

Memória da Cultura



ALMEIDA GARRETT
O Trovador Moderno
Helena Barbas



EDICÕES
salamandra

Memória *da* Cultura



HELENA BARBAS

ALMEIDA GARRETT
O TROVADOR MODERNO



© Helena Barbas
Capa: Marta Figueiredo
Composição: V. Costa, Lda.
Impressão: Riográfica, Lda., 1994

ISBN: 972-689-061-6
Depósito legal n.º 75158/94

Todos os direitos desta edição reservados por
EDIÇÕES SALAMANDRA, LDA.
Rua Damião de Góis, 32 - 2.º Dt.º
1495 LISBOA

Distribuição: Sodilivros, Lda.
Trav. Estêvão Pinto, 6 - A — 1000 LISBOA
Tel.: 387 89 02 / 3 • Fax: 387 62 81

NOTA PRÉVIA



O trovador moderno que descanta
Na doce lira o que perfaz coa espada
Camões (IX, i-vv. 16-17)

Estes três estudos sobre Almeida Garrett, escritos em momentos diferentes, acabaram por se unir quase naturalmente a partir de uma linha de sentido não intencional: a ideia de regeneração — da poesia, do teatro e dos mitos portugueses — com que Garrett nacionaliza o mais vasto anseio romântico de recuperação das tradições medievais.

O primeiro ensaio é sobre o Romancero enquanto esforço de reabilitação de uma poesia entendida por Garrett como sendo a verdadeiramente nacional. À semelhança dos seus congêneres de língua inglesa, Thomas Percy, Walter Scott e J. G. Lockhart, vai em demanda do momento originário em que se manifesta, de modo inequívoco, a consciência de uma nacionalidade, o eclodir de uma raça. No entanto, mais do que o resultado final, interessa aqui o tortuoso caminho percorrido. Propõe-se a hipótese de que todos estes autores são confrontados com alguns dos problemas que já haviam preocupado os seus pares do renascimento: a valorização do vernáculo, a exigência de um termo de comparação para a arte. E que terá sido a necessidade de resolver esta questão mais vasta — arrastada até aos nossos dias — de encontrar um referente para o vazio deixado pelo desaparecimento da ideia de um modelo supranatural, que obriga os criadores a baixar o seu olhar para o homem, o mundo que o rodeia, e procurar uma resposta na história: dos povos, das literaturas, dos próprios textos. Salienta-se então o percurso de Garrett que, a partir de um moroso trabalho sobre

os romances, sem o apoio do aparelho teórico que alicerça a investigação dos autores anglo-saxónicos, consegue ultrapassá-los metodológica e conceptualmente.

Em "Um Auto de Gil Vicente e a Regeneração do Drama Nacional" pretende-se, numa análise do drama que Garrett apresenta como refundador do teatro, detectar os processos e estratégias vicentinas a que recorre para, através do que pode ser chamado de um processo de exorcismo e invocação, alcançar esse seu outro objectivo.

Em "Mito Imperial e Sebastianismo em As Profecias do Bandarra de Almeida Garrett" refere-se uma outra recuperação, a de um mito universal, o do retorno da Idade de Ouro e do Rei do Mundo, reformulado na sua faceta nacional: o regresso de D. Sebastião. Procura-se demonstrar como esses dois mitos estão ligados entre si, e como Garrett, pelo seu entendimento lúcido e particular, transforma e regenera o sebastianismo. Este ensaio, numa versão reduzida, foi já publicado pela editora Salamandra num volume colectivo intitulado Portugal: Mitos Revisitados, coordenado pela Professora Doutora Yvette K. Centeno.

Descobre-se que a inovação teórica decorrente do trabalho sobre os romances se prolonga e aplica naturalmente ao drama e à renovação do teatro, e que aliada ao sonho de democratização e nacionalização da cultura portuguesa em geral se estende aos mitos.

Como os antigos menestrelis, Garrett selecciona os eventos que marcam os tempos fortes da história, os heróis de uma literatura e de uma nação — a portuguesa —, e transforma-os em objectos artísticos. O facto histórico, elevado acima da sua condição de fragmento, torna-se uma totalidade, passa ao mundo das Ideias; as suas personagens mudam-se em exempla. Poeta e historiador, émulo do seu Camões, Garrett assume-se como um trovador moderno.

Aproveito para agradecer a todos os meus antigos professores, mesmo àqueles a quem desiludi. E quero registar a minha particular gratidão à Prof.^a Yvette Centeno pela sua inteligência e generosa amizade, bem como ao Dr. Bruno da Ponte que não hesitou em arriscar a publicação deste livro.

À memória de meu pai
J. Silva Freitas

1.

O ROMANCEIRO:
DA PRÁTICA À INOVAÇÃO TEÓRICA*

* Ensaio de comparação entre os prefácios ingleses de Thomas Percy, Walter Scott e John Gibson Lockhart, e as introduções e notas de Almeida Garrett aos textos romancísticos.

1.1 INTRODUÇÃO

O interesse pela tradição oral, que a torna objecto de um estudo mais sério e profundo, data de meados do século XVIII, tendo sido desencadeado em Inglaterra pela polémica em torno de *Ossian Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language*. Publicados por James MacPherson em 1760, estes fragmentos — apresentados como os mais antigos poemas da tradição oral escocesa, escritos em gaélico pelo Bardo Ossian (confundido com Oisín, o herói lendário filho de Finn ou Fingal, que Yeats irá recuperar) — suscitam a incredulidade quase geral, mas motivam os investigadores e inauguram uma série de esforços no sentido da recuperação dos primitivos poemas em vernáculo. É na linha mais moderada destas tentativas que se inserem as colectâneas *Reliques of Ancient Poetry*¹ editada em 1765 por Thomas Percy (1729-1811), o bispo de Dromore (1782); *Minstrelsy of the Scottish Border*² compilada pelo escocês Walter Scott (1771-1831) em 1801-2, e *Ancient Spanish Ballads*³ de 1823, onde John Gibbson Lockhart (1794-1854), o jornalista escocês e genro de Scott, apresenta uma tradução dos poemas espanhóis organizados pelo alemão Diepping. Serão estes os nomes dos autores que, de algum modo, inspiram e influenciam Almeida Garrett no seu trabalho de recolha romancística.

1.2. ROMANCE DE RITMO A FORMA,
GÉNERO E ESCOLA

Os textos coleccionados por Percy, Scott, Lockhart e Garrett aparecem sucessivamente denominados por vários termos: poesias, baladas e romances no caso dos primeiros, romances, xácaras e solaus por parte do último, que chega mesmo a aventar uma tipologia.

Em todos os autores se encontra o uso da palavra romance, mas nenhum deles a define de modo claro ou exacto. Scott, em nota, faz um breve historial da evolução do termo que, em parte, será recuperado por Garrett: primeiro considera que o vocábulo designa todos os dialectos derivados do latim, referindo, portanto, uma espécie linguística⁴; depois, invoca os "Lays" de Marie de France para justificar que seja atribuído a um texto literário escrito em vernáculo. Esta associação entre um tipo de linguagem e uma forma de escrita tornar-se-á mais específica por interferência dos trovadores — sejam provençais, castelhanos ou portugueses — quando aplicado às narrativas de aventuras cavaleirescas.

Verifica-se um alargamento semântico do termo — sempre directamente relacionado com a linguagem e a literatura — e será com este sentido básico que vai ser usado pelos diversos autores das várias colectâneas, os quais, no entanto, não deixam de ter consciência de outras possibilidades de interpretação mais recentes.

Foi na passagem do século XVI para o XVII, num período que se considerou "clássico", que o termo se transforma em adjetivo com o sentido de "improvável", e é a partir desta nova morfologia que se desenvolve a sua ligação ao obscuro e misterioso, ao não natural, tal como especificado por Joseph Addison (1672-1719):

Existe um tipo de escrita na qual o poeta quase perde de vista a natureza, e alimenta a imaginação do seu leitor com os caracteres e acções de algumas personagens, muitas das quais sem mais existência do que aquela que ele lhes atribui; tais são as fadas, bruxas, mágicos, demónios e espíritos de defuntos. A isto o Sr. Dryden [1631-1700] chamou "escrever à maneira das fadas", o que, de facto, é mais difícil do que escrever de qualquer outro modo que dependa da fantasia do poeta, porque este fica sem um modelo que possa seguir, e deverá trabalhar completamente a partir da sua própria capacidade de invenção.

Esta escrita exige um modo de pensamento muito peculiar; e é impossível ao poeta alcançar êxito no empreendimento a não ser que a sua seja uma forma muito particular de fantasia, e possua uma imaginação naturalmente rica e supersticiosa. Para além disso, deverá possuir vasto conhecimento sobre lendas e fábulas, romances antigos, e as tradições de criadas e mulheres velhas, para que entre em empatia com os nossos preconceitos naturais, e esteja de acordo com as ideias que nos foram instiladas na infância.⁵

Estão já aqui presentes todos os elementos que, posteriormente, irão ser consignados pelo movimento literário a que se chamou romântico. Também, e de modo incipiente, encontra-se mais um enriquecimento do termo que, vindo a culminar no século XIX como denominação de uma corrente literária específica, rapidamente ultrapassou o campo da literatura para se alargar a todo um tipo de arte, e se transformar num género próprio — o Romântico —, ponto de confronto com o chamado Clássico e, mais recentemente, com o Realista.

Mas, em primeiro lugar, as palavras de Addison revelam-se como uma tentativa de definir uma nova forma de escrita para a qual não se possui ainda uma terminologia operacional. A sua frase insere-se, por isso, numa problemática mais vasta que

preocupa filósofos, autores e críticos: a questão da necessidade e procura de um modelo, despoletada pela mudança de cosmovisão — ou de paradigma, na terminologia de Thomas Khun⁶ — que se opera na passagem do século XVI para o XVII.

Thomas Percy, Walter Scott, Lockhart e Almeida Garrett têm em conta, de modo mais ou menos claro, a evolução da palavra romance e a sua instabilidade significativa. É esta inconstância que permite as oscilações, as diferenças de pensamento e perspectiva que se detectam no olhar lançado por aqueles autores sobre a literatura oral e tradicional. Assim, todos buscam os primórdios de uma tradição pátria, de origem popular, cujas manifestações subjazem à influência italiana do Renascimento, ligada a uma língua também nacional, a um vernáculo. Deste modo, o século XVI é apresentado como um momento de fronteira, positivo ou negativo, mas sempre como o princípio de algo que serve de termo de comparação aos diversos presentes.

No prefácio a *Reliques*, Thomas Percy demonstra conhecer a existência de outras colectâneas feitas por personalidades anteriores, como Samuel Pepys (1632-1704) e Anthony Wood (1676) por exemplo, e ainda de miscelâneas, tanto manuscritas quanto impressas, que atestam a permanência de uma tradição pouco divulgada, herdeira dos cancioneiros — *garlands* e *miscellanies* — elaborados durante o período renascentista. Consultando o índice de *Reliques* encontram-se referidos os nomes de Skelton (1460?-1529) tutor do futuro Henrique VIII; Chistopher Marlowe (1564-1593) o autor do *Fausto*; Sir Walter Raleigh (1552-1618) o poeta-corsário, amigo de Spenser e Sidney; Shakespeare (1564-1616); Drayton (1563-1631); Samuel Daniel (1562-1619); ou os poetas e dramaturgos Beaumont (1584-1616) e Fletcher (1579-1625); ou seja, toda a geração de final de quinhentos que tem como desígnio primeiro a fundação de uma língua verdadeiramente nacional pela reabilitação do vernáculo, a defesa das qualidades prosódicas do inglês face às métricas clássicas, enfim, o projecto de encontrar uma literatura nacional que prove a

maturidade da sua língua, pelo que eles próprios recorrem à promoção de textos alheios mais antigos. Percy denomina esses autores de *os nossos poetas clássicos* por oposição aos "clássicos" propriamente ditos da Antiguidade Greco-Latina, mas mostra também que estes poetas recorreram, e foram inspirar-se, à tradição oral.

Por sua vez, Walter Scott cita o exemplo de Shakespeare e transcreve longos passos de Spenser. Embora para si o século XVI seja o marco do princípio da destruição de uma cultura, afirma-o como um momento de composição, registo e interesse genuíno pelas mais antigas produções em vernáculo: *No século XVI, estes contos do norte parecem ter sido populares mesmo em Londres*⁷.

Lockhart, embora desconfie que a antiguidade pretendida pelos cancioneiros é inferior à que de facto possuem, socorre-se abertamente destes e de romanceiros — por intermédio de Diepping — e, no seu confronto de tradições, atribui à primeira colectânea a data de 1510.

Também Garrett dá muita atenção aos autores do Renascimento, embora, de um modo peculiar, os encare mais como os representantes de um final da Idade Média, por não terem apoiado a invasão das formas italianas nem adoptado as estruturas estrangeiras que grassam no período. Escolhe Bernardim Ribeiro e Gil Vicente como exemplos de uma verdadeira tradição portuguesa não "corrompida" pelos modelos importados, tendo mesmo usado rimances desses autores numa terceira parte do seu *Romanceiro*. Serve-se ainda de cancioneiros — o do Colégio dos Nobres, mas principalmente o de Garcia de Resende (seu *evangelho* em dado passo) como ponto de referência.

Descobre-se, pois, um interesse comum por um período fundamental para o desencadear da reflexão destes românticos. Há uma semelhança de inquietações e uma recorrência de objectivos que se repete com três séculos de intervalo. E, apesar da mirada superior e paternalista que os oitocentistas lançam

sobre o esforço dos homens do passado, é a mesma motivação profunda que os orienta: encontrar um modelo que se substitua aos da Antiguidade Greco-Latina. Esta demanda foi teoricamente orientada no caso inglês, mas, em Almeida Garrett, é mais um dos vislumbres da sua intuição genial.

Assim, e a partir dos desígnios individuais, detectam-se pelo menos três aspectos também comuns que, no entanto, tem a particularidade de permitir marcar as diferentes perspectivas: o interesse pelos autores do passado e a sua função face ao público; a relação entre os textos romancísticos e a história, literária ou nacional; as distintas formas de abordagem desses poemas levada a cabo por cada um dos autores que, em última instância, permitem descortinar o princípio de uma metodologia no tratamento da literatura oral e tracional.

A preocupação com o final do século XVI partilhada por tão diversos autores obriga a um breve reexame das principais questões levantadas naquele momento, bem como ao verificar da sua continuidade até ao século XVIII e, mais ainda, ao atestar da sua actualidade nos prefácios românticos.

1.2.1 No Rasto das Preocupações Renascentistas

Como primeiros representantes da geração renascentista inglesa referem-se os nomes de Sir Philip Sidney (1554-1586) e Edmund Spenser (1552-1599), autores que se relacionam pela semelhança de ideias, escolas, professores e viagens por Espanha e Itália. O primeiro, mais pela sua actividade teórica, o segundo, pela sua prática de escrita — especialmente em *Faerie Queene* (1590) —, pretendem levar a cabo a fusão de todas as tradições de vulto no seu tempo — a Greco-Latina, do mesmo modo que a Hebraica e ainda as dos vernáculos seus contemporâneos. A personagem principal de *Faerie Queene* é uma figuração de Isabel I (1558-1603) — Una — e o texto, que se insere

numa campanha mais vasta de promoção particular da rainha como Diana/Astreia, põe-se ao serviço de uma política imperial. Isabel I, também chamada de *gloriana*: ...*deveria ser para o seu próprio país o que o Cid fora para Espanha — o tipo da glória inglesa.*⁸ Spenser tenta reconstituir a imagem da cavalaria medieval — de acordo ainda com exemplo da tradição ibérica, pré-quixotesca, portanto — e transpô-la para a sua época, dando-lhe corpo na nobreza viva de Inglaterra. Para isso recorre à tradição romanesca que, segundo M. H. Percival, ultrapassa a força mais evidente da sua alegoria: ...*o gelo da alegoria que pode ter entorpecido a imaginação do leitor, desaparece instantaneamente perante o brilho do romance em The Fairie Queene.*⁹ Ainda de acordo com este estudioso, é detectável a influência de vários tipos de romance: os arturianos, os carolíngios, os pseudoclássicos, mas igualmente os portugueses e castelhanos. Os romances orais e escritos são aqui definidos como histórias de aventuras e fugas, inicialmente contadas pelos guerreiros protagonistas às suas famílias em momentos de lazer. Justifica-se a passagem do trabalho de recitação para os menestréis por um aumento do número de composições: assim terão aparecido os bardos Celtas de Gales e da Bretanha, os trovadores normandos e jograis da *langue d'oïl*, os *heldensänger* do Médio Alto alemão, os *scalds* da Escandinávia, os *kavis* da Índia medieval, os jograis da Espanha cristã e os *sha'irs* dos mouros espanhóis. No que respeita à linguagem, Spenser arcaíza de modo a concordar com a cavalaria do passado a que recorreu. Estes anacronismos de vocabulário, pronúncia e sintaxe levam a que seja condenado por alguns dos seus contemporâneos. Diz Ben Jonson: *Spenser, ao imitar os antigos, não escreveu em língua nenhuma.*¹⁰ E Samuel Daniel interpela-o num poema: *Deixa que outros cantem cavaleiros e paladinos/Com expressões antigas e palavras sem tempo...*¹¹ Apesar de uma excessiva elaboração, Spenser aspira a ser didático e cumprir com os preceitos registados pelo seu amigo Sidney em *An Apology for Poetry* (1595):

*A Poesia, portanto, é uma arte de imitação, porque assim a definiu Aristóteles com a sua palavra mimese, que quer dizer uma representação, uma cópia, ou uma figuração — ou, metaforicamente, uma imagem falante — que tem por objectivo ensinar e dar prazer.*¹²

Será a intenção didáctica que vai também alimentar o interesse pelo vernáculo, pois o ensino pretende ser ministrado aos desconhecedores do grego e latim. Sidney defende a maturidade da língua inglesa, e é por este aspecto revolucionário que *An Apology* se demarca de outros textos seus contemporâneos como *The Arte of English Poesie* de George Puttenham:

*...demasiadas coisas aborrecem e são excessivas para o ouvido, a não ser que sejam cantadas em pequenas músicas populares por esses cantabanqui, que sobem aos bancos e topos de barris onde não têm outra audiência senão os camponeses que passam por eles na rua, ou então por harpistas cegos ou outros como os menestréis das tabernas que oferecem um desmaio ou uma alegria por poucos tostões. Os seus assuntos são, na maior parte, histórias de tempos antigos como o conto de Sir Topas, as narrativas de Bevis de Southampton, de Guy de Warwick, Adam Bell e de Clymme da Ravina e outros que tais. Velhos romances ou poemas históricos, feitos de propósito para a recreação da gente vulgar nas ceias de Natal ou de núpcias, nas tabernas e cervejarias ou outros lugares mal frequentados. Também são usados em loas e canções de roda, e em poemas leves ou lascivos, que são ditos com mais facilidade nas peças de teatro por estes bufões e imorais do que por qualquer outra pessoa.*¹³

A poesia oral sai claramente negativizada, e os seus autores/transmissores são pejorativamente chamados de *saltimbancos* e *bufões*, acusados de imoralidade. Chegando ainda ao ponto de criticar indirectamente Shakespeare e directamente a prosódia de um Chaucer, Puttenham defende uma (impossível) transposição directa das regras de metrificacão clássica para a língua inglesa. Ataca Sidney, que reconhece ao inglês uma especificidade prosódica e poética própria, semelhante à de qualquer outra língua, diferente da do grego ou latim, e nunca inferior:

... para a doce e apropriada elocução dos conceitos da mente, que é o objectivo da palavra, ela [a língua inglesa] é idêntica a qualquer outra língua no mundo; e é particularmente feliz em composições de duas ou três palavras juntas, próxima do Grego, muito melhor do que o Latim: o que é uma das maiores belezas da linguagem.

[...] Verdadeiramente, o inglês, mais do que qualquer outra língua vulgar que eu conheço (italiano, alemão, francês, espanhol) é apropriada para os dois tipos: [versificação antiga e moderna]...¹⁴

Se o inglês é colocado a par das outras línguas, sejam antigas ou vulgares, natural é que se não condenem nem a literatura em vernáculo nem os barbarismos:

*Certamente, devo confessar a minha própria barbárie, porque nunca ouvi a velha canção de Percy e Douglas sem que o meu coração ficasse mais comovido do que pelo som de uma trombeta; e no entanto é cantada por um cego qualquer, com uma voz tão rouca quão rude é o seu estilo.*¹⁵

A canção a que Sidney se refere trata-se de *The Ballad of Chevy Chase* que aparece em *Reliques* sob as suas versões antiga e moderna.

Em Samuel Daniel, na sua *Defense of Rhyme* escrita contra *Observations in the Art of English Poesie* (1602) de Thomas Campion, encontra-se a mesma posição explícita de modo bem claro. Para Samuel Daniel, o crítico de Spenser, a língua inglesa é também equivalente à grega, latina e restantes vernáculos:

*E é uma melodia tão natural, e tão universal, que parece ter geralmente nascido com todas as nações do mundo, como uma eloquência natural adequada a toda a humanidade.*¹⁶

Adoptando uma posição que poderia ser chamada de herdiana *avant-la-lettre*, Daniel vai alargar esta sua ideia condenando abertamente a diferença entre nações cultas e bárbaras, afirmando que todos os povos aprenderam por um livro superior a todos os outros, o *Livro da Natureza*¹⁷. Mas um dos momentos

mais interessantes é aquele em que o autor se refere à literatura oral e tradicional:

E no que respeita à Rima (que é uma excelência acrescentada a este trabalho de medida e Harmonia, mais feliz do que qualquer proporção que a Antiguidade nos tenha mostrado), deve acrescentar mais graça e mais deleite do que aquele que pode ser oferecido pelas sílabas puras, qualquer que seja o modo como elas possam ser forçadas a correr na nossa lenta língua. As quais [rimas], quer sejam derivadas de Ritmo ou de Romance, que eram as canções que os Bardos e os Druidas usavam com rimas, e por tal eram chamadas Rimance, como defendem alguns italianos.¹⁸

Confunde assim, ou funde, a etimologia da noção clássica de *ritmo* com a de *romance*. Este segundo termo não se refere aqui a um texto, mas a um tipo de musicalidade especificamente anglo-saxónica que terá, inclusive, influenciado os próprios italianos. Daniel apresenta uma ideia evolutiva da linguagem e da literatura que, embora seja usada para inverter as prioridades históricas e dar a supremacia ao seu povo, no geral, pode considerar-se bastante moderna. E a sua actualidade revela-se tanto maior quanto afirma que Petrarca (o modelo desgastado neste período) terá ele próprio imitado alguém, e mais ainda quando exalta os primórdios da literatura inglesa:

E no entanto, antes de todos estes [Petrarca, Tasso, Boccaccio, Pico della Mirandola, Reuclen, Erasmo e Moore], e mesmo no tempo deles, a nossa nação não estava atrás na sua porção de espírito e valor, mas concorria com os melhores de todo este mundo letrado; vejam o venerável Bede, cujo florilégio decorreu há mais de mil anos; e Adelmus Durotelmus que viveu no ano de 739, de quem encontramos registado este elogio: De todos os poetas do seu tempo foi sem dificuldade o primeiro. Tão grande era a sua eloquência, majestade e erudição, que nunca nos cansaremos de nos admirar como, numa idade tão bárbara e tão rude, se acrescentou a sua facúndia, de tal modo o domínio elegante e harmonioso dos seus versos entra em competição pela glória com os da antiguidade.¹⁹

Samuel Daniel afirma a maturidade do inglês, a sua qualidade face às línguas clássicas e vulgares, e prova-o recorrendo às produções literárias mais antigas que conseguiu encontrar — textos anteriores ainda à invasão normanda, pertencentes a um período em que predomina a civilização anglo-saxónica de cuja linguagem (*old english*) deriva o inglês. Socorre-se da mesma estratégia usada pelos autores subsequentes, seus conterrâneos ou não, quando confrontados com a necessidade de encontrar um modelo nacional (com a vantagem de apresentar uma idiossincrasia própria e viva) que substitua o oferecido pela Antiguidade Clássica.

Será possível estabelecer um paralelismo relativo entre a posição destes autores ingleses, especialmente Spenser e Sidney, e o que se passa em Portugal pela mesma época, se forem tidos em conta os assuntos que preocupam os chamados gramáticos. Destaca-se a figura de João de Barros que, à semelhança de Sidney, procura reabilitar o vernáculo, e como Spenser, usa a tradição do romance na sua *Crónica do Imperador Clarimundo*, próxima de *The Fairie Queene* na medida em que, para além das marcas cavaleirescas, emprega um maravilhoso discreto, entre o simbólico e o mágico-astrológico, também com um intuito propagandístico centrado na figura real — no caso, D. Manuel I.

Mas, a partir daqui, a distância entre o pensamento português e inglês aumenta consideravelmente, embora a evolução anglo-saxónica tenha tido como um dos seus pontos de partida os Descobrimientos portugueses.

Os autores citados pertencem a um período de transformação que vem a ser considerado como o momento de ruptura cultural mais importante para o Ocidente: tanto os Descobrimientos marítimos quanto a Nova Filosofia da revolução científica desencadeada por Bacon (1561-1626) provocam uma mudança tão profunda no conceito de real que os seus efeitos se vêm a fazer sentir durante os séculos seguintes.

1.2.2 *O Novo Paradigma e a Mimese de Uma Natureza Que Mudou de Sentido*

Sidney e Spenser são os representantes da concepção neoplatônica cabalista cristã — que tem o seu expoente em John Dee, o astrólogo e mago de Isabel I, de quem foram alunos. Esta forma de pensamento fundamenta-se na ideia de um mundo harmoniosamente planejado, tendo por base uma hierquização do sistema aristotélico, tal como fora reelaborado no círculo dos Medici em Florença por Marsílio Ficino (1433-1499) e Pico della Mirandola (1463-1494). Este cosmos, equilibrado e mesmo de estrutura geométrica — recordem-se os diversos círculos concêntricos de *A Divina Comédia* — permite que se estabeleçam homologias e correspondências, correlações entre o mundo do alto — o das Ideias, dos Arquétipos e das Essências — e o do baixo — o mundo terrestre, funcionando o homem como intermediário, o elo de ligação entre ambos.

Com o avanço das descobertas científicas — balizável entre Copérnico (1473-1543) e Kepler (1571-1630) —, com a contínua exploração do globo, altera-se a cosmovisão vigente. O constatar da existência de outras terras com outras gentes vivendo de modo diverso, perturba a posição do homem no mundo, minimiza o seu papel. A mudança de cosmovisão vai ter repercussões em todos os campos da actividade humana, afectando tanto a relação dos homens entre si quanto a sua posição face ao divino. Transformada a noção de sagrado tornam-se flutuantes as suas fronteiras face ao profano, e o sentido da religiosidade que até então presidia à ciência é gradualmente expulso dessa área. Para tal vai contribuir grandemente a especulação de Francis Bacon, o filósofo inglês que usa os Descobrimentos marítimos como metáfora nas suas propostas para um novo método de aceder ao conhecimento — e cujos ensaios se encontram entre o espólio bibliográfico de Garrett:

E esta capacidade na navegação e descobertas pode também gerar a expectativa de uma maior capacidade e aumento de todas as ciências; (...) como se a abertura e passagem de um lado ao outro do mundo e o aumento do conhecimento estivessem marcados para acontecerem na mesma época.²⁰

A principal consequência da sua nova classificação das ciências, e do desenvolvimento do método a que chamou de indutivo, reside na inversão final dos termos até então predominantes no processo de aceder ao conhecimento: subordina o conceito à corroboração dos dados dos sentidos, a teoria a ser confirmada e garantida pela observação sensorial. Após séculos de predominância conceptual, e um pequeno período em que o equilíbrio entre os métodos dedutivo e indutivo é alcançado, descamba-se para o pólo que dá preferência à relação com o lado sensível e material das coisas, a experimentação do futuro empirismo. Como segunda consequência, e em resultado da passagem do verdadeiro para o campo do natural e do sensível, o conceito de Real muda de referente: o Real deixa de, platónica ou aristotelicamente, pertencer ao mundo das Ideias ou das Essências, passando a ser propriedade do mundo material circundante. As homologias não são mais possíveis; descentralizada face ao universo, a terra rouba ao homem a sua dignidade antropocêntrica: desaparecendo as rupturas qualitativas que distinguiam o campo do sagrado do campo do profano ou infernal, o espaço geográfico torna-se homogêneo; a filosofia desliga-se da teologia e as ciências naturais já não indicam o caminho em direcção ao divino. Com as descobertas pendulares muda-se também a medida do tempo, que ultrapassa os ciclos naturais dados pelos movimentos dos astros, e é agora compassado por máquinas — a brevidade de uma vida torna-se mensurável pelo intervalo entre os pontos que marcam o percurso de um ponteiro.

A revolução científica (que só chega a Portugal pelo menos dois séculos mais tarde), junto com a tendência materializante da ciência — que podem ser entendidas como a passagem de uma preponderância do qualitativo ao quantitativo — levam à destrui-

ção da harmonia cósmica e à ruptura das correspondências. A passagem do real para o campo do sensível põe fim a uma era: o sagrado, essencial, arquetípico e Ideal profaniza-se, torna-se idêntico ao físico e sensorial, sendo destruídas as oposições que os instituíam — o Modelo multiplica-se, torna-se material, concreto e plural.

É especialmente na primeira metade do século XVIII que os efeitos desta mudança de cosmovisão se começam a fazer sentir. Mesmo os grandes nomes que se esforçam por unir a filosofia da Natureza com a do Espírito — como um Locke (1632-1704) ou Newton (1642-1727) — não conseguem impedir a rápida decadência dos grandes sistemas de inspiração cartesiana. Tornam-se, também eles, testemunhas daquela separação radical que vem a dominar o pensamento posterior. Newton divide-se entre as formulações da sua física, a que chama ainda filosofia natural, e um misticismo muito próprio que o impede de aplicar as suas reflexões metódicas às doutrinas sobre as realidades espirituais. Locke busca a afinidade entre o espírito e o mundo da matéria representado na teoria da atracção universal, mas a sua filosofia do espírito surge desligada do desenvolvimento paralelo e contemporâneo das matemáticas e físicas — de Boyle (1627-1691) e Newton, por exemplo. Limita-se, pois, a usar o modelo da natureza revelado por Newton como uma metáfora imaginada pelo espírito, com a ilusão de ter obtido, no seu campo, um êxito tão redundante quanto o alcançado pelas ciências naturais. Apesar da constatação da impossibilidade de homologias e correspondências, a estrutura das mentalidades funciona ainda de acordo com essa hipótese — permanece ligada à ideia de Modelo.

A visão empírica e sensacionista impõe-se com a sua pretensão de que todo o conhecimento é adquirido pela experiência dos sentidos. Deste modo, todos os indivíduos terão acesso ao conhecimento que deixa de ser pertença de uns poucos, inspirados ou filósofos. Esta forma de conhecer implica a individualidade, está sujeita à idiosincrasia de cada um (associação de ideias), é plural.

Oscila-se, então, entre uma prática que defende o múltiplo e multimodo e uma teoria (ou ausência de teoria) cujos conceitos estão ainda ligados a um momento epistemológico anterior, cheio de certezas e seguranças. Não há um vocabulário adequado para dizer o novo pensamento e, porque os termos usados são os mesmos, as novas ideias são definidas por palavras antigas.

Com a alteração epistemológica toda uma série de conceitos vacila, os termos mudam de sentido, ou hesitam entre dois significados incompatíveis. Presente a nível da teorização artística em geral, o desfazamento entre significante e significado é mais claro no campo da crítica literária e será consequência do uso de uma terminologia própria ainda da velha retórica quando os conceitos subjacentes estão já minados pela nova filosofia. Por outras palavras, encontra-se o uso de termos directamente ligados a uma arte baseada na ideia de Modelo no momento em que esse modelo deixou de existir.

Sem modelo — arquetípico ou outro —, as artes, em especial a poesia, terão de procurar um substituto para os valores morais, políticos e religiosos que as suas antigas Defesas e Poéticas usavam como base. Reduzida ao campo do quotidiano, a arte perde a sua já degradada relação com o sagrado e, com ela, a sua função didáctica passa a meramente lúdica, ou pelo menos sem responsabilidades ou obrigações. A situação é paradoxal de vários modos. Por um lado, mantêm-se fundamentalmente os preconceitos, imutáveis desde a Idade Média, de que a função do artista é a de instruir o leitor — com maior ou menor deleite — sobre a estrutura moral do cosmos. Esta é a posição de um Milton (1608-1674) ou um Dryden, por exemplo, e também, embora de modo menos crucial, a de Swift (1667-1745) e de Pope (1688-1744). Por outro lado, à semelhança do que Samuel Jonhson (1709-1784), único sobrevivente clássico até meados do século, disse de Shakespeare, o artista continua a apresentar um *espelho perante a natureza*.

Permanece, então, a ideia de que a arte é imitação, mimese, mas a mimese de uma natureza/real que mudou de sentido. Já não é o reflexo de um platónico arquétipo, nem da aristotélica natureza tal qual deveria ser, mas transformou-se na natureza do próprio homem, como explica John Dennis, em 1701:

Mas antes que avancemos, deixai-nos definir o que é a Poesia; esta é a primeira vez que uma definição dessa nobre arte está a ser dada: porque nem os críticos antigos nem os modernos definiram a Poesia em geral.

Poesia, então, é uma imitação da Natureza, por um discurso patético e abundante. Passamos a explicar.

Como a Poesia é uma Arte, tem de ser uma imitação da Natureza. Que o instrumento com o qual faz a sua imitação é o discurso, não pode ser refutado. [...] Que o discurso, pelo qual a Poesia faz a sua Imitação, tem que ser patético, é evidente; porque a Paixão é-lhe ainda mais necessária do que a Harmonia. Porque a Harmonia apenas distingue o seu instrumento do da Prosa, mas a Paixão distingue a sua verdadeira Natureza e Carácter. Porque assim, a Poesia é Poesia, porque é mais Apaixonada e Sensual do que a Prosa.²¹

No entanto, esta metamorfose nem sempre está clara, hesita-se ainda entre natureza e arte que a sensibilidade de um Joseph Addison presente divididas:

3. Se os produtos da natureza aumentam de valor segundo a sua maior ou menor semelhança com os da arte, podemos estar certos de que os trabalhos artificiais ficam muito mais favorecidos pela sua semelhança com aqueles que são naturais; porque aqui a semelhança é não apenas agradável, mas o modelo mais perfeito.²²

A natureza circundante, agora o modelo da mimese, poderá ser melhorada. Pela sua acção, o homem pode dar-lhe uma ordem e regularidade que ela não possuía: o belo relativiza-se. Sendo possível acrescentar-lhe algo que até aí não tinha, algo de não visível, passa a conter em si um elemento de novidade. Daí que sejam possíveis dois tipos de mimese: a primeira, a verdadeira (a que nunca foi feita), que, a par da ideia de imitação, inclui o novo,

e que vai instituir o conceito de originalidade (Addison e Young); a segunda, a imitação do que já foi feito, a cópia dos modelos dos antigos que, por melhor que seja, enquanto cópia, não tem valor de original — Addison, Adam Smith (1723-1790). Como primeira consequência, os antigos perdem o seu estatuto semidivino de habitantes de uma idade de ouro e tornam-se simples humanos que, devido à sua situação histórica, tiveram a oportunidade de ser originais. Gregos e latinos ficam em pé de igualdade face aos autores antigos em vernáculo no que respeita à originalidade, ganhando os segundos por terem sido suficientemente hábeis para trabalhar uma língua rude e primitiva, a qual, segundo Young, apresenta ainda a vantagem de ser uma língua viva:

...Eles [os antigos], embora não sejam de facto originais, são-no acidentalmente. Os trabalhos que imitavam, com algumas excepções, perderam-se. E eles, com a morte dos seus pais, tomavam posse, como herdeiros legais, das suas propriedades de Fama...

*Apesar de tudo, os primeiros antigos não tinham qualquer mérito por serem originais: não podiam ser imitadores.*²³

Como segunda consequência, sem modelo e com exigências de originalidade, a arte passa a existir por si. Autônoma face a um ideal, não possui outro termo de comparação para além do que lhe é oferecido pelo mundo circundante, nem superior nem exterior ao próprio homem. Restam-lhe duas saídas: medir-se face às outras artes do presente ou do passado — como o mais semelhante a si dentro do mundo sensível; ou medir-se contra as sensações que despoleta: o seu efeito no interior de cada indivíduo, ou a manifestação exterior (no público) da emoção interior e individual.

Se o indivíduo é constituído pelas suas experiências e percepções, a obra de arte será uma outra (ou mesma) forma de experiência. A questão dos géneros transforma-se numa questão de comportamento estético. Põe-se o problema da criatividade e do gosto. Surge então um dilema duplo: todos os homens têm sensações, mas nem todos são artistas; todos os homens têm gosto, mas

este apresenta variantes. Daí que, existindo diferenças nas capacidades de cada indivíduo, se procure justificar esta situação, seja pelo recorrer à disparidade dos elementos físicos da própria constituição humana (maior ou menor sensibilidade sensorial ou passional), seja pela influência de elementos exteriores (deficiências de educação e hábitos). Sugere-se a possibilidade do génio, inato em Young, ou educado em Shaftesbury (*o virtuoso*), mas sempre como aquele cujo funcionamento sensorial é superior, mais afinado que o do homem comum.

Será neste dilema que vão radicar as duas vias, definidas por Carlyle (1795-1881), que servem de marcas ao movimento romântico: uma viragem para o interior do indivíduo, atestando uma maior preocupação com as suas emoções particulares (cujo excesso é sinal de superior sensibilidade), que teria como representantes os chamados seguidores da linha *wertheriana* e cujo exemplo máximo é personificado em Lord Byron (1788-1824); uma alternativa viragem para o exterior, demonstrando um interesse pelo homem em geral e pelo seu ciclo de vida, seja individual (a exaltação da infância em Wordsworth (1770-1850), por exemplo), seja colectiva, exibida no interesse pelas origens e história dos homens e das nações, a linha *gótica*, representada em Walter Scott.

1.2.3 As Fontes do Maravilhoso e da Poesia Popular

Em qualquer dos casos, é aplicado o esquema associacionista, tanto ao homem quanto às suas actividades, e, a partir da ideia mecanicista da *tabula rasa*, põe-se o problema de justificar o maravilhoso, a origem dos seres supra ou infranaturais descritos e imitados na literatura. A resposta ensaiada por Dryden (e parcialmente roubada a Horácio) torna-se regulamentar:

Se a poesia é imitação, será obrigatoriamente melhor aquela que mais vividamente descreva as nossas acções e paixões...

*porque nem da Comédia está ausente uma parte de imitação, e aqueles que melhor a fazem são certamente os melhores dentro do seu género. [...] Mas como se podem imaginar as ficções poéticas, como se podem imaginar os anjos e substâncias imateriais, alguns dos quais são coisas pouco naturais, outras das quais não podemos ter qualquer noção? [...] A resposta é fácil para a primeira parte: a ficção de alguns seres que não existem na natureza (as segundas noções, como lhes chamam os lógicos) tem sido fundada na junção de duas naturezas que, de facto, têm existência separada. Assim, os centauros foram imaginados pela junção das naturezas de um homem e de um cavalo; [...] O mesmo pode ser alegado para as Quimeras e o resto. E aos poetas é dada igual liberdade para descrever coisas que de facto não existem, desde que fundadas na crença popular. Desta natureza são as fadas, os pigmeus, e os efeitos extraordinários da magia; porque é ainda uma imitação, embora de coisas imaginadas por outros homens: assim se podem defender *The Tempest* e *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare e a *Masque of Witches* de Ben Jonson. No que respeita às substâncias imateriais, as Escrituras permitem-nos a sua descrição. E aqui o texto coincide com as apreensões comuns, ao dar aos anjos a aparência de belos jovens. Assim, seguindo as divindades pagãs, Homero deu faces humanas aos seus deuses: e assim temos nós as noções de coisas superiores a nós, descrevendo-as de modo idêntico a outros seres mais dentro do nosso conhecimento.*²⁴

A necessidade de encontrar as naturezas primeiras donde derivam estas composições poéticas fantásticas chama a atenção para as mitologias antigas, que vão ser abordadas e se procuram estudar a partir de uma perspectiva que, ao tempo, se entende e pretende histórica.

Vai de par o interesse pelas origens dos mitos com o dos mitos das origens, a história primeva e não registada dos povos. Como causa, ou consequência, encontra-se um maior conhecimento das línguas do passado que, em paralelo com o avanço das teorias da imaginação criativa, fomentam um crescendo das primeiras formulações da história moderna, que vêm a culminar no período romântico.

Vossius (1577-1649) começa por desmontar a genealogia mítica de Orfeu a partir de bases fisiológicas. Joseph Trapp (1679-1747), um dos primeiros professores da cadeira de poesia fundada em Oxford em 1708, considera que a mitologia começa por derivar dos supostos primeiros anos de formação do globo terrestre (datado com cerca de 5.000 anos na altura) e da poesia dos hebreus ou de outros escritores primitivos suficientemente próximos do início dos tempos. A civilização hebraica é estimada como ainda anterior à grega e à latina, e a poesia como tendo nascido com o mundo — a própria criação do universo será um acto poético de Deus. Assim, defende a tese de que a poesia começa com Jubal — o inventor bíblico do instrumento de música, um descendente de Adão que se substitui a Orfeu. Deste modo, a pastoral, por maior antiguidade, é a forma própria da Idade de Ouro, sendo mesmo anterior a Teócrito, pois Jacob e Raquel já a tinham usado primeiro. Mas a sua posição mais curiosa é a de que — à semelhança do que será defendido por Herder, e do que tinha sido aventado por Scaliger — os homens sempre souberam cantar e, logo, a lírica é a forma de expressão mais arcaica. Esta perspectiva da história vem a desenvolver-se com Thomas Blackwell que — na linha de Montaigne (1533-1592) e Vico (1668-1744) — sustenta que ideias uniformes nascem simultaneamente de modo desconhecido em espaços distantes entre si. Pretende provar que leis idênticas podem presidir à formação das nações sem que, por tal, estas leis sejam devidas à racionalidade. Para esta indução sobre as tradições do passado remoto Vico usa as mitologias populares, os poemas mais antigos, onde considera ter-se inscrito, embora de modo disforme, a história mais recuada dos homens. Em 1735, Blackwell edita a sua *Inquiry into de Life and Writings of Homer* onde diz:

Se então existe uma relação necessária e inviolável entre o carácter de uma nação e a sua linguagem, devemos crer que existirá uma aliança entre a simplicidade e o deslumbramento no princípio de cada língua; e do mesmo modo o dialecto evoluirá com os negócios e Génio do povo. Lançando um olhar

*mais próximo sobre o que Homero disse, não lhe encontramos nada de original, mas derivado de outros mais antigos.*²⁵

Contra Hobbes (1588-1679) e Locke, objecta que não poderiam existir sábios e filósofos (um Homero) se não existisse antes um estado e uma civilização. Cada estado deriva de uma natureza de espírito distinta e original, para cuja índole contribui o clima e a disposição dos povos no espaço geográfico. Nestas palavras de Blackwell — que noutro passo deste mesmo texto considera os romances mouriscos como exemplo de poesia verdadeiramente popular — encontra-se ainda uma súpula dos diversos pontos que têm sido focados: reitera-se a relação entre a linguagem e o espírito nacional cuja maturidade se manifesta por uma literatura/poesia (mesmo não escrita), donde não está excluído o maravilhoso; que o avanço dessa língua e da sua literatura corresponde a um aumento de civilização; que a essa civilização é dada voz por intermédio de um poeta, neste caso Homero; que Homero não é original, mas descende de outros mais antigos, e, logo, não possui mais a qualidade de modelo; que cada povo tem o seu génio próprio e, por consequência, terá também os seus poetas para dar voz à sua civilização nacional.

Por tudo o que ficou dito, infere-se que o movimento romântico corresponderá a um exarcebar e, simultaneamente, sistematizar de todas as questões que se foram levantando a partir da mudança de cosmovisão, de conceito de real, desencadeadas no Renascimento. Surge, então, a hipótese de que as movimentações nos campos da arte e das ideias têm como objectivo — posto aqui de um modo algo simplista — encontrar um termo de comparação suficientemente sólido que preencha o vazio deixado pelo desaparecimento de uma ideia de Modelo, cujo regresso, a partir do transcendentalismo kantiano, fica em definitivo ameaçada.

1.2.4 Portugal e a Importação do Modelo Inglês

Durante todo este período de ebulição filosófica que, por ironia, foi principalmente desencadeada pela actividade de descoberta dos portugueses, o país mantém-se num estado de letargia cultural que se prolonga até finais do século XVIII. O ensino é eficientemente controlado pelos jesuítas, que veiculam um saber ortodoxo, harmónico com as verdades da fé e o conceptualismo aristotélico — longe portanto das heresias de Galileu (1546-1642) e Copérnico. Os textos escolares são, até à reforma pombalina, sebatas escritas ainda em latim, ignorando-se o esforço, também esboçado por um Descartes (1590-1650), de redigir em vernáculo as reflexões científicas. Desconhece-se tudo sobre as ciências novas e as línguas vivas (e logo, também sobre as outras literaturas), um obscurantismo que se esconde sob o fulgor das formas. A falta de elites é sucessivamente confirmada por nacionais e estrangeiros. Tão tarde, quanto 1746, Luis António Verney (1713-1791) propõe, no seu *Verdadeiro Método de Estudar*, o abandono da escolástica, procurando desencadear um movimento de renovação pedagógico-científica que se substitua ao milagrismo, tanto popular quanto erudito, usado para justificar os fenómenos naturais. Este esforço só vem a ser continuado mais tarde, pela interferência dos *estrangeirados* que procuram introduzir o iluminismo, o empirismo e utilitarismo em Portugal²⁶. Apenas com D. José (1750-1777), por intermédio do Marquês de Pombal, se consegue uma sensibilização da política do estado às novas ideias culturais, dando-se início a reformas. Estas acabam abafadas pela manutenção da actividade inquisitorial. Sabe-se que a primeira tentativa — frustrada — de tradução do *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon é ensaiada por Jacob Sarmiento de Castro, em 1735.

