

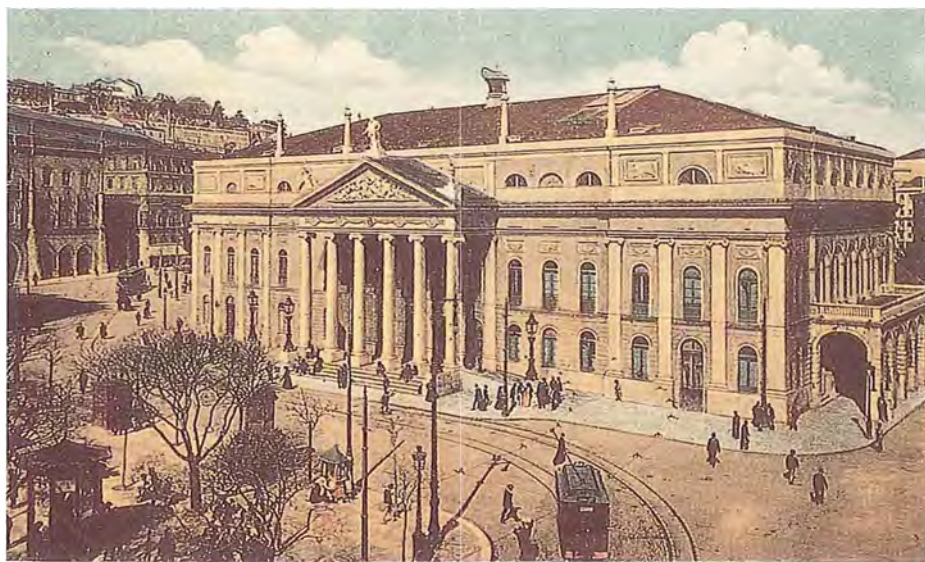
O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia

Duarte Ivo Cruz

Uma interpretação garrettiana

Em 1848, Garrett fez representar *A Sobrinha do Marquês*, na prática a última das grandes peças da sua dramaturgia e, em parte também por isso, uma das mais claras posições ideológicas do teatro português: talvez por essas razões, valeu-lhe a única pateada da sua aliás desigual carreira de dramaturgo. Mas o que importa agora é constatar que, *A Sobrinha do Marquês* consubstanciou e actualizou numa forma romântica e politicamente liberal algo da ideologia e mesmo, de certo modo, alguns resquícios da doutrinação estética que o Marquês de Pombal, no seu tempo, impulsionou e controlou, através do instrumento de docilidade estrutural que foi a Arcádia Lusitana.

A peça de Garrett, como sabemos, situa-se na exacta noite da morte de D. José, 24 de Fevereiro de 1777, início da fulminante «viradeira» que em dois dias derrubou o Ministro. A estética, repita-se, é equilibradamente romântica: mas o conteúdo é eminentemente político, não só no plano do tratamento específico do Marquês como da justificação, própria e alheia, da sua acção pública. O formidável diálogo com o Padre Inácio, jesuíta clandestino; o equilíbrio entre a velha e a nova nobreza, a autocrítica e autojustificação do Marquês de Pombal entre a dureza do seu governo e a política da modernização; sobretudo o sentido igualitário da sociedade que valoriza a burguesia como classe e como mentalidade à custa da antiga aristocracia, mais respeitada por Garrett do que pelo Marquês – tudo isto está implícito ou está expresso na doutrinação académica da Arcádia Lusitana, na sua incipiente prática dramatúrgica. E até, de certo modo, no surto de teatro popular que, ao longo do século XVIII ocorre em Portugal através do chamado Teatro de Cordel. É caso para dizer que, uma vez mais, Garrett interpretou quase como ninguém, o sentido oculto das nossas raízes teatrais. Pô-las ao serviço da sua ideologia liberal, demonstrando



Lisboa, Teatro Garrett, in *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Lisboa*, de José Manuel da Silva Passos

que ela estava já implícita em certas condutas e certas doutrinas dos Árcades e de quem lhes deu alento. Com uma diferença enorme, porém: é que esse apoio do «vigilante Ministro», expressão insolitamente elogiosa de Correia Garção, que adiante encontraremos, assumia, num contexto vigorosamente reformador e modernizador, a dureza que se conhece e que o próprio Garção sentiu, e de que maneira!

As reformas: do Iluminismo ao Liberalismo

Repita-se: Garrett compreendeu, interpretou e modernizou no plano ideológico e no plano doutrinário as reformas estruturais de Pombal, revistas à luz do liberalismo, e as reformas estéticas e doutrinárias da Arcádia Lusitana vistas à luz do romantismo. A mudança global de Garrett não perdeu por isso nem valor, nem mérito, nem originalidade: é bem moderna para o seu tempo e, de certo modo, dura até hoje. Aliás, no prefácio a *Um Auto de Gil Vicente* o próprio Garrett evoca, entre outros, Garção, potencial autor de «comédias que haviam de ser portuguesas deveras porque o Garção era português às direitas».

Muito embora: se Garrett fica na história como autor da primeira reforma estrutural do teatro português, é certo também que o Marquês e os Árcades lhe forneceram os moldes. Aliás, seria no mínimo estranho que a prática do teatro-espectáculo e mesmo a estética da produção dramaturgica, expressão cultural de dimensão pública por excelência, ficassem à margem dos movimentos de renovação da vida portuguesa, nas suas dimensões e implicações estéticas, ideológicas, e político-administrativas e da atenção do Ministro... ainda por cima «vigilante»...

Desde já se diga que, nesse sentido, o Marquês de Pombal, talvez até para disciplinar a atrabiliária e pujantíssima movimentação do chamado Teatro de Cordel, de que adiante falaremos, envolveu-se em iniciativas, não muito felizes, note-se, ligadas à organização prática de espectáculo. Em 1776 apoia a criação de uma Sociedade privada, destinada a gerir os teatros do Salitre e da Rua dos Condes, centros por excelência do teatro popular – sendo a ópera sobretudo cantada nos teatros da Corte. Essa Sociedade foi efémera, mas ainda mereceu do sempre atento Garção uma ode entusiástica: «Tempo virá que as desprezadas/Musas do pátrio Tejo/por vossas mãos benignas levantadas/no porto vão surgir...» As «mãos benignas» são as dos «fidalgos que protegiam o teatro do bairro Alto», título da Ode I, mas também os da grande Luísa Todi, da sua irmã Cecília Rosa de Aguiar e de Isabel Efigénia, entre outros artistas.

Entretanto, por Decreto de 30 de Maio de 1771, é criada a Sociedade para a Subsistência dos teatros da Corte, com intervenção directa do próprio filho do Marquês, D. Henrique, presidente do Senado de Lisboa: uma espécie de Companhia Municipal. Pretende-se «formar uma sociedade entregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos», regulando ainda em termos dignos a profissão de actor. Mas também foi efémera.¹

Os dramaturgos Árcades fazem referências ambíguas aos teatros da época. Na *Assembleia ou Partida* de Garção o Artur Bigodes, «mineiro (isto é, chegado de Minas Gerais) e compadre de Aprígio» aprova «a ideia do teatro. É um bom projecto./ O ponto só consiste em desbancarmos/o da rua do Conde e Bairro Alto». Cruz e Silva em *O Falso Heroísmo* vai mais longe na crítica ao teatro do Bairro Alto ou, pelo menos, aos espectáculos lá produzidos: «Oh que Drama! oh que Drama! Oh que espanto! Que gosto ver a gente pelos ares/Voar uma cidade (...)/E ao mesmo tempo/ver o mar coalhado de baleias,/Ouvir uma medonha trovada...»

