

# Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos

*Aníbal Pinto de Castro*

É POR DEMAIS SABIDO COMO A EVOLUÇÃO DOS códigos estéticos se pode operar por continuidade ou por fractura. E como, no caso do Romantismo, a renovação do gosto literário se fez num espírito revolucionário contra o império dos modelos clássicos, mantidos durante mais de dois séculos por um sistema pedagógico basicamente sustentado pelos colégios da Companhia de Jesus, e que projectava, no plano da arte, os mesmos anseios de liberdade que a Revolução Francesa proclamara e fizera triunfar.

Na verdade, não era de modo algum inocente o grito que, em 1834 (e em França!), Victor Hugo lançava no poema «Réponse à un acte d'accusation», incluído nas *Contemplations*: «*guerre à la Rhétorique et paix à la syntaxe*»!<sup>1</sup>...

Mas Garrett, que certamente o leu e entendeu, como se prova pelo indiscutível papel que desempenhou na renovação da língua e do estilo, num texto literário singularmente novo, não foi tão radical nos caminhos que escolheu para criar a sua obra. Preferiu o eclectismo de uma atitude que se me afigura muito semelhante à de Camões, como ele, escrevendo direito ainda que pelas linhas sinuosas da ironia, lembrou no cap. VI das *Viagens*, ao divagar, como só ele sabia, acerca da fusão da mitologia pagã com o maravilhoso cristão. Aí escreveu, com efeito, referindo-se ao tempo estético do épico:

*«Não havia ainda então românticos nem romantismo, o século estava muito atrasado. As odes de Vítor Hugo não tinham ainda desbancado as de Horácio; achavam-se mais líricos e mais poéticos os esconjuros de Canídia, do que os pesadelos de um enforcado no oratório; chorava-se com as Tristes de Ovídio, porque se não lagrimava com as meditações de Lamartine. Andrómaca, despedindo-se de Heitor às portas de Troia, Príamo suplicante aos pés do matador de seu filho, Helena lutando entre o remorso do seu crime e o amor de Páris, não tinham ainda sido eclipsados pelas declamações da mãe Eva às grades do*

*paraíso terreal. O combate de Aquiles e Heitor; das hostes argivas com as troianas, não tinha sido metido num chinelo pelas batalhas campais dos anjos bons e dos anjos maus à metralhada por essas nuvens. Dido chorando por Eneias não tinha sido reduzida a donzela choramingas de Alfama carpindo pelo seu Manel que vai para a Índia...»<sup>2</sup>.*

Não tiremos a este trecho a ironia que tão finamente o marca, mas entendamo-lo para além dessa ironia. Veremos que ele exprime com meridiana clareza uma consciente e deliberada atitude estética.

E é o lugar dos clássicos nessa atitude que eu me proponho hoje pôr em relevo, na senda da investigação que, com tanta finura e saber, desenvolveu há alguns anos a minha distinta Colega e Amiga Ofélia Paiva Monteiro<sup>3</sup>, à luz da investigação que eu próprio tenho feito no campo da teorização retórica e poética na época de Setecentos e daquela a que agora estou a proceder no sentido de estabelecer as linhas essenciais e os fundamentos da poética garrettiana.

Qualquer leitor de Garrett, mesmo pouco atento, não terá, aliás, dificuldades em identificar na sua escrita essa permanente presença da leitura dos clássicos. Aduzirei breves provas dessa memória literária e da sua importância no trabalho de Garrett como criador. Já o estabelecimento das relações de intertextualidade profunda que existem entre o texto garrettiano e essa leituras levanta problemas vários, cuja solução depende radicalmente da existência de uma edição crítica genética, cujos primeiros passos começamos agora a dar em Coimbra.

Como deixava entrever acima, o Romantismo português surgiu com manifesto atraso em relação a outras literaturas europeias. Já a explicação desse atraso, e sobretudo da ausência de um verdadeiro pré-romantismo entre nós, carece ainda de precisões e aprofundamentos críticos que urge elaborar. Seria demasiado sim-

plista explicar o fenómeno, recorrendo apenas ao nosso proverbial atraso de país periférico e eternamente privado das luzes do progresso pelas sombras do obscurantismo. Para determinar as causas dessa evolução e da consequente periodização estética que ela determina, temos de recuar um pouco no tempo.

É sabido como o Barroco se prolongou demasiado no tempo português, pois só em 1746 Verney lhe deu o primeiro abalo sério com as famosas cartas do Barbadinho ficcionalmente reunidas no *Verdadeiro método de estudar*. A responsabilidade dessa excessiva duração cabia inequivocamente, como dizia acima, ao ensino das matérias literárias que a Companhia de Jesus mantivera, quase inalterado, desde os finais de Quinhentos, na sua vasta rede de colégios.

Mas quando, em 1759, a sanha iluminista de Pombal destituiu os Jesuítas desse quase monopólio pedagógico, verificou-se um curioso movimento de retrocesso! Com efeito, por alvará de 28 de Junho de 1759 (dois meses antes do decreto de expulsão!), mandava o rei D. José que, para restaurar o estudo das Letras decaído durante o século anterior pela acção e método dos Inacianos, se tornava necessário repor o «*método antigo (isto é, o do século XVI) reduzido aos termos simples, claros e de maior facilidade, que se pratica actualmente pelas nações polidas da Europa*».

Esse mesmo diploma determinava a imediata criação de escolas públicas de Retórica em todas as cidades e vilas do Reino que fossem cabeça de comarca, dando lugar a um alargamento da rede de escolas para a qual não havia quadros nem instrumentos didácticos. Daí resultou um sistema de regras, pautado pelas *Instruções para os Professores* que acompanhavam o alvará, que contribuiu decisivamente para acentuar o carácter normativo do código estético-literário, revalorizando, à luz do gosto renascentista, as teorias matriciais de Horácio e de Quintiliano, com natural, embora não total,

Viagens na minha terra

I.

