesmo ano após divergências políticas com o Ministro da Fazenda, António José de Ávila, fora demitido de vários cargos que visavam à restauração do teatro, a irritação é clara.

¹⁰ No prefácio da primeira edição de *Catão*, Garrett afirma que a peça foi levada à cena por atores amadores, como o próprio Autor. (GARRETT, 1963, p. 1611).

a ditadura de César. Junto com esta tragédia foi apresentada a farsa *O corcunda por amor* (1821), escrita em co-autoria com Paulo Midosi.

Garrett começa a publicação de seus “ensaios” dramáticos por essas peças, ambas feitas e representadas em seguida. Quanto às outras de mais antiga data, afirma “carecerem de grande emenda, e lha não poder fazer por agora, acresce demais a analogia destas com as presentes ideias, e o meu conceito, talvez errado, de sua melhoria”. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1611).

Em *Catão* (1821), Garrett põe em prática a ideia defendida em *Afonso de Albuquerque* (1819), resgata um herói antigo para fim de reflexão sobre a contemporaneidade. É clara e confessa a intenção de intervir nos acontecimentos de seu tempo através da literatura, como se observa no prefácio da segunda edição, de 1830:

O assunto [a história de Catão] é mais nobre, mais heróico e mais trágico de toda a história antiga e moderna. Representando as últimas agonias da mais solidamente constituída república da Antiguidade, – a moralidade política do drama naturalmente reflecte muita luz sobre a questão que ora agita e revolve o mundo: e mostra (talvez mais claro que nenhuns tratados) a superioridade das modernas formas representativas, e a excelência da liberdade constitucional ou monárquica. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1615).

Nesta peça, há uma perfeita sintonia com os acontecimentos que agitavam a Europa, em especial, Portugal. É notória a alusão aos regimes políticos: Absolutismo e Liberalismo, como também a defesa da Monarquia Constitucional. Esta tragédia já delineia a mudança de Garrett na literatura, pois vaza em moldes neoclássicos o espírito liberal vintista. (SARAIVA, v. 2, 1982, p. 16).

Anos mais tarde, no terceiro prefácio de *Catão*, de 1839, Garrett discute sobre vida e arte. Após a lição dos exílios, golpes e contragolpes, “homem maduro, experimentado – fatigado talvez – desapontado, quem sabe?” (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1617), reflete sobre sua formação:

as minhas opiniões, os meus sentimentos, as minhas simpatias como homem, como cidadão, como filósofo tal qual, como cristão verdadeiro e sincero, não variaram desde que me conheço, espero amortilhar-me nelas. Um me entraram no primeiro sangue com o leite que mamei nos peitos de minha virtuosa e extremosa mãe: outras se me esculpíram no cérebro mole com a educação liberal, mas rígida e severa, em que fui duramente moldado desde a infância, por meu pai, um dos homens mais honrados e austeros que ainda houve nesta terra, – por um tio, filólogo, sábio e erudito daqueles que já não há e que Deus sabe quando tornará a haver em Portugal. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1617).

Neste final de década, Garrett não imagina que muitos embates ainda serão travados para a efetiva implantação das ideias liberais. E as decepções? Estas ficaram eternizadas através da ficção em obras como: *Viagens na minha terra* (1843 / 1845-1846) e *O arco de Sant'Ana* (1845 / 1850), interrompidas algumas vezes por questões políticas.

Ainda nesta primeira fase de atividade literária, Garrett começa sua viagem pela terra portuguesa, como declara:

No CATÃO senti outra coisa, fui a Roma; fui, e fiz-me romano quanto pude, segundo ditado manda: mas voltei para Portugal, e pensei de português para portugueses: e a isso atribuo a indulgência e boa vontade do público que me ouviu e me leu.¹¹ (GARRETT, v. 2, p. 1619).

Conforme foi exposto, em *Catão*, propõe-se a discutir sobre as formas representativas: Liberalismo e Absolutismo. A peça reflete o momento histórico português, o público aprecia, pois se identifica. A partir dessa representação, ficará algum tempo sem escrever textos teatrais, retomando a produção em 1838, com o objetivo de renovar e criar um teatro tipicamente nacional, retorna ao gênero com *Um auto de Gil Vicente*.

Garrett engajou-se como liberal participando dos acontecimentos políticos de seu país. Sofreu dois exílios que o marcaram profundamente: o primeiro de 1823 a 1826, em seguida à Vilafrancada – golpe de estado miguelista; e o segundo de 1828 a 1832, após a proclamação de D. Miguel como rei absoluto. No entanto, apesar da dor, tristeza e saudade se enriquece culturalmente, entra em contato com o Romantismo inglês, o francês e o teatro de William Shakespeare, dramaturgo prestigiado pelos românticos.

É sob as impressões do exílio, mas ainda moldado pela sua formação arcádica, que escreve o poema narrativo *Camões*, com que se costuma datar o início do Romantismo em Portugal, publicado em Paris, em 1825. No prefácio da primeira edição, comenta Garrett (1963, v. 2, p. 293): “A índole deste poema é absolutamente nova; e assim não tive exemplar a que me arrimasse, nem norte que seguisse ‘por mares nunca dantes navegados’”. No entanto, afirma: “Não sou

¹¹ Na introdução de *Um auto de Gil Vicente*, Garrett comenta sobre a recepção da peça: “O público entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo, não o autor, mas, certa e visivelmente a ideia nacional do autor”. (GARRETT, 2007, p. 96). Em *Catão*, assim como em *Um auto de Gil Vicente*, o público aplaude, porque reconhece seus próprios dilemas.

clássico nem romântico” (GARRETT, 1963, v. 2, p. 293), não aceitando etiquetas estéticas.

Posteriormente, no terceiro prefácio de *Catão*, de 1839, reitera: “não sou clássico nem romântico: porquê? Porque tratei de saber o que era uma coisa e o que era a outra antes de me apaixonar por nenhuma” (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1619). As ideias estéticas defendidas pelo jovem Garrett amadurecem pelo contato com o Romantismo, mas não se apagam em sua obra da maturidade. Há uma busca pelo equilíbrio entre os cânones clássico e romântico, traçando assim um estilo próprio, como deixa claro no prefácio da segunda edição de *Catão*, de 1830:

Sem escrava submissão aos factícios preceitos do teatro francês, nem revolucionário desprezo das verdadeiras regras clássicas (que hoje é moda desatender sem as entender); nem caminhando de olhos fechados pelo estreito e alinhado carreiro de Racine – nem desvairando à toa pelas incultas devesas de Shakespeare – procurou o autor conciliar (e não é impossível) a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa-arte. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1613-1614).

Seja como for, Garrett vai construindo a literatura nacional. Assim como Garrett resgata a memória de homens que contribuíram para o enriquecimento da cultura portuguesa com finalidade educativa, também utiliza a ficção para expressar seus conflitos mais íntimos. É o caso de *Camões* que canta as amarguras e a saudade, que eram suas e as do próprio Camões¹²:

Saudade! Gosto amargo de infelizes,
Delicioso pungir de acerbo espinho,
Que me estás repassando o íntimo peito
Com dor que os seios d’alma dilacera,
– Mas dor que tem prazeres; – Saudade!
Misterioso nume que aviventa
Corações que estalaram, e gotejam,
Não já sangue de vida, mas delgado
Soro de estanques lágrimas – Saudade!
(GARRETT, 1963, v. 2, p. 301).

Garrett lutou ao lado das forças de D. Pedro IV contra os absolutistas na guerra civil (1832-1834). Em 1832, participou do cerco à cidade do Porto, empreendido pelos liberais. Segundo Garrett (2004, p. 58), foi quando esteve

¹² Eduardo Lourenço (1999, p. 58-59), em seu estudo “Romantismo, Camões e a Saudade”, do livro *Mitologia da saudade*, reflete sobre o mito camoniano na literatura portuguesa do século XIX e assinala: “Para o jovem poeta Almeida Garrett, o Camões que ele canta é a imagem de Portugal doente, sofrido, de novo acorrentado depois de ter ressurgido miraculosamente sob a forma de Portugal-Liberdade. Mas Camões é, sobretudo, um duplo de Garrett, também ele poeta do verdadeiro amor da pátria, doravante inseparável da nova religião da Liberdade, cujo culto o tinha levado ao exílio”.

aquartelado no Convento dos Grilos, durante o cerco, que começou a escrever *O arco de Sant'Ana*, romance histórico que se passa no século XIV, no tempo em que o Bispo era o senhor feudal.

A intriga d'*O arco de Sant'Ana*, baseada na *Crônica de El Rei D. Pedro I*, de Fernão Lopes, decorre no Porto medieval, abordando a vida social e política da cidade, agitada pelos motins do povo, apoiado pelo rei D. Pedro I, contra a tirania do Bispo. Evocando a Idade Média, Garrett visa à situação contemporânea¹³, percebe-se a defesa da Monarquia Constitucional, junto com as críticas acentuadas à política de Costa Cabral. O romance foi publicado em dois volumes que saíram, respectivamente, em 1845 e 1850. O primeiro tomo sai sem indicação de autoria. Observa-se que a publicação das obras garrettianas ocorre de acordo com a conjuntura política.

Apesar da vitória liberal, não houve estabilidade política em Portugal na primeira metade do século XIX. Nas fileiras liberais, ocorreram muitas divisões, sendo difícil transformar Portugal em uma nação moderna, “civilizada”, desenvolvida como pretendiam os liberais¹⁴.

Com o fim da guerra civil, em 1834, Garrett é encarregado de Negócios Estrangeiros e Cônsul Geral de Portugal em Bruxelas, onde permaneceu até 1836. Na Bélgica, além das ocupações diplomáticas, dedicou-se ao estudo da língua e da literatura alemãs. Após algum tempo, dominava o alemão e lia escritores como Herder, Schiller e Goethe, completando seu conhecimento dos romantismos francês e inglês com o do alemão. Ele próprio o assinala na autobiografia publicada originalmente no periódico *Universo Pitoresco*, sem indicação de autoria:

E o gosto, que tomou, principalmente por este ultimo escritor [Goethe], influiu de tal sorte nas suas opiniões litterarias, no seu estilo, em tudo o que se pode chamar – o genero e o modo de escrever de um author – que as suas composições posteriores teem todas um cunho diferente, ao menos em nossa opinião, um carater de maior transcendencia e profundidade, pensamento mais vigoroso, estilo mais próprio e feito, mais verdadeiramente original. (UNIVERSO PITORESCO, nº 20, 1844, p. 307).

¹³ Na Advertência da edição de 1850 d' *O arco de Sant'Ana*, Garrett afirma “o romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono”. (GARRETT, 2004, p. 61).

¹⁴ Eduardo Lourenço, em *Nós e a Europa ou as duas razões*, desenvolve a ideia de que Portugal não se vê como país europeu, ao mesmo tempo em que deseja fazer parte da Europa “civilizada”, desenvolvida, industrializada. Assinala o ensaísta: “A Europa é ao mesmo tempo o modelo a imitar e o nosso desespero pela distância que dela nos separa”. (LOURENÇO, 1994, p. 20).

Também neste momento Garrett entrou em contato com as obras de Gil Vicente reeditadas em Hamburgo, em 1834, por dois emigrados liberais: José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro, sem os cortes impostos pela Inquisição. O dramaturgo quinhentista inspira a obra que inaugurou o Romantismo na cena portuguesa: *Um auto de Gil Vicente* (1838).

De volta à pátria, em 1836, enriquecido pela experiência (vasta e dolorosa) dos exílios, torna-se efetivamente precursor do Romantismo, quando, após a Revolução de Setembro, Passos Manuel convida Garrett para participar do novo Governo¹⁵. Apesar de ser liberal moderado (cartista), aceita, pois acredita nas propostas para reformar a educação e as artes. Começa, então, uma fase de intensa atividade política, assim como literária, para reerguer a arte dramática. E foi incansável nessa missão.

Torna-se significativo notar que as ideias mais democráticas do liberalismo – com o objetivo de educar a burguesia e com a crença de que o teatro é um poderoso instrumento de civilização – associadas aos preceitos românticos de valorização do popular, do nacional, da glorificação do passado, da valorização do indivíduo e de seus sentimentos deram as condições sociais e políticas à chamada “restauração do teatro português”.

O fator político foi decisivo para o restabelecimento da cena portuguesa. Por Portaria Régia de 28 de setembro de 1836, Garrett tornou-se responsável por elaborar um plano para fundação e organização de um teatro nacional, e de informar sobre as providências que poderiam ser tomadas para o melhoramento dos teatros existentes.

Diante das novas atribuições, em 12 de novembro de 1836, Garrett apresenta um projeto de lei estabelecendo as bases da reforma do teatro em Portugal que se converte em lei no Decreto de 15 de novembro. Esta rapidez com que o plano foi aprovado demonstra o interesse do Governo em fazer do teatro um instrumento de educação e lazer. Os liberais buscavam novos meios de cultura para essa sociedade

¹⁵ Almeida Garrett (2007, p. 91-92, grifo do autor) expõe suas impressões sobre o Governo setembrista: “Tem que houve aí três meses, ou coisa que o valha, um governo que era nacional, embora fosse extralegal – que errou em muita coisa, sem dúvida, mas que desejava acertar, e que, sobretudo, *não mentia*”. Após a Revolução de Setembro, constitui-se um governo liderado por Conde Lumiares e com Passos Manuel como Ministro do Reino. A sua duração, porém, é efêmera, em 3 de novembro, D. Maria II demite-o. Diante da mobilização das Guardas Nacionais e de reação popular, Passos Manuel recupera o poder, em um novo governo presidido por Sá da Bandeira.

que se constituía, dissociados das velhas formas da Igreja, tendo em vista que o Clero fornecia os principais promotores da vida cultural.

Entre as suas principais medidas: criava-se a Inspeção-Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais; um Conservatório Geral de Arte Dramática – no desenvolvimento do Conservatório de Música, instituído por Decreto de 5 de maio de 1835 –, estabelecendo prêmios destinados aos autores dramáticos, “que merecendo a pública aceitação, concorrem para o melhoramento da Litteratura e Arte nacionaes”¹⁶; e a edificação de um Teatro Nacional.

Pela primeira vez na história, a reforma do teatro português era planejada em sua completez: formação de atores, incentivo à produção dramaturgica nacional; a construção de um edifício; e para coordenar essas atividades, criava-se o cargo de Inspetor-Geral dos Teatros, para o qual Garrett foi nomeado e que exerceu até ser demitido em 1841. Vale a pena destacar que as funções do Inspetor Geral eram todas gratuitas¹⁷.

Nomeado Inspetor Geral dos Teatros, em 22 de novembro de 1836, Garrett executa o plano que assentava em três pontos fundamentais: a construção de um edifício para a instalação do novo teatro nacional (Teatro Nacional D. Maria II, inaugurado em 1846); a fundação de uma escola vocacionada para a formação artística (Conservatório Nacional) e a criação de um repertório dramático de origem portuguesa, tarefa incentivada pela reedição das obras de Gil Vicente, em 1834. (CATROGA, 1993b, p. 555).

Inicia-se o trabalho, em 1837, o Teatro da Rua dos Condes começa a funcionar como “Teatro Nacional e Normal”, enquanto não se construía um edifício. Houve muitas dificuldades, desde a aprovação do projeto arquitetônico à escolha do local e, principalmente, a obtenção de fundos. Após muita polêmica, o local escolhido para instalar o definitivo Teatro Nacional foram os escombros do Palácio dos Estaus, antiga sede da Inquisição, que em 1836 tinha sido destruído por um incêndio. A escolha do arquiteto italiano, Fortunato Lodi, para projetar e executar a obra gerou descontentamento. Em 1842, começam as obras.

Garrett, ainda em 1837, organizou uma companhia em que reuniu os melhores artistas da época, como: Catarina e Carlota Talassi, Delfina, Florinda Toledo, João Anastácio Rosa, Tasso, Epifânio, Teodorico, Sargedas, Ventura,

¹⁶ DIÁRIO DO GOVERNO, 17 de novembro de 1836.

¹⁷ DIÁRIO DO GOVERNO, 17 de novembro de 1836.

Vitorino e Mata, depois se uniu ao grupo Emília das Neves. Instalou-se no teatro da Rua dos Condes, sob direção do ator e encenador francês Émile Doux¹⁸.

No final de 1834, a companhia teatral de Émile Doux chegara a Lisboa, contribuindo para a renovação dos repertórios e das técnicas de encenação. Os teatros da Rua dos Condes e do Salitre reativaram-se, apresentando peças de Vítor Hugo, Alexandre Dumas, Scribe, Pixierécourt e outros. Nota-se, portanto, que o teatro francês influenciou na evolução da dramaturgia portuguesa. Doux tornou-se um grande empresário da época, permaneceu no teatro da Rua dos Condes até 1840, sendo substituído pelo conde de Farrobo¹⁹, que se tornou empresário-mecenas; inclusive, construiu na sua Quinta das Laranjeiras um teatro.

Lisboa possuía inúmeros “teatros particulares” (“teatrinhos”). Um dos locais por onde passaram alguns excelentes amadores foi o célebre Teatro das Laranjeiras, propriedade do Conde de Farrobo, “uma espécie de templo”, onde os *dilettanti* oriundos da “aristocracia genealógica, da elite mental e da *gens occupata in otis*” cultivavam a arte dramática. Começou (1820) por ser um palco improvisado, onde se representou teatro lírico (italiano) em 1825-1827. Depois de reedificado, foi cenário de imponentes espetáculos, a que assistiam, inclusivamete, os membros da família real. (CASCÃO, 1993, p. 532, grifo do autor).

O empresário teatral era um mediador entre o autor e o público, tinha como meta fazer o espetáculo render o mais possível. Levava à censura, portanto, peças ao gosto do público, que tendiam para imitações de autores estrangeiros, em especial, franceses. Muitas vezes “a moralidade” das peças (e do empresário) era questionada pelos intelectuais na Imprensa²⁰. Distanciava-se da missão civilizadora do teatro.

¹⁸ Segundo Gomes de Amorim, Émile Doux explorava os atores, dava-lhes pequenos ordenados; e nos dias de descanso, levava-os ao campo, para que conservassem um bom estado de saúde; além de regrar-lhes as comidas e as bebidas, pois se adoecessem, comprometeriam o espetáculo. Por outro lado, Garrett preocupava-se com os atores, dava-lhes conselhos; assim como com os autores, escreve Decreto que estabelece prêmios para peças originais; elabora a lei de Propriedade Literária em 1838, embora tenha sido aprovada somente em 1851. Enfim, Garrett pensava em todos os aspectos para o desenvolvimento do teatro português. (AMORIM, 1884, tomo II, p. 390-391).

¹⁹ Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), conde de Farrobo, descendente dos Quintelas do tabaco, família favorecida por D. Maria I (1734 -1816). Representante da alta burguesia, herdou grande fortuna do pai, esteve ligado a várias empresas comerciais, industriais e financeiras. Apoiou a causa liberal doando grandes quantias. Além disso, foi um mecenas das belas-artes, do teatro e da música. No fim da vida, encontrava-se arruinado. (VAQUINHAS e CASCÃO, 1993, p. 448).

²⁰ Alexandre Herculano discute o assunto no artigo “Theatro – Moral – Censura”, publicado na *Revista Universal Lisbonense*, em 26 de maio de 1842. Referindo-se aos empresários, afirma “é um individuo inexplicavel e inclassificavel: é uma abstracção de todas as idéas, de todas as crenças, de todos os affectos: a sua ética é o *livro de razão*, o seu evangelho o da *caixa*, o seu culto o da *cruz*, mas da cruz dos cruzados novos: o seu destino além do sepulchro, o *limbo*”.



Figura 2 – Teatro do Conde de Farrobo (Quinta das Laranjeiras)

Fonte: VASCONCELOS, 2003, p. 52.

Pode parecer incoerente levar-se à cena dramas franceses, mas ainda se precisava construir um repertório nacional moderno. Quando Garrett leva a público *Um auto de Gil Vicente* (1838)²¹, que passa a ser modelo para outros dramaturgos, a produção desenvolve-se. Além de escrever, Garrett incentiva os homens de letras a trabalhar para o teatro, assim como revê, corrige e refaz os textos dos principiantes, por exemplo, *O Camões do Rossio*.

Realiza-se, em 1839, o primeiro concurso para atribuição de prêmios para obras teatrais. Os textos premiados tinham por tema a história pátria: *Os dois renegados*, de José da Silva Mendes Leal Júnior; *O Camões do Rossio* (co-autoria de Almeida Garrett), de Inácio Maria Feijó; *Os dois campeões*, de Pedro Sousa de Macedo; e *O cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches. É notório o fascínio exercido pelo teatro histórico, e a ele sucumbiram autores como: Alexandre Herculano (*O fronteiro de África* ou *Três noites aziagas*, 1839); Camilo Castelo Branco (*Agostinho de Ceuta*, 1847; *O Marquês de Torres Novas*, 1849).

É tão intenso o envolvimento de Garrett com o projeto de restauração do teatro que acaba influenciando os intelectuais da época a escrever peças, Gomes de Amorim (1884, tomo III, p. 496) registra: “Garrett até fez de Herculano e de Castilho auctores dramaticos! Foi tal a sua influencia com a criação do conservatorio que não houve quasi pessoa nenhuma que soubesse escrever a quem elle não obrigasse a compor uma peça”.

Além de coordenar tudo isso, Garrett começa a escrever peças para construir um repertório nacional, integrado ao movimento romântico, entre elas: *Um auto de Gil Vicente* (1838); *D. Filipa de Vilhena* (1840) – escrita para ser representada pelos alunos do Conservatório Dramático –; *O alfageme de Santarém* (1841); *Frei Luís de Sousa* (1843) – considerada obra-prima da dramaturgia portuguesa oitocentista.

Em 1838, ao elaborar o drama *Um auto de Gil Vicente*²², Garrett afirma que “tinha na cabeça e no coração a restauração do nosso teatro” (GARRETT, 2007, p. 94). Logo, traz à cena a corte de D. Manuel e dois importantes nomes que nela

²¹ Em “O Conselheiro J. B. de Almeida Garrett” [Autobiografia], publicada em *Universo Pitoresco – Jornal de Instrução e Recreio* (1844, vol. 3, Nº 20, p. 312) destacamos “Para dar a estes [aos dramaturgos] o primeiro exemplo, é que o Sr. Garrett, na primavera de 1838, compoz e fez representar o seu *Auto de Gil Vicente*. O exemplo foi poderoso e fértil: nem todas as plantas, que floreceram, poderam talvez sazonar os seus fructos; mas basta que alguns cheguem a maturidade para já termos ganho muito”. Em “O tratamento da História no drama romântico português”, Ana Isabel de Vasconcelos (2008, p. 90) reitera “Ao escrever e fazer representar este texto, em 1838, Garrett tinha a intenção de criar um modelo que incentivasse o aparecimento de originais, no sentido de construir um repertório que sustentasse o relançamento do teatro português”.

²² Segundo Garrett (2007, p. 94), *Um auto de Gil Vicente* teria sido escrito em um mês de trabalho intenso e febril, iniciado em 11 de junho de 1838.

evoluíram: Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. O enredo tem como base *As cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, que celebra a partida da infanta D. Beatriz, dada em casamento ao Duque de Sabóia; aproveita-se desse dado histórico para explorar a lenda do amor impossível entre D. Beatriz e Bernardim Ribeiro.

Inova abordando uma representação dentro de outra, além de retomar temas nacionais. Dessa forma o público identifica-se com o espetáculo e gosta. Garrett declara, na introdução: “O público entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo, não o autor, mas certa e visivelmente, a ideia nacional do autor” (GARRETT, 2007, p. 96). É uma obra que resgata um passado glorioso, época dos descobrimentos, que serve como modelo para o presente.