Mais complexa e mais profunda nas causas expressas e ocultas e mais duradoura foi a criação, em 5 de Abril de 1768, da Real Mesa Censória, destinada a exercer a censura a espectáculos e publicações. Não era propriamente tolerante:

as penas previstas para a «venda de livros ou papeis volantes, por mínimos que sejam, sem apreciação e licença da sobredita Mesa» iam de «seis meses de cadeia» a até «dez anos de degredo para o reino (sic) de Angola».²

Convenhamos que as penas impostas e as «apreciações» do Inspector Geral de Teatros e Espectáculos Teatrais Almeida Garrett, nos termos do artigo 1.º da Portaria de 15 de Novembro de 1836, eram bem mais moderados, mesmo quando proibia peças, alterava outras e qualificava textos que lhe eram presentes como «imoralíssimo drama» recheado de «indecências e escândalos daquela indecorosa sentina de vícios e imoralidades (...) labelo infame da moderna literatura dramática»!³

Em suma: o Marquês de Pombal estava atento ao teatro e tinha obviamente consciência da importância cultural e social do espectá-



Parte final do Regimento da Real Mesa Censória, 18 de Maio de 1768. Biblioteca Nacional de Lisboa



Personagens da comédia, pintados de roxo manganés, c. 1760, Quinta dos Azulejos, Lumiar

culo, numa época em que o chamado Teatro de Cordel produziu para cima de mil e quinhentos títulos representados. A política pombalina não só foi no sentido de enquadrar o movimento, como, nas alturas próprias, o aproveitar: o apoio à representação de *O Tartufo* de Molière no Teatro do Bairro Alto, em 1768, e a encomenda directa de três peças a Manuel de Figueiredo, como veremos, comprovam amplamente essa intervenção.

A Arcádia Lusitana, expressão das reformas pombalinas

Mas não está aí o maior traço da intervenção do Ministro na área teatral. É consensual a ligação doutrinária entre a Arcádia Lusitana e as reformas pombalinas: reformas político-administrativas, mas também reformas doutrinárias, a partir de valores que os árcades, na instituição e fora dela, nas obras mas sobretudo nos escritos teóricos, afincadamente defenderam. «Pela sua intenção restauradora, este grémio filia-se no movimento geral de esperanças e optimismos da administração pombalina, cuja maior energia se afirmava então na reconstrução da capital», escreveu Fidelino de Figueiredo.⁴ Estamos em 11 de Março de 1756, data da primeira reunião preparatória; a Arcádia duraria, com intermitências, períodos obscuros e acentuada decadência no final, até 20 de Janeiro de 1774. Mas no início, e ao menos no plano teórico, «animava-a o mesmo espírito que levou os arquitectos do Marquês de Pombal a traçarem, a régua e a compasso, numa construção rigidamente geométrica, as ruas de Lisboa para um dilatado futuro», diz António José Saraiva.⁵

Os Estatutos da Arcádia e a sua prática intermitente definem uma linha doutrinária e política de clara inspiração pombalina: cooperação entre os sócios, baseada na autocrítica; funcionalidade da criação estética – «*Inutilia Truncat* será a empresa da Arcádia» (Capítulo I); igual-

dade no seio da Academia, ou seja na sociedade, pelo que os nomes latinos dos Árcades são «adequados a esta ficção» (Capítulo I) – note-se a ambiguidade, no fundo realista, do termo ‘ficção’; «instrução e o verdadeiro gosto da Poesia (...) singeleza do trato de uma civil e científica Sociedade» (Capítulo VI) – note-se o uso do termo ‘científica’; recuperação da pureza do idioma e do património clássico nacional, dialéctica da análise crítica e da aceitação da decisão final imposta (Capítulo XIV), confronto entre a Nobreza de mérito e a Nobreza de sangue, com sistemática vantagem para aquela, realce dos valores burgueses de uma classe média emergente... Garrett percebeu bem tudo isto em *A Sobrinha do Marquês*...

Mas sobretudo, sujeição ao poder absoluto exercido, em nome do rei, pela «grande alma daquele vigilante ministro» e de «um governo mais benigno que se tem disputado no Reino de Portugal»... o que é no mínimo insólito e dolorosamente desmentido na própria vida do autor destas palavras! (Oração de Correia Garção dita na presença do rei D. José, Dezembro de 1759).

Para se perceber melhor o ambiente e a mentalidade árcade face ao poder constituído, a seguir se alinham algumas expressões utilizadas para referir o Marquês de Pombal:

Garção: (além das já referidas) «Ministro prudente e sábio (...) que não tira os olhos do adiantamento da Pátria, com públicas demonstrações nos honrou e nos animou» ao assistir a duas sessões da Arcádia (Oração Sexta); «Carvalho excelso (...) louvamos-te Senhor porque levantas/A destrocada Pátria das ruínas» (Epístola IV – seguem-se 213 versos do mesmo teor!)

Manuel Tibério Pedegache Brandão Ivo (dirigido à condessa de Oeiras): «Amparar o perseguido, beneficiar o benemérito, patrocinar o desvalido, é a origem mais pura da verdadeira glória, a única digna de V. Excelência» (no prefácio da *Mégara*).

António Dinis da Cruz e Silva: «O famoso Carvalho que de solto/Vulgo a fúria e licença refreando,/As desvairadas artes animando (...) Viva Sebastião, que a Pátria amando/De inocentes costumes faz eterna/A sua glória» (Ode IV).

Teotónio Gomes de Carvalho: «Aceita, oh bom Carvalho, voto puro./No cume das grandezas/Onde te elevam sólidas virtudes/Não foges, não desprezas,/Inda qu'humildes/Corações te amem.» (Ditirambo VIII).

Domingos dos Reis Quita: «Não creio que haja Homem cá no mundo/De tão alto saber, de tanto aviso» (Écloga VI).

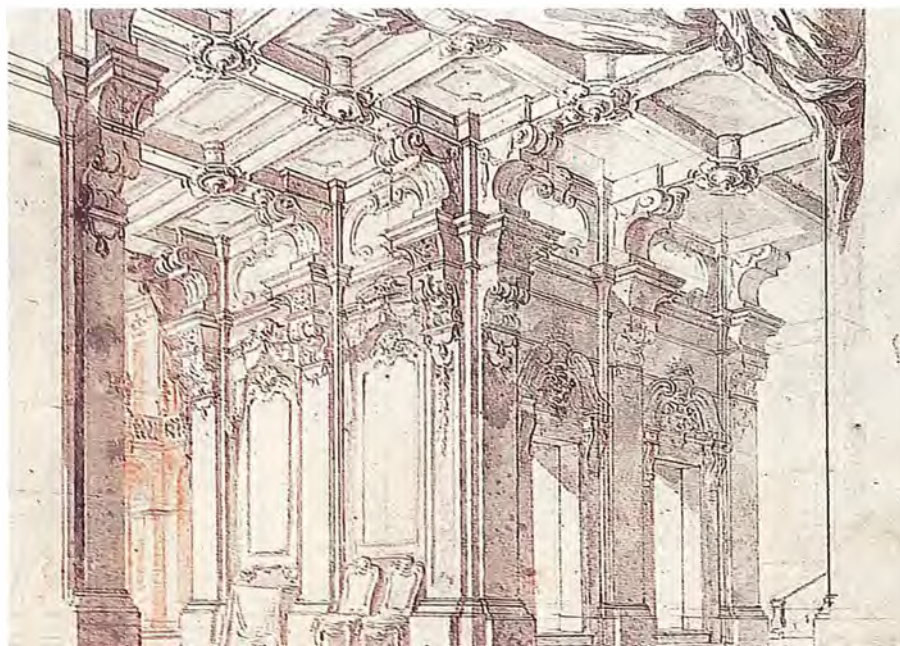
Alvarenga Peixoto: «Grande Marquês, os Sátiros soltando/Por entre as verdes parras/Defendidos por ti de estranhas garras.» (Odes).