Que viagem <sup>ávida</sup> ~~deu~~ do seu quarto quem  
está na Rússia — de ~~longo~~ inverno em  
San' Petersburgo, um Piemonte! inen-  
de-se. Mas com este clima, com  
este ar q' D. nos deu, onde a  
larangeira cresce no horto, onde  
~~vegeta~~ o mato é de morte, e ~~as~~  
~~opras~~ <sup>opras</sup> de Maistre q' aqui escrevem  
ao menos in até o quinquil.

Em ~~estes~~ <sup>estes</sup> vezes n'estos soffocados  
noites d'esta viagem & até d'uma  
janelha p' ver uma nequice de  
Deo q' até me fim do vea e  
me enganar com ~~uns~~ <sup>suas</sup> neides de  
árvores, que alli vegetam & laboriosa  
~~mente~~ <sup>infancia</sup> nos ~~intu~~ <sup>do</sup> ~~caes~~ <sup>do</sup> ~~caes~~  
sedi. E ~~quando~~ <sup>quando</sup> escrevi ~~estas~~ <sup>+ minhas</sup> ~~viagens~~ <sup>+ viagens</sup> nem  
as ~~meas~~ <sup>meas</sup> ~~impreções~~ <sup>impreções</sup>: pois tinham muito  
quê! Foi sempre ambiciosa a minha  
penna, pobre e suberbo; quer offumpito  
mais largo. Pois heide das - thó. Vou  
nada menos que a Santarem: e protato  
de quanto ~~vir~~ <sup>vir</sup> e ouvir ~~se~~  
de quanto ~~em~~ <sup>em</sup> ~~sentir~~ <sup>sentir</sup> pensar e.

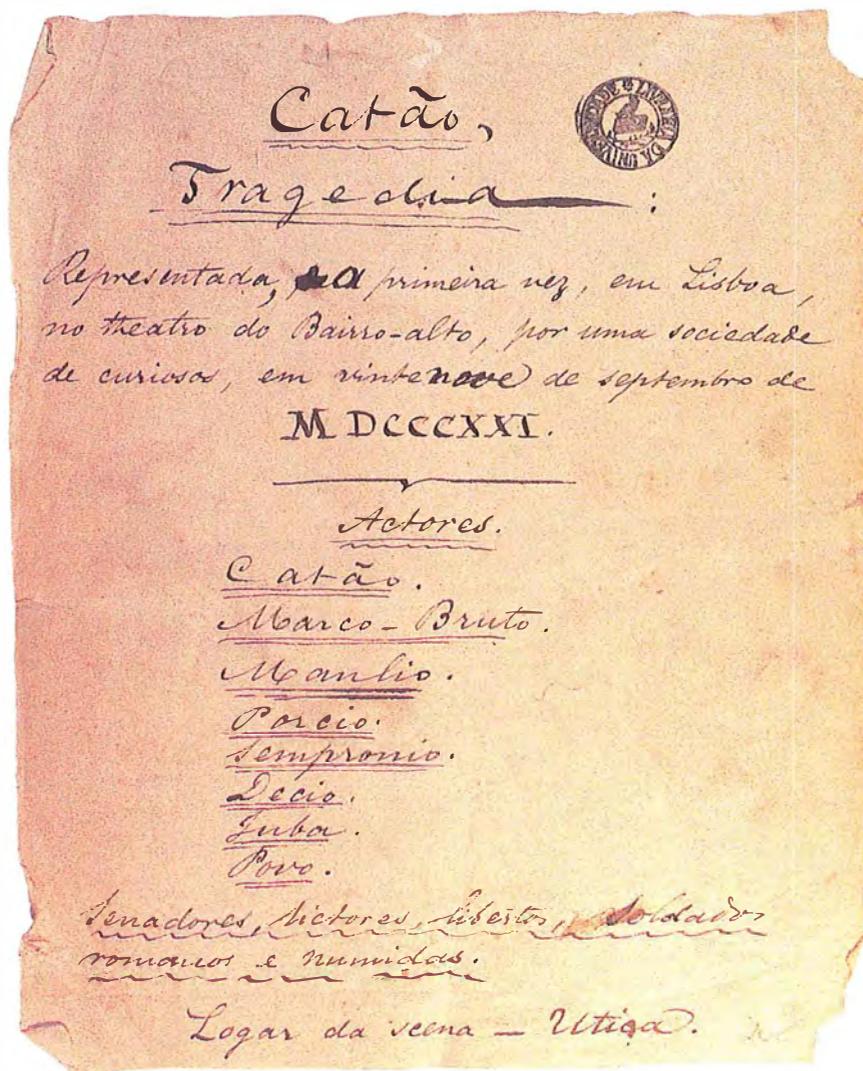
detrimento de Aristóteles e algum esquecimento de Cícero.

Tudo isto significa que a pretendida renovação literária, mediante a criação do bom gosto que autores como Cândido Lusitano haviam haurido de Muratori, se vai fazer por um retrocesso às teorias e paradigmas renascentistas, em vez de se projectar para o futuro na procura de novas ideias estéticas. E a relativa falência da empresa literária consubstanciada na Arcádia Lusitana, apesar de tantos e tão generosos esforços de vários dos seus membros (a começar por Garção!), como teorizadores e criadores, é a melhor prova de que o caminho traçado era o menos adequado para levar os poetas portugueses à modernidade pretendida por Pombal e pelos seus iluminados conselheiros em tais matérias<sup>4</sup>.