Apesar das ligações diplomáticas e comerciais, o intercâmbio cultural com a Inglaterra só se torna significativo a partir de meados do século XVIII, e para tal interesse contribuiu a catás-

trofe que foi o Terramoto de 1755. Portugal é conhecido dos viajantes ingleses que por aqui passam em direcção aos outros destinos, que entre nós buscam a cura para a tuberculose (Sterne), ou que são forçados a residir no país por motivos profissionais (Beckford). A situação é resumida por Lia N. M. Correia Raitt:

Enquanto em Inglaterra a cultura portuguesa penetrava lentamente, Portugal segue a França na sua admiração pelo Iluminismo inglês. Em finais do século dezoito, a filosofia e ciência inglesas, na sua maioria representadas, embora não exclusivamente, por Locke, Bacon e Newton, invadiu a vida cultural através dos escritos dos estrangeirados, através das actividades das Academias — que seguiam os modelos da Royal Society e da Académie Royale des Sciences francesa —, através da reforma do ensino da Universidade de Coimbra, bem como das traduções francesas.²⁷

E mais adiante especifica:

No panorama geral de receptividade ao pensamento e literatura ingleses, emergem os nomes de Filinto Elísio (1734-1819), da Marquesa de Alorna (1750-1831) e de José Anastácio da Cunha (1744-1787) — os pré-românticos, que divergem muito relativamente ao impacto junto dos seus contemporâneos, bem como na dimensão da experiência da nova sensibilidade e no modo em que partilharam os seus novos interesses.²⁸

Parado no tempo, Portugal viveu a permanência do espírito e processos de conhecimento defendidos pelo escolasticismo, passando ao lado de uma revolução filosófico-científica que ajudou a provocar, mas que recebe como uma novidade importada, porque não acompanhou a sua evolução e amadurecimento. E Garrett queixa-se do atraso:

Há mais de dois séculos que as letras portuguesas esmoçadas de constante desfavor, avexadas de teimosa perseguição, pouco e pouco foram decaindo e desfinando até chegar ao mísero estado em que hoje, com tanta mágoa dos bons, e até vergonha de indiferentes, as vemos; com que se tem ido per-

*dendo a língua, e de todo se finou o amor da boa ciência, e da cultura e estima de nossas coisas.*²⁹

Só na sua época se tenta, de facto, recuperar o tempo perdido, enxertar o novo no velho pensamento, com as deficiências e deturpações que tal acaba por implicar. Será esta a principal razão que fundamenta a diferença entre o romantismo nacional e o inglês, a ausência de um aparelho teórico que alicerce e dê veracidade às posições e ideias adoptadas por muitos dos seus representantes portugueses, que vivem ainda sob a tutela clássica:

*Se a afectação e a enfatuação, se a falsa grandeza, que não é senão tumidez ventosa, se a ambição e incongruência dos ornatos, se as palavras em lugar das coisas, as argúcias em vez de pensamentos, a sobejidão nauseabunda anteposta à parcimónia que sustenta e robustece, e o relampaguear havido por alumiar, se tudo isto combinado em diversas proporções, segundo variam as índoles, as horas, ou grau da doença dos escritores, constitui, em resumo, a desgraça de muitíssima da nossa poesia actual, parece logo que o tratamento per si se está aconselhando. Deverá consistir em se trazerem outra vez para a mesa literária os alimentos substanciais, símplices e sadios que nos deixaram as idades antigas reputadas por mestras, e por mestras confirmadas do gosto universal, que isso e nenhuma outra coisa quer dizer clássicas.*³⁰

Nestas palavras de Castilho (1800-1875), o romantismo é doença, ou moda — como nos primeiros momentos de Garrett —, algo de superficial e passageiro, curável pelo regresso aos bons Modelos do passado. O próprio Herculano (1810-1877), embora reconheça inteligentemente todo o processo, encara-o com muitas desconfianças:

Mas a Portugal não coube figurar nesta lide [a da influência da filosofia na literatura, e conseqüente abandono dos cânones clássicos]. A parte teórica da literatura há vinte anos que é entre nós quase nula: o movimento intelectual da Europa não passou a raia de um país onde todas as atenções, todos os cuidados, estavam aplicados às misérias públicas e aos meios de as remover. Os poemas D. Branca e Camões apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os

anunciassem, um representando a poesia nacional: o romântico; outro a moderna poesia do Norte, ainda que descobrindo às vezes o carácter meridional de seu autor. Não é para este lugar o exame dos méritos e desméritos destes dois poemas; mas o que devemos lembrar é que eles são para nós os primeiros e até agora os únicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a de nossos maiores.

Contudo, não existindo ainda um só livro sobre as letras consideradas de um modo mais geral e mais filosófico do que os que possuímos; sem uma só vez se ter levantado contra a autoridade de Aristóteles e de seus infieis comentadores, será impossível emitir um juízo imparcial sobre escritos de semelhante natureza. Julgá-los por formas que o poeta não admitiu será um absurdo enquanto se não provar a necessidade dessas formas; e isto, mesmo que elas sejam legítimas, só pode ser resultado de um maduro exame ou de uma polémica sincera. Antes disso, os velhos eruditos, vendo ofendida a inviolabilidade de um tropel de preceitos que julgavam imprescritíveis, só darão ao génio nascente o sorriso do desprezo; e os mancebos poetas, a quem o sentimento incerto das opiniões contemporâneas dirige por estradas que muitas vezes não conhecem, farão que as suas poesias corram brevemente parêlhas com os desvarios que têm ultimamente manchado as mais belas artes na França e na Inglaterra.³¹

Para Herculano, a medida da poesia exige ainda uma poética que se substitua às aristotélicas, e a sua prática quer-se útil e moral, inspirando o amor à pátria; o seu romantismo é agora desmando e desvario, uma perdição por caminhos ignorados e sem limites. Mas Garrett conhece e estuda os filósofos ingleses, é admirador incondicional do pensamento de Addison, cujo *Catão* usa como modelo para a sua primeira tragédia, e possui, na sua biblioteca, os principais textos de Scott e Percy, nomeadamente as respectivas antologias romancísticas.³²

1.3 A POESIA POPULAR DA HISTÓRIA AO ROMANCE

Logo no início do seu prefácio, Thomas Percy procura explicar os motivos e intenções que presidiram à publicação da sua colectânea. De imediato, a sua é uma preocupação com a linguagem, o vernáculo, e engrandecimento do inglês:

*Estes [os poemas] estão aqui distribuídos por três séries distintas, cada uma das quais contém um grupo independente de poemas, organizados maioritariamente por ordem temporal, e mostrando os melhoramentos graduais da linguagem e poesia inglesas desde as primeiras eras até ao presente.*³³

Associado ao empenho linguístico surge, com importância paralela, o intuito histórico-nacionalista que se funde com o literário, ideia esta já veiculada numa frase anterior:

*... seja mostrar a gradação da nossa linguagem, exhibir o progresso das opiniões populares, mostrar os modos peculiares e costumes dos tempos antigos, ou lançar luz sobre os nossos primeiros poetas clássicos.*³⁴

Destas duas afirmações, ou da dupla formulação de uma mesma ideia, emergem três aspectos que se podem considerar fundamentais para compreender o êxito que acompanhou esta colectânea. Em primeiro lugar, o interesse pelo vernáculo, sendo este encarado a partir de uma perspectiva evolutiva. Nela está contida a ideia de progresso relacionada também com o campo social — *opiniões populares* — que se pretende mostrar, revelar,

e que logo se entende como desconhecidas da grande maioria do público: o autor cumpre uma função didáctica. Pelos textos procura-se exhibir, ainda, usos e costumes próprios de idades mais antigas, onde a faceta histórica apresenta, mais uma vez, um carácter nacionalista e literário por referência aos *nossos primeiros poetas clássicos*. O termo clássico, neste contexto, traz consigo não apenas uma conotação histórico-literária mas, pela tentativa de subordinar os clássicos propriamente ditos — os da Grécia e Roma antigas —, a autores nacionais, no momento em que vigoram ainda cânones que se pretendem "neoclássicos", aponta claramente para o problema da busca de um referente, de um modelo, que atravessa os séculos XVII e XVIII.

Em Walter Scott encontra-se também este preconceito ligado já directamente à história, e à sua concepção de poeta:

...consciente da indiferença da sua audiência perante a verdade nua do seu poema, a sua história torna-se, gradualmente, um romance.

*É nesta situação que se encontram esses épicos que, geralmente, têm sido considerados como os modelos da poesia.*³⁵

Homero escolhe o cerco de Tróia como assunto do seu poema porque esse é o primeiro acontecimento da história do seu país. Então, o problema da ausência de modelo a seguir poderá ser imputado à incúria dos críticos que:

*Em vez de recomendar a escolha de um assunto semelhante ao de Homero [ou seja, um acontecimento histórico nacional], como já era de esperar, os críticos exortam os poetas dos últimos tempos a adoptar ou inventar uma narrativa em si mais susceptível de ornamentação poética, e a aproveitar essa oportunidade para, de algum modo, compensarem a inferioridade do génio. O caminho oposto tem sido aconselhado por quase todos relativamente à Epopeia.*³⁶

Imitando acontecimentos primordiais da história do seu país, distinguindo-se da sua definição de romântico pela adopção desses mesmos acontecimentos — duplamente históricos porque também literários — que escolhe como assunto, Walter Scott

segue o exemplo de Homero no processo de criação da Epopeia. Escuda-se, assim, com o clássico que lhe serve de modelo e, dado que por cansaço, a epopeia se transformou em narrativa/romance (como antes referira), não apenas acede às exigências do público do seu tempo como ainda se erige ele próprio em modelo do novo caminho aberto àquela forma.

Em Lockhart, a questão do modelo coloca-se de modo muito semelhante a Scott na medida em que se refere a um período histórico, mas ultrapassa este último pelo seu arcaísmo na recorrência à ideia de um estado primordial, modelar, a partir do qual se desencadeia uma série de quedas sucessivas:

*Esta queda universal dos homens pode ser atribuída muito facilmente a uma queda universal relativamente a todos os pontos da fé e sentimentos mais essenciais à preservação de um carácter nacional.*³⁷

Alguns no passado — histórico, político, religioso — existiu um momento ideal, adâmico, uma Idade de Ouro face à qual se confronta e mede um presente em degradação.

É com base em Horácio, no louvor deste aos romanos que abandonaram os gregos e seguiram o seu próprio caminho pátrio, que Garrett se fundamenta para recusar o modelo clássico. Toda a sua reflexão em torno da poesia oral e tradicional — e também erudita —, mesmo nos momentos em que se torna mais inovador, é suscitada por aquela autoridade clássica e os seus preceitos seculares (a qual, como atrás se disse, já inspirara Addison). Assim, em Garrett, a metáfora da pintura aplicada à poesia é uma constante, embora o modo como encara o seu trabalho de reconstrução — o *limar* e corrigir — dos textos tradicionais venha a atravessar fases diversas. Começa por *eliminar* a rudeza e ingenuidade primitivas, substituindo-as por uma elegância e cadência mais apropriadas a espíritos de educação clássica (como, aliás, o fazem quase todos os seus mentores ingleses, talvez com excepção de Ritson)³⁸, estendendo ainda a preocupação com o *decorum* ao *ajeitar* dos temas *horrorosos* que, pela sua

indecência, podem causar *repugnância* nos leitores³⁹. Esta posição primeira vem a ser sucessivamente corrigida, tanto por autocríticas⁴⁰ quanto por um aprofundamento dos juízos resultantes da sua pesquisa e compilação textual. Gradualmente, Garrett vai tomando consciência da falta de um ponto de referência ou apoio pelo qual se possa guiar, de um modelo a seguir:

*O que se há-de fazer para isto? Substituir Goethe a Horácio, Schiller a Petrarca, Shakespeare a Racine, Byron a Virgílio, Walter Scott a Delille? Não sei que se ganhe com isso.*⁴¹

Depois de ter afirmado Scott e Percy, Addison e outros, como seus inspiradores (leia-se, modelos) e de ter comparado a revolução filosófica literária da Alemanha à Regeneração vintista portuguesa, depois de ter acerbamente criticado os diversos classicismos impostos pelas influências italiana e francesa, torna-se-lhe claro e evidente que seguir agora — imitar — a geração romântica seria abraçar um comportamento idêntico àqueles que sempre criticou. Resta-lhe a alternativa pela qual se decide: à semelhança dos ingleses, criar ele próprio um modelo nacional:

*O meu ofício é outro; popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos nossos documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no País, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar.*⁴²

O seu objectivo continua a ser o de criar um modelo, arranjar mestres para os *novos engenhos*, e para tal vai eleger a poesia trovadoresca, depois a pré-trovadoresca, e também a linguagem de *Amadis de Gaula*⁴³, enquanto rege os seus comentários aos poemas pelo louvor das suas qualidades tradicionais — como na nota ao romance *Conde de Alemanha*, onde diz:

O romance-xácara do Conde de Alemanha tem um pensamento belo e moral; e o estilo daquela simplicidade sublime e verdadeiramente antiga que é o selo das composições originais

*e primitivas, de quando a arte, espelho ainda do rude porém ainda ingênuo, não faz mais do que reflectir a natureza, mas reflecte-a com toda a verdade.*⁴⁴

Belo, Bom e Verdadeiro aparecem ainda — e após a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790) de Kant — associados como um todo que serve de termo de avaliação de uma obra de arte, arte essa que *espelha*, é mimese, de uma natureza ideal.

Será com base nestes pressupostos que Garrett se preocupa com a classificação dos romances, com o definir das suas espécies — como no caso da distinção entre romance, xácara e solau⁴⁵ —, lutando contra a falta de elementos em que se possa apoiar para a determinação de um gênero⁴⁶, considerando, por isso, os antigos como anárquicos:

*... os que escreviam e compunham naqueles tempos primitivos curavam pouco de cingir-se a regras ou classificações. Daí veio uma certa anarquia constituída e fundada no exemplo, ou na falta dele, que se prolongou por muitos séculos depois.*⁴⁷

Seguindo os seus pares ingleses no reconhecimento da falta de modelo para os antigos, inverte o problema e aprofunda-o: a possível originalidade é minimizada perante a falta de regras — e logo, de um vocabulário próprio — que permitam medir a arte. Entretanto, recorre à terminologia clássica que possui, salientando nuns casos as qualidades trágicas, a peripécia e terror sublimes⁴⁸, noutros, as qualidades épicas ou dramáticas⁴⁹, para confessar por fim: *duvido até mesmo da teoria de classificação que tenho procurado estabelecer às apalpadelas*⁵⁰. E justifica as suas perplexidades:

*Faço e escrevo estas considerações porque elas são precisas para avaliar conjecturalmente o que não tem livros nem monumentos, nem documento outro algum por onde se estude ou afira.*⁵¹

A falta de modelo para o romancista, para a arte, enfim, porque os termos de comparação fornecidos pela literatura clássica não funcionam mais, e porque não se encontra nas outras

artes — pintura, escultura, arquitectura — um referente de igual antiguidade ou mérito, é finalmente constatada. Este aspecto terá levado Garrett a debruçar-se de um modo mais cuidadoso sobre os textos, a fazer um trabalho comparativo mais profundo que se estende, primeiro às várias versões nacionais de um mesmo romance, depois às lições estrangeiras, e que lhe permite, gradualmente, descobrir as tão desejadas regras de rimas e assonâncias que regem aqueles versos: *cujas severas leis não admitem que se mude senão em espaços regulares*⁵².

A atestar a transformação sofrida pelo autor está ainda o modo como se passa a definir: de criador e corretor, torna-se recopilador; o seu trabalho de reconstrução arquitectural muda-se em arqueologia; a sua "obra-prima", por si declarada como um dos marcos da introdução do romantismo em Portugal, a *Adozinda* de 1828 converte-se numa *tradução de sala*⁵³ e recupera o seu nome tradicional de *Silvaninha* em 1852.

Um dos motivos que preside ao interesse dos românticos pela literatura oral e tradicional, e que se aproxima das preocupações dos renascentistas na sua faceta linguístico-literária, é o exaltar do vernáculo de modo a que seja instituída uma literatura verdadeiramente nacional. Porém, o interesse romântico é mais premente e profundo porque resulta dessa outra contenda — também ela com origem naquele período —, que é a necessidade de encontrar um termo de comparação que restitua a possibilidade de um modelo. Os clássicos estão desacreditados pelo evolucionar do pensamento, e a necessidade de um modelo tornou-se obsoleta do ponto de vista filosófico em resultado do transcendentalismo kantiano.

Os prefácios destes autores apresentam-se como uma tentativa de solução para a instabilidade que a falta de referente suscita. São, assim, ensaios que, de algum modo, buscam colmatar a falha que sentem, ou pressentem, porque, à excepção de Garrett, não a conseguem verbalizar. Individualmente, salientam os aspectos se lhes surgem como mais importantes, ou mais

apropriados ao encontrar de uma solução. A busca de Percy apoia-se nos autores de poesia — popular e erudita —, o que o leva a debruçar-se sobre o problema do bardo. Walter Scott vira-se para a história nacional, enquanto Lockhart taceia as hipóteses de uma possível civilização comum, um ecumenismo primordial que impõe aos cantos populares. Garrett pesquisa, oscila entre inspiradores, classificações, modelos a seguir, para finalmente se centrar nos próprios textos e, a partir deles, deduzir o método de investigação que mais lhes convém.

1.3.1 *Desvios e Alternativas*

Nas suas *Reliques of Ancient English Poetry*, Percy reúne baladas históricas e cantos antigos, poemas de autores renascentistas e ainda de contemporâneos, procurando levar o público a uma leitura comparativa das excelências particulares a cada grupo. Aos poetas do período isabelino vai ser atribuído um estatuto de superioridade face aos seus anônimos acompanhantes:

*... e as produções sem arte destes velhos rapsodos são ocasionalmente confrontadas com espécimens compostos por poetas seus contemporâneos de uma classe superior; aqueles que tiveram todas as vantagens da aprendizagem e dos tempos em que viveram, e que escreveram para a fama e para a posteridade.*⁵⁴

Esta supremacia revela-se, primeiro, como apenas social e não de qualidade intrínseca, para, posteriormente, vir a ser anulada. Acima, Percy utiliza os termos poeta e rapsodo, não considerando a distinção platônica entre o criador-poeta (aedo) e o declamador-recitador (rapsodo). Será esta uma das várias razões que desencadeiam o ataque de Joseph Ritson, que se insurge contra a afirmação de que os menestréis eram, simultaneamente, cantores e criadores das suas baladas. Percy afirma:

... os nossos antigos bardos e menestréis, uma ordem de homens que eram grandemente respeitados pelos nossos antepassados, e, com as suas canções e a sua música, contribuíram para adoçar a rudeza de um povo marcial e analfabeto.⁵⁵

O bardo-poeta é associado ao menestrel-rapsodo, e o erro vai ser, aparentemente, corrigido na segunda edição:

*Os Menestréis eram uma ordem de homens na Idade Média que subsistiam através das artes da poesia e da música, e cantavam ao som da harpa versos compostos por si próprios, ou por outros.*⁵⁶

Este *ou por outros* será uma concessão feita ao seu crítico, pois Percy não desiste da sua ideia e, em nota, marca a diferença de funções entre os menestréis ingleses e os restantes. Vale-se da história para estabelecer uma genealogia para o povo anglo-saxónico (Celtas e Godos, Teutões e Dinamarqueses), e para o bardo, que considera descendente directo do *scald* dinamarquês. Apoia-se na filologia como prova suplementar da sua pretensão, traduzindo o termo: ... o nome de "scalds", uma palavra que denota 'amansadores e polidores' da linguagem⁵⁷. Procura especificar as diferenças de função nacionais não patentes nas classificações de Spenser. *Scald*, bardo e menestrel aparecem associados como herdeiros de Orfeu na sua tarefa civilizadora: suavizar a língua e os seus falantes por intermédio da música e do canto. Mas, seguidamente, transfere os poderes de Orfeu para a figura de Odin ou Woden, o pai dos deuses teutónicos. É de Odin que os bardos herdaram a sua capacidade poética, que mantém as mesmas características divinas, sagradas e didácticas:

*A sua habilidade era considerada como algo de divino; as suas pessoas eram tidas por sagradas; o seu apoio era solicitado pelos reis; e em todo o lado eram carregados de honras e recompensas. De modo breve, entre eles, os Poetas e a sua arte eram tidos nessa rude admiração, aquela que é demonstrada por um povo ignorante àqueles que os suplantam nas realizações intelectuais.*⁵⁸

A todo o custo, Percy tenta substituir a tradição clássica pela anglo-saxónica — neste caso a mitologia, seguindo a lição de Vossius —, anulando a distinção entre aedo e rapsodo, ou melhor, fundindo-os na figura do bardo, aqui já bem próximo do génio romântico. Desvia o problema do modelo para o campo da inspiração — também ela genial — dos autores e suas funções civilizadoras. A poesia continua a ensinar e a dar prazer.

Em Walter Scott a problemática autoral passa para segundo plano, já que a conservação e transmissão dos textos se sobrepõe ao aspecto criativo:

*Se eles [os poemas] foram originalmente compostos por menestrelis, professando as duas artes da poesia e da música; ou se eram efusões ocasionais de algum bardo autodidacta, é uma questão que eu não pretendo aprofundar aqui. Mas é certo que, até muito tarde, foram os gaiteiros [...] os grandes depositários da tradição oral, e particularmente da poética.*⁵⁹

Encontra-se, aqui, o esboço de uma diferente concepção, melhor explicitada nas notas aos poemas. Comparando a poesia de Homero com o canto dos bardos, Scott diz:

*Os poetas, sob a variadas denominações de Bardos, Escaldos, Cronistas, etc., são os primeiros historiadores de todas as nações. A sua intenção é relatar os acontecimentos que testemunharam, ou as tradições que chegaram até eles; e vertem o relato para versos, meramente como meio de torná-lo mais solene para narrar ou ser mais facilmente confiado à memória.*⁶⁰

Em primeiro lugar, enumera bardo e cronista como entidades paralelas para, imediatamente, esclarecer que o poeta é, antes de mais, historiador. Quanto mais poético for o seu relato, menos verídico se torna, mais se afasta da informação autêntica, mais se aproxima do romance. Estabelece, assim, uma continuidade dinâmica entre poeta e historiador, não só destruindo a distinção aristotélica como ainda invertendo as suas prioridades: a poesia torna-se uma subordinada e auxiliar da história. A poesia, e com ela a música, perdem a sua função órfica, deixando de ser causa

para se tornarem consequência de uma civilização. Funcionam como o espelho do estado de maturidade de um povo, e não mais motor de desenvolvimento. A rima e o canto transformam-se em estratégias mnemônicas para auxiliar o poeta-transmissor no seu esforço de conservo. As baladas constituem, assim, relatos históricos mais ou menos deturpados pela imaginação do poeta.

Scott define os romances como narrativas de carácter épico, portadores de informações verídicas referentes aos momentos mais relevantes de uma nação e de uma cultura. Por um lado, usa-os para tentar reconstituir essa história; por outro, altera-os arbitrariamente e de pleno direito, pois tem em vista o manter de uma tradição-história em vias de desaparecimento. A partir desta perspectiva, justifica-se que distinga entre dois tipos de poesia, a épica, feita pelos poetas-cronistas, e a romântica:

De acordo com a ideia do Autor, a poesia romântica distingue-se da épica porque a primeira compreende uma narrativa fictícia, enquadrada e combinada segundo a vontade do escritor; começando e acabando quando ele o achar melhor: o que não exige nem recusa o uso de elementos sobrenaturais; que está livre das regras técnicas da Espada; e está sujeita apenas àquele cujo bom senso, bom gosto e boa moral é aplicada a todas as espécies de poesia sem excepção. A data pode ser de uma época remota ou do presente; a história pode enumerar as aventuras de um príncipe ou de um camponês. Numa palavra, o Autor é o senhor absoluto do seu país e dos seus habitantes, e tudo lhe é permitido excepto ser pesado ou prosaico, pelo que, assim livre e sem empenos, disso não terá desculpa.⁶¹

A partir destes dois tipos de poesia deduzem-se outros tantos tipos de poeta — o romântico e o épico — e, tendo em conta a prática de escrita de Scott, infere-se que nela tentou conciliar os dois grupos. E em si, a poesia é ainda moral, obedece ao bom senso e bom gosto.

Em Lockhart a referência ao poeta é lateral, e está apenas relacionada com a tradição castelhana. Alude ao aparecimento, ou melhor, multiplicação dos menestréis, que considera ser o resultado de condições genealógicas (como uma origem gótica)

climatéricas (que permitem mais tempo de lazer), uma maior flexibilidade linguística e facilidade de versificação:

*... aliviaram o trabalho, e conseqüentemente podem ter aumentado o número dos menestréis profissionais.*⁶²

Estes menestréis, que não se distinguem dos poetas, perdem-se no anonimato de uma civilização, de um povo, tornando-se a sua voz.

Garrett começa por denominar os poetas como scaldos/escaldos: *... os nossos Scaldos vulgares lêem hoje... não lêem tal, mas repetem...*⁶³ O bardo-escaldo não é o criador, mas o transmissor, embora se admita a existência de autores das composições:

*Aos nossos próprios cantores e juglares só ficou fiel a saudosa recordação do vulgo, da plebe que, de geração em geração, foi transmitindo mas corrompendo também as suas composições...*⁶⁴

Considera ainda que estas composições se baseiam em acontecimentos reais, factos da história das famílias ou dos povos, que o menestrel desfigura para evitar o reconhecimento: *...os poetas populares não compunham em geral as suas rapsódias senão sobre factos recentes*⁶⁵. E procura justificar a presença de romances ou temas semelhantes em países diversos pela migração dos seus cantores:

*... o verdadeiro romance antigo era de todos os países, como a todos pertencia o menestrel, o trovador, o cavaleiro andante, cuja pátria era o mundo.*⁶⁶

Garrett reconhece que esta possibilidade destrói a hipótese de se descobrir o sítio originário de cada romance. Perante a conclusão óbvia de que, em tais circunstâncias, os textos não poderão ser utilizados como relatos históricos nacionais, contorna-a de início abrindo lugar a exceções⁶⁷ — e uma marca de nacionalismo que não lhe oferece dúvidas são as *moiras encantadas*⁶⁸ —, para, seguidamente, concluir:

E serão eles portugueses legítimos esses romances da Bela Infanta, do Bernal Francês, da Silvaninha, e muitos outros que o nosso povo tem conservado a despeito da incúria dos nossos literatos? Será Portugal e a Galiza a língua d'Oc da península em que só se faziam canções, como dos provençais se acreditou muito tempo? E será a castelhana a nossa língua d'Oeil privilegiada para o romance histórico ou quase histórico?

São questões que ninguém resolverá sem examinar e estudar muito, primeiro, os documentos que as suscitam.

Eu repito que pouco mais faço neste trabalho do que juntar os documentos e propor as questões.⁶⁹

Nas suas andanças, o menestrel-cidadão do mundo vê-se obrigado a mudar as palavras ou a língua dos poemas, e a adaptar os seus assuntos aos locais geográficos em que se encontra. Este aspecto levanta um outro quesito decorrente da actividade do cantor: o da sua relação com o público.

Embora todos os autores, indistintamente, considerem a actividade do menestrel como um ofício, é em Percy e Scott, mais do que em Lockhart e Garrett, que se associa ao canto a necessidade de sustento.

Percy opõe, na comparação entre os bardos e os autores renascentistas, a necessidade de subsistência dos primeiros face às *vantagens* dos segundos, para o que se escuda por detrás da autoridade crítica de Addison:

No entanto, talvez a palma seja frequentemente devida aos velhos menestréis errantes que compunham os seus versos para serem cantados ao som das suas harpas, e que não pediam mais do que os aplausos do presente, e subsistência no presente.⁷⁰

Deste modo, marca uma distinção profunda entre os objectivos dos dois grupos de autores que confronta na sua colectânea: exaltando o sustento pelo canto atesta a utilidade da poesia e da arte, que se transforma num *trabalho remunerado*; por sua vez, é desvalorizada a preocupação clássica com a fama e a posteridade. Nobilita-se, também, a função do público já que o seu aplauso é a medida do seu agrado — do seu deleite — e, logo, da

qualidade do canto. O bardo sobrepôs-se ao poeta, agora, a poesia-trabalho, destinada à aprovação imediata de um público vasto e iletrado, é considerada mais importante do que a poesia de corte reservada a um pequeno grupo de eleitos ou mecenas.

Em Walter Scott a subsistência pelo canto é apenas atribuída aos gaiteiros (*pipers*), nos casos concretos de sementeiras e colheitas, bem como a outros músicos itinerantes, não-profissionais, mas todos eles pertencem ao grupo dos transmissores. A relação entre o bardo e o seu público é de carácter emocional:

*Quanto mais rude e selvagem o estado da sociedade, tanto mais geral e violento é o impulso recebido da poesia e da música.*⁷¹

Os cantos, pela sua violência, pelo seu conteúdo heróico, pretendem-se como um impulso que tanto excita como satisfaz as emoções fortes de um público rude e selvagem — dá prazer, mas não parece ensinar grande coisa nem promover a civilidade. E o destino da poesia popular está directamente relacionado com o aplauso deste último:

*Mas essa é a natureza da poesia popular; como do aplauso popular, mudando perpetuamente com os objectivos do tempo; e é frágil a possibilidade de recuperar algum velho manuscrito...*⁷²

Lamenta-se a efemeridade do êxito junto da assistência — donde se pode inferir que as emoções eram tão violentas quanto fugazes —, mas do ponto de vista do coleccionador. O que entra em contradição com o esforço de permanência dos cantos apesar, e para além, dessa efemeridade.

Garrett adopta uma posição controversa relativamente ao poeta e às alterações que este faz no seu texto para agradar ao público: por um lado, nos tempos primitivos, o poeta é o trovador-criador das composições e, por outro, no presente, é o escaldo-corruptor; o primeiro adequa as narrativas às situações linguísticas e geográficas, ou seja, ao espaço e tempo da recitação, às exigências do seu auditório, enquanto o segundo é acusado

de: ...*rifacimentos modernos, adições, melhoramentos de algum cantor de aldeia que pretendeu corrigir estas antiqualhas...*⁷³. Lamenta-se o modo como essas *antiqualhas* aparecem:

... *pintados e repintados por pincéis de cada vez mais grosseiros e ignorantes, e sobretudo empenhados sempre em modernizar, pôr à moda e fazer bonito o que lhes parecia tosco e grosseiro, só porque era simples e original.*⁷⁴

Assim, a necessidade de modernizar, louvável nos seus primórdios porque os poemas cumprem uma função social e histórica, torna-se degradação e corrupção no presente. Por ironia, foram exactamente esses primeiros argumentos, o *fazer bonito*, pôr à moda, e corrigir a grosseria, os invocados por Garrett quando da reconstrução de *Adozinda*; e os últimos, aqueles que o levam a arrear caminho, a abandonar a adaptação dos romances ao presente, a recusar transformá-los para que sejam aceites e agradem ao público seu contemporâneo.

Todos estes autores, pelo modo como promovem a tradição oral, estão a insistir na diferença entre dois tipos de literatura — a popular e a erudita —, distinção que os renascentistas foram os primeiros a querer suprimir. Nem Sidney, nem Samuel Daniel, por exemplo, alguma vez pretenderam uma posição de supremacia ou preeminência face aos textos tradicionais como a que se exhibe nos prefácios românticos. O olhar do século XIX afirma-se sempre como portador de uma superioridade qualitativa indiscutível, que se manifesta não apenas como sócio-histórica, ou como uma maior sofisticação de usos, costumes e opiniões, mas ainda como linguístico-literária. A partir de uma perspectiva paternal, o presente destaca-se por uma maior elaboração de escrita relativamente à falta de elegâncias e rudeza dos poemas do passado, qualquer que seja a nacionalidade dos autores.

1.3.2 *Temáticas e Heróis*

Enquanto o Bispo Percy se debruçou sobre a genealogia do povo inglês por motivos literários, Walter Scott vai voltar-se para a literatura por motivos históricos. Ambos recuam aos tempos primordiais das lutas anglo-saxônicas, mas o segundo procura explorar mais pormenorizadamente as pelejas contra as invasões de uma zona específica do território, a da fronteira escocesa. O seu assunto é a história de um povo e de uma mentalidade em vias de desaparecimento pela aculturação a que foram sujeitos em inícios do século XVII. O esforço de autonomia e independência representado pelas gentes da fronteira torna-se símbolo de um espírito nacional. As suas personagens são guerreiros, descendentes de guerreiros, uma raça de heróis invencíveis no campo de batalha, mas derrotados pelos jogos da política. É a morte de Isabel I, com a subida ao trono de Jaime VI da Escócia, I de Inglaterra, que põe fim a uma época de lutas gloriosas, testemunho de uma independência e idiosincrasia próprias:

*O meu esboço da história da fronteira chega agora ao fim. A subida de Jaime ao trono inglês converteu a extremidade no centro do seu reino.*⁷⁵

Scott tem como intenção contribuir para divulgar a história de um povo antes orgulhoso e livre, pelo que dá uma panorâmica geral sobre os usos, costumes, modo de vida, religião e carácter dos homens da fronteira, usando para o efeito não apenas textos históricos mas também as antigas baladas, de onde salienta o aspecto épico da crueldade e primitivismo das gentes. É curiosa a observação que faz relativamente à crença no sobrenatural, que, segundo o autor, ainda se mantém ao seu tempo:

*Orações, feitiços e exorcismos, particularmente em grego e hebraico, eram as armas dos homens da fronteira, ou antes, dos seus sacerdotes e homens sábios, contra os seus etéreos inimigos.*⁷⁶

Contrariamente ao que seria de esperar, a linguagem sagrada a que recorrem estes escoceses é a do cristianismo. De um modo geral, o povo fronteiriço é apresentado como violento, primitivo e rude, já que Scott guarda os pormenores históricos para as notas aos poemas, mas nunca deixa de afirmar que esta cultura e civilização próprias são tão respeitáveis como quaisquer outras.

É este último aspecto, presente também em Lockhart, que mais faz salientar a diferença da sua perspectiva face a Scott. Lockhart vira-se para os textos de um país estrangeiro com a intenção de oferecer aos leitores algumas noções sobre a sua literatura, mal preservada, nos cancioneiros e romanceliros. Permeado de algum sensacionalismo, apresenta uma historiação de usos e costumes algo exóticos, de um momento paradisiaco, em que reinam a liberdade, fraternidade e igualdade entre os homens. A poesia escolhida será o testemunho vivo da coabitação pacífica de nacionalidades tão diversas quanto a dos espanhóis, os descendentes directos dos visigodos, com a dos árabes, de origem oriental. Estes povos são apresentados como vivendo em harmonia, respeitando as respectivas religiões e interesses, partilhando os seus saberes e momentos de lazer:

*...mesmo nas cavalarias mais remotas e ideias celebradas pelas baladas castelhanas, as partes de glória e grandeza são atribuídas quase com a mesma frequência aos mouros como aos cristãos.*⁷⁷

As baladas são exibidas como prova de usos e costumes próprios de um estado primordial e paradisiaco, que nasce da liberdade político-religiosa permitida por um poder distante, e o início da sua degradação é marcado pela queda de Granada com a subida ao trono dos reis católicos:

*Desde o tempo em que esses principados [Castela, Aragão e Barcelona] se estabeleceram, até que a sua força foi unida nas pessoas de Fernando e Isabel, pode dizer-se que uma guerra perpétua passou a existir entre os seguidores das duas religiões.*⁷⁸

A introdução do catolicismo e a sua hegemonia como religião de estado, com a conseqüente intolerância, é apontada como a principal causadora da deterioração de um povo:

Porque até ao tempo de Carlos V, ninguém tem direito de dizer que os espanhóis eram um povo fanático. Um dos piores aspectos do seu fanatismo moderno — a sua sujeição servil à autoridade do Papa — está completamente ausente da representação do seu antigo espírito.⁷⁹

O século XVII é, então, encarado como datando o início das nacionalidades e, simultaneamente, como o fim de uma Idade de Ouro, do desaparecimento da *happy order of things*⁸⁰ que teve a sua origem no período visigótico, o qual se caracteriza pela liberdade individual, pelo respeito natural das hierarquias, pela tolerância política e religiosa. É aos descendentes directos dos habitantes dessa era que se atribui a composição das baladas, chegando-se mesmo a recusar como excessiva a hostilidade nelas registada, porque nem sempre os acontecimentos externos são os guias mais seguros para o espírito dos povos e das idades. Após este argumento, Lockart afirma:

... podem-se procurar provas na poesia popular antiga da Espanha (...) de que a violência das hostilidades, ao contrário do que se possa imaginar, não se introduziu tão profundamente nas mentes e corações dos muitos que estavam envolvidos no conflito.⁸¹

Procura, pois, a todo o custo, e por entre várias contradições (talvez também elas presentes no original de Diepping), tornar excepcional, como exemplo de paz e urbanidade, esse período da história peninsular, usando os textos, quando lhe convém, como prova dessa situação utópica. O motivo obscuro que terá levado o autor a essa atitude poderá encontrar-se na associação discreta entre as tradições espanhola e inglesa que, por consequência, transfere o estado adâmico para o espaço britânico — uma identidade de momentos primordiais justificável a partir da semelhança entre as baladas:

*Mas a maior parte é formada precisamente pelo mesmo tipo de materiais que inspiraram os nossos próprios antigos fazedores de baladas.*⁸²

E que, sob a perspectiva religiosa, quer aplicar ainda à Inglaterra do seu presente. Lockhart invoca Grimm como testemunha do paralelismo de processos usados por espanhóis e ingleses e, pela sua insistência na coabitação pacífica entre os povos, pretenderá contradizer, ou pelo menos mitigar, a ideia de confronto violento entre os primitivos, tal como é defendida em Scott. Surgem então semelhanças entre estes dois autores na medida em que ambos buscam na história acontecimentos que possam servir de termo de comparação, ou sinal de uma origem, relativamente ao presente. Mas a perspectiva do primeiro é mais complexa e, por vezes, mais retrógrada que a do segundo. Lockart começa por adoptar uma posição criacionista e puritana, com base na queda primordial, que usa na sua pretensão de reabilitar um estado adâmico, utópico, habitado por *bons selvagens*; depois, considera o povo como menos degradado face à nobreza, mas este olhar democrático é arcaizado, ou modernizado, pela manutenção de uma ideia de pureza de raça, uma vez que, como Scott o faz, não tem em conta as possíveis miscigenações resultantes de casamentos inter-rácicos; por fim, afirma a necessidade de variar o julgamento histórico de acordo com épocas e países, mas vai tentar a transposição da Espanha pré-quincentista para o espaço e tempo ingleses.

Em Garrett estão reunidas as diversas posições dos três autores ingleses. Utiliza a história sociopolítica em paralelo com a literária para provar a existência de um momento primordial da nacionalidade, também ele, de certa forma, adâmico. Assim, no primeiro volume do *Romanceiro* a sua intenção surge como uma necessidade de recuperar uma forma métrica, que é um ritmo, com características nacionais — a redondilha⁸³ — para, depois, se transformar na exigência de reabilitar toda uma poesia. Por tal, faz remontar os textos romancísticos ao período

trovadoresco — à herança provençal — para posteriormente se resolver por um outro momento ainda anterior, *pré-babélico* no que respeita às línguas romance. Uma constante para todos os autores é a de que os assuntos tratados nos romances são, sem dúvida, de base histórica, e de que os textos, testemunhos de uma época e civilização primitivas mas relativamente bárbaras, podem ser lidos como prova de costumes e usos conservados pela memória dos povos. Porém, Garrett, quando já consciente de contaminações e variantes, levanta a dúvida a que não responde: que memórias, e de que povos?

O interesse de Garrett pelo passado começa por se associar à ideia de *moda* — vinda do estrangeiro porque de origem alemã e inglesa —, a qual o inspira para a criação de um modelo não importado, encontrável nas origens linguísticas e literárias nacionais. Mas enquanto em Scott e Lockhart esse momento inicial marca o desaparecimento de uma civilização, Garrett entende-o como fundador e vivo, tendo-se mantido em subterrânea latência:

... ao pé, por baixo dessa aristocracia de poetas que nem a viam, talvez, andava, cantava, e nem com o desprezo morria, outra literatura que era a verdadeira nacional, a popular, a vencida, a tiranizada por esses invasores gregos e romanos, e que todos os esforços deles para lhe obliterarem e confundirem o carácter primitivo, resistia na servidão com aquela força de inércia com que uma raça vencida, com que a população aborígene de um país resiste a igual empenho de seus conquistadores que lhe usurparam a dominação, e que séculos depois, quando esses já não são, ou não cuidam ser, senão uma casta privilegiada e patriciana, reagem fortes aqueles outros com o que seus próprios senhores lhes ensinaram, regenerados por seu longo martírio, e extirpam muitas vezes, mas geralmente se contentam de avassalar, os seus antigos opressores.

É a história de todos os povos, e por consequência de todas as literaturas.

*É a história literária de Portugal no segundo quartel deste século; é o que foi esta reacção vulgarmente chamada romântica, mas que não fez mais do que trazer a renascença da poesia nacional e popular.*⁸⁴

1.3.3 Problemas com a Recolha de Textos e Metodologias

A ideia que preside a todas estas colectâneas de poemas romancísticos (embora apareça em Garrett apenas no primeiro prefácio do primeiro volume) é a de divulgação de textos curiosos, para suscitar o interesse e divertir um público não especializado, e, simultaneamente, para serem usados como termo de comparação face à poesia do presente. Os antigos são apresentados como uma entidade pueril que é preciso corrigir e emendar: à semelhança das idades que atravessa o homem, também as nações, seus povos e modelos se encontravam ainda no balbuciar da sua infância. Os seus principais defeitos, para além da rudeza e ignorância patentes nas suas narrativas, são o comprimento e imoralidade excessivos destas, que tanto podem provocar o tédio como a repugnância no leitor.

Percy procura minorar as deficiências que encontra nos seus clássicos: *Tivemos um grande cuidado em não admitir nada de imoral ou indecente*⁸⁵. É ainda num esforço de manter o *decorum* que, após as críticas de Ritson, se autocorrige. Na segunda edição de *Reliques* (1767), tenta emendar os erros que lhe apontam, e regressa aos poemas, assinalando alguns passos por si inseridos ou alterados. Mas a sua maior ânsia é reabilitar-se da suspeita de *invenção*, chegando mesmo a nomear testemunhas ilibatórias. Tanto por este facto, quanto pelo recorrer às colectâneas mais antigas, pelo basear-se em versos escritos, Percy recusa o papel de precursor (alardeado por Garrett). A sua viragem para os textos, a sua revelação sobre o mau estado dos manuscritos e deficiências de algumas versões, mais do que uma concessão ao espírito científico, são uma tentativa de justificar a dificuldade do seu trabalho de reprodução.

Em Walter Scott e Almeida Garrett detecta-se maior cuidado e esmero no trabalho sobre os romances, um questionar filológico que em Lockhart se resume a breves observações prosódicas.

È no delinear do plano de edição de *Minstrelsy of the Scottish Border* que o desvelo de Scott melhor se evidencia. Primeiro, e embora o sinta como uma possível deficiência, porque se vê obrigado a fazer uma recolha directa das versões orais, pois são poucos os manuscritos: *...mas o editor tem sido obrigado a recolher os seus materiais principalmente na tradição oral*.⁸⁶ Talvez tenha sido esta exigência o motivo da sua sensibilidade aos problemas de preservação e transmissão dos textos. Scott divide os depositários dos romances em profissionais, os *gaiteiros*, e não profissionais, inserindo nesta segunda categoria os contadores de histórias itinerantes, e as mulheres do povo (as amas e lavadeiras de Garrett). Mas as fontes primeiras das suas recolhas, que confessa longas e morosas, são os pastores e pessoas idosas dos Highlands. Refere, ainda, que os recitadores se baseiam na memória, a cujas falhas atribui o mau estado em que encontra os romances. A contaminação dos textos, e das suas diferentes versões, revelam-se, portanto, como algo de negativo, uma falsificação da verdade, agravada pelas mudanças decorrentes da exigência de rima. No que respeita aos poemas editados, o autor corrige-os, eliminando variantes e liberdades, mantendo apenas as passagens *mais poéticas*, tudo em nome da autenticidade.

Inicialmente, Garrett nomeia Percy e Scott como seus inspiradores, e é com o mesmo espírito e intenções daqueles que se debruça sobre os romances. Porém, de volume para volume, e de edição para edição, nota-se uma mudança de perspectiva. Começa por basear-se em fontes escritas e algumas orais, mas apenas da área de Lisboa, para, depois, após algumas contribuições — que tanto identifica como diz anónimas —, estender as suas pesquisas ao resto do país. Com o ampliar do seu *corpus*, e em resultado de uma investigação que se pressente mais profunda, surge uma maior firmeza de opiniões. A sua segurança decorre do contacto com os textos, e a ela corresponde um apuramento da sua abordagem, que o leva a pôr em causa os seus mestres iniciais, as suas teorias e classificações.

A relação de Garrett com os romances é empirista na medida em que avança por tentativa e erro até conseguir um aparelho operatório mínimo, uma metodologia própria. Deste processo, os seus prefácios revelam apenas os ensaios de classificação. Ao ajustamento inicial das propostas estrangeiras, segue-se a procura de categorias e definições nos escritos nacionais renascentistas e, a partir da averiguação própria, elabora uma classificação pessoal que deixa em aberto. Podem detectar-se três fases no seu percurso: uma, que corresponde à primeira edição de *Adozinda* (1828), em que segue, acriticamente, Percy e Scott entre outros, reconstrói e retoca os poemas a seu bel-prazer; seguidamente (1843), começa a pôr em causa os seus antecessores e a duvidar de todos os textos escritos, perdendo, inclusive, o interesse pelos manuscritos do Cavaleiro de Oliveira; para, por fim (1852), coleccionar, indistintamente, textos escritos e orais sempre que lhe pareçam fidedignos (Oliveira é reabilitado⁸⁷). Abandona uma certa leviandade inicial com que manuseia os romances, tornando-se mais respeitoso para com as diferentes versões. Preocupa-se com o registar em nota das diversas variantes geográficas, a especificá-las a partir do segundo volume (que denomina como o primeiro de facto) e a usar as diferenças que descobre como elementos técnicos que lhe vão permitir uma mais correcta reconstrução. Adivinha-lhes uma composição formuláica, aceita cortes e expansões, afirma que os romances obedecem a leis próprias de ritmo e rimas, chegando à justificação do e paragógico. A contaminação deixa de ser totalmente negativa enquanto resultado da errância dos trovadores e adaptações regionais. É por este aspecto que fundamenta a existência de versões completas, ou apenas imagens e grupos de versos, comuns às várias tradições. Efectua, pois, um trabalho comparativo, primeiro com a tradição castelhana e depois com a inglesa e mesmo alemã, mas para concluir sempre pela superioridade da poesia nacional.

1.4 GARRETT: DAS DEFICIÊNCIAS DA PRÁTICA AO TRIUNFO DA TEORIA

Do cotejar das diversas posições face aos romances, suas prováveis origens, autores e temas ressalta, em primeiro lugar, uma certa identidade de projectos e objectivos, um olhar dinâmico e plural que, depois, se fragmenta nas soluções alternativas à ausência de modelo propostas em cada um dos prefácios.

Busca-se, em Percy, um referente no homem singular, mas que é ainda especial por conseguir dar voz a todos os outros: é a súpula das vozes, o bardo. Depois, Scott, ensaia o homem histórico centrado na figura de uma colectividade, ou melhor, na manifestação da individualidade de um grupo, um povo. A constatação de semelhanças de vozes na diversidade dos povos permite a Lockhart o postulado de uma colectividade primordial, constituída por grupos humanos com idiossincrasias próprias, mas vivendo harmoniosamente em conjunto.