Luís Correia do Amaral França: «O seu merecimento bem conhece/Não só a Arcádia mas os mais pastores./Ele os nossos países enobrece.»

Manuel de Figueiredo: «Por ti nos toma o ideal de Tibulos/Horácios e Luculos/Cíceros Terêncios e Calistos.»

E mesmo assim, nem a vida da Arcádia foi próspera, extinguindo-se como vimos em 1774, nem alguns dos seus membros, e especialmente Garção, ficaram a dever favores ao Marquês de Pombal. Pelo contrário: nunca se soube por que razão, o próprio Marquês mandou prender Correia Garção em 9 de Abril de 1771, para assinar ordem de soltura apenas em 24 de Março de 1773, horas depois da morte do poeta na enfermaria do Limoeiro: os sinais dolorosos de penúria e decadência vinham, aliás, detrás. O cabeleireiro Quita morre em 1770, sustentado por amigos, o Padre José Francisco José Freire morre em 1773 na miséria... e não são excepções absolutas na sorte ingrata dos árcades, para não falar nos que se iam envolver, em 1789 na Inconfidência Mineira.

Talvez por isso, Teófilo Braga levante o problema da «protecção» régia: «Como podia o rei D. José ser protector da Arcádia se o omni-



potente Ministro nunca chegou a tornar efectivas as esperanças que deixou entrever?»⁶ Lembremos que o rei assistiu a trabalhos da Arcádia. Mas, com protecção ou sem ela, a Arcádia não prosperou e muitos dos seus membros ainda menos.

Estudo cenográfico para a ópera *Arcadia in Breto* de João Cordeiro da Silva. Atribuído a Inácio de Oliveira Bernardes, 1764. Biblioteca Nacional de Lisboa

Doutrina e prática da dramaturgia árcade

Noutro local ensaiamos uma matriz da «teoria geral árcade» sobre a expressão dramática, definida sobretudo, mas não só, a partir dos textos de Correia Garção (1724-1773): as *Dissertações I e II* sobre a origem da tragédia (26 de Agosto e 30 de Setembro de 1757), a *Dissertação III* sobre «a imitação dos Antigos» (7 de Novembro de 1757), a *Sátira* ao «Amável Conde» de S. Lourenço onde se refere o modelo dos «Antigos» – «O bom Sá, bom Ferreira, bom Bernardes», apesar de esclarecer que «mudam-se os tempos mudam-se os costumes; Camões dizia imigo, eu digo inimigo»...

Vejamos um pouco o que nos «ensinam» as dissertações de Garção sobre a tragédia e o teatro em geral: «Estabeleceu Horácio a regra de que na tragédia não se devia ensanguentar o teatro, isto é, que as feridas, os tormentos e as mortes (...) não se deviam expor à vista dos espectadores, mas sim fiá-los de uma fecunda narração» (*Dissertação I*). «Alguns espíritos fracos procuram mover o terror ou a compaixão por meio das tramóias e decorações, ou de incidentes monstruosos» (*Dissertação II*). «Os gregos e os latinos (...) são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epopeias.» (*Dissertação III*).

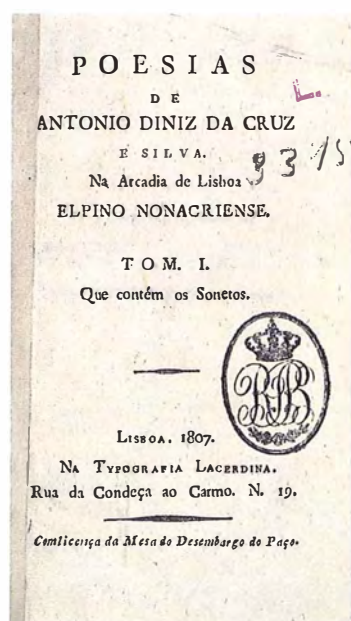
Francisco José Freire (1719 -1773) «Cândido Lusitano» na Arcádia, autor de uma tragédia, *Ulisses em Lisboa* (1761) a que denominou «ópera portuguesa» traduziu a *Athalie* de Racine mas, sobretudo, teorizou a distinção entre tragédia e comédia no Livro Segundo da sua *Arte Poética* (1748). Mas está de certo modo fora desta linha a hoje quase ilegível *Dissertação sobre a tragédia* de Miguel Tibério Piedegache Ivo (1730-1791), publicada em 1767 na edição das obras de Domingos dos Reis Quita (1728-1770) com quem escreveu a tragédia *Mégara*. A *Dissertação...* tem a particularidade de menosprezar *A Castro* de Ferreira, em contraposição à muito interessante obra homóloga e homónima de Quita, considerando a peça de António Ferreira no mínimo desinteressante «por não haver neste drama interesses, caracteres, costumes nem dicção; e porque uma narração lânguida (...) nem interessa nem excita a paixão e afecto dos leitores!» E não fica por aqui: contesta de certo modo a teoria clássica dos cânones da tragédia, que Garção e como vimos, em geral, os verdadeiros Árcades, esforçadamente prosseguem e defendem e que, como se referiu noutro local sintetizamos na seguinte matriz:

«-- Não ensanguentar o teatro, isto é, não representar cenas violentas, antes narrá-las;

- Provocar a compaixão e o terror, de acordo com a lição de Aristóteles;
- Encadear a acção, de forma a conduzir progressivamente o espectador ao desfecho;
- Despojar a cena, que deverá ser simples e austera;
- *Homogeneizar o perfil psicológico das personagens;*
- Educar através do teatro;
- Imitar os antigos, os clássicos: Ferreira, Sá de Miranda, Gil Vicente, Camões, Horácio, Aristóteles, Sófocles, Eurípedes, Cícero, Quintiliano, Marco Aurélio, Demétrio, Falreu, Neoptolomeu de Paros, Aristófanes, Terêncio, Virgílio, Homero, Teócrito, Safo.»⁷

É então oportuno verificar que os árcades consideram a tragédia mas ou menos «ensanguentada» como o grande modelo de recuperação do teatro. Mas, para um leitor-espectador de hoje, bem ao contrário, as comédias que chegaram até nós assumem indiscutivelmente muito mais interesse e modernidade: das tragédias, ao menos no ponto de vista dramático e de concepção ideológica e estética, se aproximam as Élogas, Ditirambos, Dramas, Pastorais e até os tardios Elogios Dramáticos que passam para a Nova Arcádia e sobrevivem a Garrett. As comédias seriam em menor número com a excepção notável de Manuel de Figueiredo (1775-1801).