É neste contexto cultural e pedagógico, em grande parte personificado pelo magistério doméstico de D. Fr. Alexandre da Sagrada Família<sup>5</sup>, que vai decorrer a primeira formação literária do jovem Garrett. E não faltam provas dessa realidade.

Assim, sabemos que Francisco Gomes de Amorim possuiu, oferecido por Aníbal Fernandes Tomás, um exemplar da *Arte Poética* de Horácio, na tradução de Cândido Lusitano, que Garrett manuseara na sua adolescência, pois tinha manuscritas a sua assinatura (*João Batista da Silva Leitão*) e a data de 1814<sup>6</sup>.

E quando, por finais de 1830, regressado de Coimbra à casinha do Vale de Santarém, Carlos, em cuja figura ficcional há tanto do próprio Garrett, apresenta os primeiros sintomas de heterodoxia ideológica à perspicácia desconfiada de Fr. Dinis, personagem na qual a finura crítica de Ofélia Paiva Monteiro viu tanto de D. Fr. Alexandre<sup>7</sup>, recebe do austero franciscano uma formal proibição de pensar e indica, como antídoto para o perigoso veneno que já lhe corria nas veias do entendimento, a leitura de dois dos mais celebrados poetas latinos. Vale a pena



recordar um passo do diálogo, tirado do capítulo XV das *Viagens*:

«— Carlos, Carlos! nem mais uma palavra a semelhante respeito. Em que más companhias andaste tu, que mais livros leste, tu que eras um rapaz?... Carlos, proíbo-te de pensar nesses desvãos.

*Catão*, 1821. Manuscrito autógrafo.  
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.  
Fotografia de Isabel Rochinha.

– Proíbe-me... a mim... de pensar!... Ora, senhor...

– Proíbo de pensar, sim. Lê no teu Horácio se estás cansado das Pandectas. Vai para a eira com o teu Virgílio... Ou passeia, caça, monta a cavalo, faze o que quiseres, mas não penses. Cá estou eu para pensar por ti.

– Porquê? eu hei-de ser sempre criança? a minha vida há-de ser esta? Horácio! tenho bom ânimo para ler Horácio agora... e a bela ocupação para um homem de vinte e um anos, escandar jambos e troqueus!»<sup>8</sup>.

Sob a metamorfose da fantasia ficcional surge com visível transparência a realidade biográfica, onde a formação literária do autor assentava solidamente na leitura dos clássicos.

Tiremos uma terceira prova de duas breves aproximações intertextuais.

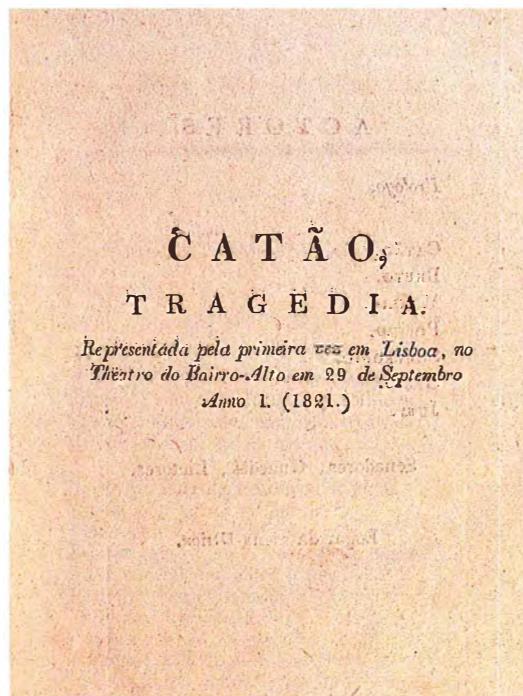
Ao acentuar, no prefácio à 1.<sup>a</sup> ed. de *Catão*, publicada em Lisboa, em 1822, as dificuldades do género trágico, não se esquece de sublinhar a demora e perseverança com que estudara e cultivara as principais obras nele integradas, vem-lhe espontaneamente à pena a expressão «*mão diurna e nocturna*»<sup>9</sup>, dos versos 268-269, da *Poética*, quando o venusino recomendava aos Pisões: *Vos exemplaria graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*.

Podia tratar-se de uma proximidade textual que, presente na sua memória de jovem, lhe viesse ao bico da pena com natural e fácil espontaneidade. Tal memória, porém perduraria ao longo de toda a vida. Assim, ao afirmar na *Memória* lida ao Conservatório Real de Lisboa, em 6 de Maio de 1843, a propósito do *Fr. Luís de Sousa*, que pretendia demonstrar como, com um drama moderno, se podia provocar a catarse aristotélica, excitando fortemente o terror e a piedade das plateias então gastas e caquéticas pelo recurso aos ingredientes estafados de que o teatro dito romântico usara e abusara, acrescenta:

«... não sei se o consegui; sei, tenho fé certa que aquele que o alcançar; esse achou a tragédia nova, e calçou justo no pé o coturno das nações modernas; esse não aceite das turbas o trágico consagrado, o bode votivo; não subiu no carro de Téspis, não besuntou a cara com borras de vinho para fazer visagens ao povo; esse atire a sua obra às disputações das escolas e das parcialidades do mundo, e recolha-se a descansar no sétimo dia dos seus trabalhos, porque tem criado o teatro da sua época»<sup>10</sup>.

Note-se que se trata, não de afirmar uma adesão à doutrina horaciana, mas de traçar os caminhos de uma modernidade dramática, recorrendo a formas metafóricas cunhadas a partir dos versos 275-277 da *Poética* horaciana:

*Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ  
dicitur et plaustri uexisse poemata Thespis  
quæ canerent agerent que peruncti fœcibus ora.*



ou, na versão portuguesa de Rosado Fernandes: «Diz-se que Téspis descobriu um género desconhecido da Camena trágica e transportou, em carros, as suas peças, que os actores cantavam e representavam de caras besuntadas com o mosto da uva».