Esta evolução é acompanhada por um transformar do conceito de poesia e da sua função: de motor e causa civilizacional torna-se a sua consequência, a prova ainda viva das diferentes particularidades nacionais. As baladas e romances são entendidos como relatos históricos mais ou menos deturpados pela imaginação dos poetas e dos transmissores. Esta alteração é positiva desde que elaborada pelos "autores" originais, e negatizada no que respeita aos transmissores-conservadores. Os

românticos ingleses procuram, então, *limar* e reconstruir os poemas primitivos, fazendo versões mais modernas, graciosas e elegantes. Em paralelo, e de modo gradual, ao serem detectadas as semelhanças entre alguns textos romancísticos em línguas diferentes, parece alimentar-se, mais ou menos conscientemente, o desejo de encontrar o *Ur-text*, o romance de onde partem todos os outros.

Todos estes pressupostos presidem ao trabalho de Garrett, como o próprio afirma no prefácio à sua primeira edição de *Adozinda* (1828). Porém, a partir da segunda edição (1843), parece já ter descoberto a incongruência que orienta os esforços dos seus pares. Os autores estrangeiros, apesar de uma questionação filosófica secular sobre o problema do modelo — sucinta e evidentemente resumido em Edmund Burke,⁸⁸ finalmente resolvido por Kant — estão apenas a substituir uns modelos por outros, a defender a mimese, considerando-a, tanto positiva, no passado remoto e no presente, como negativa, no passado recente. O próprio Scott escreve ainda um ensaio sobre a imitação da poesia antiga. Será esta tomada de consciência por parte de Garrett que marca a posição final do seu percurso: o apoio nas regras deduzíveis a partir dos próprios romances.

A viragem para os textos perpetrada por Almeida Garrett em resultado de uma actuação empírica transforma-se num trabalho comparativo, num formalismo *avant-la-lettre*, que permite abrir novos caminhos aos estudos romancísticos em Portugal, e leva a que o autor seja citado e sirva de exemplo no estrangeiro. Mas tem igualmente consequências de monta no que respeita à evolução do seu pensamento, da sua teorização sobre a arte e a história.

Nas notas à *Memória ao Conservatório Real* de 1843, de algum modo o seu manifesto, vão encontrar-se as respostas a todos os problemas suscitados pela ausência de um modelo, de que foi tendo consciência e com que se foi confrontando.

Descobre a autonomia da arte, que deverá buscar apoio nas outras manifestações paralelas:

... é uma convicção minha que na poesia da linguagem o gênero paralelo à estatuária é a tragédia; assim como a epopeia à grande arquitetura; e os outros gêneros, espécies e variedades literárias aos seus correspondentes na pintura: (...) A música segue as divisões da poesia falada cuja irmã gêmea nasceu. Ao cabo, a ARTE é uma só, expressada por variados modos segundo são variados os sentidos do homem. Em vez de tantos mestres de retórica e poética, ou de literatura como agora creio que se chamam, um só que desenvolvesse esta doutrina, tão simples quanto verdadeira, aproveitava no curso de um ano o que eles têm perdido em muitas dezenas.⁸⁹

E dado que a arte está ligada aos sentidos do homem, e não tem mais modelo, o autor será o único com capacidade para decidir dos seus próprios parâmetros:

*Uma obra de arte, seja ela qual for, não pode ser julgada pelas regras que à crítica lhe praz estabelecer, senão pelas que o autor invocou e tomou para sua norma.*⁹⁰

Uma das suas preocupações quase obsessivas, a interdependência entre arte e sociedade, suscita-lhe ainda um outro pensamento *profético* que termina com a antecipação do que virá a ser a Nova História:

*Esta contínua e recíproca influência da literatura sobre a sociedade, e da sociedade sobre a literatura, é um dos fenômenos mais dignos da observação do filósofo e do político. Quando a história for verdadeiramente o que deve ser — e já tende para isso — há-de falar menos em batalhas, em datas de nascimento, casamentos e mortes de príncipes, e mais na legislação, nos costumes e na literatura dos povos.*⁹¹

Partindo de uma situação claramente desvantajosa pelo atraso cultural e filosófico em que se encontra o país ao seu tempo, Almeida Garrett consegue, em resultado do seu trabalho profundo e inteligente sobre os textos, ultrapassar os seus mentores e contemporâneos. Da prova experimental chega à teoria, no esforço de regeneração da poesia-história nacional, num processo oposto ao confessadamente empreendido para a restauração do drama nacional: *Quis pôr a teoria à prova experimental e lancei no teatro Um Auto de Gil Vicente.*⁹²

2.

UM AUTO DE GIL VICENTE
E A REGENERAÇÃO
DO DRAMA NACIONAL

2.1 INTRODUÇÃO

O que é o teatro?... Uma verdadeira polifonia informativa e é isto que constitui a teatralidade: uma densidade de signos.
Roland Barthes in *Literatura e Significação*

Qualquer que seja a perspectiva, teatro — etimologicamente *o local onde se vê* — é sempre espectáculo e, logo, um facto social. Só com a participação dos actores e do público atinge a sua expressão verdadeira. A análise de qualquer texto destinado à representação peca sempre por insuficiência e parcialidade, limita-se avaliar apenas um dos vários códigos de comunicação em jogo — a linguagem verbal. Sendo obrigada a pôr de parte a intenção representativa, a abordagem de uma peça enquanto fenómeno literário fundamenta-se naquilo que o teatro essencialmente não é: uma narrativa.

Todavia, o texto é a unidade mais estável, a que permanece para além da mobilidade e pluralidade dos sistemas que integram a convenção teatral. Perdendo a imediaticidade e o dinamismo que resultam de uma representação, a análise literária ganhará em profundidade uma vez que lhe é permitida uma melhor compreensão das relações intra e intertextuais, nem sempre evidentes quando de um espectáculo. Neste caso particular, *Um Auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett oferece, além de o duplo texto que constitui qualquer peça — falas e didascálias — um encaixe, também ele duplo, que é o auto vicentino *As Cortes de Júpiter*.

Garrett recorre a Gil Vicente, o *pai* do teatro português, para escrever o drama com que pretende (re)fundar um teatro verdadeiramente nacional, como foi em demanda dos romances e poetas trovadorescos para reinstaurar a poesia. Vai às origens da língua e às suas primeiras expressões para regenerar a cultura do seu país, pondo em prática entre nós o mais geral anseio romântico de recuperação da escrita medieval.

Nesta perspectiva, torna-se interessante ver como são reencontrados os processos linguísticos, estilísticos e teatrais usados por Gil Vicente, e de que modo o seu aproveitamento por Garrett denuncia uma cosmovisão diferente. A intenção será tripla: saber quais as semelhanças que Garrett descobre entre duas situações histórico-culturais separadas por três séculos; como procede o autor para revitalizar mitos e símbolos pertença do período que escolheu; e, por fim, como são utilizados os temas para concretizar o seu intento refundador: do teatro, pelo reatar da tradição de um género artístico universal, com a característica particular de ser de nacionalidade portuguesa.

É conhecida a posição de Garrett face ao teatro, que explicita nas introduções às suas peças, e que não pode deixar de ser revisitada. Sendo o teatro indissolúvel do social, estabelece-se a relação entre o momento histórico-político e as causas da crise dramática que aflige o autor, bem como o papel por si desempenhado na resolução desse problema: a sua intervenção num acto político e cultural que é a restauração do teatro, e a intenção individual que a ela preside.

A partir de uma comparação das estruturas de *Um Auto de Gil Vicente* e *As Cortes de Júpiter*, procura-se evidenciar as correspondências de acção, espaço e tempo que os textos estabelecem entre si. Mas são as personagens, portadoras de máscaras e sujeitas a metamorfoses, que melhor permitem explorar as evoluções textuais e simbólicas. Detectam-se, enfim, algumas das estratégias vicentinas recuperadas, mas existem outras in-

fluências que vão impedir a inclusão deste texto numa linha tradicional clara.

Por outro lado, enquanto acto assumidamente fundador, *Um Auto de Gil Vicente* preconiza e abre caminho para o que a posteridade elegeu como a obra-prima de Garrett: *Frei Luís de Sousa*. E o grande drama que pretende ressuscitar o espírito da tragédia não poderá ser ignorado enquanto termo final desta pequena viagem pela aventura criadora que foi a regeneração empreendida por este autor.

2.2 UM AUTO DE GIL VICENTE E A CRISE DO TEATRO NACIONAL

*Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca!*¹

É esta a primeira afirmação peremptória com que Garrett inicia o historial das razões da esterilidade dramática nacional. Termina resumindo as suas crises:

A primeira trouxe-lha o fanatismo d'el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional.

Na segunda, queimaram-lhe o pobre Ant3nio Jos3.

A terceira veio com a 3pera italiana e a persegui33o do Gar33o.

A quarta foi a invas3o das macaquices francesas.

*Esta quinta 3 a do Salvat3rio.*²

Sarcasticamente, recusa nomear os causadores desta 3ltima crise — a que est3 a assistir —, para os n3o imortalizar.

Entre esta introdu33o, datada de 24 de Agosto de 1841 e a primeira subida 3 cena de *Um Auto de Gil Vicente* (15.08.1838), medeiam tr3s anos de profundas altera33es hist3rico-pol3ticas. Comparando o texto acima com a introdu33o que Garrett escreve para a 3.ª edi33o de *Cat3o* (19.11.1839), mais pr3xima da data em que o *Auto* foi representado, verifica-se um agravamento do tom desiludido que, embora negado pelo autor, est3 presente nestes escritos:

*Estas guerras de alecrim e mangerona em que andaram clássicos e românticos por esse mundo, e que já sossegaram em toda a parte, vão começar agora por cá. É como na política e em tudo, não se aprende nos exemplos, nos erros alheios.*³

Em primeiro lugar, salienta-se a reiteração contínua (constantemente formulada noutros passos) da relação entre teatro e social, logo, entre teatro e política. Depois, nota-se a antecipação de uma possível ameaça, que se vem a confirmar correcta, face às alterações históricas que se prepara para testemunhar. Por fim, está claro o receio de que essas alterações venham a pôr em causa os seus ideais e, com eles, o projecto que lhe é mais caro: o do renascimento e regeneração da cultura portuguesa centrados na ideia de desenvolvimento de um teatro nacional.

2.2.1 A Situação Histórico-Cultural: o Liberalismo como Regeneração e Renascimento.

Monárquico, mas também liberal actuante (é membro do Sinédrio, participa na Revolução de 1820), desde muito novo que Garrett contribui para a implantação da ideologia com que se identifica, e que promove durante toda a sua vida:

*... os Liberais defendiam uma constituição política estabelecida sobre bases populares, uma limitação severa às prerrogativas do rei, liberdade de religião, de imprensa e de palavra, liberdade de comércio e de indústria e outras muitas doutrinas subversivas, diametralmente opostas aos princípios fundamentais do Despotismo Esclarecido.*⁴

Entre 1820 e 1836 assiste às sucessivas guerras civis que marcam a alternância de poder entre os partidários de uma constituição progressista e os seus oponentes, defensores do absolutismo encarnado em D. Miguel. Na sua independência de espírito, Garrett critica ambas as facções pela sua incapacidade de agir:

Aqui é que são elas. Os utopistas, os teóricos eram liberais de palavras. Coisas nem as queriam muito fazer, nem sabiam fazê-las.

Glosavam o mote de Junot; estradas, canais, comércio, indústria, artes — um Camões para o Algarve: é a suma de todas as proclamações de há quarenta anos a esta parte — que as assinem reis ou demagogos, príncipes ou tribunos.⁵

Apoia o Setembrismo (1836) e participa nas reformas propostas por Passos Manuel, sendo encarregue por este último de levar a cabo o projecto de reestruturação do teatro português, bem como da criação de um conservatório de arte dramática. Porém, o governo de Passos Manuel cai no ano seguinte, e de 1837 a 1841 — data da introdução a *Um Auto de Gil Vicente* — assiste ao agravar da oposição aos princípios liberais, postos de parte ou gradualmente abalados pelo crescente conservadorismo que, mais uma vez segundo a sua óptica, se perde em ideologias estêreis, vindo a entravar uma acção positiva e pragmática.

Com ironia, Garrett aponta — de invasões estrangeiras a lutas intestinas — as vicissitudes que atravessaram o país, fundamentando nelas o seu receio. Lucidamente antecipa a ameaça de continuação das convulsões histórico-políticas que, resultando da incompetência ou passadismo de alguns governantes, virão a alimentar a falta de estabilidade e de incentivos necessários para o progresso cultural. Deste modo, a data de 24 de Agosto escolhida para a introdução a *Um Auto de Gil Vicente* tem conotações políticas claras, e será um *memento* para, sub-repticiamente, recordar a revolução do Porto e o êxito liberal, para reatar o fogo regenerador:

Quando os Vintistas, e Garrett com eles, quiseram referir com uma metáfora evocadora o movimento revolucionário de 24 de Agosto de 1820 chamaram-lhe, habitualmente, Regeneração. Sob o optimismo confiante desta palavra cheia de promessas, conotavam a campanha não só política mas social, moral e cultural, que, na crença do seu idealismo um tanto utópico, iria verdadeiramente reformar o tónus da nação decaída.⁶

A ideia de regeneração traz consigo a de um renascimento que, durante momentos, parece possível devido ao sucesso de todas reformas empreendidas. As leis proteccionistas de 1821 e 1837 regulam o problema agrário; em 1832, Mouzinho da Silveira determine a reforma das finanças públicas, da administração civil e judicial; publica-se o Código Comercial de Ferreira Borges (1833); a lei de 1834 modifica a influência inglesa na indústria, e nessa mesma data é introduzida a máquina a vapor; fomenta-se o desenvolvimento rodoviário e dos meios de comunicação; abre o primeiro Banco de Portugal em 1821, e dá-se a reforma geral da moda em 1835; o governo desdobra os ministérios. Testemunha-se uma explosão demográfica, e as cidades principais — Lisboa, Porto e Coimbra — aumentam de superficie. A reforma não deixa de atingir — e de modo excessivo, segundo Garrett — a Igreja: extingue-se definitivamente a Inquisição, expulsam-se ou dispersam-se as ordens religiosas e nacionalizam-se as suas propriedades.

Todas estas medidas affectam a estrutura de classes. O reconhecimento oficial da igualdade desvaloriza a aristocracia (pelo menos teoricamente). A extinção de tenças e subsídios reais, bem como a nacionalização de propriedades e ainda a venda pelo Estado de títulos leva a uma aproximação entre nobreza e burguesia. É esta última a grande triunfante da revolução vintista, embora a sua consciência de classe só venha a emergir verdadeiramente na segunda metade do século e, talvez, em resultado da afirmação do operariado enquanto tal. Porém, este último só muito gradualmente vai tomando a forma moderna, pela demora em abandonar os meios de produção próprios e as técnicas artesanais. No entanto, em 1838 é fundada a Sociedade de Artistas Lisbonenses e, em 1853, aparece o primeiro agrupamento de relevância com objectivos claros de luta social: *O Centro Promotor do Melhoramento da Classe Laboriosa*.

É no campo do ensino, e pela mão de Passos Manuel, que mais fortemente agem os liberais. Abrem-se escolas primárias,

promove-se a situação do professor e a liberdade de ensino, e reestruturam-se todos os seus graus. Fundam-se os institutos industriais, os conservatórios de artes e ofícios, escolas e academias; modificam-se os já existentes. Prepara-se o Conservatório de Arte Dramática.

A actividade dos liberais estende-se à abolição da censura e propagação das liberdades de imprensa e associativas, com o consequente incremento literário:

*Na realidade, um dos aspectos mais interessantes do Portugal oitocentista foi o seu surto cultural, porventura mais elevado e mais rico que o período glorioso do século de Quinhentos.*⁷

Faz sentido entender a Regeneração como um Renascimento, e justifica-se o receio de Garrett de ver ameaçado um processo que, logo de início, se apresenta como brilhante:

Coitada da pobre revolução, como se ela se fizesse a si, e não fosse a tal gente das estradas e do Camões os que a fizeram! — os tais poetas que em perene outeiro têm estado sempre a glosar o inexaurível mote de Junot.

E tudo isso que tem com o teatro? — Tem que houve aí três meses, ou coisa que o valha, um governo que era nacional, embora fosse extralegal — que errou em muita coisa, sem dúvida, mas que desejava acertar, e que, sobretudo, não mentia.

Glosou o mote... oh! isso é de rigor; não se dispensa a ninguém nesta terra. Glosou o mote também; mas quis, mas começou a pôr muito verso em prosa, muita palavra em obra.

*Fizeram-se escolas e academias, decretou-se o Panteão. Foi poesia...*⁸

Mais uma vez, teatro e política são considerados entidades inseparáveis.

A ameaça que Garrett pressente e antecipa em 1841, personifica-se em Costa Cabral que, em Fevereiro de 1842, restaura a constituição — a Carta — de 1826. Embora este governante não pretenda um regresso a estruturas obsoletas, a sua ideia de progresso centra-se nas reformas administrativas e desenvolvi-

mento das obras públicas: glosa o mote, também, mas no seu aspecto mais superficial. Descura alguns dos pontos primordiais para o liberalismo e, apesar de parcialmente, repõe o poderio da nobreza.

O reatar dos valores elitistas choca com o princípio de educação geral do gosto popular, fundamental para Garrett:

*O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado factício.*⁹

Garrett preocupa-se com o teatro porque o entende como o instrumento educativo e persuasivo por excelência num tempo em que os meios de comunicação são escassos (apenas alguns jornais) e num país em que a grande maioria da população se distingue pelo analfabetismo.

3.2.2 *Contributo de Garrett para a Concretização do Projecto de um Teatro Nacional*

*E todavia Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional.(...) Os alicerces da escola eram sólidos como os do erário novo à Cotovia; mas não houve quem edificasse para cima, e entraram a fazer barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa, que iam apodrecendo e caindo, até que vieram os reformadores como é moda agora, destruíram tudo, alicerces e tudo, fizeram muitos planos, e não construíram nada, nem sequer deixaram o terreno limpo.*¹⁰

Garrett escreve estas palavras cerca de um mês depois de ter sido exonerado dos cargos de Cronista-Mor do Reino, Director do Conservatório e Inspector-Geral dos Teatros, por J. António de Aguiar (Decreto de 16.07.1841)¹¹. É compreensível o ressentimento do dramaturgo tanto por se ver afastado de um projecto que dará voz a um anseio nacional quase secular, como por ver ameaçada a própria existência do Conservatório, ainda na sua

infância. Receia que o seu insucesso se venha a acrescentar à lista, já longa, dos falhados fautores de projectos idênticos.

A primeira proposta de criação de um teatro nacional é feita pelo Conde de Oeiras, filho do Marquês de Pombal que, em 1771, enquanto presidente do Senado da Câmara, lança a ideia do aproveitamento da função cultural do teatro público. Segundo Matos Sequeira, o poder real — por alvará de 17.07.1771 — sanciona uma instituição que se vem a denominar *Sociedade Estabelecida para o Subsídio do Teatro*. Os seus estatutos, elaborados por Teófilo Gomes de Carvalho com o auxílio de Galli (então empresário do Teatro Nacional da Rua dos Condes), declaram já a função política, moral, nacionalista e educadora do teatro. Este documento, talvez reprodução de um congénere italiano, dá plenos poderes aos artistas e preconiza a livre entrada de materiais — mesmo os proibidos — com isenção de direitos. Por falta de verbas, ou má gestão, a sociedade vai à falência.

A ideia ressurgue em 1793, com Pina Manique — então Intendente-Geral da Polícia e Inspector-Geral dos Teatros da Corte e do Reino —, que se vê forçado a reelaborar o regulamento anterior quando da criação do Teatro Princesa do Brasil, depois denominado S. Carlos. Propõe, porém, que os teatros sejam mantidos não pela administração pública mas por subsídios, tanto de particulares quanto de *casas da sorte* e lotarias. Esta proposta vai desencadear uma série de lutas pelos proventos — e, logo, pela sobrevivência — por parte dos vários empresários teatrais, que se arrastam com altos e baixos.

Em 1812, o Condes, na sua qualidade de Teatro Nacional, alia-se ao S. Carlos por motivos financeiros. Este último cederá à obrigação de representar farsas Italianas com música, enquanto o primeiro apresentará *dramas em linguagem*, cumprindo as instruções de um *Regulamento Provisório do Teatro Nacional* elaborado por Alexandre José Ferreira Castelo. Manuel Baptista Paula, activo empresário do Teatro da Rua dos Condes desde 1809, desenvolve uma política de promoção da sua casa de

espectáculos tendo em vista uma reforma do teatro nacional e, em 1820, pela primeira vez, dá corpo ao plano de edificação de uma nova sala. Paralelamente, o *Gabinete Literário*, instituição de amadores de literatura, em 1821, apresenta ao soberano uma *memória*:

*...sobre as causas da decadência do teatro, oferecendo-se para se constituir em comissão encarregada de rever e aprovar os dramas, fazê-los ensaiar, vigiar e escolher decorações e vestuários, sem interferência, todavia, na parte económica de exploração do Condes.*¹²

No art.º 5.º desta *memória* — que virá a ser aprovada por portaria de 11.04.1821 —, a comissão incumbem-se de se empenhar na formação de uma escola de arte dramática. Mas ambos os projectos — do edificio e da escola — são adiados, tanto por questões financeiras (os teatros vêm-se obrigados a manter reportórios de má qualidade, chegando ao circo, para chamar o público) quanto devido à instabilidade dos governos que, sujeitos a constantes movimentos militares, não permite que se dê sequência a esforços individuais.

Em 1836, a acrescentar à degradação real dos edificios, os teatros que se denominam de nacionais estão ocupados por companhias estrangeiras (uma espanhola, no Salitre; uma francesa, no Condes) e a única escola existente é a de Declamação resultando da iniciativa particular do ex-actor Emile Doux, e a funcionar no Condes:

*Assim, nos dois teatros que se intitulavam Nacionais, e no S. Carlos entregue às óperas, aos bailados e às burletas italianas, em todos os palcos, enfim, porque o de S. Roque acabara, tinha-se extinto de toda a linguagem portuguesa. Espanha, França e Itália, por uma série de acasos e coincidências, achavam-se dominando o panorama teatral da Corte.*¹³

Por esta altura, Joaquim Larcher é chamado do exílio em França e nomeado Governador Civil de Lisboa. Amigo e companheiro de Garrett desde Coimbra (fora protagonista de *Catão* em

1821, e depois seu padrinho de casamento), Larcher vai revezar-se com aquele na aplicação do plano por ambos elaborado quando da Reforma Geral dos Estudos em 1834. No capítulo XIX dessa reforma tinham incluído os Conservatórios de Música e Arte Dramática, a par do firme desígnio de construção de um Teatro Nacional logo alicerçado por um projecto de edificio que viesse a substituir os míseros barracões do Condes.

Passos Manuel sobe ao governo a 4 de Novembro, e a 28 do mesmo mês expede a portaria que Larcher redigira encarregando Garrett de formar um plano definitivo para a restauração do teatro português. Preconiza-se tanto a melhoria dos edificios existentes como a formação de uma escola de bom gosto que não viria a ser outra senão o Conservatório Nacional. Em 12 de Novembro de 1836 — após a exoneração de Larcher com a revolução de Setembro —, Garrett apresenta a Passos Manuel, convertido em projecto-lei, o estudo que lhe fora encomendado, e que é aprovado a 13 do mesmo mês.

Esta lei institui: um organismo financeiro constituído por uma associação de capitalistas que deveriam levar a cabo a edificação do novo teatro (a estar pronto em 1841), o Conservatório Nacional, e a Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos. O Conservatório era subdividido em três escolas: a dramática ou de declamação, a de música, e a de dança, mímica e ginástica especial. A terceira só mais tarde começa de facto a funcionar. Para a segunda, encarregue de ensinar música sacra e profana, é nomeado João Domingos Bomtempo. Para organizar a primeira vão ser contactados os melhores artistas de Lisboa, convidados para ensinar os alunos do Conservatório, com o fim de formar uma companhia de actores a ser protegida pelo poder real. Paralelamente, são instituídos um júri e prémios para os melhores autores de peças declamadas e cantadas, e propõe-se o estudo da garantia dos direitos de autor — que também virá a ser elaborado por Garrett.

Deste modo, o projecto de Garrett e o seu conceito da função educativa do teatro levam-no a tomar medidas que intendem desde logo ao instruir dos próprios actores e autores, e à criação de um repertório:

*A formação de um repertório nacional é a mais urgente das três grandes necessidades do nosso teatro, e cuja satisfação mais há-de facilitar a das outras duas.*¹⁴

E enumera as dificuldades que se levantaram contra o projecto que encarnou:

Mas para fazer a casa era preciso muito dinheiro, e eu sou pobre; para formar actores, muito tempo, e eu tenho pouco; para fazer um repertório, a isso posso eu ajudar (em terra de cegos), e apenas tive um instante de descanso pus-me a fazer um drama.

*Foi em Junho de 1838.*¹⁵

Como atrás se disse, em Julho, Garrett é exonerado do seu posto, e substituído pelo seu amigo Joaquim Larcher. Há pois algum exagero dramático nos seus lamentos:

Parou tudo com a perseguição do Salvatério: a casa com o terreno e parte do material já comprado — e boa soma de contos de réis já assinada — o repertório com um bom par de dramas, em que há alguns com muito mérito, tudo parou.

*Consumará esta gente com efeito a sua obra de vandalismo brutal e estúpido?*¹⁶

Larcher vai empenhar todos os seus esforços para que o projecto siga o seu caminho, contornando obstáculos, inventando subsídios e (com o auxílio de Garrett) conseguindo que o *agrião* ou o *enguiço*, como foi chamado durante a sua polémica construção, enfim, o Teatro Nacional de D. Maria II seja inaugurado no aniversário da rainha, em 13 de Abril de 1846. Por sua vez, verifica-se, de facto, um aumento na produção teatral (que não pára de todo) e de 1836 a 1843 surgem 112 obras dramáticas e 14 peças de música originais e portuguesas.

Directa ou indirectamente, Garrett continua ligado ao seu projecto e, apesar das suas recriminações, não deixa de colaborar na restauração da cena nacional. Em 15 de Agosto de 1838, *Um Auto de Gil Vicente* é representado no Teatro Nacional da Rua dos Condes, em Lisboa. O número de exhibições é limitado, e o seu êxito é relativo:

*No desempenho do próprio Auto de Gil Vicente, de Garrett, nenhum artista sabia o seu papel.*¹⁷

As suas outras peças não terão muito melhor sorte. À excepção de *Frei Luís de Sousa*, que vai à cena do Teatro Nacional em 1850 e consegue 293 representações, durante a sua vida Garrett só assistiria à reposição de duas outras peças suas: *O Alfageme* em 1846, com 68 espectáculos; *A Sobrinha do Marquês*, em 1848, com 39. Nem *Catão*, a sua primeira tragédia, ou *O Noivado do Dafundo* chegam algum dia a merecer as honras do D. Maria. Postumamente, são representadas *D. Filipa de Vilhena* em 1856 e *As Profecias do Bandarra* em 1858, respectivamente com 31 e 32 representações. E *Um Auto de Gil Vicente*, o drama que se pretende regenerador e refundador do teatro português, é encenado apenas em 1855 — um ano depois da morte do autor; dez anos depois do teatro nacional sonhado por Garrett (e construído por um architecto estrangeiro) — obtendo apenas 5 récitas:

*Mas tudo nos tem sempre ido assim em Portugal, cujo fado é começar as grandes coisas do mundo, vê-las acabar por outros, acordamos depois à luz — distante já — do facho que acendêramos, olhar à roda de nós — e não ver senão trevas!*¹⁸

2.2.3 O Teatro como Civilização: a Função Educativa do Poeta/Dramaturgo

Para além dos reveses que marcaram a colaboração efectiva de Garrett na concretização do projecto de um teatro e escola

dramática nacionais, o seu nome ficou definitivamente ligado à renovação do teatro português. Esquece-se, por vezes, a sua actividade de político, de poeta, ensaísta ou romancista — Garrett permanece essencialmente como dramaturgo. Parca recompensa para o homem que encarou o teatro como uma missão, um sacerdócio:

*E o que eu chamo posição aqui e chamei inda agora missão, não cuide alguém que era o tal cargo de Inspector-Geral dos Teatros, de que me fizeram tanto favor em me aliviar; era uma coisa que eu sinto melhor do que sei explicar, e que desde que me entendo me fez sempre olhar para a restauração ou antes, fundação, do nosso teatro como para um objecto santo e sublime, uma questão de independência nacional, um ponto de honra para este país em que nasci.*¹⁹

Inseparável do social, da civilização de um povo, associado à independência, o teatro é assumido como marca suprema da nacionalidade. Assim, para Garrett, restaurar o teatro equivale a reedificar o país, e sendo a nação composta por indivíduos, a sua reconstrução será a de uma raça.

Compreendendo a arte como símbolo de evolução — não só moral mas antropológica e histórica —, como a expressão consciente dos factores sociais que a motivam, a sua marcha é a de um povo, da sua civilização. Daqui o desassossego com as circunstâncias históricas desfavoráveis — principalmente as intervenções estrangeiras —, com as influências religiosas mutiladoras, com a falta de instrução. Inculcando-se da ausência de produtividade, incrimina-se pelo assassinio dos génios que poderiam ter dado voz às emoções populares, concebendo obras artísticas dignas:

Coitado do pobre povo!

(...)

*Tinham-lhe queimado o António José porque diz que não comia toucinho; mataram-lhe o Garção numa enxovia por escrever uma carta em inglês.*²⁰

A reconstrução é entendida como o regresso a um momento originário, aquele em que se manifesta de modo claro e distinto a consciência da nacionalidade, em que historicamente se marca uma idiossincrasia étnica, única e característica. Reconstrução será, pois, sinónimo de um regresso às origens histórico-sociais, as quais não podem admitir meias-tintas, interferências estranhas ou estrangeiras, onde o *português* se exhibe como o eclodir de uma raça pura, liberta de paternalismos galaico-castelhanos ou outros. Assim, o auge da nacionalidade coincidirá com o princípio dos descobrimentos, do renascimento, frutos de um processo evolutivo e de maturação de uma entidade, o povo português.

*...os bons tempos da monarquia são os reinados da raça Joanina antes do cativo castelhano, e depois dele, o curto mas glorioso período que se compreende na última parte do reinado de D. José e na primeira do de Dona Maria. Costumes nacionais, linguagem (a dos bons autores), tudo é português legítimo, com as variações que o século, as luzes e a diferente civilização produziram.*²¹

O renascimento institui-se como o momento primordial da manifestação inequívoca de uma civilização própria, que se traduz a nível histórico pelos Descobrimentos e a nível cultural pela exaltação e fixação do vernáculo. Artisticamente, e como consequência, surgem as formas típicas que exibem a disposição de um povo: o teatro de Gil Vicente, a poesia de Bernardim Ribeiro.

Alimenta-se, ou dá-se início, à tese romântica de que: ... o teatro português teria nascido nos alvares do século XVI, com Gil Vicente, antes do qual não existiria²² e acrescenta-se, à tese que ignora ou menospreza a poesia galaico-portuguesa como verdadeiramente nacional.

Na introdução a *Um Auto de Gil Vicente*, Garrett declara o seu propósito ao escrever esse texto:

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

Não foi somente o teatro, a poesia portuguesa nasceu toda naquele tempo; criaram-na Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, engenhos de natureza tão parecida, mas que tão diversamente se moldaram.²³

A partir de conceitos de raça, tradição e língua, procura reformular a nacionalidade e, para tal, auto-atribui-se o papel do génio sintetizador, do poeta-filósofo, ou do sacerdote cuja missão é educar e civilizar esse mesmo povo, a quem dá voz e em nome de quem fala. Garrett coloca-se na pose do poeta romântico e, na esteira dos protagonistas dos movimentos patrióticos ou de unificação de alguns estados europeus — à semelhança de um Verdi —, usa a história e, aplicando-a às artes, pretende atingir um público vasto, toda uma nação, e despertar o seu sentimento de identidade.

Salienta-se a importância da acção do dramaturgo-mago que chama em seu auxílio — invoca — um dos momentos historicamente marcado pelo êxito, pondo em cena, ou ressuscitando, as suas principais personagens, que pretende funcionem como adjuvantes no desencadear de um processo de recuperação do passado de identidade política e cultural:

Não está na fábula (ou entrecho), não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. Inês de Castro pode ser francesa —, e português Édipo: tudo depende do rito com que os evocar, do jaziço para sobre o teatro, o sacerdote que faz os esconjuros.²⁴

Um Auto de Gil Vicente apresenta-se como uma forma de exorcismo do tempo que medeia entre os dois períodos — Renascimento e Regeneração —, símbolo de um outro exorcismo mais vasto, encenado pela própria História do momento:

... os liberais condenavam em bloco todo o período da história que os precedera — período vago no que respeitava a

*datas, visto que alguns o limitavam aos reinados de D. Maria I e de D. João VI, enquanto outros o estendiam até aos finais da Idade Média — apresentando-se perante a Nação, mais do que como revolucionários, como restauradores de qualquer coisa que fora destruída ou esquecida. E a adopção da palavra tradicional cortes para os parlamentos constitucionais foi simbólica dessa atitude.*²⁵

O teatro recupera aqui a sua função sagrada, como ritual que representa e repete a prosperidade, atraindo-a para um momento em que ela estará ausente.

2.3 UM AUTO DE GIL VICENTE COMO RITUAL DE EXORCISMO E FUNDAÇÃO

O ritual do teatro vai desenrolar-se não apenas a partir da personagem que dá o seu nome ao *Auto*, Gil Vicente, mas também da sua própria obra:

*O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência, a minha fábula, o meu enredo ficou, até certo ponto, obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro.*²⁶

São, pois, tanto o homem como a obra fundamentais para o teatro enquanto género universal — e para a arte portuguesa, enquanto manifestação específica de uma nacionalidade e cultura — que servem de fórmula mágica num processo de invocação de uma grandeza que se pretende frutifique.

Porém, a personagem principal de *Um Auto de Gil Vicente* não é o pai do teatro, mas um poeta, Bernardim Ribeiro. De mão dada em Gil Vicente, teatro e poesia surgem demarcados como pertencentes a campos distintos, quase antagónicos. Para além dos reflexos estruturais — que serão abordados adiante —, esta dicotomia complexifica o feito de ressacralização que se pretende e acusa a posição histórico-cultural do próprio autor, que antecipa, ou inspira, as propostas de Herculano:

...não basta sacudir o jugo dos preceitos pueris das poéticas para escrever o drama histórico: importa redigir-lhe a fórmula, e esta não está em achar quatro datas, e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nele se delinear a concepção dramática. Primeiro que tudo, importa que essa época se alevante, como Lázaro à voz de Jesus, cheia de vigor e de vida.²⁷

Para Garrett, o teatro é o grande meio de civilização e, sob esta perspectiva, Gil Vicente deveria ser apresentado como o educador por excelência. No entanto, os pressupostos filosóficos que inspiram a escola romântica em que — apesar de todas as suas recusas — Garrett se insere neste ponto não lhe permitem que ceda ao dramaturgo o papel de educador dos homens que, teoricamente, será pertença do poeta. Justifica-se, assim, a sua preocupação simultânea com teatro e poesia. Por um lado, coloca-se sob a égide de Gil Vicente, o real legislador e educador do seu tempo, e por outro opera um *transfer* dando predominância à personagem de Bernardim, apresentando-o na pose do bardo romântico, o filósofo por excelência e o *verdadeiro* legislador. Resolve a dicotomia poesia/teatro instaurada inicialmente, insinuando a posição exemplar — poeta e dramaturgo — que deseja para si próprio ou que implicitamente assume. Curiosamente, Gil Vicente e Bernardim podem ainda ser lidos como metáfora de um conflito teórico mais antigo que, dado a conjuntura nacional, Garrett vive intensamente, e que de modo primário poderia ser resumido na oposição entre clássicos/aristotélicos — em Gil Vicente, o poeta dramaturgo — e platónicos/românticos — em Bernardim, o poeta filósofo (que, como se verá, é incapaz de sobreviver no mundo).

O peso da responsabilidade sacerdotal de Garrett é, portanto, agravado. Confessadamente esconjura Gil Vicente, a sua obra, mais a estrutura formal (a *fórmula*) em que este se distingue: o auto. Sub-repticiamente, invoca Bernardim Ribeiro, a sua obra, mais a lenda amorosa que o celebrizou (metáfora provável da filosofia neoplatónica, onde o daimón Eros funciona como elo de

ligação mágico). E para que o esconjuro esteja correcto, seja mais forte, utiliza ainda a própria linguagem dos invocados, servindo-se da citação.

Garrett estabelece, por esta prática, um laço intertextual voluntário transformando *Um Auto de Gil Vicente* num palimpsesto parcial. A reescrita de textos antigos, o reaparecimento de velhos temas tratados de modo moderno, leva a crer que toda a rede (por vezes subterrânea) de alusões, directas e indirectas, a outros autores, bem como a comparação de personagens com outras precedentes, e por isso mais conhecidas da literatura — neste caso, nacional —, sendo premeditada, tem uma função precisa: aumentar substancialmente a carga simbólica.

Sendo definida a intertextualidade como ... *um processo de absorção mais ou menos radical de múltiplos textos que se projectam (prolongados ou rejeitados) na superfície de um texto literário particular*²⁸, a citação, alusão, ou recorrer de empréstimo a outros textos, assumidos enquanto tal, não entra na categoria de plágio. Será uma outra forma de enriquecer o drama, de valorizar a sua temática, apresentando uma nova leitura, ao mesmo tempo que se tenta estabelecer uma relação dinâmica com as obras espelhadas.

Garrett propõe-se fazer *um drama de outro drama*: uma acção de outra acção, que é duplamente teatral e poética. O texto de Gil Vicente é o ponto em que se *enlaça* e depois *desenlaça* a acção, acção que é o seu próprio texto. Há pois uma criação de laços, o estabelecer de um vínculo que depois se desfaz. O autor põe do seu lado todos os processos que lhe permitem preparar e apresentar *Um Auto de Gil Vicente* como o drama — a acção — fundador(a) (da poesia) e do teatro português. Dá-lhe a marca do início, do começo a partir do zero, que é construído pela continuidade dinâmica que *magicamente* procura estabelecer entre três individualidades distintas — Gil Vicente, Bernardim, e ele próprio — fundindo-as numa única: a de Almeida Garrett, o *verdadeiro* demiurgo do (moderno) teatro português.

Esta fusão de pessoas distintas vai ser levada a cabo pela união de três obras numa só, que é um gesto (acção) único:

*Auto (auto na primitiva grafia, do latim actus) era a designação comum que se applicava a todas as composições dramáticas, independentemente do género (religioso ou profano) e do número de actos em que se dividiam.*²⁹

ou ainda:

*Auto é para Vicente e para o seu editor um termo genérico, designativo tanto dos textos de carácter religioso quanto das profaníssimas farsas: mas está ainda estreitamente relacionado com a sua acepção original (acto), que depois se perderá no posterior teatro português, onde figurarão não poucos autos em vários actos. Para Vicente, que mais tarde falando na primeira pessoa dirá ser aquele que faz os aytos ao rei...*³⁰

Assim, o *Auto* de Gil Vicente, ou *Acto* de Gil Vicente, cuja acção se centraliza em torno do poeta Bernardim, vai ser reencenado pelo *Acto* de Garrett, processo este implícito nas preposições do próprio título: Um *Auto de Gil Vicente de Almeida Garrett*. Ligando as palavras, a preposição pode exprimir movimento de afastamento, de proveniência, ou uma acção daí resultante. Mas o sentido da função relacional esvazia-se no caso dos nomes próprios, e os seus elementos não mais se desvinculam passando a constituir um todo significativo, como uma verdadeira palavra composta.

Engendra-se, assim, uma continuidade de posse e acções, a recuperação de um ritual executado por um mago/sacerdote — o poeta/legislador/dramaturgo Garrett — numa área delimitada — o palco — que se pretende como espaço de fundação e, logo, sagrado. O acto mágico de Garrett, *religa* o teatro à sua origem divina, mas aqui o deus já não é Diónisos, nem Cristo, mas o povo, uma raça. Curiosamente, o seu *Auto* inicia-se com um romance popular que é, também, uma canção mágica e desencantatória em Gil Vicente.

2.3.1 *As Intrigas do Auto e Suas Relações com a Tradição Teatral*

Um Auto de Gil Vicente constrói-se em torno de um acontecimento histórico registado por Garcia de Resende: os esponsais da princesa Beatriz, filha de D. Manuel, com o Duque de Sabóia. Durante a festa, é representado pela primeira vez o auto vicentino *As Cortes de Júpiter*, onde se descreve a partida do cortejo que acompanhará a princesa, e que termina com uma moura a ser desencantada para oferecer três prendas mágicas a Beatriz. Garrett elabora sobre este facto histórico, acrescentando-lhe uma intriga amorosa — Paula Vicente está apaixonada por Bernardim Ribeiro, que está apaixonado pela princesa — e outra política, marcada na aversão entre os embaixadores estrangeiros e os actores.

O drama *Um Auto de Gil Vicente* é constituído por três actos, que decorrem em três espaços e tempos. Uma — aparente — desobediência à regra clássica, agravada pelo encaixe que representa *As Cortes de Júpiter*, e pelo desenvolvimento da intriga em três planos diversos.

Na primeira cena surge Pêro Safio que ensaia o seu papel — a personagem de Marte — para *As Cortes de Júpiter*. A sua presença (o seu próprio nome é mencionado em *Gil Vicente*) e a sua fala (os versos do romance final do auto vicentino que explicitam a partida da princesa) indiciam duas das intrigas que se vêm a estabelecer: a primeira, a *teatral*, que corresponde ao conflito que se cria entre os actores, entre estes e o encenador, o ensaio geral e a representação do auto, bem como os comentários críticos a essa representação; uma segunda linha, com implicações de carácter histórico social, uma vez que os versos do auto marcam um acontecimento documentado. Mas o romance que Pêro Safio ensaia é também a fórmula mágica que vai desencantar a Moura Tais. Inicia-se, assim, o drama sob o signo da partida — que terá lugar no terceiro acto — e da magia — a

metamorfose ou mudança que terá lugar no segundo, ambas sob a égide do teatro.

Na segunda cena são introduzidas as personagens de Bernardim Ribeiro e Paula Vicente. O primeiro, embuçado, denuncia um *segredo*. O diálogo que estabelecem aponta não só para um conflito amoroso, a surgir do triângulo Bernardim/Paula/Pêro Safio, como também ultrapassa esse conflito com o agravamento do receio face a um segundo *segredo*, agora uma interdição de carácter social, marcada pelo espaço. Paula desvia a tónica dos ciúmes de Pêro Safio para o seu possível excesso de conhecimento.

Mas é na terceira cena que ficam claras as diversas linhas de intriga, ligadas entre si pelo diálogo entre Bernardim e Pêro Safio. Reitera-se o conflito teatral, relacionado com a representação. Pêro informa Bernardim sobre o auto, personagens e seus papéis, bem como sobre o final que inclui a entrega de um anel à infanta por uma moura. Bernardim prepara-se para substituí-la. Também é agravado o conflito político-social pela insistência no segredo e pelo pacto de amizade que estabelecem, com o fito de desviar as suspeitas dos embaixadores italianos. Por sua vez, estas duas linhas de acção vão ser unificadas pela intriga amorosa. O elo de ligação é estabelecido por um objecto, um anel em posse de Bernardim, dádiva implícita de Beatriz, que sendo símbolo do amor paixão antecipa e opõe-se à aliança nupcial, ao mesmo tempo que, por ser restituído por uma moura ex-encantada, adquire a qualidade de objecto mágico.

Pela unificação da intriga amorosa, o triângulo esboçado na cena anterior — Pêro Safio/Paula/Bernardim — vai desdobrar-se em outros dois: Paula/Bernardim/Beatriz, e Bernardim/Beatriz/Duque de Sabóia. A intriga amorosa põe-se ao serviço da teatral para, sob a máscara (e não apenas metafórica) do teatro, agir sobre o social, arrostar com um interdito e, simultaneamente, eximir-se às consequências dessa acção.

As restantes cenas introduzem outras personagens e desenvolvem os conflitos esboçados, sem qualquer transformação de

monta; nas cenas iv e v reitera-se a intriga político-social; Beatriz afirma as suas saudades na vi, e na viii confessa ter dado o anel e quais as suas intenções (amor/fidelidade/despida); Paula agrava a interdição que pesa sobre os amantes ao levantar suspeitas sobre o estado ou origem de Bernardim. Deste modo, pode-se afirmar que as três primeiras cenas funcionam como um prólogo, dividindo o primeiro acto em duas partes.

O acto II abre com um monólogo de Paula Vicente que alarga a concepção do teatro à corte e à própria vida. Decorre no momento em que se prepara o ensaio geral, antes da representação face ao público. Neste passo, a imagem do mundo como palco, e o tema do teatro dentro do teatro, têm suscitado comparações com Shakespeare, nomeadamente *Hamlet* e *Sonho de Uma Noite de Verão*. Assiste-se a um alargamento da intriga teatral que passa a predominar sobre as outras duas. Na cena ii resolvem-se, parcialmente, dois dos triângulos amorosos: Gil Vicente dá Paula em casamento a Pêro Safio, e informa Bernardim sobre a concretização dos esponsais de Beatriz, que já é Duquesa de Sabóia. Esta desarticulação dos triângulos laterais reforça o central — Paula/Bernardim/Beatriz —, agravando o interdito. Entre as cenas vi e ix prepara-se a substituição de uma atriz por Bernardim, que aceita *travestir-se* de moura.

Só na cena x se inicia a representação de *As Cortes de Júpiter*, elidida até à cena final, aquela em que entra a moura/Bernardim. A apoteose do espectáculo vicentino face à corte, na cena xi, corresponde ao clímax e início do desfecho da intriga teatral. Bernardim declara-se publicamente mas, sob a máscara da moura, só Beatriz o reconhece. O seu gesto ameaça o êxito da representação porque, sendo *verdadeiro*, foge à regra do teatro. Além de que o actor não sabe o seu papel, improvisa, mistura a sua vida particular com a sua profissão, não finge os sentimentos a que está a dar voz, ultrapassa o *decorum* e perde verosimilhança. É a interferência dos outros, os actores *autênticos*, que salva a situação.

Funde-se a intriga amorosa com a teatral — e com a política, dado o espaço em que se apresenta — por intermédio do anel: o objecto mágico-amoroso que é devolvido à sua proprietária e que, atestando uma segunda despedida, reitera a separação dos amantes. Sob a capa da comédia desenrola-se a tragédia amorosa: o reconhecimento e a separação definitiva; sob a capa do grotesco, o *travesti* e a máscara, surge o sublime de uma relação emocional extraordinária e proibida. Pelo social, devido à diferença de classe (princesa/trovador), e de estado (casada/solteiro-frade?-traidor?-herege?-judeu?); pelo político, porque Beatriz é garantia de aliança com um reino estrangeiro.