Entre a escrita e a representação, em 1838, de *Um auto de Gil Vicente*, e a sua publicação em livro, em 1841, ocorreram alterações no cenário político, como: acirramento das divergências entre cartistas e setembristas; juramento de uma nova Constituição (1838); queda do governo setembrista de Sá da Bandeira, em 1839; e início da ascensão de Costa Cabral como membro proeminente do novo governo de tendência cartista.

Garrett, na “Introdução” que inclui à edição do drama em 24 de agosto de 1841, argumenta sobre as causas da decadência do teatro português e aponta possíveis soluções. Era já perceptível a sua desilusão.

A primeira representação de *Um auto de Gil Vicente* ou a *Corte de El-Rei D. Manuel I*, título completo por que é anunciado pela primeira vez, acontece em 15 de agosto de 1838, em Lisboa, no teatro da Rua dos Condes; foi recebido com demonstrações do mais vivo entusiasmo, como registra Ana Isabel Vasconcelos (2003 p. 96):

o texto de Garrett teve uma aceitação invulgarmente entusiástica, tendo a envolvê-lo todo um ambiente de expectativa, não só devido à sua autoria mas, sobretudo, devido ao entusiasmo e importância que aquela produção dramática original tinha então para a restauração da cena portuguesa.

Em julho de 1841, o Ministro da Fazenda, António José de Ávila, expõe a necessidade de cortar gastos, e propõe a supressão do Conservatório Dramático. Busca-se destruir aqui não apenas uma escola, mas o trabalho, as esperanças, a fé, os sonhos de um homem. Essa medida irrita Garrett, que se defende em discurso, tornado célebre, proferido na sessão da Câmara de Deputados, de 15 de julho de 1841:

Ofendeu-me a proposta de destruição do Conservatório. – É verdade. – Como não havia de ofender-me a proscrição inútil e manifestamente acintosa de um estabelecimento que eu tinha criado com tanto zelo e desinteresse, cujo proveito via crescer todos os dias, e no qual acreditava, e ainda creio que estavam firmados grandes interesses de civilização?

Posso dizê-lo hoje com mais confiança e desaforo, porque já todos sabem que dele me não vinha proveito algum; e se algum amor-próprio entrava na questão, era daquela espécie que não faz vergonha, antes honra.

(...)

Para aquela instituição nascente, cuja despesa era uma bagatela (que ainda podia contudo reduzir-se, como eu há dois anos tinha proposto, e o ano passado provara a Comissão de Instrução Pública), e que decerto havia de restaurar o nosso teatro, – aliás *criá-lo*, que nunca o tivemos – para esse foi golpe de morte, de que os próprios algozes quando lhes passar a fúria, se hão-de pejar. (GARRETT, 1963, p. 1312, v. 1, grifo do autor).

No dia seguinte, Garrett é demitido dos cargos de Inspetor Geral dos Teatros, de Diretor do Conservatório Dramático e de Cronista-Mor do Reino. Entretanto, mostra-se coerente com seu posicionamento político, agindo de acordo com suas ideias, planejando a criação de uma escola de teatro.

Os adversários políticos de Garrett procuraram destruir a obra que tanto concorria para o ressurgimento do teatro português. Garrett protestou: “Se há defeitos na instituição, emende-nos, mas não destruam, que é de bárbaros; não caluniem, que é de vilões”. (GARRETT, 2007, p. 93). O Conservatório logo começa a funcionar e, em 1840, possuía duzentos alunos. (REBELLO, 1980, p. 39). Conclui-se que não é uma instituição em decadência.

No entanto, a dedicação de Garrett não foi em vão. O Conservatório Real de Lisboa era subdividido em três escolas: dramática ou de declamação, sob a direção do ator francês Paul, que integrava a companhia de Émile Doux, assistido pelo ator Manuel Baptista Lisboa; de música, dirigida por João Domingues Bontempo; e de dança, mímica e ginástica especial, que só começa a funcionar mais tarde. Após a exoneração de Almeida Garrett, a inspeção foi entregue a Joaquim Larcher²³, amigo e companheiro de Garrett desde Coimbra. Larcher esforça-se para que todo o projeto siga adiante, contornando obstáculos, criando subsídios e, enfim, conseguindo que o Teatro Nacional fosse construído.

Na Introdução de *Um auto de Gil Vicente*, Garrett (2007, p. 88) afirma:

²³ É digno de nota que Almeida Garrett e Joaquim Larcher foram amigos da vida inteira. Larcher foi padrinho de casamento de Garrett em 1822; padrinho de Maria Adelaide (a filha de Garrett com Adelaide Deville); mais tarde, subtutor da menina, escolhido por Garrett e nomeado em testamento.

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

O teatro é considerado “um meio de civilização”, ao lado dos jornais, da tribuna; de luta contra a censura e pela instrução; por isso, a importância de aproveitá-lo para fim social, além de entreter. É interessante notar que a imprensa contribui, em grande parte, para a difusão do teatro, através da propaganda dos espetáculos. Enfim, era necessário elevar o nível cultural da nascente classe média, formar novos hábitos, porém isso só seria possível se existisse um repertório nacional e moderno, que instrísse sem aborrecer, no qual o público se reconhecesse.

Entre as causas para a decadência do teatro em Portugal, Garrett aponta a falta de gosto do público por esta arte, consequência do descaso dos governantes, o que reflete no desinteresse de autores, atores, encenadores portugueses, assim como todos os demais profissionais envolvidos na concretização de um espetáculo. E a indignação do autor é percebida na apresentação da obra:

Nem temos um teatro material, nem um drama, nem um actor. Os autos de Gil Vicente e as óperas do infeliz António José foram nossas únicas produções dramáticas verdadeiramente nacionais. Umas e outras, inda que por motivos diferentes, são obsoletas e incapazes da cena. Mas em Portugal há talentos para tudo; há mais talento e menos cultivação que em nenhum país da Europa! Basta que Vossa Majestade se digne evocar do caos os elementos que aí lutam, e uma criação bela e grande surgirá à sua voz; tal que Vossa Majestade se comprazerá na sua obra, e alcançará na opinião do mundo um dos mais ilustres títulos com que a História honra os príncipes – o de protector das boas artes. (GARRETT, 2007, p. 94).

Além disso, como estruturar a arte dramática se não existiam edifícios dramáticos modernos? Os que existiam, o da Rua dos Condes e o do Salitre, encontravam-se em péssimas condições. Então, era necessária a construção de um teatro nacional.

Nem ele tinha onde nascer, o pobre: que só a humildade da Eterna Grandeza escolheu para nascer um presepe. Havia aí duas arribanas, uma no Salitre, outra na Rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonizava um velho decrépito que alguns táfuis de botequim alcuñhavam de teatro português; e iam lá de vez em quando ouvir o terrível estertor do moribundo: – que atroz divertimento! (GARRETT, 2007, p. 90).



Figura 3 – Teatro das Variedades (Teatro do Salitre)

Fonte: VASCONCELOS, 2003, p. 30.



Figura 4 – Teatro da Rua dos Condes

Fonte: VASCONCELOS, 2003, p. 24.

De fato, o teatro português vivia uma enorme crise. Mas, dentro do possível, Garrett colocava em prática alguns projetos que tiveram impacto: a Inspeção de Teatros; o Conservatório Dramático – formando atores, cenógrafos, diretores, além de realizar concursos para incentivar a produção de textos dramáticos – e a construção do Teatro Nacional D. Maria II.

Em 1840, Garrett apresenta à Câmara o projeto para a edificação do Teatro Nacional. No ano seguinte, na própria introdução de *Um auto de Gil Vicente*, mostra-se desacreditado quanto à realização da obra, devido às propostas de redução de despesas, apresentadas pelo Ministro da Fazenda, António José de Ávila, que foram designadas, pelo povo, de salvatério:

Parou tudo com a perseguição do *Salvatério*: a casa com o terreno e parte do material já comprado – e boa soma de contos de réis já assinada – o repertório com um bom par de dramas, em que há alguns com muito mérito, tudo parou.
Consumará esta gente, com efeito, a sua obra de vandalismo brutal e estúpido?
Creio que sim. (GARRETT, 2007, p. 96-97).

É o que Garrett chama de “a quinta crise do teatro português”:

A primeira trouxe-lha o fanatismo de el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional.
Na segunda queimaram-lhe o pobre António José.
A terceira veio com a Ópera italiana e a perseguição do Garção.
A quarta foi a invasão das maçaquices francesas.
Esta quinta é a do *Salvatério*²⁴. (GARRETT, 2007, p. 97).

Felizmente, a construção do edifício iniciou-se em 1842 e foi concluída em 1846, a tempo de ser inaugurado no aniversário da rainha, a 13 de abril, com a peça “Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra”, de Jacinto Aguiar de Loureiro; foi escolhida em concurso público.

Com essas transformações, foi possível a conjugação de bons textos com boas “representações” sobre o palco, que iriam educando as plateias, formando pouco a pouco um público crítico e exigente. (MONTEIRO, 1999b, p. 15). Contudo, o

²⁴ Mário Gonçalves Viana (1944, p. 189-190) explica o aparecimento do termo *Salvatério*. “*Salvatério*. Assim foram designadas, pelo povo, as mesquinhas propostas de compressão de despesas, apresentadas pelo Ministro da Fazenda, António José de Ávila, propostas essas que Garrett combateu, arduamente, numa das suas mais famosas orações parlamentares, qual foi o discurso proferido na sessão, da Câmara dos Deputados, de 15 de julho de 1841, a propósito da chamada *Discussão da Lei da Décima*. A Comissão Externa, que foi designada *Salvadora*, apresentou determinadas propostas, de redução de despesas, as quais, interpretadas com espírito acanhado, deram origem àquilo que, na época, ficou conhecido pelo nome de *Salvatério*, expressão irónica, que tem o seu quê de depreciativo.”

projeto de reanimar o teatro português acabou interrompido algumas vezes por razões políticas.

Dando prosseguimento ao seu objetivo, Garrett leva à cena *Filipa de Vilhena* escrita em 1840, cujo título anunciado na ocasião é *Amor e Pátria*. Foi representada pela primeira vez no Teatro do Salitre, pelos alunos do Conservatório Real de Lisboa, em 30 de maio de 1840, “e fora escolhido o dia do nome de S. M., (...) que se queria festejar”²⁵. (GARRETT, 1984a, v. 12, p. 377). As escolas do Conservatório fizeram composições inéditas, e a de Arte Dramática evoca a Revolução de 1640:

A condessa de Atouguia, D. Filipa de Vilhena, armando seus dois filhos para a revolução, é o histórico e é o principal; tudo o mais acessórios. Não se quis pintar a acção exterior de uma revolução, como em tantas composições modernas, nem todo o seu movimento interno (...). É uma cena tão-somente, um *aparte* desse grande drama. (GARRETT, 1984a, v. 12, p. 377, grifo do autor).

Vale ressaltar que alguns chamaram de drama esta peça, mas Garrett preferiu designá-la comédia histórica.

Filipa de Vilhena foi escrita, como *Catão* (1821), quase de improviso: “ia-se compondo e ensaiando, acabou-se e representou-se” (GARRETT, 1984a, p. 377), em um dia especial, escolhido para a apresentação dos trabalhos desenvolvidos no Conservatório, diante de plateia convidada, estando entre os presentes o rei D. Fernando, a rainha D. Maria II, a corte e um “público escolhidíssimo”²⁶. A peça foi encenada sem indicação de autor, como se observa em diversos momentos da trajetória de Garrett, talvez receando que seu posicionamento político interferisse na apreciação da obra. Um jornal literário da época²⁷ publica:

Continua a ser segredo o nome do autor. Não ousaremos nós revelá-lo. Só repetiremos que não é de pessoa estranha ao Conservatório. Quem quer que é, sabe a língua, os costumes e os modos da sua terra e da terra que tratou. (GARRETT, 1984a, v. 12, p. 384).

É preciso considerar que Garrett realizava obra nova. Ele próprio era autor, ensaiava as peças, lutando contra velhas formas e preconceitos e esforçando-se para criar um teatro nacional. As peças deste momento foram muito bem recebidas, sendo publicado em periódico, a respeito de *Filipa de Vilhena*:

²⁵ Em 30 de maio de 1840 foi representada *Filipa de Vilhena* nos festejos do aniversário da Rainha.

²⁶ A primeira representação de *Filipa de Vilhena* foi assistida pela Família Real, o corpo diplomático, a Corte e um público escolhido.

²⁷ Jacinto do Prado Coelho (1961, p. 151-157), em “Garrett e os seus mitos”, assinala que o artigo anônimo do jornal citado reproduzido na introdução a *Filipa de Vilhena* pode ter sido escrito pelo próprio Garrett.

Não é fácil descrever a explosão de aplausos e entusiásticos bravos com que foi acolhido este final de drama; nem seria possível tão-pouco dizer a parte que o autor ou os actores da peça poderão tomar deles para si. Vibraram todas as cordas sonoras do coração português em confusa melodia; não se extremavam sons. Contentem-se o poeta e seus artistas de saberem que assim o fizeram; e não é pouca a satisfação. (GARRETT, 1984a, v. 12, p. 384).

No final da peça, D. Jerônimo dava viva à liberdade e “à Casa de Bragança que nos traz os nossos reis naturais, e que nos restitui a santa monarquia de Ourique, em que o povo sempre há-de amar os seus reis, porque os seus reis hão-de sempre de amar a liberdade” (GARRETT, 1984a, v. 12, p. 424), como se Garrett quisesse lembrar que cabe aos reis resguardar a liberdade.

Os ilustres espectadores ficaram surpresos com o desenvolvimento da escola. Em face disto, o plano da construção de um teatro nacional foi retomado, mas, conforme dito, as obras iniciaram-se em 1842, sendo inaugurado em abril de 1846.

Já *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável* delineou-se em meados de 1839²⁸, compôs-se em outubro de 1841 e foi representado pela primeira vez em 9 de março de 1842, no teatro da Rua dos Condes, anonimamente anunciado, como sucedera com a peça anterior, cuja verdadeira identidade, aliás, ninguém ignorava. E o *Alfageme* já anunciava “– Veremos, veremos, que isto não está para muito, e não tarda o dia de juízo”. (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 112).

No governo reacionário que se constituiu, após golpe militar dirigido por Costa Cabral e pelo duque da Terceira no início de 1842, inclusive tentaram impedir a representação d'*O alfageme de Santarém* por neste entreverem motivações políticas. No prólogo da primeira edição, Garrett declara sua intenção:

Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal. O pintor isolou-se de todo sentimento e simpatia – paixões políticas, não as tem – para ver e representar, como eles foram, são e hão-de sempre ser, os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático. Tomou para primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota da espada de Nun' Álvares Pereira e da profecia do alfageme de Santarém, tão sinceramente contada naquele ingênuo estilo patriarcal da primeira CRÓNICA DO CONDESTABRE, de onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram.²⁹ (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 107).

²⁸ Vale ressaltar que algumas edições d'*O Alfageme de Santarém* apontam o esboço do drama em 1859; tendo em vista que Garrett morreu em 1854, a informação não procede. Revendo as primeiras edições, confirma-se o ano de 1839: GARRETT, Almeida. *O Alfageme de Santarem ou a Espada do Condestavel*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842. GARRETT, Almeida. *O alfageme de Santarem*. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1856.

²⁹ O prólogo da primeira edição de *O alfageme de Santarém* não é assinado, mas Ofélia Paiva Monteiro afirma ser de Almeida Garrett. (MONTEIRO, 2001, p. 67).

Em 1842, é também publicada a obra *O alfageme de Santarém*, no momento em que Costa Cabral sobe ao poder e restaura a Carta de 1826, tornando-se o chefe da política nacional. Garrett volta ao passado, a *Crônica D. João I*, de Fernão Lopes, resgata um episódio histórico que será trabalhado como alegoria do momento vivido por ele e seus contemporâneos.

Frei Luís de Sousa foi encenado pela primeira vez em 4 de julho de 1843, no teatro da Quinta do Pinheiro, propriedade de Duarte de Sá. No ano seguinte, foi publicado em livro. E, em 1847, ocorreu uma representação pública, que foi realizada sob versão censurada, no Teatro do Salitre. Após anos de censura, é representado no Teatro Nacional D. Maria II, em 1850.

Percebe-se, no decorrer deste estudo, que os preceitos estéticos de Almeida Garrett não sofreram completa ruptura. *Frei Luís de Sousa* é um drama, ou, mais especificamente uma tragédia, em três atos, em prosa. Após esperar por sete anos a volta do marido, D. Madalena de Vilhena casa-se com Manuel de Sousa Coutinho, e com ele tem uma filha. No entanto, o cotidiano de Madalena é marcado pela angústia, já que a ideia do retorno do primeiro marido está sempre presente. Com a volta de D. João de Portugal, vinte anos depois, a vida da família sofre um abalo profundo e o desfecho trágico da obra se dá.

Frei Luís de Sousa constitui gênero híbrido de que o autor tem plena consciência:

Contento-me para a minha obra [*Frei Luís de Sousa*] com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico³⁰. (GARRETT, 1999, p. 33).

Preferiu designá-lo por “drama”, pois “não se atreveu a dar a uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas”. (GARRETT, 1999, p. 32).

³⁰ *Frei Luís de Sousa* perpassa pelo “antigo gênero trágico” e pelo drama romântico. Sendo assim, torna-se importante refletir sobre essas modalidades do gênero dramático. Segundo Aristóteles (2004, p. 43), “a tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e o temor, tem por resultado a catarse dessas emoções”. Já o drama, forma surgida no século XVIII, resulta da fusão de elementos trágicos e cômicos, procurando apresentar ações heroicas e de índole elevada ao lado de atitudes risíveis. Como assinala Maria João Brilhante (1982, p. 30), *Frei Luís de Sousa* “trata-se, pois, de algo novo no teatro português – uma tragédia que tem por tema a história social e política –, algo que surge no final de uma ‘ação’ cultural, quando a sociedade portuguesa e as ideias se haviam transformado”.

Em “Memória ao Conservatório Real”, de *Frei Luís de Sousa*, encontra-se breve exposição do pensamento garrettiano acerca da arte literária. Garrett retoma a ideia do poeta-cidadão, reafirma a função do artista, a quem cabe “revestir os homens das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem o aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão dos seus próprios passatempos”. (GARRETT, 1999, p. 36).

Ensinar a sociedade “sem aparato de sermão ou prelecção” só seria possível com o gênero que o autor foi lapidando ao longo do tempo e que tanto amava:

Assim quase que dou aqui o último vale a essa amena literatura que foi o meu querido folguedo da minha infância, o mais suave enleio da juventude e o passatempo mais agradável e refrigerante dos primeiros e mais agitados anos da minha hombridade. (GARRETT, 1999, p. 37).

Nota-se, a partir do exposto, a paixão de Garrett pela arte dramática, pela qual luta, de maneira incansável, restaurando-a, recriando-a; desejava Garrett “enriquecer o teatro, e a língua nacional, e dar aos Portugueses novos incentivos de glória”. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 1995). Logo, procurou ler a sua contemporaneidade a partir de fatos históricos.

Garrett prossegue contribuindo com o repertório dramático. As peças escritas após 1844 são comédias, inspiradas em fatos da vida, no sentimento comum, de riso fácil, criticando os costumes. Inscrevem-se aqui *Tio Simplício* (1844); *Falar verdade a mentir* (1845); *As profecias do Bandarra* (1845); *O noivado do Dafunto* (1847); *A sobrinha do Marquês* (1848); *Camões do Rossio* (1852), co-autoria de Inácio Feijó; e *O Conde de Novion* (1854), co-autoria de Gomes de Amorim, obra póstuma.

Procuramos mostrar a importância dos paratextos para a compreensão do pensamento de Almeida Garrett em relação às artes, em especial, a dramática; e do constante diálogo entre a vida e a obra.

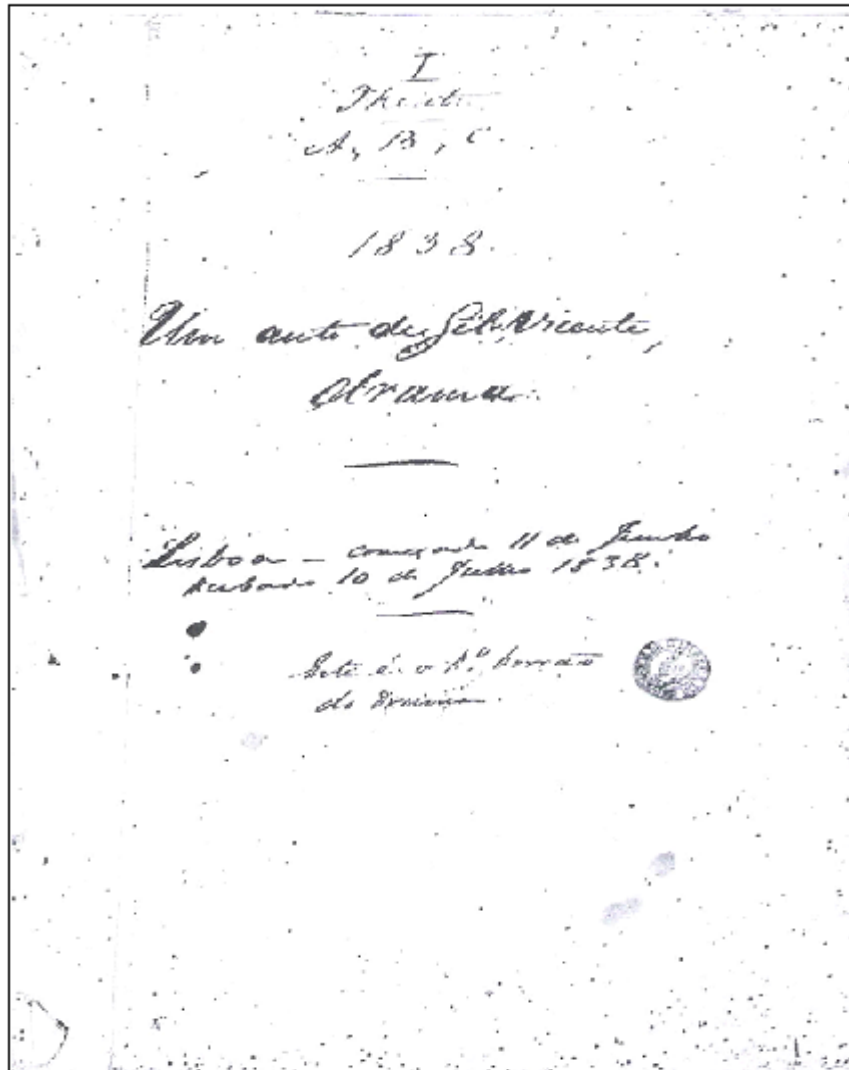


Figura 5 – Página manuscrita de *Um auto de Gil Vicente* (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra)

Fonte: MONTEIRO, 1999a, p. 31.

2 GIL VICENTE: PARA SEMPRE LEMBRADO

O que eu tinha no coração e na cabeça – a restauração do nosso teatro – seu fundador, Gil Vicente – seu primeiro protector, el-rei D. Manuel – aquela grande época, aquela grande glória – de tudo isso se fez o drama.

Almeida Garrett
(*Um auto de Gil Vicente*, 1838)

É difícil refletir sobre a obra de Almeida Garrett sem considerar as condições socioeconômicas e políticas da primeira metade do século XIX. Portugal, historicamente aliado à Inglaterra, viu-se envolvido numa sucessão de conflitos com a França. Em 1807, Napoleão Bonaparte, com apoio da Espanha, invadiu Portugal para garantir o Bloqueio Continental à Inglaterra. As consequências foram a fuga da família real para o Brasil e uma longa guerra, só terminada em 1811.

