



Colóquios tão simples, desfigurações

Vasco Graça Moura

SEM FALAR DO EMPENHAMENTO DE GARRETT NA renovação e na dignificação do Teatro português, que explica grande parte da sua produção dentro do género, são conhecidos muitos factos importantes relacionados com a escrita do *Frei Luís de Sousa*. Conta Gomes de Amorim que Garrett, de princípios de Março a fins de Abril de 1843, ficou uma temporada em casa retido por uma «forte canelada»¹ que tinha dado, aproveitando essas semanas que lhe impossibilitavam a vida parlamentar para escrever a tragédia. Costa Pimpão analisou detida e convincentemente o quadro psicológico que teria sido o do nosso autor, em consequência da morte, ocorrida dois anos antes, de Adelaide Pastor, de quem Garrett tinha uma filha pequena e que lhe havia dado outros dois filhos entretanto falecidos². A ilicitude daquela relação extra-conjugal, conquanto o escritor estivesse separado de sua mulher, Luísa Midosi, e a circunstância desta paternidade ilegítima teriam movido um Garrett presa de remorsos, de inquietações e de problemas de consciência de toda a ordem ligados a tal circunstancialismo, a abordar uma situação de estrutura semelhante na sua peça, uma vez que as imposições da religião católica criavam uma situação íntima e socialmente insustentável, tanto no período em que a acção decorria, como na altura em que a obra estava a ser escrita.

Por outro lado, Garrett provavelmente conhecia o caso de Frei Luís de Sousa, no século Manuel de Sousa Coutinho, desde muito cedo (*Viagens*, cap. XXXIX), graças ao «Prólogo e vida do author» anteposto por Fr. António da Encarnação em 1662 à segunda parte da *História de S. Domingos*³, de publicação póstuma. Havia outras obras, mais recentes, com que também tivera contacto e que abordavam esse tema, entre elas, a *Memoria historica e critica ácerca de Fr. Luiz de Soiza e das suas obras*, de D. Francisco Alexandre Lobo⁴, os romances de Ferdinand Denis (1835) e de Paulo Midosi (1842), a peça de

Silva Abranches, *O cativo de Fez* (1840), em cuja dramaturgia Garrett tinha colaborado pouco antes. Havia ainda a representação, por actores ambulantes espanhóis, de uma peça popular sobre o mesmo tema a que ele disse ter assistido na Póvoa de Varzim em 1818 e um poema em verso heróico publicado anonimamente no Porto em 1840. A investigação moderna, a partir de André Crabbé Rocha⁵, fez dessas fontes, a algumas das quais já o próprio Garrett se referia, um levantamento exaustivo. De resto, o caso do marido longamente ausente cujo regresso inesperado perturba a situação da mulher que, julgando-se viúva, casara segunda vez, tinha tido grande actualidade na Europa das Cruzadas⁶, e é muito provável que se tenha repetido, no correr dos séculos, num país ligado às grandes e longas viagens marítimas, se não em termos de ocorrência de factos reais, ao menos como possibilidade inquietante a considerar e como variante extrema de outra situação frequente, a de quem partia e, no regresso, encontrava a pessoa amada casada com um terceiro.

Os precedentes apontados explicam a circunstância estranha de, na peça, nunca se falar de «Frei Luís de Sousa» que, como tal, nunca intervém. Uma única vez lhe é dado esse nome, já no final da peça. O título da obra supõe a informação ou a cultura do leitor ou do espectador, como já houve quem observasse, quanto ao que aconteceu a Manuel de Sousa Coutinho, depois de ter professado em S. Domingos sob aquele que veio a ser o seu nome religioso e literário. As pessoas, na época de Garrett, conheciam esse desfecho porque havia outras obras que tratavam o mesmo assunto, de resto reconduzível ao modelo do «drama de destino», ou *Schicksalsdrama*, como nota Wolfgang Kayser: nele, «*todos os motivos se agrupam em torno de uma família e ligam-se numa cadeia ininterrupta ao serviço de um destino imperante, que conduz à destruição dessa família*»⁷.

Ainda no que toca às fontes da tragédia, há perto de quinze anos aventei a hipótese de o texto de Fr. António da Encarnação ter sido objecto de uma interpretação por Garrett que o terá levado a «descobrir» uma especial lógica da situação⁸. Consistia essa hipótese em o peregrino, cuja informação de que D. João de Portugal se encontrava vivo provocou o trágico desfecho, ser efectivamente o próprio D. João de Portugal, como no *Frei Luís de Sousa* veio a acontecer. Peço vénia para reproduzir aqui parte dessas considerações.

Segundo Fr. António da Encarnação⁹, o peregrino declarou o seguinte: «*E querendo-me já voltar para este Reino me foi demandar um homem Portuguez, segundo se colhia de seu falar; o qual depois de se informar de quem eu era, e como vinha pera Portugal, me encomendou que passasse por esta vila; e sendo vossa mercê viva lhe dissesse, que ainda por lá vivia quem se lembrava de vossa mercê. Isto é o que me trouxe aqui*». Ora isto, como mensagem de um marido é muito pouco e é inverosímil que um marido há tanto ausente a isso se tenha limitado; como tempo para travar conhecimento com alguém e lhe fixar bem as feições, o breve encontro referido é também muito pouco.

Mas, prossegue Fr. António da Encarnação, o peregrino «*foi descrevendo todos os acidentes pessoais, assim como os tinha visto com os olhos*», a perguntas de Madalena de Vilhena sobre a estatura, as feições, a cor de rosto de seu primeiro marido, «*e tudo quadrava ao vivo à pessoa de D. João de Portugal. Deu um desmaio a D. Madalena de Vilhena; o que vendo o Mestre Frei Jorge Coutinho levantou-se, e saiu com o peregrino para a sala de fora, aonde havia muitos quadros, entre os quais estava também o retrato de D. João de Portugal; e disse ao peregrino: “Se virdes a imagem daquele homem que vos deu o recado em Jerusalém, conhecê-lo-eis?”*» respondeu que sim: e correndo os olhos pelos quadros

sem demora, apontou para o quadro de D. João de Portugal, dizendo, que o homem que lhe falara, todo se parecia com aquela imagem; e com isto se despediu» (destaque meu).

Isto corresponde à abolição pura e simples da passagem do tempo na memória e nos vestígios que sói deixar na figura humana, quer porque a descrição do peregrino se ajusta à imagem que Madalena de Vilhena guarda do primeiro marido, quer porque o retrato de D. João de Portugal corresponde à imagem que o peregrino tem dele. E todavia a cena passa-se trinta e cinco anos depois de Alcácer-Quibir, onde D. João de Portugal fora dado por morto, pois sabemos que Manuel de Sousa Coutinho, tendo-se separado em 1613, veio a professar em Setembro de 1614 (é Garrett quem encurta este período, situando a acção à volta de 1600). Trinta e cinco anos de uma vida de cativo e jornada, necessariamente muito mais áspera e castigada de sofrimentos e privações do que a dos cativos cujo resgate veio a ser negociado.

Tudo isto torna altamente improvável, para não dizer impossível, a existência de qualquer semelhança visível entre a personagem e o retrato, de representação forçosamente anterior a Alcácer-Quibir, sobretudo no simples acto de «*correr os olhos pelos quadros sem demora*», o que até deixa supor que o interlocutor de Fr. Jorge conhecia o lugar que o quadro ocupava na galeria. *Esta identificação imediata só seria possível se o peregrino fosse o próprio D. João de Portugal!* E se assim foi, o facto de D. Madalena de Vilhena o não ter reconhecido mostra precisamente que a figura actual do romeiro era muito diferente da do primeiro marido da dama.