Mas não só dos teorizadores e trágicos se alimentara a formação do jovem Garrett. Dos muitos nomes que poderia aduzir, lembrarei apenas as traduções de Safo<sup>11</sup> de Catulo, datada do Havre, de 1824, e onde, para além de outras composições sem título, encontramos outras intituladas *A Cornélio Nepote, Ao pardalzinho de Lésbia, à morte do pardalzinho, a Lésbia* (várias), *a Flávio, a Verânio, a Fúrio e Aurélio, a Asínio, a Fábulo, a Calvo Licínio*, etc., além de, num caderno solto, junto ao mesmo volume, um Epitalâmio de Pileu e Tétis.

Vinha de longe, por outro lado, o seu estudo dos tragediógrafos gregos, em especial de Eurípides. Segundo conta no prefácio à *editio princeps* de *Mélope*, datado de Lisboa, de 12 de Agosto de 1841, tinha 12 anos e estava na Terceira, quando se atrevera a lê-lo no original, chegando, com o auxílio do Padre Brumoy, a conhecer sofrivelmente algumas das suas tragédias. Seria gosto que para sempre lhe ficaria ínsito no espírito.

Ao terminar em Coimbra o seu curso de Leis, estava, pois, o jovem Garrett profundamente imbuído do saber literário de Gregos e Latinos. Vejamos apenas uma prova desta afirmação. Ao reunir, em 1821, os seus poemas para os imprimir na Imprensa da Universidade, num volume que há anos adquiri para completar o Espólio e vai ser em breve publicado, baseava nesse conhecimento a sua fé na função pedagógica do teatro para a formação das sociedades modernas. E escrevia por isso com grande convicção:

«Se Homero contribuiu muito para formar a grande alma de Alexandre com o exemplo de

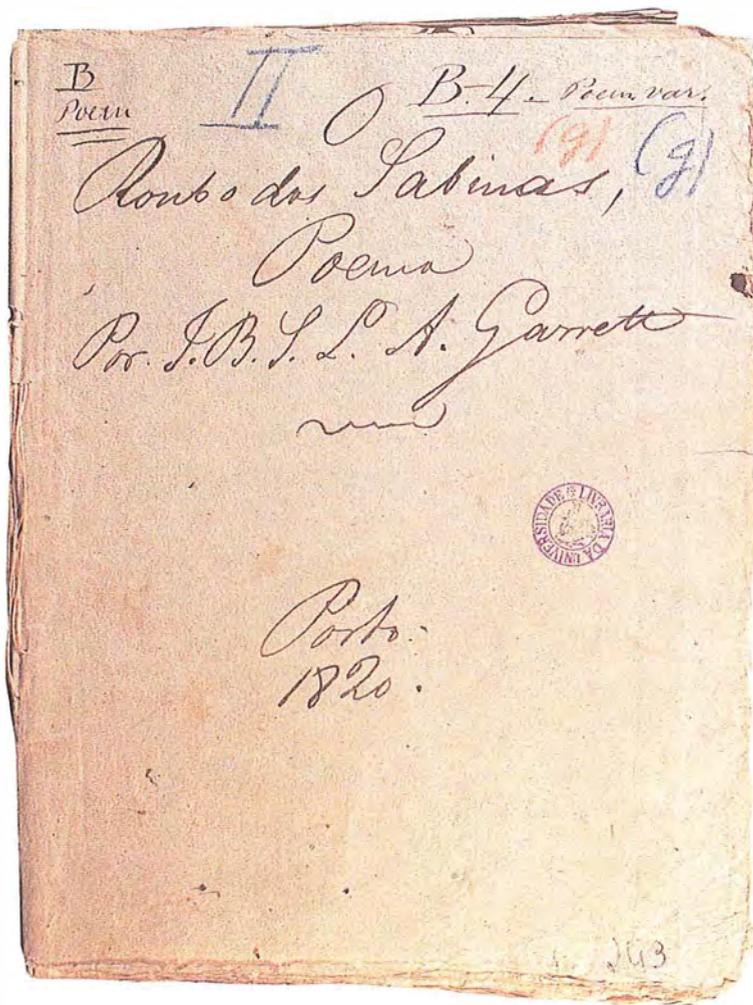
*Aquiles, quanto maior força não devem ter sobre ânímos bem nascidos os modelos de virtudes e esforço de seus concidadãos e avoengos, Em versos divulgados numerosos?*

*Os gregos, nossos mestres em tudo, mas principalmente nas boas artes, este primeiro fito levaram sempre em seus mais afamados poemas.*

*Homero, cantando a ira de Aquiles e a sabedoria de Ulisses, celebrou os gloriosos antepassados de seus compatriotas. Tróia abrasada, Priamo vencido, Agamémnon triunfante, eram os exemplos que lhes presentava para afervorar o amor da glória e aprimorar o esforço e valor nacional.*

*Este digno ofício não coube só à epopeia. Os teatros, desde que, pela civilização e bom gosto foram limpos das fezes da barbaridade, começaram a ser, não só a escola da boa e lídima linguagem, e da moral sã e pura; mas o incentivo da glória e o germen das virtudes sociais. As Coéforas de Ésquilo, as Euménides, a Ifigénia, o Ajax, o Filoctetes, e muitas outras de Eurípides e Sófocles que fim tinham senão os louvores de Atenas, e a glória dos Gregos! Ésquilo, o grande pai da tragédia, fez mais; os vencedores de Salamina foram, vivos ainda, publicamente celebrados nos tablados da Grécia: os seus Persas [...], tragédia em tudo admirável, outra acção não contém, nem outro fito levou, senão mostrar à triunfante Atenas a consternação e miserável estado, em que seus guerreiros tinham posto a corte do grande-rei».*