No entanto, após a retirada dos franceses, o país continuou sofrendo a intervenção inglesa em seu governo, o que provocou a revolta militar de 1817³¹, quando “várias pessoas foram presas sob acusação de conspirarem contra a vida do marechal Beresford, o governo e as instituições vigentes” (MARQUES, 1998, p. 15). Após um breve processo e um julgamento sumário, o veredicto era executar doze cidadãos. O Tenente-general Gomes Freire de Andrade, acusado de chefiar a conspiração, e seus companheiros são enforcados por ordem das autoridades inglesas. Se a intenção era coibir futuras rebeliões, apenas serviu para as estimular, já que os opositores ao regime, bem como os demais cidadãos, revoltaram-se contra a tirania dos governantes.

É grande o mal-estar na sociedade, levando a um surto de consciência liberal no Exército, na burocracia e entre os jovens estudantes. Neste momento, os portugueses começaram a dar-se conta de que precisavam “assumir o seu destino, a sua própria defesa militar, mas também a sua dignidade nacional ultrajada”. (LOURENÇO, 1999, p.58).

Como consequência da revolta, em 1818, Manuel Fernandes Tomás e José da Silva Carvalho fundaram no Porto uma associação secreta, o Sinédrio, cujo

³¹ A respeito deste fato, o jovem Garrett (1963, v. 1, p. 1717) manifesta seu protesto no soneto “O Campo de Sant’Ana” (Coimbra, 1817), de *Lírica de João Mínimo*, “Geme sem protector a humanidade: / E vós, juízes, vós, tigres humanos, / A imolais sem remorso e sem piedade. // Ah! tremei, sanguinários desumanos; / Que ela há-de vir, tremei, a Liberdade / Punir déspotas, bonzos e tiranos”.

objetivo era acompanhar a atividade política e intervir no governo, se necessário. Certamente, Garrett manteve relações com os membros desta organização³².

Em 1820, o Liberalismo triunfa na Espanha. Aproximam-se os espanhóis e os liberais portugueses. Observa-se em Portugal a influência das agitações sociais, de inspiração liberal, que envolviam as nações europeias.

Aproveitando-se da ida de Beresford para o Brasil, em março, a fim de obter amplos poderes de D. João VI, tanto para fortalecer o Exército, quanto para combater a ascensão liberal, os conspiradores portugueses prepararam a insurreição. Então, em 24 de agosto de 1820, eclode a Revolução Liberal, que como assinala Alberto Ferreira (1980, p. 26): “simboliza o levantamento de algumas camadas sociais, sobretudo burguesas, contra ‘os abusos do antigo regime’”. Muito diferente da reação de outros países europeus, todavia Portugal esboçava mudança.

O Exército revoltou-se no Porto. Formou-se uma *Junta Provisional do Governo Supremo do Reino*, sob a presidência do brigadeiro-general António da Silveira, da qual faziam parte alguns elementos da nobreza e da burguesia, além de clérigos e militares liderados pelo Sinédrio. Tinha como objetivos principais a tomada da Regência e a convocação de Cortes parlamentares para redigir uma Constituição. O movimento começou no Porto, depois se espalhou pelas cidades mais importantes de Portugal.

Em Lisboa, a Regência tentou resistir, mas novo levantamento, em 15 de setembro, fez recuar os regentes. Constituiu-se um Governo Interino, presidido por José Freire de Andrade (Principal Decano da Sé de Lisboa e parente do mártir da revolta de 1817). Logo em seguida, 28 de setembro, Norte e Sul uniram-se numa nova *Junta Provincial*; o presidente continuou sendo José Freire de Andrade, passando à vice-presidência António da Silveira. Entretanto, os líderes da Revolução eram Fernandes Tomás, Ferreira Borges e Silva Carvalho, todos três juristas e burocratas; tomaram conta conjuntamente das pastas do Reino e da Fazenda.

Desde o início da composição do governo liberal, seus membros já divergiam. O levante mais grave contra o próprio governo (liberal) ocorreu em 11 de novembro (Dia de São Martinho), então, o episódio ficou conhecido como “Martinhada”. Oficiais do Exército de ideias radicais, como Sá da Bandeira, revoltaram-se. Motivaram-nos

³² Ofélia Paiva Monteiro (1999a, p. 21) assinala que Garrett “frequenta lojas maçônicas, tem relações prováveis com o Sinédrio portuense que prepara o pronunciamento vintista, é caudilho estudantil em Coimbra, sustenta a causa liberal após o seu triunfo”.

o receio do predomínio dos magistrados nas futuras Cortes e uma constituição menos liberal que a espanhola de Cádiz. Saíram às ruas, reivindicando o juramento imediato da Constituição de Cádiz e maior participação no governo.

O movimento saiu vitorioso em 13 de novembro, contudo seus antigos membros deixaram o governo, incluindo Fernandes Tomás. Diante de reação popular contrária ao golpe, foram reintegrados ao governo os ministros demissionários, em 17 de novembro. Foram, pelo contrário, sendo demitidos os militares revoltosos.

O novo governo restringiu-se a organizar eleições para as Cortes, realizadas em dezembro de 1820, cuja maioria eleita, composta de proprietários burgueses, comerciantes, homens de Leis e burocratas, solicitou imediatamente o retorno de D. João VI. Pôs-se fim à *Junta Provisional*, em janeiro de 1821. As Cortes elegeram um novo governo e uma nova regência, presidida pelo conde de Sampaio, para governar o País até a volta do monarca, que ocorreu em julho.

Como se observa, a implantação do Liberalismo em Portugal foi um processo longo e doloroso. Os grupos que participaram da Revolução de 1820 possuíam objetivos diferentes, por isso os constantes embates entre os liberais:

Grande parte dos juristas e burocratas defendia os princípios revolucionários das ideologias americana e francesa, exigiam Cortes eleitas por todos, independentemente da classe social a que pertencessem, advogavam a necessidade de uma Constituição e clamavam por reformas profundas na administração pública, prelúdio à instituição de uma autêntica ordem nova. Queriam em suma uma Revolução. Entre eles, aliás, ainda se distinguiam várias alas. Pelo contrário, a maior parte dos militares que haviam efectivado e comandado a rebelião visavam objectivos muito mais moderados, como fossem o regresso do rei, o fim da influência inglesa no Exército, e a convocação das Cortes tradicionais com representação das três ordens (clero, nobreza e povo). (MARQUES, 1998, p. 19-20).

A Revolução de 1820, entre outras medidas, determinou o fim do Absolutismo, o retorno da família real, a elaboração de nova Constituição. Apesar da dissidência entre os liberais, a Constituição de 1822 foi progressista para a época: extinguiu a Inquisição, instituiu a liberdade de imprensa (importante para a divulgação das ideias liberais), estabeleceu a separação dos três poderes, com atribuição do poder legislativo a representantes eleitos (Cortes), garantiu a liberdade individual e a igualdade de todos perante a lei. Torna-se importante registrar que os liberais portugueses redigiram um texto diferente do texto constitucional espanhol,

embora com grande influência dele e de outros, como as Constituições francesas de 1791 e 1793.

A Revolução de 1820 precipitou o processo que pôs fim à sociedade do Antigo Regime, estruturada numa base funcional, em ordens ou estados, e onde cada categoria social tinha um lugar, um estatuto e uma função bem definidos. Rompendo-se com os privilégios e os particularismos em que se apoiava a monarquia de direito divino, os liberais pretenderam criar uma nação de cidadãos, com os mesmos direitos e deveres, tratados de modo idêntico pelo poder político, num contexto de igualdade perante a lei. (VAQUINHAS e CASCÃO, 1993, p. 443).

A partir de então até os meados do século, Portugal seria constantemente abalado pelas lutas políticas. Mesmo com a vitória liberal, em 1834, não houve estabilidade política no País. Os grupos que iam para o governo normalmente não sabiam conciliar as divisões internas, o que acabava levando a ditaduras disfarçadas. As artes, em especial a literatura, vão testemunhar tais transformações dramáticas da sociedade.

O Romantismo português representa um corte com a tradição e está intimamente ligado à Revolução Liberal, que não só confiscou os bens da nobreza, mas também os da Igreja, além de abolir as ordens religiosas. Esses acontecimentos tornam-se importantes para a literatura, pois diminui o poder do Clero que tinha fornecido até então os principais motores da vida cultural: animavam as procissões, pronunciavam os sermões e eram os mestres das escolas³³. Sérgio Nazar David discute as transformações ocorridas em Portugal pós-revolução liberal:

Que mudanças são estas por que vai passando o Porto e que de resto são também de todo Portugal? Início de uma vida democrática (regime bicameralista, com uma câmara de deputados e outra dos Pares); redução do poder dos reis (que passam a exercer o poder moderador, o quarto poder) e da Igreja (que ainda era grande, mas já está arranhado, basta lembrar que o anticlericalismo grassa no século XIX entre os intelectuais mais progressistas); fim da pena de morte e da escravidão; reformas da instrução pública e primeiras campanhas contra o analfabetismo; luta contra a censura (sobretudo política); incremento dos jornais (com o surgimento também dos primeiros jornais operários); construção de teatros burgueses (que representavam um meio termo mais formatado ao novo gosto que se vai criando, diferentes do teatro de ópera e dos teatros populares) (...). (DAVID, 2008, p. 109).

³³ Teófilo Braga reflete sobre esse período de mudanças na sociedade portuguesa e destaca a importância do teatro nessa nova conjuntura: “Em 1836, trez annos depois do triumpho da causa constitucional, é que apparecem as primeiras leis decretando a restauração do theatro; não bastava secularisar a sociedade abolindo as Ordens religiosas, nem emancipar a terra extinguindo os Foraes, nem garantir o trabalho abolindo os Dizimos, nem tornar effectivos os direitos nivelando as classes, acabando com os privilegios e criando um Processo com publicidade; a restauração do Theatro era como o primeiro desabafo d'esta independencia moral”. (BRAGA, 1871, p. 219).

No século XIX, a Igreja, é vista como uma instituição reacionária, atrasada, em alguns momentos, como principal causadora da decadência portuguesa, e também contrária aos verdadeiros ensinamentos de Jesus Cristo. Garrett, assim como muitos liberais, não era contrário à Igreja, mas aos maus religiosos, “porque já não eram aceitáveis as estruturas sociais e certos hábitos de conduta na esfera íntima que o altar patrocinara. Mudou a sociedade, teve de mudar também a Igreja, ainda dessa vez cindida”. (DAVID, 2009, p. 227).

Garrett defendia um catolicismo edificado nos moldes liberais da sociedade moderna, que colocasse em prática, principalmente, os preceitos de liberdade, igualdade e fraternidade. O anticlericalismo aparece frequentemente na literatura dos oitocentos, como uma forma de criticar o papel do Clero na sociedade liberal:

A esta luz, é explicável que os ataques à ignorância e aos costumes de algum clero fossem acompanhados, não raras vezes, pela contestação da sua função sagrada. Aquela atitude encontra-se expressa já nos primórdios da literatura romântica. Em *O arco de Santana* (1845, 1850), de Almeida Garrett, o herói (Vasco) é filho natural do Bispo do Porto e, nas *Viagens a minha terra* (1843, 1845), Carlos, símbolo da nova ordem liberal e da passagem da fase revolucionária para a sua consolidação, é igualmente, filho de um eclesiástico, bem como são frequentes as denúncias da acção negativa dos frades. (CATROGA, 1993a, p. 590).

Sendo assim, surge aos poucos uma literatura nova, com outras formas e temas, para essa sociedade baseada em novos valores. Foi preciso inventar um substituto para o sagrado, que se ocupara até então das manifestações artísticas. E os intelectuais buscaram soluções na ideologia revolucionária em parte trazida de fora pelos emigrados, em parte herdada do século XVIII português. Enfim, o Romantismo atende às novas necessidades, porque passa a ser uma “guerra de libertação”³⁴.

O Romantismo, enquanto movimento cultural que teve o seu apogeu no processo social e político que levou à consolidação do liberalismo monárquico-constitucional, não será devidamente compreendido se não se levar em conta o modo como as elites intelectuais que o protagonizaram entenderam as relações entre cultura e sociedade. Pode mesmo sustentar-se que esta postura se aproximou mais de alguns modelos de inspiração iluminista do que das atitudes românticas de pendor predominantemente estético ou de contração excessivamente subjectivista. O intelectual romântico, na linha de desenvolvimento de uma posição que já vinha do século XVIII, sentiu-se participante de uma “república das letras” constituída por todos aqueles que, tendo ascendido por mérito (e não por nascimento ou riqueza)

³⁴ Arnold Hauser, em *História social da arte e da literatura*, assinala que o movimento romântico não é só uma luta contra academias, igrejas, cortes, patrocinadores, amadores, críticos e mestres, mas contra tradição, autoridade e regra. (HAUSER, 2003, p. 651).

ao papel de mediadores da verdade, deviam irradiá-la, tendo em vista reformar a “alma nacional”. Por isso, todo intelectual romântico, principalmente na primeira fase do romantismo, assumiu-se, também como educador, e defendeu que só uma profunda revolução cultural poderia ajudar à construção de uma nova sociedade em que os indivíduos, compreendendo-se como entidades unívocas, interiorizassem igualmente imperativos sociabilitários. (CATROGA, 1993b, p. 545).

A partir de 1836, após a Revolução de Setembro, as ideias românticas começaram a fluir continuamente pelo país através da imprensa, da publicação das primeiras narrativas históricas de Alexandre Herculano e do teatro de Almeida Garrett, entre outras produções.

É significativo abordar os antecedentes da Revolução de Setembro de 1836. Após a Guerra Civil (1834), a Carta Constitucional, em vigor de 1826 a 1828, passou a ser novamente a constituição oficial portuguesa (com um pequeno hiato em 1838). Entretanto, os opositores da Carta manifestaram-se. Como a maioria dos deputados eleitos em 1834 apoiava D. Pedro IV e a Carta de 1826, os confrontos foram inevitáveis, tornando difícil o entendimento entre os poderes Executivo e Legislativo. Esboçam-se aqui as divergências entre os liberais moderados (cartistas) e os radicais (a partir de 1836 denominados “setembristas”).

A minoria oposicionista, tendo como líderes os irmãos Manuel da Silva Passos e José da Silva Passos, que exerceriam papel importante na Revolução de Setembro, começaram a confrontar os “cartistas” na tribuna, nos jornais. Após agitações políticas na Câmara dos Deputados, ocorreu a dissolução da Câmara, e novas eleições foram marcadas em 1836. Os membros do governo estabelecido saíram vitoriosos. Então, prosseguiram com a política iniciada em 1834, com a qual os liberais do Porto não concordavam e reagiram com um golpe de Estado. Seguiram os deputados portuenses para Lisboa, onde foram recebidos com exaltações patrióticas do povo, sendo apoiados também pelo Exército. Despontou a Revolução de Setembro.

Ao término da Guerra Civil, em 1834, Garrett fora nomeado Encarregado de Negócios na Bélgica. Portanto, não participará desses primeiros embates, mas sempre defenderá a Carta. Amorim aponta, em relação à Revolução de Setembro, que Garrett “desaprovou esse movimento”³⁵. Mas é importante notar que os líderes

³⁵ Gomes de Amorim, em *Memórias Biográficas*, comenta que Garrett desaprova o movimento, mas participa escrevendo artigos, inclusive sobre o próprio fato, a pedido de seu amigo Passos Manuel, um dos líderes da Revolução de Setembro. (AMORIM, tomo II, 1884, p. 240).

setembristas são seus amigos: em especial Passos Manuel. Mais ainda: é através desse governo que passa a desempenhar funções fundamentais que irão concorrer para uma verdadeira retomada do teatro português.

A Revolução de Setembro ocorreu em Lisboa, a 9 de setembro de 1836, após o desembarque no Terreiro de Paço de deputados portugueses, liderados por Passos Manuel. É uma manifestação de descontentamento face à situação econômica e política do país por parte dos opositores radicais aos quais se juntaram as forças militares. Sua primeira medida é restabelecer a Constituição de 1822, buscando um posicionamento mais moderado. Depois, os setembristas elaboram a Constituição de 1838 – que procura conciliar a Constituição de 1822 com a Carta de 1826 –, em vigor até 1842.

A Revolução de Setembro foi, na época liberal portuguesa, o primeiro movimento político em que as massas populares desempenharam papel preponderante na luta e decisivo nos resultados. Efectivamente, a vitória democrática alcançada a 10 de Setembro sob a pressão popular, consequência de uma campanha que reuniu, em movimento uníssono, diversas camadas sociais na oposição contra a mesma oligarquia dominante, traduziu-se concretamente três medidas fundamentais: a demissão do governo do duque da Terceira, a abolição da carta de 1826 e a proclamação imediata da Constituição de 1822. (SÁ, 1987, p. 51).

Inicialmente, o governo setembrista é constituído pelo Conde de Lumiares³⁶ e Passos Manuel, como Ministro do Reino; entretanto, este governo termina por ter curta duração. Em 3 de novembro de 1836, D. Maria II demite-o, após golpe de Estado da “Belenzada”, nome dado porque os revoltosos foram reunir-se em torno do Palácio da Realeza em Belém, feito por iniciativa da Rainha. Diante de mobilização popular e da Guarda Nacional, as tropas inglesas que apoiavam a Rainha recuaram. Passos Manuel, por conseguinte, reassume o cargo, em novo gabinete presidido por Sá da Bandeira.

A situação do teatro, antes da Revolução de Setembro, era de completa estagnação: a Corte encantava-se com as montagens suntuosas da ópera italiana; a burguesia letrada satisfazia-se com as tragédias imitadas do francês que “não tinham de português senão as palavras... algumas – uma ou duas, apenas o título e o nome das pessoas” (GARRETT, 2007, p. 90). O povo, por sua vez, divertia-se com

³⁶ Gomes de Amorim relata um fato curioso: “A rainha foi jurar à camara municipal a nova constituição [1822], *quasi com lagrimas nos olhos*, segundo me afirmou uma testemunha presencial. Parece que o conde de Lumiares, vendo a soberana hesitar, lhe mettêra a penna na mão, dizendo-lhe com respeitosa intimativa: ‘Assigne, minha senhora!’ ”. (AMORIM, 1884, tomo II, p. 241-242, grifo do autor).

os entremezes e as farsas de cordel. Não era só de um repertório mais português que o teatro carecia, era sobretudo e também de edifícios dramáticos mais adequados.

Com seu amigo e político Passos Manuel à frente do novo governo, Garrett encontra um meio favorável para a restauração do teatro nacional³⁷. Escolhe resgatar Gil Vicente para iniciar esta tarefa. São definidas as medidas essenciais: a Inspeção Geral de Teatros, a escola de dramaturgia e a construção de um teatro; contribui com obras de gênero novo – o drama histórico – versando assuntos portugueses. E assinala que a mais urgente das três necessidades do teatro – teatro material, um drama, um ator – era a formação de um repertório nacional³⁸. Andréa Crabbé Rocha afirma, em *O teatro de Garrett*, que quando Garrett cantava Camões ou Gil Vicente:

Quer[ia] dar aos portugueses uma consciência clara da sua individualidade nacional, e via que só na sua própria substância e riqueza acharia força de convicção. Só estremando a literatura do seu país, e lavando-a de imitações estrangeiras, lhe poderia dar foros universais. (ROCHA, 1954, p. 126-127).

“Foi em junho de 1838”³⁹ que Garrett começou a delinear a primeira peça dessa fase de “restauração”: *Um auto de Gil Vicente*, que evoca a corte de D. Manuel, e seus importantes literatos: Gil Vicente e Bernardim Ribeiro. Dedicou-se para que tudo concorresse para o sucesso da representação. Após escolher e ensaiar os atores, tratou dos cenários. Escolheu Palluci, pintor do Real Teatro de São Carlos, para realizá-los. Segundo Andréa Crabbé Rocha (1954, p. 121-122), Palluci foi a Sintra copiar a vista da sala dos Cisnes e leu a descrição do galeão em Garcia de Resende, na ida da Infanta D. Beatriz. Os trajes também foram cuidadosamente escolhidos.

É representada a 15 de agosto, no Teatro da Rua dos Condes, dirigida por Émile Doux, com cenários de Palluci e no papel da Infanta D. Beatriz, a estreada Emília das Neves, que viria a ser uma das mais importantes atrizes portuguesas no

³⁷ Embora Garrett tivesse associado-se à Revolução de Setembro, não se esquecia de que seu lema era a rainha e a liberdade, segundo Gomes de Amorim (1884, tomo II, p. 244).

³⁸ Almeida Garrett, em nota a *Um auto de Gil Vicente*, afirma que a formação de um repertório nacional é a mais urgente das três grandes necessidades do teatro. (GARRETT, 2007, p. 94; 158).

³⁹ Em introdução a *Um auto de Gil Vicente*, Garrett afirma ter sido em junho de 1838 que começou a escrever a peça (GARRETT, 2007, p. 94).

século XIX. Teófilo Braga, comentando esse primeiro passo dado por Almeida Garrett, declara:

neste momento de renovação política, em que com as novas leis se harmonizavam as novas fôrmas de arte. Por um rasgo genial [Garrett] achou um tema sôbre que entreteceu o seu primeiro drama, tendo em si implícita a emoção que revelava o pensamento nítido da restauração do Teatro Nacional. Êsse drama tinha o cenário da Côrte de D. Manuel, onde Gil Vicente iniciára os espectáculos cômicos (...). (BRAGA, [s.d.] b, p. VII).

Apesar de todas as adversidades, a peça superou as expectativas até do próprio autor, que não se limitou apenas a escrever o texto, também ensaiou o drama e venceu a oposição de políticos e literatos. Diante da dedicação de Garrett “os actores fizeram gosto de cooperar” (GARRETT, 2007, p. 96). Mesmo precisando de dinheiro, [Garrett] ofereceu a Emília das Neves os vestidos para o drama, e cedeu ao Conservatório os direitos de autor⁴⁰, conforme afirmou José Osório de Oliveira (1935, p. 163). O público, por sua vez, “entrou no espírito da obra e aplaudiu com entusiasmo”. (GARRETT, 2007, p. 96).

Ao ler *Um auto de Gil Vicente*, escrito em 1838, percebe-se ainda uma “amena” literatura, inspirada na história, nas lendas, no folclore nacionais. Diferentemente, a própria introdução ao drama (1841), assim como as obras posteriores – *O alfageme de Santarém* (1842), *Frei Luís de Sousa* (1843); nestas já se entrevê a crítica à política nacional. E a crítica acentua-se à medida que Costa Cabral expande sua área de influência, culminando em 1842, quando, após golpe de Estado, assume o cargo de Ministro do Reino, impondo ao País, restaurada a Carta de 1826, um “liberalismo de fachada”⁴¹.

É neste contexto que *Um auto de Gil Vicente* é escrito, como aponta o nosso Autor:

O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver de ressuscitava o teatro. (GARRETT, 2007, p. 96).

⁴⁰ É digno de nota que Almeida Garrett expõe sobre a questão dos direitos autorais: “Levei o meu louco escrúpulo – certamente louco – ao ponto de entregar na caixa do Conservatório Real, para se aplicar às despesas das escolas, o produto dos honorários que recebera do teatro o meu drama *Um auto de Gil Vicente*”. (GARRETT, 2007, p. 159).

⁴¹ Ofélia Paiva Monteiro, em “Introdução” a *Frei Luís de Sousa*, afirma ser um liberalismo de fachada o implementado por Costa Cabral, pois era baseado no despotismo (MONTEIRO, 1999b, p. 8).

Um auto de Gil Vicente traz à cena a Corte de D. Manuel I e dois importantes nomes da literatura que nela evoluíram: Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. Garrett tece o enredo com base nos ensaios para a peça *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, que fora representada para celebrar a partida da Infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel I, dada em casamento ao Duque de Sabóia e, aproveitando-se deste fato histórico, acrescenta-lhe a lenda do amor impossível entre D. Beatriz e o poeta Bernardim Ribeiro, bem ao gosto romântico.

A peça desenvolve-se em três atos, em prosa, que decorrem em três espaços e tempos diferentes. É clara a quebra das leis que regem o teatro clássico, ao mesmo tempo em que se vê a incorporação de elementos românticos: o resgate e a valorização da cultura nacional, a apropriação de um dado histórico para expressar também as inquietações do artista, a incorporação do sublime e do grotesco, a simplicidade da linguagem, a liberdade de criação e de expressão, enfim, a aproximação do teatro com a própria vida.