A integração destas dois géneros na época, na mentalidade e mesmo no teor político da reforma pombalina, define quadros próprios, para um e para outro plano, coerentes e evidentes a tragédia será o modelo criacional adequado ao espírito e à letra da Arcádia e, como tal, mergulha no espírito autoritário e geométrico do «vigilante Ministro», com os seus valores de autoridade hierarquizada e intransigente. Isto, não obstante as referências à liberdade... Mas na comédia encontraremos a valorização de uma classe média burguesa, mercantil, que mesmo quando assume foros de nobreza recente – pela



Frontispício da obra de António Diniz da Cruz e Silva, *Poesias de António Diniz da Cruz e Silva, na Arcadia de Lisboa*, 1807-1817. Biblioteca Nacional de Lisboa

graça de El-Rei... – se contrapõe à velha aristocracia de sangue, referencia aos sinais do passado que urge reformar ou mesmo destruir. Classe média burguesa com valores próprios muito claros, moderna no plano económico mesmo quando desconfiada de «estrangeirismos», aberta à nova realidade empresarial, à expansão para o Brasil mas ao mesmo tempo nacionalista nos seus valores culturais/teatrais...

Veremos agora o que nos deixaram os dramaturgos da Arcádia Lusitana.

Pedro António Correia Garção: o funcionário superior caído em desgraça

O «Corydon Erimantheo» da Arcádia escreveu como vimos duas tragédias perdidas, *Régulo* e *Sofo-nista* e as duas comédias, uma, mal recebida, *Teatro Novo* (1776 – não chegou ao fim a única representação no Teatro do Bairro Alto, 22 de Janeiro) e *Assembleia ou Partida* (1770, Teatro da Rua dos Condes). Delas nos fica uma visão simpática e teatralmente escoreita de ideais burgueses, alicerçados também num conceito de expressão teatral que contrapõe texto e espectáculo: «O teatro/Depende mais do que tudo do poeta/ (...) Errado vai quem julga que o teatro/Só para divertir o povo rude/Dos antigos poetas foi achado.» Isto, apesar de que «As mudanças/de vistas sobre vistas, as tramóias/Mares incêndios e batalhas/São coisas de que o povo se enamora» (*Teatro Novo*).

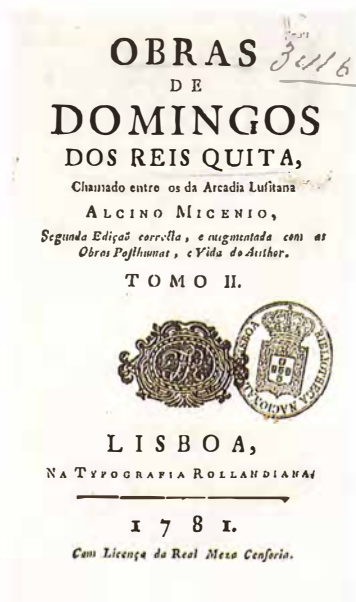
Mesmo com maior repercussão estética do que em Manuel de Figueiredo, as comédias de Garção situam-nos na problemática de uma classe média talvez ainda pouco segura de si mesma, mas firme na certeza de um futuro sociologicamente próximo. «Aqui manda o senhor Gaspar Picote/Açucareiro, bule e cafeteira/Com três dúzias de xícaras e pires», é o mote da *Assembleia ou Partida*: o «Brilhante açúcar em torrões cortado (...) o leite na caneca branquejando (...) pão tostado (...) manteiga» do soneto XVI ou «o

chá (...) depois de cochichar» do soneto LI, pairam nos ambientes familiares do Aprígio Fafes e das filhas Aldonsa e Branca, ou do Brás Carril, D. Urraca Azevia e os filhos Jofre, D. Dulce e D. Branca, personagens de cada uma das comédias.

Mas há, subjacente, um sentido de frustração económica, sobretudo no *Teatro Novo*: o Aprígio Fafes está falido e organiza a função para casar uma das filhas – e será Aldonsa com o compadre «pé de boi» Artur Bigodes vindo do Brasil onde fez fortuna «Passando tantos dias/Por duros morros, por incultas fragas/Talvez comendo carne de macacos». Também o Garção, mesmo antes de encarcerado, passou dificuldades «Desastres e misérias/Filhos rotos» (Epístola II).

Mas muito embora, repita-se: os valores da classe média ascendente, tão do agrado do Marquês de Pombal e o nacionalismo estético da Arcádia, surgem com evidência nestas duas boas comédias de Garção, hoje mais respeitadas do que seu tempo.

É muito nítida essa opção no contraponto entre os núcleos familiares das duas peças e o conjunto de «artistas» ou «intelectuais» que as povoam e que, de uma forma ou de outra são ridicularizados, pelas suas pretensões, pela conduta, pela linguagem, ou até pelo puro «estrangeirismo»: o Jofre Gravino músico, o Inigo actor, o Brás licenciado, o Monsieur Arnaldo arquitecto, o Doutor Gil Leinel poeta, surgem no *Teatro Novo* a par das referências às «Portuguesas óperas impressas (...) em outras nunca achei galanteria» de António José da Silva e ainda aos «Manes de Ferreira e de Miranda/E tu, ó Gil Vicente a quem as Graças/Embalaram o berço». Na mesma forma, o Jofre «estrangeirado» cujo o cabelo é confundido com «endémica, epidémica, pestífera, letal enfermidade» ou ainda o Gaspar Picote que se congratula porque, na casa de Braz Carril, onde ocorre a *Assembleia ou Partida* «vão amanhecendo (...) os polidos costumes estran-



Frontispício de Obra de Domingos Reis Quita
Castro 3.ª ed., Lisboa.
Biblioteca Nacional de Lisboa

geiros» – tudo isto, repita-se, define, pela crítica e pela ironia, uma matriz doutrinária de raiz nacionalista no quadro das luzes e da modernização da sociedade portuguesa.

E quanto ao teatro, para além das referências já feitas surgem alguns traços significativos da mesma mentalidade. Assim no *Teatro Novo*, referências aos cenógrafos Pozzi, Paradosi e Bibiena; o elogio do texto dramático («Que fazem bastidores e instrumentos/Sem dramas regulares?»), a necessidade de restaurar «o teatro português/Desagravando a nossa língua» contra o hábito das comédias francesas, italianas e espanholas, reflexo do Teatro de Cordel... e a troça do poeta Jofre e dos outros comparsas.

Da mesma forma, na *Assembleia ou Partida*, onde aos notáveis diálogos do Jacob Bilhostre e do Braz Carril, da Dulce e da Branca, (cenar X e XI) se segue uma estapafúrdia declaração sentimental do Jacob, que redundava na condenação a contrário do estrangeirismo entendido à luz da época e do preciosismo, bem simbolizado no penteado do Jofre que, como já vimos, é tomado por grave doença.

É notável, como bem sabemos, a «Cantata de Dido» introduzida algo artificialmente na cena XVI: deixa-nos imaginar o que seriam as duas tragédias de Garção, que infelizmente se perderam.