Por outro lado, mal se explica que em assunto de tamanha importância vital, social e moral, e com gente de tanto escrúpulo, nenhum dos intervenientes, D. Madalena ou Fr. Jorge, retivesse o romeiro para melhor esclarecer a situação, ou que eles e Manuel de Sousa Couti-

nho não tenham procurado identificá-lo ou o não tenham mandado procurar. Tudo o que sabemos é que ele se foi logo embora («*e com isto se despediu*») e que a sua vinda foi interpretada como um sinal de Deus... Ora a Lisboa daquela época estava a meses de viagem da Terra Santa e, desde que o peregrino de lá partira, as coisas até podiam ter-se entretanto modificado. Tudo levaria a que Sousa Coutinho tivesse mandado proceder a indagações antes de ele e a mulher tomarem a decisão de entrar no convento.

Afigura-se pouco convincente a hipótese aventada por Sousa Viterbo de uma espécie de propensão hereditária para o misticismo, sobretudo por parte de D. Madalena de Vilhena¹⁰, que teria levado os cônjuges a imitarem um caso semelhante, passado havia pouco na aristocracia portuguesa, o de D. Luís de Portugal e sua mulher, D. Joana de Castro Mendonça, aliás referido na própria peça de Garrett. Ora, quando Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena decidem separar-se e entrar no convento, tanto o marido como a mulher, com toda a probabilidade, já tinham bem mais de sessenta anos, idade assaz avançada para a época. O facto de, desde havia muito, existir uma «certeza oficial» quanto à morte de D. João de Portugal na batalha não chega para impressionar pois não passa de um truísmo incontornável: se tal certeza oficial não tivesse existido, o segundo casamento não teria podido realizar-se... Por outro lado, parece muito improvável que a singular história do peregrino, se apenas de uma lenda ou rumor inventado se tratasse e com os seus inevitáveis efeitos altamente dramáticos, se tivesse gerado quanto a um casal de sexagenários.

Podemos portanto pensar que a Garrett se puseram estas interrogações e que o escritor para elas intuiu a resposta que se afigura certa. E pode conjecturar-se, quanto à versão de meias

Retrato de Luisa Cândida Midosi com 18 anos de idade. Fotografia de Isabel Rochinha.



tintas dada por Fr. António da Encarnação, que tenha havido um pacto de silêncio entre todos os intervenientes, apenas ficando uma história um tanto ou quanto enigmática, e sobretudo incompleta, para ser contada à posteridade. Isto não quer dizer que Fr. António da Encarnação estivesse completamente convencido da versão que consignava, mas que Garrett pode muito bem tê-la interpretado assim. É esta a altura de reexaminar a célebre questão das relações de certos passos de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, com a figura e certas peripécias biográficas de Manuel de Sousa Coutinho.

É Barbosa Machado quem começa por referir-se ao assunto, no verbete que a Fr. Luís de Sousa consagra na sua *Bibliotheca Lusitana*. Independentemente de os dois autores terem ou não criado relações de amizade quando, em

1577, se terão conhecido durante o cativeiro de ambos em Argel, é um facto que um português, Manoel de Sosa Coitiño, relata uma história de amor por si vivida, no cap. x do Livro I da última obra de Cervantes, e dela morre, fazendo-se outras referências à sua morte no cap. I do Livro III¹¹. O bispo de Viseu¹² e Camilo Castelo Branco¹³, o segundo com o seu habitual sarcasmo, põem em dúvida a estreita amizade de que fala Barbosa Machado e (Camilo) a veracidade da historieta contada naquela obra a respeito do «enamorado português». Mas a verdade é que nessa historieta, uma entre muitas no oceano narrativo, fantasiado e bizantino da última obra do autor do *Quijote*, há uma nota singularríssima: a heroína Leonora, com quem o fidalgo português Manoel de Sosa Coitiño queria casar-se, no termo de uma espera apaixonada de vários anos, quando tudo parece aprestar-se para a cerimónia declara-lhe: «Yo, señor mío, soy casada, y en ninguna manera, siendo mi esposo vivo, puedo casarme con un otro. Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero: Él es mi esposo; a Él le di la palabra primero que a vos; a Él sin engaño y de toda mi voluntad, y a vos con disimulación y sin firmeza alguna [...]»¹⁴, seguindo-se a sua entrada em religião e a partida desesperada do noivo. O português vem a morrer desse amor, como, diz-se num epitáfio reproduzido noutra passo da obra, todos os portugueses que não foram vítimas dos castelhanos...

Há, portanto, um parentesco mínimo, mas que parece muito importante, com o desenho temático da peça de Garrett: a impossibilidade de casamento da mulher por haver um primeiro marido vivo; aqui, a circunstância de esse marido ser Cristo, determina a entrada em religião e a morte para o mundo. Não seria de todo impossível que Cervantes, cuja morte ocorre em 1616, tivesse mantido contactos com Manuel de Sousa Coutinho a partir desse hipotético conhe-

Frei Luiz de Sousa,
Drama.
(C. 27 de Março 1843.)



Pessoas

- 1 Manuel (Fr. Luiz) de Sousa Coutinho.
- 2 D. Magdalena de Vilhena.
- 3 D. Maria de Noronha, sua filha.
- 4 Telmo - Paes.
- 5 Fr. Jorge Coutinho.
- 6 ~~Francisco~~.

~~Miranda.
O Arcbispo de Lisboa, Dom Miguel, Bispo
de Belem de S. Paulo dos Dominicanos em Alameda
Criados de Manuel de Sousa Coutinho etc.
Logar da scena - Alameda~~

- 7 O Prior de San' Domingos de Belem.
 - 8 Um irmão converso da ordem.
 - 9 Miranda.
 - 10 D. Dorothea.
- O arcbispo Dom Miguel de Castro com os
seus clérigos; religiosos de San' Paulo dos
Dominicanos em Alameda; criados de Ma-
nuel de Sousa Coutinho etc.
- Logar da scena - Alameda, de frente
de Lisboa.

Camerã

Acto Primeiro.

Sala antiga ornada com todo o lux oriental
~~e caprichos elegancia, harmonia, etc.~~
~~que se encontram em~~ No principio do seculo
 17. Porcelanas, xarões, setas, flores etc. No fundo
 duas janelas, rezadas grandes, que servem de
 portas para um jardim que se vê sobre o telhado e de
 donde se vê toda a cidade. Entre as duas janelas
 o retrato ^{em um nicho} de um cavalleiro, mais vestido de
 preto com a grande cruz branca de nobreza de
 Malta. — Defronte uma pequena banca de
 pau santo, cuberta de um rico tapete de
 veludo verde, servindo para a colza. Sobre a banca
 alguns livros, ^{alguns de theologia} e um vaso com flores enciumas.
 Contadores e bufetes, alguns cadeiras antigas
 e tamboretes raras. — Do lado da direita
 do espectador porta de comunicação para o
 interior do palacio, da esquerda outra porta
 de comunicação para o exterior. — É no fim
 da tarde.

Scena I. aspi de

Magdalena entra com ^{uma} bucca, e pe' solu
^{uma tamborete} ^{em} ^{um} ^{libro} ^{aberto} ^{em} ^{um} ^{regaco}
^{as} ^{nas} ^{letras} ^{da} ^{leitura} ^{na} ^{meditação}
^{quem}

Magd. ~~com~~ ~~que~~ ~~repete~~ ~~machinalmente~~ e desce o seu acido
 de ter — 'Maquelle ingenu. d'alma ledo e gueto
 Que a fortuna não deipa durar into!..