Apesar de longo, este texto parece-me deveras significativo para a determinação da essência da questão e para a delimitação da análise que dela me proponho fazer. E a primeira nota que eu gostaria de sublinhar é que, de todos os géneros que cultivou, o dramático, e em especial o trágico, foi aquele onde melhor se evidenciou a sua formação clássica, talvez porque se adequava mais perfeitamente à sua genial *vis dramática* e porque conciliava, melhor do que



*O Roubo das Sabinas*, manuscrito. Porto, 1820.  
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.  
Fotografia de Isabel Rochinha.

nenhum outro, a força das emoções com a sobriedade da sua expressão. Não que a herança clássica não esteja omnipresente em tudo quanto escreveu, e em especial em alguns poemas como *O Retrato de Vénus* e *o Roubo das Sabinas*, onde, ao tema clássico, se vinha juntar um hedonismo antigo renovado pelo espírito libertino e pelo naturalismo algo erótico do Iluminismo de Setecentos, que tão fortemente fazia vibrar os estuantes vinte anos daquele que a si próprio se designara por Alceu da Revolução de 20. Mas atenhamo-nos apenas ao teatro.

As suas primeiras obras são, como é por demais sabido, tragédias à maneira clássica, escritas em decassílabos brancos. Publicou os textos da *Mérove*, tema em que, segundo declara no prefácio da primeira edição, de 1841, começou a pensar aos 12 anos, aliás na senda do Tio Bispo, e terá escrito em Coimbra, não aos 18, como diz, mas aos 20; e de *Catão* que, representado pela primeira vez em 1822, apareceria em letra de forma nesse mesmo ano.

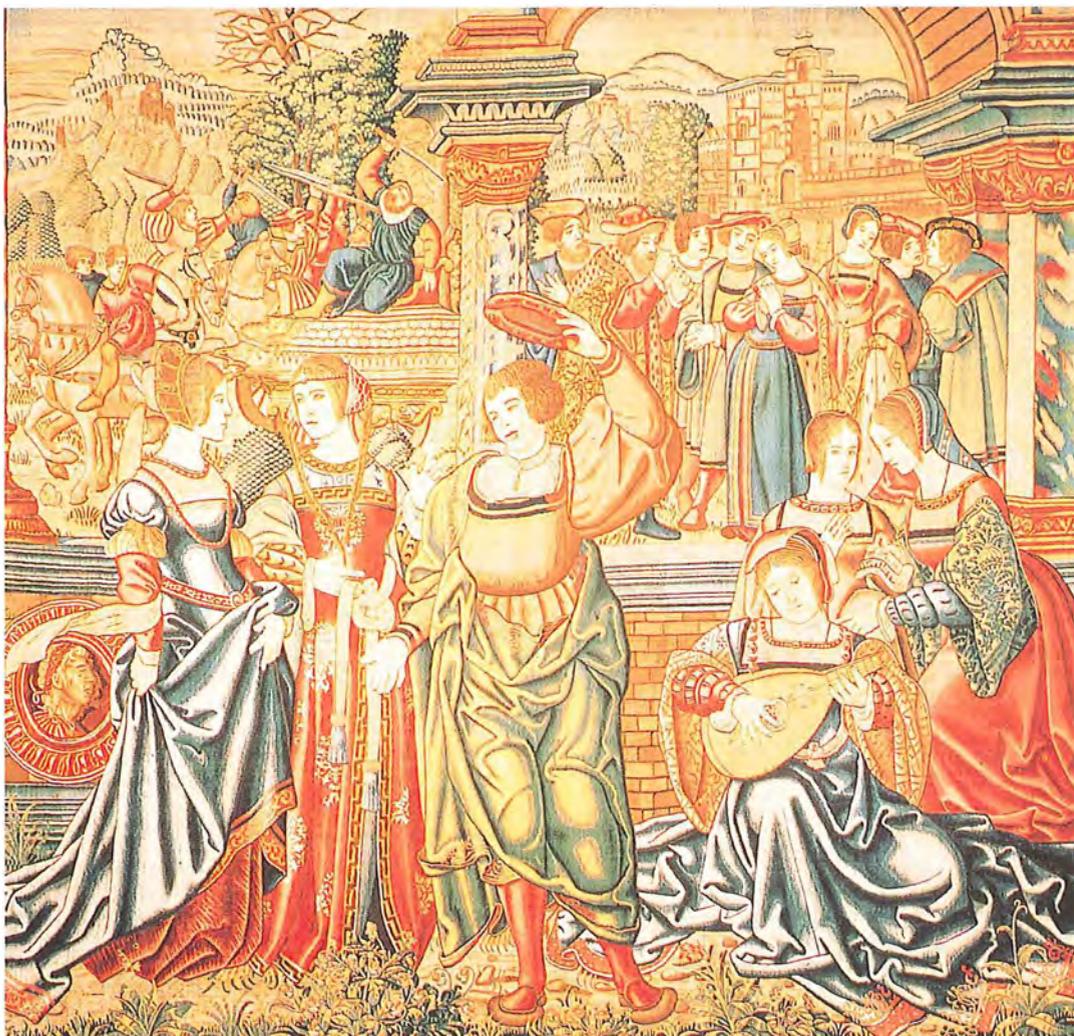
Mas outras tentativas fez no género e com temas tirados do seu saber clássico. E, a crermos no que confessa no prefácio de *Mérove*, escrevera uma suposta tragédia intitulada *Xerxes*, a partir dos *Persas* de Ésquilo, além de uma *Lucrecia* e de outros «atentados dramáticos»!... Dessas tentativas restam no Espólio, entre outros fragmentos, 12 páginas de uma *Iphigénia em Táuride*, que começou em Angra a 24 de Fevereiro de 1816, e o acto I e parte do II de um *Édipo em Colono* cujo autógrafo refere ter sido começado no Porto, em Julho de 1820.