Domingos dos Reis Quita: o cabeleireiro

O «Alcinó Micénio» da Arcádia, espécie de álbi interclassista, a certa altura bibliotecário do «amável» conde de São Lourenço, acaba praticamente sustentado por amigos, no caso concreto o Dr. Baltazar Tora e sua mulher D. Teresa Teodora de Alaim, em casa dos quais viria a morrer. O companheiro árcade Manuel de Figueiredo, na peça *Os Censores do Teatro* atribui-lhe a autoria de «tragédia e meia». Escreveu muito mais do que isso: um drama pastoril, *Licore*, três tragédias, *Hermione* – representada no Teatro do Bairro Alto

em 1769 – *Astarto*, *Castro*, publicada com a anterior em 1776 e *Mégara* (1761) de que já falámos, escrita com Manuel Tibério Piedegache Brandão Ivo. De todas elas, só apresenta hoje interesse a *Castro*. Na *Licore* há referências a um «Ministro adorável (...) libertador feliz dos pátrios campos» que não é, pelo menos directamente, o Marquês de Pombal, pois a cena passa-se numa qualquer mitologiacampestre bem da sua época. É de realçar o lirismo bucólico «dos verdes prados, umbrosos solos» em que sofrem e amam Amin-tas e a pastora Licore. O dote de casamento é composto por «dois capros, seis cabras todas prenhes, outras tantas ovelhas já paridas e três malhadas vacas com os bezerros»...

Hermione é muito confusa. Recupera a tradição do escravo filho de reis. Neste caso Criceia é princesa mas escrava da protagonista por sua vez rainha do Egipto. Idamonte é o 'suposto' filho de Criceia e verdadeiro filho da rainha, Polimene está na situação rigorosamente recíproca e acaba por saber a verdade: «O cruel, o bárbaro Idamonte é o terrível filho de Hermione.» Nesta confusão, o diálogo entre Hermione e o general Licas é bem adequado ao despotismo iluminado politicamente correcto da época: «Aos desígnios dos reis, como aos dos deuses/os olhos devem fechar vassalos,/E submetendo-se ao poder da Ceptro/devem, sem impugná-lo, obedientes/respeitar seus decretos absolutos.» Porém «de um vassalo a indispensável/Obrigaçãõ é, sem o véu impuro/Da infame adulação, aos Soberanos/A verdade mostra-lhes.»

De *Astarto*, questão dinástica entre «Auraste, usurpador do trono de Tiro e amante de Cassiopeia» e «Astarto, legítimo herdeiro do cetno», retiramos duas passagens características e de certo modo contrastantes, ou talvez subliminares de outros ideais dos árcades: uma espécie de hino à liberdade já algo pré-romântico («enfim, Tiro, respira em liberdade/Abraçado o povo, *Astarto* aclama») e uma descrição da opressão que nos

faz lembrar a execução dos Távoras ocorrida dezassete anos antes: «Cada dia se vê o sangue illustre/Correr sobre os patíbulos horríveis...»

Mégara, dedicada pelo co-autor Brandão Ivo à condessa de Oeiras com frases de louvaminha, é bem dialogada e pródiga em indicações de cena: o Acto III «se passa no fim do dia, de sorte que quando acaba já é totalmente noite»; e o Acto IV, «que se passa de noite se deve representar aos olhos do espectador uma tempestade horrível com relâmpagos trovões e c^a» (sic). Não são habituais na época estas indicações. Mas é interessante verificar que a *Dissertação sobre a Tragédia II* de Brandão Ivo contém uma curiosa orientação aos actores. «Não só devem os representantes cuidar em que o tom da voz e o ar do semblante expressem com energia o afecto de que se supõe possuídos, mas ainda que o gesto lhes seja de tal sorte correspondente, que se leia em cada um respectivamente o efeito que naturalmente lhe deve causar o estado actual da cena, e as circunstâncias do lance em que se acham, observando porém o conservar sem discrepâncias o carácter que se lhe atribui...» e seguem-se páginas e páginas de conselhos aos actores, não muito cumpridos a julgar pelos testemunhos da época...

Ana Cristina Fontes, na edição das «Obras Completas» de Quita, refere que não é possível identificar, na *Mégara* a participação de cada um dos autores. Em qualquer caso, a tragédia retoma o tema de um conflito sucessório do trono de Tebas, usurpado por Lice, «tirano odioso, monstro informe (...) fera usurpadora». O final entretanto traz um apelo à justiça, num quadro político bem definido: «Povos que me escutais, com este exemplo/Aprendeis como os deuses sobre os ímpios/O golpe da justiça descarregam/Como os crimes castigam justizosos;/pois quando mais audaz triunfa o crime,/Mais sobre ele se acende o fatal raio.»

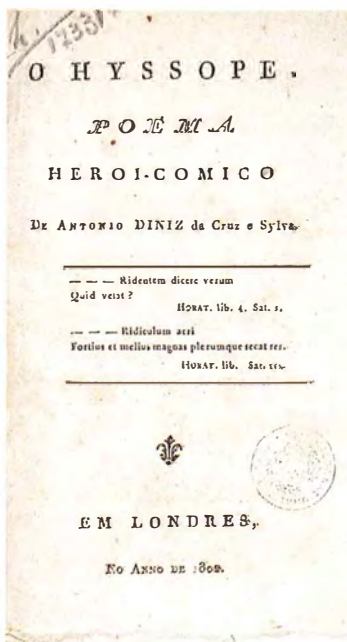
A mesma autora assinala ainda a «renovação temática» da *Castro*.⁸ Trata-se da melhor peça de Domingos dos Reis Quita e, cremos, a melhor

tragédia do ciclo árcade. A sua repercussão, não obstante traduções em inglês e alemão, fez-se, entre nós, impropriamente, através da *Nova Castro* (1778) de João Baptista Gomes (?-1803), texto muito próximo da tragédia de Quita.

A concepção ideológica da *Castro* de Quita é coerente com os quadros mentais da época e não terá motivado apreensões ao Marquês de Pombal, não obstante a delicadeza política do tema – a aplicação da justiça por um rei humanista, hesitante por amor ao filho, à amada do filho e aos netos, mas consciente da prioridade do bem comum: «Príncipe, como rei atento devo /regular meus estados, a justiça/Equilibrando com balança recta,/desde o dia fatal que o Céu benigno/depositou em minhas mão o Ceptro/ Ainda não propôs a meus cuidados/Mais altos, importantes interesses/À felicidade pública (...) /Não é porque de indigno terror cheio / Da belicosa Espanha as iras tema;/Mas (...) não demos á sua inimizade/Um vão pretexto. Dos cansados povos/Devemos ter piedade (...) /Tu, que me deves suceder no Trono, E mover do Governo as longas rédeas,/Como serás, os povos regulando,/Se não pisas c' os pés os vãos prazeres?.»