Com paz e alegria d'alma... um ingenu,
 um ingenu de poucos instes que seja... de
 de ser a felicidade suprema d'esta mundo. — E
 que importa se a não deipa durar into a
 fortuna? Vivem-se ja, pode-se morrer. Morer!...
 Oh! que o não fuita elle do mundo, que
 não fuita o mundo e ja em vido; até

cimento em Argel. E até contactos pessoais, uma vez que o nosso compatriota, como veremos, estanceou por Madrid pelo menos entre 1598 e 1600. Tendo a separação entre ele e D. Madalena de Vilhena ocorrido em 1613, seguindo-se a entrada no convento em 1614, não seria também impossível que estes factos tivessem vindo a ecoar na obra cervantina por chegarem ao conhecimento do seu autor. Mas a prova é praticamente impossível, por não haver a certeza de quando foi iniciada a composição da novela (há quem pense que cerca de 1599/1600, aliás quando Sousa Coutinho se encontrava em Madrid...), novela essa em que, todavia, Cervantes trabalhou mais afincadamente a partir de 1613 e até à sua morte. Nada impediria o autor, aliás, de, em fase de revisão e montagem dos episódios, ter enxertado os passos de que falamos depois de 1613.

Mas pode-se ir um pouco mais longe. Vejamos: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* saem, no mesmo ano (1617) em Madrid, Barcelona, Valença, Pamplona e Lisboa, aqui, impressos por Jorge Rodrigues, «com todas as licenças necessárias». A informação do Santo Ofício, de 12.4.1617, é passada em S. Domingos de Lisboa e assinada por Fr. Tomás de S. Domingos¹⁵. Não é crível que a noveleta que Cervantes enxertou na sua obra final sobre alguém que se chamava Manoel de Sosa Coitiño tenha passado despercebida na ordem, entre Lisboa e Benfca, para mais ainda em vida do próprio ex-Manuel de Sousa Coutinho, agora Fr. Luís de Sousa, professo havia apenas três anos! E ainda menos é crível que dela não tenha sabido Fr. António da Encarnação, que foi também deputado do Santo Ofício... A celebridade de Cervantes, o impacte social da separação do casal Sousa Coutinho e sua entrada em religião, os trabalhos literários do marido de D. Madalena¹⁶, todos estes factos convergem para que se possa conjecturar algum efeito provocado por este ponto da criação cervantina.

Pode admitir-se que o seu «desterro» do mundo não tivesse levado o nóvel Fr. Luís de Sousa a qualquer reacção, mas não parece de aceitar que não tenha desmentido, ou remetido para o foro da pura fantasia literária, a notícia de Cervantes, a menos que ela tivesse algum ponto de contacto com a realidade. Conjugando isto tudo, pode aceitar-se, embora prudentemente, que talvez houvesse afinal um qualquer fumo de verdade quanto à notícia do peregrino dada por Fr. António da Encarnação. E, décadas mais tarde, quando este, após a morte de Fr. Luís de Sousa (1632), escreve o seu «prólogo e vida do autor» a abrir a segunda parte da *Crónica de S. Domingos*, publicada em 1662, é bem possível que, sem embargo de formular algumas dúvidas, reticências e perplexidades¹⁷, ele não tenha conseguido deslindar mais do que lhe permitiam uma tradição que terá recolhido no próprio convento e a memória do texto de Cervantes que aí se podia ter tornado uma referência a tal respeito. Um pouco à maneira de Jorge Luís Borges, teríamos aqui uma ficção a interferir num relato, aliás piedosamente biográfico, quanto a alguém que efectivamente existiu na vida real e teria tido todas as condições para desmentir ou corrigir as inverdades...

Garrett também conhecia e utilizou o texto de Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, quanto ao incêndio ateadado por Manuel de Sousa Coutinho à sua própria casa em Almada, incidente aliás referido por Fr. Francisco de S. Luís¹⁸, e desde logo pelo próprio Fr. Luís de Sousa num poema latino com que, ainda sob o seu nome civil, prefacia as obras de Jaime Falcão. Na tradução de Rodrigues Lapa: «[os Governadores do Reino] esqueciam-se por completo que era indigno de governantes, quaisquer que fossem, usar o poder da magistratura pública para cevar uma vingança pessoal. Possuído de extraordinária exaltação, furei as minhas paredes a essa injúria com nova e inaudita metamorfose: foram-se

*abaixo em fumo e cinza*¹⁹. Ora, quer pelo Bispo de Viseu, quer por Barbosa Machado, Garrett, que diz ter colacionado «todas as fontes» de que aquele se tinha servido²⁰, não podia ignorar que não tinha sido propriamente por patriotismo, mas por desforço estritamente pessoal, que Manuel de Sousa Coutinho praticara aquele acto, nem que, em seguida, ele se refugiou em Madrid, onde foi bem acolhido por Filipe III, a quem dedica em 1600 as obras coligidas de Jaime Falcão, e onde terá permanecido perto de dois anos. De lá teria regressado por ter morrido a filha do casal, Ana de Noronha, a quem estava muito ligado. Antes disso desempenhara altos cargos, tinha sido guarda-mor da saúde da vila de Almada e coronel de setecentos infantes e cem cavalos²¹. Nada inculca que tenha feito oposição à dominação espanhola, pelo contrário.

Este aspecto é de uma extraordinária relevância, se considerarmos a proposta garrettiana de ir à história nacional beber temas educativos para o povo. É certo que o autor refere, logo no início da *Memória ao Conservatório Real*, a «história de Frei Luís de Sousa – como a tradição a legou à poesia, e desprezados para este efeito os embargos da crítica moderna – a qual, ainda assim alegou mas não provou [...]», como afirma sacrificar às musas de Homero e não às de Heródoto. E também é certo que ele contrapõe uma visão patriótica da figura de Manuel de Sousa Coutinho a uma leitura bastante pejorativa da conduta de um dos seus irmãos (cfr. as notas «P» e «R» ao primeiro acto). Mas, para chegar àquela «verdade do passado» que queria dar ao povo no drama histórico, em matéria de patriotismo anticastelhano, Garrett como que teve de «virar do avesso», ao menos em parte, a própria personagem que dá o nome à peça, fundando-se na piedosa leitura com que o Bispo de Viseu atenuava o comportamento desse protagonista...