Almeida Garrett, em *Um auto de Gil Vicente*, evoca o reinado de D. Manuel I como base para seu drama, mas não tenciona descrever a época⁴², conforme afirma na introdução à peça:

Para a parte íntima dele [drama] as *Saudades* de Bernardim Ribeiro; a memória de Garcia Resende para a parte material e de forma; o Gil Vicente todo, mas especialmente a tragicomédia [*Cortes de Júpiter*] que naquela ocasião compôs e foi representada na corte para o estilo, costumes e sabor da época. Tais foram as fontes donde procurei derivar a verdade dramática para esta que ia ser a primeira composição nacional do género. Digo *verdade dramática* porque a história propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro. (GARRETT, 2007, p. 95-96).

Um auto de Gil Vicente gira em torno de um acontecimento histórico registrado por Garcia de Resende: o casamento de D. Beatriz com o Duque de Sabóia. Durante a celebração, é representado pela primeira vez o auto vicentino *Cortes de Júpiter*, onde se descreve a partida do cortejo que acompanhará a princesa, e que termina com uma moura a ser desencantada para oferecer três prendas mágicas a Beatriz. Garrett acrescenta a este fato histórico uma intriga amorosa: Paula Vicente apaixona-se por Bernardim Ribeiro que, por sua vez, está

⁴² Corroborando a discussão, em “Memória ao Conservatório Real”, de *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett confessa “nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas* na mão”. (GARRETT, 1999, p. 35, grifo do autor). Então, percebe-se que o dado histórico é a referência para que o artista possa explorar a sua imaginação criadora.

apaixonado pela princesa; e outra política, marcada no conflito de ideias entre os embaixadores estrangeiros e os atores da companhia de Gil Vicente. Discute-se, de permeio, a própria arte de representar.

Desde o primeiro ato, assiste-se aos preparativos para a representação do texto vicentino. Após algumas peripécias e desencontros amorosos, Bernardim Ribeiro consegue convencer Gil Vicente, com ajuda de Paula, que o aceite como ator no lugar de uma das atrizes, a que faria o papel de moura no final da peça, que abandonou o ensaio geral. Aproveita assim a ocasião para veladamente, através da voz da personagem, dirigir-se a D. Beatriz, dedicando-lhe um de seus poemas ao mesmo tempo em que lhe devolve o anel que esta lhe oferecera. El-Rei D. Manuel I estranha o desenlace, que parecia mais uma tragédia do que uma das comédias a que Gil Vicente o acostumara. O drama termina com a partida da Duquesa para a Itália, a bordo do galeão, e a suposta morte de Bernardim, que se lança ao mar.

Desenvolve-se o primeiro ato em Sintra, no “crepúsculo da madrugada”. Logo na primeira cena surge Pêro Safio, um dos atores de Gil Vicente, ensaiando seu papel – a personagem Marte – para *Cortes de Júpiter*. Ao mesmo tempo em que declama os versos finais do auto vicentino, que explicitam a partida da princesa, Pêro reflete sobre algumas questões intrínsecas ao teatro, tais como: a tensão existente entre ator e texto /autor; e a preocupação com a recepção, já que “o gosto do público sustenta o teatro”. (GARRETT, 2007, p. 88). Inicia-se o drama sob o signo da partida da Infanta, que se concretizará no último ato:

PÊRO SÁFIO

Niña la casó su padre...

Ora onde foi este mal-aventurado de Gil Vicente buscar solfa tão encatarroada como esta para uma função de vodas – e vodas reais! Pois as coplas? Sensabores. Se letra e música as não animar cá a brilhante e donosa garganta de uma certa pessoa.... (*afagando o pescoço*) desta feita perdes tua fama e nome, Gil Vicente, meu amigo e mestre, compositor-mor de momos e chacotas, comédias, tragicomédias e autos por el-rei meu senhor que Deus guarde. (*Canta:*)

Ya se parte la Infanta,
La Infanta se partia
De la mui leal ciudad
Que Lisboa se decia;
La riqueza que llevaba
Vale toda a Alejandria.... (GARRETT, 2007, p. 100).

Pêro é surpreendido por Bernardim Ribeiro, que o observa, quer conhecer a trama, deseja participar do auto, para que assim possa se despedir de Beatriz. Ao

amanhecer, aproxima-se o secretário do embaixador, Chatel, e o poeta parte disfarçadamente. Cumprimentam-se Chatel e Pêro. O caráter político da peça manifesta-se, essencialmente, no diálogo entre eles. Inicialmente, a conversa é cordial, Chatel elogia Sintra “São de uma formosura sem igual as manhãs de Sintra. Na nossa Itália tão bela não há coisa que rivalize com este oásis, este jardim de delícias”. (GARRETT, 2007, p. 110).

No entanto, o acirramento começa, quando Pêro é questionado sobre o papel que traz nas mãos. Ao responder que se trata da solfa para o auto da despedida da Infanta, Chatel surpreende-se com o adiantamento do teatro português, mas também ironiza:

CHATEL – Ah!, também admite o canto o teatro português! Verdadeiramente não se imagina em Itália, nem em França, como os Portugueses estão adiantados nas artes. O vosso Gil Vicente é um prodígio: prodígio natural – e também pouco cultivado. Se ele conhecesse os clássicos; se, como o nosso Ariosto, soubesse imitar Terêncio, Aristófanes; se aprendesse as regras de arte!...

PÊRO – Havia de sensaborão insulso e insípido segundo a arte; havia de marcar seu engenho natural, e... (GARRETT, 2007, p. 110).

Discutem Pêro e Chatel, inclusive, sobre o Tribunal do Santo Ofício. Em Portugal, a Inquisição é estabelecida no governo de D. João III⁴³, em 1531 (e, definitivamente, a partir de 1536). Durante quase três séculos oprimiu o livre pensamento, impedindo os portugueses de produzir, divulgar e ter acesso ao conhecimento. E foi extinta com a Revolução Liberal de 1820.

Em *O auto de Gil Vicente*, o italiano Chatel defende o tribunal da Inquisição e lamenta D. Manuel I não o aceitar, enquanto o plebeu Pêro dá-lhe lição de patriotismo:

CHATEL – (...) El-Rei D. Manuel é um Augusto, um Leão X; bons exemplos segue.

PÊRO – El-rei de Portugal não é para tomar, senão para dar exemplos. E ainda nenhum príncipe lhe tomou a ele o de mandar descobrir mares e terras ao cabo do mundo.

CHATEL – Bem dizeis amigo, bem dizeis. Nenhum príncipe fez tanto serviço à cristandade! Assim ele não recusasse admitir o santo tribunal da Inquisição, que tão preciso lhe é. Mas tempo virá...

⁴³ D. João III (1502-1557, rei desde 1521), quando nasceu, foi saudado com o *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, representado nos aposentos da rainha por Gil Vicente. Deu continuidade e incrementou a política cultural iniciada por seu pai, D. Manuel I, distinguindo-se na proteção dos letrados e artistas. No entanto, a liberdade de expressão foi cerceada pela instauração da Inquisição em 1536.

PÊRO – É o tribunal que queima a gente?

CHATEL – Os hereges e os judeus, meu amigo; não é a gente.

PÊRO – Boa vai ela! – E então el-rei não o quer?

CHATEL – Não se resolve. Oh!, se fosse o Príncipe D. João! Santo príncipe!

PÊRO – Abençoado seja el-rei nosso senhor! Deus o conserve! (GARRETT, 2007, p. 111).

A ironia domina quase sempre as observações críticas de Garrett, tão sutil, por vezes, que, desvendá-la, faz-nos cúmplices do Autor. O reinado de D. Manuel I (1469-1521) correspondeu a um dos períodos mais prósperos da história de Portugal, período das Grandes Navegações. Mas grande parte de sua riqueza foi escoada para fora do país. Logo o patriota Pêro não perde a oportunidade, mesmo à parte, de abordar a questão:

CHATEL – É uma excelente e exemplar família a Real Casa de Portugal. Que formosa e avisada não é a Sr.^a Infanta D. Beatriz, que amanhã será duquesa de Sabóia e minha ama! O duque meu senhor há-de amá-la e respeitá-la como nunca o foi princesa alguma. É a jóia mais preciosa que vai ter a coroa ducal de Sabóia.

PÊRO (*à parte*) – E para engaste da jóia não leva mau ouro no dote. – Que nos levem estrangeiros, a troco de palavrinhas doces, o que tanto custa a ir desenterrar na Mina – a lavrar às espadeiradas na Índia! (GARRETT, 2007, p. 111-112).

Percorrendo o drama, em passeio por Sintra, D. Manuel, D. Beatriz, Paula Vicente, Gil Vicente, os embaixadores, eles discorrem sobre literatura, teatro, as descobertas marítimas, a Igreja. E Gil Vicente é interpelado por el-rei, devido a seu isolamento, se é por causa da presença dos italianos. O dramaturgo argumenta: “Vossa Alteza bem sabe que não sou medroso. Quando eu fiz o *Clérigo da Beira...*” (GARRETT, 2007, p. 115).

Gil Vicente foi interpelado pela Inquisição por suas críticas à Igreja Católica Romana. Logo, alguns autos foram proibidos, mas não chegou a ser perseguido, pois tinha a proteção real. E Garrett resgata este episódio. Em suas obras, o dramaturgo critica não só os vícios do Clero, mas também os da sociedade, e, ficcionalmente, Garrett reproduz essas ações, como se observa:

GIL VICENTE – Vossa Alteza bem sabe que não sou medroso. Quando eu fiz o *Clérigo da Beira...*

D. MANUEL – Essa é a melhor farsa que nunca fizeste.

GIL VICENTE – Nunca me escondi de priores nem de cônegos, e mais...

D. MANUEL – E mais não lhes faltaria vontade de te ensinar.

GIL VICENTE – E no dia depois do *Juiz da Beira* jantei com dois desembargadores dos agravos. Tudo pode o exemplo de tolerância e liberdade com que Vossa Alteza nos ensina a todos.

D. MANUEL – Barão, podeis dizer em Itália que nem só de marfim e especiarias se trata a corte de Lisboa. Trazemos guerra, e mandamos nossos galeões a pelejar e traficar nas quatro partes do mundo de que hoje – graças aos nossos pilotos – se compõe o mundo; mas em casa cultivamos as artes da paz. (GARRETT, 2007, p. 115-116).

Nas entrelinhas, Garrett expõe suas ideias: defendeu ao longo da vida a tolerância, a liberdade, a proteção às artes – características personificadas em D. Manuel I – ideal de rei liberal. Inclusive, tentando sensibilizar a rainha D. Maria II a aprovar o projeto de restauração do teatro nacional em novembro de 1836, evoca a corte de D. Manuel I:

Senhora, o Theatro Portuguez nasceu no Palacio de nossos Reis; ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso, que depois foi illustrar outros Paizes.

Logo o perdemos; que nos não illuminou mais; mas a gloria de o haver accendido não ficou menos aos Senhores Reis de Portugal, a quem tanto deve a civilização da especie humana, e o Progresso das Nações modernas. O mesmo genio poderoso que mandava descobrir a India, e que alterava o modo de existir do universo, mandou tambem abrir a scena moderna da Europa. E o Senhor Rei D. Manuel tanto achou em Portugal os animos, e corações de Vasco da Gama e de Pedro Nunes como os talentos deste, e os de Gil Vicente. (DIÁRIO DO GOVERNO, 17 de novembro de 1836).

Na citação acima, Garrett utiliza o exemplo dado pelo rei D. Manuel I para tentar fazer ressurgir o teatro em Portugal. Destaque-se que até o Humanismo não se tinham produzido textos especialmente para a representação teatral. Na Idade Média, houve encenações religiosas para as festas de Páscoa, de *Corpus Christi* e de Natal. Foi Gil Vicente que, em 1502, com o *Auto da Visitação*, fundou o teatro português⁴⁴. Neste auto, conforme dito, declamado nos aposentos da rainha, ele saúda o nascimento do futuro rei D. João III, filho de D. Manuel I e D. Maria.

O primeiro ato termina com D. Beatriz confessando a Paula o seu amor por Bernardim Ribeiro: “Amor, amor é que nós precisamos...” (GARRETT, 2007, p. 118), diz-lhe. Entretanto, não ousa romper os códigos morais, casa-se com o duque, por questões de Estado.

⁴⁴ É digno de nota que Gil Vicente foi considerado fundador do teatro português, mas Henrique da Mota, por exemplo, já esboçara textos dramáticos. Duarte Ivo Cruz (1983) e Luís Francisco Rebelo (1972) discutem o assunto.

Passa-se o segundo ato nos Paços da Ribeira, ao anoitecer. Assistem-se aos preparativos da representação. Inicia-se com um monólogo de Paula Vicente que reflete sobre a concepção de teatro e sobre a própria vida. Acontece no momento em que se preparam para o ensaio geral, antes da representação pública. Neste momento, a imagem do mundo como palco e o tema do teatro dentro do teatro evidencia-se, lembrando *Hamlet*, de Shakespeare⁴⁵.

Acto II

Os Paços da Ribeira. Grande salão no estilo de Belém: é gótico florido, inclinando fortemente à renascença. Tochas e placas com luzes.

Cena I

Paula Vicente (só) e Gil Vicente (de dentro)

(Paula, vestida de túnica e manto roçagante, está sentada ao pé de um bufete e como absorvida em profunda meditação. Sobre o bufete coroa e ceptro – alguns papéis.)

PAULA – E aqui está a minha vida! O que eu sou, o que eu valho, o para que me querem – uma comediante!... É o meu destino, vivo para isto, nisto se gasta uma existência. – E deu-me Deus alma para compreender a vida! Sente-me o coração, concebe-me o espírito quanto podia, quanto devia ser alta e sublime a minha missão na terra – e pobre, e sujeita, e humilde, e mulher sobretudo... (GARRETT, 2007, p. 119).

Observa-se um tom crítico, de desilusão na fala de Paula. A comediante busca trazer para o espectador o riso, a graça, o bem-estar, que muitas vezes nem sente. Ao longo do texto, percebe-se o desencanto do próprio Garrett, a missão do artista deveria ser “alta e sublime”, mas é tão pouco valorizada.⁴⁶ Gomes de Amorim relata o empenho de Garrett não só para reerguer o teatro nacional, mas também para valorizar o artista:

Emancipando o teatro do servilismo das traduções mascavadas, o auctor de *Um auto de Gil Vicente* tratava ao mesmo tempo da emancipação dos actores. Empenhava-se por que fossem mais bem remunerados, melhorando-se-lhes as escripturas; e dava-lhes conselhos, não só no que se respeitava à arte dramática, como também, aos moços, na maneira de se conduzirem fora de scena, para que os respeitassem e estimassem. Por este lado ainda a sua influencia foi manifesta. Havia muito quem olhasse de soslaio para os comediantes, e elle conseguiu levantar de sobre a classe a espécie de injusta reprovação que a feria. (AMORIM, 1884, tomo II, p. 390).

⁴⁵ Fidelino Figueiredo, em *Shakespeare e Garrett*, também aborda a questão do “teatro dentro do teatro”, assinala: “No *Hamlet* e não só no *Hamlet*, há um expediente expressivo ou de composição, que passou a Garrett, se não na sua integridade, ao menos num seu elemento principal: a representação de teatro dentro de teatro e a intervenção no argumento desse teatro de segundo plano, por alguma personagem de primeiro” (FIGUEIREDO, [s.d.], p. 39).

⁴⁶ Ainda no século XIX, inclusive, a profissão de ator não era bem vista pela sociedade. Recorde-se também que a profissão fora reabilitada em 17 de julho de 1771. (REBELLO, 1980. p. 38).

Paula continua as reflexões:

Comédia, comédia! Tudo é representar e fingir nesta vida de corte. Que fosse para os grandes em quem é natureza, não lhes custa. Mas para os pequenos também... é suplício. – Aqui está a minha coroa, o meu ceptro: vou ser rainha meia hora; vou ser grande, vou ser admirada, aplaudida, festejada meia hora. (*Pegando na coroa.*) É de ouripel o meu diadema: os outros de que são? – Acabada a comédia valem mais do que este? – Oh! Vida, vida!

GIL VICENTE (*dentro*) – Paula, que é tempo de começar o ensaio. (GARRETT, 2007, p. 120).

Gil Vicente convoca o elenco para um ensaio geral, Joana de Taco recusa-se a representar o papel de moura, também não sabe a fala, vivia constantemente embriagada. Por sua vez, Bernardim Ribeiro, que já demonstrara interesse em participar da peça, aproveita a oportunidade e, com a interferência de Paula, convence o dramaturgo a aceitá-lo no papel da moura. Inclusive, tranquiliza o mestre Gil Vicente, afirmando que sabe a fala, pois Pêro Sábio havia dito.

Gil Vicente se aborrece com o fato, principalmente porque queria causar boa impressão aos italianos. Lamenta-se: “Mofino de mim! Em que dia! Nestas vodas reais! – E os italianos, que é o que me dá mais cuidado, queria-lhes mostrar que coisa é um auto português – que vissem quem é Gil Vicente”. (GARRETT, 2007, p. 123). O nacionalismo garrettiano encontra-se permeado em todo o auto. Os aborrecimentos, a ansiedade para que tudo saia perfeito, são dilemas vivenciados pelo próprio autor Gil Vicente, como também por Garrett, pois ambos ensaiavam suas peças.

Inicia-se a apresentação com a presença de D. Manuel e dos altos dignitários da Corte. Quando Bernardim entra em cena, modifica a fala da moura, dedicando à princesa um de seus poemas. Desespera-se Gil Vicente, que gostaria de impressionar os italianos: “Endoideceu [Bernardim]. Estou perdido. E o meu auto, o meu nome! E os italianos! Deus se compadeça de mim”. (GARRETT, 2007, p. 137). O desapontamento de Gil Vicente é também o do próprio rei:

DOM MANUEL – O nosso Gil Vicente não foi feliz desta vez na conclusão de seu auto. Costuma acabar mais alegre e gracioso. – Passemos à outra sala; e alegrem-nos danças e folgares, já que nos deixou tão triste a comédia. (GARRETT, 2007, p. 139).

No terceiro ato, o Galeão Santa Catarina levará a Duquesa para o seu destino. Antes, porém, D. Beatriz envia uma carta a Paula, pedindo que vá ao

galeão para o último adeus. Enquanto aguarda a amiga, lê *Saudades*⁴⁷, de Bernardim Ribeiro. A cena inicia-se com D. Beatriz só, divagando:

Este livro!... São nossos tristes amores contados por um modo que os não entenderá ninguém. E aqui está a verdade toda – mas posta por ele com aquela alma que sabe dar a tudo! E de tudo o que me fica é este livro. Nada é já do que foi: está em história como as coisas passadas! Se vierem a escrevê-lo por esta invenção que agora veio da Alemanha, e que chegue às mãos de todos, quantos não chorarão sobre nossas desgraças! Eu sei! Carpi-lo-ão talvez a ele, acusar-me-ão a mim. A mim não, que bem delicadamente encobertos deixou os nomes todos – menos o seu. Generoso coração de homem! (*Levanta-se.*) Oh!, que tem o mundo para me dar que me compense o que perco aqui! Ah! Meu pai e meu senhor, o soldado que por vos vai morrer nas areias de África ou nos palmares da Índia, não vos faz tamanho sacrifício. (*Torna-se a recostar-se.*) “Saudades!” Que título lhe pôs! – Adivinhava que delas havíamos de morrer. (*Lê:*) “Sobre um verde ramo, que por cima da água se estendia, veio pousar um rouxinol; começou a cantar tão docemente que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir; e ele cada vez crescia mais em seus queixumes, que parecia que como cansado queria acabar; senão quando, tornava quando começava; então – triste da avezinha! – que, estando-se assim queixando, não sei como se caiu morta sobre aquela água...” (GARRETT, 2007, p 145).

O fragmento citado de *Saudades* ou da *Menina e moça* antecipa o desfecho do próprio drama. Garrett traz à cena o livro, considerado também “um meio de civilização”, ao lado da Imprensa e do Teatro. No entanto, “o jornal para um público alargado, e o teatro para um público urbano detinham consideráveis vantagens sobre o livro – o primeiro era mais barato e o segundo mais atraente”. (SANTOS, 1988, p. 229). Ainda vale lembrar que o alto índice de analfabetismo contribui para que o livro permanecesse no restrito universo dos letrados.

Discute-se aqui a prática da leitura, a solidão do leitor, a reflexão que se deve seguir ao ato de ler, a fim de que um ensinamento seja apreendido. A literatura, portanto, irá exercer um papel importante na educação da classe média em ascensão, trará orientações morais e sentimentais, assim como regras de civilidade.

⁴⁷ Garrett, em nota, afirma que não se aterá ao tempo histórico: “No rigor histórico é certamente anacronismo supor já na mão da infanta o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro, cujas primeiras linhas logo indicam ter sido composto depois de sua partida. – ‘Menina e moça a longes terras me levaram’, diz o enamorado trovador. Mas não se fazia aqui uma história, senão um drama. Nem é absolutamente impossível que, desde que se tratou definitivamente da partida de D. Beatriz, o apaixonado romancista a desse por ida e perdida para ele, em suas lastimadas queixas”. (GARRETT, 2007, p. 161-162).



Figura 6 – *Senhoras da família de Mason de Colchester*, John Constable.
Disponível em: [www. John-constable.org](http://www.John-constable.org).

E os próprios escritores, para incentivarem a leitura, inseriam personagens lendo, sobretudo mulheres, que, por encontrarem na literatura romântica uma forma de entretenimento, tornaram-se leitoras. As jovens burguesas beneficiaram-se do acesso à escola ainda muito restrito. No entanto, a instrução não visava à formação de literatas, mas sim para exercer bem as funções de esposa e mãe, sabendo receber e dirigir uma casa. (VAQUINHAS e CASCÃO, 1993, p. 450).

Além das aulas de música, costura e bordado, a leitura passa a ser uma atividade constante nos ambientes familiares. As histórias das heroínas e dos amores idealizados alimentam a imaginação das jovens em relação ao casamento e à construção de suas próprias famílias. Nesse sentido, a literatura contribui para a educação sentimental das mulheres e ajuda a divulgar a imagem da família como base da sociedade burguesa.

A leitura torna-se um ato político à medida que é uma maneira de difundir os valores burgueses na sociedade. Por outro lado, como a leitura é uma prática das classes mais altas, evidencia-se a exclusão daqueles que não possuem acesso à escola. O teatro, portanto, é um meio mais democrático para propagá-los.

Retomando o drama, Paula chega ao galeão acompanhada de Bernardim Ribeiro, que se despede de sua amada. Mas ao serem surpreendidos pela vinda de El-rei D. Manuel I na hora da partida, Bernardim joga-se ao mar. Garrett brinca com este episódio, diz que preferiu esse desenlace, pois vai ao encontro do gosto do público. (GARRETT, 2007, p. 162).

Como foi exposto, o drama garrettiano é a própria representação do auto de Gil Vicente. Esse foi o meio encontrado por Garrett para “ressuscitar” o teatro português: reaproximá-lo da vida, através de fatos históricos e de pessoas reais, dotadas de sentimentos comuns, tais como – o amor, a paixão, o ciúme, a raiva, a suspeita, o orgulho, etc.

Observemos como Garrett descreve as personagens em torno das quais gira o enredo. Começando pelo próprio Gil Vicente, fundador do teatro português e como tal evocado na peça: “homem do povo, cobiçoso de fama e de glória, todo na sua arte, querendo tudo por ela e persuadido que ela merecia tudo, viveu independente no meio da dependência, livre na escravidão da corte”. (GARRETT, 2007, p. 94-95).