A pressão dos conselheiros – «um rei prudente/deve à conservação do Estado tudo/Sacrificar» – vem de António Ferreira. É, aliás, interessante constatar o desfasamento entre o tratamento dramaturgico humanista/renascentista de Ferreira e o facto histórico em si: D. Afonso IV o Bravo não perderia tempo a deixar-se convencer. A decisão seria sua sem cedências à argumentação política, se bem que possivelmente seria a mesma. No tempo de Pombal, mais ainda do que no tempo de Ferreira, a situação inverte-se: o que pesa é (são) o(s) Conselheiro(s).⁹

Mas não fica por aí a originalidade de Quita relativamente ao modelo do século anterior. Em primeiro lugar, os dois amantes encontram-se em cena e dialogam em falas de bela expressão lírica e dimensão dramaturgica: «Reprime bela



Frontispício de *O Hyssope: poema Heroi-comico*, de António Dinis da Cruz e Silva, ed. 1802. Biblioteca Nacional de Lisboa

Castro o terno pranto,/Que suportar não posso a dura mágoa/de ver teu rosto em lágrimas banhado/(...) Senhor ,quisera o céu que não tivesse/Tronos o teu amor para oferecer-me,/E que tua alma só o prémio fosse/De meus desvelos e de meus suspiros.»

Curiosamente, o embaixador de Espanha assume um inesperado papel central do envolvimento político-diplomático, ao pedir clemência em nome do amor do Príncipe... Mas é tarde: Inês é morta sem «ensanguentar» o teatro, profere um pranto de notável qualidade.

Merecia melhor sorte a vida e a obra de Domingos dos Reis Quita. No século seguinte, Rebelo da Silva prestar-lhe-ia justiça, intuindo os sinais pré-românticos: terá sido, talvez, a primeira manifestação do apreço que em vida lhe faltou.¹⁰

António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799): o Magistrado da Inconfidência

Este «Elpino Nonacrinense» da Arcádia será talvez o dramaturgo mais conforme aos ditames expressos ou implícitos pelo Marquês de Pombal, não obstante as encomendas directas do Marquês a Manuel de Figueiredo, como veremos adiante. Ambos estudaram na Congregação do Oratório e não foram os únicos: o padre Francisco José Freire – Cândido Lusitano, pertencia à Ordem. Mas Cruz e Silva, além da circunstância profissional de enfrentar, como Magistrado, a conspiração de companheiros da Arcádia Lusitana deixou «quase» apenas uma peça de teatro, *O Falso Heroísmo* (1775) onde se consagra, de forma teatralmente consistente, a luta do Marquês contra a velha aristocracia e o reconhecimento de uma nova nobreza.

E a ressalva ao exclusivo da comédia de Cruz e Silva surge devido ao circunstancialismo de certas obras dramáticas menores. Uma delas é o *Ditirambo* escrito com Teotónio Gomes de Carvalho («Tirso Minto», 1728-1800) e «Cantado a três vozes na Sessão Académica que se cele-

brou em aplauso de Ilustríssimo e Excelentíssimo Marquês de Pombal em casa do Morgado de Oliveira», genro do Marquês, em 1774, e que já citámos. Importa então lembrar que Cruz e Silva, Teotónio Gomes de Carvalho e Manuel Nicolau Esteves Negrão, «Almeno Sincero», são os fundadores da Arcádia. Do último, nada ficou para o teatro e quase nada para a poesia; de Teotónio, além do *Ditirambo*, ficou uma tragédia, *César*, e uma obra dedicada ao «Monumento Imortal» isto é, a estátua de D. José, inaugurada em 1771. De Cruz e Silva, além do *Ditirambo* e da comédia que detalhadamente analisaremos, ficou uma tradução e a memória de mais uma composição dramática.

A tradução, aliás de duvidosa feitura, é da *Ifigénia em Tauride* de La Touche. Saliente-se apenas a capacidade de dialogação, numa obra em que abundam expressões como «ternos olhos (...) cabelo sem ordem eriçado horrendamente (...) cegueira de um furioso transporte»... Por seu lado, Teófilo Braga dá notícia de uma «composição dramática da Degolação do Baptista encomendada a Cruz e Silva por sua irmã D. Ana do Paraíso para se representar.»¹¹

Porseulado, Maria Luisa Malaquias Urbano refere que José Pereira Tavares, na edição de *O Hyssope* de Cruz e Silva, identifica uma variante de *O Falso Heroísmo* com o nome de *O Falso Fundador ou D. Crisfal de Montalto*.¹² Sem embargo: a obra dramática de Cruz e Silva é, de facto e tão-só, *O Falso Heroísmo* e não com pouco mérito pois ainda hoje se lê e se veria com agrado.

A modernidade está na escrita dramática e até na troça que faz dos espectáculos do Teatro do Bairro Alto, prova do bem consagrado sentido crítico e mordaz: «Que drama! Oh que espavento! Que gosto ver a gente pelos areas/Voar uma cidade com seus muros,/sem que lhe valha chaminé que caia! (...) Ver o mar coalhado de baleias/ouvir uma medonha trovoad...»

Do ponto de vista dramaturgico, a obra é efectivamente bem dialogada e, não obstante certo arrastamento da acção, representa um progresso relativamente ao teor geral do Teatro da Arcádia. A galeria das personagens, desde o protagonista D. Tadeu de Montalto «homem presumido de fidalgo e pouco instruído» até ao Rodrigo Papa-Ferro «valentão», passando pelo Lisuarte Malafaia, sua filha Petronilha, o namorado Lúcio e o Lopes criado, na linha da tradição clássica. Certas situações são muito engraçadas, repassadas de uma ironia coerente com o *Hissope*. É uma comédia de enganos: inclusive o Rodrigo, contratado por D. Tadeu para sovar o Lúcio e evitar o casamento com a Petronilha acaba por dar uma tarefa no próprio D. Tadeu pois «de noite todos os gatos dizem que são pardos». No final D. Tadeu é perdoado e reconhece os seus erros, numa linha de condenação da velha nobreza de sangue. «Fui, com minha soberba, com meus vícios,/Desde aqui detestando a vã ideia/De um Heroísmo que seguia,/Dar-lhe em minhas acções justas, honradas,/Altos exemplos de imortal virtude.»

Está aqui toda a mentalidade que o Marquês de Pombal impõe, num programa de renovação social adequado à restante política de profunda mudança. D. Tadeu «Homem, qual eu sou, que o melhor sangue/Nas veias tem de toda a Beira e Minho» não admite ser «preferido (...) por um mecânico». O Lisuarte condena «a falsa ideia/Da nobreza bebida desde o berço/A má educação e de alguns livros/As máximas erradas pervertido». Há referências burguesas ao «primoroso chá/O cheiro o gosto». Mas há temas mais sérios: a liberdade de escolha de marido – «a vossa escolha aproverei gostoso (...) uma união violenta (...) não é suave laço, é cativoiro». E sempre e sobretudo a troça do fidalgo, numa linha que faz lembrar *O Fidalgo Aprendiz*: «Este meu arno/É bazófia de todos os costados; arrota de Fidalgo, e a toda a hora/na boca lhe acharam seus avoengos.»