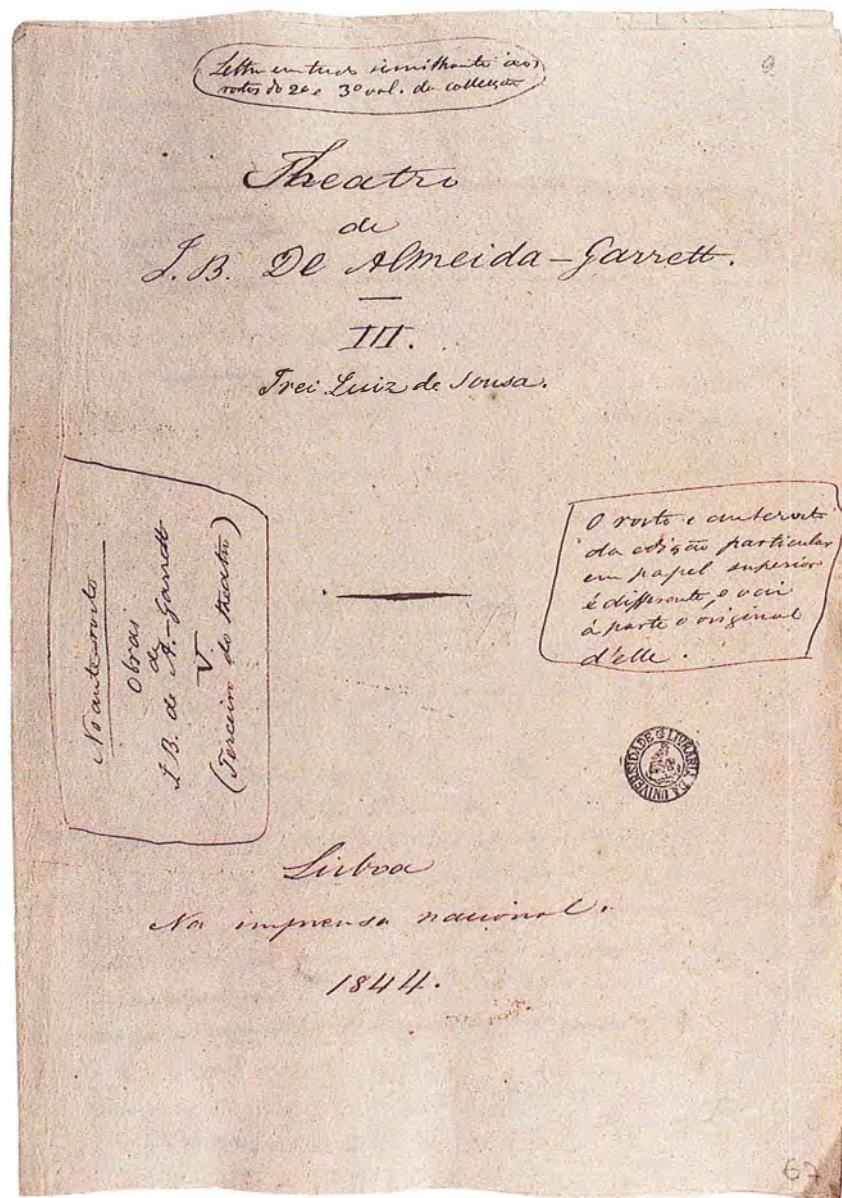
Traçado o quadro dos elementos que se afirmam de mais imediata relevância para a com-

preensão da génese da obra, e sem entrarmos na confusa situação social e política da época em que Garrett a escreve²², com os seus desalentos e as suas desilusões face ao passado, ao presente e ao futuro do país, que decerto – e como sempre aconteceu com a tragédia em épocas socialmente conturbadas – tiveram a ver com o grande exorcismo do Sebastianismo estéril que o *Frei Luís de Sousa* também é, creio que valerá a pena abordar uma dimensão a que a crítica moderna se tem dedicado menos. Refiro-me à linguagem da peça. E se é certo que a escrita de Garrett em geral já no seu tempo era objecto de aplauso unânime, como Fernando Venâncio mostrou há pouco tempo²³, sobre «o problema da linguagem no *Frei Luís de Sousa*» creio que só José Régio se debruçou em termos mais específicos, considerando-a uma solução de compromisso entre, por um lado, a do seu tempo e a do tempo das suas personagens e, por outro, a de um falar natural e corrente e a do alto nível estético do teatro trágico, «*avançando num saboroso equilíbrio que de contínuo tende a romper-se, ora para o lado duma fala castigada, porventura demasiado consciencializada, colorida – mas na realidade quão discretamente! – de arcaísmos vocabulares e sintácticos, ora para esse outro duma declamação apaixonada, excitante, florescida de imagens e símbolos românticos*»²⁴. Não me parece que seja propriamente assim. Para compreender a linguagem de Garrett tem de ter-se presentes os propósitos do autor e de situá-los na polémica e nos equívocos que atravessaram o seu tempo quanto à opção entre os «clássicos» e os «modernos»²⁵.

Vista a esta luz, a linguagem de Garrett afigura-se muito mais um ajustamento da sua capacidade pessoal de inovação e ductilidade de expressão à sensibilidade romântica desse tempo e às suas teorias sobre o drama como «*expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade*», essas suas «*teorias de arte, que se*

reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural»²⁶, isto é, a dirigir-se a uma audiência para quem a linguagem utilizada aparecesse como «verdadeira» e «natural», sem anacronismos nem contorções rebarbativas. Vale a pena citar aqui um parágrafo impressivo de Óscar Lopes e António José Saraiva: «A arte do diálogo, um dos maiores dons de Garrett, do diálogo aparentemente volúvel, caprichoso, entrecortado de jogo das escondidas, feito às vezes de palavras soltas, monossílabos, exclamações, silêncios, mas todo carregado de sentido, de subentendidos, de reservas, gravação fiel de um pensar ondeante, deu nesta peça todo o rendimento»²⁷. Não teria sido possível consegui-lo na rigidez lexical e sintáctica, e porventura pedante, que teria sido imposta pelos modelos clássicos, nem a partir dos chavões e exageros emocionais da escrita dita «romântica» mais divulgada.

Por isso, à primeira vista, o *Frei Luís de Sousa* encerra uma estranha contradição nos seus próprios termos técnicos: decerto pela primeira e talvez única vez nas letras pátrias, a aura mais sombria e mais trágica de um enredo como o da peça é sistematicamente engendrada a partir da coloquialidade²⁸ de uma linguagem chã e despojada da ênfase das grandes tiradas do teatro trágico da época. Dir-se-ia até que esta é de todo desajustada à gama de efeitos dramáticos tradicionalmente procurados no género e que perfazem a mudança «do bem estar para a desventura, e isso por efeito, não da perversidade, mas de um erro de importância cometido por um herói», como preceitua Aristóteles para a composição da tragédia (*Poética*, 1453 a²⁹), na qual, recorde-mos também, «a infelicidade está contida na acção» (*Poética*, 1450 a). Mas, se atentarmos no modo como o autorenuncia os seus propósitos, vemos que nenhuma outra linguagem, que não aquela de que lança mão, poderia ajustar-se-



-lhes: «Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. Com uma acção que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho, e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas – tudo gente

honesto e temente a Deus – sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto, como eram as tragédias dantes – sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama – eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade – ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com sós estes dous metais de lei»³⁰. Uma tragédia que se passa na intimidade de uma família impunha logo, em termos de verosimilhança, uma linguagem ajustada a esse espaço familiar e à condição elevada dos seus membros. Sem essa verosimilhança e naturalidade, ficaria prejudicado o funcionamento eficaz de um aspecto que é essencial ao género tragédia: transcender o caso individual dos protagonistas para atingir o cerne de um problema ligado à própria condição humana e à interferência do destino nela³¹.

Assim se explica que, no *Frei Luís de Sousa*, a dignidade da linguagem seja reconduzida a um falar que, mesmo nas grandes explosões de dor e desespero e no registo melodramático final, se afigura sobretudo próprio das praxes familiares da normal burguesia bem educada de meados do século XIX, muito longe portanto daqueles tipos de expressão cujos modelos poderiam ter sido bebidos nalgum teatro da segunda metade do século XVI, isto é, muito distante quer da conceituosidade sistematicamente apoiada em ditos proverbiais de uma obra como a *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, quer do discurso elevadamente temperado de uma tragédia como a *Castro* de António Ferreira, quer ainda do estilo de prosas quase exactamente coincidentes com o tempo em que a acção se situa, tais, por exemplo, a *Lusitânia transformada*, de Fernão Álvares do Oriente, ou a *Fastigímia*, de Tomé Pinheiro da Veiga, ou a obra do próprio

Fr. Luís de Sousa, a cujo casticismo Garrett se refere expressamente. Se uma atitude típica dos Românticos, de Walter Scott a Herculano, consistiu em procurarem explorar certos revivalismos mais ou menos artificiosos da linguagem de outras épocas, sobretudo da Idade Média, para fins de cor local e epocal (como o Eça de *A illustre casa de Ramires* nos deixa ironicamente surpreender na elaboração *in progress* da novela de Gonçalo), neste caso pode dizer-se que Garrett jogou deliberadamente com processos imediatos da coloquialidade sua contemporânea e com as pulsões mais ou menos espontâneas da sua própria personalidade literária, educada no sentido da medida e policiada pelo bom gosto, mas sem perder de vista a dimensão do trágico e sempre ao serviço de uma fina e emotiva sensibilidade pessoal, tal como o fez também, e mais radicalmente ainda, fora do teatro, nas *Viagens na minha terra*.