Na última cena evolui ainda a intriga sob o domínio do teatro. Dá-se voz à reacção do público pela fala do rei, que comenta o auto. Esta crítica que põe fim ao conflito teatral e reforça a intriga amorosa na medida em que aumenta as suspeitas dos embaixadores.

O terceiro acto centra-se na consumação da partida de Beatriz. Nas cenas i e ii o rei despede-se da filha (por duas vezes). Na seguinte Beatriz manda uma carta ao Paço, o que aumenta a desconfiança dos italianos; esta atinge o auge na cena ix, sendo anulada por Paula, que desvia sobre si as dúvidas de Chatel: afirmando o seu amor por Bernardim, Paula reforça o seu vector no triângulo amoroso, e clarifica a sua relação com Beatriz pela superação do ciúme que se confirma como amizade. Dá-se o clímax da intriga social e prepara-se o seu desfecho.

Na cena x é reintroduzido Bernardim, que, mais uma vez oculto, agora por detrás de uma tapeçaria — numa antecipação do comportamento de Manuel de Sousa Coutinho em *Frei Luís de Sousa* (III.vii) —, assiste aos dois passos seguintes. Um em que Paula se identifica com o sofrimento do par; o outro em que Beatriz se despede de Paula e comenta a devolução do anel. A cena xiii corresponde ao terceiro clímax, o desfecho das intrigas amorosa e social, com o último encontro dos amantes e a sua terceira despedida. As interrupções de Paula, que informa sobre

os preparativos da partida, acrescentam a tensão da cena que atinge o máximo com a chegada do rei. Para salvar a honra (social) de Beatriz, Bernardim atira-se ao rio/mar. Beatriz desmaia. A separação definitiva do par corresponde à destruição do último triângulo amoroso por uma dupla catástrofe, a morte *simbólica*: Bernardim suicida-se, ou não... e Beatriz perde os sentidos. Na última cena, que diz respeito à terceira despedida de D. Manuel a Beatriz, o rei confirma o desmaio como morte e, à laia de epílogo, indicia o remorso do pai que põs o social acima da relação familiar e dos desejos individuais de sua filha.

Apesar da pluralidade de conflitos, a acção unifica-se pelo encadear das diversas intrigas, que são ligadas entre si pela recepção/devolução do anel. Por outro lado, tendo em conta o prólogo e epílogo escamoteados, verifica-se que, em vez de três, o drama possui de facto os cinco actos exigidos pela regra clássica.

2.3.2 Os Espaços e a Progressão Dramática

A indicação dos espaços é dada em didascália e, por vezes, completada por indicações fornecidas pelas próprias personagens.

No primeiro acto, as cenas decorrem em Sintra:

*O Páteo ou Largo dos Paços de Sintra com a antiga escadaria descoberta e praticável, fontes e tanques; à esquerda o palácio real; à direita e no fundo montes e arvoredos.*³¹

Encontra-se, como pano de fundo, o palácio — espaço artificial porque construído pelo homem, e social devido às implicações de poder político que contém. Situado à esquerda, surge desvalorizado, não só a nível simbólico (a esquerda é a sinistra) mas também a nível teatral (segundo as antigas convenções, é sempre da esquerda que entra o vilão). À direita situa-se o espaço da natureza, não trabalhado, *selvagem*, tão caro aos românticos,

reforçado pelo bucolismo associado a um dos seus locais de eleição, Sintra — o Monte da Lua.

Entre um e outro, a escadaria — com as conotações de acesso, subida e descida — cuja carga simbólica aponta para o percurso a ser efectuado pelas personagens. Fontes e tanques marcam já a presença da água que irá predominar no terceiro acto, estabelecendo, assim, uma relação de continuidade entre os diversos espaços.

As cenas deste acto desenrolam-se no exterior. Pêro Safio passeia-se entre o espaço natural e o artificial. Paula Vicente sai do palácio a acompanhar Bernardim, aforrado. Demarcam-se duas posições face aos espaços: os actores têm liberdade de acção, passam do artificial ao natural sem proibições, acedem a ambos e não pertencem a nenhum. Por sua vez, para Bernardim, o homem da serra, o anacoreta e trovador, o local adequado é o da natureza. O palácio é-lhe interdito, e só penetra nele por um estratagema: embuçado ou mascarado.

O segundo acto desenrola-se no interior de um palácio, já não em Sintra, mas em Lisboa:

*Os Paços da Ribeira. Grande salão no estilo de Belém; é gótico florido inclinado fortemente à Renascença.*³²

A carga negativizante do artificial é aliviada pelo estilo arquitectónico ou decorativo que se indica. O gótico, que aponta para o período medieval, o estilo das catedrais, que tem como elementos o arco ogivado, as abóbadas, os pináculos, com o seu sentido de verticalidade. A inclinação à Renascença e o florido adoçam a austeridade do gótico e alvitram um estilo nacional, o manuelino.

O espaço do palácio é marcado a vários níveis: histórico, porque pertença do final da Idade Média e princípio do Renascimento; nacional, porque manuelino; religioso, porque contém em si referências ao templo, ao sentido da verticalidade, tornando-se centro, *axis mundi*.

É num espaço interior a este, específico da corte — a sala do trono —, que vai ser representado o *Auto*, e ainda sobre uma área

demarcada, um tapete. Será face ao rei/trono que se desenrola a representação: o ritual de origem sagrada que se executa frente ao social também sagrado — o rei — em presença de profanos — a audiência. Dentro do palácio, sobre o tapete/palco, os actores movem-se livremente, mascarados de deuses. A ele, e mais uma vez, Bernardim só tem acesso sob máscara: o *travesti* da moura — o homem da natureza disfarça a sua posição social (cavaleiro) e o seu sexo (veste-se de mulher). Ironicamente, ele é o homem que fala com as *mouras encantadas* e cuja escrita tem sido classificada de feminina: a sua máscara tem um duplo sentido — é a verdade que, por ser tão evidente, ninguém vê; tem ainda, implícita, a necessidade de disfarçar essa evidência — que se enconde e revela em simultâneo — para poder aceder ao social sem punição. Fala verdade a mentir.

Encontra-se, neste acto, uma mudança de espaço: a passagem à sala do trono. De um local já fechado entra-se adentro de outro concêntrico, numa progressiva interiorização. No entanto, sendo o centro a sala do trono/palco a sala mais exterior a nível social — uma vez que é o espaço de todo o espectáculo humano —, a interiorização é exteriorização e exibição. É nesta área duplamente marcada e delimitada que se desenrola a cena da devolução do anel, o símbolo de um pacto amoroso secreto que publicamente se desfaz e que, sob a máscara do teatro, não é reconhecido enquanto tal (a *anagnorisis* exhibe-se e escamoteia-se). Espaço totalmente interior, está também associado à água, já que é o Paço da Ribeira. A água da fonte do 1.º acto alarga-se ao rio e antecipa o 3.º acto, embora ainda afastado: a ribeira é a margem. A água passa de contida — fonte — a contentora — barco.

O terceiro acto vai ter lugar no galeão:

Recâmara do Galeão Santa Catarina ricamente tapeçada de veludo carmesim com franjas de ouro. No fundo, as varandas de popa abertas. — A um lado a porta que leva ao camarim da Infante com reposteiro igual à tapeçaria e nele as armas partidas de Portugal e Sabóia. — Do outro lado vê-se o princípio da ponte ou comunicação de pranchas que une o galeão ao cais.

— *A um canto, almofadas como a tapeçaria, formando uma espécie de divã.*³³

Um espaço misto, que serve de prolongamento aos anteriores: o barco, que pode também ser o edifício em Gil Vicente, na *Frágua do Amor* (1525):

*E o castelo que aqui se fala é por metáfora porque se toma o castelo por Catarina.*³⁴

Ou o corpo. Neste caso, funciona como extensão dos palácios dos dois outros actos. Por sua vez, a câmara, local de passagem, está semiaberta ao exterior: pelas varandas, para a água; pela ponte, para terra. A sua situação reproduz a do castelo medieval, cercado por um fosso e com ponte levadiça. É a ilha ou a margem, participando do mar e da terra. As armas partidas de Portugal e Sabóia definem-no ainda como duplo, meio nacional, meio estrangeiro.

A ele tem acesso a corte, porque é prolongamento do palácio, e Paula Vicente, a actriz, na sua qualidade de amiga e aia da princesa. Mas Chatel, o estrangeiro, procura vedar-lhe o acesso à câmara de Beatriz, à área inter-nacional. O camarim da infanta participa da simbologia da sala do trono: é o centro, logo, também sagrado. Todavia, não se exhibe. É o local do segredo e da transgressão — ou da sua ameaça.

E todos esses espaços são contidos dentro dos limites do palco. Verifica-se que, de acto para acto, há uma dupla progressão. De dispersos, os espaços vão-se organizando sob uma hierarquia concêntrica que atinge o auge no último, em torno do camarim ouro e vermelho de Beatriz. Por sua vez, a mudança de local geográfico corresponde a uma transformação simbólica: do sítio mais natural — Sintra/ exterior — passa-se ao mais artificial e público — sala do trono/ palco/ interior — e seguidamente ao mais secreto e individual — câmara/ centro/ morte. Assim, a câmara de Beatriz funciona como o ponto onde se encena o ritual do amor-paixão, que termina pela morte, no mínimo simbólica, dos amantes. Em paralelo com as mudanças de espaços dá-se a progressão dramática e psicológica das intrigas.

2.3.3 O Tempo Cronológico e Sideral

Ao respeitar cronologicamente a narrativa de Garcia de Resende³⁵, Garrett enquadra o seu drama num tempo histórico que lhe serve de referente. Mas a acção em si é subjugada ao tempo sideral pelo signo da obscuridade.

No primeiro acto:

*... Começa o crepúsculo da madrugada. Pelo meio da terceira cena terá amanhecido.*³⁶

Surge alguma incerteza em função do termo crepúsculo. Pode ser aplicado à alvorada, mas o seu sentido primeiro e mais imediato, o do anoitecer, é recorrente em Garrett:

...
Nessa hora misteriosa do crepúsculo
...
Imagens são que do vapor das terras
Amigas fadas no crepúsculo formam,
E ante os olhos volteiam d'alma absorta
N'hora sagrada do génio da saudade.
(Camões, I.xv, vv.15,21-25.)

O final da terceira cena é o momento em que sai Bernardim. Personagem de segredo e trevas, o homem da saudade leva consigo o crepúsculo e deixa que surja a manhã. A ambiguidade resolve-se por uma intenção simbólica que reitera a *irrealidade* da personagem. Na cena iii, Pêro Safio (ll.140-41) estabelece o prazo de três dias entre a primeira e a terceira despedida dos amantes. Deste modo, cada dia corresponde a um acto, e cada acto a um determinado momento do dia/noite.

O segundo acto tem lugar no início da noite — Pêro Safio antecipa o começo da representação do auto para as oito horas.

O terceiro desenrola-se de noite, mas já no começo de um novo dia, sendo pautado pelas manobras que dão início à viagem:

*Conde de Vila Nova: ... Isto é meia-noite. — Daqui a três horas começarei a manobrar...*³⁷

O encontro entre Bernardim e Beatriz que decorre neste acto é, uma vez mais, nocturno, o que agrava o segredo.

A uma aparente progressão temporal (três dias) sobrepõe-se — como em *Frei Luís de Sousa* — a um determinado momento do dia — o crepúsculo/noite — que se distingue pela ausência de luz solar. O drama evolui, pois, sob a luz da lua (Diana), que, no segundo acto, é ocultada pela luz artificial, mas diurna, das tochas.

Tempo e espaço, devido à sua carga de segredo, escuridão e centro, apontam para a predominância da intriga amorosa, e indiciam que, sob esta, se esconderá uma outra, de sentido mais complexo, de carácter filosófico e ligada aos mitos do amor platónico, centrado nas figuras de Diana e Actéon.

2.3.4. As Cortes de Júpiter como *Auto e Acto*

O recurso a este auto vicentino por parte de Almeida Garrett revela-se como complexo porque ultrapassa a simples função de encaixe. É, também, principalmente, o motivo que *desencadeia e rege* todo o drama.

Em primeiro lugar, porque é uma peça de circunstância, o auto vicentino adquire características de documento histórico, que marca um acontecimento verídico. A sua função prévia será, de imediato, dupla, pois permite que se estabeleça uma relação cronológica, que se date um facto, fornecendo o contexto ao drama de Garrett e reforçando a verosimilhança. Tem, também, outra finalidade na economia da acção, uma vez que possibilita o desencadear de uma atmosfera, poupando ao autor o veicular directo de informações (processo este típico do próprio Gil Vicente). Por outro lado, fica implícita uma (falsa) ausência de responsabilidade do autor que, também ele, se esconde por detrás de

uma máscara, um discurso que assume como não sendo seu. Mas é através da própria estrutura e das estratégias desenvolvidas por Gil Vicente que melhor se detecta o profundo aproveitamento conseguido por Garrett.

As Cortes de Júpiter é uma tragicomédia concebida e feita para a despedida de D. Beatriz, após a celebração do seu casamento com o Duque de Sabóia. Terá sido representada num domingo, 4 de Agosto, véspera do dia destinado ao embarque, perante a corte e a família real.

A peça é constituída por sete cenas em que se introduzem alternadamente as personagens: a Providência; cinco planetas, Júpiter, Marte, Sol, Lua e Vénus; quatro ventos — Norte, Sul, Nordeste e Noroeste; o mar e uma moura encantada.

Na primeira cena a Providência ordena a Júpiter que, na sua qualidade de rei dos planetas e elementos, reúna cortes para concertar os bons auspícios dos astros de modo a garantir o êxito da viagem. Seguidamente dialogam Júpiter e a Providência sobre os planetas a serem convocados para o efeito. Sai a Providência e entram os ventos na terceira cena, que são encarregados de chamar o mar. Resmungando sobre os mensageiros — teria preferido as plêiades —, entra o mar, que não reconhece a autoridade de Júpiter e se afirma servo da Lua (Diana). Manda então aquele chamá-la. Em quinto lugar contracenam todos os planetas com os ventos. Júpiter dá as suas ordens que, após algumas alterações entre si, os ventos acatam. Entretanto, os planetas cantam um vilancete a três vozes (numa paródia à música das esferas), significativo da sua conjunção favorável aos amores da princesa e do Duque.

Depois, Júpiter vai determinar a rota, alternando com os outros planetas na especificação dos membros da corte a constituir a escolta ao barco em que seguirá a princesa. Estes são metamorfoseados em peixes e aves: cônegos, vereadores, frades, corretores, juizes e ouvidores, estudantes e regateiras, sob a figura de toninhas, rodovalhos, ruivos e atuns, robalos, peixes

voadores ou cavalos, barbos, garoupas e sardinhas, respectivamente. Sobe depois na hierarquia e nomeia alguns fidalgos: Jorge de Vasco Goncelos, num esquife de cortiça; Gil Vaz da Cunha como baleia e sua mulher como raia do alto. Também estes terão os seus próprios seguidores em *mulheres solteiras/ todas nuas tosquiadas*, umas anti-ninfas ou anti-sereias cujas características se reproduzem e alargam nas criadas das damas incógnitas que fecham o cortejo.

A estas mulheres seguem-se cantores, representados por Pêro do Porto, sob o aspecto de *Çafio* — caracterização que irá ser mantida por Garrett. Os acompanhantes seguintes são os príncipes que adoptam a forma de aves, e com eles se revezam algumas das figuras proeminentes da corte, ainda sob a forma de peixes. Ao futuro D. João III sobre quatro cavalos-marinhos que puxam um carro apolíneo, segue-se Garcia de Resende/tamboril; João de Saldanha/arenque precede o carro de tritões que transporta o cardeal. Num castelo sustentado por sereias, D. Fernando será seguido de Diogo Fernandes em *hum peixe que i nam há*. O infante D. Anrique, irmão mais novo de Beatriz, levado numa cama puxada por três leões-marinhos, irá atrás de Tristão da Cunha/congro da pederneira. Seguem-se mais duas infantas, D. Isabel como estrela da aurora acompanhada por um peixe mu/estribeiro-mor e D. Maria sobre querubins que precede Joana do Taco *en gran centola tornada*.

A fechar o cortejo, que percorrerá apenas um terço do caminho (até Gibraltar), seguem-se seis damas da corte, que Júpiter recusa nomear, acompanhadas das respectivas criadas. A cada uma dessas damas é destinado um transporte especial — três graças, uma selvagem, estrelas, sátiros do mar, uma nuvem — atribuídas uma cor para a roupa e uma canção que, possivelmente, permitiriam o reconhecimento caricatural das visadas. São estas igualmente assistidas por seis criadas que, face às suas respectivas amas, constroem uma imagem às avessas — e com associações claras de luto ou bruxaria. Em sétimo lugar, esta

alternância dama/criada generaliza-se a um plural que engloba todas as outras damas e servas que fecham o cortejo e acompanham a princesa apenas por vinte léguas.

Na segunda fase da viagem — de Gibraltar a Alexandria —, o cortejo entre alegórico e carnavalesco (cuja hierarquia de metamorfoseados reproduz a ordem de emergência dos seres no *Génesis*) será substituído por *cento e trinta mil sereias*. E esta longa cena termina com uma canção colectiva após a qual Júpiter chamará Marte.

A sexta cena abre com o preito de Marte — acompanhado dos signos que rege — a Júpiter, comprometendo-se prontamente a proteger a nau Santa Catarina. Revela ainda que a sua custódia se alarga ao próprio país, no futuro como no passado, devido à qualidade dos seus habitantes. É Marte quem sugere a Júpiter que mande desencantar a moura Tais pelos cantos de Lua e Vénus — a fim de que possa dar três prendas mágicas à princesa: *um terçado pera vencer*, que será a espada de Roldão, Durandal; um dedal de *condam* que lhe fornecerá todos os bens que deseje; e um anel que lhe revelará todos os segredos e permitirá ver o que se passa no(s) mundo(s) — o do visível e o do invisível — e concederá domínio sobre o mar. A fórmula usada para o desencantamento é um romance em castelhano onde, especularmente, se elogia a princesa e se conta a sua partida, qual o percurso e quais os acompanhantes, terminando com votos de felicidade — um pequeno encaixe que desencadeia um processo de *mise-en-abîme*. A sétima e última cena corresponde, assim, à intervenção da moura Tais. Num linguajar que exagera o castelhano andaluz, a moura é uma personagem tanto mais caricata e patética quanto não sabe o que está ali a fazer e se afirma desfasada no tempo e no espaço:

...
*Dox mil años extar cantada:
agora dónde llevar?
Agora outro mundo extar,
agora no saber nada.*

*Por qué tirarme da caixa
por qué de inferno tirarme?*³⁸

Seguindo as instrucións de Júpiter, a moura profetiza un grande destino à princesa e entrega-lhe as prendas, que de três passam a duas: o dedal, apresentado como pertença da mãe de Maomé, continuará a dar-lhe tudo o que deseje; o anel que, por revelar todos os segredos, sintetiza o conhecimento total. O auto termina com todas as personagens a cantar os versos que as sereias entoarão no estreito de Gibraltar.

A construção desta peça segue a estratégia dos desfiles litúrgicos ou das cavalgadas de momos, daí a sua composição processional e linear. Será este um dos aspectos inovadores em Gil Vicente que, pela sua dramatização, transforma os géneros já existentes em verdadeiro teatro. Também está presente uma outra das suas inovações: a utilização das cantigas líricas ou romances para desenvolver o argumento e que, neste auto, além de desempenharem a função habitual de caracterização *psicológica* das personagens, tem simultaneamente uma intenção crítica e caricatural.

Mestre Gil recorre deste modo à tradição, tanto do próprio teatro quanto da poesia, erudita (cantigas e poemas dos cancioneiros palacianos) e popular (vilancilhos e romances). De entre os pontos que tornam este auto particularmente interessante, salienta-se o recurso à personagem da moura — que não volta a aparecer em nenhum outro texto seu — e o uso que faz da metamorfose, a qual, junto com o anel, constituem os elementos mais evidentes do aproveitamento feito por Almeida Garrett.

Desenrolando-se num local único e num tempo linear, a mudança de espaço inferida na viagem vai sendo dada pela descrição das diversas etapas do percurso a ser seguido pelas naus que levam Beatriz. O dinamismo é aumentado pela prolepse — quadripartida na enumeração dos variados acompanhantes que constituem o cortejo — e pelo determinar da distância que

cada grupo irá percorrer, sendo forjada a ideia de um alargamento do tempo de acção.

O jogo temporal é agravado pelas alternâncias verbais e desfasamentos presentes no discurso. Por exemplo:

...
Joana do Taco no mar
em grã santola tornada,
*irá rija, sem tardar, dizendo:...*³⁹

Nos dois primeiros versos, o auxiliar é elidido e só aparece o verbo principal no participio passado. Confrontando com outras frases: *irá feito, irá posto, convertido irá*, encontra-se como auxiliar o verbo *ir* no futuro simples presente mas na voz passiva. O participio define o resultado de uma acção terminada; o futuro presente indica que essa acção ainda não foi executada, sê-lo-á em breve. Simultaneamente, exprime-se o acabado e o inacabado. A acção é certa, mas/e irá ser sofrida pelo sujeito (voz passiva). Na segunda frase, encontra-se novamente o futuro presente — *irá* — acompanhado por um gerúndio — *dizendo* —, o que indica que a acção se realiza progressivamente ou por etapas sucessivas.

Por sua vez, há também alternância de tempos marcada no discurso particular de algumas personagens. A Providência usa o presente e o imperativo; Júpiter e os planetas usam o futuro simples; Marte o presente; o romance surge no passado (pretérito imperfeito). Estas mudanças verbais criam uma indefinição temporal que, insinuando a multiplicidade, apontam para uma ausência de tempos, ou a fusão de todos eles num único.

Sendo as falas levadas a cabo por personagens de esferas ultra, ou infra-humanas, e dedicando-se grande parte delas à descrição das metamorfoses a serem sofridas pelos participantes do cortejo, o espaço e o tempo relativos à acção adquirem a qualidade de fantásticos, passando para o plano do mítico e do simbólico. Esta metamorfose espaço-temporal centra-se na moura encantada, a única personagem quase-humana de todo

o elenco. Participando ainda do mundo do não humano, porque encantada e portadora de objectos mágicos, vai sofrer a anulação súbita de dois mil anos que o seu desencantamento implica e, ainda, ser transportada de um espaço mítico/fantástico, o inferno, para a cena dominada pelo divino, os deuses e o rei.

Assim, a sua presença resulta de uma invocação mágica que anula o tempo. Por sua vez, os objectos de que é portadora contêm em si — seja pelo seu simbolismo, seja pela origem que lhes é atribuída — a ideia de uma intemporalidade, ou mesmo de eternidade.

A indecisão entre passado e futuro é momentaneamente resolvida pelo gesto da dádiva, para ser retomada na canção final:

*Júpiter: Amigos, isto é feito,
Vão-se as cortes acabando
por seu estilo direito;
cante-se o que no estreito
as sereias hão-de ir cantando.*⁴⁰

Recupera-se de novo a dimensão mítica. O auto adquire o seu verdadeiro estatuto de *acto* ou *ayto* uma vez que toda a acção dramática tende para, e resume-se em, um único momento: o gesto da dádiva da moura. O instante em que presente e humano coincidem brevemente, em que se anula a distância entre actores e nobres, deuses e rei.

2.3.5 O(s) Auto(s) Como Magia e Metamorfose

As *Cortes de Júpiter* são constituídas por cerca de 679 versos. Destes, Garrett vai usar apenas 52 (59 com as repetições), e o único excerto que aparece na totalidade — embora parcelarmente — é o romance do fim. A sua é uma escolha claramente intencional.

Para além das personagens interiores ao auto vicentino que vão ser ressuscitadas para *Um Auto de Gil Vicente* e que constituem, com o seu autor, o elo de ligação mais evidente e directo,

o drama de Garrett evolui, de facto, em função do auto. Os fragmentos arbitrariamente e estrategicamente utilizados tem uma eficácia específica em diversos momentos da composição.

O romance que marca o início do desfecho de *As Cortes de Júpiter* — a fórmula mágica que desencanta a moura — é o primeiro excerto a ser utilizado. Garrett coloca o seu texto sob o escudo do acto mágico do feitiço/esconjuro que constitui a primeira fala de Pêro Safio (o metamorfoseado Pêro do Porto) — a fórmula, que este repete e canta.

O acto invocatório de Garrett reproduz e inverte o de Gil Vicente. Não é o supranatural (deuses/planetas) que chama o *real*/moura, mas o *real*/actor que convoca o espectro do passado que ele próprio também é: Garrett instaura-se, de imediato, sob o signo da magia e da metamorfose. Esta última estende-se a toda a peça, a todas as personagens, que possuem sempre mais do que uma caracterização/identidade, e culmina na cena da moura/Bernardim. O ensaio dos vv. 10-13, e 16-21 por Pêro Safio dá, em prolepse, o argumento sobre o qual se baseia o drama: o casamento da Infanta com o Duque de Sabóia, e a sua partida de Lisboa. Durante o ensaio, Pêro atribui a autoria dos versos a Gil Vicente. Será por estas duas personagens (com excepção de uma breve interferência de Joana do Taco) que se repartem as restantes citações de *As Cortes de Júpiter*, concretizadas na cena v do segundo acto, no momento do ensaio geral.

Um Auto de Gil Vicente inicia-se sob o signo do teatro. Associado à viagem e à mudança, este é entendido como magia e metamorfose:

*A metamorose não se reduz nem a uma mudança de espécie nem mesmo a uma mudança de reino. É uma hipótese sobre o tempo anterior ao nascimento, e sobre o tempo depois da morte. Ela ultrapassa os limites entre matéria e espírito. Apresenta-se, primeiro, como uma audácia, uma transgressão se é proibida, um privilégio se é autorizada ou concedida pelos deuses.*⁴¹

Metamorfose vertical, na tentativa de dar vida ao que está morto — empresa suprema da magia. Garrett pretende, por um regresso às *origens* do teatro, desencadear a sua permanência e continuidade, pelo juntar dos seres e das obras, no ressuscitar sobre a cena de autores e actores mortos. Metamorfose horizontal, na passagem dos seres/personagens de uns a outros, numa multiplicação de identidades, modos de ser, formas ou máscaras.

2.3.6 As Metamorfozes e as Máscaras

Construído a partir da encenação de *As Cortes de Júpiter*, uma peça centrada na metamorfose, *Um Auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett explora essa metamorfose na mudança ou pluralidade de papéis desempenhados pelas suas personagens-actores — porque *todas* as suas personagens se revelam como actores de teatro: tanto os que ensaiam uma peça enquanto representam outra, quanto os que assistem a essa representação. Também a audiência é composta de actores, mais ou menos *voluntários*, de um drama mais vasto: o da sociedade, shakespearianamente encenado no palco do mundo. Deste modo, os intervenientes no drama adquirem o verdadeiro estatuto de *personae* qualquer que seja a função desempenhada — de actor ou de público.

Os seus nomes são os de entidades que representaram um papel político ou cultural na história (personagens referenciais na terminologia de Philippe Hamon⁴²), cuja existência ficou atestada pelas suas obras, o que permite que sejam reconhecidas e apreendidas de imediato. Asseguram o efeito de real, porém, a intenção de verosimilhança desejada por Garrett é subvertida pelas informações (ou ausência delas) que transparece dos nomes usados.

Gil Vicente é a personificação do teatro, dá o nome ao drama, a sua existência chegou até nós atestada pela sua obra, mas pouco ou nada se sabe sobre o indivíduo que a escreveu:

*Com tanta avareza e confusão de documentos, tudo aquilo que nós sabemos da personagem de Gil Vicente, das suas ideias, da sua religiosidade, do seu suposto erasmismo, do seu reaccionarismo de homem de corte, do seu progressismo de habitante de Quinhentos, do seu medievalismo fantasioso, do seu racionalismo sorridente, da sua cultura, da sua incultura, nós sabêmo-lo unicamente através da sua obra. O teatro de Gil Vicente é, para nós, a melhor biografia gil-vicentina; e assim, como todas as biografias, interiores ou exteriores, é bastante reticente, contraditória, falsa.*⁴³

Também Bernardim Ribeiro, o protagonista, é apresentado como personagem da sua novela *Menina e Moça*, na qual muda de nome, de identidade, passa de cavaleiro a pastor e circula por entre personagens denominadas por acrósticos: metamorfoses de seres reais em imaginários. Sobre a sua vida, a sua verdadeira identidade, apenas restam conjecturas. O *efeito de real* esgota-se nas lendas individuais, e os seres são substituídos pelas suas produções: ao esconjurar os seus nomes, Garrett invoca sobre si as obras, com as consequências que tal implica.

Por outro lado, sendo os nomes de todas as personagens referenciais, todas podem aspirar ao estatuto de herói, mas elas transformam-se em signos vazios a preencher, não pela associação dos seus nomes a um passado histórico ou real mas pela sua caracterização e funções dentro do próprio drama. Os seus nomes são, também, uma máscara. A ancoragem no real é fictícia, restam os clichés ideológicos ou as lendas da cultura que por detrás delas possam transparecer:

*Desde os primórdios da história conhecida, e ainda muito antes desse tempo cultural, as pessoas usaram máscaras ao serviço de variadas actividades de transformação — com objectivos lúdicos, certamente, incluindo a representação —, mas também nos seus esforços para comunicar com os seus Deuses, e mesmo para participar da divindade.*⁴⁴

O uso dos nomes-máscara inscreve-se numa outra intenção, alheia ao efeito de real, que ultrapassa o físico para entrar no metafísico. O nome é a essência do ser, dá poder sobre o

nomeado. Neste caso, participa da fórmula de um acto invocatório, faz parte do ritual esconjurador. Mais do que individualidades, as personagens tornam-se forças no mínimo abstractas que se entrecrocam e definem mutuamente por atributos diversos.

Bernardim confirma-se como protagonista pela quantidade de elementos qualificadores, e destaca-se como o único participante de eixos antagónicos: é nobre e actor, o que o torna socialmente inclassificável; do sexo masculino, veste-se de mulher, o que lhe confere um carácter de androginia. Percorre os espaços das diversas hierarquias, pertencendo a todos e não se encaixando em nenhum. Junto com Beatriz, partilha o atributo de doença, bem com os de amante e amado, o que institui este par como marginal, portador de uma moléstia, o amor-paixão, que se manifesta pelos acessos de *loucura* de Bernardim e os desmaios de Beatriz — os êxtases dos reencontros que intercalam as duas vivências da saudade.

Bernardim, com Paula e Gil Vicente participam das designações de autor e actor, que os distingue dos literatos, os apreciadores passivos e não criativos: os membros do público. É a capacidade autoral, prova de uma alma poética, que marca a sua superioridade e instaura a diferença entre estas personagens — aristocratas pelo espírito — e as outras, os nobres de nascimento. De novo, em Bernardim coincidem estas duas variantes da aristocracia, que o destacam face ao efeito especular da relação público/nobreza, actores/povo.

Deste contraste há a salientar a sujestão de heresia e judaísmo como atributo popular presente no diálogo entre Chatel e Pêro Safio:

*Chatel: Bem dizeis amigo, bem dizeis. Nenhum príncipe
fez tantos serviços à Cristandade!*

*Assim ele [D. Manuel] não recusasse admitir o
Santo Tribunal da Inquisição, que tão preciso lhe é.
Mas tempo virá...*

Pêro S.: É o tribunal que queima a gente?

*Chatel: Os herejes e os judeus, meu amigo; não é a gente.
(I, v; p. 62)*

A Pêro Safio, projecção de Bernardim, seu irmão e logo seu duplo, opõe-se Chatel como representante do Duque, o rival italiano. A animosidade entre estes dois reproduz um certo chauvinismo nacionalista face a uma exploração estrangeira:

Chatel: É uma excelente e exemplar família a Real Casa de Portugal. — Que formosa e avisada não é a senhora infante D. Beatriz, que amanhã será duquesa de Sabóia e minha ama! [...] É a jóia mais preciosa que vai ter a coroa ducal de Sabóia.

*Pêro, à parte:
E para engaste da jóia não leva mau ouro no dote.
Que nos levem estrangeiros, a troco de palavrinhas
doces o que tanto nos custa a ir desenterrar na
Mina — ...*

(I,v; p. 63)

Aos pais, D. Manuel e Gil Vicente, opõem-se as filhas, Beatriz e Paula, irmanadas no seu objecto amoroso e exaltadas por comparação com a rudeza de Joana do Taco/ Maria Parda. Ainda às personagens *idealistas* contrapõem-se as *realistas* e aquelas que conseguem um certo equilíbrio entre duas posições extremas.

Para além destes aspectos gerais, encontram-se atributos particulares resultantes da informação que as personagens vão dando umas sobre as outras, ou sobre si próprias. Bernardim afirma-se como o louco, o isolado do mundo, vivendo na e para a saudade, o que vai ser sucessivamente confirmado pelas outras personagens. Pêro Safio identifica-o como o autor do livro das saudades (uma mistura de poesia e prosa que se propõe *traduzir em vernáculo*), autoria atestada pelo próprio rei. Chatel desencadeia a sua caracterização mais pormenorizada levando Pêro Safio a nomeá-lo como mestre de literatura de Beatriz, gentil homem, cavaleiro, amigo de Gil Vicente e ermitão.

Paula instaura Gil Vicente como duplo do poeta ao comparar as suas escritas, ao igualar as almas na paixão pela arte e no entusiasmo pelo ideal. Estabelece um elo de ligação Bernardim/

Gil Vicente, ambos poetas, ambos problemáticos. No entanto, estes distinguem-se na sua actuação face ao mundo. Bernardim alheia-se, esconde-se, critica a corte como o espaço da hipocrisia, da vaidade, do comércio da arte e sentimentos. Por sua vez, esta falsidade de vida é identificada com a comédia, o que transforma o mundo no espaço apropriado para o autor de teatro que é Gil Vicente. Um e outro, por pólos opostos, estão desligados do *real*, vivendo a sua fuga por processos antagónicos: a recusa total, ou a assumpção total da representação. Curiosamente, é pelo uso do disfarce que se manifesta o repúdio de Bernardim.

Num e noutro caso a adesão ao ideal revela-se por um estatismo psicológico. As personagens são enriquecidas pelo aumento de dados informativos, mas estes não alteram a sua dimensão interior, que é um estado adquirido de início. Tanto Bernardim quanto Gil Vicente revelam-se pela repetição de frases das suas obras, as citações que se tornam *clichés* das poses individuais. O discurso da poesia, da incompreensão do artista e do paradoxo, em Bernardim:

Mofino de mim! Que farei em tanta desventura! Quem se viu já tão feliz e tão desgraçado! (...) Fez-se-me o prazer mágoa maior; e já me pesa mais do bem que tive do que do mal que me aguarda...

(I,iii, p. 51)

O discurso do teatro e a preocupação com a sua arte em Gil Vicente, que interfere mesmo com a lógica do seu pensamento:

Paula, Paula, a ingratidão é a coisa mais feia que há. — Hei-de fazer um auto de ingratidão... (pensando) em que há-de figurar o Diabo, pat da mentra... com sua neta D. Ingratidão...

(II,iii, p. 90)

Pêro Safio é o tradutor, o que transmite os discursos dos outros e os torna acessíveis, o que leva as mensagens (um Mercúrio). É porta-voz dos versos de Gil Vicente, e *alma-gêmea* de Bernardim, compreende-os, conhece os seus segredos. A sua linguagem é a do bom senso, a voz da adequação. Serve de

contraponto ao desvario poético de Bernardim, criticando-o com a ironia de um Leporello, lembrando-lhe as regras da terra:

Oh! Este mundo está inabitável desde que as donzelas nobres deixaram de fugir com os escudeiros de seus pais — e que os reis entram a usar da tirania de casar suas filhas com príncipes de sua liança, sem esperar que algum Amadís de Gaula ou de Grécia, ou... — como se chama aquele vosso, aquele famoso cavaleiro do vosso livro das Saudades? Birnardel? Narbindel? — coisa assim parecida — ou qualquer outro lhas safe pelas setetas do castelo, e vão fazer vida santa para uma choupana à borda de um ribeiro...

(I,iii, p. 49)

A sua conduta junto de Gil Vicente traduz-se também pela indicação de regras a seguir, mas a nível da representação (cena da moura). Encarna, pois, a dicotomia entre real/ideal, cuja principal representante será Paula Vicente, sua futura mulher, e critica os excessos na busca de uma adequação ao mundo, sem rebeldias.

Paula será o elo intermédio entre os vários opostos — os excessos de Bernardim e Gil Vicente, a conciliação de Pêro Safio. É também poeta, também actriz, mas acumula com uma educação masculina o estatuto de mulher e de dama da corte, embora não nobre. Prefigura a mulher educada, emancipada, de espírito aberto e atenta ao ideal, mas consciente das limitações impostas pelo quotidiano. O seu é o único percurso em que se detecta uma transformação psicológica, um crescimento e maturação resultantes de um conflito interior.

Bernardim e Beatriz *morrem* com o seu ideal. Gil Vicente *desaparece* com o final do auto. O bom senso de Pêro Safio está presente desde a sua primeira fala e mantém-se até ao fim. Apenas Paula se interroga, se questiona sobre o seu trabalho, luta com os seus sentimentos de amor, ciúme e fidelidade. Sofre uma mudança — a passagem do conflito à sua aceitação — evoluindo de duplo de Beatriz para verdadeira protagonista da

peça, sobrepondo-se mesmo — ainda que ocultamente — a Bernardim.

Das restantes personagens, a única que indicia a hipótese de um conflito interior é o rei D. Manuel quando do desmaio de Beatriz. No entanto, uma vez que a sua fala é uma pergunta a que não se dá resposta, aquela hipótese torna-se vaga. Todas as restantes personagens são psicologicamente estáticas.

Beatriz, que se auto-identifica com a personagem de Menina e Moça (à semelhança da menina dos rouxinóis), limita-se a declarar o seu amor e a sua saudade. O próprio Chatel não se altera. A sua actuação muda, não por questões internas, mas em resultado das achegas, mais ou menos enganosas, que lhe são fornecidas por Paula.

As relações entre as personagens vão complexificar-se, especialmente com os papéis que passam a desempenhar a nível da representação de segundo grau.

2.3.7 As Personagens como Actores

Em primeiro lugar, todos os actores vão revestir adereços divinos:

As Cortes de Júpiter é o título da nossa comédia. Deuses e deusas: não há doutra gente aqui.

(II,v, p. 101)

Semelhantes a deuses, os actores-povo são tornados superiores aos nobres-público pelo seu novo estatuto de eleição. Todavia, o grande eleito é ainda D. Manuel que, comparado a Augusto e Leão X por Chatel, adquire, pela resposta de Pêro Safio, a qualidade de modelo do Papa e do Imperador, o estatuto de Rei do Mundo.

Gil Vicente é Júpiter. O pai dos deuses é nomeado rei do mar, dos ventos e dos signos pela Providência, mas partilha o seu reinado marítimo com D. Manuel, a quem obedece:

*Manda el-rei de Portugal,
Senhor do mar Oceano,...*
(II,v, p. 105)

Torna-se, assim, seu par e seu duplo nas funções governativas. O mar funciona também como metáfora do reino, e as cortes teatrais/divinas reproduzem as terrenas:

*Júpiter: Tudo se há-de concertar
nestas cortes que fazemos,
O céu e a Terra e o Mar
e os Ventos se hão d'amansar
pera ser o que queremos.*
(As Cortes de Júpiter, p. 205)

As suas directivas adquirem um sentido mais vasto do que o inscrito nas peças (a viagem de Beatriz), podendo ser entendidas como um desejo profético de harmonia para o país.

É Júpiter quem despoleta a metamorfose dos nobres em peixes e aves. Os habitantes do mundo passam a seres elementares, infra-humanos, e toda a corte fica sob o domínio do deus pagão. Representado carnavalescamente, o séquito revela-se como uma caricatura do real, individual e colectivo. A sociedade é criticada pelos seus vícios, que são abertamente apontados nos exageros (maior ou menor gordura) ou deformações exibíveis pelas máscaras atribuídas a cada um. A bela corte transforma-se num cortejo de monstros que pretende pôr a nu as misérias escondidas. Júpiter, como duplo de D. Manuel, fornece-lhe uma imagem especular, uma figuração às avessas do seu mundo e, mascarando-o, desmascara-o. Este último aspecto de crítica social é evidente no auto vicentino, embora no texto de Garrett apareça formulado por Bernardim:

Bernardim: Basta com esse bobo de Gil Vicente e seus autos, que já me enfadaram, ele, tu, as vossas comédias, que assim trazem embelecada esta corte de comediantes, que de mais não cuidam. -...

(I,iii, p. 52)

Esta crítica apresenta-se como um processo de denegação que pretende um *transfer* para a sua personagem da actividade acusatória de Gil Vicente.

Pêro Safio é Marte, o deus da guerra e protector de Portugal:

*Pêro: E mais eu tenho cuidado
Deste reino lusitano:
Deus me tem dito e mandado
Que lho tenho bem guardado
Porque o quer fazer romano...
(II,v, p. 105)*

Asseverando o destino imperial do país, salienta todas as qualidades que motivam a sua protecção:

*Marte: Cavaleiros de vontade,
...
fidalgos que amam verdade;
...
São extremos nos amores,
...
sempre têm direita lei.
(As Cortes de Júpiter, p. 218)*

Comparando estas afirmações com o cortejo, o seu sentido perde a evidência de uma constatação de facto e adquire a de um programa de vida. Marte reforça a posição de Pêro Safio (um dos participantes do metamorfoseado séquito) como porta-voz das regras a seguir no mundo, e conselheiro da acomodação ao real:

*Pêro: (...) Senhor Bernardim Ribeiro, tomai conselho de uma fraca figura —, Pêro do Porto ou Pêro Safio, (...) Assim i-vos com Deus para vosso esconderijo da serra conversar com as fadas e duendes do castelo velho...
(I,iii, p. 50)*

É também Marte quem determina o desencantamento da moura, dando instruções a Júpiter, em *As Cortes*, cantando o romance no *Auto*. Ainda, é ele quem descreve os objectos de que é portadora Tais, objectos mágicos no texto vicentino, máscara e anel no de Garrett.

O papel da moura Tais vai ser desempenhado por Bernardim Ribeiro. Nobre, não actor, identifica-se com este último estatuto pelo uso constante do disfarce:

— (...) Bernardim, embuçado na capa, o chapéu sobre os olhos...

(I, i, p. 44)

— Paula: ... um homem de capa caída e chapéu de romeiro, trazei-mo aqui aforado, que o não conheçam...

(II, ii, p. 88)

— G. Vicente: ... tenho um lugar de amigo para um escudeiro embuçado e encapelado, que pode ver tudo e não o ver ninguém a ele...

(II, iv, p. 94)

— Bernardim Ribeiro põe a máscara em vendo o pagem.

(II, vi, p. 107)

— Bernardim, em traje de moura, entrando gravemente,...

(II, xi, p. 112)

— ... Paula, sem lhe dizer uma palavra, toma-o pelo braço e empurra-o violentamente para o vão da tapeçaria,...

(III, x, p. 134)

Todo o percurso de Bernardim se caracteriza pelo uso da máscara. Esta é símbolo de identificação, porém, aqui, tem sempre por função esconder, ocultar um rosto, uma identidade. Sendo múltipla (romeiro, escudeiro, moura, etc.), a quantidade de significações que engloba obscurece um possível sentido único. Deste modo, a máscara não desempenha um função social, o seu portador torna-se invisível, inclassificável, não pode ocupar um espaço no universo nem um tempo na história.

Esta intemporalidade, ou atemporalidade, assumida por Bernardim repete, de outro modo, a situação caricata da moura Tais no auto vicentino:

*O actor que se cobre com uma máscara identifica-se em aparência, ou devido a uma apropriação mágica, com a personalidade representada.*⁴⁵

Bernardim reveste a máscara da moura, mas não consegue reproduzir o discurso que lhe estava destinado. O desfasamento

espácio-temporal passa de involuntário a provocado, de patético a sublime. A saída do espaço e do tempo marcada na máscara pelo seu aspecto inerte e estático torna-se o processo activo e consagrado para atingir o êxtase, para sair de si e entrar em contacto com o deus, ou ser possuído por ele:

G. Vicente: *E o papel? Inda o não viste. (Pêro Safo traz uma espécie de opa larga, um turbante e uma máscara.)*

Bernardim, enfiando a opa e cingindo-se:
Já sei tudo o que hei-de dizer.

G. Vicente: *Quem vo-lo ensinou?*

Bernardim, ainda vestindo-se, distraído.
*Não se ensina, não se aprende — sente-se ...
Louco que eu sou! (Olha para Gil Vicente que está pasmado) — Ensinou-mo Paula.
(II,iv, p. 100)*

O discurso de Bernardim assume-se como resultado de uma possessão divina, uma faculdade originária de conceber pensamentos elevados devido a uma riqueza espiritual interior que ultrapassa os limites do usual⁴⁶. A sua loucura adquire uma conotação positiva, inscrevendo-se na tradição platónica (*Fedro*, 245.a). Neste caso, o seu discurso é o da poesia pura e motivado por um puro amor:

Bernardim: *Quebrado está meu encanto
Por outro poder mais forte;
Torno outra vez à vida
Para mais sentir a morte.
(II,xi, p. 112)*

Emitido por uma entidade sublime que reveste um exterior grotesco, o ideal de emoção é apresentado como sujeito a um real absurdo e caricato, incompatível com ele e com o mundo, apenas alcançado no transcendente, na morte. O amor, só revelável sob máscara, torna-se segredo — também porque é indizível (o que atribui outro sentido à incapacidade de articular em Tais). A máscara associa-se, portanto, ao oculto, a um conhecimento não

partilhável, que se guarda ou se esconde⁴⁷. E Bernardim é o principal portador de segredo.

O nobre, vestido de frade/romeiro ou aforrado (e aqui Bernardim antecipa claramente tanto Manuel de Sousa Coutinho como D. João de Portugal em *Frei Luís de Sousa*), traz consigo uma referência à traição ou à clandestinidade. Inicialmente associado à relação amorosa e depois à sua identidade (por Paula Vicente, em V, p. 45 e p. 77), o segredo é considerado como uma forma de ciência na *tradução* de Pêro Safio:

Pêro S.: (...) — O pior é que ele tem razão. Eu sei — Inda mal! — o terrível segredo que o atormenta. Maçã de ciência que se me atravessou no gorgomilo como a nosso pai Adão! Serpente que entraste no Paraíso, que tentaste Eva, quem me mandou a mim ver te e falar-te?

(I,iv, p. 59)

Ligado à exaltação do amor, à ciência, à serpente, à heresia e judaísmo, o segredo de Bernardim-trovador aponta para as concepções gnósticas que informam a teorização sobre o amor cortês.