Por outro lado, Bernardim Ribeiro, homem da corte, “nobre e cavalheiro”; sente-se desajustado, isola-se em Sintra, buscando refúgio na natureza selvagem, transportando consigo um conflito tipicamente romântico: o do homem contra a

sociedade, imagem do próprio Poeta, como o concebem os românticos: “Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou – e amar nele foi viver – amou como poeta”. (GARRETT, 2007, p. 95).

Já D. Manuel representa o centro da corte, o eixo ao redor do qual gira toda a vida social, na qual se inserem a necessidade de afirmação patriótica de Pêro Sábio; bem como o nacionalismo de Gil Vicente, querendo mostrar aos italianos o que é “um auto português”; o jogo de suspeitas dos embaixadores de Sabóia – desconfiam de um possível envolvimento entre Bernardim e a princesa. Entre os seus traços fundamentais de personalidade, destaquemos: o gosto pela natureza, a sua bondade de pai, a sua tolerância como governante, a proteção (personificada em Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e Garcia de Resende) que dispensa às artes e às ciências. Estes atributos colocam-no acima da superficialidade e da hipocrisia da vida na corte.

Voltemos o nosso olhar para as personagens femininas: Paula Vicente e D. Beatriz. Paula, filha do dramaturgo, ajuda-o nas representações, torna-se amiga da princesa, junto da qual foi criada. É ela a protetora dos “namorados”, proporcionando-lhes encontros, transmitindo recados. No entanto, ela também ama Bernardim em segredo. Logo, sua fidelidade à Infanta exige completa renúncia. D. Beatriz, por sua vez, mesmo apaixonada pelo Poeta, não ousa romper os códigos sociais, casa-se com o Duque de Sabóia. E Bernardim questiona esse mundo marcado por renúncia e por convenções:

Um mundo de vaidades e fingimentos, um mundo árido e falso, em que a fortuna cega, os sórdidos interesses, as imaginárias distinções corrompem, quebram o coração; cujas leis iníquas fazem violência à liberdade natural das almas; em que a amizade é um tráfico – e o próprio amor, o mais nobre, o mais sublime afecto humano, é mercadoria que se vende e troca pelas vis e mesquinhas conveniências da terra... Oh!... (GARRETT, 2007, p. 103).

Um auto de Gil Vicente, portanto, ocupa um lugar de relevo na produção dramática garrettiana e na cultura portuguesa do século XIX, pois representa o ponto de partida para a restauração do teatro nacional, após um longo período de teatro marcado e dominado por influência estrangeira.



Figura 7 – Folha de rosto de *O alfageme de Santarém* ou *A espada do Condestável* (1ª edição)

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/53>.

3 OS CONFLITOS SOCIAIS EM *O ALFAGEME DE SANTARÉM*

A Lei será igual para todos, quer proteja, quer castigue, e recompensará em proporção dos merecimentos de cada hum.

(*Carta Constitucional de 1826*)

Eu tenho fé no teatro – no Teatro verdadeiramente nacional, para a civilização desta nossa terra.

Almeida Garrett
(Carta a António Maria de Sousa Lobo, 1841)

Em “Garrett ou a Ilusão desejada”, José-Augusto França discorre sobre *O alfageme de Santarém*, e indica que embora a base desta obra seja a crônica medieval do “Condestabre”, ela serve como resposta aos acontecimentos políticos da época:

A significação de *O Alfageme de Santarém*, esboçado em 1839 e representado em Março de 1842, ao começo da ditadura cabralista, apesar da oposição da Polícia, é completamente diferente. Tal como *O Arco de Sant’Ana*, trata-se de uma obra de combate onde transparecem alusões ao presente. O herói da peça, que se baseia numa lenda antiga, é Nun’Álvares, o futuro Condestável, que, no momento da crise dinástica de 1385, se põe ao serviço de um ideal popular de independência, e portanto de liberdade – mas é sobretudo o povo, o povo setembrista, que surge em primeiro plano na acção; mais ainda, que virá à boca de cena, quando a peça for reposta em 1846, em plena guerra da Maria da Fonte.

Em 1841, Garrett fora já expulso dos postos de director do Conservatório e de inspector do Teatro: o cabralismo preparava sua entrada em cena. *O Alfageme* fora uma resposta às perseguições, sem dúvida – mas representava muito mais do que isso: a vitalidade e a resistência de uma obra de cultura que se ligara profundamente aos ideais românticos. (FRANÇA, 1974, p. 259-260).

O alfageme de Santarém é um texto com marcas políticas e sociais muito acentuadas cuja aceitação não terá sido pacífica, se levarmos em consideração o período politicamente tumultuado dos anos de 1840. A década de 1840 assistiu a governos que sucessivamente caíam e iam sendo substituídos, lutas civis, levantamentos militares, insurreições armadas, enfim, todo um conjunto de movimentações que contribuiu para agravar a crise econômica.

Recompõe-se o governo, em 9 de junho de 1841, que passa a ser presidido por Joaquim António de Aguiar. Garrett vai para oposição, por causa de divergências com o Ministro da Fazenda, António José de Ávila, que, numa de suas propostas orçamentais, inclui a supressão do Conservatório Dramático. Sendo assim, em 15 de

julho ataca diretamente o ministro Ávila na tribuna, em defesa do Conservatório. No dia seguinte, é demitido dos mais altos cargos que ocupara: Inspetor Geral de Teatros, Diretor do Conservatório Dramático e Cronista-mor do Reino. Já se anunciava aqui uma articulação política mais à direita.

A partir de 1836, a intervenção do Estado junto do teatro ia manifestar-se ora através de medidas de apoio destinadas a dotá-lo de melhores recursos materiais e humanos, ora através de medidas repressivas destinadas a neutralizar-lhe a capacidade de mobilização da opinião pública, quando exercida em um sentido desfavorável ao poder instituído. (SANTOS, 1988, p. 1999).

Um movimento chefiado por Costa Cabral, em 27 de janeiro de 1842, proclamou no Porto a Carta de 1826 (a partir de 10 de fevereiro em vigor). Nos dias seguintes, outras partes do país aderiram ao golpe. A rainha D. Maria II, em 22 de fevereiro, nomeou novo governo, presidido pelo duque da Terceira, tendo Costa Cabral como ministro do Reino. O poder retorna para os cartistas, sob o controle cada vez maior de Costa Cabral. Apesar de ter vindo da extrema esquerda setembrista, Costa Cabral impõe ao país uma agressiva ação política.

Em carta ao amigo Manuel Rodrigues da Silva, Garrett manifesta-se, referindo-se aos últimos acontecimentos: “Folgo com a Carta; creio que me crê: não folgo no modo como se restituiu nem com (o) uso que dela se faz. Sou portanto da oposição, mas ao ministério. Se lhe disserem o contrário mentem-lhe”. (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1410-1411).

Garrett, a convite do amigo, Passos Manuel, faz uma viagem ao Vale de Santarém, em 17 de julho de 1843. Entretanto, membros do governo de Costa Cabral alegaram que havia motivações políticas para a realização da viagem. O grupo que seguiu com Garrett era formado por setembristas. Além disso, Garrett era opositor declarado da política cabralista. Garrett comenta o fato: “Abalam-me as instâncias de um amigo, decidem-me as tonterias de um jornal, que por mexerique quis incabeçar em desígnio político determinado a minha visita”. (GARRETT, 2010, p. 90).

Aumenta a oposição ao Ministério de Costa Cabral. No dia 4 de fevereiro de 1844, uma revolta militar eclode em Torres Novas, tendo como integrantes partidários da Revolução de Setembro: conde de Bonfim, José Estêvão, Francisco de Sousa Brandão. Também ocorrem vários motins pelo País, evidenciando-se o

descontentamento que grassava em Portugal. A luta foi rapidamente controlada pelo governo. O fracasso da revolta, em parte, decorre da falta de apoio popular e do próprio Exército fiel a Costa Cabral. José Estêvão, um dos articuladores, fugiu para a Espanha, com alguns companheiros. Outros membros foram presos ou deportados. Ao mesmo tempo, a polícia procurava por pessoas que compartilhavam das mesmas opiniões políticas dos vencidos.

O governo reage violentamente: demitindo oficiais envolvidos, suspendendo garantias individuais, fechando jornais de oposição, decretando prisão de suspeitos. Neste mesmo ano, a residência de Garrett é invadida, enquanto jantava na casa de um amigo, António de Menezes Vasconcellos de Drummond, ministro do Brasil, onde se refugia para evitar ser preso e deportado. É claro o contraste entre o plano teórico e o das realizações práticas. A *Carta Constitucional de 1826* determina, no título VIII (Das Disposições Gerais, e Garantias dos Direitos Civis, e Políticos dos Cidadãos Portugueses):

Art. 145. A inviolabilidade dos Direitos civis, e politicos dos Cidadãos Portuguezes, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, he garantida pela Constituição do Reino, pela maneira seguinte:

§ 1. Nenhum Cidadão pode ser obrigado a fazer, ou deixar de fazer alguma cousa, senão em virtude da Lei.

(...)

§ 3. Todos podem comunicar os seus pensamentos por palavras, escriptos, e publica-los pela Imprensa sem dependencia de Censura, com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício d'este Direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar.

(...)

§ 6. Todo o Cidadão tem em sua Casa hum asilo inviolavel. De noite não se poderá entrar n'ela senão por seu consentimento, ou em caso de reclamação feita de dentro, ou para o defender de incendio, ou inundação; e de dia só será franqueada a sua entrada nos casos, e pela maneira que a Lei determinar.

§ 7. Ninguém poderá ser prezo sem Culpa formada (...). (CARTA CONSTITUCIONAL, 1826, p. 29-30).

Serenada a crise, Garrett volta à Câmara em outubro de 1844, defende-se da acusação de conspiração e aborda as perseguições que sofrera, tendo sua casa sido “assaltada três vezes”⁴⁸ e documentos, referentes à reforma da Carta⁴⁹, confiscados. Assim se refere ao fato:

⁴⁸ Em *Garrett – Memórias Biográficas*, Gomes de Amorim (1884, tomo III, p. 100) conta que assim Garrett se referiu ao fato de sua casa ter sido invadida três vezes durante o governo de Costa Cabral em 1844.

⁴⁹ Assim que Costa Cabral dá o golpe militar (1842), restaura a Carta de 1826, modificando-a mais tarde, todavia em sentido contrário à democratização. Tendo em vista que instaura uma ditadura, restringe as liberdades

Escapei-lhe, faço de conta que escapei a bandoleiros na estrada; já me não lembro d'isso. Importa, porém, pouco, que eu perdôe ou me esqueça. Ninguém mais se esquecerá n'este mundo de que houve ministros de um paiz livre que ousaram exarar o decreto da custodia nos presidios de Africa! Essa infamia é eterna, vae para a historia, já lá está em letras negras como as almas dos ministros. N'este atrocissimo e infame decreto a materia ainda é o menos. Concebêl-o é horrendo; mas ousar ofrecêl-o à assignatura de uma senhora, de uma princeza, de uma rainha, da filha de D. Pedro IV!... Illudiram a religião da soberana, e deixaram no seu reinado um perpetuo rasto de sangue. (AMORIM, tomo III, 1884, p. 101).

Costa Cabral continua com a sua atuante ação política, que visava à ordem e ao desenvolvimento econômico, mas em um regime de repressão e violência. Elabora lei que proíbe sepultamentos dentro das igrejas, limitando-os aos cemitérios. A medida é até avançada, mas, como o descontentamento era grande, serve de estopim para a revolta da Maria da Fonte, em março de 1846. Além disso, o aumento de impostos contribui para a rebelião do povo do Minho. Mulheres, entre elas Maria da Fonte, armadas com foices, impõem o sepultamento nas igrejas, como se fizera até então.

A Revolução da *Maria da Fonte* – também chamada Patuleia na sua segunda fase, de pata ao léu, o que revela o seu carácter popular – teve características muito complexas. Conjugou diversas forças contraditórias, que incluíam antigos absolutistas e partidários de D. Miguel, radicais esquerdistas, moderados, e até cartistas da Direita revoltados contra a violência dos métodos cabralistas e a corrupção do regime. Teve consigo generais, aristocratas, clérigos, burgueses, proletários e trabalhadores rurais. E revestiu-se de aspectos muito interessantes de organização popular revolucionária, nas formas de *Juntas* locais que detiveram o poder por algum tempo à escala regional, recusando-se a obedecer ao governo central, fosse ele o da rainha, fosse ele o da revolução. (MARQUES, 1998, p. 41).

A revolta eclode no Minho e chega até ao Porto, a rainha D. Maria II, preocupada com esta insurreição popular, demite o ministério cabralista, o que levou ao exílio Costa Cabral. É o fim do primeiro governo de Costa Cabral. O descontentamento popular permanecerá latente ao longo do século XIX.

individuais e reforça o sistema eleitoral indireto e censitário. Maria Manuela Tavares Ribeiro (1993, p. 108) aponta que para os setembristas moderados, assim como para Garrett, a Carta poderia ser aceita, com alterações e reformas graduais. Isso justifica, em parte, a invasão na casa de Garrett, o confisco de documentos referentes à reforma da Carta, pois este assunto estava sendo discutido publicamente, e, inclusive a acusação de membro da conspiração. (AMORIM, 1884, tomo III, p. 100).



Figura 8 – Quadro de Columbano – Assembleia Nacional – Lisboa – Da esquerda para direita: Passos Manuel, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e José Estêvão.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/almeida_garrett.

Em 11 de julho de 1846, festeja-se, no Teatro Nacional D. Maria II, o retorno dos exilados políticos, que se tinham refugiado na Espanha após as revoltas de 1844. Escolhe-se *O alfageme de Santarém*⁵⁰ para ser representado a seguir ao jantar em benefício das famílias dos emigrados pobres. O jornal *A Revolução de Setembro*, de 13 de julho de 1846, relata – Ana Isabel Vasconcelos (2003, p. 97) assinala que a representação terminou às três horas da madrugada: “foi uma explosão de patriotismo – foi uma noite de triunfo popular. Vivas espontâneos, canções patrióticas, tudo respirava alegria e contentamento”. Gomes de Amorim, presente na festa, manifesta-se emocionado:

A peça escolhida era *O Alfageme* de Garrett. Imagina-se o efeito que produziria, sendo das que melhor pintam as revoluções! Poeta e actores tiveram ovação enorme. O espectáculo terminou às tres horas da manhã de 12 de julho. Eu nunca tinha imaginado a possibilidade de ver festa semelhante! (AMORIM, 1884, tomo III, p. 203).

Com o duque de Palmela à frente do Ministério, Garrett volta a colaborar com o governo e é reintegrado ao cargo de Cronista-mor do Reino, em 10 de agosto de 1846. Mas continuam as discórdias entre as facções liberais: uma chefiada pelo duque de Saldanha; outra, pelo duque de Palmela. Em 5 de outubro de 1846, Saldanha dá um golpe militar, com total apoio da rainha D. Maria II, que provocou a demissão do governo de Palmela e a constituição de novo ministério cabralista. Inicia-se uma guerra civil. Costa Cabral retorna ao país e já está na presidência do novo governo em 1849. Garrett procura a neutralidade. Costa Cabral governou, praticamente, toda a década de 1840, excluindo breves interregnos, e impôs um sistema governativo repressivo e controlador.

Enquanto os artistas preparavam as mudanças no cenário político, Garrett escreve *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável*, delineado em meados de 1839, finalizado em outubro de 1841⁵¹ e já ensaiando em novembro no teatro da Rua dos Condes.

A imprensa exerceu um papel muito importante na difusão do teatro. A *Revista Universal Lisbonense* registra a expectativa em torno da peça:

⁵⁰ Em 1844, José Estêvão escreve uma carta a Garrett, pedindo-lhe que fizesse uma peça para representar em benefício dos emigrados pobres, assim que retornassem a Portugal. Ao regressarem, em 1846, Garrett ofereceu-lhe *O alfageme de Santarém*. (AMORIM, 1884, tomo III, p. 97-98).

⁵¹ Prólogo da primeira edição d' *O alfageme de Santarém*.

Falla-se em representações de dramas novos e originaes, que não podem deixar de ser importantes. O que primeiro provavelmente irá á scena tem por título O ALFAGEME ou a ESPADA DO CONDESTÁVEL; e é obra do Snr. Garrett: parece que lhe aparelhão scenario de esmero, digno de hospedar a mui senhoril musa de tão grande author; e que já para Santarem se mandaram pintores para transladar algumas vistas. (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 11 de novembro de 1841, p. 81).

Já pronto o drama *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável*, para ser representado, a censura cabralista tenta agir, impedi-lo de ir à cena. O argumento: sátira aos últimos acontecimentos políticos em Portugal. A *Revista Universal Lisbonense* defende-o, alegando o momento em que foi escrito, quando começaram os ensaios:

Mas eis-ahi o que nós não podemos, não devemos, não queremos acreditar, porque o tomar-se por satira contra acontecimentos de Fevereiro, o que já a 15 de Novembro estava decorado; e escripto e lido perante muitas e mui respeitaveis pessoas, ha mais de um anno; e que de mais a mais, nem por coincidencia fortuita, aliás possível, tem relação ou semelhança alguma com as realidades políticas e pessoas do presente, é um absurdo tal, (...). (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 24 de fevereiro de 1842, p. 82-83).

Diante de todos os obstáculos à representação do drama, Garrett organizou o texto para que fosse publicado em livro pela Imprensa Nacional, assumindo as despesas. Recorre a amigos para tentar passar alguns exemplares, a fim de custear em parte a dívida. A Imprensa Nacional começa a cobrar insistentemente o pagamento da impressão. Em carta ao amigo Manuel Rodrigues de Silva, de 18 de maio de 1842, confessa:

A um amigo velho diz-se tudo: Aperta-me a maldita Imprensa Nacional para lhe pagar a impressão do *Alfageme*; veja se pode liquidar os livreços e mandar isso para ajuda de me libertar. Tiveram a confiança de me fazer pagar, por uma coisa que esta bem longe de ser bem feita, cento e setenta e tantos mil reis... só porque eu fui exigente em lhe alterar as suas costumeiras rançosas; com o que perdi muito tempo e paciência. Isto não é terra de gente nem o há de-ser nunca. (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1411).

Após todos os obstáculos vencidos, estreia *O alfageme de Santarém* ou a *Espada do Condestável* no Teatro da Rua dos Condes, em 9 de março de 1842. A expectativa era grande, sobretudo devido aos embates políticos. O êxito da peça foi extraordinário, como se observa na imprensa da época:

Nem na platéa, nem nos camarotes, cabia mais uma pessoa; enchente mais completa não é possível imaginá-la. Muitas causas havia para tamanha expectativa: os antecedentes literários e dramáticos do auctor – o género, todo nacional, da sua composição – os mesquinhos enredos com que a havião pretendido matar antes da nascença – as ballelas encontradas que a seu respeito grassavão – e até um zumzum que talvez adrede se havia feito correr, de que tal representação não podia chegar ao fim – tudo isto erão causas a encher um theatro dez vezes mais vasto.

Ignoramos se havia inimigos, ou sequer dissidentes, entre os expectadores; o que sabemos é que uma ovação theatral mais completa, nunca dramaturgo algum a conseguiu: e se attendermos a que a peça é daquellas que não cabem em tablados tão pequenos como o dos *Condes*; a que alguns dos actores não chegavão à altura do seu papel, e grande numero das bellezas mais mimosas do escrito se perdião na recitação; se considerarmos que a parte cantada, quasi toda, por culpa, aliás mui desculpavel em quem não é cantor de profissão, era mal cantada⁵², e o género e estilo da musica, se bem que pela maior parte accommodados a todas relações de pessoas, logar, e tempo, eram entretanto pouco proprios para namorar ouvidos costumados a Donizetti e Bellini, – Donizetti e Bellini, expressos por vozes de quem não tem outro officio senão esse – se emfim reflectirmos em que, posto não haja em todos os cinco actos uma única sátira politica, os fanaticos das diferentes parcialidades poderião, por suggestões de sua consciencia, sonhar offensas, não em palavras do auctor, mas em alguns corollarios de circumstancias indispensáveis no andamento do drama, e não escurecermos quanto é mais fácil escandalisar as multidões sem o querer, do que lisonjeal-as ainda com a maior vontade; confessaremos forçosamente que tal ovação antes mereceu nome de triumpho incomparavel. (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 10 de março de 1842, p. 110).

A *Espada do Alfageme*, título por que é anunciado pela primeira vez, tem um sentido todo especial na peça. No imaginário cultural, a espada é símbolo do estado militar e de sua virtude, bravura; assim como de poder. No entanto, o poder possui duplo aspecto: o destruidor, mesmo lutando contra a injustiça; e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 392).

[Garrett] tomou para primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota da espada de Nun'Álvares Pereira e da profecia do alfageme de Santarém, tão sinceramente contada naquele ingênuo estilo patriarcal da primeira CRÓNICA DO CONDESTABRE, de onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram. (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 107, grifo do autor).

Esta peça inspira-se na lenda do Alfageme de Santarém, que teria previsto a glória futura de Nuno Álvares Pereira. Garrett buscou a referida lenda na *Crônica do Condestabre*. A espada é o elemento mágico do drama, foi herdada de um homem

⁵² Em “O Conselheiro J. B. de Almeida Garrett” [Autobiografia], publicada em *Universo Pitoresco – Jornal de Instrução e Recreio*, em 1844, assim é abordado *O alfageme de Santarém*, justificando a música mal cantada: “representou-se no theatro dos Condes em Março do anno seguinte [ao da escrita] e perfeição nos costumes e muito apparatus; mas a doença do actor, que fazia o principal papel, a impropria e mal executada muzica dos choros diminuiram muito a grandeza do effeito dramático. Felizmente o drama foi elegantemente impresso logo, e correu todo o reino. É um dos mais puros monumentos da lingua”.

justo (D. Álvaro Gonçalves) por seu filho (Nuno Álvares Pereira), temperada pelo Alfageme, para servir a uma causa nobre (a de D. João de Portugal, Mestre de Avis):

ALFAGEME – Ei-la aqui, senhor cavaleiro.

NUN'ÁLVARES (*beijando-a muitas vezes*) – Espada de meu pai, que tão bem começa a servir-me! tu serás na minha mão...

ALFAGEME (*com entusiasmo*) – Um raio de glória!

ALDA (*do mesmo modo*) – Um símbolo de honra!

ALFAGEME – A defesa de Portugal!

FROILÃO – A vitória de Cristo!

ALFAGEME – (*como em êxtase*) – Sereis o primeiro homem de Portugal, D. Nun'Álvares Pereira! Não vos pese, não vos pejeis de ser vencido do pobre alfageme. Foi essa espada que tem o condão de dar sempre a vitória a quem a empunhar pela virtude. Essa espada é de encanto. Nunca vi lâmina assim. Boas fadas a fadaram; ou antes no rio Jordão por mãos de anjos foi temperada. Tenho feito, tenho corregido muita espada, nunca vi faiscar centelhas, como de fogo do Céu, quais essa deita. Essa espada vos fará grande, vos dará títulos, honras, vos fará... conde, Condestável do reino... e digno de tudo isso! (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 171-172, grifo do autor).

O alfageme de Santarém é um drama, em cinco atos, em prosa, permeado de poesia popular. Seu enredo gira ao redor de Fernão Vaz, o alfageme, rico ferreiro de Santarém, homem trabalhador e virtuoso. Foi criado pelo pai dos irmãos Mendo Pais e D. Guiomar, ambos aristocratas arruinados. Teve nobre educação, mas quando o pai destes morreu, “começou a enfadar-se da vida que levava e a dizer que não era para cavaleiro quem cavaleiro não nascera; que seu pai fora alfageme, e ele alfageme havia de ser; que mais queria fazer armas para senhores e vender-lhas como mercador, do que vender-se ele a si”. (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 114).