Vale a pena recordar o que o autor diz também na *Memória ao Conservatório*: «O que escrevi em prosa, pudera escrevê-lo em verso; – e o nosso verso solto está provado que é dócil e ingénio bastante para dar todos os efeitos de arte sem quebrar na natureza. Mas sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer. E di-lo-ei porque é verdade – repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa que ele, mais que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade». Fr. Luís de Sousa, «o mais perfeito prosador da língua», é assim tomado como modelo de simplicidade. Mas o ritmo de expressão das emoções, dentro desse princípio, é o ritmo único, pessoal e intransmissível do próprio Garrett.

Esse arredamento propositado de giros lexicais e frásicos imputáveis a finais do século XVI/princípios do século XVII e que uma noção do Barroco epocal alvorecente, prolongado até ao empertigamento neo-clássico dos Arcades, ten-

deria até a hipertrofiar na sua concreção se não fosse outra a intenção de Garrett, não corresponde apenas a uma intenção de fazer um teatro acessível para o povo. Este «*é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar*»³². O facto de a linguagem tornar possível que a tensão dramática se vá acumulando mais naturalmente e mais livremente decorre de uma noção muito precisa que Garrett tinha da importância dos seus próprios recursos literários para dar resposta às interrogações do seu tempo e acaba por conferir uma força expressiva muito maior à substância da criação mitográfica garrettiana. A linguagem da peça como que nos distancia em relação ao mito que nela se vai fabricando, porque o actua ligado à estranheza do desenho de uma acção passada havia mais de duzentos anos, e simultaneamente, por estar tão próxima de nós, como que nos identifica mais intimamente com ele.

Por isso, e não obstante a ocorrência de uma situação histórica real em que o autor se inspirou permitindo-se toda uma série de liberdades, algumas essenciais para o desenvolvimento e a eficácia da peça, como a criação das personagens correspondentes a Maria e a Telmo Pais, e aliás também nisto de acordo com o preceito aristotélico (*Poética*, 1451 b), pode dizer-se que a Garrett deve ser creditada a criação do único verdadeiro *mito nacional* engendrado pela nossa cultura do século XIX qualidade a quem nem as grandes personagens de Camilo Castelo Branco, nem as grandes personagens de Eça de Queirós, nem quaisquer outras desde então, conseguiram ascender. A razão mais imediata afigura-se evidente: é que, no caso dos nossos dois maiores romancistas, mesmo no romântico Camilo, a preocupação tinha a ver com aquilo a que podemos chamar de «realismo», ou mimese crítica do real burguês na sua contemporanei-

dade, enquanto no Garrett do *Frei Luís de Sousa*, houve a preocupação de enlaçar a imitação da acção exemplar e quase «estática» que nos é apresentada com uma matriz histórica e uma proposta de leitura da curva regressiva do destino nacional, ontologicamente destinada a projectar-se como tal nas consciências, tal como n'*Os Lusíadas* tinha acontecido. E assim, no caso, as coisas configuram uma passagem do mito ao quiasmo: o «nada que é tudo», para citar o célebre verso de Pessoa, torna-se o simétrico «tudo que é nada», a saber, este lúgubre país que já não é nada nem «ninguém», nem tem sabido sê-lo, da dominação filipina aos sobressaltos e sucessivos afundamentos do Constitucionalismo. Atingiu-se uma espécie de intemporalidade pelo recurso a uma linguagem que era a da época do autor, e em que o autor exprimia tanto essa época como a sua própria subjectividade e uma pungente consciência das contradições da história pátria, tudo perfazendo um revoltante *sentido do sem-sentido*. Essa dimensão trans-temporal que assim nos é dada, do absurdo intrínseco da História e da existência humanas leva a que, por via dela, o drama tenha ficado naturalmente situado «fora» do tempo histórico concreto das indicações cénicas, valendo afinal para todos os tempos. E o clima adensa-se, erigido de premonições, até explodir nos termos que são conhecidos, de modo a instalar-se uma desgraça inexorável no cruzamento dos vários destinos em presença.

Como explicar que as coisas se passem assim? Como compreender que, a partir dos registos mais intimistas e despreziosos daquela coloquialidade, que, repito, se diria mais própria da boa burguesia do século XIX do que da aristocracia de fins do século XVI, se consiga aumentar tão progressiva e insuportavelmente a tensão dramática? O génio de Garrett recorreu a um expediente tão simples quanto a própria simplicidade da linguagem que utilizou.

Memória lida em conferência geral do Conservatório Real de Lisboa em 6 de Maio de 1843. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

Memoria lida
em conferencia geral
do Conservatorio
R. de L.

em

6 de Maio de 1843



Senhores,

Um estrangeiro fez, ha pouco tempo, um romance da aventureira vida de D. Leon de Sousa. Ha muito infecto de maravilhoso n'esse livro, — que não sei se agrada aos extranhos — a mim, que sou natural, praeu-me impressionar a singular belleza de tam interessante historia. Exponho um sentimento meu, não tive a minima idea de censurar, nem de querer de julgar a obra a que me refiro escripta, como todos sabão, em Francúz pelo nosso consocio Sr. Fernando Diniz.

É singular coincidência dos mais bellos factos e dos mais bellos caracteres que ornão os factos portuguezes, serem tantos e illes, quasi todos elles, de nossa patria e extreme simplicidade. Estas figuras, os grupos, as situações da nossa historia — da nossa tradiçào, que para aqui tanto vale — parecem mais talhados para se gravarem e vazarem na solenidade severa e quasi — statuarica da tragedia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente —

Estou em crer que foi isso o que permitiu a surpreendente efficácia teatral dessa bizarra combinação, e que consistiu em desmultiplicar ao longo do texto as premonições, os presságios, os prenúncios, os augúrios e as situações paralelas ou semelhantes, articulando-os a um sentido da desgraça nacional e a uma vivência do próprio destino pessoal e familiar das personagens, semeando assim o texto de alusões que funcionam quase como outras tantas *mises-en-abîme* sucessivas e caleidoscópicas que, a cada passo, e por um processo de reenvio obstinado, preparam surdamente o espectador para o que vai acontecer quanto a todos os aspectos decisivos da peça³³. É um processo do reconhecimento de sucessivas *desfigurações*, até culminar na última e fatal anagnórise. Neste sentido, Garrett inventou o *Leitmotiv* antes de Richard Wagner: o tema aparece e reaparece em vários registos e vários discursos, tornando reconhecíveis de antemão o clímax e o desfecho. Ora esse tema reconduz-se sombriamente à crença maior do Sebastianismo, a de alguém que afinal não morreu na batalha e há-de voltar um dia, projectada na figura de D. João de Portugal. Telmo Pais, personificação do coro da tragédia grega e do sentir popular, vive dessa esperança que crê regeneradora mas cuja concretização vem a revelar-se destrutiva.

O preço pago, com a melodramática morte de Maria, talvez tenha sido o resvalar da tragédia no drama, como agudamente notou Manuel Antunes: «Até aqui — final do segundo acto — o Frei Luís de Sousa aparece-nos como peça altamente trágica, se não sempre pelos personagens, ao menos, sem dúvida alguma, pelo ambiente. No terceiro acto, porém, o clima surge-nos de drama, predominantemente de drama. De drama romântico pronunciado. Garrett sacrificou à moda do tempo»³⁴.