2.3.8 Recuperação e Conversão do Mito de Diana e Ácteon

Bernardim e Beatriz são o arquétipo dos amantes da tradição petrarquista que evolui da *rinascitá* italiana do séc. XIII para se transformar durante o Renascimento. Este processo de metamorfose vai ser enquadrado na figura de Paula Vicente, e desmistificado nas suas mudanças de personagem.

No primeiro acto é indicado que Paula irá representar o papel de Lua-Diana nas *Cortes* (I,iii, p. 55). Por sua vez, no auto vicentino, Beatriz é descrita por Júpiter como sendo mais bela que Diana/Lua (p. 205). Neste momento há uma identificação entre Paula e Beatriz, em que a segunda se apresenta como

superior à primeira. Esta paridade é reforçada pelo diálogo entre Bernardim e Paula no segundo acto (II,iv, p. 102):

Bernardim: Fostes Diana em Sintra?

Paula V.: Para castigar Ácteon.

Bernardim: E sois a Providência em Lisboa?

Paula V.: Para o salvar de seus próprios mastins.

Estabelece-se uma ligação entre Paula e Bernardim, e uma continuidade entre aquela e Beatriz. Enquanto Lua/Diana, Paula encarna o objecto de amor de Bernardim/Ácteon (que é também, recorde-se, o cavaleiro-ermitão de Sintra, a serra da Lua). Paula torna-se uma imagem modelar que comporta em si duas entidades — as principais personagens femininas do drama. É ela própria, mas enquanto Lua/Diana é também Beatriz (e como Beatriz, ama Bernardim).

Ácteon é o caçador punido por ter visto a deusa nua no banho. Transformado em veado, uma das imagens que a própria Diana reveste, Ácteon vê-se perseguido e devorado pelos seus cães. A transformação que o caçador sofre, resultante de uma visão/revelação, retira-lhe todos os atributos humanos — forma, sensibilidade, sociabilidade — numa metamorfose que, antecedendo a morte, assinala esta como uma iniciação. Usado pelos filósofos neoplatónicos, e por Giordano Bruno na sua sequência, o mito de Diana e Ácteon é adoptado como metáfora da perda do "eu" em resultado da possessão do sujeito pelo fantasma do objecto amoroso. Como consequência:

*Ácteon, o sujeito, será de aí em diante um morto na vida, um ser cuja existência é paradoxal, porque não tem mais lugar segundo as condições preestabelecidas da sua espécie. No fundo, a experiência traumática que ele sofreu transformou-o em objecto da sua própria demanda, na própria divindade. Ácteon já não é mais homem, tornou-se deus. É por isso que a continuação da sua existência social, por entre os homens que já não são mais seus congéneres, é um paradoxo.*⁴⁸

Pelas suas caracterizações e disfarces, pelo seu percurso, pelo seu amor impossível, Bernardim transforma-se num digno seguidor do seu modelo.

Por sua vez, Diana, gêmea de Apolo, a Artemisia grega, não é unívoca nem simples. Figuração mitológica da face terrena da lua celeste, tem a sua terceira contraparte na Hécate infernal. Na variante renascentista do mito representa a Lua e caracteriza-se pelo seu ideal de pureza e virgindade, mas, na associação clássica, tem a mesma ambivalência que Astreia, e pode ser portadora de fertilidade. Predomina, então, a sua imagem como símbolo da natureza, da força universal da vida no mundo. Nocturna e/ou solar, para os neoplatónicos, Diana é:

*... o um que é a própria entidade, a verdade que é a natureza compreensível, na qual brilham o sol e o esplendor da natureza superior, segundo a distinção da unidade em gerada e geradora, ou produtora e produzida.*⁴⁹

Assim, da representação inicial dupla Paula/Beatriz enquanto Diana, ressalta a ideia de um arquétipo feminino que condensa duas imagens opostas e complementares. A mulher ideal, a loura virgem petrarquista ou dantesca, a dona das cantigas de amor trovadoresco (as Laura, Beatriz, Cíntia, Catarina, Natércia, etc.), associada à lua, ao impossível, à esterilidade e passividade — à Ideia: a coisa amada. Este arquétipo, já bipolarizado na sua origem, vai ser contaminado pela mudança de conceito de real que tem lugar pelo renascimento⁵⁰, e substituído pela mulher de olhos e cabelos escuros. Os olhos de Paula Vicente são pretos (III,ix, p. 131), o que a inscreve na linha de tradição que rompe com o petrarquismo pelo valorizar do pólo mais activo do arquétipo (a Bárbara escrava de Camões, a Stella de Sir Philip Sidney, a *dark lady* de Shakespeare).

Paula, como Diana, idêntica a Beatriz, corresponderá ao momento de ruptura do arquétipo. No segundo acto, o modelo ideal da *mulher* apresenta já duas versões: Beatriz, nobre, princesa, destinada a outro que não o seu amado, assegura a

continuidade, mantendo o seu estatuto de inacessível e inalcançável; Paula, culta e educada, mas não nobre, portadora de um conflito interior (e não apenas social como o de Beatriz) que, pelo uso da razão procura resolver, não se sujeitando a imposições exteriores mas procurando agir sobre elas, corresponde à moderna linha. Beatriz e Paula tornam-se imagens opostas de um mesmo todo.

Esta duplicidade da imagem feminina está constantemente presente em Garrett desde *D. Branca*, em *Camões*, e ainda nas *Viagens*. Beatriz é gêmea de Natércia, das duas irmãs de Georgina (Laura e Julieta) e da Joaninha dos olhos verdes, da febril Maria de *Frei Luís de Sousa*. Como elas, o seu destino é *desaparecer* — na morte, na loucura, no desmaio, no casamento, na viagem sem regresso. A esta figura que se esvai substitui-se outra, cujo destino não está ainda bem claro, mas que se distingue do das suas antecessoras pela sua capacidade de entendimento, de suplantar emoções primárias, de agir no mundo. Paula é semelhante a Oriana e Georgina e mesmo Madalena de Sousa Coutinho/Providência, cujo futuro fica em suspenso, latente, e depende das convulsões histórico-sociais.

Paula troca o seu papel de Diana pelo de Providência, a ser desempenhado à luz "solar" da iluminação do palácio. O seu estatuto torna-se superior ao das outras personagens. Como Providência, regendo os reis pagãos e cristãos, generaliza-se. Participa claramente do divino em ambos os casos. Por um lado, identifica-se com o destino e o acaso, por outro, é a sabedoria suprema com que Deus conduz todas as coisas. Enquanto figura maternal que ajuda e protege, transforma-se na mãe-natureza, a força geradora que a tudo dá vida, personificada por Vênus.

De acordo com as propostas aventadas, a cena de restituição do anel adquire uma dimensão mais específica.

Bernardim recebe o anel de Beatriz/Diana em Sintra. Logo, implicitamente, este é-lhe também dado por Paula. O anel, signo solar de aliança, da comunhão de essências e destino, estabelece

um laço nupcial ou místico entre as duas personagens. Atesta um pacto de fidelidade aceite livremente, que associa o par ao tempo e ao cosmos. A personagem que o recebe no primeiro acto é um Bernardim multifacetado e invisível (um *ninguém* semelhante ao Parvo do *Auto da Barca do Inferno* ou ao romeiro de *Frei Luís de Sousa*), o que permite comparar o anel com o de Gíges (Platão, *Rép.* 359 d).

Este anel vai ser restituído por uma moura desencantada pela canção da Lua-Vénus (*As Cortes de Júpiter*, p. 219). Símbolo de um pacto amoroso no primeiro acto do drama, adquire, pela interferência do auto vicentino, conotações de objecto mágico e de conhecimento. Ex-pertença da mãe de Maomé, está associado a forças ctónicas ou infernais. Dando aos vivos conhecimento e poderes superiores, participa da simbologia congregada no anel de Salomão. Possuindo poderes sobrenaturais, o anel é um cinto reduzido (e, por tal, semelhante ao cinto de vidrilhos negros dado por Laura a Carlos nas *Viagens na Minha Terra*) que engloba a essência única e contribui para realizar o vácuo no centro do indivíduo, delimitar o espaço por onde desce o influxo celeste.

Sob a máscara da moura, cujo sentido infernal é subvertido pelo sublime do seu discurso, Bernardim devolve o anel a Beatriz e quebra o pacto amoroso com o argumento da mudança de estado:

Bernardim: Duquesa de Sabóia, este anel deu a infante D. Beatriz de esmola a um desgraçado. O pobre queria-lhe mais que à vida; mas desde hoje lhe não pertence já. Cuidava ter nele uma promessa, uma esperança... — A duquesa de Sabóia, que lhe leva tudo —, tome-lhe também o anel.
(II,xi, p. 115)

Beatriz obedeceu a seu pai, cedeu ao dever filial e não a um valor mais alto que se lhe sobrepõe. Tornou-se esposa de outro, mas, principalmente, italiana. No drama, os italianos são representantes de Roma, embaixadores do cristianismo exercendo pressão diplomática para que se instale a Inquisição em Portugal:

D. Manuel: (...) Gil Vicente, vinde cá homem, não vos escondais, que sois homem para se mostrar em qualquer parte. Todos aqui são vossos amigos. Receais que o Auto das Barcas vos pusesse em mau cheiro para além dos Alpes? Estes cavaleiros são de Sabóia, e não mandam dizer nada para Roma.

(I,vi, p. 69-70)

Símbolo de um pacto e de conhecimento, o anel recebido de Beatriz (figura mística e dantesca) é devolvido a uma entidade diversa, a Duquesa de Sabóia — cristã e italiana. O seu significado despaganiza-se, perde universalidade para se nacionalizar sob uma bandeira de estado e religião.

Mas o anel, como a máscara, agem sobre o seu possuidor. Como o cinto, cerca completamente uma parte do corpo do operador encerrando nele mesmo o poder sobrenatural e impedindo-o de agir no mundo exterior. Por sua vez, ligado ao poder e ao saber, o anel é também símbolo do fogo recebido do céu, que marca o domínio espiritual e material. O vínculo é, portanto, indissolúvel. A destruição do pacto é uma recusa de passividade e opera em Bernardim uma outra metamorfose. Aparentemente, revoga uma aliança, mas de facto altera-a. Ele mata Beatriz (II,xi, p. 115), mas não a Duquesa de Sabóia. Beatriz perde a existência — o estatuto de modelo — para se tornar uma mulher comum, e a devolução do anel transforma-se numa passagem de testemunho. No monólogo de Paula antecipa-se o seu futuro:

Paula V. — (...) Mas vais... E vives! E acabarás por te acostumar. — Sintra e as suas árvores tão verdes, Colares e as suas relvas tão viçosas, tão estreladas de flores — te parecerão como um sonho de infância — singelo demais, inocente, que enfada para quem passeia pelos recortados florões de teu magnífico jardim italiano... Acostumar-te-ás à natureza afectada e factícia; e a natureza verdadeira te parecerá impossível.

(III,xi, p. 135)

Roma, como anagrama de Amor, opõe-se a Sintra, é o seu mundo às avessas.

Sendo o laço indissolúvel, com a Duquesa de Sabóia italiana, a Beatriz e Bernardim só resta a morte como saída, que é encenada no terceiro acto. A despedida, desencadeada pelo anel, é então um pacto de morte:

Bernardim: (...) — Meu Deus, dormirei eu, sonharei eu? — Oh! deixem-me morrer antes de acordar. — Deixa-me morrer a teus pés, Beatriz. — Beatriz, não te peço senão que me deixes morrer aqui a teus pés.

Beatriz: E qual outra esperança há para nós, Bernardim? — Era piedade da sorte que nos matasse aqui a ambos.

(III,xiii, p. 141)

Enquanto recusa de passividade e, logo, desejo de acção no mundo, a morte de Bernardim — atirar-se ao rio, o heraclítico símbolo do tempo — será uma forma de reintegração no universo. A personagem intemporal, inclassificável, fora do espaço e do tempo, reentra neles para neles se dissolver. Mas este mergulho é também um regresso às origens: no auto vicentino, o Mar é o servo da Lua/Diana — ao desaparecer no mar, Bernardim reintegra-se no seu espaço próprio.

Enquanto presente, Bernardim proíbe o toque em Beatriz:

O ruído cessa: Paula vai beijar a mão da Infante.

Bernardim, em desvario, afastando-a com violência e pondo-se de pé:

Desgraçado do que tocar nesta mão. — São duques, são reis, são príncipes? — Eu sou Bernardim Ribeiro, o trovador, o poeta, que tenho maior coroa que a sua. — O ceptro com que reino aqui, ganhei-o, não o herdei como eles. — Beatriz é minha.

(III,xiii, p. 143)

Esta *cena de ciúmes* torna-se despropositada por ser Paula (a madrinha daquele último encontro) quem pretende tocar a mão

de Beatriz — a mão portadora do anel? — e que depois, sem consequências, a beija muitas vezes no final (III,xiv, p. 145). Paula, ex-Providência, presta vassalagem a Beatriz *morta*. O beijo revela-se um substituto do anel enquanto sinal de união, e confirma a passagem do testemunho. Paula, duplo de Bernardim e de Beatriz, é a sua herdeira — Vénus substitui-se a Diana e Ácteon.

2.3.9 O(s) Auto(s) e a Regeneração do Drama Nacional

Garrett coloca-se sob a égide de Gil Vicente e vai buscar *As Cortes de Júpiter* como tema confesso do seu drama. E, como atrás foi dito, afirma:

*O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção;*⁵¹

Verifica-se que Garrett não se refere a um texto em particular, mas usa o termo mais geral de drama. Também no título da sua peça não especifica qual o auto escolhido. *As Cortes de Júpiter* são, pois, um pretexto, uma metonímia de toda a obra vicentina, presente de um modo mais vasto e sub-reptício.

Garrett recorrerá, então, a *tudo* o drama de Gil Vicente, toda a sua obra, de algum modo sintetizada na sua peça, usando temas, estruturas e processos vicentinos característicos, que ultrapassam o auto posto em evidência. E síntese será também um termo apropriado para qualificar a actividade dramática de Gil Vicente na sua fusão de tradições.

Em Gil Vicente encontra-se o recurso a poemas pertencentes à tradição oral ou escrita, erudita ou popular, que são apresentados como um mote — o *mote alheio* segundo S. Reckert⁵² — que inicia o tema e constitui o núcleo do texto, deixando por escrever a glosa.

Em *Um Auto de Gil Vicente*, Garrett usa o mote: o romance de *As Cortes de Júpiter* que constitui a fala de Pêro Safio, e glosa-o

no seu drama, criando um efeito de *mise-en-abîme*. Como mestre Gil, usa as obras de outros autores mas alarga o seu âmbito, da poesia à prosa, pela introdução do texto bernardiniano e do vernáculo:

*Pela primeira vez, depois de séculos, se fala no teatro a linguagem de todos os dias, não mais espartilhada de classicismo e de retórica grega. E neste sentido o Auto de Gil Vicente, o qual retoma, entre outros, o motivo shakespeariano, mas antes ainda vicentino, do teatro dentro do teatro, constitui verdadeiramente a nova roupagem da literatura portuguesa.*⁵³

Por processos idênticos são utilizados os textos alheios como motivo da intriga, ou para dar uma dimensão psicológica às personagens. Quanto às citações, fragmentadas e desarticuladas, a sua dicção é repartida por vários actores ou momentos diversos da representação. Igualmente, os textos são intercalados por falas de outros, com comentários irónicos (de Pêro Safio) ou quase sarcásticos (de Bernardim) tendo como objectivo, no caso de Garrett, mais do que variar o interesse, criar tensão.

Também na própria estrutura se encontram marcas de outras peças vicentinas. Tanto *A Comédia de Rubena* como *Dom Duardos*, por exemplo, têm por base uma história de amor impossível devido à diferença de classe entre os indivíduos — príncipes/pastores. A intriga constrói-se a partir da oposição entre o amor, como privilégio da classe nobre, e a ideia de que o valor está no indivíduo. Graças a um reconhecimento oportuno, descobre-se a origem aristocrática do apaixonado pobre, o que permite um final feliz. Em Garrett, esse conflito entre a nobreza de sangue e de alma é explorado até às suas últimas instâncias — abrindo caminho à paixão camiliana: tornado impossível pela diferença social, o amor é menos o objecto que se deseja, e fica submerso pelo discurso que a situação inspira. A paixão é fatal, e leva à morte.

No que respeita às personagens, encontra-se o recurso comum à máscara que, em Garrett, se estende a todos os partici-

pantes para além da situação extraordinária de Bernardim. Por este processo, a máscara deixa de ser um estratagema pontual e adquire estatuto de universalidade. Não são apenas os actores que as usam, mas todos indistintamente (numa re-humanização dos fantoches de A. J. da Silva?) pelo simples facto de desempenharem um papel social.

Descortina-se a sobreposição de identidades já patente no *Auto da Sibila Cassandra*, e a nível intertextual, Paula Vicente afirma-se como herdeira de outra Paula, a de *A Comédia do Viúvo*. O Apolo da *Floresta de Enganos* e Mercúrio de *O Auto da Feira* identificam-se com Pêro Safio. Joana do Taco/Maria Parda estará mais próxima de Mofina Mendes. Por sua vez, Bernardim é um outro Rosvel, e pela sua *ausência* de ser, repete o Parvo de *A Barca do Inferno*, recorda o diálogo dos diabos no perseguido *Auto da Lusitânia*. Associado ao Parvo e pelo seu ideal, ou pelo *travesti*, liga-se também à *Floresta de Enganos*, ao Filósofo e à Viúva. Beatriz embarca numa *Frágua de Amores* que é mais Barca do Inferno.

Considerando as personagens como forças, o que também é aplicável a Gil Vicente, nota-se uma outra transformação. De tipos eminentemente humanos e representativos de um certo estrato social, surgem em Garrett como émulo de uma determinada postura psicológica (embora, noutras peças, Garrett assumisse claramente as suas personagens como tipos sociais). Em Gil Vicente, os tipos são exemplos retirados do colectivo, pertença de uma entidade relativamente concreta, enquanto em Garrett se tornam modelos de uma perspectiva individual interior, de uma cosmovisão, logo, são mais abstractos.

Sendo as personagens qualificadas pelo seu discurso, também a atenção à linguagem se manifesta de modo diverso. Em Gil Vicente é um processo de caracterização do tipo escolhido, para o que recorre ao arremedo dos discursos próprios a cada classe ou ofício, usando ou inventando jargões sociais. Em *Um Auto de Gil Vicente* este processo é menos claro ou mais sofisti-

cado (no caso de Chatel e Pêro Safo) e confunde-se com a citação (em Bernardim e Gil Vicente). A caracterização feita através de um estilo, de uma forma, ou de subtilezas sintácticas, passa a resultar, mais prosaicamente, dos conteúdos dos próprios discursos.

2.3.10 O Drama Romântico: Tradição e Inovação

Por tudo o que ficou dito, não é possível concordar com A. J. Saraiva e Óscar Lopes quando afirmam:

*Conquanto o autor tenha intencionalmente visado um contraste de caracteres — Gil Vicente-Bernardim —, as personagens e seus problemas não passam de motivos decorativos deste espectáculo todo exterior. O débil conflito, o amor choroso e sentimental de um poeta por uma princesa não ganha relevo, e os protagonistas oferecem uma psicologia elementar e monócórdica. A peça, pouco movimentada, tem como epiderme um historicismo pretensamente espectacular, fora de toda a tradição viva, apesar de querer inspirar-se nas raízes tradicionais do teatro português. Aplica o receituário romântico.*⁵⁴

Menos se poderá concordar ainda tendo em conta que o *receituário romântico* — que se pressupõe seja o de Victor Hugo — aplicado por Garrett é muito reduzido. Se este consiste na dualidade alma/corpo, céu/terra, sublime e grotesco, está já em Gil Vicente. Se consiste numa aproximação ao real pelo recurso ao baixo e familiar, é também e ainda vicentino. Se se baseia no uso da linguagem comum, a introdução da prosa no teatro data de A. J. da Silva. No que respeita aos restantes elementos próprios do drama romântico, como seja a valorização do homem enquanto juguete das suas paixões e não sujeito a uma fatalidade, ou a abolição do coro trágico, a sua presença em *Um Auto de Gil Vicente* torna-se duvidosa porque este drama tem ainda muito de clássico.

Constrói-se com três actos — que escamoteiam um prólogo, e um epílogo onde tem lugar uma dupla catástrofe: as mortes de Bernardim e Beatriz. No acto II encontra-se um clímax duplo, teatral e amoroso, com anagnórisis amorosa. O protagonista actua movido por forças superiores: o amor ou o destino encarnados na Providência. Descortinam-se três personagens principais — Bernardim, Beatriz e Paula — e três secundárias — Gil Vicente, D. Manuel e Pêro Safio — todos eles nobres de sangue ou de alma. Pêro Safio, relativamente a Bernardim, e Paula Vicente face a Beatriz, acumulam as funções de coro. O tema da intriga foi retirado da história e reelabora mitos nacionais.

A distância entre *Um Auto de Gil Vicente* e a tragédia clássica marca-se na ausência de unidade de acção, que se desdobra por três intrigas paralelas, e relativamente ao espaço, porque percorre três locais diferentes, mas particularmente no uso da prosa e presença do grotesco. Serão estes dois últimos pontos, opostos ao sublime único do verso trágico, que transformam o drama no género completo para o romantismo francês.

No entanto, se o drama romântico for encarado — de acordo com Van Tieghem⁵⁵ — como um género livre, onde o génio do autor se pode exhibir sem o espartilho de regras fixas e interpretar a natureza em toda a sua variedade, onde o artista procura ser do seu tempo, imitando e adaptando modelos novos e renovando o seu estilo, então Garrett terá aplicado o receituário romântico.

O autor usa temas nacionais e populares, dá relevo ao discurso sobre os estados de alma, ao jogo das emoções tratadas de modo lírico, chegando mesmo à explosão poética (embora controlada). Mistura sublime e grotesco, e mostra uma certa atracção por decorações e encenação faustosas — quase nuns resquícios de barroco — no grande número de figurantes que pretende. Mas, principalmente, procura ser moderno e inovar dentro de uma tradição:

E o que possa parecer que o romantismo não teve — é apenas aquilo que o Romantismo não pode realizar noutras

*culturas, como outras não tiveram algumas obras que ele em Portugal produziu. (É verdade. O Eurico, o Frei Luís de Sousa, etc., são obras sem equivalência no romantismo de outras línguas, como criações do ideal romântico.)*⁵⁶

Um Auto de Gil Vicente oscila entre a tragicomédia vicentina, a tradição neoclássica e o drama romântico tal como entendido por Schlegel⁵⁷. É o exemplo de um género que tateia o seu caminho e que procura afirmar-se pelo que não é, em busca de uma definição:

*O drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é, o drama ainda se não sabe o que é: a literatura actual é a palavra, é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é, como disse, a sua expressão, mas reflecte a modificar os pensamentos que a produziram.*⁵⁸

E no princípio é o verbo.

2.4 A REFUNDAÇÃO DO TEATRO:
DE GIL VICENTE A FREI LUÍS DE SOUSA

*E houve um homem enviado por Deus, cujo nome era João.
(S. João, I,6)*

Para João Baptista de Almeida Garrett, o teatro é um meio de civilização e o instrumento educativo por excelência. Ligado ao social, ao político, é a craveira pela qual se mede o índice de cultura e espírito nacional de um povo. *Um Auto de Gil Vicente* é escrito com o intento de promover o seu restauro, encarado como uma fundação. Para tal, Garrett auto-atribui-se o papel do sacerdote-mago que, por intermédio de uma invocação, esconjura os espectros do que considera ser o núcleo originário da cultura portuguesa: Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e as suas obras. Um processo que vai desmultiplicar-se na recuperação sistemática de outros autores e obras da história nacional.

A sua missão é entendida como o exorcizar do tempo de obscurantismo que medeia entre Renascimento e Regeneração, um *Fiat Lux* que dê forma e preencha o vazio e as trevas face ao abismo. O autor pretende-se um demiurgo, procura repetir a criação do próprio mundo: o teatro é o reflexo da nova sociedade que emerge, e a sua relação mútua é dialéctica. Será a noção de que está a assistir a um renascimento — para o qual pretende contribuir — que leva Garrett a reformular por um auto/acto todo o passado anterior e, digerindo-o, transmutá-lo.

Exibe-se, então, como continuador de Gil Vicente e Bernardim que, metamorfoseados no seu texto, por um *acto mágico* dilui na sua personalidade autoral — como irá fazer com outras personagens referenciais de igual vulto nos seus dramas posteriores.

Sendo as suas personagens mais *forças* do que individualidades, o auto torna-se alegoria de uma outra metamorfose, igualmente simbólica e mítica. Pegando no mito de Diana e Ácteon — sob o qual também se esconde o do regresso à Idade de Ouro —, Garrett dissolve-o no rio do tempo num *baptismo* donde virá a emergir transformado. Bernardim e Beatriz aniquilam-se para dar lugar à sua herdeira Paula Vicente (que é co-autora da obra de seu pai). O mito de Diana e Ácteon dá lugar ao de Vénus, mãe de Eros, a força criadora que instaura um novo tipo de reinado e um outro tipo de amor. Mais altruísta, virado para fora de si, o amor venusiano é activo e produtivo — passa-se da natureza *naturata* à natureza *naturans*. Uma Providência cujo destino se avera funesto quando figurada em Madalena de Noronha.

Mas Eros é ainda o *daimón*, a energia que liga a alma ao corpo, o grande agente da fascinação, o fogo subtil que se manifesta através do olhar. É também o elemento que assegura a colaboração entre as forças do universo e mantém a cadeia ininterrupta dos seres. A acção mágica tira partido dessa continuidade, e tem lugar por um contacto indirecto com sons ou figuras que exercem o seu poder sobre os sentidos. Baseada em correspondências, a noção de teatro em Garrett associa-se, assim, às formulações neoplatónicas que ligam amor e magia, mas também aos pressupostos do futuro Simbolismo. O teatro, agindo pela fantasia e pela imaginação, poderá levar os homens ao conhecimento do mundo inteligível e, influenciado pela nova noção de amor, torna-se o instrumento ideal para promover o progresso do espírito humano pela educação em geral.

Um Auto de Gil Vicente é um texto datado. Com ele o dramaturgo-demiurgo não conseguiu totalmente o objectivo que se propunha, já que, por interferência das condições histórico-sociais, o acto mágico de refundação não terá sido correctamente executado e, logo, não terá adquirido a sua eficácia plena. Mas abre caminho à sua obra-prima, *Frei Luís de Sousa*, onde o seu propósito se consolida:

Se em 1838 ele tinha introduzido na cena portuguesa o drama romântico, numa nova fundação do teatro nacional, empreendida (polemicamente e com plena consciência da identificação que ela implicava) em nome de Gil Vicente, agora com o Frei Luís de Sousa propunha-se tentar um novo nível estilístico: o da tragédia. Se ele admirasse António Ferreira como admirava Gil Vicente, o seu ponto de partida poderia ter sido a Castro. Teríamos então uma equação perfeita na qual ao Gil Vicente que em 1502 tinha feito surgir o filão estilístico do auto, corresponderia o Garrett que em 1838 levava à cena Um Auto de Gil Vicente: e ao António Ferreira que em 1558 tinha nacionalizado o género humanístico da tragédia erudita com a composição da tragédia mui sentida e elegante de Inês de Castro, corresponderia o Garrett da nova tragédia nacional portuguesa.⁵⁹

É curiosa a associação feita na primeira parte destas palavras de Lucciana Stegagno Picchio, e o desvio à lógica garrettiana que se encontra na segunda parte. De facto, *Frei Luís de Sousa* pretende repetir o acto mágico de refundação do teatro, ratificá-lo, agora no campo da tragédia. Para tal repete a fórmula usada em *Um Auto de Gil Vicente* — e são inúmeras as semelhanças entre as duas peças, como se tem vindo a apontar. Porém, para inaugurar a *nova-tragédia* verdadeiramente nacional, sem interferências gregas ou romanas, é-lhe imperioso ir às fontes do próprio Ferreira-Camões. Diz-nos Garrett:

Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é também o mais simples assunto que ainda trataram poetas. E por isso todos ficaram atrás de Camões, porque todos, menos ele, o quiseram enfeitar, julgando dar-lhe mais interesse.⁶⁰

E acrescenta em nota:

Assim juntou todas as rapsódias do romance português, e fez a Iliada dos lusitanos. Inês de Castro entrou no quadro como ele a achou nas tradições populares, e nas crónicas velhas que pouco mais eram que as tradições populares escritas —, ou, como então se diria, postas por scriptura. A pintura é rápida, e bela da simplicidade antiga dos grandes pincéis, como só os sabe menear a poesia popular; não peca senão nos ornatos clássicos do mau gosto da renascença a que por vezes sacrificou o grande poeta: tal é a fala de Inês a el-rei...

*O romance de Garcia de Resende não tem esse defeito; tem menos dele a tragédia de António Ferreira, apesar de tão moldada pelos exemplares gregos. Mas estas são as três composições sobre Inês de Castro que verdadeiramente se aproximaram do assunto.*⁶¹

E Frei Luís de Sousa, que recupera um outro episódio da história nacional, começa com outra invocação, feita por Madalena que recita dois versos da Inês de Camões: *Naquele engano d'alma ledo e cego/Que a fortuna não deixa durar muito...* (I, i, p. 32) — o mote, que já pertenceu também à poesia popular, recuperado pelo historiador-poeta Garcia de Resende, e que condensa em si os dois maiores nomes da tradição clássica: Camões e Ferreira. De novo Garrett convoca autores e obras, colocando-se sob a sua égide. De novo o elo intertextual, o recurso à linguagem dos espectros esconjurados pelo uso da citação. Mas agora, embora os processos usados sejam idênticos, o objectivo é diferente — usar a nova forma/fórmula do drama e instilar-lhe o velho espírito da tragédia:

*Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece a categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico.*⁶²

Porque o género paralelo à estatuária é a tragédia e ao drama é o quadro histórico⁶³, recupera de novo um tema e contexto históricos, como aliás o faziam as antigas tragédias, e procura

fixá-lo numa intriga confessadamente simples, una e quase linear, onde as poucas personagens, todas referenciais, todas nobres de corpo e alma, são psicologicamente estáticas — apenas se aprofunda o conflito interior que trazem consigo de início, e em nenhuma ele se resolve.

Logo na segunda cena do primeiro acto ficam lançados todos os elementos em jogo: o triângulo amoroso D. João/Madalena/Manuel de Sousa; a doença de Maria; os agouros de Telmo sobre o regresso dos desejados: D. Sebastião e D. João. O resto deste *drama estático* e vertical limita-se a evoluir em torno deles até ao desfecho que se deixou de pronto adivinhar.

A acção começa numa sexta-feira de 1613, 21 anos depois da batalha de Alcácer-Quibir — que decorreu a 4 de Agosto (também a data de partida da Duquesa de Sabóia). O segundo acto inicia-se uma semana depois — noutra sexta-feira, ainda mais aziaga porque um provável 13 de Agosto — coincidindo com o aniversário do casamento de Madalena com D. João de Portugal, e com a primeira vez que esta vê Manuel de Sousa Coutinho, tendo o seu desfecho nessa mesma noite: completa-se o círculo do eterno retorno, um tempo simbólico que sujeita o ciclo sideral.

As personagens movimentam-se entre dois palácios, ambos em Almada, no outro lado do rio — e opostos à Ribeira de *Um Auto de Gil Vicente*. Agora, sobre esta Lisboa quente do Verão paira o miasma da peste — a cidade, centro do estado, está poluída porque os seus governantes são indignos de si e do seu povo.

O tempo do acontecimento histórico — a ocupação filipina —, fundamenta a intriga política no confronto entre Manuel de Sousa com os governadores. Justifica-se a destruição do seu palácio, que obriga à mudança de espaço; prova-se a sua qualidade de *português-velho*. Telmo confirma-o, ao equipará-lo a D. João de Portugal, acrescentando os índices que o apontam como duplo do seu antigo amo: é, também, marido de Madalena; visita-a embuçado. E porque o destino de D. João vai de par com o do rei perdido, cujo retrato está junto ao seu, como o de Camões,

Manuel acaba por arcar sobre si com também estas duas personalidades: sob a máscara do bom português vão acolher-se as almas do poeta e do rei guerreiro.

Ao ser queimado o primeiro palácio pelo seu próprio dono, Manuel de Sousa Coutinho, as personagens são obrigadas a regressar ao espaço de D. João, ao passado de Madalena. A mudança de espaço corresponde, assim, a um recuo no tempo, e culmina, concentricamente, na capela, onde se irão dar o encontro entre Telmo e o Romeiro, e a catástrofe das três mortes.

Em *Frei Luís de Sousa* o destino trágico é substituído pela Providência, associada à figura de Madalena, que vai dar continuidade à oculta heroína do *Auto*, Paula Vicente, sobre quem se concentrou o resultado do acto invocatório.

É também em torno de Madalena que se vai desenvolver o problema do erro trágico, de onde resulta a complexidade desta peça aparentemente tão linear. A situação trágica nasce aqui do confronto de duas ordens de valores que, embora decorram uma da outra e funcionem em planos diferentes, paradoxalmente acabam por se excluir.

Em primeiro lugar, existe o dilema — comparável ao de Antígona, na eterna oposição entre *physis* e *nomos* — da escolha entre a obediência à lei dos homens ou a uma ordem superior e divina: Madalena casa, sem amor, com D. João; sobrepõe o social ao ideal (como a Beatriz de Bernardim), mas este erro, um pecado contra a ordem divina não premeditado nem voluntário — que em termos aristotélicos corresponde ao terceiro melhor tipo de tragédia, aquela em que o herói *age ignorando, e que perpretada a acção, vem a conhecê-la* (*Poética* 1454 a) — é corrigido e de acordo com ambas as leis. Passados os sete anos da praxe, com autorização da família do marido *defunto*, Madalena casa com Manuel de Sousa Coutinho, de quem tem uma filha — repõe a ordem do amor ideal.

A segunda ordem de valores funciona ainda a partir da mesma oposição, mas agora inversamente e no campo dos

possíveis processos de conhecimento: Madalena, como Maria, recebe informações que não podem ser provadas materialmente, que ultrapassam os dados dos sentidos: ambas sabem pelo *sentir*, pelo coração, são inspiradas. E o (segundo e) verdadeiro erro de Madalena é não se guiar por esse tipo de conhecimento — que orienta Maria/Donzela Teodora, *o tipo da sabedoria feminina mais superior*⁶⁴ —, e lhe diz que seu marido não morreu (os pressentimentos que a atormentam). Madalena segue as informações empíricas que lhe são fornecidas e concretamente atestam a morte do marido — obedece à lei dos homens, abdica desta sua *divindade*. E tal é constatado pelo Romeiro: *Não posso criminalizar ninguém por que o acreditasse: as provas eram de convencer todo o ânimo; só lhe podia resistir o coração.* (III.v, p. 139). E, aqui, Madalena acumula sobre si o papel do *agente sabedor* do segundo melhor tipo de tragédia para Aristóteles.

Madalena encontra-se paradoxal e inevitavelmente dividida entre dois ideais, duas formas de divindade — ouvir a sua inspiração (aceitar o seu lado profético) e recusar o amor (divinizado) de Manuel de Sousa — em termos neoplatônicos, assumir a *morte na vida*, seguir o caminho de Bernardim e Beatriz; ou calar a sua voz interior (que não é a da consciência) e conseguir a totalidade, seguir e unir-se ao amado cujo *retrato* ocupa a sua alma (III.x). Está destinada a escolher entre o fogo do espírito, ou o fogo do amor, e qualquer que seja a opção o outro fogo a destruirá, como a febre de Maria.

Este ponto é encenado em paralelo, e agrava-se, pela simbologia dos retratos. Manuel de Sousa Coutinho, inflamado de patriotismo, imola o seu espaço, e o seu retrato. Recusa também a lei do Estado em nome de uma outra ordem, a obediência ao espírito do rei/sombra. Logo que entra no palácio de D. João, Madalena vê o retrato de seu primeiro marido iluminado por um archote (II.i, pp. 78), cuja luz lhe retira de imediato. O resto das cenas passam-se sem referências de nota à iluminação, e todo o

fogo se concentra na febre, e se materializa no sangue de Maria/anjo, levando-a à destruição.

Em *Frei Luís de Sousa* o exercício mágico inverte o processo desencadeado por *Um Auto de Gil Vicente*. O *engano d'alma ledo e cego* — tão breve quanto a revolução liberal, ou o projecto de restauração do teatro — é consumido pelo excesso de fogo purificador. Uma situação sem saída, porque o regresso dos desejados prova-se como destrutivo: já não é possível recuperar o passado, e não há saída para o futuro senão a espera da morte, a latência, que é a entrada no convento de Manuel e Madalena:

*A escola romântica foi tão manifesta reacção contra os vícios e abusos dos ultraclássicos, tal e tão perfeita como a do liberalismo contra a corrupta monarquia feudal. Ambas caíram na anarquia pelo forte impulso que traziam, ambas destruíram muito porque podiam, e edificaram pouco porque não sabiam; ambas têm de oscilar ainda muito, antes que se ache o verdadeiro equilíbrio das coisas sem voltar ao impossível que acabou, nem ir para o impossível que nunca há-de ser. Nestas duas questões anda o mundo...*⁶⁵

E o teatro português.

3.

MITO IMPERIAL
E SEBASTIANISMO EM
As Profecias do Bandarra
de Almeida Garrett*

* Este artigo foi já parcialmente publicado no volume *Portugal: Mitos Revisitados*, Editora Salamandra, Lisboa, 1993, pp. 177-223.

3.1 INTRODUÇÃO

É uma constante a insatisfação humana com as condições da existência e do ser, um eterno descontentamento que pode associar-se à ideia da realidade remota de um perdido estado de perfeição inicial. Esse tempo de plenitude transforma-se na memória de uma Idade de Ouro, o mito que permanece e cujas metamorfoses são atestadas pelas diversas formulações da nostalgia do paraíso ou da condição edênica, de par com a noção de uma queda primordial. Resultante de uma transgressão (abertura da caixa de Pandora, ou cedência à tentação por Eva, por exemplo), essa queda tem como consequência a presença do mal, do sofrimento e de toda a injustiça no mundo, condenando o homem ao tempo e à materialidade, à morte.

A noção de queda, que não é exclusiva às culturas clássica ou judaico-cristã — encontrando-se também em tradições orientais mais remotas¹ —, tornar-se-á motor de progresso ao desencadear o desejo de recuperação do estado anterior a si. Um desejo que pode esgotar-se nos rituais de rememoração dos acontecimentos prístinos que antecederam ou motivaram a condição de homem caído (como ainda se verifica nas culturas primitivas actuais) ou, em alternativa, promover a busca do aperfeiçoamento do próprio indivíduo, das organizações sociais e humanas, numa tentativa de melhorar o mundo, como se pretende manifestar na civilização ocidental. Segundo Eliade, a grande diferen-

ça que se instala entre essas duas atitudes face a uma mesma perspectiva do regresso às origens é marcada pela diversa concepção do tempo e, logo, da memória:

É preciso saber que, para o primitivo, existem duas categorias de acontecimentos, que se inscrevem em duas espécies de Tempos qualitativamente irreduzíveis: por um lado, os acontecimentos a que chamamos míticos, que tiveram lugar ab origine, e que constituíram: a cosmogonia, a antropologia, os mitos de origem (instituições, civilizações, cultura) e é-lhe necessário rememorar tudo isso. Por outro lado, os acontecimentos sem modelo exemplar, os factos que simplesmente aconteceram, e que, para ele, não apresentam qualquer interesse: ele esquece, 'qucima' a sua recordação.²

A memória do acontecimento primeiro é periodicamente reatualizada pelo ritual. O rito revive o evento, e os indivíduos nele participantes tornam-se contemporâneos do *ilud tempus* mítico: uma regressão ao tempo anterior à queda que é reconquista do momento sagrado, eternizando o ideal no presente e permitindo a reintegração na plenitude primeva. Para o homem ocidentalizado, essa recuperação não é mais possível, pelo menos nos mesmos moldes, devido à gradual secularização do tempo e diversa concepção da memória. Ainda de acordo com Eliade³, será o historicismo que procura inovar, postulando que o homem não é mais constituído unicamente pelas suas origens, mas também pela sua própria história e por toda a história da humanidade. Entende que esta seculariza o tempo, estabelecendo a distância entre um momento originário, fabuloso, e o presente. Não cabe aqui discutir se o próprio historicismo não será mais uma consequência do que uma causa, apenas se destaca a contribuição do cristianismo para a alteração dos conceitos de tempo, memória e história.

O tempo histórico, cíclico, marcado pelo eterno retorno presente na Antiguidade Clássica, é transformado pela paixão e redenção de Cristo num tempo linear, histórico no sentido moderno, virado para o futuro pela esperança de salvação — o

próprio passado se lineariza enquanto preparação de tal momento. Por tal, a escatologia cristã altera profundamente o mito da Idade de Ouro. O regresso ao paraíso passa a ser garantido espiritualmente por uma vivência individual segundo a nova lei religiosa, e materialmente pela promessa da ressurreição dos corpos quando do Julgamento Final. Ao homem será possível partilhar (de novo) a plenitude, de corpo e alma. As suas preocupações viram-se, portanto, para o futuro. E os seus rituais, semelhantes aos dos primitivos na medida em que pretendem reviver um momento do passado (Missa/Paixão), diferem em essência, pois não se comemora mais o passado que anula o presente, mas o passado que dá razão de ser ao presente e ao futuro. O olhar humano muda de direcção, e a nostalgia do paraíso não está mais atrás, mas à sua frente.

Esta viragem é introduzida por uma entidade específica, Cristo, o homem-Deus, o Redentor que haverá de regressar no final dos tempos para atestar a conclusão da sua obra. A actuação de Cristo e a promessa do seu regresso vêm enriquecer o Mito da Idade de Ouro com uma outra coordenada — já nele presente, mas pouco explícita: a da importância e necessidade de um salvador. Existem, assim, duas vias para o regresso na Idade de Ouro: o caminho da salvação individual, sendo esta conseguida pela contribuição e esforço de aperfeiçoamento humanos e particulares; o da salvação colectiva, dependente do aparecimento ou regresso de um salvador — o Rei do Mundo — cujo modelo exemplar é Cristo, o Messias.

Sob esta perspectiva, e pelo seu carácter messiânico, pode-se afirmar que o Sebastianismo se inscreve nesta segunda vertente como uma outra formulação do Mito de Regresso da Idade de Ouro. E aqui será pertinente concordar com António Quadros quando afirma que todas as versões do mito Sebástico *partem da tragédia do herói mítico para, como na descida de Cristo aos Infernos ou como na Crucifixão, apostar no seu retorno em luz e glória, para salvar o povo que se transviou ou se perdeu de si*

próprio.⁴ O mito sebástico nasce num momento de crise nacional, quando o país se encontra sob ocupação estrangeira. E para François Laplantine, são três as respostas possíveis aos fenómenos de degradação dos laços sociais tradicionais, três os modos de transformar o desespero em esperança:

*O messianismo, a possessão e a utopia são reacções antropológicamente normais de uma sociedade que se encontra, seja ameaçada do interior pelas suas próprias transformações socioeconómicas, seja agredida por uma cultura estrangeira.*⁵

Estes três *sonhos acordados* da sociedade suscitam comportamentos de ruptura, e é o tipo de resposta escolhido que diferencia e define cada processo de fuga. O messianismo vai caracterizar-se:

*pela predicação de uma mensagem escatológica reputada de purificadora que, de facto, é a única capaz de reunir o grupo em torno das novas opções e de criar uma solidariedade perfeita comparável à dos primeiros tempos.*⁶

O sebastianismo apresenta-se como um *credo* que tem por objectivo reaglutinar um povo em torno da ideia primeira de nação. Põe-se, assim, como um problema de identidade, mas baseia-se na esperança de que alguém, de fora, venha restabelecer a ordem, repor as regras, organizar o ser que não foi capaz de se ordenar a si próprio, restituir-lhe a sua essência. Tratando-se de um mito em que ao presente disfórico se opõem um passado e um futuro eufóricos, institui-se como crítica a esse presente e exime os viventes à responsabilidade pela negatividade desse seu tempo. Qualquer acção positiva com intenção transformadora será inútil porque, sujeito ao determinismo implícito nesta reformulação do eterno retorno, ao homem, fatalmente, só resta esperar que os tempos se cumpram.

Será contra esta inércia que se insurge Almeida Garrett pela crítica ao desvirtuamento e degradação do mito, acabando por proporcionar a sua reformulação.

3.2 O MITO DO REGRESSO DA IDADE DE OURO

O mito do Regresso da Idade de Ouro instala-se como uma construção progressiva resultante do aglomerar de vários elementos em torno de um núcleo central, cuja primeira formulação é atribuída a Hesíodo. Em *Os Trabalhos e os Dias* encontra-se a noção de uma queda progressiva da humanidade, cujo momento imediatamente anterior se identifica com a Idade de Ouro (que traz já também em si o mito da raça perfeita). Hesíodo descreve o arquétipo do paraíso clássico onde o homem, alheio ao sofrimento, à velhice e doença, isento de trabalho, se distingue do seu paralelo bíblico pela semelhança aos deuses e quase imortalidade. A este estado *adâmico* vem substituir-se a quinta raça:

Agora é a raça de ferro. Nem cessam, de dia, de ter trabalhos e aflições, nem de noite, de serem consumidos pelos duros cuidados que lhes oferecem os deuses

...

Zeus aniquilará também esta raça de homens dotados de voz. Sairão da terra de vastos caminhos para o Olimpo, para junto da raça dos imortais a Vergonha e a Justiça. O triste sofrimento aos mortais será deixado. Contra o mal não terão remédio.⁷

Em Hesíodo, a salvação no mundo não é possível, e a Justiça, símbolo de todas as virtudes (aqui, Nemésis), desaparecera definitivamente.

Também Platão se preocupa com o tema. No *Fédon* (110d-111c) descreve a terra ideal, a região dos bem-aventurados. Em

A *República* apresenta o seu projecto de estado perfeito, governado pelo mais justo, e passível de concretização no mundo (embora as suas tentativas pessoais tenham falhado): a utopia exemplar que irá servir de modelo a todas as outras. De passado ideal, remoto, o mito projecta-se para o presente e o real, para o espaço e para o tempo. Crê-se que em algum momento, em algum lugar, antes ou depois da morte, será possível alcançar a felicidade. Mas pretende-se realizar na terra, concretamente, o protótipo.

O assunto é abordado por Ovídio na suas *Metamorfoses* (I,127-161). Já influenciado pelos *Phaenomena* — o tratado astrológico de Aratus⁸ —, aquele autor transmite aos poetas latinos a associação de Astreia/Justiça com o signo da Virgem, o sexto do zodiaco:

*Jaz vencida a piedade, e sae do mundo,
Do mundo ensanguentado, a pura Astrêa,
Depois que os outros deuses o abandonam.*⁹

Astreia, filha de Zeus e Têmis, ou de Astreus e Aurora, é identificável com várias outras figuras de diversas mitologias (Erigone, filha de Ícaro; Ceres; Vênus; Astarte; Juno; ou Urânia), enriquecendo a simbologia associada à Justiça inicial.