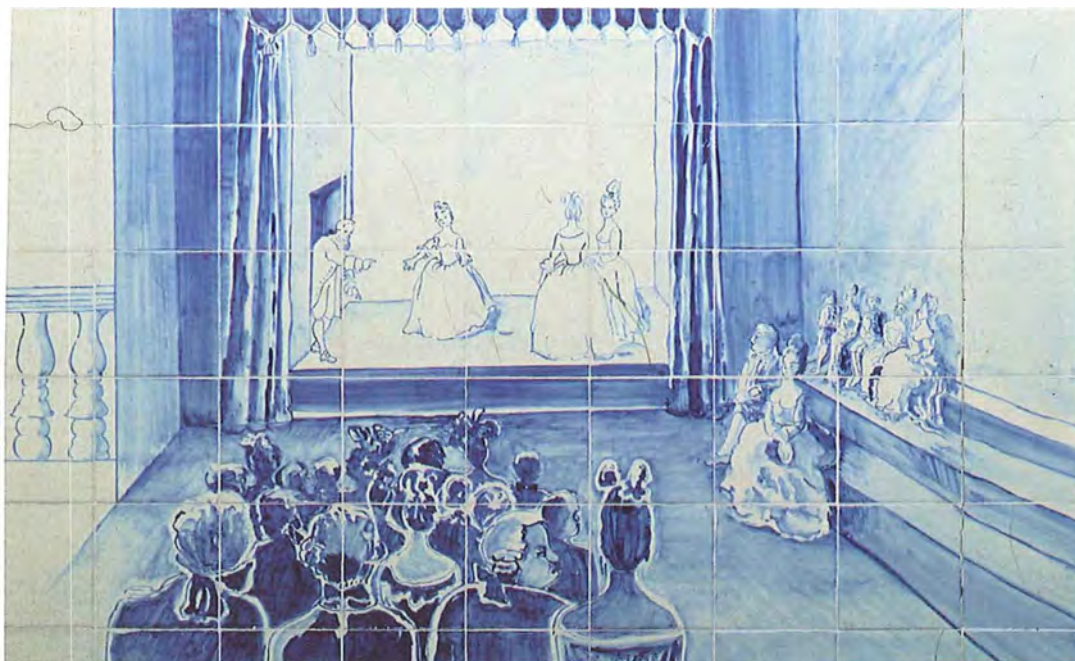
Mas o verdadeiro drama, no sentido abrangente, de Cruz e Silva, será a sua intervenção, como Juiz Desembargador, no julgamento da Inconfidência Mineira, ocorrida em 1789, já fora do âmbito temporal deste estudo. Nessa ocasião, Cruz e Silva decidiria aliás, com muito rigor, o destino de companheiros árcades ou poetas afins, como Alvarenga Peixoto («Eureste Fenício», 1744-1793), Cláudio Manuel da Costa («Glauceste Saturnio», 1729-1789) e também Tomás António Gonzaga (1744-1810). Assinale-se entretanto que Cláudio escreveu um drama alegórico, *O Parnaso Obsequioso* (1778), onde dialogam Apolo, Calíope, Tália e Melpómenes: refere-se aí «A fereza do Brasil». Alvarenga Peixoto terá, por seu lado escrito um drama de inspiração virgiliana *Enéias no Lácio*.¹³ Garrett elogia-os como poetas, mas lamenta que «a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos».¹⁴

Manuel de Figueiredo: o funcionário diplomático

«Licidas Cíntio», constitui o único árcade que sistemática e afincadamente se dedicou ao teatro. Na verdade, com o que acima ficou e se acrescentarmos duas peças isoladas de dois poetas afins – *Osmia* (1788) de Teresa de Mello Breyner e *Viriácia* de Xavier de Matos – estaria completa a tábua dramaturgica da Arcádia Lusitana, não fossem as cerca de trinta peças originais, as cercas de onze traduções e adaptações e ainda alguns textos inéditos de Manuel de Figueiredo. São tragédias, farsas e comédias, compostas à luz de Prefácios, Discursos e outros escritos teóricos.

Claudio Camlong numa interessante «Poética» da comédia de Figueiredo cita o autor no seu intento firme de «fazer rir os espectadores. Eu não admitirei na comédia uma cena triste porque perverte a satisfação dos espectadores».¹⁵ Igual escrúpulo na adequação ao género, mas de sinal contrário, poria nas tragédias.

Pormenor de azulejo com cena de teatro. Menez.
Estação do Metro – Marquês de Pombal.
Imagem cedida pelo Metropolitano de Lisboa



Garrett no capítulo IX das *Viagens na Minha Terra* reconhece-lhe o grande mérito da escolha dos temas, mas desmerece a qualidade dramática. Efectivamente o teatro de Figueiredo justifica, apesar de tudo, maior sucesso do que aquele que obteve no seu tempo. Completamente alinhado com a ideologia dominante, o próprio Marquês de Pombal lhe encomendou três peças politicamente alinhadas: *O Avaro Dissipador*, *O Indolente Miserável* ou *Castelo de Roldão* e *O Fidalgo da sua Própria Casa*.

Das tragédias, a que mais nos interessa referir é *Inês* (1774) pelo tema e pelas particularidades da ponderação crítica dos limites do poder real e dos riscos políticos justificativos da execução. É que este factor surge reforçado e explicitamente assumido pelos irmãos de Inês e pela conjura para entregar o trono de Portugal a um dos seus sobrinhos. Escreveu Maria Leonor Machado de Sousa: «O rei, que, tal como na Castro, lamenta o peso do ceptro é marcada e declaradamente republicano,

preocupado acima de tudo com o bem do povo. Todavia, deixa-se compadecer... a morte de Inês é uma ultrapassagem da sua vontade que ele não tem tempo de transmitir.»¹⁶

A inocência de Inês é reforçada também no plano político: «Eu nunca me ensaiei para Rainha:/Política não sei.» Mas os irmãos temem que a ambição de D. Pedro prevaleça sobre o amor por Inês: «O nó sagrado/se quereis que vos diga, contraído/Foi com tais preocupações que sem *escândalo*/ pode infringi-lo o Príncipe, negá-lo.» Maria Luísa Malato da Rosa Borralho, que transcreve esta cena no seu estudo sobre Manuel de Figueiredo refere também o *Édipo* do autor (1755) como «parábola do despotismo esclarecido» através da analogia do terramoto com a peste sofocleana. «É neste contexto que o nome de Sebastião José de Carvalho e Melo nos surge, polémico e contraditório, como o protagonista do drama de Manuel de Figueiredo», escreve.¹⁷

A tragédia é precedida de uma advertência ao leitor, onde Figueiredo não se arroga a primazia na recuperação do género trágico. Em qualquer caso, a dimensão política é reforçada: «Contra Édipo, enfim, conspira Tebas.» Mas o coro final justifica o sacrifício e a própria legitimidade do Rei: «Édipo augusto/outros crimes não tem que os do seu fado./Fiéis vassalos, vamos, vinde filhos,/que na vossa inocência só descubro/Eficazes motivos à piedade...»

António José Saraiva e Óscar Lopes procedem a uma aproximação do teatro de Figueiredo ao drama burguês e à comédia *larmoyante*, que o próprio autor aliás assume no «discurso» que antecede *A Mulher que não Parece* (publicada em 1804): «Este drama, ainda que por modo bem diverso, foi escrito com o mesmo fim do *Fatui-nho*. Os inteligentes, ou os que quiserem, dirão se é comédia *larmoyante*; se tragédia *bourgeoise*; se talvez natural representação da vida humana.»