Acerca da primeira escreverá na p. 7 do respectivo autógrafo, com data de Julho de 1820:

«Não passou daqui o meu voo trágico. Fogo de palha; mal acceso e pouco duradouro. Estes poucos versos são, os demais, traduzidos do grego, ou imitados. – Racine também tem o seu quinhão, mal roubado e pior escondido. – Conservo isto p.<sup>a</sup> me lembrar da minha infância trágica, e poética. – Então me agradou muito; hoje me faz rir. – Tais somos em toda a vida, e em todas as acções della».

Este jocoso, mas significativo apontamento me leva a uma outra ordem de considerações.

É por demais evidente que, na esteira do neoclassicismo setecentista francês e italiano, Garrett preocupou-se desde muito cedo em actualizar a tragédia clássica, sobretudo na invenção da matéria trágica e na reorganização



«Édipo em Tebas» [pormenor].  
Tapeçaria do século XVI.  
Museu de Lamego (inv. nº 5).

estrutural dos textos. Esse trabalho fez-se quase sempre a partir da leitura dos clássicos modernos. Mas também, em sentido inverso, sempre que o seu conceito de equilíbrio e de harmonia se via perturbado pelas tentativas algo amaneiradas de trazer os grandes temas da tragédia antiga ao gosto degradado das plateias modernas, patente em muitos dramaturgos franceses e ingleses setecentistas (Addison, com o seu *Cato*, era bem o exemplo dessa adulteração, que já

merecera forte censura de Schlegel), o regresso à autenticidade dos grandes tragediógrafos gregos era o seu mais generoso recurso.

Claro está que toda esta busca não se processava sem algum desnorte e confusão. Nem admira que assim fosse. As leituras eram um tanto caóticas e as opiniões que nelas encontrava eram, as mais das vezes, díspares quando não confusas. Não andaria por isso longe da verdade quando confessava no prefácio de

*Mélope* que a leitura de Alfieri e de Ducis lhe transtornara as ideias dramáticas, levando-o a perder «*toda a fé nas crenças velhas*», sem entender as novas nem acertar com elas<sup>12</sup>. De todas essas preocupações, algo antagónicas, dão conta assaz exacta, entre muitos outros textos espalhados em apontamentos e cartas, os sucessivos prefácios que foi elaborando para as sucessivas edições que de algumas dessas obras foi dando e, com não menor incidência, das alterações, por vezes muito profundas, que nelas foi introduzindo, num *labor limae*, que era, ainda, uma manifestação do seu perfeccionismo horaciano.

Vejamos o prefácio da primeira edição de *Catão*, datado de Lisboa, de 13 de Março de 1822.

Para a leitura dos grandes dramaturgos gregos (e menciona Sófocles, Ésquilo, Eurípides e Aristófanes), não podendo contar em absoluto com um escasso conhecimento da língua original, valera-se «*de boas traduções latinas e francesas, e sobretudo da erudita e engenhosa obra*» do Padre Brumoy, isto é, dos três volumes de *Le Théâtre des Grecs*, publicados em 1730. E traça, em síntese assaz simplista (cruas e mal digeridas reflexões, lhes chamará num *Nota Bene* acrescentado em 1839!), uma evolução do género dramático.

Em sua opinião, «*a tragédia grega, singela e vigorosa em Ésquilo, majestosa e sublime em Sófocles, só em Eurípides decai alguma cousa em certa afectação de moralizar que depois em Roma estragou Séneca, e mais posteriormente em Paris amaneirou algumas vezes Voltaire*»<sup>13</sup>.

Quanto à comédia grega, que considerava simples caricatura dos caracteres contemporâneos, tivera um percurso mais *vago e incerto*; nela admirava «*a viveza dos ditos picantes*» e o engenhoso da «*imitação ridícula*», mas mais nada, tendo formado do género um conceito indeterminado, até por falta de referências posteriores.

Depois de ter vibrado de entusiasmo com as maravilhas helénicas, a produção dramática latina deixava-o desapontado:

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

Depois, numa desconcertante mescla, que só não surpreende mais pela juventude de quem a formulava, diz das suas leituras dos modernos, onde se amalgamam a *Sofonisba* de Trissino e a *Castro* de António Ferreira, para a tragédia; Juan del Encina, Gil Vicente, António Prestes e Ariosto, para a comédia, com outros vários, italianos e espanhóis (que não cita), mas que julga terem constituído as primícias do teatro moderno, assim nascido de uma mistura do clássico grego com o «género romântico», entenda-se o *romântico*, aqui, não tomado num sentido periodológico, mas no de «autóctone vernacular».

A *conservação* e o *apuro* do género clássico (note-se a flagrante confusão com que usa o conceito de *género* e a palavra que o designava!) deviam-se, por certo, em França, primordialmente a Racine, Voltaire e Crébillon (nova e desconcertante mistura!), mas, embora ao arrepio da opinião corrente, considerava que haviam sido Scipione Maffei e Vittorio Alfieri, quem mais o tinham *apurado* e *sublimado*.

Shakespeare, dando origem ao género *romântico*, formara uma «classe» distinta que, embora irregular e informe, apresentava uma beleza muito própria e única.

Corneille, Ducis, Schiller e os modernos autores ingleses e espanhóis tinham conseguido em quase todas as suas obras a combinação dos dois «géneros».