Esta carga astrológica está já implícita na recuperação do tema por Virgílio, o seu grande reformulador. O poeta canta o passado edênico nas *Geórgicas* e, na sua *écloga IV*, profetiza o regresso a ele — ou confirma a sua chegada para a sua época, a de Augusto — que reitera no canto VI da *Eneida* pela voz de Anquises:

*Ó filho meu, aquela insigne Roma
Levará o seu domínio a toda a terra
E exaltará o seu valor aos Astros;
E circunscreverá, com um só muro
Sete montes; dítosa mãe de heróis!*

...

*Eis aí César e a progénie toda
De Iúlio, cuja fama irá aos Astros.*

*Esse é o homem que, por tantas vezes,
Prometido te foi; Augusto César,
Divina geração; virá no Lácio
Onde reinou Saturno antigamente
restabelecer os séculos dourados,
E estenderá seu manto até aos índios
E aos garamantes, gente que demora
Fora dos signos, para lá do curso
Do Sol e onde Atlante, que sustenta
O Céu nos ombros, faz girar o eixo
De brilhantes estrelas adornado.¹⁰*

Com Virgílio, a Idade de Ouro é associada ao Império terreno, e com pretensões de universalidade, de Augusto. O século deste César passa a ser considerado como o exemplo supremo de um mundo unido e em paz, e o imperador consagrado como modelo de ordem e justiça: uma personificação de Astreia (tanto mais que, na sua reelaboração do calendário romano, Augusto deixa o seu nome ligado ao sexto mês, o da Virgem). No entanto, a sua glória máxima, para os cristãos, reside no facto de Cristo ter consentido em nascer num império sob o domínio romano, regido pelo maior dos césares.

O paraíso pagão, associado ao Éden bíblico, por influência do cristianismo e a partir da linearidade introduzida na história pela Redenção, passa a terreno e possível. A *Eneida* de Virgílio adquire a categoria de poema semi-sagrado, glorificando historicamente o nascimento do salvador. Virgílio devém o profeta do regresso à Idade de Ouro, antecipada na sua égloga IV, *Pollion*:

Eis que chega a última idade da predição Cumeana; eis que recomeça a grande ordem dos séculos. Regressa já também a Virgem, retorna o reino de Saturno. Já uma nova raça desce do alto dos céus.

A esta criança cujo nascimento vai fechar a idade de ferro e trazer de volta a idade de ouro no mundo inteiro, protege-a somente casta Lucina; já reina o teu querido Apolo.¹¹

A Virgem Astreia — ou a Justiça — torna-se identificável com Maria e a criança, o filho da virgem, com um Cristo apolíneo.

Encontra-se em gérmen, o que virá a ser a síntese renascentista pelo confluir da tradição clássica com o profetismo judaico na realidade cristã do início da era. A ideia de passado modelar, edênico, é fundida pela tradição com a de império universal — o reino áureo de Saturno — cujo arquétipo é simbolizado pelos impérios reais conhecidos: o de Augusto, sucessor e exemplo mais próximo dos da Antiguidade — transformando dois temas aparentemente contraditórios num único.

Desejoso de conciliar a denterose imperial romana com o nascente domínio espiritual cristão, Constantino é o primeiro a atribuir qualidades proféticas à écloga virgiliana. Lactâncio (Liv.V,5-7)¹² contribui com a associação da virgem à piedade cristã em geral, considerando que a Justiça já chegou com Cristo e propondo como missão individual espalhá-la no mundo. A Idade de Ouro interioriza-se, transforma-se também na metáfora de uma experiência espiritual. Encontra-se, aqui, implícita uma dupla perspectiva em que se combinam os aspectos político e religioso, duas facetas de uma mesma ideia que, gradualmente, se irão distanciando e dar origem a duas vias distintas.

A linguagem pastoral da écloga virgiliana é aproximada à de Isaías, à do *Cântico dos Cânticos*; a sua profecia à de Daniel e, deste modo, adquire o seu lugar no vocabulário místico cristão. Utilizada pelos padres da Igreja, dará origem à tese de que os falsos mitos pagãos podem ocultar em si a verdade cristã (Teodulfo). Retomada por Santo Agostinho¹³, serve de inspiração à sua ideia da Jerusalém Celeste, a Cidade de Deus que se contrapõe (e transparece através de) a cidade dos homens, atravessando toda a sua concepção da história. É baseado na distinção agostiniana que se vem a desenvolver o pensamento místico associado ao milenarismo. Continuados durante a Idade Média, a aproximação de Maria com Astreia, e o Advento de Cristo com o clímax da história, afectam o culto mariano — exaltado nas formulações franciscanas — e fundamentam a teorização mística e filosófica

sobre o regresso da Idade de Ouro — ou o Império do Espírito Santo — que informa as concepções de Joaquim de Flora.

A esperança de realçar o Éden, nunca destruída e consecutivamente malograda, leva a um adiamento para o futuro — no espaço e no tempo — da sua concretização. A idade que se vive é sempre a imediatamente anterior à prometida e desejada. Mas a possibilidade de regresso ou reingresso na Idade de Ouro nunca é esquecida. Alimenta-se com a fé religiosa na salvação da alma após a morte e obtenção do paraíso como prémio de uma vida ética, e apoia-se na crença em um sistema arquetípico de auto-realização e plenitude social que virá a reflectir-se nas utopias seculares. A ideia prolonga-se no sonho popular de um sistema de vida verdadeiro, justo e agradável, a conseguir num espaço entre o hodierno e imaginário, que se traduz nas lendas sobre as ilhas perdidas — Avalone — ou no Éden reconquistado — Cocanha, Pomona, Monte de Vénus, Eldorado ou Reino do Prestes João. Por sua vez, ligada a uma entidade real — no sentido de concreta e soberana —, exige uma personalidade, um intermediário entre o divino e o humano, um capitão enviado por Deus que instaure o reino celeste (ou o descubra) na terra: um novo Augusto, um Rei do Mundo. A estes aspectos, religioso, geográfico e político, associa-se um outro de carácter cultural. Aos homens será possível não só igualar como ultrapassar os feitos dos Antigos, que possuem carácter de Modelo.

Para Frances Yates, os aspectos místicos que envolvem a versão imperial do mito do regresso à Idade de Ouro poderão obscurecer o facto de que, como foi interpretado ao longo dos tempos, era o poder, o *imperium* no sentido terreno, o direito a governar o mundo restaurado ou renovado com Carlos Magno, e revivendo nos imperadores medievais, que estava em causa¹⁴. Por sua vez, Marjorie Reeves¹⁵ considera que o mito político do Império se vem a inscrever *à posteriori* sobre as formulações joaquimitas, deturpando-as. No entanto, se se considerar que, até finais do Renascimento, sagrado e profano vão de par, sendo

a sua relação gradual e lentamente alterada pela mudança de cosmovisão introduzida pelos Descobrimentos, a questão das primazias deixa de ser importante, uma vez que os aspectos religiosos serão indestrinçáveis de políticos ou outros. Qualquer que seja a perspectiva adoptada — místico-filosófica ou apenas histórica —, encontra-se a convergência de elementos materiais e espirituais em que os primeiros servem de sinal aos segundos. Tal pode ser atestado pelas tábuas de correspondências e homologias inferíveis no discurso agostiniano, e claramente elaboradas pelo próprio Joaquim de Flora. A Idade de Ouro pode ser detectada a partir de elementos materiais e, resumidamente, o seu momento demarcar-se-á por: o aparecimento ou recuperação de uma raça semidivina; a presença de um surto cultural superior ao da Antiguidade; a redescoberta do Éden; o regresso do Rei do Mundo em paralelo com a construção de um Império ou sua renovação.

3.2.1 As Renovações Imperiais

Perdido o Império de Augusto às mãos de Constantino, a ideia do regresso de um Rei do Mundo é novamente abalada em 475 pela deposição de Rómulo Augusto. Será recuperada no ano de 800 quando, no dia de Natal, Carlos Magno é coroado Imperador pelo Papa Lúcio III na Basílica de S. Pedro em Roma. Esta data marca a primeira renovação do império na época moderna, bem como o início da formação de uma nova Europa. Constantino transpusera o Império para o Oriente; Carlos Magno recupera-o de novo para o Ocidente, acarretando consigo a ideia de chefia do reino de Roma sobre o resto do mundo. O imperador olha o seu reino como uma cidade, uma representação da parte terrena da Igreja, promotora da paz externa e temporal. A renovação do Império tem implícita uma renovação espiritual: é um mundo

restaurado, uma nova Idade de Ouro e de Justiça em que Cristo pode (de novo) reinar.

Durante a Idade Média, Papa e Imperador associam-se numa relação simétrica e homológica, dividindo entre si os poderes temporal e espiritual. O ideal do Imperador, transportado para o Norte e pedra basilar do imperialismo germânico, transparece nos ciclos épicos que se geram em torno de Carlos Magno. A ideia é transposta para o mundo feudal, em que a paz e a justiça imperiais têm efectivamente de ser conquistadas pelas qualidades particulares e guerreiras dos cavaleiros — numa secularização das propostas de Lactâncio. Surge, daqui, o arquétipo do rei-cavaleiro-cristão das sagas arturianas como modelo do Rei-do-Mundo ideal. De acordo com os historiadores¹⁶, é sobre este padrão que se impõe, no final da Idade Média, uma teoria bem definida sobre o ofício imperial centrada na figura de Frederico II Hohenstauffen (filho e continuador dos projectos de Frederico Barbarossa). A sua habilidade particular consegue dar alguma realidade ao fantasma imperial perseguido por seu pai. A ela se alia o revivalismo do direito romano eclodindo em Bolonha, que proporciona uma base legal razoável para a sua pretensão ao título. De acordo com a lei romana, o imperador é o *dominus mundi*. Na versão de Frederico descobre-se que esta lei prevê um rei que reine sobre todos os outros do mundo, numa reinterpretação do princípio feudal da suserania. Este revivalismo, que torna clara a posição do imperador, obriga a um aperfeiçoamento paralelo da lei canónica, levado a cabo por Inocente II (o guardião de Frederico) numa tentativa de esclarecer igualmente a posição do Papa:

Só quando o governante temporal do mundo estivesse incluído dentro da mais elevada esfera do governante espiritual do mundo, numa relação correctamente equilibrada entre o Papa e o Imperador, poderia ser concretizada a ideia medieval de unidade do mundo. Se o Papa avançasse com qualquer exigência temporal que interferisse na esfera do Imperador, ou

*ao contrário, se o Imperador avança com exigências espirituais interferindo com a esfera do Papa, o equilíbrio é destruído.*¹⁷

A distribuição de poderes assenta num equilíbrio precário. Embora em campos diferentes, Papa e Imperador procuram identificar-se com Cristo na sua qualidade redentora. Porém, os limites entre temporal e espiritual chocam-se, entrecruzam-se na noção extrema que se desenvolve da santificação da cidade terrena em Sto. Agostinho. Os dois pólos de poder oscilam entre o misticismo secular dos reis e o secularismo místico dos papas, de onde surgem conflitos e controvérsias que levam a apelidar o adversário de Anti-Cristo. Da dificuldade em estabelecer uma fronteira clara resultam discussões sobre o direito divino dos reis — que apontam para o absolutismo — e sobre a necessidade de reforma da Igreja — que vem a culminar no cisma protestante e na Contra-Reforma.

3.2.2 Teorizações Humanistas

É na esteira da actuação de Frederico, e inscrita nas controvérsias sobre a supremacia de poderes, que surge *A Monarquia* de Dante. Tendo em vista Henrique VII, que considera o verdadeiro sucessor de Augusto e Carlos Magno, Dante desenvolve a ideia do Império numa teoria completa e sem nacionalismos:

*A Monarquia temporal, que se chama Império, é o único principado que se ergue sobre a todos os seres que vivem no tempo, ou sobre tudo aquilo que é medido em tempo.*¹⁸

O seu objectivo é a paz, fundamental para o desenvolvimento e evolução do indivíduo. Por hierarquias e analogias entre homem e sociedade, poder divino e real, recupera a Justiça de Virgílio como ordem máxima do Império. Este deverá ser regido por um monarca, isento face ao poder papal, símbolo da unidade que é a soma das múltiplas vontades dos governados e metáfora de concórdia. O príncipe, eleito por virtude e mérito próprios, bem

como pela predestinação que resulta da hereditariedade, deverá seguir o modelo de Augusto e permitir o regresso a um estado social adâmico. Os pontos principais da sua formulação consistem no recusar ao Papa qualquer poder temporal, no considerar que o Imperador é romano por inerência de cargo qualquer que seja a sua nacionalidade, e que a política, como resultado de uma acção humana, fica naturalmente fora da esfera de acção do divino. Embora fundada numa lei de amor ideal — da qual departe uma outra hierarquia analógica e paralela, mas de carácter espiritual associável às teorizações de Joaquim de Flora sobre a *Cidade de Deus* de Santo Agostinho — que explicita na *Divina Comédia*, Dante preocupa-se com os aspectos prático e realista da função governativa, mas também com o seu contraponto espiritual, que tem o seu grau mais elevado em Deus, de quem o príncipe é manifestação humana.

Também Petrarca se preocupa com as questões imperiais nos seus dois aspectos. Não refuta ainda a teoria medieval do Império, mas a sua perspectiva é já diferente. O conhecimento que possui sobre a civilização Clássica leva-o a entender a Idade Média como um tempo de obscurantismo — uma idade de ferro — que resulta da destruição provocada pelas invasões bárbaras. A noção de descontinuidade cultural liga-se à ideia do ciclo de renovações periódicas presente na retórica imperialista. O poeta exige um restabelecimento mais completo da civilização Clássica, missão do humanista do seu tempo. A sua devoção pela *humanitas* une a disciplina literária à preocupação espiritual com a alma e, aliando-se ao neoplatonismo ficiniano, acaba por promover a cristianização de cenas e entidades pagãs, reforçando o amálgama das figuras de Astreia-Justiça-Diana com a imagem sagrada de Maria enquanto representante da deusa Fortuna. E o poeta crê ainda que a fraqueza e desunião da Itália são motivadas pelo abandono daquela deusa — também Hera/Providência em Dante — que não é mais seduzida pela *virtú* do povo romano. Vai, assim, ao encontro de Cola di Rienzo. Este último

autodenomina-se tribuno do povo e escreve manifestos — que envia a diversos reis da Europa — convidando a Itália a unir-se sob uma nova Roma. A antiga *virtú* cívica romana seria recuperada sob a sua chefia. O republicanismo de Rienzo não compreende a diferença constitucional entre a *res-publica* e o império romano. Tanto para Petrarca (que, numa carta, condena o excesso de ambição deste) como para Rienzo, a unificação da Itália será o prelúdio ao regresso do Império. O Imperador falha a Petrarca porque a Itália não se une. A necessidade de re-romanização que o poeta sente resultará da sua visão cíclica da História, e de viver um tempo em que se assiste à emergência dos nacionalismos:

*A época do Renascimento, quer dizer, esse grande período que começou no reinado de Filipe IV de Valois e terminou no de Luís XIII, é aquela em que a Europa se define politicamente descobrindo, pelo exemplo italiano e pelo jogo de resistência francesa às ambições dos Habsburgos, a regra de ouro do equilíbrio entre potências. O ideal da unidade europeia, realizada sob a autoridade do Imperador, foi substituído por uma relação de forças.*¹⁹

A afirmação das colectividades com base no sentido nacional corresponde a uma mudança de estruturação política: o abandono do feudalismo. O Imperador, enquanto suserano de suseranos, implica a relação de vassalagem da hierarquia feudal. O imperialismo é então associado com o despotismo no pensamento de Leonardo Bruni. Na linha de Rienzo, defende a liberdade republicana e que Roma deve a sua ruína ao totalitarismo de César — ideia que serve de argumento a *Catão*, o primeiro drama de Almeida Garrett. Para Bruni, a Idade Média não é escuridez porque testemunha o aparecimento gradual do espírito de liberdade exibido pelas cidades livres de Itália. A sua perspectiva historiográfica, que altera ou destrói a ideia da origem divina da Idade de Ouro, abre caminho à visão secular e realista de Maquiavel.

Em *O Príncipe*, dedicado a Lourenço de Médicis — pai do Papa Leão X, citado por Garrett em *Um Auto de Gil Vicente* como modelo provável de D. Manuel, *o Venturoso* —, Maquiavel retoma os exemplos de Dante, dissecando-os de modo diametralmente oposto. Ao amor que informa a relação dantesca entre governante e governado substitui o terror e a violência: *É muito mais seguro ser temido que amado*,²⁰ à união, o dividir para bem governar. O seu herói é César Bórgia, e proceder bem identifica-se com arruinar e abater os rivais poderosos. Preocupa-se mais com o manter de territórios e poderes que se possuem do que com estabelecer regras para um reino futuro. No entanto, o objecto do seu tratado é ainda a redenção do Império romano centrada na ideia petrarquista de reunificação da Itália. Sob esta fórmula, a lealdade universal é substituída pela esperança de conseguir a unidade dentro de um estado nacional, sintoma de patriotismo que se afirma.

Pese embora o seu desvio teórico, o mito Imperial mantém-se como preocupação relativamente constante dos espíritos reais durante todo o século XVI. Por conquista ou herança, as alterações de fronteiras levam a que diversos reis se autodenominem imperadores ou busquem o título das mãos papais. Solimão o Magnífico (1520-60), o sultão otomano, transforma-se *numa espécie de Augusto*²¹, considerando-se sucessor de Maomé e servidor das cidades santas. Ivan III (1462-1505) tomará insígnias imperiais fazendo-se chamar autocrata e senhor. Ivan IV, o Terrível (1538-84) toma o título de Czar de todas as Rússias. Isabel de Inglaterra, na esteira de seu pai que transfere para si a dignidade de chefe da Igreja, auto-apelida-se imperatriz do mundo e desenvolve a sua propaganda pessoal sob a imagem de Astreia subjugando o Papa a seus pés. Porém, na Europa, os grandes candidatos ao título são Carlos V de Espanha e Francisco I de França, concorrentes e rivais — também de D. Manuel I, segundo Garrett — na eleição de 1519, que o Papa Leão X vende ao monarca espanhol.

Resumindo, verifica-se que o conceito de Império, em vésperas dos Descobrimentos, sofreu já uma alteração radical. Entre Dante e Petrarca instala-se o momento de ruptura, marcado pelo fim do feudalismo, pelo afirmar do sentimento patriótico e fixação de fronteiras nacionais. Embora ainda associada a um espaço geográfico, a ideia do Império é limitada pelo absolutismo régio e adquire conotações mais culturais e ideológicas que propriamente políticas. A descoberta de novos mundos e a mudança de conceito de real a que a nova cosmovisão obriga vem recolocar o problema sob outros moldes, agravando o fosso entre as duas vias do mito que se foram esboçando. Por um lado, reforça-se o carácter espiritual do Império — seguindo a linha de tradição instaurada pelas formulações místico-filosóficas joaquimitas —, que em última instância se manifesta pela preocupação educativa e cultural dos socialismos utópicos. Por outro, reforça-se o caminho materialista, que, partindo da nova teorização sobre o poder político presente em Maquiavel, vem a desembocar nas tendências colonialistas e modernos imperialismos.

3.3 O MITO DO IMPÉRIO EM PORTUGAL

Embora geograficamente colocado numa posição limite, Portugal não deixa de ser afectado pelas movimentações que atravessam a Europa. No entanto, e dentro do enquadramento europeu, devido às particularidades da sua história, apresenta características específicas. Os reis de Portugal são-no pela graça de Deus, mas, ao contrário do que sucede noutros países da Europa, não são ungidos nem coroados pela autoridade eclesiástica. *Alevantados* pelo povo, são aclamados juridicamente. O investimento de poder torna-se, assim, resultado de uma escolha em que tem de estar presente, a par da predestinação de sangue (a hereditariedade que constitui o direito natural), o mérito próprio. A vontade de absolutismo régio é um projecto político que informa a própria fundação do Estado, alimenta toda a tradição centralizadora do poder e consequentes afirmações de independência nacional.

O Fundador demarca-se pelas suas recusas de vassalagem à própria mãe, a outros reis ou imperadores, bem como às entidades religiosas. São conhecidas as polémicas que mantém com o Papado, e o Tratado de Samora, em que reclama para si a *liberdade romana*²². Só após vários anos de reinado, em 1179, D. Afonso Henriques consegue que o Papa o reconheça como rei, e no momento em que em Espanha já não existe Imperador. Nesta perspectiva — e sem recorrer às lendas do Milagre de Ourique

ou da carta-promessa de S. Bernardo —, a fundação e o nascimento da nacionalidade podem ser lidos como um projecto de constituição de um Império, a ser cumprido pelos reis subsequentes.

O poder real fundamenta-se, de início, na *vontade da nação*, e o seu mester é espalhar a justiça com o auxílio das cortes. O termo *justiça* surge como uma constante na recriminação aos reis. D. Dinis²³, devido à sua predilecção por Afonso Sanches, é acusado de ter expulso a Justiça do reino. D. Pedro cognomina-se de o *Justiceiro*. Paralelamente, e seguindo Oliveira Marques²⁴, pode-se considerar que sob a égide do mito Imperial se inscrevem as tentativas de unificação ibérica enquanto ideia comum a todas as monarquias peninsulares. Portugal não será alheio ao fantasma imperial se forem tidos em conta os casamentos entre herdeiros dos reinos de Portugal e Espanha. E será por via destas uniões que a independência se vê ameaçada, originando conflitos de pretensão ao trono e hegemonia de um povo sobre outro.

É após um destes momentos que a salvaguarda da independência por uma nova dinastia — fundada por um bastardo — se vê equiparada ao regresso da Idade de Ouro. Na sua crónica sobre D. João I, o *Messias de Lisboa*²⁵, Fernão Lopes dedica um capítulo a *Da Sétima Idade que se começou no tempo do Mestre*, onde, seguindo a tradição agostiniana, diz:

*Mas nós, com ousança de falar como quem jugueta per comparaçom, fazemos aqui a sétima idade, na qual se levantou outro mundo novo e nova geraçom de gentes [...]. Assi que esta idade que dizemos que se começou nos feeitos do Mestre, a qual pela era de César per que esta cronica é compilada, ha agora sessenta anos que dura; e durara ataa fim dos segres ou quando Deos quizer que as todas criou.*²⁶

D. Duarte, que acusa a influência de Dante em *O Leal Conselheiro*, procura, após Ceuta, conquistar Arzila e Tânger, dando início às jornadas africanas a continuar por Afonso V. Este último vê malograda, em Toro, a sua pretensão ao domínio sobre Castela. Parecendo preencher um programa preestabelecido, a

monarquia portuguesa atinge o auge com D. João II em cujo reinado se assume abertamente a intenção imperialista na pessoa do monarca.

Recordando os pontos gerais da profecia virgiliana, recomposta pela tradição, verifica-se que se espera um rei de origem romana (por hereditariedade ou inerência de cargo), herdeiro de Augusto, mas vindo do Norte (como sucessor de Carlos Magno), cuja fama e glória individuais enquanto cavaleiro e cristão o revelassem como predestinado. O seu reinado, que dataria o início do regresso à Idade de Ouro, seria conhecido pela descoberta ou conquista de espaços geográficos *fora dos signos*, ou seja, regidos por outras estrelas da hierarquia celeste até então ignoradas. O seu reino seria demarcado pela circunscrição de sete montes/cidades(/castelos) a um muro/fronteira, e o seu domínio estender-se-ia até aos índios e para além do curso conhecido do sol (antipodas). D. João II, contemporâneo dos Médici, e apesar de uma actuação considerada como maquiavélica *avant-la-lettre*, enquadra-se também, pelos seus ideais, na teorização desenvolvida por Dante na sua *Monarquia*. Adopta por emblema o pelicano, o animal que, lendariamente, por alimentar os filhos do seu próprio sangue, se tornou símbolo do amor paternal:

Por essa razão, a iconografia cristã transformou-o num símbolo de Cristo [...] o pelicano foi considerado como figura do sacrifício de Cristo e da sua ressurreição, bem como da de Lázaro. É por isso que a sua imagem por vezes se equipara à da Fênix.²⁷

A este pelicano/fênix/redentor junta a divisa *pela lei e pela grei*. O seu comportamento cavaleiresco é realçado pelos seus contemporâneos, em particular na relação que mantém com seu pai, tornando-o herói de cronistas como Garcia de Resende e Damião de Góis. É o primeiro rei que se autodenomina *real-majestade* e acrescenta ao título de *Rei de Portugal e dos Algarves*, herdado de D. Dinis, o de *Aquém e Além-mar em África e Senhor*

da Guiné — tudo espaços ao sul do reino. Senhor da África significaria também, e já, senhor das Índias Ocidentais e do Reino do Prestes João. Os príncipes africanos, por sua vez, aclamam-no como Rei do Mundo. Assina o Tratado de Tordesilhas que divide o mundo em dois hemisférios. De acordo com os historiadores, o seu acto teria como objectivo guardar para os portugueses a metade do mundo entre as Antilhas e a Índia. Mas esse é também o espaço das estrelas e terras desconhecidas:

Quando foi atravessado o Equador, nos começos da década de 1470, novo problema surgiu. O de determinar qualquer nova estrela ou constelação que pudesse substituir a estrela polar. Também a latitude do sol no hemisfério sul exigia novos cálculos que não podiam ser achados nas tábuas de latitude existentes. Mas os astrónomos portugueses e judeus depressa se mostraram capazes de dotar a navegação com novos meios adaptados às circunstâncias, já patentes nas grandes viagens de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral. O cruzeiro do sul foi descrito primeiro (sumariamente) pelo navegador italiano Cadamosto, velejando sob bandeira portuguesa, no princípio da década de 1460. A pouco e pouco, os portugueses foram descobrindo as vantagens da nova constelação como sucedâneo da desaparecida estrela polar. Depressa se criou um corpus prático de observações e cálculos reduzido a escrito sistemático no chamado Regimento do Cruzeiro do Sul (1506).²⁸

A salvaguarda do reino dos Índios — dos antípodas — poderia inscrever-se no desejo de compromisso com a profecia. Porém, o rei morre — doente ou envenenado — sem ver os resultados de todo o seu labor.

D. Manuel nasce sob o signo dos Gémeos (os romanos Castor e Polux, representantes mitológicos do fogo de Sant'Elmo e símbolo de paz). Sob o trono por um acaso do destino, após sete mortes mais ou menos fortuitas e contra o desejo do seu antecessor. Colhendo os frutos de uma actividade que não iniciou e que o torna senhor de um vasto império geográfico, merece o cognome de *o Venturoso*. Por tal acrescenta novas dignidades ao seu título: *Pela graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves*

*d'Aquém e Além-mar em África, Senhor da Guiné e da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia...*²⁹.

Analisando a iconografia do poder real e debruçando-se sobre os retratos deste rei, que considera repetirem a ordem de composição da pintura sacra, Ana Maria Alves afirma:

*Esta representação remete-nos para um messianismo, ou melhor, um providencialismo que, com maior ou menor sinceridade, maior ou menor utilização na propaganda, se pressente na produção intelectual e artística da época.*³⁰

A autora interroga-se ainda, quando da análise das armas reais, sobre a duplicação das esferas armilares:

*Um símbolo que representa o universal não pode ser duplicado. Ou melhor, a duplicação da figura altera o seu significado simbólico que passa a ser o dobro — não há dobro universal —, mas exactamente metade. A duplicação das esferas restringe, em vez de ampliar, o sentido global da divisa, que passa a depender, para sua significação, precisamente do facto de ser constituída não por uma, mas por duas esferas.*³¹

As armas de D. Manuel, que lhe foram dadas por D. João II, são constituídas por duas esferas armilares — cada uma com uma faixa em que está inscrita, respectivamente, a primeira e segunda metade dos signos zodiacais — enquadrando o escudo real. As duas esferas, separadas pelo escudo central, apontam para a homologia cósmica, a correspondência entre o alto e o baixo em cujo centro se encontra o homem renascentista, o intermediário que estabelece e mantém o contacto entre os dois mundos. Pelo seu lado material, liga-se ao mundo sensível, é superior a todos os animais. Pela sua alma encontra-se ligado às emanções divinas, e constitui o elo mais baixo na cadeia dos anjos. Mas todo este sentido adquire uma dimensão mais vasta se se considerar que o homem em questão é um rei, o representante de todo um povo. Assim, o escudo central, circunscrevendo sete castelos (montes/cidades), representará o homem/rei/nação, vendo a sua simbologia alargada ao universal. Ainda,

considerando que são sete os planetas conhecidos, poderá inscrever-se no sagrado profético ou no astrológico ptolomaico. Associadas à divisa *spera mundi*, interpretada por A. M. Alves como *esfera* ou *esperança do mundo*, as armas manuelinas enquadram-se claramente num texto de Dante:

*O Imperador ou monarca do mundo, imediatamente se vincula ao príncipe do universo que é Deus. Para entender a verdade desta tese, lembremo-nos que só o homem, entre todos os entes, detém o meio das coisas corruptíveis e incorruptíveis; por isso foi ele justamente assimilado pelos filósofos ao horizonte que está no meio dos dois hemisférios [...] Se então o homem é o meio entre os corruptíveis e incorruptíveis, como todo o meio participa da natureza dos extremos, necessário é que o homem tenha uma e outra natureza. E como toda a natureza está ordenada a um fim último, resulta que o homem exista para um duplo fim [...] Dois fins deu ao homem a inesfável Providência: a beatitude desta vida, que consiste no exercício da própria virtude e que se afigura pelo paraíso terrestre; e a beatitude da vida eterna que consiste na fruição da presença divina, a qual não pode ascender à virtude se não é ajudada da luz divina e que se estende pelo paraíso celeste.*³²

Nesta perspectiva, torna-se interessante outra afirmação de Ana Maria Alves:

*O escudo é, de resto, sujeito ao mesmo tratamento dos santos em geral e, muito especialmente da virgem Maria, na pintura da época: é o caso dos frontispícios n.ºs. 8, 11, 15 [...] em que o escudo substitui a presença da virgem numa cerimónia de coroação: a função dos anjos voadores que acompanham os anjos heráldicos pode intitular-se coroação do santo escudo.*³³

Sabendo que os anjos se encontram delimitados por duas colunas — as colunas de Hércules, ou as do testamento de Augusto, presentes também nas armas de Carlos V, Francisco I, e Isabel I —, que a virgem é identificável com Astreia, que o *santo escudo* entre duas esferas simboliza o próprio rei, será possível afirmar que D. Manuel se pretendeu, também, como Rei do Mundo, o Imperador Universal da profecia virgiliana. Para J. H.

Saraiva, a adopção da esfera armilar pelo rei constitui um processo de afirmação enfática do carácter ecuménico da monarquia portuguesa — a que chama consciência épica —, o diapasão por que afinam os historiadores e cientistas:

Como Garcia da Horta, exclamam que se aprende mais com os portugueses num dia que com os romanos em cem anos, ou os gramáticos que apresentam o idioma português como um novo latim de destino ecuménico, que servirá de instrumento de unificação religiosa do mundo. É melhor que ensinemos a Guiné que sejamos ensinados por Roma escreve Fernão de Oliveira. Os portugueses chegam a toda a parte despregando bandeiras, tomando cidades, sujeitando reinos onde nunca o vitorioso Alexandre nem o afamado Hércules puderam chegar. Acharam novas estrelas, navegaram mares e climas incógnitos, descobriram a ignorância dos geógrafos antigos. Não há nação na terra conhecida a que tanto se deva como aos portugueses. (Amador Arrais)".³⁴

O espírito ecuménico será uma forma de manifestação do revivalismo do mito da Idade de Ouro, da renovação imperial e regresso do Rei do Mundo, que uma conjuntura histórica excepcional alimentou e tornou possível.

3.4 FUNDAMENTOS DO SEBASTIANISMO

A euforia manuelina contém já em si os gêrmens da sua destruição. As opiniões dividem-se quanto à gerência de bens e terras conquistadas, e a política seguida pelo rei é mais ou menos discretamente criticada, como é visível em Gil Vicente, Sá de Miranda e Damião de Góis, por exemplo. Começam a dissipar-se os *fumos da Índia* com D. João III. Preocupado com a manutenção daquele território, bem como com a ocupação sistemática e colonização do Brasil, desenvolve uma política de fortalecimento do poder real: *Ordena sua Alteza que em todos os papeis que ajão de ser assinados por elle, ou por seus officiais em seu nome, em que se costumava pôr Nós el Rey, da ly por diante se não ponha senão, Eu el Rey* — assim intitula Francisco de Andrada³⁵ o capítulo xxxviii da sua crônica sobre este monarca, onde se descreve um acto sintomático de aspirações absolutistas. D. João determina a extinção das ordens militares com a consequente passagem dos respectivos bens para a coroa, fundamentando-se no apoio eclesiástico que pensa encontrar na Inquisição. As medidas adoptadas levam ao abandono de África e à instalação da censura inquisitorial, cujas consequências se conhecem por demais. É neste reinado que vive Bandarra e, logo, será a este rei que dedica as suas trovas.

3.4.1 As Trovas do Bandarra

As trovas do sapateiro de Trancoso só vêm a ser denominadas de profecias no século XIX. A sua versão original perdeu-se, tendo sobrevivido algumas variantes, mais ou menos correctas. Porém, o carácter profético das trovas é atestado pelo processo inquisitorial a que Bandarra terá sido submetido. Ilibado da acusação de judaísmo, o sapateiro é intimado a não *mais escrever sobre a Sagrada Escritura, nem fazer profecias, nem possuir outros livros sagrados além do Flos Sanctorum e o Evangeliorum, sob pena de castigo posterior*³⁶. Ao sapateiro analfabeto é vedado o acesso aos livros proféticos do Antigo Testamento — em particular os de Jeremias, Daniel e Esdras —, todos eles de carácter messiânico e relacionados com o anúncio do fim dos tempos. A pretensão profética das trovas surge em todas as suas variantes, seja explicitamente seja pela sua divisão em sonhos e referências oníricas. Nelas se encontra a previsão e anseio pelo regresso de um salvador, curiosamente num momento em que o trono ainda está preenchido. O sua preocupação primeira, porém, enquadra-se na tradição trovadoresca e medieva da temática de crítica social (própria do sirventês, ou da cantiga de escárnio e mal-dizer, por exemplo) e do desconcerto do mundo, já presentes em João Soares Coelho, Pêro Mafaldo, Martim Moxa, Airas Nunes de Santiago³⁷, e depois retomadas por Álvaro de Brito Pestana ou Gil Vicente, entre outros. Para muitos, o texto insere-se no campo da literatura popular oral (a verdadeira literatura para Garrett), donde terá resultado a tese de que Bandarra é um autor colectivo. Será, então, o representante de uma corrente de opinião que critica a faceta negativa — materialista — da política imperial, que se apoia na derrocada das praças de África, iniciada com a queda de Santa Cruz do Cabo de Gué em 1545. Em 1550 é perdida Alcácer Ceguer. D. João III morre sete anos depois, deixando como herdeiro o seu neto de três anos de idade, D. Sebastião. Será a derrota deste rei em Alcácer-Quibir que contri-

bui para que as Trovas do Bandarra adquiram a sua dimensão 'moderna'.

3.4.2 Alcácer-Quibir

Desejado antes ainda de nascer como única garantia de manutenção da nacionalidade, o *príncipe das lágrimas* é educado na ilusão do Império. Esta tendência, acalentada tanto por tutores quanto pela opinião popular, reforça a queda natural de D. Sebastião para o sonho messiânico:

Mas apesar destas tendências inquietantes que D. Catarina tentou em vão combater, teimosamente o povo continuava a querer ver nele apenas o símbolo da Idade de Ouro, que julgava ter vivido no auge do Império e que voltaria a conhecer, e ignorar as manifestações inquietantes de doença, irresponsabilidade e prepotência que auguravam mal do resultado da missão que de facto lhe cabia. Por isso a bisonhice de seus poucos, a inquietação expressa por alguns conselheiros e pelos vereadores de Lisboa, mostrando-lhe com evidência, que não só buscava triunfos, mas precipício, não palmas, mas ruínas, e que hia enterrar nos estêreis areais de África a baronia, o Ceptro, e a Coroa portuguesa não tiveram no seu ânimo mais influência que as apóstrofes desencantadas do Velho do Restelo.³⁸

De qualquer modo, a iniciativa de D. Sebastião de ir fazer a guerra em África não resulta de um plano individual. Existe uma facção que apoia o projecto de levantamento de um Império abrangendo também todo o sul da África, que é defendido, entre outros, por Diogo de Teive e Diogo do Couto. Por outro lado:

A jornada de África de D. Sebastião tem sido também interpretada como parte de um plano político-estratégico, com aspectos internacionais, visando o controlo do Mediterrâneo Ocidental pela Cristandade [...] seria, no fundo, uma reedição da política de Afonso V, cem anos atrás.³⁹

Arrisca-se ainda dizer que, além disso, a ida a África desempenha o papel de viagem educativa, uma prova tradicional a

vencer pelos reis no início do seu reinado: D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, todos eles vão lutar em África, e alguns antes ainda de terem herdeiros a garantir a sucessão. O problema que se coloca com D. Sebastião é o de ele ter querido ultrapassar os modelos que lhe são impostos, ou que se terá auto-imposto, como se pode inferir do episódio de abertura dos túmulos dos seus antecessores:

Voltando as costas ao presente, em que as conquistas portuguesas se perdiam, procurou os seus modelos nos tempos gloriosos em que os seus antepassados não receavam coisa alguma e pareciam invencíveis. Atraíram-no particularmente Afonso I, fundador do reino e vencedor de cinco reis mouros numa única batalha, e Afonso III, que expulsara os últimos infiéis de Portugal. Foi ao ponto de mandar abrir os seus túmulos para poder contemplar os seus cadáveres. Repetiu a cerimónia para D. João II, que, como os ínclitos príncipes, fora armado cavaleiro após uma conquista africana, a de Arzila, na antiga mesquita. D. Sebastião declarou-o o seu rei, depois de lhe ter posto a espada na mão.⁴⁰

D. Sebastião procurará exceder o modelo no momento em que a ideia de Modelo começa a deixar de existir. O rei parte para Alcácer na hora em que se começam a fazer sentir as mudanças de cosmovisão, das noções de espaço e tempo, despoletadas pelos Descobrimentos e agravadas pela nascente revolução científica⁴¹, as quais implicam uma alteração de valores com repercussões a todos os níveis da vida humana: tanto no da relação com o divino, quanto no das relações entre os homens. Muda-se a noção de sagrado, movem-se as fronteiras deste face ao profano, e o sentido da religiosidade presente no mito terá de encontrar alternativas à sua manifestação. E o rei é avisado tanto por capitães e conselheiros, como ainda por Camões, abertamente na fala do Velho do Restelo — segundo Luís de Oliveira e Silva: *O sentido geral do seu discurso é diáfano: a rejeição definitiva de qualquer projecto imperialista. E o cultivo da abstenção como caminho para o conhecimento, como correctivo necessário da*

ambição.⁴² — e de modo mais obscuro no episódio de Ácteon na Ilha dos Amores.

D. Sebastião, apaixonado pela caça, identifica-se com o príncipe tebano em busca da deusa — encara ainda a Astreia-Justiça Imperial sob a figura de Diana no momento em que esta se passa a identificar com Vênus. No entanto, já em Lourenço de Cáceres, Ácteon, de ideal do Amante, se transformara em exemplo do mau dirigente:

*[...] a qual fábula, como declara Eusébio, não quer dizer outra coisa senão que Ácteon, sendo príncipe mui rico, podendo gastar o seu tempo e a sua renda em cousas de honra e glória, quis antes despender tudo em caes e caçadores; por darem doutrina e aviso nela aos outros príncipes, fingiram que os cães o mataram e comeram.*⁴³

Ideia que, segundo Costa Ramalho, é retomada pelo épico:

*[...] no final do poema [Os Lusíadas, Luís de Camões] decide-se pela interpretação mais grave, aquela que concentra a atenção no destino de Ácteon devorado pelos seus cães, a imagem do soberano e dos criminosos aduladores de seus erros.*⁴⁴

Na epopeia dedicada ao incorrigível caçador que era D. Sebastião, o mito de Diana e Ácteon é encenado na paradisíaca Ilha dos Amores preparada por Vênus aos portugueses. Ácteon presencia o banho das ninfas e, embora a sua metamorfose trágica seja elidida, aparece seguidamente sob a figura de veado. A versão tradicional do mito é subvertida pela inserção num espaço criado e dominado por Vênus: um novo conceito de amor se sobrepõe ao do mito neoplatónico alterando as suas relações, do mesmo modo, um novo conceito de império se superpõe ao reino da virgem, englobando-o e generalizando-o. Assim, o paraíso que D. Sebastião/Ácteon persegue na casta Diana é agora dominado e ordenado pela sua rival, Vênus. A transformação operada por Camões confirma o aviso ao rei para que não siga um projecto imperial obsoleto, desligado do novo sentido do real e da história

nascentes. A voz do épico junta-se à de outros, como refere, em 1617, Miguel Leitão de Andrada, um dos sobreviventes do desastre de Alcácer:

*Pois aconselhai-o, e dissuadir este Rei? nisso se fez tudo quanto foi possível; sem se tirar outro fructo, que o que vos contei tirara o Duque de Aveiro, e outros. E antes da jornada teve mil avisos de todos, que podião aconselhar, principalmente del-Rei Philippe II de Castela seu tio irmão de sua mãe. O qual sabendo sua determinação, procurou umas vistas que teve com elle em nossa Senhora de Guadalupe, a modo de romaria em fim de Dezembro de 1576 tudo a fim de o dissuadir desta jornada, e trabalhando nisso muito (que devia ser de coração sendo seu sobrinho sem outros intentos) e nada aproveitou. E té do mesmo ceo com hum cometa espantoso caudato, e muito comprido, e fogoso, que durou corenta dias, e appareceu a 9 de Novembro de 1577, pera a parte de Belem, onde se enterrão os Reis de Portugal (por onde, e ser de noite, foi este mui infelice augurio pera este Rei, e todo o reino) que pudera meter-lhe algum receio. Deixo outros mil advirtimentos da Rainha Dona Caterina sua avó, e do Cardeal Dom Henrique seu tio, e de todos grandes, e pequenos. E a todos que nisso se metião trombejava, e fazia focinho, e dava em tudo dissabores. O que vendo os homens, e que não havia remedio, lhe vierão alguns a approvar sua determinação, indevidamente, pelo adularem a elle, e montarem elles.*⁴⁵

Andrada transcreve ainda uma das cartas que D. Sebastião terá recebido do Maluco, onde este ridiculariza as suas aspirações imperiais:

Dizem que trazes bandeira de Imperador do meu Reino de Marrocos, e que vens com corôa pera te coroares, não sei quem te engana?

*Ora mais quero tua amizade, e tua vizinhança, que a desse perro, vejamo-nos tu, e eu irmãmente, onde mais seguro quizeres, e entrega-me tua bandeira, que eu te fico pola lei que sigo que por minha mão a ponha nos pomos mais altos dos muros que as torres da minha cidade de Marrocos tem, até confirmar-te por esse Imperador que tu desejas ser. Tudo farei por escusar tua perdição...*⁴⁶

Analisando o conhecido retrato do rei pintado por Cristóvão de Moraes, em 1571, e destinado ao Papa Pio V, Fernando Antônio Baptista Pereira conclui:

O monarca, surge, assim, representado como o instrumento guerreiro — o cavaleiro — da vingança divina a dois níveis — o espiritual, representado pelo próprio rei, e o temporal, representado pelo Galgo, duplo do Reino — visando a regeneração de uma Cristandade e de um Mundo dilacerados e decadentes — realidade que o Rei parece olhar com desdém —, a que se impunha o regresso a um estado de pureza primordial sob pena de perdição inexorável. As sugestões de laços de amor, argolas e cabos no desenho da armadura não fazem mais do que sublinhar, alegoricamente, esse desejo de uma missão transcendente, purificadora e regeneradora, fruto de uma aliança dupla Rei/Reino com o Absoluto.⁴⁷

Aspirando à pureza primordial, acompanhado do galgo dan-tesco — que poderia também ser um dos mastins de Diana —, D. Sebastião retrata-se como o novo imperador da profecia virgiliana. Por tudo, e tendo ainda em conta a crónica de Frei Amador Rebelo,⁴⁸ o comportamento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir só terá duas leituras possíveis: ou o rei não tem dúvidas sobre o êxito da empresa, e, nesta hipótese, todo o estadão e exibicionismo com que o exército se aparelha, mais próprio para um regresso glorioso do que para uma partida de guerra, permite inferir que D. Sebastião terá buscado encenar o ritual do regresso do Rei do Mundo; ou o rei se oferece, num martírio refundador, como Ácteon/vítima-expiatória de e ao Império/Diana. Em qualquer dos casos, o rei adere ainda a um ideal pré-renascentista no momento em que este deixa de fazer sentido. Nestas condições, é duplamente um dissidente:

[...] a criação da figura do dissidente tem um significado que ultrapassa o valor da afirmação individual, é antes o reconhecimento da inadequação do esquema ao sujeito a que se destina, a constatação da existência de uma linha de ruptura com a realidade evidente ou mesmo possível, a constatação de que todo o edifício, estruturado no sentido de resolver os

problemas humanos, não passa afinal de uma utopia, o lugar inatingível porque inexistente.

Nesta medida, o Sebastianismo é uma utopia, a proclamação de um estado impossível porque vivia de um rei tão imaginário como ele próprio. Em termos técnicos, D. Sebastião é o dissidente do sebastianismo, e o sujeito que não tem adequação possível ao esquema em que o quiseram integrar. O rei dos sebastianistas é uma criação totalmente desligada da realidade do príncipe que destruiu o seu reino na aventura louca de Alcácer-Quibir.⁴⁹

Tanto D. Sebastião como o sebastianismo serão portadores de estruturas mentais arcaizantes, ou pelo menos desfasadas relativamente ao tempo em que se inserem, manifestando uma clara inadequação ao presente do ser.