Ao mesmo tempo em que exalta a virtude do Alfageme por valorizar a sua classe social de origem, Garrett faz uma crítica à burguesia oitocentista, que vê na compra de títulos nobiliárquicos uma forma de aproximar-se da Nobreza. A venda de títulos aumentou significativamente no século XIX, era uma maneira de o Estado arrecadar mais dinheiro para reestruturar o país, principalmente, após a Guerra Civil (1832-1834).

Vê-se no Alfageme o “Adão natural”: apesar de ter ido à guerra, lutou pelo povo e pela liberdade da Pátria, não se corrompendo. Tão diferente do homem burguês, movido por ambições e cobiças.

Por outro lado, Mendo, mau fidalgo, é movido pelo interesse, ficando sempre ao lado do mais forte. Sente inveja da ascensão econômica do alfageme. É a representação do “Adão social”⁵³.

D. Guiomar valoriza os prazeres mundanos e bens materiais. Identifica-se com “o comum dos amores vulgares cuja base de composição é a vaidade”⁵⁴.

Por sua vez, Alda pertence à classe popular, mas conviveu em ambiente aristocrático, em casa de seu padrinho, D. Álvaro Gonçalves. Regressa a Santarém, após a morte deste. É representante do “amor puro e estreme de vaidade”⁵⁵.

Mesmo pertencendo às classes mais subalternas, Fernão e Alda receberam educação superior e conservam a nobreza de caráter. Diferentemente, os aristocratas, Mendo e D. Guiomar, corrompidos pelos vícios, valorizam o dinheiro acima de tudo. Vendem-se aos estrangeiros.

Há um diálogo constante entre o conflito nacional e a intriga amorosa que, por sua vez, conta a história da heroína Alda, amada por Fernão Vaz, o alfageme, e por Nuno Álvares Pereira, nobre cavaleiro. Apesar de amar Nuno, casa-se com Fernão, por questões sociais, e aprende a amá-lo. É com alegria que Padre Froilão Dias, tio da jovem, realiza o casamento. A vivacidade e a alegria, que Froilão trazia n’alma, enchiam de poesia a vida no povoado de Santarém. Sua alegria é de santo popular, protetor e casamenteiro. Também é um pouco “alcoviteiro” quando se trata da união de Alda com o Alfageme.

Garrett os contempla através de Froilão Dias, “verdadeiro ministro de Deus”⁵⁶, em pleno século XIX, quando grassa o anticlericalismo em Portugal. É uma maneira de mostrar todas as faces da Igreja, tendo em vista que “meia dúzia de padrecas soezes, um que outro bispo ignorante e depravado não são o Clero nem a Igreja. Por esta somos nós como sempre fomos e seremos”. (GARRETT, 2004, p. 186).

⁵³ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) defendia que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe, portanto só a volta à natureza pura levará à felicidade. Em *Viagens na minha terra*, Garrett expõe sobre a natureza humana, baseado em Rousseau, diz: “O Adão social muito diferente do Adão natural. (...) Formou-se Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices”. (GARRETT, 2010, p. 279). Assim, Fernão e Mendo estão nos dois extremos que podem estar o homem.

⁵⁴ No “Prólogo da primeira edição”, de *O alfageme de Santarém*, Almeida Garrett aponta as características das personagens. D. Guiomar representa a mulher que valoriza os prazeres mundanos e os bens materiais.

⁵⁵ Em *O alfageme de Santarém*, no “Prólogo da primeira edição”, Alda, por sua vez, é descrita como exemplo de virtude.

⁵⁶ O padre Froilão Dias é considerado ministro de Deus, pois prega o Evangelho com alegria e virtude. Acredita “que bom é rir e folgar, e cantar e dançar, que não ofende a Deus nem ao próximo, alivia do trabalho e alegra a vida, que não nos fez Deus para tristes e penosos. Triste ande o pecado e as más tenções”. (GARRETT, 1984, p. 122). Percebe-se no fragmento uma exaltação às artes, desde que não seja coberta de vícios.

Mais uma vez apela para o bom senso: defende vigários mais virtuosos e humanos a serviço da religião católica.

Inicia-se o primeiro ato com o Alfageme à frente da cena cantando “estilo de romance popular antigo”⁵⁷:

Já lá vem o sol na serra,
Já lá vem o claro dia,
E inda o Conde de Alemanha
Com a... (tosse) hum, hum, hum!... dormia.

A trova diz: Alemanha;
Eu digo: Galegaria...
Onde chegou Portugal
Mais a sua bizarrice!

CORO

Onde chegou Portugal
Mais a sua bizarrice!

ALFAGEME

Mangas da minha camisa
Não nas chegue eu a romper,
Se em vindo...
Se em chegando o nosso infante,
Não há aqui muito que ver!

CORO

Deus nos traga nosso infante
Que tem muito que fazer! (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 112).

Percebe-se a referência ao século XIX, sobretudo aos últimos acontecimentos de Portugal: em 1839, queda do governo setembrista de Sá da Bandeira e ascensão de Costa Cabral. Por sua vez, em 1841, Garrett é demitido dos vários cargos públicos que ocupava, sendo afastado da restauração do teatro em Portugal, realizada pelo Estado. Por outro lado, colabora com Joaquim Larcher, seu substituto na Inspeção Geral de teatros; participa de associações ou sociedades que promoviam o teatro, como Amadores da cena portuguesa⁵⁸ e Sociedade Tália⁵⁹.

⁵⁷ Garrett assim descreve a canção que inicia o drama.

⁵⁸ Maria de Lourdes C. Lima dos Santos (1988, p. 220) comenta que a sociedade “Amadores da cena portuguesa” foi iniciativa de Garrett, após ter sido exonerado dos cargos que o ligavam à reforma do teatro, procurou outros meios para prosseguir a sua ação. Surge em 1842, por uma associação entre Escolástica-Filomática e do Conservatório, no teatro do Salitre. Perde a força, devido aos acontecimentos políticos recentes, o golpe militar de Costa Cabral em 1842.

⁵⁹ Rui Casão (1993, p. 532) assinala que durante a época do governo de Costa Cabral era moda pertencer à Sociedade Tália. Nela atuavam, entre 1845 e 1851, pessoas da “sociedade escolhida” lisboeta, da “mais elevada classe”. Representavam originais de autores portugueses (em especial de Mendes Leal e de Francisco Palha) e as “comédias-vaudeville” francesas. Corroborando com a afirmação, Ana Isabel P. T. Vasconcelos (2003, p. 57) registra que a Sociedade Tália pertencia a “elementos da mais alta camada social”, manteve-se ativa por muitos anos e representaram comédias do próprio Garrett, como: *Tio Simplício*, em 1844; *Falar verdade a mentir* em 1845; textos que alcançaram enorme sucesso.

O governo de Costa Cabral preocupava-se com toda a movimentação de Garrett, em especial com o teatro, por ser considerado “excelente veículo de inculcação político-ideológica” (SANTOS, 1988, p. 198). Então, o governo cabralista procurou afastá-lo das ações de Estado, da vida pública, da criação dramática, perseguindo-o. Entre as várias perseguições que sofreu, uma delas refere-se ao próprio *Alfageme*: após a autorização para levar à cena *O alfageme de Santarém*, a censura, sem argumentos para proibi-la, planeja causar tumulto, simplesmente, para atrapalhar a representação. No entanto, o clima era de muita expectativa e euforia.

Na canção do *Alfageme*, o coro invoca a Deus por um infante, que libertasse as amarras de Portugal, a fim de que se tornasse uma nação “civilizada”, desenvolvida, sem que se perdessem os valores cristãos, supostos “mais verdadeiros”. Ainda na primeira cena, o *Alfageme* retoma um verso da canção para fazer sua crítica:

ALFAGEME (*falando*) – Muito que ver e muito que fazer! Há, como nunca houve, Galegos, Castelhanos, cismáticos apossados de tudo... Estrangeiros senhores do reino... do reino e da rainha! E para nós, tributos não faltam. Veremos, veremos, que isto não está para muito, e não tarda o dia do juízo. (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 112).

Inicia-se a fala com críticas e a profecia que demorou a se cumprir. Percebe-se a referência ao governo da época, cabralista, que planejava e executava uma reforma administrativa baseada em cortes de gastos, por exemplo, culturais, com a extinção do Conservatório Dramático e novos impostos. Esta política fiscal percorre a década de 1840, provocando revoltas populares, previstas todas por Garrett, subliminarmente, em suas obras de ficção. Na fala do *Alfageme*, é clara a crítica à política vigente, mas também se percebe esperança em governantes sérios, comprometidos com a Nação.

Mesmo tendo sido escrita em 1841 – Garrett utiliza-se deste fato para se defender, quando a peça é censurada –, as alusões políticas da peça *O alfageme de Santarém* são facilmente associáveis ao governo cabralista que se anuncia. Revoltas, motins, a inconstância do povo, a articulação das várias classes sociais em prol de um objetivo comum, tudo isso veremos na história das lutas populares da década de 1840 em Portugal, bem como nas obras de criação de Garrett.

ALFAGEME – E vamos a elas, rapazes; fazer bem espadas, bem lanças, bem achas, azevãs e partazanas, que hão de ser muito feiradas, e cedo. Ano de safra para o alfageme, meus amigos. Do modo que isto anda revolto! – É trabalhar, rapazes!

ALDA (*a parte para Guiomar*) – Também mo adivinha o coração, que cedo havemos de ter grandes transformações nesta terra. Quanto há que el-rei faleceu, senhora D. Guiomar?

GUIOMAR – El-rei D. Fernando? Haverá... Estamos a 8 de Dezembro. Ele morreu a 22 de Outubro – é pouco mais de um mês. E já como esta gente anda solta e revolta! – A rainha D. Leonor por bocas do povo deste modo! Não há vilão ruim que se lhe não atreva. – Ah! Ah! quem pudera... (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 113).

Anunciava-se um período de revoltas. Desenvolve-se o conflito político de *O alfageme de Santarém* em torno da revolução popular de 1383 a 1385, deflagrada em consequência da morte de D. Fernando I (1367-1383), tendo como única filha D. Beatriz, casada com rei D. João I de Castela. No entanto, D. Beatriz não seria a sucessora do pai, e sim o filho desta com o rei de Castela, que deveria ser educado em Portugal. Como saída para a crise, a Rainha Leonor Teles poderia governar se tivesse a confiança da Nação.

Garrett destaca o fato de D. Leonor ter comportamento dúbio ao lado de seu amante, o Conde de Andeiro, articulando-se para anexar Portugal ao trono espanhol. Descoberta a trama, o povo e parte da Nobreza rebelam-se, liderados pelo Mestre de Avis, filho bastardo de D. Pedro I. Aqui classes sociais diferentes unem-se diante de um inimigo comum – rei estrangeiro –, conforme expressa o diálogo entre Nuno e o Alfageme:

NUN'ÁLVARES – Que sigo o mestre de Avis?

ALFAGEME – Agora o dissestes.

NUN'ÁLVARES – Sereis do partido da rainha?

ALFAGEME – Eu!... de uma mulher que... que não tem nome para se dizer diante de gente?

NUN'ÁLVARES – Então não vos entendo.

ALFAGEME – Nem podeis entender. Vós sois D. Nun'Álvares Pereira, o homem do mestre de Avis; eu sou Fernão Vaz, o alfageme, o homem do povo. A vossa causa é a do vosso príncipe, cujo sois, a minha a da terra em que nasci. Bem vedes que diferente andamos. – E contudo, por diversos que sejam nossos fins... Deus faça triunfar o mais justo!

NUN'ÁLVARES – Amén!

ALFAGEME – Amén! Por diferente que sejam em uma coisa nos entendemos e trabalharemos juntos: em castigar esse estrangeiro que nos oprime e nos desonra, em libertar o reino desta insuportável tirania. (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 143).

O Conde de Andeiro é assassinado pelo Mestre de Avis. Mendo é quem traz a notícia. Este fato desencadeia motins pelo País, ao mesmo tempo em que ocorrem aclamações populares:

ALFAGEME – Vinde, vinde, acudi todos a ouvir a boa nova. Morreu o traidor. Viva Portugal! Morreu o conde Andeiro... (*Voltando-se para Mendo*) e dissei, Mendo: às mãos do povo?

MENDO – Às mãos do mestre de Avis, que no paço mesmo, e quase aos olhos da rainha, o cravou de punhaladas.

ALFAGEME (*descontente*) – Paciência: foi só meia justiça. – Mas contai-me: que sucedeu depois? A rainha?

NUN'ÁLVARES – O Mestre?

MENDO – Pouco mais sei do que isto. No instante em que sucedeu o que vos contei, logo o Mestre me deu essa carta: saí de Lisboa e pouco descanso tomei no caminho, corri sempre até aqui chegar. Pelas ruas que passei já andava tudo alvoroado. Esperavam-se grandes coisas.

ALFAGEME – E grandes coisas haverá: eu vo-lo prometo. (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 145).

Mendo Pais, de caráter duvidoso, busca apoiar os dois lados da disputa. Como se não bastasse essa manipulação vil, divulga calúnias sobre Fernão Vaz em Lisboa e em Santarém, visando o repasse de seus bens para seu nome, além da prisão ou morte do Alfageme. Quando o Alfageme decide ir a Lisboa para lutar ao lado do Exército do Mestre de Avis é preso, mas foge e participa da última batalha. Todos esses acontecimentos contribuem para a desilusão do Alfageme:

UM DO POVO – Viva o mestre de Avis!

POVO – Viva!

UM DO POVO – O nosso rei D. João I, que o fizemos nós; não queremos outro.

POVO – Viva!

MENDO – Viva, viva! – E estes perros destes estrangeiros que nos tem avexado, que nos têm oprimido... fora com eles!

UM DO POVO – E os estrangeirados que ainda são piores, muito piores.

POVO – Muito piores.

MENDO – Fora também.

POVO – Fora!

MENDO (*aparte*) – Está a opinião preparada, a opinião pública! – (*Alto*). Senhor alcaide, tende a bondade de me ler este alvará. (...)

ALCAIDE (*continuando a ler*) – E por quanto sou informado que é de justiça e razão direita, me praz fazer-lhe mercê e doação, para todo o sempre e sem

reserva alguma, de todos os haveres e alfaias, bens móveis e imóveis que na referida vila possuía um dos mais encarniçados inimigos da minha Real pessoa, o qual por este alvará, com força de sentença, como se na mesma casa do Cível da dita vila de Santarém fora passado, Hei por bem declarar traidor e revel, e que por nome não perca, Fernão Vaz... (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 210-211).

O Alfageme, de líder do povo, torna-se “traidor”. Fica evidente a inconstância do povo, muitas vezes manipulado pela opinião pública. Inicia-se grande tumulto na cidade, logo controlado quando chega o Cavaleiro Nuno Pereira, afirmando que Fernão lutou ao lado do Exército do Mestre de Avis. Mais ainda, para conter a fúria do povo, afirma que o alvará é falso, mesmo não sendo. Foi a forma que encontrou para não se cometer uma injustiça contra um homem que servira à Pátria. O povo se apodera do trono e elege herdeiro o seu líder: o Mestre de Avis se torna, então, D. João I.

Garrett apropria-se de acontecimentos da história portuguesa de maior exaltação às virtudes cívicas. Do mesmo modo, em *Filipa de Vilhena*, resgatará a Revolução de 1640. Conta-nos a história de uma fidalga portuguesa, condessa de Atouguia, que arma seus dois filhos para lutarem pelo fim do domínio espanhol. Já em *O alfageme de Santarém* traz à cena a crise política de 1383 a 1385, que deu início à dinastia de Avis. Fechando o ciclo, concede-nos *Frei Luís de Sousa*, que se apropria do movimento de resistência à dominação filipina (1580-1640).

Percebe-se, então, que a ideia de libertação percorre todas as obras. Garrett busca conscientizar os portugueses, para que se “rebelassem” diante não só do estrangeiro, mas sobretudo daqueles grupos sociais que agiam na vida pública em prol de seus próprios interesses (os velhos e os novos “barões”).

Garrett, através da ficção, questiona os caminhos e os descaminhos da sociedade liberal, apelando para o que considera o verdadeiro cristianismo e a boa democracia. Não se cansou de reafirmar em seus escritos: “o Cristianismo é a religião da Liberdade” e “este é o século democrático”.

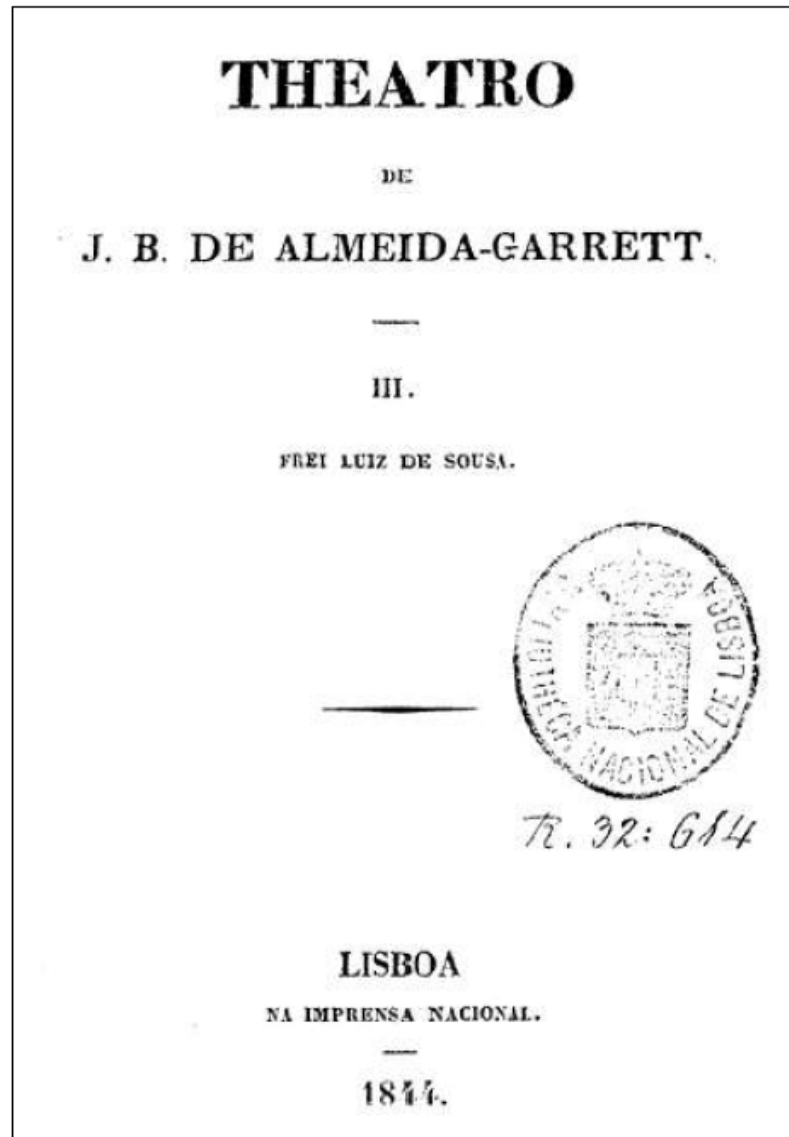


Figura 9 – Folha de rosto de *Frei Luís de Sousa* (1ª edição)

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/39>.

4 O NACIONALISMO EM *FREI LUÍS DE SOUSA*

Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz.

Almeida Garrett
(*Frei Luís de Sousa*, 1843)

Fecha-se o ciclo da produção de dramas históricos com *Frei Luís de Sousa*. Almeida Garrett retoma, mais uma vez, um tema da história de Portugal: a vida de Manuel de Sousa Coutinho (1555-1632), que passou à história com o nome de Frei Luís de Sousa, historiador português do século XVII.

Almeida Garrett baseia-se na história de Portugal, mas altera intencionalmente algumas informações históricas. Em memória “Ao Conservatório Real”, de *Frei Luís de Sousa*, procura defender-se de futuras acusações:

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

Esta quase apologia seria ridícula, Senhores, se o meu trabalho não tivesse de aparecer senão diante de vós, que por intuição deveis saber, e por tantos documentos tendes mostrado que sabeis, quais e quão largas são, e como limitadas, as leis da verdade poética, que certamente não deve ser opressora, mas também não pode ser escrava da verdade histórica. Desculpai-me apontar aqui esta doutrina, não para vós que a professais, mas para algum escrupuloso mal advertido que me pudesse condenar por infracção de leis a que não estou obrigado porque não as aceitei⁶⁰. (GARRETT, 1999, p. 35).

Foi em 1843 que Garrett escreveu *Frei Luís de Sousa*. Em *Garrett – Memórias biographicas*, Gomes de Amorim registra: “Retido em casa, pela ferida resultante de forte canelada, desde principios de março até fim de abril d’esse anno de 1843, começou e concluiu o maior monumento que existe no Theatro portuguez *Frei Luiz de Sousa*”⁶¹. (AMORIM, 1884, tomo III, p. 67).

⁶⁰ Aristóteles discute sobre poesia e história. Segundo o filósofo, “é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (...) Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular”. (ARISTÓTELES, 1966, p. 306).

⁶¹ A *Revista Universal Lisbonense*, em 4 de maio de 1843, publica nota sobre a obra: “Sabemos que S. Ex.^a o Sr. Garrett empregou o forçado ócio, em que o teve a molestia, de que felizmente acaba de sair, na composição de novo drama em tres actos, intitulado *Fr. Luiz de Sousa*. – Quasi que abençoamos uma reclusão que produziu um novo laurel para a nossa litteratura. O enredo é simples e ao mesmo tempo interessante; os caracteres bellos e perfeitamente conservados; as situações dramaticas; o stylo rico de singeleza, de propriedade, e de affecto”. Destaca-se aqui o importante papel da imprensa no século XIX: difusão não só das ideias liberais, mas também dos conhecimentos científicos e literários, para assim construir uma sociedade moderna e “civilizada”.

Em 6 de maio de 1843, Garrett apresenta ao Conservatório Dramático *Frei Luís de Sousa*, lê a memória “Ao Conservatório Real” e o drama para um “auditório tão escolhido”⁶². Ainda em 1843, *Frei Luís de Sousa* foi lido em casa de D. Maria Kruz, indo em seguida à cena numa representação privada⁶³, no Teatro da Quinta do Pinheiro, em 4 de julho, desempenhando o Autor o papel de Telmo. Foi publicado em livro, em 1844, em plena ditadura cabralista.

Consideradas as circunstâncias epocais, “Ao Conservatório Real” ganha importância. Nele, ao lado do *Frei Luís de Sousa*, Garrett empunha a bandeira civilizacional e patriótica contra sombras do passado que ressurgiam e assim poderiam pôr a perder os esforços de uma geração; reconhece o aspecto “indefinido” e “inacabado” da sociedade e da literatura que se fazia; coloca o drama e o romance em lugar de destaque num novo tempo no qual ainda se apostava, “o século democrático”, advoga para o escritor, o “literato”, um papel fundamental e central no jogo cambiante das forças sociais. (DAVID, 2007, p. 140).

Em 1847, decidiram fazer uma representação pública de *Frei Luís de Sousa*. Surgiram vários obstáculos. É um momento de grande instabilidade: crise política e guerra civil da Patuleia⁶⁴. Os governantes tiveram medo da reação popular, diante do patriotismo de Manuel de Sousa Coutinho. A Censura Dramática proibiu a encenação, alegando que poderia causar conflitos diplomáticos e religiosos. Mais tarde, autorizou, impondo-lhe cortes.

Uma coisa é certa, está subjacente no *Frei Luís de Sousa* a ideológica exploração da similitude entre duas épocas históricas: o moderno autoritarismo cabralista, sob a aparência de um regime liberalista, assemelha-se à despótica ocupação castelhana. Neste sentido, a obra de Garrett não deixa de ser uma crítica mais ou menos velada à política vigente, ressaltando a revolta e a sublevação de um homem (Manuel de Sousa) contra a tirania de um regime imposto, e em prol do elevado valor da liberdade e da independência ideológica. Imagem ficcional do empenhamento político-ideológico do próprio Garrett, o heroísmo de Manuel de Sousa deve ser interpretado como um significativo acto de vontade, por parte de um homem que preza a liberdade contra todas as formas de tirania. (MARTINS, 2003, p. 114).