No entanto, e diferentemente do que se passa com o mestre da *Tetralogia*, o *Leitmotiv*

não individualiza as personagens. É um tema comum, uma situação-tipo que, pela sua própria e reiterada partilha, singulariza não as figuras, mas a peripécia dramática globalmente considerada. E, exactamente porque é *comum*, presta-se também facilmente a uma leitura de cunho alegórico conotada com uma espécie de *finis patriae*. Portugal, no *Frei Luís de Sousa*, deixou de ter existência concreta. É só mais um dos fantasmas, decerto o maior e o mais importante dos que estão em cena e por ali vagueiam à solta, num plano em que o real cede cada vez mais ao onírico. Nesse palco das nossas inumeráveis amarguras, o país do século XVI tornou-se já mais sonho desesperadamente incendiado e sumido nas cinzas do que uma memória reabilitadora, para desaguar, por uma difusa mistura dessas dimensões, em pleno pesadelo actual.

A alegoria é transparente, mas pode ainda aprofundar-se o seu sentido. A tragédia de Garrett encena a falência não de uma, mas de duas dimensões do mesmo projecto nacional que, na origem, terão estado intimamente ligadas. Nos desígnios imperiais formados por D. Manuel I ao enviar a primeira expedição de Vasco da Gama à Índia, entrava a criação de condições para destruir Meca e se apoderar de Jerusalém. Nos de D. Sebastião, como é evidente, o de consolidar a fé à custa do poderio muçulmano e, provavelmente, o de uma reimplantação nacional no Norte de África, uma vez que a Índia já não era o que tinha sido. Ora são os mesmos valores de uma fé, que no plano da ideologia e do discurso oficial legitimara toda essa diáspora expansionista e guerreira ainda ligada ao ideal da Cruzada, que vêm agora, porque interiorizados e porque implicados na regulação ético-religiosa da sociedade e das vidas individuais, destruir uma família inteira na sua unidade venturosa e na sua quente intimidade, e são também sentidos como tal pelo público oitocentista a que se destinam e pelos públicos que ainda hoje deri-

vam dessa matriz católica e romana. O terror e a piedade a excitar na assistência, de que falava Garrett na sua *Memória ao Conservatório Real*, vêm daí, não de uma acusação humana à crueldade divina, de que todavia Maria fala no seu desvairado transe final, mas da construção do absurdo de ninguém ter tido culpa no que estava a acontecer e todos terem de expiar pelo próprio facto de existirem e pela causa próxima de uma nulidade matrimonial *in utroque jure*, a do segundo casamento de Madalena, enquanto Deus, o Deus dos católicos, é configurado como a suprema instância da Justiça, mesmo que o homem não alcance os Seus desígnios. É o embate impotente do bicho da terra tão pequeno contra a impassível e imprescrutável norma divina, como tal vivida no foro íntimo e no foro social. Maria, conquanto inocente em absoluto, morre, desarmada pela vergonha, ante essa insuportabilidade que a deslegitima e lhe subtrai os pais para todo o sempre.

A conjugação de elementos colhidos na Cena II do Acto I e na Cena X do acto II permite-nos estabelecer a data exacta dos acontecimentos que se desenrolam no segundo acto: tudo se passa no dia 4 de Agosto de 1599, uma sexta-feira. Mas a espiral do tempo é muito mais complexa do que isso. O facto de ser uma sexta-feira permite a remissão expressa para «o dia da paixão de Cristo» (Acto II, Cena V), data por excelência da expiação dos pecados da Humanidade, assim colocada no enfiamento do dia fatídico de Alcácer-Quibir que também assinala outros eventos de relevo premonitoriamente articulados: foi nesse dia que D. Madalena casou pela primeira vez, vinte e um anos antes, foi nesse dia que conheceu e amou *in petto* Manuel de Sousa Coutinho, já na constância do primeiro casamento, pecado que se sente a expiar, e é nesse dia que tudo vai explodir, ante a chegada do Romeiro. Mas este tempo concreto, determinável pelas indicações expressas no próprio texto



L. d. A. V. Garrett R. de Almeida



Visconde de Almeida Garrett

Retrato de Almeida Garrett.
Gravura da Biblioteca Geral da Universidade
de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

nas suas implicações objectivas e subjectivas, ramifica-se para uma vivência também intensamente trágica do tempo histórico: a peça começa pela leitura de dois versos do episódio de Inês de Castro d'Os *Lusíadas* («Naquele

engano de alma ledó e cego / Que a Fortuna não deixa durar muito»), o que nos remete simultaneamente para a efémera ventura do tempo passado e para a brutalidade da sujeição do amor humano à razão de Estado no seu mito nacional emblemático, de tal modo que o arco trágico se desenha desde este ponto até um presente em que ocorre forçosamente a sujeição desse mesmo amor à lei divina. Entretanto, um outro tempo humano vivido, o da relação de Telmo com Luís de Camões e a referência à sua morte, provoca os necessários reenvios para a ideia, em si romântica e não totalmente inexacta dos pontos de vista cronológico e ideológico, de que Camões «*morrera com a ingrata pátria*». Se o tempo é portanto o da pátria morta, e ao fantasma de Camões vem juntar-se o fantasma-vivo de D. João de Portugal, restaria ainda o tempo de Maria, como hipótese e símbolo de uma regeneração, pela própria juventude e pela própria qualidade humana, que reabilitasse o presente para além do simples funcionamento da memória. O fim de Maria ganha um valor de aniquilação desesperada de todas essas expectativas, assim levadas para as longes/próximas terras da morte, para recorrermos à passagem de Bernardim Ribeiro que ela às tantas cita. E, no desfecho, Garrett consegue organizar duas linhas perfeitamente contraditórias: por uma lado a reconciliação de todos em Deus; por outro a impossibilidade de saída no plano terreno, quer pessoal, quer nacional. Quanto ao espaço, não chega propriamente a fugir à regra da unidade (que normalmente as encenações acentuam), se considerarmos que se está perante um perfeito jogo de espelhos: o do palácio de Almada é simétrico do do palácio de Lisboa, tão simétrico como o retrato de Manuel de Sousa Coutinho o é do de D. João de Portugal e este do de Camões. Esses espaços, reportados ao tempo humano, fundem-se vertiginosamente no espaço da Igreja de S. Paulo, consagrado ao divino, em que

têm o seu ponto de fuga metafísico, tal como o tempo humano é absorvido pela eternidade. O vazio, o nada, o zero absolutos contaminam o contínuo espaço-tempo e tornam-se deste modo o contraponto ontológico necessário da mais célebre réplica do Teatro Português: «– Ninguém».

Têm sido referidas as leituras alemãs de Garrett, que começou a estudar Alemão com afinco durante a sua estada em Bruxelas (1834-1836) e se dizia capaz de ler os grandes autores românticos que escreveram naquela língua³⁵. Pode também ter tomado conhecimento de alguns deles por via de traduções francesas. Estariam nesse caso as *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, de August Wilhelm Schlegel, que provavelmente Garrett leu na tradução francesa de 1813³⁶ e que é costume referir para situar a oposição «clássico»/«romântico» no seu pensamento. Entre esses autores encontrava-se também Friedrich Schiller. O que parece todavia mais problemático é saber se Garrett conheceria a teorização de Schiller a propósito da tragédia. E a questão é tanto mais de levantar, quanto é certo que o *Frei Luís de Sousa* se afigura directamente «moldado» sobre os princípios defendidos na lição «Sobre a arte trágica» do escritor alemão, primeiro publicada em 1792 na revista *Neue Thalia* e mais tarde incluída em *Kleinere prosaische Schriften*³⁷, de 1802.