3.4.3 O Padre António Vieira

É o Padre António Vieira quem vem dar novo impulso à ideia imperial portuguesa com a síntese que elabora das antigas tradições, centrada na leitura dos livros de Jeremias e, principalmente, Daniel (II,31-45):

Da mesma maneira a duração da estátua dos impérios era composta de diferentes idades. A sua primeira idade, que é o tempo dos Assírios, foi a idade de ouro, a segunda, que é o tempo dos Persas, foi a idade de prata, a terceira, que é o tempo dos Gregos, foi a idade de bronze, a quarta, que é o primeiro império dos Romanos, foi a idade de ferro, a quinta, que é este mesmo tempo dos mesmos Romanos, é a idade de ferro e barro. E basta que nesta última idade, como decrépita, daquela estátua ou daqueles reinos se haja de levantar o Quinto Império que, com toda a verdade e toda a propriedade, se verifique havê-lo Deus de levantar nos dias daqueles Reinos, [...] Assim que o Império que promete Daniel não é império já passado, senão que ainda está por vir.⁵⁰

Recorre ainda aos textos sibilinos⁵¹ e à écloga virgiliana⁵², para concluir que:

*[...] o império de Cristo é juntamente espiritual e temporal, e que, segundo estas duas jurisdições, ambas supremas, se compõe a coroa de Cristo, Sacerdote Supremo, e outra coroa de universal Senhor e Legislador in temporabilis, segundo a qual se chama propriamente Supremo Rei.*⁵³

Esta sua posição é posterior à morte de D. João IV, já que terá sido este rei o primeiro destinatário da sua promessa de reconstrução imperial.

Em pleno século XVII, em plena revolução científica, após Galileu, Bacon e Descartes, Vieira raciocina ainda por homologias e correspondências:

*O tempo, como o mundo, tem dois hemisférios: um superior e visível, que é o do passado, outro inferior e invisível, que é o do futuro. No meio de um e outro hemisfério ficam os horizontes do tempo, que são estes instantes do presente que imos vivendo, onde o passado se termina e o futuro começa. Desde este ponto toma o princípio a nossa História, a qual nos irá descobrindo as novas regiões e os novos habitantes deste segundo hemisfério do tempo, que são os antípodas do passado. Oh que coisas grandes e raras haverá que ver neste novo descobrimento!*⁵⁴

Embora condene as artes divinatórias, é a partir dos mesmos princípios, e de uma concepção mágica do mundo, que elabora a sua teoria. Para além da correspondência entre o alto e o baixo (presente na Tábua de Esmeralda, e adoptada pelas formulações neoplatónicas de Ficino e Pico della Mirandola), usa também um processo que se poderá classificar de cabalístico, já que o seu acesso ao conhecimento decorre da manipulação dos textos, e tem como intenção encontrar os seus sentidos ocultos. Se existe uma homologia cósmica, e se o homem consegue descobrir a relação secreta com o universo sensível (aqui, não mais o espaço, mas um tempo análogo a ele), ser-lhe-á possível agir sobre o pneuma universal e captar as presenças e acontecimentos desconhecidos existentes no limiar dos dois mundos. É esta a posição de Vieira que nada deixa a dever à dos magos do Renascimento.

Todavia, a sua preocupação com o império da pedra, baseada embora na religião cristã, tem subjacente uma intenção unificadora pelo acordo universal face a um ideal comum:

*E que em todos os homens e nações do Mundo houvesse geralmente o mesmo consentimento comum, e o mesmo desejo, e a mesma expectação acerca do Reino e Monarquia universal de Cristo sobre todos eles.*⁵⁵

que aponta para uma nova formulação do estado adâmico — a ser elaborada secularmente por Rousseau, e ligada ao mito do bom selvagem — resultante do contacto com os índios do Maranhão.

Com esta sua perspectiva, entre arcaizante e inovadora, é o Padre António Vieira o grande responsável pela reabilitação das *Trovas do Sapateiro de Trancoso*, texto que segue e usa sem criticar:

*[...] porque sendo, sendo o intento e o assunto ou tema de Bandarra predizer os sucessos futuros de Portugal depois da sua restauração, como se tem visto, foi princípio muito conveniente a ordem dos mesmos sucessos começar naquela trova (que é a primeira) pela sujeição do mesmo Reino a Castela, e pela entrada dos reis Castelhanos em Portugal. E se o verdadeiro profeta e o primeiro autor desta profecia não é Bandarra senão Santo Isidoro, tanto melhor, porque temos mais qualificado autor e mais autorizado profeta.*⁵⁶

Daqui resulta uma transferência temporal que afecta a personalidade do *Encoberto* e, em princípio, deveria apagar a figura de D. Sebastião. Porém, com a sua passagem da esperança messiânica:

*para a pessoa do novo rei, D. João IV, ou ainda para os seus sucessores, D. Afonso e D. Pedro, estabelece-se uma nova forma de sebastianismo em que a figura do rei, morto em Alcácer-Quibir, se encontra transposta para o 'rei-libertador'.*⁵⁷

Esta nova função do *Encoberto* esconderá em si a ideia da redenção a ser operada pelo Imperador Universal quando do seu

retorno, alargando a esperança messiânica de Portugal ao universo.

Em síntese, verifica-se que o Sebastianismo se funda num mito obsoleto enquanto continuação de um ideal pré-renascentista. Todavia, é o desejo de recuperação desse ideal que, sujeito às metamorfoses operadas pelo tempo, acaba por marcar a sua própria reformulação. Para alguns, passa a ser considerado como um fenómeno de superstição colectiva, um mito popular alimentado por especulações irracionais, como as *Trouvas* de Gonçalo Eanes Bandarra, que chegam a empolgar homens cultos como o Padre António Vieira e, mais recentemente, Fernando Pessoa. Para outros, trata-se de uma (ou a) verdadeira religião, a base da filosofia portuguesa, a razão de ser de um povo que traz em si os gérmenes de uma grandeza universal e universalizante, gérmenes estes que darão flor logo que se cumpram os tempos e chegue(m) o(s) chefe(s) verdadeiro(s) que se espera(m).

3.5 AS PROFECIAS DO BANDARRA DE ALMEIDA GARRETT

Qualquer que seja o ponto de vista que se adopte face ao mito, D. Sebastião é considerado o responsável pelo início de uma época de trevas fortemente criticada pelos Regeneradores, e especialmente por Almeida Garrett, que atribui ao fanatismo d'el-rei a perda da independência nacional. Porém, Garrett e o seu tempo preparam-se para assistir a um renascimento do império, já sob novas formas, e testemunhar o progresso liberal, que, à sua maneira, não deixam de se inscrever numa nova formulação do velho mito.

3.2.1 *O Império Liberal*

Ligado a um novo conceito de real, sujeito a um individualismo nascente, o mito do Regresso da Idade de Ouro não se desliga da ideia de um império geográfico unido a um povo e à figura de um rei, e nesta perspectiva poder-se-ão incluir as campanhas napoleónicas. Porém, a sua outra vertente espiritual dessacraliza-se (pelo menos parcialmente), estendendo-se ao universo, generalizando-se a todos os homens, dando lugar a socialismos utópicos mas possíveis:

*Na primeira [a utopia impossível], construímos castelos impossíveis, na segunda, aconselhamo-nos com o mestre de obras, com o arquitecto e com o pedreiro e começamos a construir uma casa que resolva as nossas necessidades essenciais até onde uma casa feita de pedra e argamassa pode resolvê-las.*⁵⁸

Tornado incompatível com o exercício do poder político, o regresso da Idade de Ouro adquire características individuais de programa de vida, torna-se uma esperança humanista, utópica, ou, segundo Laplantine, *uma religião política*.⁵⁹ Sempre associadas à justiça, à paz e ao amor, as utopias interiorizam-se, passando a psicológicas (Goethe) e pedagógicas (Rousseau), ou exteriorizam-se nas experiências de comunismo económico e social. Associa-se a Idade de Ouro ao progresso do espírito humano no sentido do conhecimento, e exalta-se a educação que se deverá estender a todos os indivíduos como meio para atingir uma verdadeira universalidade, a igualdade fraternal:

*Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na cousa pública como sua; querem ir, como Eurípedes e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares, não como Horácio e Virgílio, cortejar no paço as simpatias de reais corações. As cortes deixaram de ter Mecenas; os Médicis, Leão X, D. Manuel, Luís XIV já não são possíveis; não tinham favores que dar nem tesouros que abrir ao poeta e ao artista.*⁶⁰

E ainda:

*[...] o poeta é também cidadão; e os talentos e ciências inúteis, ou porventura prejudiciais, seriam ao bem do estado se a seu melhoramento e cultura não contribuissem.*⁶¹

Procura-se uma nova estrutura que permita a igualdade não apenas a nível intelectual mas também no campo prático pela resolução das injustiças e problemas sociais. Ensaiam-se, então, experiências concretas que procuram realizar o paraíso possível

na terra. Neste último caso encaixam as revoluções francesa e americana:

*Onde a realeza legítima faz parte integrante da constituição, não há medo que os dous elementos naturais da sociedade, a democracia e a aristocracia, rompam o equilíbrio em que as tem o ceptro, fiel, que deve ser, da balança do Estado: não há temor de que o ambicioso demagogo fatigue o povo com distúrbios e excessos para o colher exausto e o açaimar então com a mordaza da tirania. Dêem-lhe o nome que quiserem, chamem-lhe rei ou imperador, César ou czar, se as leis não estabelecerem uma realeza moderada e paternal para conter as paixões ambiciosas dos cidadãos —, a realeza ilegítima da revolução, a tirania virá sem leis, e as destruirá. Deste perigo se livra (quando livra) a oligarquia aristocrática e a negra boca do Leão de S. Marcos. E qual dos flagelos será o pior? — nem o rei profeta saberia escolher. Há um grande, mas solitário, documento contra esta doutrina, no Novo Mundo. Mas dura há mui pouco tempo; e exemplos em política precisam de ter cãs para convencerem.*⁶²

Em 1830, data deste parecer de Garrett, o ideal republicano está-lhe distante e é sentido mais como ameaça do que privilégio. Justifica-se, ainda, a pretensão ao império.

É após a revolução liberal que os portugueses se viram mais claramente para o explorar sistemático dos territórios africanos. Em 1831 iniciaram-se as grandes expedições que abandonam as zonas costeiras para se arriscarem pelo interior, principiando as tentativas de travessia entre Angola e Moçambique. Os portugueses — à semelhança de franceses e ingleses — começam a preocupar-se mais com as suas possessões ultramarinas, com a manutenção e alargamento das zonas existentes, desenvolvendo mesmo actividade guerreira de modo a permitir que sejam ocupadas com continuidade: campanhas para manter a paz e a obediência à bandeira portuguesa. Colonizar é entendido como civilizar e, logo, educar.

A Constituição de 1822, fruto liberal, definia o estado como a união de todos os portugueses de ambos os hemisférios,

compreendendo Portugal propriamente dito, as Ilhas Adjacentes, o Brasil e as possessões africanas. Esta definição repete-se nas constituições seguintes e, exceptuando o Brasil, manteve-se até há bem pouco tempo. Segundo Oliveira Marques:

*Única na história Constitucional das potências colonizadoras europeias, a definição de 1822 ligava indissoluvelmente Portugal aos seus territórios ultramarinos, visto que a Nação era considerada como una e indivisível.*⁶³

E acrescentar-se-ia, dá um estatuto de igualdade fraternal a todos os povos e raças que a compõem. Afirma ainda este historiador que tal princípio exerce um forte impacto político na mentalidade e se arrisca a revestir um carácter sagrado e resistente a alterações *como o da própria religião.*⁶⁴

3.5.2 O Mito Imperial em Almeida Garrett

É nesta nova perspectiva que se encaixa a escrita garrettiana. A ideia imperial, a utopia da Idade de Ouro, poderá ser considerada como um tema próximo do obsessivo na sua obra, e por momentos, em 1827, quase deixa acreditar que espera o regresso do Rei do Mundo nos seus novos moldes:

Finalmente podemos dar largas forgadas à agradável esperança de ver ainda no solo português o mais amado de todos os reis, o Sr. D. Pedro IV. Desembaraçado ele daquela guerra [entre o Brasil e a república de Buenos Aires], há-de atender às necessidades do seu povo que reclama imperiosamente a sua presença para consolidar a Carta, que foi obra espontânea sua, e cuja consolidação também só obra sua pode ser.

Quantas esperanças de outros géneros murcharam e amarelaram com esta grande nova! Quantos projectos frustrados! Quantos rostos desmaiaram, quantos corações sincoparam! Não foi o meu decerto, nem o de nenhum bom português.

*Oh! se El-Rei viesse! Oh! se El-Rei viesse!*⁶⁵

Garrett recupera o mito — ou os mitos —, mas apresenta-os reformulados por interferência do real, tendendo ao positivismo. Porém, a sua posição não é estável, atravessando estádios que se detectam exemplarmente em três das suas obras literárias: *Um Auto de Gil Vicente* (1838), *Frei Luís de Sousa*, (1843) e *As Profecias do Bandarra* (1845). Um percurso disfórico em que a tragicomédia dá lugar à tragédia para ser substituída pelo ridículo da comédia.

Em *Um Auto de Gil Vicente* encontra-se o desejo claro de regresso ou recuperação de um momento modelar e arquetípico, traduzido a nível material pela instauração de um império que se pretende universal, mas com características específicas que o adequam ao seu tempo. Renascimento e Regeneração aproximam-se no pressentimento de uma época civilizacional áurea, e Garrett, escudando-se em Gil Vicente, buscará a confirmação, ou a garantia, de que, no seu presente, embora sob conjuntura diversa, se repita o do tempo vicentino. O autor recorre às *Cortes de Júpiter*, uma peça em que a mudança de cosmovisão renascentista se apresenta ainda hesitante, oscilando entre o sagrado e o profano, o elevado e o grotesco. Esta oscilação — já como dicotomia clara — é recuperada por Garrett e usada na reformulação do mito de Diana e Ácteon sob o qual se esconde a ideia imperial. A ideia é exibida na personagem de D. Manuel, sujeito a comparações maliciosas (Leão X e Augusto) que introduzem um elemento de disforia, agravado pela exaltação de D. João II como modelo. A posição do rei ideal do renascimento é, então, sabotada, e a ele segue-se a do homem/poeta ideal, Bernardim Ribeiro. Bernardim desaparece nas águas do rio, devorado pela metáfora do tempo. Surge, assim, como alegoria da busca de um sentido para a vida, posto em causa pela alteração de concepções e capacidades humanas. A sua morte, que parodia duplamente a morte de Ácteon — caçador e príncipe — junto com a de Beatriz — a Diana que regressa às suas origens — atesta que o império romano, a Idade de Ouro, não é mais recuperável sob os moldes

que apresentava. O mito perde idealidade, tornando-se mais positivo e adquirindo a categoria de possível, humanizado na figura de Paula Vicente/Vénus.

Mas esta segurança sobre o retorno áureo vai sendo progressivamente abalada. A personagem de Bernardim, que é também duplo cultural de Gil Vicente, aproxima-se dos protagonistas de *Catão* e de *Camões*, todas elas entidades que, por inadequação, desaparecem inofensivamente. Como seus herdeiros, encontra-se o espectro destrutor que é o Romeiro em *Frei Luís de Sousa*, ou o seu rival e duplo, Manuel de Sousa Coutinho, que igualmente se retiram do mundo.

O Marquês (em *A Sobrinha do Marquês*), de seu nome próprio Sebastião, proporciona uma outra variante sobre o mesmo tema, uma última esperança que, em aparência, é definitivamente anulada pela caricatura em Tomé e (um outro) Sebastião, agora em *As Profecias do Bandarra*. Por sua vez, Paula Vicente, a Vénus/Providência, enclausura-se enquanto Madalena de Noronha, e morre sob a figura de Maria para renascer na personagem de Ana da Troixa, a contrabandista.

3.5.3 A Comédia Sebastianista

A intriga de *As Profecias do Bandarra*, uma comédia em dois actos, constrói-se claramente em torno do mito sebástico. Considerando a definição aristotélica: *A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não todavia quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo* (*Poética*, 1449,a.32), pode-se afirmar que o texto foge ao género "puro" pela presença de uma fábula que não termina, e interferência de elementos próprios do teatro mais recente — seja vicentino, seja oitocentista. No entanto, a escolha deste género (que é uma tomada de posição crítica) para tratar semelhante tema leva a que este drama se inscreva na tradição da comédia

clássica. Pelo seu título, invoca uma actividade sagrada, a profética; a acção desenvolve-se em torno de um mito; embora sob a sua forma mais vulgar — a embriaguez báquica — está presente o lado dionisiaco. Encontram-se, assim, parodiados, os componentes próprios do estilo elevado da tragédia:

*A Comédia, na sua paródia da tragédia, elabora intrigas completas seguindo o padrão da tragédia, e a sua lição foi transferida para peças cómicas sobre a vida de todos os dias, para peças com um enquadramento não mitológico, transformando assim a tragédia em comédia de costumes. Porque a Comédia Antiga não tinha intrigas devidamente construídas no verdadeiro sentido da palavra. O interesse pela vida comum influenciou o desenvolvimento de um tipo particular de comédia, onde se abordavam um número plausível de incidentes quotidianos, como relações amorosas ou jogos de confidências, e se baseava num grupo de personagens tipo — a peça que abre caminho à Comédia Nova de Menandro.*⁶⁶

Garrett procura sintetizar os processos próprios às diversas formulações do género, aproximando-se do momento de viragem da Antiga para a Nova Comédia. Curiosamente, será o tema da embriaguez, associado à simbologia do vinho, que irá servir de metáfora ao desenvolvimento do próprio mito.

A comédia tem como personagens principais Tomé Crispim, o sapateiro-remendão e beberrão — que canta trovas profetizando o regresso de um Encoberto —, secretamente casado com Ana da Troixa, que é contrabandista; Pantaleão de Sá, proprietário de um manuscrito secreto das *Trovas do Bandarra*, o fidalgo boticário que consome todo o ópio da sua botica, pai da bela e jovem Catarina e tio de Sebastião, o pretendente de sua filha. Como personagens secundárias surgem Lázaro, o ajudante do boticário, e Procópio, o tabelião.

Resumindo, Pantaleão usa o vinho para seduzir Tomé a que lhe cante as *Trovas* e, convencido de que este é um avatar do Bandarra, convida-o para um jantar prometendo-lhe a mão de sua filha, deixando-o muito hesitante quanto à sua verdadeira

identidade. Ana alimenta a lubia de Pantaleão semeando 'sinais' do regresso do *Encoberto*, funcionando, simultaneamente, como princípio de real face a Tomé, e adjuvante relativamente ao casamento de Catarina e Sebastião. O segundo acto corresponde ao final do banquete que decorreu sob a égide do retrato do rei D. Sebastião (recordando a presença avuncular em *Frei Luís de Sousa*). Frente ao retrato, o boticário encena o regresso do *Encoberto*/Tomé, enquanto da sua parte de trás sai Sebastião mascarado de rei, a armadura com a viseira descaída, exigindo casar com Catarina.

À semelhança do que acontece em outros dramas do autor, a aparente unidade de acção escamoteia uma pluralidade de conflitos. Neste caso específico, nos dois actos da comédia desenvolve-se uma acção composta por três zonas de intriga: a principal, elaborada em torno do mito sebastianista e que, por si, se divide numa linha de carácter histórico-político e outra de carácter profético-religioso; uma outra, decorrente da primeira, ou que a ela se associa de carácter amoroso, também subdivisível em duas linhas diversas (embora entretecidas) representadas, respectivamente, pelos casamentos ocultos de Ana/Tomé e Catarina/Sebastião; e uma terceira, de carácter teatral, centrada na figura de Ana da Troixa e seus adjuvantes (Lázaro e Tomé) que possui como característica mais peculiar o jogo com uma deliberada e falsa ausência de desfecho, além da insistência em envolver o espectador no acto de representação.

Logo que entra em cena, acusando a ressaca da véspera conseguida à custa do vinho do Porto fornecido por Procópio, Tomé comenta as várias castas e dá vivas ao *Encoberto*:

— Hum, que preguiça!... Não, que o vinhito era do Porto, e de boa idade!... e então de mofo! Puhuhuf! Sabe-me a boca a ferros velhos. Ferros velhos! mas sempre são doutros ferros velhos mais finos. O que a gente traz do Manoel Zoina ou do Pilho — e mais são armazéns de consciência![...] Mas, dizia eu, são outros ferros velhos os que a gente de lá traz e que sente na boca ao outro dia: mais saburra na língua...(Masca) e quero

mesmo dizer — que já digo, sei da coisa quero mesmo dizer, outra casta de saburra, assim grossa, entrapada, carrascoa. E isto hoje... (Mascando com gosto) isto hoje qu'eu sinto na boca, ainda sabe bem, home! Forte pinga! E como eu a chucho, e o mais que há-de vir! viva o Encoberto e santa paz coa sua alma! Qual alma nem meia alma? Tão asno sou eu que creia em tal? [...]

Alma!... Nem alma nem espirito. Só se for o espirito deste vinhote que ainda por aqui me anda a alma dele a pedir missas pelas goelas. Alma o Encoberto! Não na tem, juro eu. Não é tal alma, é corpo vivo e são... Não, que é assim que ele me rende.⁶⁷

Em primeiro lugar, o *Encoberto* é comparado ao vinho, e assim transforma-se, por um lado, numa espécie de embriaguez/droga aristocrática — associando-se ao ópio que o coro logo acusa Procópio de consumir. Por outro lado, e sendo o Porto de uma casta superior (e nobre), além de bom motivo para que Tomé use as suas Trovas, leva a que o vinho se apresente como símbolo de estatuto social (à semelhança do que acontece em *Pequenos Burgueses* de Carlos de Oliveira). Em segundo lugar, lança-se a dúvida sobre o *Encoberto*: se tem *corpo vivo e são* é porque não morreu, e se não morreu, se não tem alma nem espirito, é porque não é humano. Equiparado ao vinho/casta e sendo corpo, o termo *Encoberto* parece referir-se a uma classe ou estado social e não a um ser particular. Assim, o objecto definido pela personagem Tomé com esse vocábulo é outro e diferente do concebido pelo sebastianista 'tradicional' que é Pantaleão. Neste momento, o significante *Encoberto* possui já dois significados diferentes — um *Encoberto/corpo* e um *Encoberto/alma* — e é a partir desta disparidade, sempre associada ao vinho — *para Garrett o nosso primeiro género de cultura e exportação*⁶⁸ —, que se constrói o duplo sentido que atravessa todo o texto.

3.5.4 A Embriaguez Sebástica

Será então a partir de uma perspectiva sociológica, e considerando a relação que as personagens mantêm com o vinho enquanto

processo de aceder ao êxtase (ou iniciação) — que se pode descortinar a perspectiva garrettiana sobre o sebastianismo:

*A relação entre o pensamento colectivo e as grandes criações individuais literárias, filosóficas, teológicas, etc., reside, não numa identidade de conteúdo, mas numa coerência mais profunda e numa homologia de estruturas que se pode exprimir por conteúdos imaginários extremamente diferentes do conteúdo real do conhecimento colectivo.*⁶⁹

Embora esta tese seja bastante posterior, e talvez Garrett com a sua preocupação social tivesse mais em vista o recuperar da estratégia vicentina, o facto é que a sua posição obriga a uma leitura deste tipo, exigida por alguns dos seus prefácios como, por exemplo, a *A Sobrinha do Marquês*:

Assim, tirado o Marquês de Pombal — tipo de si mesmo, e que somente por si podia ser representado — todos os outros personagens são típicos; e cada um deles figura, não um indivíduo que existisse, mas uma classe de que é representante. [...] Dei-lhe dois caixeiros ao Manuel Simões, um do Norte, outro do Sul do reino, porque, além de ser esta a verdade material dos factos e dos costumes, a verdade topográfica, para assim dizer, do bairro comercial de Lisboa — também se caracterizam assim melhor as tendências e instintos, não tão claras como hoje, mas já então visíveis, das duas principais divisões do povo português.

*Se alguém queria ver outra coisa numa comédia do tempo do Marquês de Pombal, esse alguém perdoe-me a sua ausência, é tolo; e tanto sabe o que é o Portugal em que vive, como aquele em que viveu seu pai e avô.*⁷⁰

Garrett preocupa-se conscientemente com a verdade socio-política do seu tempo, com as suas tendências, procurando retratá-las nas suas obras, mas a sua intencionalidade não exclui a presença de elementos simbólicos que a ultrapassam.

As personagens apresentam-se, então, evidentemente, como representantes de classes sociais. Tomé e Ana, os cônjuges, como figurações da camada popular; Pantaleão e Catarina como imagem de uma classe média burguesa *vacilante, incerta ainda do*

*presente, com terrores e saudades do passado...*⁷¹ e com pretensões aristocráticas: Sebastião, assemelhando-se a D. Luís, exibe-se como um aristocrata decaído e, em simultâneo, como a nova geração liberal. Mas estas aparências complexificam-se com a multiplicação de informações e funções.

Tomé, sapateiro, bebereiro e *cantador de pecados*, esconde a sua bastardia e o seu oportunismo, despertando a curiosidade e interesse dos *burgueses* — Procópio, Pantaleão. É uma entidade marginal pela sua origem, pelo seu comportamento e também pela sua profissão — já não contando com as associações religiosas induzidas pelo seu nome. O ofício de sapateiro, à semelhança do de curtidor e magarefe, e porque lidam com a pele e carne de animais sacrificados, é considerado como um mal necessário na antiguidade egípcia e romana. Porém, o apelido de Tomé é Crispim, irmão de Crispiniano, os gémeos romanos que vêm evangelizar a Gália sobrevivendo como sapateiros, tendo sido martirizados pelo embaixador de Diocleciano. À conotação positiva introduzida pela tradição cristã acrescenta-se a lenda da origem divina do ofício: terá sido Deus quem ensinou Adão a curtir as peles para preparar o calçado após a expulsão do Paraíso. Tomé é assim um representante do homem caído e, como tal, a sua dimensão ultrapassa a de símbolo do povo português — um degradado lusíada, filho de Baco, ou protótipo do *Zê-Povinho*. O seu ofício fornece ainda outras indicações, nomeadamente a de estar ligado a uma tradição corporativa: os seus grémios são os primeiros a ser formados, introduzindo o voto corporativo, e o seu regimento, em Lisboa, data de 1572. Assim, o passadismo que acusa Tomé está associado a uma forma de organização social, útil e produtiva no seu tempo, que proporcionou um esplendor que a sua classe não mais conseguiu alcançar. O seu desejo medievalizante corresponderá a uma inadequação ao presente e a uma incapacidade — por desconhecimento — de se reestruturar face ao tempo que vive, de se preparar para um futuro melhor. O seu interesse por esse futuro é puramente

material e comercial, daí que se justifique o seu oportunismo. Por sua vez, a perda de identidade representará a perda da noção das suas capacidades, da sua dimensão face a um novo real. Alimentada por Pantaleão, a sua 'mania das grandezas' — e o aspirar à mão de Catarina — é sintoma de distância face ao real que o leva a pretender subir acima das suas possibilidades ('subir acima da bota') sem esforço pessoal. Perde, então, a iniciativa, sujeitando-se ao desejo de outros, por facilidade e comodismo, ou também por ignorância. A esta faceta popular, ou popularizante, Garrett opõe Ana da Troixa. Também marginal — é contrabandista —, a 'metade' de Tomé demarca-se pelo seu espírito de iniciativa e capacidade de empreendimento na orientação do seu destino e dos outros (em que se inclui Tomé). O seu desejo de possuir uma loja é diverso, na sua essência, do do marido. A loja que Ana pretende, uma capelista, está virada para o presente na medida em que corresponde à satisfação de uma necessidade criada pela nova burguesia, dando uma dimensão progressista às suas aspirações. Ambas estas personagens se caracterizam pelo seu desinteresse por ideais políticos, tomando partido pela facção que no momento mais propícia lhes pareça, que melhor lhes permita alcançar os seus desígnios particulares (Ana e Tomé colaboram indistintamente com Pantaleão e Sebastião).

Também as figurações de Pantaleão e Catarina não são simples. Pantaleão, pelo seu nome, associa-se ao padroeiro do Porto. Diz a lenda que, em fins de 1453, aportou ao Douro uma embarcação vinda do Mediterrâneo oriental que terá fundeado em Miragaia. Tripulada por arménios fugidos a Maomé II quando da queda de Constantinopla, este navio traz as relíquias de S. Pantaleão, depositadas na Igreja de S. Pedro em Miragaia. Este santo terá sido um médico natural de Nicomédia convertido por Hermolau devido a uma ressurreição que, involuntariamente, opera numa menina mordida por uma serpente. Tendo sido acusado por cristão ao Imperador Maximiniano, é martirizado. S. Pantaleão, cuja viagem é idêntica à de S. Tiago (de Compostela)

e de S. Vicente, substitui-se a este último — que já sucedera à Virgem como padroeiro do Porto. As suas relíquias, conservadas numa arca de prata que D. Manuel manda construir em obediência à vontade de D. João II, são roubadas, e a arca vendida em Londres em 1842. A personagem de Pantaleão partilha, assim, a actualidade de um problema que radica na antiguidade (cristianização) e simultaneamente marca o final da Idade Média (queda de Constantinopla), associado ao Império nacional do Renascimento (D. Manuel e D. João II), com as suas conotações fundadoras: de uma religião, de uma era, de uma cidade, de um império. À grandeza decorrente do seu nome, Garrett opõe o ridículo do seu presente e actuação: um boticário provinciano — porque de origem portuense e vivendo em Lisboa — com pretensões aristocráticas, conservador:

[...] quer defender o que ganhou e a monarquia com quem ganhou — e cujas formas lho mantém — um dos novos contendores que lhe surgiram, e com que não contava em sua orgulhosa cegueira de parvenu.

Há-de-lhe custar: não tem no solo, não tem nas crenças, não tem no material nem no moral do País força nenhuma que se pareça com a que tinham os seus antigos contrários que tantos anos combateu, que hoje quer em vão fazer seus aliados, seus pares.

Podiam ter criado outra ordem de coisas, podiam ter-se organizado... Talvez! não sei. Mas sei que o não fizeram, e que tudo o que nesse sentido tentaram foi absurdo, foi inconsequente, e o que mais importa aqui, agora, porque é da província da arte ridículo.⁷²

O passadismo de Pantaleão e o seu zelo missionário no difundir do sebastianismo são completamente negativizados. O seu louvor de Tomé/povo transforma-se numa manobra para, em interesse próprio, melhor o submeter e explorar, com consequências desastrosas para este último. A sua hostilidade ao sobrinho revela-se como um desejo de poder justificado por uma falsa predestinação de eleito. O seu presente é, pois, entendido como um *mundo às avessas* no sentido medieval. Por sua vez,

Catarina — a *pura* —, como descendente directa de Pantaleão, partilha o seu passado. Representará, no entanto, a versão positiva do mesmo, tanto devido à sua capacidade de crítica ao comportamento de Pantaleão, como pela identidade de 'alma' e 'sangue' que a une a Sebastião, ratificada pelo casamento.

A personagem de Sebastião figurará a nova geração liberal, de origem aristocrática ou não, adepta da monarquia constitucional (vota no regedor da paróquia), que possui conhecimentos e respeito pelo seu passado histórico (conhece as trovas, mas não crê cegamente nelas), e que se mantém informada e a par do seu presente (lê periódicos). É Sebastião quem promete a loja a Ana/povo, propondo-se, assim, auxiliá-la a reestruturar-se para o futuro, e assegura a Tomé o acesso a vinho de qualidade, mas em troca de algo, e não excessivamente superior ao que este está habituado.

Todas estas personagens estão unidas pela relação que estabelecem com o vinho, pelo seu uso, ou afirmações que fazem a seu respeito. Tanto pela sua cor como pela seu carácter e essência, o vinho possui uma carga simbólica vasta e fortíssima, comum às mais variadas tradições. Associado ao sacrifício e ao sangue — de Dióniso ou de Cristo —, é bebida de imortalidade. Em resultado da embriaguez que provoca, é simbolo do conhecimento e da iniciação — nas tradições chinesa, hindu, árabe, judaica e cristã. Na tradição bíblica é signo e simbolo de alegria e, por generalização, de todos os dons concedidos por Deus aos homens, transformando-se na bebida divina por excelência. As actividades e espaços que com ele se relacionam adquirem, pois, uma dimensão sagrada: o escanção identifica-se com Deus cedendo a sua graça, ou com o mestre transmitindo o conhecimento místico; a taberna pode designar *o local de reunião dos amigos ou confidentes, quer dizer, aqueles que partilham os mesmos segredos espirituais; ou, num sentido ainda mais místico, um centro de iniciação.*⁷³ Deste modo, as ligações que se estabelecem entre as personagens e o vinho deverão funcionar como metáfora

da sua relação com o espiritual e, por transferência, com o mito sebástico.

O sapateiro é apelidado de beberrão, bebe de tudo o que pode, mas sabe reconhecer a qualidade dos diversos vinhos. A embriaguez de Tomé surge como desejo de conhecimento que, no entanto, necessita ser controlado para que não se torne auto-destrutivo. A sua 'iniciação' deverá ser gradual, por um aumento da qualidade do vinho, mas circunscrita ainda ao espaço da taberna. A sua aspiração ao aristocrático Porto/casamento com Catarina não é viável, pois o seu percurso está já unido ao de Ana da Troixa/escanção. Por sua vez, o boticário não se contentou com o simples vinho — mesmo sendo do Porto —, tendo recorrido às drogas da sua loja que, de panaceia, se tornaram em motivo de doença. A sua embriaguez, associada ao ópio no primeiro acto, a que se acrescenta o vinho no segundo, transforma-se numa deturpação do conhecimento por interferência de elementos nocivos e a ele alheios. Encontram-se, assim, duas vias, a primeira *patética* e a segunda *batética*, a que se opõe o caminho do meio exemplificado em Sebastião. Este, frequentador de botequins — onde bebe informação em periódicos — (o que o faz participar dos espaços de Tomé e Pantaleão), corresponderá ao comportamento ideal de acesso ao conhecimento pelo seu equilíbrio no consumo de vinho: só a ele é possível casar com Catarina.

O *Encoberto* — a personagem central do sebastianismo — revela-se um termo rico de significantes. Começa por ser considerado uma entidade sem alma, e como espírito possuindo apenas o do vinho (Tomé, l.iii), para se afirmar, seguidamente, que possui *corpo vivo e são*. Não humano, corresponderá a uma classe ou corpo social. Na perspectiva materialista e comercial de Tomé, o sebastianismo resume-se à possibilidade de um estado social justo que lhe permita subir de estatuto. Mas esta personagem deixa explícita a relação com o vinho/conhecimento, que nele é mais uma suspeita que uma certeza. O seu anseio por

uma casta de vinho superior corresponderá ao vislumbre de que o lado material não será um fim em si, mas um meio para aceder a algo para que não está ainda preparado. Por sua vez, em Pantaleão, o *Encoberto* é um espírito que aquele pretende invocar por uma actuação nigromântica face ao retrato. O jantar transforma-se, assim, num banquete ritual em que são invocados os mortos (uma espécie de 'missa negra'). Por este facto, descobre-se que a renomeação das personagens levada a cabo umas pelas outras — Pantaleão que chama Gonçalo a Tomé; este que se considera uma *sombra* do *Encoberto* e que, já como Bandarra, atribui a Pantaleão o nome de Radamanto; e Lázaro, pela associação imediata do seu nome, as transforma todas em entidades não existentes, habitantes do reino das sombras.

São, pois, todas elas, incluindo Catarina, que vem mascarada de Pantasileia, e Sebastião na sua qualidade de *Encoberto*, entes ressuscitados pela arte de Pantaleão (um outro clérigo nigromante, ou um Fausto à portuguesa). Tanto mais que este renega o sobrinho, não o reconhecendo enquanto *corpo vivo e são*, amaldiçoando-o e desejando-lhe a morte. Assim, Pantaleão só reconhece o *Encoberto* enquanto fantasma — e, neste caso, imperial —, passando-lhe despercebida a sua manifestação concreta.

Para Sebastião, o *Encoberto* fará parte da história e da tradição, será uma das formas por que se manifesta o espírito de um povo, num processo que Garrett define (recorde-se) como semelhante tanto para a História como para a Literatura:

[...] ao pé, debaixo dessa aristocracia de poetas, que nem a viam, talvez, andava, cantava, e nem com o desprezo morria, outra literatura que era a verdadeira nacional, popular, a vencida, a tiranizada por esses invasores gregos e romanos, e que a todos os esforços deles para lhe obliterarem e confundirem o carácter primitivo, resistia na servidão com aquela força de inércia com que uma raça vencida, com que a população aborígene de um país resiste a igual empenho de seus conquistadores que lhe usurparam a dominação, e que, séculos e séculos depois, quando esses já não são, ou não cuidam ser, senão uma casta privilegiada e patriciana, reagem fortes aque-

l'outros com o que seus próprios senhores lhe ensinaram, regenerados por seu longo martírio, e extirpam muitas vezes, mas geralmente se contentam de avassalar, os seus antigos opressores.

*É a história de todos os povos, e por consequência, de todas as literaturas.*⁷⁴

E, acrescentar-se-ia, também dos respectivos mitos. Sebastião, pelo seu comportamento, usa as crenças de seu tio, o conhecimento que aquele lhe terá transmitido *em criança* para *avassalar* o seu opressor e *conquistar* sua prima, com auxílio dos *aborígenes* Ana e Tomé. Define o vinho como um bálsamo, um conforto e uma consolação, mas associado ao perfume para 'embalsamar' os mortos:

*A subtileza inalcançável, e portanto real, do perfume aparenta-o simbolicamente a uma presença espiritual e à natureza da alma. A persistência do perfume de uma pessoa após a sua partida evoca uma ideia de duração e lembrança. O perfume simbolizaria assim a memória e seria talvez este um dos sentidos do seu uso nos ritos funerários.*⁷⁵

Para Sebastião, o vinho é, então, memória, revivência do passado e não objectivo para o presente enquanto processo de êxtase, de acesso ao conhecimento. O seu ideal de paraíso não é artificial, mas de *artífex*, e deverá ser construído (e, aqui, o seu comportamento durante a peça aproximar-se-ia da ordem célebre do seu homónimo, também personagem garrettiana, o Marquês de Pombal, após o terramoto: enterrar os mortos e tratar dos vivos). Sebastião casa com Catarina/Pantasileia, de olhos negros — idêntica, portanto, a Paula Vicente/Natércia/Mariana/Leonor e todas as outras personagens femininas e morenas em Garrett representantes da Vénus que se substituiu e domina o espaço de Diana/Astreia. Assim, o sebastianismo deste Sebastião enquanto desejo de regresso a uma Idade de Ouro funda-se no programa da Pantasileia vicentina:

*Oh, famoso Portugal
conhece teu bem profundo,
pois até ao polo segundo
chega teu poder real!
Avante, avante, Senhores
pois que com grandes favores
todo o céu vos favorece!*

...
*Cobrai fama de ferozes,
não de ricos, que é perigosa;
dourai a pátria vossa
com mais nozes do que as vozes.
Avante, avante, Lisboa!
que por todo o mundo soa
tua próspera fortuna,
pois que ventura t'enfuna,
faze sempre de pessoa.⁷⁶*

Resulta, pois, de uma visão lúcida da realidade, virada para o futuro e para a reconstrução — ou regeneração — do império, mas sob novos moldes.

Todavia, Sebastião nunca chega a afirmar a sua descrença no *Encoberto* nem nas *Trovas* que a ele aludem. O seu aparecimento no final do segundo acto é pontuado pelo canto do coro que anuncia o seu regresso: *Viva El-Rei D. Sebastião/ E seu profeta Bandarra*. Encoberto pela máscara de D. Sebastião, identifica-se pela aparência com o Desejado e, em simultâneo, apropria-se magicamente da personagem que representa. Este seu gesto é, assim, paralelo com o de Pantaleão no seu intento invocatório. à frente e atrás do retrato, quase ao mesmo tempo, executam-se dois actos mágicos, em que um se vira para o passado e outro para o futuro. O comportamento de Sebastião corresponde, por tal, a um acto refundador, ao esconjuro dos espectros invocados por Pantaleão em seu auxílio, à fusão destes últimos na sua pessoa. Sebastião pretenderá operar um transfer sobre si, e sobre tudo aquilo que a sua personagem representa, de toda a tradição associada ao mito do Desejado, e com ele

inaugurar uma nova era que permita, enfim, o reingresso na Idade de Ouro.

Garrett elaborou este seu acto refundador sob a forma de uma comédia, mas, como atrás ficou dito, próxima do momento de viragem da Antiga para a Nova Comédia especialmente devido à ausência de exibição de elementos fálicos. No entanto, *As Profecias do Bandarra*, pelo seu espírito, inserem-se claramente na formulação mais antiga do género:

[...] o aviltamento de homens proeminentes ainda vivos e os frequentes apartes dirigidos ao público tornavam essas peças muito diferentes da comédia tal como a conhecemos hoje. A Religião e a Mitologia eram tratadas com grande irreverência, sendo algumas das peças versões burlescas dos mitos; os deuses, em especial Diôniso, eram apresentados como covardes, estúpidos e desonestos, embora o seu poder fosse aceite e muitas vezes exaltado. O final das peças tinha um carácter festivo, erótico, muitas vezes culminando num casamento em reconhecimento, por assim dizer, do triunfo do herói. Como foi tão apropriadamente dito, o espírito essencial da Comédia Velha era o de protesto, através do humor e da fantasia, contra todas as figuras de poder e com influência — os deuses, os políticos, os generais, os artistas e os intelectuais.⁷⁷

Conclui-se que o uso da comédia para tratar o tema do sebastianismo não implica um menosprezar ou desrespeitar do mito por parte do autor.

3.6 CONCLUSÃO

Em *As Profecias do Bandarra* Garrett pretende uma recuperação ritual (porque sob a forma de teatro), uma reactualização da memória da Idade de Ouro pelo esconjuro da *queda* do império português, na encenação do regresso do Desejado. Reformula o sebastianismo tal como se apresenta no seu tempo, usando os elementos aglutinados pela tradição em torno do mito básico.

Começando pela acção, verifica-se que a intriga sebástica pretende anular as divisões histórico-políticas e profético-religiosas, e tal é conseguido através da sua fusão numa unidade a que se associa o tema amoroso (com uma implícita perspectiva universal venusiana): o casamento de Sebastião com Catarina une as duas facetas do mito (passado e presente reformulado) e elimina a distância entre duas tendências políticas (conservadora e liberal); por sua vez, o casamento de Ana da Troixa com Tomé anula as divisões nas castas populares. O tema teatral, com a sua função civilizadora e educativa, transforma-se num 'sacramento' mais vasto, unindo o palco ao público: o envolver e valorizar do espectador virtual, a par do convite ao aplauso no fim, terão como objectivo não apenas fazê-lo participar mas aprovar o acto a que assiste.

Intencionalmente, e pela sua comemoração ridícula, Garrett destrói as versões anteriores para, sobre as suas ruínas, erigir um novo credo, repor uma nova ordem. Descobre o *Encoberto*

de Pantaleão: para este, o regresso do rei é o fundamento da sua fé; concretizado, o seu desejo deixa de ter razão para existir, e a sua crença é anulada; juntamente com ela, e por continuidade, desaparece o direito à disforia pelo presente democrático, ficando o seu conservadorismo sem justificação. Elimina-se, também, a marginalidade e bastardia das Trovas que levam consigo o seu passadismo: exalta-se o seu papel de canção de trabalho, de poesia popular, pela revogação do seu carácter sagrado — com o regresso do Encoberto a profecia já foi cumprida, resta-lhe a sua aspiração a um futuro melhor. O condenar do hermetismo das Trovas por Sebastião (que exige um português raso e claro) significaria a sua pretensão de abolir as minorias de iniciados/conhecedores, uma elite em que ele próprio também estaria incluído, pois é capaz de *desentrelaçar* as suas palavras, numa manifestação de ecumenismo cultural. Não as nega, porque exprimem uma sabedoria intemporal que oculta uma verdade de cariz popular. À encenação do regresso do Desejado alia-se o discurso de Tomé no invalidar do velho credo sebastianista e, com ele, de toda a actuação política que põe o interesse pessoal, ou das elites, acima do nacional. Ao apresentar Sebastião, a personagem inaugura, pois, uma nova era.

Sob a capa da comédia do regresso do Desejado esconde-se a tragédia da descida aos infernos — o Alcácer-Quibir — de Sebastião, na sua convivência com os mortos invocados por Pantaleão e Bandarra — de que ele também faz parte: a sua anabase é, também, um auto-sacrifício. Sebastião inverte o percurso do rei que personifica para regressar em glória, embora encoberto. A personagem mascarada será, por tal, metáfora de toda uma outra encenação oculta do mito, cláusula necessária para o consumir da profecia. Deste modo, todas as cenas anteriores à cena iv do acto II correspondem ao exaurir do tempo de obscurantismo — a Idade de Ferro — que antecipa a reintegração na plenitude despoletada pelo retorno do rei.

Pela sua personagem Sebastião, Garrett instaura uma linha de ruptura voluntária, no sentido de restabelecer uma adequação à realidade evidente e possível. O sebastianismo utópico, material ou místico do passado, é reintegrado no esquema do real pela busca de harmonia entre o ser e o seu momento. A encenação do passado disfórico dá razão de ser a um presente e um futuro que se pretendem eufóricos: Sebastião, regenerado pelo sacrifício e regenerador na qualidade de *rei libertador*, desencadeia a salvação individual — porque é uma entidade; e colectiva — porque a sua personagem se exhibe como representante de uma classe social e de uma facção política. O acto de 'ressurreição' da personagem — que a identifica com a Fênix — é positivo e transformador. Por um lado, pactua com o determinismo na medida em que se sujeita ao prescrito na profecia (ou na sua reelaboração), mas, por outro, a sua intenção é autodeterminada e tem como objectivo inflectir o futuro no sentido que se pretende, agindo sobre ele.

O ideal renascentista do regresso à Idade de Ouro está presente, embora metamorfoseado e reformulado pelas condições históricas gerais e particulares do tempo de Garrett, mas são ainda detectáveis as suas marcas. Garrett exhibe Sebastião como o exemplar de uma nova raça, senão perfeita, pelo menos de melhor qualidade que a anterior. Associa Astreia/Justiça Imperial à Virgem/Catarina/Pantasileia. Diana é substituída por Vénus na linha de Camões, e nacionalizada por interferência da personagem vicentina. Indicia um novo surto cultural que, enquanto Regenerador, se sobrepõe ao do Renascimento. A redescoberta do Éden é substituída pela sua reconstrução. O regresso do Imperador Universal é encenado pela presença do falso rei sob o qual se esconde o representante de um estado aristocrático-democrático-paternal. Todavia, Sebastião acusa ainda um comportamento feudal, surgindo vestido de cavaleiro, preocupado em salvar a sua dama e proteger o seu tio fraco, o que poderá inscrever-se no código medieval de cavalaria. A sua ideia de

justiça é concreta — porque social e política — e deverá ser conquistada pelas qualidades particulares do seu paladino, mas na actuação política: a guerra das armas é substituída pela das palavras.