⁶² Prólogo dos editores, de 31 de dezembro de 1843.

⁶³ Conta Teófilo Braga que “a esta representação assistiu Alexandre Herculano e chorou”. (BRAGA, [s.d.] b, p. xv).

⁶⁴ Ofélia Paiva Monteiro aponta que a evolução dos acontecimentos nacionais, ao longo da década de 1840, acentuou ainda mais os desenganos de Almeida Garrett. E assiste [Garrett], confrangido, em 46-47, às convulsões da Maria da Fonte (que impõem a queda de Costa Cabral) e, depois, da Patuleia, durante as quais se dá a aliança absurda de liberais avançados e reaccionários miguelistas, até o inimigo comum representado pelo “feudalismo agiota”. (MONTEIRO, 2010b, p. 28). Garrett, em *Viagens na minha terra*, já assinalara: “Toda guerra civil é triste. E é difícil dizer para quem mais triste, se para o vencedor ou para o vencido”. (GARRETT, 2010, p. 146).

A imprensa manifesta-se em defesa do direito à liberdade de expressão. Alguns autores realizaram uma campanha nos jornais, denunciando o abuso de poder dos censores, como J. Carlos Massa⁶⁵, Rebelo da Silva. Na *Revista Universal Lisbonense*⁶⁶, acusava-se a censura de demorar “semanas e semanas” sem ler as peças e de as suspender à última hora.

Em “A Censura Moral do Theatro”, L. A. Rebelo da Silva expõe seu protesto:

O bello drama ‘Fr. Luiz de Sousa’, a obra-prima do Sr. Garrett, elogiada pela douda Allemanha, coroada de sinceros louvores pela mais escolhida sociedade portugueza, intimou-se *verbalmente* o theatro do Salitre para o não pôr em scena; e se depois, se concedeu subir elle ao palco, foi mutilando-o com ineptas thesouradas! O Conservatorio, que nas suas reuniões víra com enthusiasmo este monumento de gloria, hoje saberá, que tinha victoriado uma obra peccaminosa; uma heresia literaria! (SILVA, 1847, p. 381. In: *Revista Universal Lisbonense*, 12 de agosto de 1847).

E, em 1847, ocorreu no Teatro do Salitre uma representação pública, que foi realizada sob versão censurada. Ofélia Paiva Monteiro, na introdução ao *Frei Luís de Sousa*, comenta o fato:

Foi sem dúvida o “portuguesismo” de *Frei Luís de Sousa*, com a sua exaltação da honra nacional, da enérgica resistência à tirania e do apelo ao acordar colectivo do “povo”, que tornou o drama de Garrett, notório opositor ao regime, alvo da censura cabralista, em geral receosa, aliás, da apresentação pública de dramas históricos, propícios à emissão camuflada de “perigosas” mensagens. Na *Revista Universal Lisbonense*, lia-se em 12 de Agosto de 1847, depois da representação de um *Frei Luís de Sousa* amputado, por exemplo, do incêndio que Manuel de Sousa Coutinho atea em sua casa para impedir que nela se alojem os “maus Portugueses” que governavam o País em nome de Espanha:

“Para suspender e depois mutilar *Frei Luís de Sousa*, argumentou-se com Espanha! O rasgo nobre de um português não pode nunca ofender um castelhano. Para não licenciar o ‘Rei ou Impostor’ invocam-se os mesmos pretextos; e parece que se treme de um drama histórico como de uma invasão dos Tártaros! Isto além de opressor é indecente”.

Se quisermos reconstituir o “subtexto” de *Frei Luís de Sousa*, teremos de associar, porém, a estas circunstâncias presas à vida nacional coeva outras que se relacionam com vicissitudes da biografia do Escritor (...). (MONTEIRO, 1999b, p. 10-11).

⁶⁵ J. Carlos Massa, em “O theatro novo e os artistas”, também se manifesta contrário à censura como era realizada: “O encarregado de inspecção moral, religiosa, e política dos dramas que devem subir á scena n’aquelle theatro é um ente completamente ignorante das mais simples regras da arte scenica! Mas *parce sepultis* – que ao que se tem escripto sobre esta matéria, deve a estas horas estar este personagem de todo moralmente morto! Deixemol’o com a sua teimosa mania da extincção completa e absoluta de *frades e freiras* em trabalhos dramaticos, (...)” (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 9 de setembro de 1847, grifo do autor).

⁶⁶ *Revista Universal Lisbonense*, 12 de agosto de 1847.

Rebello da Silva, em seu artigo, ataca diretamente o secretário da Inspeção, Lopes de Andrade, e subentende-se a omissão do Marquês de Fronteira, Inspetor-Geral dos Teatros. Segundo o Decreto de 15 de novembro de 1836, o cargo de Inspetor deveria ser confiado “a um cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria, e conhecimentos especiais neste ramo”. (*Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836). Ao que parece, o marquês não é uma autoridade no assunto, mas a sua escolha deve-se a razões políticas. Também ocupa o cargo de Governador Civil de Lisboa. Conclui o jornalista assim sua indignação:

O Sr. secretario da Inspeção é incapaz de provar a razão da sua censura; ignorando as regras elementares da arte dramatica illude-se cuidando que uma thesoura suppre uma penna. O governo, a quem se revelam os abusos e excessos da censura é que deve cortal-os, retirando o Sr. Lopes de Andrade do logar, que nunca podia occupar; e chamando a elle um homem, que possua as habilitações proprias para bem o desempenhar. (SILVA, 1847, p. 382. In: *Revista Universal Lisbonense*, 12 de agosto de 1847).

Nos anos seguintes, tentou-se representar *Frei Luís de Sousa* no Teatro Nacional D. Maria II, mas, diante de forte censura, não se consegue. Somente em 1850, é representado pela primeira vez com texto integral. Ana Isabel Vasconcelos comenta a respeito da receptividade do público:

custava explicar que um drama como o *Frei Luís de Sousa*, em cartaz no Teatro Nacional, não conseguisse entusiasmar o público, dedicando um articulista uma palavra de ânimo aos dramaturgos portugueses: “Com tudo isto, meus poetas dramáticos, não vos desanimeis. Se o nosso público ainda não gosta do Fr. Luís de Sousa, estamos persuadidos que lá virá um dia em que há-de aborrecer-se de tudo aquilo que hoje o faz rir”. (VASCONCELOS, 2003, p. 51).

Se por um lado *Frei Luís de Sousa* enfrentou dificuldades para se impor nos palcos portugueses da época, por outro foi bem recebido pelos leitores nacionais e estrangeiros. (MONTEIRO, 1999b, p. 7). Em 1851, já tinha sido traduzido para três línguas, segundo Gomes de Amorim (1884, tomo III, p. 275). Enfim, o público português oitocentista acostumado a “estimulantes violentos”⁶⁷, não foi capaz de compreendê-lo.

⁶⁷ Almeida Garrett, em “Ao Conservatório Real”, refere-se assim à literatura realizada no século XIX, bem ao gosto popular.

Em *Viagens na minha terra* (1843 / 1845-1846)⁶⁸, Garrett critica a forma como é feita a literatura de então, por seu aspecto pouco realista e escapista. Assim, faz questão de explicar ao leitor como está sendo produzida e, ironicamente, inclui-se:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo, depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.

Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo um tacto!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.

Todo o drama e todo o romance precisa de:
 Uma ou duas damas, mais ou menos ingênuas,
 Um pai, – nobre ou ignóbil,
 Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos,
 Um criado velho,
 Um monstro, encarregado de fazer as maldades,
 Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios, e centros.
 (GARRETT, 2010, p. 120-121).

As revoluções liberais mudaram o perfil da sociedade europeia no início do século XIX. Portugal, em especial, também se modificava. Liderando as transformações sociais e econômicas, a burguesia ganha poder político e passa a buscar uma arte na qual possa reconhecer-se. E Garrett defende a literatura como expressão da sociedade, ainda afirma que cabe ao literato: “revestir [os fatos do homem] das formas mais populares, e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem o aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão dos seus próprios passatempos”. (GARRETT, 1999, p. 36). Em “Ao Conservatório Real”, compromete-se com a verdade:

⁶⁸ Em 1843, Garrett vai a Santarém, a convite do amigo Passos Manuel. Essa viagem deu-lhe assunto para uma série de artigos intitulados “Viagens na minha terra”. E no mesmo ano da viagem, os artigos começaram a ser publicados pela *Revista Universal Lisbonense*, porém o jornal só publica os seis primeiros, no período de 17 de agosto a 7 de dezembro. A publicação é interrompida pela censura do governo de Costa Cabral. Retornando em 26 de junho de 1845, saem novamente os seis primeiros capítulos, e a obra é concluída em 2 de novembro de 1846, na *Revista Universal Lisbonense*, mesmo ano em que a obra sai também em livro, em dois volumes. (MONTEIRO, 2010a, p. 148-151).

Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar. (GARRETT, 1999, 36-37).

Frei Luís de Sousa retoma um dos episódios mais marcantes da história portuguesa: o desaparecimento de el-rei D. Sebastião (1554-1578), durante a batalha de Alcácer-Quibir, a que se seguiu a dominação filipina (1580-1640). Junto com o rei desapareceram vários nobres, entre os quais D. João de Portugal (marido de D. Madalena de Vilhena), um dos protagonistas da peça. Após esperar sete anos a volta do esposo, D. Madalena casa-se com D. Manuel de Sousa Coutinho “honrado fidalgo, bom português”⁶⁹, e com ele tem uma filha, a jovem sonhadora Maria.

O cotidiano de D. Madalena é marcado pela “angústia de sentir”⁷⁰, já que a ideia do retorno do primeiro marido está sempre presente, trazida especialmente por Telmo Paes, velho escudeiro da casa, fiel à memória de D. João de Portugal. A volta de D. João, 20 anos depois, causa abalo profundo e desencadeia trágico desfecho.

Frei Luís de Sousa desenvolve-se em três atos, em prosa. Dialogam dois enredos: o histórico e o amoroso-sentimental. No primeiro ato, predomina o enredo histórico. Recordaram-se dos antecedentes da existência de D. Madalena, e a educação sebastianista que Maria recebera de Telmo Pais. D. Madalena vive num constante conflito interior, pois, apesar de ter se casado com D. Manuel de Sousa Coutinho, nunca teve certeza da morte de seu primeiro marido, D. João de Portugal. Isto se agrava porque D. Madalena já amava D. Manuel, mesmo antes da partida do marido para a África. Telmo não a deixa esquecer, atormentando-a: “Não sois feliz na companhia do homem que amais, nos braços do homem a quem sempre quisestes mais sobre todos? Que o pobre do meu amo... respeito, devoção, lealdade, tudo lhe tivestes, como tão nobre e honrada senhora que sois... mas amor!” (GARRETT, 1999, p. 51). Aqui já se encontra em pecado, então, só lhe restaria a autopunição, evidenciando-se a questão cristã da culpa.

⁶⁹ Nota-se que essa descrição de Manuel de Sousa é feita por Telmo Pais, quando compara Manuel de Sousa Coutinho e D. João de Portugal: “Manuel de Sousa... o senhor Manuel de Sousa Coutinho é guapo cavalheiro, honrado fidalgo, bom português... mas – mas não é, nunca há-de ser, aquele espelho de cavalaria e gentileza, aquela flor dos bons... Ah! meu nobre amo, meu santo amo!” (GARRETT, 1999, p. 51).

⁷⁰ Ofélia Paiva Monteiro (1999b, p. 19) define assim a dor de D. Madalena, incapaz de ser feliz com o homem que amava, devido ao passado que a atormentava.

A presença de D. João de Portugal permanece viva, através do Telmo, seu antigo aio. É o único que deseja ou diz que deseja o seu retorno. Ao mesmo tempo, tem grande carinho por Maria e receia que esta caia em desgraça. Telmo, em grande agitação, refletindo sobre a possível tragédia, fica pensativo e aterrado, fala como para si: “E não há de morrer: não, não, não, três vezes não”. (GARRETT, 1999, p. 52).

A literatura garrettiana busca essencialmente formar o leitor, conduzindo-o ao caminho de uma maior consciência cívica. Inspirado em Jean-Jacques Rousseau, Garrett resgata o mito do bom selvagem, defende que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe. Acredita que o homem deva seguir as leis do Evangelho, para que assim consiga resistir às tentações do mundo. O amor, quando vinculado ao desejo, provoca conflito interior.

O sebastianismo também é discutido em *Frei Luís de Sousa*. Percebe-se a condenação de Garrett ao mito, em uma fala de D. Madalena. A nação portuguesa precisava desvincular-se das amarras do passado para desenvolver-se. Ela acusa Telmo de sustentar junto a Maria esta fantasia:

MADALENA: (...) E és tu o que andas, continuamente e quase por acinte, a sustentar essa quimera, a levantar esse fantasma, cuja sombra, a mais remota, bastaria para enodoar a pureza daquela inocente, para condenar a eterna desonra a mãe e a filha ... (*Telmo dá sinais de grande agitação.*) Ora dize: já pensaste bem no mal que estás fazendo? Eu bem sei que a ninguém neste mundo, senão a mim, falas em tais coisas... falas assim como hoje temos falado... mas as tuas palavras misteriosas, as tuas alusões frequentes a esse desgraçado rei D. Sebastião, que o seu mais desgraçado povo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade – esses contínuos agouros em que andas sempre de uma desgraça que está iminente sobre a nossa família... não vês que está excitando com tudo isso a curiosidade daquela criança, aguçando-lhe o espírito – já tão perspicaz! – a imaginar, a descobrir... quem sabe se a acreditar nessa prodigiosa desgraça em que tu mesmo... tu mesmo... sim, não crês deveras? Não crês, mas achas não sei que doloroso prazer em ter viva e suspensa essa dúvida fatal. E então considera, vê: se um terror semelhante chega a entrar naquela alma, que lho há-de tirar nunca mais?... O que há-de ser dela e de nós? Não a perde, não a matas... não me matas a minha filha? (GARRETT, 1999, p. 52, grifo do autor).

Ao término do primeiro ato, D. Manuel de Sousa Coutinho é avisado de que os governantes estrangeiros a serviço do rei de Espanha iriam abrigar-se em sua casa, fugindo de uma epidemia de peste que se alastrava em Lisboa. D. Manuel, inconformado por ter que abrigar traidores, incendeia o palácio. O nacionalismo atinge aqui, neste passo, o momento mais forte.

No segundo ato, evidencia-se o enredo amoroso-sentimental. A família de Manuel de Sousa Coutinho fora obrigada a deslocar-se para o palácio que pertencera a D. João de Portugal, acentuando o pavor em D. Madalena. É numa sexta-feira, dia de mau agouro para esta. D. Manuel, que tem sido perseguido politicamente, tem de ir a Lisboa, a fim de agradecer a intercessão do Arcebispo D. Miguel de Castro em seu favor, e leva consigo Maria. Na sua ausência, D. Madalena é visitada por um misterioso romeiro que lhe vem trazer uma mensagem de seu primeiro marido na qual este afirma estar ainda vivo. A notícia cria um imenso desconforto. É a desgraça e a desonra para todos.

Na sociedade portuguesa do início do século XVI a do XIX, era inconcebível esta situação: o regresso de D. João tornaria ilegítimo o casamento de D. Madalena e D. Manuel de Sousa, e Maria, “filha do crime e do pecado”. (GARRETT, 1999, p. 126). Vê-se a destruição da família, considerada a base da sociedade burguesa.

No terceiro ato, o casal somente vê como solução a separação e a reclusão em um convento. Maria, vítima de tuberculose e dotada de uma aguda sensibilidade, quando vê D. Madalena e D. Manuel de Sousa se preparam para professar, interrompe a cerimônia, bradando contra a religião e a sociedade: “Esperai: aqui não morre ninguém sem mim. Que quereis fazer? Que cerimônias são estas? Que Deus é esse que está neste altar, e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? (*Para os circunstantes*)” (GARRETT, 1999, p. 125).

Morre aos pés de seus pais. Maria resgatará com a morte a culpa, ainda que involuntária, da mãe. É o sentido da expiação que vem acrescentar-se ao sentido, também cristão, do pecado e do remorso. A morte abre as portas da vida – de uma outra vida, não segundo a carne, mas o espírito.

Na dialética garrettiana, D. João de Portugal é o representante do mundo velho, do Absolutismo, enquanto D. Manuel de Sousa Coutinho simboliza o mundo novo, do Liberalismo. No entanto, D. Manuel traz no seu código cultural reminiscências do passado, parte dele, por exemplo, a atitude de ingressar na vida religiosa, como forma de expiação do erro cometido: “Oh Madalena, Madalena! Não tenho mais nada que te dizer. – Crê-me, que to juro na presença de Deus: a nossa união, o nosso amor é impossível”. (GARRETT, 1999, p. 121).

Na abertura do primeiro ato, a rubrica já apresenta Manuel de Sousa Coutinho, a época e o lugar em que vai desenrolar a história, enfim, mostra o ambiente dramático. Percebe-se que as personagens são de origem nobre,

formadas no mundo das letras – “sobre o bufete alguns livros” – e da religião – “cavaleiro moço, vestido de preto com a cruz branca de noviço de São João de Jerusalém”. É clara a defesa da civilização, da razão, da liberdade, associada à religião do Evangelho. É um fim de tarde. Embora decorra o enredo na passagem do século XVI para o XVII, sente-se a analogia com o século XIX, mais precisamente com a ditadura cabralista.

Câmara antiga, ornada com todo o luxo e caprichosa elegância portuguesa dos princípios do século dezessete. Porcelanas, charões, sedas, flores, etc. No fundo duas grandes janelas rasgadas, dando para um eirado que olha sobre o Tejo e donde se vê toda Lisboa entre as janelas o retrato, em corpo inteiro, de cavaleiro moço, vestido de preto com a cruz branca de noviço de São João de Jerusalém. – Defronte e para a boca da cena um bufete pequeno coberto de rico pano de veludo verde franjado de prata; sobre o bufete alguns livros, obras de tapeçaria, meias-feita, e um vaso da China de colo alto, com flores. Algumas cadeiras antigas, tamboretas rasas, contadores. Da direita do espectador, porta de comunicação para o interior da casa, outra da esquerda para o exterior. – É no fim da tarde. (GARRETT, 1999, p. 43).

Inicia-se a primeira cena, D. Madalena “só, sentada junto à banca, os pés sobre uma grande almofada, um livro aberto no regaço, e as mãos cruzadas sobre ele, como quem descaiu da leitura na meditação”. (GARRETT, 1999, p. 45). O livro é um forte elemento cênico, como já ocorrera em *Um auto de Gil Vicente*: a infanta Beatriz lê *Saudades*; e aqui D. Madalena, *Os Lusíadas*. As obras remetem à cultura portuguesa, a fim de incentivar a prática da leitura, valorizar a literatura nacional, tendo sempre em vista a função civilizadora do público letrado, mas também a um diálogo entre as obras. Garrett, “através da recriação dos seus vultos-mito (Camões, Bernardim Ribeiro, D. Sebastião, por exemplo), leva Portugal a interrogar-se”⁷¹. (MONTEIRO, 1999a, p. 27).

⁷¹ Eduardo Lourenço (1992, p. 83), em seu estudo “Da literatura como interpretação de Portugal”, do livro *O labirinto da saudade*, assinala que “é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, *Portugal se interroga*, ou melhor, que Portugal se converte *em permanente interpelação*, para todos nós”.

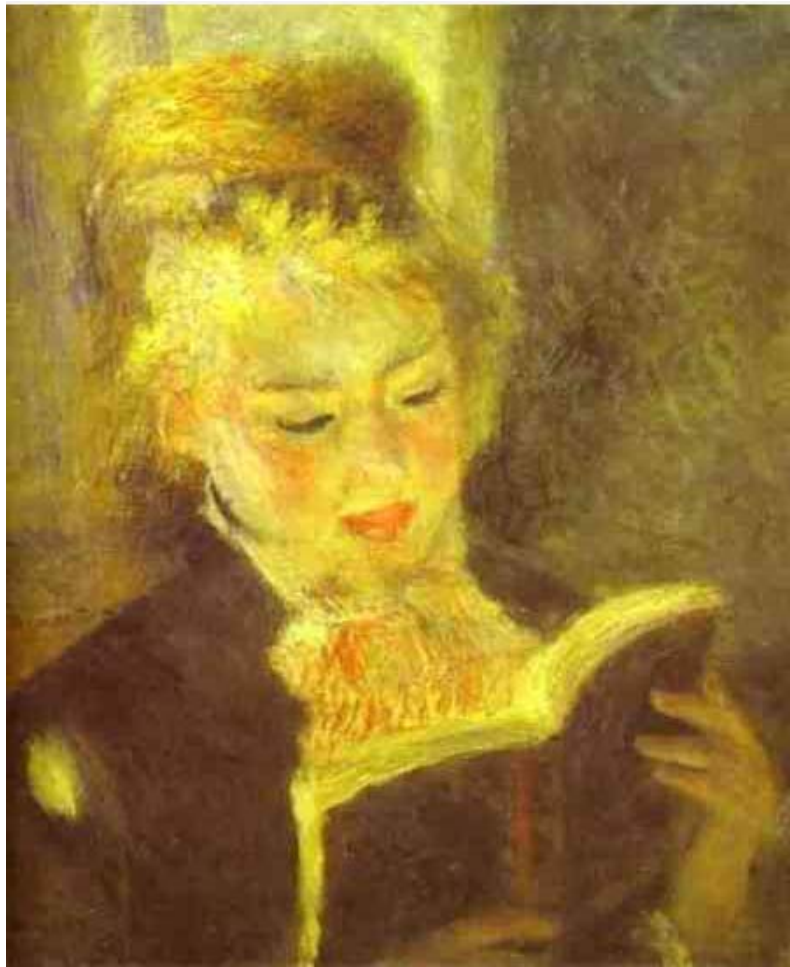


Figura 10 – *Mulher lendo*, Pierre Auguste Renoir

Disponível em: <http://artistoria.wordpress.com/category/arte-moderna/impressionismo/>.

No episódio de Inês de Castro, Camões cantou o amor fadado ao infortúnio. E não é por acaso que D. Madalena atém-se a versos da “linda Inês”:

MADALENA (*repetindo maquinalmente e devagar o que acabava de ler*)

“Naquele engano de alma ledo e cego
Que a fortuna não deixa durar muito...”

Com a paz e alegria de alma... um engano, um engano de poucos instantes que seja... deve de ser a felicidade suprema neste mundo. – E que importa que o não deixe durar muito a fortuna? Viveu-se, pode-se morrer. Mas eu!... (*Pausa*) Oh! que o não saiba ele ao menos, que não suspeite o estado em que eu vivo... este medo, estes contínuos terrores que ainda me não deixaram gozar um só momento de toda a imensa felicidade que me dava o seu amor. – Oh que amor, que felicidade... que desgraça a minha! (*Torna a descair em profunda meditação: silêncio breve.*) (GARRETT, 1999, p. 45).

Apresenta-se, aqui, a dor de existir que D. Madalena traz consigo, aparece em cena já oprimida pela trágica ideia de um possível regresso de D. João de Portugal, ideia que a persegue como um pesadelo, ameaçando-a de desmoronar o seu lar feliz.

Destaca-se ainda a leitura, a solidão do leitor, enfim, essa experiência íntima e pessoal que, muitas vezes, leva-nos a refletir sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos cerca. D. Madalena identifica-se com Inês de Castro, ambas destinadas à infelicidade, devido às interdições sociais. Esse episódio camoniano deixa pistas do trágico desenlace de *Frei Luís de Sousa*.