Os mesmos autores recordam que «a ligação entre a comediografia de Figueiredo e a reforma pombalina do conceito de nobreza é evidente» no plano das virtudes de classe média, e citam *João Fernandes feito homem*, *O Farsola*, *O Pássaro Bisnau* e o ataque à velha nobreza nas peças encomendadas pelo Marquês acima citadas.¹⁸

Tem razão, obviamente, Fidelino de Figueiredo quando afirma que «o historiador folheará o teatro cómico de Figueiredo com proveito, porque o autor é bom observador do seu tempo e arquivou algumas situações morais nunca encaradas pela arte dramática portuguesa».¹⁹ Acresce um sentido apurado do diálogo exuberante por exemplo na *Farsola* (publicada em 1757) ou em *O Homem que o não quer ser* (publicado em 1776), entre tantas outras mais.

Importa ainda referir um conjunto destas peças cujo tema se concentra no próprio fenómeno teatral, na linha de renovação que o autor defende: «Varrer dos palcos portuguesas usados pelo teatro declamado todos os vestígios de gros-

seria e de frivolidades.» como escreveu José da Costa Miranda.²⁰ Essas peças são *Os Censores do Teatro*, *O Fatui-nho* e *O Ensaio Cómico* (publicada em 1774). E Maria Luísa Malato da Rosa Borralho publica uma cena de *O Poeta* (1756) «curiosíssima no tema e nas reflexões que proporciona sobre o ambiente em que surgiu a Arcádia Lusitana.»²¹

Resta-nos dizer que em 1779 é publicada em Lisboa uma *Historia Critica do Theatro na qual se tratão as causas da decadencia do seu verdadeiro gosto traduzida em portuguez para servir de continuação ao theatro de Manoel de Figueiredo e offerecida a Elrei nosso Senhor D. Pedro III por Luiz Antonio de Araujo!*

Outra vez Garrett

Vimos que a Arcádia Lusitana, para todos os efeitos, tem a sua última reunião, aliás informal, sintomaticamente em casa do morgado de Oliveira, genro do Marquês de Pombal. Mas o espírito árcade prolongou-se até meados do século XIX. Encarnou na Nova Arcádia, sobreviveu à Guerra Civil e, no plano do teatro, caiu em acentuada decadência.

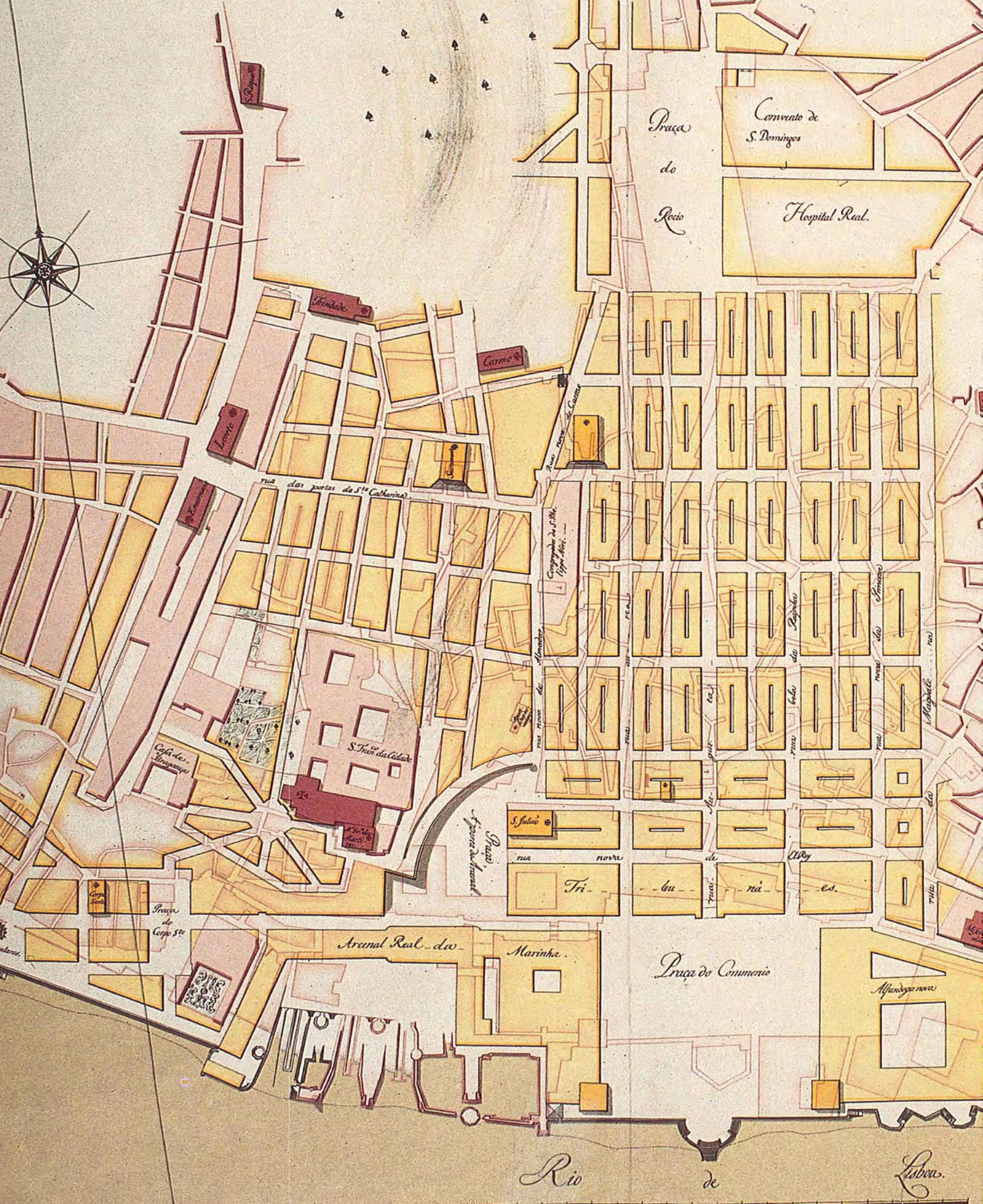
Garrett trouxe, mesmo antes da refundação do teatro português no quadro do Romantismo – *Um Auto de Gil Vicente* (1838) – um sopro renovador que recupera o melhor da disciplina árcade, conferindo-lhe a modernidade ideológica do Liberalismo. É na *Méropé* (1819), mas sobretudo no *Catão* (1821), onde o verso clássico, digno da mais exigente crítica da Arcádia Lusitana, dá-nos o conceito, o apelo e o sentimento da liberdade cívica: «Catão não vejo aqui, vejo o Senado./Eu César não conheço.»

¹ Maria Alexandra T. Gago da Câmara, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1966, pag. 78; Luís Francisco Rebello; «O Marquês de Pombal e o Teatro» in *Pombal Revisitado*, Lisboa, Imprensa Universitária – Editorial Estampa, Vol. I, 1984, p. 105; Gustavo de Matos Sequeira *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa, 1933, p. 367

² Laureano Correia, *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, Lisboa, Ed. INCM, p. 53.



Frontispício da obra de Almeida Garrett *Catão*, ed. de 1833, Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional de Lisboa



Praça
do
Rio

Convento de
S. Domingos

Hospital Real.

Trindade

Carmo

João

S. Brás

rua das portas de S. Catharina

Rua da Moura

Conceição de S. Brás

Rua da Moura

S. João da Cidade

Café das
Barragens

S. João da Cidade

S. João

rua nova de
Tri- bu- na- es.

Praça
de
Corpo S.º

Areal Real da

Marinha.

Praça do Commercio

Alfândega nova

Rio de Janeiro.