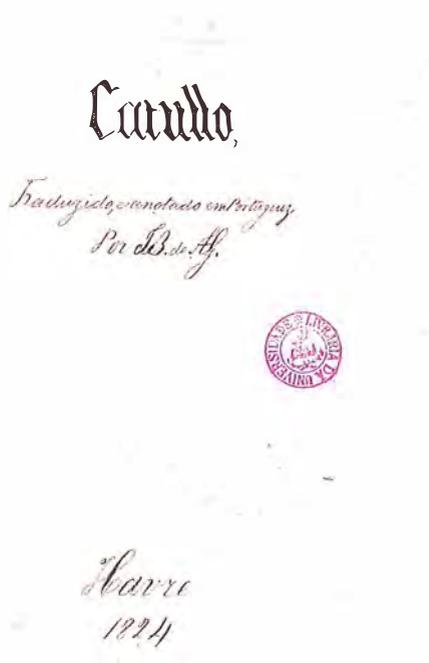
Tudo isto era na verdade cru e mal digerido!... Mas prova, fundamentalmente, como o conhecimento do teatro moderno lhe servira para o exercício de uma crítica, ainda quando naturalmente mal fundamentada e pior formulada, da qual resultava uma actualização, primeiro, e uma busca de caminhos mais originais, depois. Estava assim aberta a senda que, da tragédia clássica, o havia de levar ao drama do *Frei Luís de Sousa*.

No prefácio à 2.<sup>a</sup> edição, publicada em Londres, em 1830, datado de 15 de Abril, a declaração de compromisso entre o antigo e o moderno é já mais lapidar. Para justificar a profunda remodelação a que sujeitara o texto, escrevia que a ela procedera «*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*»<sup>14</sup>. Desta maneira procurara «*conciliar (e não era impossível) a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa arte*».

Fora o melhor entendimento de Tito Lívio e Plutarco, «*dois grandes fanais da história antiga*», relidos à luz da experiência dos dez anos da revolução portuguesa, que haviam permitido ao jovem dramaturgo aprimorar a sua tragédia «*nas reformas que nela fez, no desenho de seus caracteres, e no colorido de muitas cenas que, na primeira edição, visivelmente mostravam a mão inexperta do pintor que as traçava sem ter donde copiar do vivo*».

E no prefácio à 3.<sup>a</sup> edição, datado de 19 de Novembro de 1839, voltaria a dizer que esta mesma correcção do texto fora elaborada a partir do «*estudo profundo e quase teimoso dos autores latinos e gregos que trataram de coisas romanas*»<sup>15</sup>.

Fazendo o balanço da sua actividade de dramaturgo, dizia que antes de *Catão* já fizera mui-



*Catão*, Traduzido e anotado em portuguez por J.B. de AG., Havre, 1824. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

tas tragédias e comédias, todas sensabores; por isso as rasgara, deixando apenas a *Mélope*, porque tinha a intenção de a rever. É que, inspiradas do reflexo estrangeiro, apenas tinham de portuguesas as palavras: no mais, eram «*pensadas em grego, em latim, em francês, em italiano, em inglês*»... Mas, para remodelar *Catão*, fora a Roma, fizera-se romano e, voltando a Portugal, pensara de português para portugueses.

Fechara-se daquele modo o ciclo que, dos clássicos, o levava aos clássicos, para fazer dele, mais do que um romântico, um clássico moderno. Na matura idade dos 40 anos, podia, pois, afirmar, já com a serena certeza que lhe ditará um conhecido passo das *Viagens*:

«*O clássico rabugento é um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser taful, e cuida que morrem por ele as meninas. O romântico desvairado é um peralvilho ridículo que dança o galope pelas ruas, e toma por sorrisos de*

*namorada o supercilioso olhar da senhora honesta que se riu de pasmo de o ver tão doudo e tão presumido – mas tão sensabor»<sup>16</sup>.*

Garrett só era ambas as coisas quando cuidava que morriam por ele as meninas!... Mas a síntese ia-se fazendo no espírito do artista. E o resultado mais visível dela aí está nas suas grandes obras finais, em especial nas *Viagens* e no *Frei Luís de Sousa*. E porque ao teatro me venho atendo, limito-me desta vez ao drama, começando pela Memória ao Conservatório.

Visivelmente marcado já pelo culto da tradição nacional, que o levava a coligir com tanto afã as peças do Romanceiro, sublinhava Garrett que os mais belos acontecimentos e caracteres da história portuguesa se definiam por «*uma extrema e estreme simplicidade*»<sup>17</sup>. Por isso as figuras, grupos e situações da nossa história lhe pareciam «*mais talhados para se moldarem e vasarem na solenidade severa e quase estatúria da tragédia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente impressivos, do drama novo – ou para se interlaçarem nos arabescos do moderno romance*».

Via por isso que, na história feita lenda do famoso frade dominicano, que lera num curto romance histórico de Paulo Midosi, publicado no *Panorama* e que vira representado, quando muito jovem, por uma companhia ambulante, na Póvoa de Varzim, havia «*toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de Sófocles*», tinha, a mais do que elas, «*aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão, acendendo até nas últimas trevas da morte, a vela da esperança que se não apaga com a vida*».