Telmo Paes interrompe a leitura solitária de Madalena, ao ver que está lendo *Os Lusíadas*, comenta: “Oh! oh! Livro para damas – e para cavaleiros... para todos: um livro que serve para todos; como não há outro, tirante o respeito devido ao da Palavra de Deus!” (GARRETT, 1999, p. 46). *Os Lusíadas* eram, no início do século XVII, um “livro da moda”⁷², certamente era encontrado nas casas das famílias mais abastadas.

Além disso, essa obra tem uma importância ímpar para a cultura portuguesa. Retrata um dos períodos mais gloriosos de Portugal: o das Grandes Navegações, resgatando símbolos da história portuguesa. Portanto, “Em *Frei Luís de Sousa*, leva à frente a paixão patriótica ao escrevê-la sob o olhar vigilante de Camões – apesar de tudo, ainda o Poeta da PÁTRIA e de DEUS”. (DAVID, 1996, p. 63).

⁷² Almeida Garrett comenta que *Os Lusíadas* eram um livro da moda e que devia encontrar-se sobre as estantes de todas as damas elegantes no início do século XVII. (GARRETT, 1999, p. 137).

O enredo histórico gira em torno da resistência de D. Manuel ao domínio filipino. Há um surto de peste em Lisboa, e os governantes decidem abrigar-se em Almada, devido “à fama de suas águas sadias, ares lavados e graciosa vista” (GARRETT, 1999, p. 59). Escolhem, então, a casa de Manuel de Sousa Coutinho, que reage inconformado.

Manuel de Sousa Coutinho vai a Lisboa, mas demora a regressar: “É quase noite”, o ambiente noturno produz um clima de mistério e de temor. Frei Jorge Coutinho é quem traz notícias da capital, que não são boas:

JORGE – (...) não vos assusteis; mas é bom que estejais prevenida, por isso vo-lo digo. Os governadores querem sair da cidade... é um capricho verdadeiro... Depois de aturarem metidos ali dentro toda a força da peste, agora que ela está, se pode dizer, acabada, que são raríssimos os casos, é que por força querem mudar de ares.

MADALENA – Pois coitados! (GARRETT, 1999, p. 58).

A jovem Maria possui forte posicionamento crítico, uma consciência sociopolítica contrapondo-se com a imagem frágil e sonhadora das meninas de então. Insurge-se contra as injustiças sociais:

MARIA – Coitado do povo! Que mais valem as vidas deles? Em pestes e desgraças assim eu entendia, se governasse, que o serviço de Deus e do reino me mandava ficar, até a última, onde a miséria fosse mais e o perigo maior, para atender com remédio e amparo aos necessitados. Pois, rei não quer dizer pai comum de todos? (GARRETT, 1999, p. 58).

Ainda é a jovem Maria repleta de ilusões, desejando consertar o mundo, apelando para o “verdadeiro Cristianismo” e para reis agirem de acordo com o Evangelho. Mas “virá o tempo, virão os desenganos”. (GARRETT, 2004, p. 105). Vê-se, aqui, um apelo à comunhão entre o rei e o povo, baseada nas virtudes cristãs. Visão de mundo tão idealizada, tão oposta à realidade, onde “reinem” o autoritarismo, o cerceamento da liberdade, os confrontos armados e o crescimento do poder das oligarquias, sobretudo a financeira.

Continua Frei Jorge:

JORGE – Mas ouvi o resto. O nosso pobre convento de São Paulo tem de hospedar o Senhor Arcebispo D. Miguel de Castro, presidente do governo. – Bom prelado é ele; e se não fosse que nos tira do humilde sossego da nossa vida, por vir como senhor e príncipe secular... o mais, paciência. Pior é o vosso caso...

MADALENA – O meu!

JORGE – O vosso e de Manuel de Sousa: porque os quatro governadores, e aqui está o que me mandaram dizer em muito segredo de Lisboa, dizem que querem vir para esta casa, e pôr aqui aposentadoria.

MARIA (*Com vivacidade*) – Fechemos-lhes as portas. Metemos a nossa gente dentro: o terço de meu pai tem mais de seiscentos homens e defendemo-nos. Pois não é uma tirania?... (GARRETT, 1999, p. 59, grifo do autor).

Manuel de Sousa chega de Lisboa e comunica à família a situação e o que planeja fazer: sair e atear fogo à casa para não abrigar estrangeiros. O patriotismo de D. Manuel é uma maneira encontrada por Garrett para servir de exemplo para os que colaboram com a política cabralista, que regem a nação, consoante a seus próprios interesses, perseguindo opositores.

MANUEL – Luís de Moura é um vilão ruim, faz como quem é: o arcebispo é... o que os outros querem que ele seja. Mas o conde de Sabugal, o conde de Santa Cruz, que deviam olhar por quem são, e que tomaram este cargo odioso... e vil, de oprimir os seus naturais em nome de um rei estrangeiro!... Oh que gente, que fidalgos portugueses!...Hei de lhes dar uma lição, a eles e a este escravo deste povo que os sofre, como não levam tiranos há muito tempo nesta terra. (GARRETT, 1999, p. 62).

Em 1839 já se delineava a política em vigor na década de 1840. Costa Cabral, na pasta da Justiça, surge como homem forte e praticamente chefe de governo, apoiado pela rainha e pela direita cartista. É tido como governante capaz de garantir a ordem e a prosperidade. Em 1843, Portugal vive momentos tensos, em que o autoritarismo e a corrupção são marcas do governo de Costa Cabral. É nesse contexto que as obras mais maduras de Garrett são construídas.

As grandes obras compostas por Garrett na década de 40 e 50 – *O Alfageme de Santarém*, *Frei Luís de Sousa*, *Viagens na minha terra*, *O arco de Sant'Ana* – estão fortemente marcadas por um nacionalismo onde o largo voto romântico de buscar matéria de inspiração artística no lastro cultural português se acha exacerbado por este amargo assistir ao abortar da sonhada regeneração pátria através da revolução liberal: ao ideal (a conquista de uma liberdade instauradora de maior equidade social, de maior hombridade e de mais abnegada consciência cívica) viera contrapor-se um real bem distinto, o reinado da matéria com o seu grotesco herói – o barão “usurariamente revolucionário e revolucionariamente usurário”, desprezador de valores que não dessem lucro, mas dado a mentirosas fachadas de sentimentalismo balofo. (MONTEIRO, 1999, p. 9-10).

Manuel de Sousa, bom português, protesta contra a tirania, o autoritarismo e sobretudo o servilismo português em relação ao estrangeiro. Manuel apresenta-lhe a resposta contra a tirania:

MANUEL – Meu pai morreu desastrosamente caindo sobre a sua própria espada: quem sabe se eu morrerei nas chamas ateadas por minhas mãos? Seja. Mas fique-se aprendendo em Portugal como um homem de honra e coração, por mais poderosa que seja a tirania, sempre lhe pode resistir, em perdendo o amor a coisas vis e precárias como são esses haveres que duas faíscas destroem num momento... como é esta vida miserável que um sopro pode apagar em menos tempo ainda! (*Arrebata as duas tochas das mãos dos criados, corre à porta da esquerda, atira com uma para dentro; e vê-se atear logo uma labareda imensa. Vai ao fundo, atira a outra tocha; e sucede o mesmo. Ouve-se alarido de fora*). (GARRETT, 1999, p. 68, grifo do autor).

Garrett defende, em *Frei Luís de Sousa*, o Cristianismo e a Liberdade, e ataca a tirania cabralista. Já se mostra desiludido com os rumos que o liberalismo, por que tanto lutara, vinha tomando. Tantas guerras travadas, em diversas frentes de batalha: na literatura, no teatro, na política... Tudo até então sem vitórias definitivas nem grandes perspectivas. Embates constantes entre o mundo cristão e o liberalismo, que podiam estar juntos, mas não estão. A morte de Maria, o ingresso de D. Manuel de Sousa Coutinho e Dona Madalena de Vilhena na vida religiosa simbolizam o perigo de as lutas liberais, afinal, resultarem vãs. *Frei Luís de Sousa*, nesse contexto, é a defesa de uma ideia que ainda podia e devia ser investida de valor.



Figura 11 – Teatro Nacional D. Maria II (Litografia da época, Museu da Cidade, Lisboa)
Fonte: CATROGA, 1993b, p. 554.

5 CONCLUSÃO

Almeida Garrett inscreveu seu nome no teatro português do século XIX, tendo sido suas obras – *Um auto de Gil Vicente* (1838), *O alfageme de Santarém* (1841), *Frei Luís de Sousa* (1843) – consideradas o início e o apogeu da dramaturgia romântica em Portugal⁷³, embora afirmasse: “não ser clássico nem romântico”⁷⁴. Nos três dramas históricos, Garrett resgata episódios de grande exaltação às virtudes cívicas, com fortes alusões (diretas ou indiretas) à sociedade portuguesa da época.

Com a Revolução do Porto, em 1820, já se planejava “restaurar” o teatro português, para fazê-lo uma forma de entretenimento desvinculada da época absolutista, quando as diversões públicas eram as touradas e as festividades da Igreja Católica. Então, os liberais defendem o teatro como meio de formação de um cidadão mais atuante na reconstrução necessária da sociedade, que anteveem e pela qual obram.

Após a Revolução de Setembro de 1836, Garrett elabora e põe em prática um plano para fundação e organização do teatro nacional, tendo como principais medidas: a Inspeção-Geral dos Teatros, o Conservatório Geral de Arte Dramática, a construção de um edifício e a atribuição de prêmios destinados aos autores dramáticos. Além disso, escreve peças para construir um repertório nacional moderno, entre elas: *Um Auto de Gil Vicente* (1838), *Filipa de Vilhena* (1840), *O alfageme de Santarém* (1841) e *Frei Luís de Sousa* (1843). Todavia, como a primeira metade do século XIX foi marcada por lutas políticas para a implantação do Liberalismo, presenciamos avanços e recuos neste processo.

Ao escrever *Um auto de Gil Vicente*, Garrett tem em vista a restauração da cena portuguesa, mas também visa utilizá-lo como paradigma para os dramaturgos. Na peça, há um resgate de uma prática teatral do século XVI, “ressuscitando” como tradição portuguesa o teatro. Assim, permeando o texto de valores, como patriotismo, liberdade, tolerância, honra, proteção às artes, cumpre-se a função

⁷³ Ofélia Paiva Monteiro (2001, p. 64) aponta as três peças citadas como o início e o apogeu da dramaturgia romântica portuguesa.

⁷⁴ No prefácio da primeira edição de *Camões*, Almeida Garrett afirma: “não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia (assim como em coisa nenhuma); e por isso me deixo ir por onde me levam as minhas ideias boas ou más (...)”. (GARRETT, 1963, v. 2, p. 293). De fato, não segue padrões na vida nem na arte, luta pelos ideais em que acredita.

formativa e impulsionadora do drama, visando à construção de uma sociedade mais livre e justa, analítica em seus mecanismos de reflexão, enfim, liberal.

Por outro lado, o próprio “teatro dentro do teatro” é formativo, educa-se também a plateia para os espetáculos. O público de teatro ainda não tinha o hábito de ficar em silêncio prestando atenção ao que acontece em cena. Por tudo isso era necessário um repertório nacional e moderno, como um “espelho em que se mire a si e ao seu tempo”. (GARRETT, 1999, p. 36).

Em *Viagens na minha terra*, o narrador-autor critica espetáculos que não têm relação com a realidade portuguesa, assim não agradam ao público:

Pois o teatro...

A injoativa tradução de uma comédia da Rua dos Condes, roída de incurável sífilis, figura-se aveludada de todas as graças do estilo Scribe.

E o destempero original de um drama plusquam romântico, laureado das imarcessíveis palmas do Conservatório para eterno abrimento das nossas bocas! Lá de longe, aplaude-o a gente com furor, e esquece-se que fumou todo o primeiro acto cá fora, que dormiu no segundo, e conversou nos outros, até à infalível cena da xácara, do subterrâneo, do cemitério, ou quejanda, em que a dama, soltos os cabelos e em penteador branco, indoudece de rigor, – o galã, passando a mão pela testa, tira do profundo tórax os três *ahs!* do estilo, e promete matar seu próprio pai que lhe apareça – o centro perde o centro de gravidade, o barbas arrepele as barbas... e maldição, maldição, inferno!... “Ah, mulher indigna, tu não sabes que neste peito há um coração, que deste coração saem umas artérias, destas artérias umas veias – e que nestas veias corre sangue... sangue... sangue! Eu quero sangue, porque eu tenho sede, e é de sangue... Ah! pois tu cuidavas? Ajoelha, mulher, que te quero matar... esquartejar, chacinar!” – E a mulher ajoelha, e não há remédio senão aplaudir...

E aplaude-se sempre. (GARRETT, 2010, p. 382-383).

Garrett ironiza a premiação de peças ultrarromânticas pelo Conservatório, cujos cenários excedem de subterrâneos, de cemitérios, das interjeições “ahs!”, das imprecações e de sangue. Peças assim geram “abrimentos de bocas”, sono, descaso com o que se passa em cena, e ilustram, em síntese, as principais representações dramáticas daquele tempo. Critica essa literatura escapista, tendo como foco de sua doutrina estética a formação de cidadãos.

As obras em estudo percorrem um caminho de acordo com a conjuntura política. Em *Um auto de Gil Vicente* (1838), é clara (e confessa) a intenção de Garrett de “ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro”. (GARRETT, 2007, p.96). Contexto bem diferente de 1841, quando escreverá *O alfageme de Santarém*. Já se percebem as mudanças na política nacional. O governo “setembrista” de Sá da Bandeira cai em 1839 e inicia-se a ascensão de Costa Cabral, que mais tarde consolidará o Estado Liberal, baseado em forte centralização política, complexa

burocracia e restrição às liberdades individuais (RIBEIRO, 1993, p. 112). Durante o governo de Costa Cabral a imprensa, os intelectuais e os políticos de oposição foram perseguidos. A censura instaurou-se com fins políticos, como se observa em *O alfageme de Santarém*.

O alfageme de Santarém foi concluído em outubro de 1841. Logo começaram os ensaios. Na introdução ao drama, Garrett afirma que “paixões políticas, não as tem” (GARRETT, 1984b, v. 12, p. 107). Di-lo decerto para se resguardar. Já previa os problemas, já que em julho de 1841 criticara as ações do Ministro da Fazenda, António José Ávila, na tribuna, e fora demitido dos cargos públicos que ocupava. Dois meses depois finaliza uma peça que traz discussões ideológicas entre o povo e a nobreza. Tais razões levam o governo a proibir a representação com receio de manifestações populares⁷⁵.

Não é por acaso que, em julho de 1846, escolhia-se *O alfageme de Santarém* para comemorar o retorno a Lisboa dos exilados da ditadura cabralista. “Foi uma explosão de patriotismo”⁷⁶ no Teatro Nacional D. Maria II.

O teatro desempenhava um papel político: poderoso instrumento de mobilização social, por isso a forte censura que por fim atrasou a estreia da peça. Aos poucos, Garrett vê malograr o “setembrismo” moderado que chegou a aceitar, cujo governo deu total apoio à restauração do teatro. Assim, seu olhar desiludido se acentuará em sua obra, fruto dos seus embates no campo social.

Frei Luís de Sousa vai à cena em plena ditadura de Costa Cabral. Na peça, enlaçam-se o conflito íntimo e o conflito político. Garrett resgata um período da história portuguesa de grande exaltação cívica. Vê-se no movimento de resistência à dominação espanhola um exemplo para os acontecimentos que se desenrolam sob jugo cabralista. Garrett evoca uma época passada, para pôr em discussão o presente.

Garrett procurou temas na história nacional com uma finalidade claramente política. Em *Um auto de Gil Vicente*, evocou o esplendor da corte manuelina. N’ *O alfageme de Santarém*, as lutas populares pela independência no século XIV. *Frei*

⁷⁵ António José Saraiva e Oscar Lopes (2000, p. 687) afirmam que “os contemporâneos [de Garrett] tiveram perfeita noção do significado político e social de *O Alfageme de Santarém*, que atacava simultaneamente a direita cartista e a esquerda setembrista; e por isso mesmo as autoridades intervieram para impedir a representação”.

⁷⁶ REVOLUÇÃO DE SETEMBRO, 13 de julho de 1843.

Luís de Sousa situa-se no ambiente sebastianista dos primeiros anos de dominação filipina.

Garrett considerava verdadeiras as obras de arte quando autenticamente nacionais, e assim remonta à tradição literária portuguesa, recorrendo a textos históricos e evocando uma época, permeando de lendas e poesias populares seus textos, com toda a liberdade que o movimento romântico trouxe. Nas peças em estudo, observamos o resgate de momentos importantes da história. Mesmo que sobre elas paira uma ideia de crise do liberalismo, resta sempre uma esperança de reformar o que foi feito, de reconstruir a sociedade com base no que seria “o verdadeiro cristianismo”. O liberalismo com o qual Garrett sonhara não se consolidou plenamente na primeira metade do século XIX. O que se viu foram guerras, destruição, tirania, corrupção dos governos e dos capitalistas, que depredavam o país. Nem por isso Garrett passou a suspirar pelos velhos tempos (Antigo Regime). Seguiu firme, apostou na Regeneração, morreu “ministerial do progresso”⁷⁷ que concebia na confluência entre liberalismo e cristianismo. O bom catolicismo para Garrett era ilustrado e democrático.

⁷⁷ Em *Viagens na minha terra*, Garrett confessa ser ministerial do progresso. (GARRETT, 2010, p. 182).

REFERÊNCIAS

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett: Memórias Biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884. 3 v.

_____. Advertência. In: GARRETT, Almeida. *Afonso de Albuquerque: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963a, p.1991-1992.

_____. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Lucrecia: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963b, p. 1903-1906.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

_____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

BRAGA, Teófilo. As tradições nacionais no teatro. In: GARRETT, Almeida. *Alfageme de Santarém e D. Filipa de Vilhena*. Porto: Livraria Chardron, de Léo e Irmão, [s.d.] a.

_____. Dois monumentos. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa e Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, de Léo e Irmão, [s.d.] b.

_____. *História do teatro português. Garrett e os dramas românticos – Século XIX*. v. 4. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.

BRILHANTE, Maria João. Apresentação crítica. In: *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Comunicação, 1982.

CARTA CONSTITUCIONAL DA MONARCHIA PORTUGUESA. Decretada e dada pelo Rei de Portugal e Algarves Dom Pedro, Imperador do Brasil, aos 29 de abril de 1826. Lisboa: Imprensa Régia, 1826. Disponível em: <http://purl.pt/11484>. Acesso em 15 de fevereiro de 2012.

CATROGA, Fernando. Cientismo, política e anticlericalismo. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal – O Liberalismo*. v. 5. Lisboa: Editorial Estampa, 1993a.

_____. Romantismo, literatura e história. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal – O Liberalismo*. v. 5. Lisboa: Editorial Estampa, 1993b.

CASCÃO, Rui. Vida quotidiana e sociabilidade. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal – O Liberalismo*. v. 5. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da história literária*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1961.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C.^a, Editores, 1983.

DAVID, Sérgio Nazar. De estrangeiros, estrangeirados, imigrantes e proscritos. Almeida Garrett e Eça de Queirós no espelho da Europa. Viagem e história social. Portugal ontem e hoje. In: VILAS-BOAS, Gonçalo e OUTEIRINHO, Maria de Fátima (orgs.). *Cadernos de Literatura Comparada. Viagens*. Porto: Faculdade de Letras / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Nº 18, 2008, p. 107-126.

_____. “Ao Conservatório Real” e Frei Luís de Sousa no conjunto da obra madura de Garrett (1843-1854)”. In: NEVES, Lúcia Maria; OLIVEIRA, Paulo Motta; DAVID, Sérgio Nazar; FERREIRA, Tânia Maria (org.). *Literatura, história e política em Portugal (1820-1856)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

_____. O mundo inexorável do constitucionalismo português. Os desafios maiores do liberalismo sob o olhar de Garrett. A. P. Lopes de Mendonça, Camilo e Eça de Queirós. In: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo*. Manaus: UEA Edições, 2009, p. 224-240.

_____. Almeida Garrett: sua viagem sua vertigem. In: DAVID, Sérgio Nazar (org.). *Paixão e revolução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

DIÁRIO DO GOVERNO, nº 273. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

FERREIRA, Alberto. *Estudos de cultura portuguesa (Século XIX)*. Lisboa: Moraes, 1980.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Shakespeare e Garrett*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [s.d.].

FRANÇA, José-Augusto. Garrett ou a Ilusão desejada. In: *O romantismo em Portugal*. v. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Introdução de Ofélia de Paiva Monteiro. Porto: Civilização, 1999.

_____. *O arco de Sant’Ana*. Edição de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004.

_____. Advertência. In: _____. *O arco de Sant’Ana*. Edição de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004.

_____. Prólogo. In: _____. *Afonso de Albuquerque: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Prefacção. In: _____. *Átala: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Camões. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Na primeira edição. In: _____. *Camões: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Cartas íntimas. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 1. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Prefácio da primeira edição. In: _____. *Catão: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Prefácio da segunda edição. In: _____. *Catão: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Prefácio da terceira edição. In: _____. *Catão: obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Discursos parlamentares. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 1. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Filipa de Vilhena. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 12. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984a.

_____. Lírica de João Mínimo. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 1. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Introdução. In: _____. *Méropé: Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. Méropé. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 2. Porto: Lello e Irmão, 1963.

_____. O alfageme de Santarém. In: _____. *Obras completas de Almeida Garrett*. v. 12. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984b.

_____. *O Alfageme de Santarem ou a Espada do Condestavel*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842.

_____. *O alfageme de Santarem*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1856.

_____. Um auto de Gil Vicente. In: *Teatro romântico português – O drama histórico*. Prefácio, seleção e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

_____. *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia de Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

GARRETT POLÍTICO: Catálogo da exposição. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERCULANO, Alexandre. *Theatro – Moral – Censura. Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*. Lisboa: Imprensa Nacional, n. 34, 26 de maio de 1842, p. 406-409.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

_____. *O labirinto da saudade*. 5 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal. Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. v. 3. 13. ed. Lisboa: Presença, 1998.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Para uma sistematização didáctica das leituras interpretativas de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (orgs.). *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno*. v. 2. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 89-135.

MASSA, J. Carlos. O teatro novo e os artistas. *Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*. Lisboa: Imprensa Nacional, n. 36, 9 de setembro de 1847, p. 429-431.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Garrett. Romantismo e Modernidade. *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 4, p. 20-31, jan. / mar. 1999a.

_____. *Estudos garrettianos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010a.

_____. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Porto: Civilização, 1999b, p. 7-28.

_____. *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010b, p. 15-76.

OLIVEIRA, José Osório de. *O romance de Garrett*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1935.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1972.

_____. *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. A restauração da Carta Constitucional: cabralismo e anticabralismo. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal – O Liberalismo*. v. 5. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

ROCHA, Andrée Crabbé. *O teatro de Garrett*. 2. ed. Coimbra: Coimbra editora, 1954.
SÁ, Victor. *Instauração do liberalismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

SANTOS, Maria de Lourdes C. Lima dos. *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto, 2000.

SARAIVA, António José. A evolução do teatro de Almeida Garrett. In: *Para a história da cultura em Portugal*. 5. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. v. 2.

SILVA, L. A. Rebelo da. A censura moral do teatro. *Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*. Lisboa: Imprensa Nacional, n. 32, 12 de agosto de 1847, p. 379-382.

UNIVERSO PITORESCO – Jornal de Instrução e Recreio. O Conselheiro J. B. de Almeida Garrett. v. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844.

VAQUINHAS, Irene Maria; CASCÃO, Rui. Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal – O Liberalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. v. 5.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: MNT, 2003.

_____. O tratamento da História no drama romântico português. *Revista Limite*, v. 2, 2008, p. 79-95. Disponível em: <<http://www.revistalimite.es/volumen2.html>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

VIANA, Mário Gonçalves. *Almeida Garrett: poesia e teatro*. Porto: Figueirinhas, 1944.