Pode ver-se isso do que sabemos em geral do *Frei Luís de Sousa* e de algumas das passagens da «Memória ao Conservatório» e das notas à peça que fui transcrevendo ao longo deste texto. Resumindo muito, para Schiller, e devendo a arte trágica imitar «a natureza nas acções com a capacidade privilegiada de despertar o afecto compassivo», há várias causas de enfraquecimento do nosso interesse: quando há culpa própria e imperdoável da personagem que deveria infundir-nos compaixão, ou ela, por fraqueza de



Caneta e tinteiro de Almeida Garrett.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografias de Isabel Rochinha.

entendimento e desânimo não consegue sair da situação em que se encontra (ex. o rei Lear), ou quando ficamos cheios de repulsa pelo causador do infortúnio. «A perfeição suprema de uma obra sai sempre prejudicada quando o poeta trágico não pode dispensar um malvado, vendo-se obrigado a fazer derivar a grandeza do sofrimento da grandeza da maldade»(ex. Iago ou Lady Macbeth)³⁸. A desgraça deveria portanto brotar de circunstâncias exteriores, subtraídas à vontade, e não de fontes morais. «A paixão eleva-se a um grau tanto mais elevado quando tanto aquele que sofre como aquele que causa sofrimento se tornam objectos da mesma. Isto só pode acontecer quando o último não provocou nem o nosso ódio nem o nosso desprezo, tendo sido levado a causar o infortúnio contra a sua inclinação»³⁹. Então, «a causado infortúnio não só não contradiz a moralidade como até se torna possível apenas através da moralidade [...]»⁴⁰. É quando as personagens em conflito ganham «o nosso supremo respeito, uma vez que cumprem um dever moral à custa da inclinação; [...] inflamam no máximo a nossa compaixão porque sofrem voluntariamente e por um motivo que os torna

em alto grau dignos de respeito»⁴¹. Enfim, «o objecto da nossa compaixão tem de pertencer à nossa espécie no pleno sentido da palavra, e a acção, da qual devemos participar; tem de ser uma acção moral, i. e., estar compreendida no domínio da liberdade»⁴². Schiller valoriza também positivamente os desvios em relação à História. Entre a verdade histórica e a verdade poética, esta última é que é o objectivo da tragédia: «a verdade poética tem apenas tanto mais a ganhar no caso em que a verdade histórica seja grosseiramente lesada»⁴³. Noutro texto, «Sobre o uso do coro na tragédia grega», escrito em 1803 para a edição em livro de *A noiva de Messina*⁴⁴, Schiller falou do coro na tragédia por recurso à metáfora do «coro enquanto pessoa singular e ideal»⁴⁵ (destaque meu). Mesmo com todas as reservas, talvez possamos interrogar-nos sobre a importância literal desta formulação na génese da personagem de Telmo Pais.

Schiller preocupou-se ainda, em termos a que podemos chamar kantianos, com os pressupostos da universalidade da obra, afirmando que, enquanto a nossa sensibilidade e a nossa capacidade de conhecimento dependem de várias contingências, «só a nossa ética assenta em si mesma»⁴⁶, sendo isso o que lhe permite fornecer uma *medida da universalidade*. Só nos casos em que a representação «diz respeito à forma universal e necessária que pressupomos para toda a espécie, então podemos considerar a verdade como sendo idêntica à verdade objectiva»⁴⁷. Isto implica uma representação «em concordância com a natureza de todos os sujeitos, recebendo por isso uma universalidade e necessidade tão rigorosas como se fossem independentes de qualquer condição subjectiva»⁴⁸. É por este aspecto que a universalidade do *Frei Luís de Sousa* se acharia algo limitada, valendo para uma sociedade de tradição católica assim como (e o exemplo é de Schiller) a sentença do primeiro Bruto e o suicídio de Catão valiam para o cidadão romano: «as representações e os sentimentos, dos quais derivam as acções destes dois homens, não ocorrem na sequência directa da natureza humana, mas de modo indirecto, a partir de uma natureza humana particularmente determinada»⁴⁹.

Penso, pelo que fica dito, que valerá a pena aprofundar a questão do conhecimento dos textos teóricos de Schiller por Garrett e de um seu papel possível nas posições por ele defendidas quanto ao *Frei Luís de Sousa*. Nesta obra, o autor sem dúvida teve presente também a teorização de August Wilhelm Schlegel, quanto à tragédia grega: «ela começa por estabelecer a liberdade do homem, acaba por reconhecer o poder irresistível do destino», mas, acrescenta, «este ponto de vista [...] foi sempre estranho a Aristóteles»⁵⁰. Também para Schiller, «uma submissão cega ao destino é sempre humilhante», deixando a desejar as tragédias em que «o último apelo é feito à necessi-

Anel de sinete. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



*dade, permanecendo um nó por dissolver para a nossa razão com exigências racionais»*⁵¹. O que, parece, Garrett tenta resolver catolicamente com a introdução tornada indispensável da dimensão religiosa, por um lado como factor das circunstâncias do desfecho e, por outro, como plano disponível para a redenção humana. Tratar-se-á de uma modalidade ainda schilleriana de reconciliação. A irreparabilidade que somos levados a atribuir ao destino torna-se por essa via uma salvação escatológica.

Convencido, não obstante, da universalidade da sua tragédia, Garrett terá feito confluírem todas ou quase todas as linhas referidas na leitura essencial com que contava por parte do seu público, enquanto lhe acicatava o patriotismo com o rasgo anti-filipino de um palácio em chamas no horizonte de Almada. Mas hoje as leituras vão mais longe e prolongam a espectacularidade da peça como interrogação do próprio destino nacional. Nem, depois de Oliveira Martins e da *Mensagem*, era possível fazer-se diferentemente. Essa atitude encontra na reflexão de Eduardo Lourenço um paradigma insuperável⁵². E a peça, com o cenário da peste grassando em Lisboa e o palácio de Manuel de Sousa Coutinho em chamas, tudo a funcionar como um eco da ruína e do incêndio de Tróia, da *polis* inabitável em que o espaço vital é destruído, poderia, por aí, ganhar um sentido político ainda hoje actual, não obstante a ausência de afinidade natural entre o liberalismo e a tragédia a que George Steiner se refere, precisamente a propósito de Schiller⁵³.

Falência do império, naufrágio do país, deriva desgobernada dos protagonistas à mercê do destino, mas também falência da projectada expedição para conquista da Terra Santa, isto é, impossibilidade de sossego e bem-aventurança na terra, tal como, em «Sobre os rios que vão», a oposição «bem passado/mal presente», leva a contrapor, num segundo momento, Babilónia

infernai e Jerusalém celeste, ecos camonianos que também aqui se prolongam. Tudo isso nos é dado emblematicamente pela figura patética de D. João de Portugal, náufrago de Alcácer-Quibir e daqueles lugares, e tudo isso se transfigura numa paralela e tremenda sucessão de cativos de que as várias personagens se não desentredam a não ser para sossobrar e desaparecerem do mundo ou da vida: cativo físico, como o do Romeiro, cativos morais, como os de Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa Coutinho, cativo do absurdo da imposição religiosa, como o de Maria, cativo nacional, como o do país sob a dominação filipina. Por uma reversão súbita e agudizada dessas febris privações de liberdade que se encaixam irremediavelmente umas nas outras, tudo surge como um encadeamento de exílios que se resolvem pela entrada em religião (Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa Coutinho), pela morte (Maria) e pelo desaparecimento (D. João de Portugal). Também o século XIX, tal como supomos hoje que o vivia Garrett ao mesmo tempo que vivia os seus próprios fantasmas, experimentava Portugal como um exílio, uma desfiguração e um desalento em relação ao que tinha sido. E nós, a partir do *Frei Luís de Sousa*, por muito tempo continuámos a lê-lo e a «ler-nos» assim. No momento da anagnórise, entre um retrato em labaredas e o retrato de alguém supostamente reduzido a cinzas dispersas aos ventos de Marrocos, entre dois palácios separados por um Tejo que é uma surda metáfora do tempo, entre fidelidades divididas e sombrias memórias, o passado devora o presente, um mundo devora outro mundo, a casa devora a família, a crença devora a consciência, uma divindade absurda devora tudo e todos. E tudo isto leva ao fim. *Exeunt*. O pano desce.