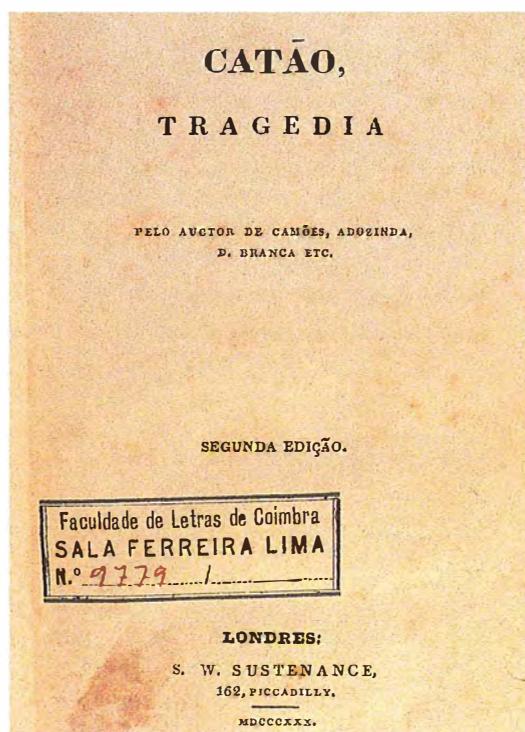
A catástrofe dramática era «*um duplo e tremendo suicídio*»; mas esse suicídio não se comedia pelo punhal ou pelo veneno; era consumado por duas mortalhas que caíam sobre dois cadáveres vivos. E as comparações surgem-lhe de imediato, não sem evidentes reminiscências da *Poética* aristotélica:

«*A desesperada resignação de Prometeu cravado de cravos no Cáucaso, rodeado de curiosidades e compaixões, e com o abutre a espicaçar-lhe no fígado, não é mais sublime. Os remorsos de Édipo não são para comparar aos exquisitos tormentos de coração e de espírito que aqui padece o cavalheiro pundonoroso, o amante delicado, o pai estremecido, o cristão sincero e temente do seu Deus. Os terrores de Jocasta fazem arripiar as carnes, mas são mais asquerosos do que sublimes: a dor, a vergonha, os sustos de D. Madalena de Vilhena revolvem mais, profundamente no coração todas as piedades, sem o paralisar de repente com uma compressão de horror que excede as forças do sentimento humano*».

O tema era, pois, o de uma verdadeira tragédia e se lhe não dera tal classificação, fora apenas para não abrir guerra com «*os estafermos respeitados dos séculos que, formados de peças que nem ofendem nem defendem no actual guerrear*», ainda conseguiam, apesar de tudo, alguma veneração dos contemporâneos.

Sendo o drama, na sua teoria, «*a expressão mais verdadeira do estado da sociedade*», importava-lhe pintar do vivo, desenhar do nu, e não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora «*da verdade e do natural*». Havia, pois, que adaptar as formas literárias à sociedade contemporânea.

Vivia-se num século democrático e por isso – escrevia – «*tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz*». Os príncipes já não eram, nem podiam ser, Augustos, que



recebessem mecenaticamente a celebração áulica dos poetas, como Horácio e Virgílio tinham feito. Mas os poetas dramaturgos, feitos cidadãos, teriam de ir como Eurípides e Sófocles, pedir na praça pública os sufrágios do povo. Quer dizer que, sendo modelos de arte, os dramaturgos gregos eram também mestres de cidadania. E esse era mais um motivo da sua adesão àquela escola perene de beleza. O drama assumia, assim, na modernidade, a forma e a função pedagógica e social que a tragédia antiga desempenhara na pólis grega. E a análise do texto de *Frei Luís de Sousa* confirma em pleno esta posição do autor.

Estas considerações não esgotam – claro está – o problema, pois muito importaria, em meu entender, por exemplo, procurar na leitura que Garrett fez do teatro setecentista, e em especial da obra de Diderot (que aliás cita repetidas vezes), outras raízes desta teoria.

Uma conclusão, porém, julgo podermos tirar desde já.

A herança dos clássicos, fosse recebida na sua inteireza original (mesmo quando não diretamente tomada na língua original), fosse filtrada através dos autores que os tinham continuado desde o Renascimento, traduzindo-os, imitando-os ou adaptando-os, ofereceu a Garrett as linhas essenciais que determinaram a sóbria contenção, o cristalino equilíbrio e a serena beleza da sua alma de romântico: pela disciplina com que o fizeram dominar o fogo das paixões, pelo calmante sedativo que trouxeram aos impulsos naturais e naturalistas do seu temperamento, pela consciência que aperfeiçoaram da sua cidadania e da intervenção pública que, em nome dela, teve como político e como artista, pela configuração «nobilitante» que deram à poesia que, bem dentro dos cânones da sua época, encontrou e valorizou na tradição nacional, na tradição histórica e na memória literária.

*Catão*. 2ª edição, Londres, S. W. Sustenance, 1830. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

<sup>1</sup> *Les contemplations*. Nouv. éd. publiée par Joseph Vianey; t. I. Paris, Hachette, 1922, p. 55.

<sup>2</sup> *Viagens na minha terra*. Intr. e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 42.

<sup>3</sup> Veja-se *A formação literária de Almeida Garrett. Experiência e criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

<sup>4</sup> Veja-se a este respeito o que escrevi no artigo *Alguns aspectos da teorização poética do Neoclassicismo português*. Sep. de «Bracara Augusta», XXVIII, fasc. 65-66 (77-78), 1974.

<sup>5</sup> Veja-se Ofélia M. Caldas Paiva Monteiro, D. Fr. *Alexandre da Sagrada Família. A sua espiritualidade e a sua poética*, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbricensis», 1974.

<sup>6</sup> *Garrett. Memórias biográficas*. vol. II. Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, p. 581, nota.

<sup>7</sup> Cf. *op. cit.*

<sup>8</sup> *Viagens...*, p. 121.

<sup>9</sup> «Teatro 1», in *Obras completas*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972, p. 31.

<sup>10</sup> Id., Teatro. 4. Ib., 1973, pp. 19-20.

<sup>11</sup> Veja-se Américo da Costa Ramalho, *Versões garrettianas de Safo*. Sep. de «Humanitas», vol. XVII-XVIII. Coimbra, 1956.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*, p. 31.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*, p. 56.

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 62.

<sup>16</sup> *Ib.*, p. 65.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 15.