Texto de apresentação para a edição de *Frei Luís de Sousa*, Campo das Letras, Porto, 1999.

- ¹ Gomes de Amorim, *Garrett / Memórias biográficas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, III, p. 67.
- ² Costa Pimpão «O “Frei Luís de Sousa” de Almeida Garrett (tentativa sobre a génese da tragédia)», in *Escritos Diversos*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1972, pp. 253-277.
- ³ Utilizo a *História de S. Domingos por Fr. Luís de Sousa*, na ed. de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1977. Na IV Parte desta obra, Fr. Lucas de Santa Catarina faz nova biografia de Fr. Luís de Sousa.
- ⁴ Primeiro publicada, em 1823, nas *Memórias da Real Academia* e depois incluída no tomo II das *Obras de D. Francisco Alexandre Lobo, Bispo de Vizeu*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1849, cujo texto utilizo.
- ⁵ Andrée Crabbé Rocha, *O teatro de Garrett*, 2ª ed., Coimbra, 1944, pp. 152-166.
- ⁶ Luciana Stegagno Picchio, «Interprétation d'interprétations: Le *Frei Luís de Sousa* de Garrett», in *La Méthode philologique*, II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 275.
- ⁷ Wolfgang Kayser, «Interpretação do *Frei Luís de Sousa*», in *Análise e interpretação da obra literária*, 6ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1976, pp. 414-424.
- ⁸ Vasco Graça Moura, «Os jogos da memória e do destino», recolhido em *Várias vozes*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp. 9-26.
- ⁹ «Prologo e vida do Author», ed. citada, vol. I, pp. 714-715.
- ¹⁰ Sousa Viterbo, *Manuel de Sousa Coutinho (Fr. Luís de Sousa) e a família de sua mulher D. Madalena Tavares de Vilhena, memória apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 1902, pp. 3 e 21-22.
- ¹¹ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, pp. 98-104 e 280-281.
- ¹² *Op. cit.*, pp. 81-84.
- ¹³ Camilo Castelo Branco, *Mosaico e Silva*, Porto, Lello & Irmão, 1968, pp. 155-167.
- ¹⁴ *Trabajos...*, p. 103.
- ¹⁵ Sousa Viterbo, *A literatura hespanhola em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1915, pp. 245-246.
- ¹⁶ Elencados por Barbosa Machado no verbete da *Bibliotheca Lusitana* citado no texto.
- ¹⁷ «Prologo e vidoado Author», ed. cit. da *Crónica de S. Domingos*, vol. I, p. 715.
- ¹⁸ *Op. cit.*, p. 99.
- ¹⁹ Rodrigues Lapa, «Prefácio» a Fr. Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1951, p. xiii. O incidente vem também contado no *Memorial de Pero Roiz Soares*, que Garrett não podia conhecer. Cfr. a edição deste texto por M. Lopes de Almeida, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1953, pp. 364-366.
- ²⁰ *Memória ao Conservatório Real*.
- ²¹ Cfr. para toda a biografia de Manuel de Faria e Sousa, a «Introdução» de M. Lopes de Almeida à já citada edição da *Crónica de S. Domingos*.
- ²² Cfr. a «Introdução» de Ofélia Paiva Monteiro ao *Frei Luís de Sousa*, Porto, Civilização, 1987, pp. 7-28 e, da mesma A., o excelente verbete «Garrett (João Baptista da Silva Leitão de) Almeida» no *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997; cfr., também, Óscar Lopes e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996, pp. 675 e segs.
- ²³ Fernando Venâncio, *Estilo e preconceito / A língua literária em Portugal na época de Castilho*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, pp. 186-189.
- ²⁴ José Régio, «O problema da linguagem no Frei Luís de Sousa», incluído em *Estrada Larga*, I, Porto, 1958, Porto Editora, s/d (1958), pp. 314-316.
- ²⁵ Cfr. para recapitulação das várias posições que Garrett foi expressando ao longo da vida, R. A. Lawton, «O conceito garrettiano do Romantismo», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, pp. 95-104.
- ²⁶ Garrett, *Memória ao Conservatório Real*.
- ²⁷ Óscar Lopes e A. J. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 692.
- ²⁸ Cfr. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *História crítica da Literatura Portuguesa*, V, Lisboa, Verbo, 1993, p. 60.
- ²⁹ Os passos de Aristóteles aqui citados são-no de *Héland / Antologia da cultura grega*, de Maria Helena da Rocha Pereira, 6ª ed., Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1995.
- ³⁰ *Memória ao Conservatório Real*.
- ³¹ Cfr., para uma interpretação deste tipo, Lúcia Maria Moutinho Ribeiro, «Frei Luís de Sousa, o Hóspede de Job e Édipo Rei: Viagem, História, Memória, Esquecimento...», no volume de homenagem a Cleonice Berardinelli, *Cleonice / Clara em sua geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, pp. 389-393: «Em *FLS* se reconhece o mesmo tema de Édipo Rei de Sófocles: a importância dos genitores. São textos que comovem porque abordam um dilema universal e atemporal que nos toca de perto a todos: a relação triangular familiar: pai, mãe e filho. Carregados de culpa e de vergonha pelo crime que involuntariamente cometeram, os personagens de Sófocles e Garrett se imolam para expiar o pecado».
- ³² *Memória ao Conservatório Real*.
- ³³ Neste sentido, Manuel Antunes, «Sobre o Frei Luís de Sousa» (1954), incluído em *Legômena / Textos de teoria e crítica literária*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 332-335; Ofélia Paiva Monteiro, na «Introdução» cit., pp. 20-23; Maria João Brilhante, «Apresentação crítica» ao *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Comunicação, 1982, p. 43.
- ³⁴ Manuel Antunes, *op. cit.*, p. 334.
- ³⁵ Cfr. Ofélia Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett / Experiência e criação*, II, Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1971, pp. 79-80, n. 209.
- ³⁶ Ofélia Paiva Monteiro, *op. cit.*, I, p. 356, n. 15; cfr. E. Gil Costa, verbete «Romantismo alemão», no *Dicionário do Romantismo literário português*, coord. de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997.
- ³⁷ Friedrich Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, IN-CM, 1997, pp. 39-57 e 245 (comentário).
- ³⁸ *Op. cit.*, p. 46.
- ³⁹ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁴⁰ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁴¹ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁴² *Op. cit.*, p. 53.
- ⁴³ *Op. cit.*, p. 55.
- ⁴⁴ Cfr. o «Comentário» de Teresa Rodrigues Cadete aos referidos textos de Schiller, *op. cit.*, p. 282.
- ⁴⁵ *Op. cit.*, p. 239.
- ⁴⁶ *Op. cit.*, p. 50.
- ⁴⁷ *Op. cit.*, p. 50.
- ⁴⁸ *Op. cit.*, p. 51.
- ⁴⁹ *Op. cit.*, p. 50.
- ⁵⁰ Cito pela tradução de fragmentos do «Curso de literatura dramática» (publicado em trad. francesa em 1814) inserta em Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer, em *Estética teatral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 259-267 (p. 265).
- ⁵¹ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁵² Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade / Psicandise mítica do destino português*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978, pp. 89-90 e, sobretudo, «Romantismo e tempo e o tempo do nosso Romantismo / a propósito do Frei Luís de Sousa», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, pp. 103-111.
- ⁵³ George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londres, Faber & Faber, 1974, p. 174.