A interferência de Dante marca-se na manutenção das analogias entre homem e sociedade (agora, classes sociais), mas o poder divino/real é substituído pelo monárquico-constitucional. O governo, à semelhança do prescrito na *Monarquia*, deverá proporcionar a paz e basear-se na concórdia, que continuam a ser elementos essenciais para o desenvolvimento do indivíduo/povo. Sebastião/regenerador é um eleito por virtude e mérito próprios porque símbolo da vontade dos governados (Ana e Tomé) e porque a sua eleição é atestada por sufrágio. Segue, no entanto, a via do meio, colocando-se entre os *dois hemisférios* — corruptível (o material, de Tomé) e incorruptível (o espiritual, de Pantaleão), participando da natureza dos extremos. Os seus objectivos são também dois: uma *beatitude* desta vida, resultante do exercício da sua própria *virtude* e que se identifica com a obtenção da justiça social; e uma *beatitude* em que a vida eterna dá lugar à fruição do conhecimento e sua partilha (educação geral).

Está ainda presente a ideia petrarquista das renovações periódicas após intervalos de obscurantismo. O progresso civilizacional é agora considerado como missão do poeta romântico que, à semelhança do humanista, poderá e deverá restaurar a antiga *virtú* da raça portuguesa. O ideal de unidade nacional — que substitui o da União Ibérica — a realizar sob a autoridade monárquico-constitucional torna-se, assim, numa reedição do alvitre feito a Itália, já que Portugal terá ficado a dever a sua ruína ao totalitarismo e tirania monárquicos.

A proposta de Maquiavel, que opõe o terror e a violência ao amor dantesco, é moderada pela noção de força e disciplina (no ataque de Sebastião a Tomé). Também a preocupação com o manter dos territórios que se possuem, em vez de ansiar por conquistas impossíveis, decorre do acima citado discurso de

Pantasileia. Embora associada a um espaço geográfico — o de África, explícito no mesmo discurso —, a ideia imperial em Garrett cinge-se a uma política encerrada nos limites existentes, revestindo antes características culturais e educativas.

Dá-se, então, o abolir das fronteiras entre temporal e espiritual, que se tornam interdependentes: a preocupação educativa e cultural sobrepõe-se à religiosa, o espiritual não é mais religioso mas intelectual, e porque intelectual, funde-se com o aspecto materialista. A intenção unificadora pelo acordo universal face a um ideal comum, presente no Padre António Vieira, é recuperada sem a sua especificidade religiosa. Assim, o Quinto Império vieiriano está à porta, ou começa a ceder o seu passo ao pessoal. Garrett recupera a noção de tempo do jesuíta, reinscreve-se no limite onde o passado acaba e o futuro começa — que é o momento da representação teatral.

Instaura, portanto, um novo *presente*, fundado nos antípodas do passado, mas instantâneo, sem continuidade: o futuro fica em aberto, subordinado à actuação e responsabilidade dos viventes. Por sua vez, a noção de povo como bom selvagem torna-se mais realista: a inocência do estado adâmico é substituída pela ignorância, mas será ainda necessário trabalhar a *massa inculta, a pedra tosca, bruta, dura e informe* que não perdeu a sua qualidade de perfectível.

Garrett recusa tanto a superstição colectiva e o folclore que envolvem o sebastianismo como a seu lado puramente espiritual. Aceita, no entanto, a ideia de grandeza em gérmen no povo português porque crê na qualidade de uma raça nacional, e pretende que esse gérmen seja devidamente alimentado embora pelo trabalho e esforço pessoais e colectivos, para que venha a dar a flor que lhe é possível. Com *As Profecias do Bandarra* encena a chegada do salvador, talvez com intenção de despoletar esse gérmen, e aqui, porque Sebastião representa o ponto de vista do autor, levanta-se a dúvida se Garrett (à semelhança do que irá acontecer com Fernando Pessoa) não se terá considerado ele

próprio como um avatar do Encoberto. Seja esta hipótese válida ou não, a metamorfose que ele opera no mito destrói a sua faceta messiânica porque insinua, também, que o redentor é um corpo colectivo e, logo, D. Sebastião será cada um e todos os portugueses. A comédia adquire assim, e por oposição à disforia trágica que informa o sebastianismo, a categoria de acto eufórico e refundador deste mito.

NOTAS

CAPÍTULO I

¹ Thomas PERCY, *Reliques of Ancient Poetry*, J. M. Dent & Sons, London, 1910.

² Walter SCOTT, *Minstrelsy of the Scottish Border*, (Edinburg, 1812) *apud*. *Poetical Works*, Oxford University Press, London, 1967.

³ J. G. LOCKHART, *Ancient Spanish Ballads*, Albemarle Street, London, 1853.

⁴ "Estou inclinado a crer que houve uma língua romance, que teve por base o Romano-rústico falado, e que geralmente predominou nos países de dominação visigótica desde a Aquitânia até ao que hoje é Algarve; e que esta língua quase latina é o comum tronco do Provençal que morreu à nascença, do Aragonês que não passou da infância, do Português e do Castelhana que chegaram a perfeita maturidade, e outros mais obscuros dialectos cujo desenvolvimento as circunstâncias políticas e topográficas anularam." Almeida GARRETT, in *Obras Completas — Romanceiro — I*, Editorial Estampa, Lisboa, 1983, (nota 4), p. 278.

⁵ Existe uma polémica com repercussões filosóficas relativamente aos sentidos das palavras *fancy* e *imagination*, que este texto de Addison também alimentou. Porque esse problema ultrapassa o objectivo deste trabalho, optou-se pela tradução linear de *fancy* por fantasia e *imagination* por imaginação. "There is a kind of writing wherein the poet quite loses sight of nature, and entertains his reader's imagination with the characters and actions of such persons as have many of them no existence but what he bestows on them; such are feeries, witches, magicians, demons, and departed spirits. This Mr. Dryden call the *fairy way of writing*, which is, indeed, more difficult than any other that depends on the poet's fancy, because he has no pattern to follow in it, and must work altogether out of his own invention. / There is a very odd turn of thought required for this sort of writing; and it is impossible for a poet to succeed in it, who has not a particular cast of fancy, and imagination naturally fruitful and superstitious. Besides this, he ought to be very well versed in legends and fables, antiquated romances, and the traditions of nurses and old women, that he may fall in wit our natural prejudices, and humour those notions which we have

imbibed in our infancy." Joseph ADDISON, *Essays on Taste and the Pleasures of Imagination*, London, 1834, pp. 59-60.

⁶ Thomas KUHN, *La Structure des Révolutions Scientifiques*, Flammarion, Paris, 1983.

⁷ "In the sixteenth century, these northern tales appear to have been popular even in London." W. SCOTT, *Op. Cit.*, p. cxxi.

⁸ "...Elizabeth was to be to her own country what the Cid was to Spain — the type of England glory." diz-nos H. H. PERCIVAL (ed.) no prefácio a Edmund SPENSER, *The Faerie Queene*, Macmillan & Co., Ltd., London, 1960, p. xxvi.

⁹ "...the frost of the Allegory that may have benumbed the imagination of the reader, vanishes in an instant before the glow of the romance in *The Faerie Queene*." *Ibid.* p. xxx.

¹⁰ "Spenser, in affecting the ancients, writ no language." Ben JONSON, *Timber, or Discoveries*, G. B. HARRISON (ed.), London, 1923.

¹¹ "Let others sing of knights and palladines, / In aged accents, and untimely words...", Samuel DANIEL, *Sonnets to Delia*, apud. *Complete Works*, A.B. GRO-SART, (ed.), 5 vols. London, 1885-96.

¹² "Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in is word mimesis, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth — to speak metaphorically, a speaking figure — with this end, to teach and delight.", Sir Philip SIDNEY, *An Apology for Poetry*, Manchester University Press, Manchester, 1980, p.101, (11.32-36).

¹³ "...too much any & as it were glut the eare, unlesse it be in small & popular Musikes song by these *Cantabanqui* upon benches and barrels heads where they have none other audience than boys or countrey fellows that passe by them in the streete, or else by blind harpers or such like taverne minstrels that give a fit or mirth for a groat, & their matters being for the most part stories of old time, as the tale of Sir *Topas*, the reportes of *Bevis* of Southampton, *Guy of Warwicke*, *Adam Bell*, and *Clymme* of the *Clough* & such other old Romances or historical rimes, made purposely for recreation of de common people at Christmasse diners & brideales, and in tavernes & alehouses and such other places of base resort, also they be used in Carols and rounds ans such light or lascivious Poemes, which are more commodiously uttered by these buffons or vices in playes then by any other person." George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, Cambridge University Press, Cambridge, Book II, ch. ix, pp. 83-84.

¹⁴ "...for the uttering sweetly and properly of the conceits of the mind, which is the end of speech that hath equally with any other tongue in the world; and is particularly happy in compositions of two or three words together, near the Greek, far beyond the Latin: which is one of the greatest beauties can be in a language.[...] Truly the English, before any other vulgar language I know (Italian, Dutch, French, Spanish), is fit for both sorts: [ancient and modern versifying]..." , *SIDNEY, Op. Cit.*, p.140 (11.15-37).

¹⁵ "Certainly, I must confess my own barbarousness, I never heard the old song of Percy and Douglas that I found not my heart moved more than with a trumpet; and yet it is sung by some blind crowder, with no rougher voice than rude style; *Ibid.*, p. 118, 11.24-29.

¹⁶ "And so naturall a melody it is, & so universall as it seems to be generally borne with all the nations of the world, as an hereditary eloquence proper to all mankind." Samuel DANIEL, *A Defense of Rhyme*, apud. Ernest RHYS, (ed.) *The Prelude to Poetry*, Dent & Sons, London, 1927, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸ "And for Rhyme (which is excellencie added to this worke of measure, and Harmonie, farre happier than any proportion Antiquitie could ever shew us) dooth adde more grace, and hath more of delight than ever bare numbers, howsoever they can be forced to runne in our slow language, can possibly yeeld. Which, whether it be deriv'd of *Rhytmus*, or of *Romance* which were songs the *Bards & Druydes* about rhymes used, and thereof were called *Remensi*, as some italians hold." *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ "And yet long before all these [Petrarcha, Tasso, Boccacio, Pico della Mirandola, Rewclen, Erasmus e Moore], and likewise with these, was not our Nation behind in her portion of spirite and worthinesse; but concurrent with the best of all this lettered worlde: wittenesse venerable *Bede*, that flourished above a thousand yeeres since: *Adelmus Durotelmus* that lived in the yeere 739, of whom we find this commendation registered: *Omnium Poetarum sui temporis facillè primus, tantae eloquentiae, maiestatis & eruditiones homo fuit, ut nunquam satis admirari possim unde illi in tam barbara ac rudi aetate facundia accreverit, usque adeo omnibus numeris tersa, elegans & rotunda, versus edidit cum antiquitate de palma contendes.*" *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁰ "And this proficiency in navigation and discoveries may plant also an expectation of the further proficiency and augmentation of all sciences; [...] as if the oppeness and through-passage of the world and the increase of knowledge were appointed to be in the same ages." Francis BACON, *The Advancement*

of *Learning and New Atlantis*, (Arthur Johnston, ed.), Clarendon Press, Oxford, 1974, Book II.14, p. 78.

²¹ "But before we proceed, let us define Poetry; which is the first Time that a Definition has been given of that noble Art: For neither Ancient nor Modern Criticks have defin'd Poetry in general./ Poetry then is an Imitation of Nature, by a pathetick and numerous Speech. Let us explain it./ As Poetry is an Art, it must be an Imitation of Nature. That the Instrument with which it makes its Imitation, is Speech, need not be disputed. [...] That the Speech, by which Poetry makes its Imitation, must be pathetick is evident; for Passion is still more necessary to it than Harmony. For Harmony only distinguishes its Instrument from that of Prose, but Passion distinguishes its very Nature and Character. For therefore, Poetry is Poetry, because it is more Passionate and Sensual than Prose." John DENNIS, *The Advancement and Reformation of Poetry*, apud. Brian HEPWORTH (ed.), *The Rise of Romanticism — Essential Texts*, Carcanet, Manchester, 1978, p. 40.

²² "3. If the products of nature rise in value according as they more or less resemble those of art, we may be sure that artificial works receive a greater advantage from their resemblance of such as are natural; because here the similitude is not only pleasant, but the pattern more perfect." ADDISON, *Op. Cit.*, p. 28.

²³ "...They [the ancients], tho' not *real* are *accidental Originals*; the works they imitated, few excepted, are lost: They, on their Fathers Decease, enter, as lawful Heirs, on their Estates in Fame.../ After all, the first Ancients had no Merit in being *Originals*; They could not be *Imitators*." Edwar YOUNG, *Conjectures on Original Composition*, Leeds, 1966, pp. 15-18.

²⁴ "If poetry be imitation, that part of it must needs be best which describes most lively our actions and passions... for neither is Comedy without its part of imaging; and they who do it best are certainly the most excelent in their kind. [...] But how are poetical fictions, how are angels and immaterial substances to be imaged; which some of them, are things quite out of nature; others such whereof we can have no notion? [...] The answer is easy to the first part of it: the fiction of some beings which are not in nature (second notions, as the logicians call them) has been founded on the conjunction of two natures, which have real separate being. So hipocentaurs were imaged by joining the natures of a man and a horse together; [...] The same reason may also be alleged for Chimeras and the rest. And poets may be allowed the like liberty for describing things which really exist not, if they are founded on popular belief. Of this nature are

fairies, pigmies, and the extraordinary effects of magic; for it's still an imitation, though of other men's fancies: and thus are Shakespeare's *Tempest*, his *Midsummer Night's Dream* and Ben Jonson's *Masque of Witches* to be defended. For immaterial substances, we are authorized by Scripture in their description: and herein the text accommodates itself to vulgar apprehension, in giving angels the likeness of beautiful young men. Thus, after the pagan divinity has Homer drawn his gods with human faces: and thus we have notions of things above us, by describing them like other beings more within our knowledge." Joseph DRYDEN, *Heroic Poetry and Poetic License*, apud. E. RHYS, *Op. Cit.*, p. 130.

²⁵ "If there is then an inviolable and necessary connection between the Dispositions of a Nation and their Speech, we must believe that there will be an *Alloy* of Simplicity and Wonder in the beginning of every Language; and likewise that the Dialect will improve with the Affairs and Genius of the people. Upon a nearer View of that which *Homer* spoke, we find it not *original* but derived from others more ancient." Thomas BLACKWELL, *An Inquiry into the Life and Writings of Homer*, apud. B. HEPWORTH, *Op. Cit.*, p. 112.

²⁶ A. J. SARAIVA, *História de Portugal*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1993, pp. 245-50.

²⁷ "Whereas in England portuguese culture had permeated only slowly, Portugal followed France in her admiration for the English Enlightenment. By the end of the eighteenth century English philosophy and science, represented mainly but not exclusively by Locke, Bacon and Newton, had penetrated cultural life through the writings of the *estrangeirados*, through the activities of the Academies — founded on the model of the Royal Society and the French Académie Royale des Sciences —, through the reformed teaching of the University of Coimbra, as well as through French translations." Lia N. R. C. RAITT, *Garrett and the English Muse*, Tamesis Books, Ltd., London, 1983, p. 2.

²⁸ "In this general picture of receptivity to English thought and literature there emerge de names of Filinto Elísio (1734 to 1819), of the Marquesa de Alorna (1750 to 1831) and of José Anastácio da Cunha (1744 to 1787) — pre-romantics who varied greatly in the impact they had on their contemporaries, as well as in the extent they experienced the new sensibility and in the way they shared its new interests.", *Ibid.*, p. 3.

²⁹ Almeida GARRETT, *Obras Completas — Obra Política, Doutrinação da Sociedade Liberal (1824-27)*, Estampa, Lisboa, 1991, p. 147.

³⁰ A. F. CASTILHO, "Carta do Illmo. e Exmo. Senhor A. Feliciano de Castilho ao Editor", apud. Leonor BUESCU, *Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa*, Inst. Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979, pp. 93-94.

³¹ Alexandre HERCULANO, "Qual é o Estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?" in *Repositório Literário*, n.^{os} 1 e 2, apud. Carlos REIS e Maria da Natividade Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Verbo, Lisboa, 1993, vol. V, p. 24.

³² "Side by side with the *Waverley Novels*, already mentioned, one sees *The Minstrelsy* and *Percy's Reliques*, a life of Shakespeare and two sets of his complete works — one in English and the other in German —, the complete works of Byron and Moore with a separate translation of the *Lusiad* by the later, Thomson's *The Seasons*, *The Canterbury Tales*, *Dr. Johnson's Dictionary*, *David Copperfield*, *Washington Irving's Tour on the Prairies*, works by John Adamson and Quillian, and volumes of periodicals like the *Foreign Quaterly Review* and *The Spectator*. Such publications are found along with many other disparate works, ranging from Bacon's *Essays* to Gibbon's *Decline and Fall*, and various volumes of English, Portuguese, African and ecclesiastical history, Blackstone's *Commentaries on the Laws and Constitution of England*, the *Lawyer's Cabinet*, English and Jewish Tithe Systems Compared, treatises on education and on economy, a cookery book, a classical dictionary, a Greek lexicon... It is thus evident that Garrett's English culture was extremely wide and varied." Lia N. M. C. RAITT, *Op. Cit.*, pp. 124-5.

³³ "They [the poems] are here distributed into three distinct SERIES, each of which contains an independent chain of poems, arranged chiefly according to the order of time, and showing the gradual improvements of the English language and poetry from the earliest ages down to the present." Th. PERCY, "The Preface", *Op. Cit.*, p. 3.

³⁴ "...either show the gradation of our language, exhibit the progress of popular opinions, display the peculiar manners and customs of former ages, or throw light on our earlier classical poets." *Ibid.*

³⁵ "...conscious how indifferent his audience is to the naked truth of his poem, his history gradually becomes a romance. / It is in this situation that those epics are found, which have been generally regarded as the standards of poetry." W. SCOTT, in "Introduction and Notes to *The Bridal of Triermain*", *Op. Cit.*, p. 585.

³⁶ "Instead of recommending the choice of a subject similar to that of Homer, it was to be expected that critics should have exhorted the poets of these later days to adopt or invent a narrative in itself more susceptible of poetical ornament, and to avail themselves of that advantage in order to compensate, in some

degree, the inferiority of genius. The contrary course has been inculcated by almost all the writers upon the Epopoeia." *Ibid.* p. 586.

³⁷ "This universal falling off of men may be traced very easily to an universal falling off in regard to every point of faith and feeling most essential to the preservation of national character. J. G. LOCKHART, in "Introduction", *Op. Cit.*, pp. xii-xiii.

³⁸ A. GARRETT, *Op. Cit.*, *Romanceiro*, vol. I, Estampa, Lisboa, 1983, p. 72.

³⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁰ A. GARRETT, in "Introdução" a *Silvaninha*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 143.

⁴¹ A. GARRETT, in "Introdução" *Op. Cit.*, vol. II, p. 54.

⁴² *Ibid.*, p. 49.

⁴³ A. GARRETT in "Introdução" a *D. Aleixo*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 133.

⁴⁴ A. GARRETT in "Introdução" a *O Conde da Alemanha*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 123.

⁴⁵ Estabelecida na "Introdução" a *O Chapim d'el-rei ou Parras Verdes*, *Op. Cit.*, vol. I, pp.179-80; para ser sucessivamente discutida nas notas à 2.ª edição de 1843; e "Introdução" a *Bernal Francês*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 155.

⁴⁶ A. GARRETT in "Na Segunda Edição", *Op. Cit.*, vol. I, p. 61; e "Introdução" a *D. Aleixo*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 134.

⁴⁷ A. GARRETT in "Nota A", *Op. Cit.*, vol. I, pp. 279-80.

⁴⁸ A. GARRETT in "Introdução" a *O Conde da Alemanha*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 121; e ainda, vol. I, p. 193.

⁴⁹ A. GARRETT in "Introdução" a *O Chapim de El-Rei*, *Op. Cit.*, vol. I, p. 179; e ainda vol. III, p. 174.

⁵⁰ A. GARRETT in "Introdução" a *Bernal Francês*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 168.

⁵¹ A. GARRETT in "Introdução" a *D. Aleixo*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 134.

⁵² *Ibid.*

⁵³ A. GARRETT in "Tradução Inglesa", *Op. Cit.*, vol. II, pp. 181-82.

⁵⁴ "...and the artless productions of these old rhapsodists are occasionally confronted with specimens of the composition of contemporary poets of a higher class; of those who had all the advantages of learning and the times in which they lived, and who wrote for fame and for posterity." Th. PERCY, *Op. Cit.*, p. 4.

⁵⁵ "...our ancient bards and minstrels, an order of men who were once greatly respected by our ancestors, and contributed to soften the roughness of a martial unlettered people by their songs and their music." *Ibid.*, p. 3.

⁵⁶ "The Minstrels were an order of men in the Middle Ages, who subsisted by the arts of poesy and music, and sang to the harp verses composed by themselves, or others." *Ibid.* p. 9.

⁵⁷ "...the name of Scalds, a word which denotes 'Smoother and Polishers' of language." *Ibid.*.

⁵⁸ "Their skill was considered something divine; their persons were deemed sacred; their attendance was solicited by kings; and they were everywhere loaded with honours and rewards. In short, Poets and their art were held among them in that rude admiration, which is ever shown by an ignorant people to such as excell them in intellectual accomplishments." *Ibid.*.

⁵⁹ "Whether they [the poems] were originally the composition of minstrels, professing the joint arts of poetry and music; or wheter they were the occasional effusions of some self-taught bard, is a question into which I do not here mean to enquire. But it is certain that, till a very late period, the pipers [...] were the great depositaries of oral, and particularly poetical tradition." W. SCOTT in "Introduction", *Op. Cit.*, pp. cxxii-cxxiii.

⁶⁰ "Poets, under various denominations of Bards, Scalds, Chroniclers, and so forth, are the first historians of all nations. Their intention is to relate the events they have witnessed, or the traditions that have reached them; and they clothe the relation in rhyme, merely as the means of rendering it more solemn in the narrative or more easily committed to memory." W. SCOTT in "Introduction and notes to *The Bridal of Triermain*", *Op. Cit.*, p. 585.

⁶¹ "According to the Author's idea of Romantic Poetry as distinguished from Epic, the former comprehends a fictitious narrative, framed and combined at the pleasure of the writer; beginning and ending as he may judge best: which neither exacts nor refuses the use of supernatural machinery; which is free from the technical rules of the *Epée*; and its subject only to those which good sense, good taste and good morals, apply to every species of poetry without exception. The date may be in a remote age, or in the present; the story may detail the adventures of a prince or a peasant. In a word, the Author is absolute master of his country and its inhabitants, and everything is permitted to him excepting to be heavy or prosaic, for which, free and unembarrassed as he is, he has no manner of apology. *Ibid.*, p. 586.

⁶² "... have lighten the labour, and may have consequently increased the number of their professional minstrels." J. G. LOCKHART, *Op. Cit.*, p. viii.

⁶³ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol.I, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 62; e também p. 154.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 247-48.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁰ "Yet perhaps the palm will be frequently due to the olde strolling minstrels who composed their rhymes to be sung to their harps, and who looked no farther than for present applause, and present subsistence." Th. PERCY, *Op. Cit.*, p. 4.

⁷¹ "The more rude and wild the state of society, the more general and violent is the impulse received from poetry and music." W. SCOTT, *Op. Cit.*, p. cxii.

⁷² "But it is the nature of popular poetry; as of popular applause, perpetually to shift with the objects of time; and it is the frail chance of recovering some old manuscript..." *Ibid.*, p. cxx.

⁷³ A. GARRETT in "Introdução" a *O Conde da Alemanha*, *Op. Cit.*, vol. II, p. 125.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁵ "My sketch of border history now draws to a close. The accession of James to the English crown, converted the extremity into the centre of his kingdom." W. SCOTT, *Op. Cit.*, p. iv.

⁷⁶ "... Prayers, spells and exorcisms, particularly in the Greek and Hebrew languages, were the weapons of the borderers, or rather, their priests and cunning men, against their aerial enemy." *Ibid.*, p. xcix.

⁷⁷ "... even in the more remote and ideal chivalries celebrated in the Castilian ballads, the parts of glory and greatness are almost as frequently attributed to Moors as to Christians." J. G. LOCKHART, *Op. Cit.*, p. xii.

⁷⁸ "From the time when these principalities were established, till their strenght was united in the persons of Ferdinand and Isabella, a perpetual war may be said to have subsisted between the professors of the two religions." *Ibid.*.

⁷⁹ "For down to the time of Charles V, no man has any right to say that the Spaniards were a bigoted people. One of the worst features of their modern bigotry — their extreme and servile subjection to the authority of the Pope — is entirely a-wanting in the picture of their ancient spirit." *Ibid.*, p. xiii.

⁸⁰ *Ibid.*, p. xii.

⁸¹ "... the ancient popular poetry of Spain may be referred to for proofs, [...] that the rage of hostility had not sunk quite so far as might have been imagined into the minds and hearts of very many that were engaged into the conflict." *Ibid.*, p. xviii.

⁸² "But the greater part are formed precisely of the same sort of materials which supplied our own ancient ballad makers." *Ibid.*, p. xviii.

⁸³ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol. I, p. 81.

⁸⁴ A. GARRETT in "Na Segunda Edição", *Op. Cit.*, vol. I, pp. 71-72.

⁸⁵ "...a great care has been taken to admit nothing immoral and indecent..." Th. PERCY, *Op. Cit.*, p. 8.

⁸⁶ "...but the editor has been obliged to draw his materials chiefly from Oral Tradition." W. SCOTT, *Op. Cit.*, p. cxxii.

⁸⁷ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol. II, p. 231.

⁸⁸ "O que eu sou levado a suspeitar é: estas analogias foram inventadas para dar valor às obras de arte, para mostrar uma conformidade entre elas e os mais nobres trabalhos da natureza, e não que os últimos tenham servido de algum modo para fornecer pistas para a perfeição das primeiras. E estou ainda mais convencido que os patronos da proporção transferiram as suas ideias artificiais sobre a natureza, e não foram aí buscar as proporções que usam nas obras de arte." "What I am apt to suspect is that: that these analogies were devised to give credit to the works of art, by shewing a conformity between them and the noblest works in nature, nor that the later served at all to supply hints for the perfection of the former. And I am the more fully convinced that the patrons of proportion have transferred their artificial Ideas to nature, and not borrowed from thence the proportions they use in works of art." Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and the Beautiful*, Routledge & Kegan Paul, London, 1967, p. 112.

⁸⁹ A. GARRETT, *Obras Completas — Teatro*, 4, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 1973, p. 161.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁹¹ *Ibid.*, p. 166.

⁹² *Ibid.*, p. 26.

CAPÍTULO II

¹ A. GARRETT, *Obras Completas — Teatro*, Parceria A. M. Pereira, Lda. Lisboa, 1973, vol. 3, p. 11.

² *Ibid.*, p. 24.

³ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 1, p. 65.

⁴ A. H. de OLIVEIRA MARQUES, *História de Portugal*, Palas Editores, Lisboa, 1983, vol. III, p. 51.

⁵ GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 3, p. 16.

⁶ Ofélia C. M. C. PAIVA MONTEIRO, *A Formação de Almeida Garrett — Experiência e Criação*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1972, vol. I, p. 221.

⁷ A. H. de OLIVEIRA MARQUES, *Op. Cit.*, vol. III, p. 133.

⁸ GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 3, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹¹ MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Publ. Comemorativa do Centenário 1846-1946, Lisboa, 1955, Vol. I, p. 61.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁴ GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 3, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁷ MATOS SEQUEIRA, *Op. Cit.*, p. 44.

¹⁸ GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 3, p. 20.

¹⁹ *Ibid.*, p. 152.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ Almeida GARRETT in "Notícia do Autor desta Obra", *Lírica de João Mínimo apud. Obras Completas de Almeida Garrett*, vol. VII, Círculo de Leitores, Lisboa, 1984.

²² L. F. REBELO, *História do Teatro Português*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1972, p. 15.

²³ A. GARRET, *Obras Completas — Teatro*, vol. 3, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

²⁵ A. H. de OLIVEIRA MARQUES, *Op. Cit.*, p. 54.

²⁶ A. GARRETT, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁷ A. HERCULANO, in "D. Maria Teles. Drama em cinco actos. Parecer" in *Memórias do Conservatório Real* (1842), *apud*. C. REIS, e M^a. N. PIRES, *Op. Cit.*, p. 159.

²⁸ C. REIS, *Técnicas de Análise Textual*, Almedina, Coimbra, 1978, p. 128.

²⁹ L. F. REBELO, *Op. Cit.*, p. 29.

³⁰ "Auto é per Vicente e per il suo editore termine generico, designativo tanto dei testi a carattere religioso quanto delle profanissime farse: ma è ancora strettamente collegato alla sua accezione originaria (*acto*), che poi si perderà nel posteriore teatro portoghese in cui figureranno non pochi *autis* in più atti. Per Vicente, che più tardi parlano in persona prima dirà di essere colui che "fa gli *aytos* al re"..." Lucciana Stegagno PICCHIO, *Storia del Teatro Portoghese*, Edizione dell'Ateneo, Roma, 1964, p. 24.

³¹ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol 3, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 79.

³³ *Ibid.*, p. 119.

³⁴ M.L.C. BUESCU *Compilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, p. 138.

³⁵ MENDES DOS REMÉDIOS (ed.), *Garcia de Resende — Miscelânea*, França Amado, Editor, Coimbra, 1917.

³⁶ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 3, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁸ M. L. C. BUESCU *Op. Cit.*, p. 221.

³⁹ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁴¹ "La métamorphose ne se réduit ni à un changement d'espèce ni même à un changement de règne. Elle est une hypothèse sur le temps d'avant la naissance et sur le temps d'après la mort. Elle franchit la limite entre matière et esprit. Elle se présente, d'abord, comme une audace, une transgression si elle est interdite, un privilège si elle est permise ou actroyée par les dieux." P. BRUNEL, *Le Mythe de la Métamorphose*, A. COLIN, Paris, 1974, p. 177.

⁴² Philippe HAMON in "Para Um Estatuto Semiológico da Personagem", *apud*. *Categorias da Narrativa*, Arcádia, Lisboa, 1976, p. 96.

⁴³"In tanta avarizia e confusione di documenti, tutto quello que noi sappiamo del personaggio Gil Vicente, delle sue idee, della sua religiosità, del suo supposto erasmismo, del suo reazionarismo di uomo ligio alla corte, del suo progressismo di popolano del Cinquecento, del suo fantasioso medievalismo, del suo sorridente razionalismo, della sua cultura, della sua incultura, noi lo sappiamo unicamente dalla sua opera. Il teatro di Gil Vicente è per noi la miglior biografia gilvicentina; anche se, comme tutte le biografie, interiore o exteriori, è spesso reticente, contraddittoria, falsa." L. S. PICCHIO, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴⁴"From the beginning of recorded history, and far back beyond that in cultural time, people have donned masks in the service of various transformative activities — for purposes of entertainment certainly, including "play acting" — but also in their efforts to communicate with their Gods, even to partake of godhood." R. C. ELLIOTT in *The Literary Persona*, The University Chicago Press, Chicago, 1982, p. 21.

⁴⁵"L'acteur qui se couvre d'un masque s'identifie en apparence ou par une appropriation magique, au personnage représenté." J. CHEVALIER et al., *Dictionnaire des Symboles*, Seghers, Paris, 1974, vol.3, p. 193.

⁴⁶J. de OLIVEIRA, *Tratado do Sublime de Dionisio Longino*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p. 59.

⁴⁷É muito interessante a transposição da problemática da máscara para o campo da biografia garrettiana tal como é levada a cabo por R. A. LAWTON, in *Almeida Garrett — L'Intime Contrainte*, Didier, Paris, 1966, pp. 467-80.

⁴⁸"Actéon, le sujet, será dorénavant un "mort en vie", un étant dont l'existence est paradoxale, puisqu'elle n'a plus lieu selon les conditions préétablies de son espèce. Au fond, l'expérience traumatique qu'il a parcourue l'a transformé en objet de sa propre quête, en la divinité elle même. Actéon n'est plus un homme, il est devenu dieu. C'est pourquoi la continuation de son existence sociale, parmi des hommes qui ne sont plus ses congénères, est un paradoxe." I. P. COULIANO, *Éros et Magie à la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1984, p. 113.

⁴⁹"... l'un qui est l'entité même, la vérité qui est la nature compréhensible, dans laquelle rayonnent le soleil et la splendeur de la nature supérieure, selon la distinction de l'unité en générée et générante, ou produisante et produite.", *Ibid.*, p. 115.

⁵⁰Ou mudança de paradigma, como lhe chama Thomas Kuhn: "Uma manifestação de novos modelos que dão nascimento a tradições particulares e coerentes de investigação científica", e que não deixam de se estender a outros

campos da actividade humana, como se pretendeu provar no artigo anterior. Thomas KUHN, *La Structure des Révolutions Scientifiques*, Flammarion, Paris, 1983, p. 23.

⁵¹ A. GARRETT, *Obras Completas — Teatro*, vol. 3, p. 23.

⁵² Stephen RECKERT, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

⁵³ "Per la prima volta, dopo secoli, si riparla in teatro la lingua di tutti i giorni, non piú inamidata di classicismo e di retorica greca. E in questo senso *l'Auto di Gil Vicente*, il quale riprende tra l'altro il motivo scespiriano, ma anche gilvicentino del teatro nel teatro, costituisce veramente il fatto nuovo della letteratura ottocentesca portoghese." S. PICHIO, *Op. Cit.*, p. 170.

⁵⁴ A. J. SARAIVA e Óscar LOPES in *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1985, p. 747.

⁵⁵ Ph. Van THIEGHEM, *Le Romantisme Français*, P.U.F., Paris, 1972.

⁵⁶ Jorge de SENA, "Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português" in *Estudos de Literatura Portuguesa — I*, Edições 70, Lisboa, 1981, p. 99.

⁵⁷ "O drama romântico pode ser considerado como um vasto quadro onde, para além das figuras e dos grupos variados que formam os seus movimentos, o meio que circunda as personagens é igualmente representado; e não apenas os ambientes imediatos, mas ainda, numa perspectiva interessante, os longínquos: e tudo isso sob uma luz mágica que auxilie a modificar a impressão num sentido ou noutro. Um quadro destes será menos estritamente limitado que o grupo do estatuário, porque é um fragmento recortado no panorama do universo. "Le drame romantique peut être considéré comme un vaste tableau où en dehors des figures et des groupes variés que forment leurs mouvements, le milieu qui entoure les personnages est également représenté; et non seulement les environs immédiats, mais encore, dans une perspective intéressante, les lointains; et tout cela sous une lumière magique, qui aide à modifier l'impression dans tel ou tel sens. Un pareil tableau sera moins strictement limité que le groupe du statuaire, car il n'est qu'un fragment découpé dans le panorama de l'univers." Charles DEDEYAN, *Le Drame Romantique en Europe*, Soc. d'Enseignement Supérieur, Paris, 1982, p. 97.

⁵⁸ GARRETT, *Obras Completas — Teatro*, vol. 4, p. 20.

⁵⁹ L. S. PICHIO, "O Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett" *apud. Estudos Italianos em Portugal*, n.º 28, pp. 107-112.

⁶⁰ A. GARRETT, *Op. Cit.*, vol. 4, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 160.

⁶² *Ibid.*, p. 18.

⁶³ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 165.

CAPÍTULO III

¹ Vidé Y. K. CENTENO in "A Cidade Jardim dos Alquimistas" *apud*. *A Arte de Jardinar*, Presença, Lisboa, 1991, pp. 15-16.

² "Il faut savoir qu'il existe pour le primitif deux catégories d'évènements, s'inscrivant dans deux espèces de Temps, qualitativement irréductibles: d'une part, les évènements que nous apelons mythiques, qui ont eu lieu ab origine, et qui ont constitué: la cosmogonie, l'anthropologie, les mythes d'origine (institutions, civilisations, culture) et il lui faut se rememorer tout cela. D'autre part, les évènements sans modele exemplaire, les faits qui se sont simplement passés, et qui, pour lui, ne présentent pas d'intérêt: il oublie, il 'brule' leur souvenir." Mircea ELIADE in *Mythes, Rêves et Mystères*, Gallimard, Paris, 1967, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ António QUADROS, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, Guimarães Editores, Lisboa, 1983, vol. I, pp. 11-12.

⁵ "Le messianisme, la possession et l'utopie sont des réactions anthropologiquement normales d'une société qui est soit menacée du dedans par ses propres transformations sócio-economiques, soit agressée par une culture étrangère." François LAPLANTINE in *Les Trois Voix de L'Imaginaire — Le Messianisme, La Possession et L'Utopie*, Editions Universitaires, Paris, 1974, p. 27.

⁶ "... par la prédication d'un message eschatologique réputé purificateur et qui est seul capable en effet de réunifier le groupe autour de nouvelles options et de créer une solidarité parfaite comparable à celle des "premiers temps". *Ibid.*, p. 27.

⁷ Maria Helena da ROCHA PEREIRA, *Hélade*, Inst. de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1982, p. 83.

⁸ "Beneath both feet of the Bootes mark the Maiden, who in her hands bears the gleaming Ear of Corn. Whether she be daughter of Astraeus, who men say, was of old father of the stars, or child of other sire, untroubled be her course!

But another tale is current among men, how of old she dwelt on earth and met men face to face, nor ever disdained in olden time the tribes of men and women, but mingling with them took her seat, immortal though she was. Her men called her Justice; but she assembling the elders, it might be in the market place or in the wide-wayed streets, uttered her voice, ever urging on them judgments kinder to the people. Not yet in that age had men knowledge of hateful strife, or carping contention, or dim of battle, but a simple life they lived. Far from them was the cruel sea and not yet from afar did ships bring their livelihood, but the oxen and the plough had Justice herself, queen of the peoples, giver of things just, abundantly supplied their every need. Even so long as the earth still nurtured the Golden Race, she had her dwelling on earth." G.R. MAIR (ed.), *Callimachus, Lycophron, Aratus*, William Heinemann, Ltd., London, 1960, p. 215.

⁹ Maria Helena da ROCHA PEREIRA, *Res Romanae*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1976, p. 131.

¹⁰ Victor BUESCU, *Hespéria*, Plátano Editora, Lisboa, 1972, p. 242.

¹¹ "Voici venu le dernier age de la Cuméene prediction; voici que recommence le grand ordre des siècles. Déjà revient aussi la Vierge, revient le règne de Saturne. Déjà une nouvelle race descend du haut des cieux. /Cet enfant dont la naissance va clôre l'âge de fer et ramener l'âge d'or dans le monde entier, protège-le seulement chaste Lucine: déjà régné ton cher Apollon." VIRGILE in *Les Bucoliques*, Flammarion, Paris, 1967, pp. 53-55.

¹² LACTÂNCIO in *Instituciones Divinas*, vol. II, Editorial Gredos, Madrid, 1990, pp. 114-21.

¹³ SANTO AGOSTINHO, *La Ciudad de Dios*, La Editorial Católica, S.A., Madrid, 1978.

¹⁴ Frances YATES, *Astrea — The Imperial Theme in the Sixteenth Century* Routledge & Kegan Paul, London & Boston, 1975.

¹⁵ Marjorie REEVES, *Joaquim de Fiore and the Prophetic Future*, SPCK, London, 1976.

¹⁶ Além dos citados, Norman COHN in *Na Senda do Milénio — Milenaristas Revolucionários e Anarquistas Místicos da Idade Média*, Presença, Lisboa, 1981, pp. 89-103.

¹⁷ F. YATES, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁸ DANTE, *Monarquia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1984, p. 8.

¹⁹ Jean DELUMEAU, *A Civilização do Renascimento*, Editorial Estampa, Lisboa, 1984, vol.1, p. 37.

- ²⁰ MAQUIAVEL, *O Príncipe*, Guimarães Editores, Lisboa, 1984, p. 76.
- ²¹ J. DELUMEAU, *Op. Cit.*, p. 35.
- ²² José Hermano SARAIVA, *História Concisa de Portugal*, Europa-América, Mem-Martins, 1983 (8ª), p. 47.
- ²³ Carlos da Silva TAROUCA (ed.), *Crónica de D. Dinis*, Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1947.
- ²⁴ A. H. de OLIVEIRA MARQUES, *Op. Cit.*, vol. II, p. 144.
- ²⁵ J. H. SARAIVA, *Op. Cit.*, p. 117.
- ²⁶ Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1980, p. 208.
- ²⁷ J. CHEVALIER et. al., *Op. Cit.* vol.II, p. 372.
- ²⁸ A. H. OLIVEIRA MARQUES, *Op. Cit.*, vol. I, p. 82.
- ²⁹ David LOPES, (ed.) *Crónica do felicíssimo Rei Dom Manuel composta por Damião de Góis*, A.U.C., Coimbra, por Ordem da Universidade, parte II, p. 46.
- ³⁰ Ana Maria ALVES, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, p. 49.
- ³¹ *Ibid.*, p. 126.
- ³² DANTE, *Op. Cit.*, p. 113.
- ³³ A. M. ALVES, *Op. Cit.*, p. 151.
- ³⁴ J. H. SARAIVA, *Op. Cit.*, p. 181.
- ³⁵ M. Lopes de ALMEIDA (ed.), *Crónica de D. João III por Francisco de Andrada*, Lello & Irmão, Editores, Porto, 1976.
- ³⁶ António MACHADO PIRES, *D. Sebastião e o Encoberto*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. 67.
- ³⁷ Alexandre PINHEIRO TORRES, (ed.) *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*, Lello & Irmão, Editores, Porto, 1977.
- ³⁸ Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, *Mito e Criação Literária*, Livros Horizonte, Lisboa, 1985, pp. 16-17.
- ³⁹ H. de OLIVEIRA MARQUES, *Op. Cit.*, vol. II, p. 152.
- ⁴⁰ Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, "D. Sebastião, um Cavaleiro no Século XVI" *apud*. *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, I.N.I.C., Lisboa, 1986, p. 58.

⁴¹ "Se é verdade que alguns contributos devidos a [Pedro] Nunes ficaram apenas na teoria da Náutica, que ele valorizava muitas vezes sobre a prática; se é certo que não lhe encontramos um chamamento expressivo e constante para o chamado método experimental, que então já despontara em Duarte Pacheco Pereira, Garcia da Horta, D. João de Castro e em outros..." diz-nos Manuel SOUSA VENTURA, em *Vida e Obra de Pedro Nunes*, I.C.A.L.P., Lisboa, 1985, p. 94.

⁴² Luís de OLIVEIRA E SILVA, "A Crítica da Virtude Heróica no Velho do Restelo" *apud. Portugal: Mitos Revisitados*, Salamandra, Lisboa, 1993, p. 94.

⁴³ Américo da COSTA RAMALHO, *O Mito de Ácteon em Camões*, Fac. Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1968, p. 68.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 71-2.

⁴⁵ Miguel LEITÃO DE ANDRADA, *Miscellanea*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 146.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁷ Fernando António Baptista PEREIRA, "O Retrato do Rei Sebastião como Cavaleiro do Graal" *apud. Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, p. 77.

⁴⁸ António PEREIRA DE SERPA (ed.), *Crónica de El-Rei D. Sebastião, único deste nome e dos reis de Portugal o décimo-sexto, composta pelo Padre Amador Rebelo, Companheiro do Padre Luis Gonçalves da Câmara do Mestre do dito Rei D. Sebastião*, Civilização Editores, Porto, 1925.

⁴⁹ Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, *Mito e Criação Literária*, p. 15.

⁵⁰ Maria Leonor C. BUESCU (ed.), *António Vieira, História do Futuro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982, p. 260.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 339-344.

⁵² *Ibid.*, p. 345.

⁵³ *Ibid.*, p. 357.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁸ J. M. CARANDELL, *As Utopias*, Salvat Editora do Brasil, S.L., Rio de Janeiro, 1979, p. 76.

⁵⁹ F. LAPLANTINE, *Op. Cit.*, p. 46.

⁶⁰ GARRETT, *Ao Conservatório Real, Frei Luís de Sousa, Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Lello e Irmão, Editores, Porto, 1963, p. 1086.

⁶¹ A. GARRETT, Prólogo a *Afonso de Albuquerque, Op. Cit.*, p. 1993.

⁶² A. GARRETT, Prefácio à segunda edição de *Catão, Op. Cit.*, p. 1616.

⁶³ A. H. de OLIVEIRA MARQUES, *Op. Cit.*, vol. III, p. 176.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁵ A. GARRETT, *Obra Política — Doutrinação da Sociedade Liberal (1827)*, Estampa, Lisboa, 1992, p. 257.

⁶⁶ "Comedy, in its parodies of tragedy, proceed to construct complete plots on the pattern of tragedy, and this lesson was transferred to comic plays dealing with everyday life to plays in a non-mythological frame-work, thus turning tragedy into comedy of manners. For Old Comedy had no properly constructed plots in the real sense of the word. The interest in ordinary life influenced the development of one particular type of comedy, dealing with a number of plausible, everyday incidents, such as love affairs or confidence tricks, and based on a group of stock characters — the play that leads to the New Comedy in Menander." C. A. TRYPANIS, *Greek Poetry — From Homer to Seferis*, Faber & Faber, London & Boston, 1981, p. 228.

⁶⁷ A. GARRETT, *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, p. 1465.

⁶⁸ A. GARRETT, "O Português n.º 1, 30 Out., Lisboa, 1826, *apud. Obra Política — Doutrinação da Sociedade Liberal (1824-27)*, p. 157.

⁶⁹ Lucien GOLDMANN, *Pour Une Sociologie du Roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 41.

⁷⁰ A. GARRETT, Prefácio a *A Sobrinha do Marquês, Obras de Almeida Garrett*, vol. II, p. 1257.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1257.

⁷² *Ibid.*, p. 1256.

⁷³ J. CHEVALIER (et al.), *Op. Cit.*, vol. IV, p. 391.

⁷⁴ A. GARRETT, Prefácio à 2.ª edição de *O Romanceiro*, Estampa, Lisboa, 1983, vol. I, p. 71.

⁷⁵ J. CHEVALIER (et al.) *Op. Cit.*, vol. III, p. 363.

⁷⁶ Maria Leonor C. BUESCU, (ed.) *Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, vol. II, p. 173.

⁷⁷ "... the vilification of prominent living men and the frequent addresses to the audience made those plays very different indeed from comedy as we understand it. Religion and mythology were treated with great irreverence, some plays being burlesque versions of myths; gods, especially Dionysus, were presented as cowards, stupid and dishonest, though the power of the gods was accepted and often upheld. The end of the plays had a festive, erotic character, often culminating in a marriage in recognition, so to speak, of the hero's triumph. As has so aptly been said, the essential spirit of Old Comedy was a protest through humour and phantasy against all figures of power and influence — the gods, the politicians, the generals, the artists and the intellectuals." C. A. TRYPANIS, *Op. Cit.*, p. 204.

ÍNDICE

Nota Prévia	5
1. O Romancero: da Prática à Inovação Teórica.....	9
1.1. Introdução	11
1.2. Romance: de ritmo a forma, género e escola	12
1.2.1. No rasto das preocupações renascentistas.....	16
1.2.2. O novo paradigma e a mimese de uma natureza que mudou de sentido	22
1.2.3. As fontes do maravilhoso e da poesia popular.....	28
1.2.4. Portugal e a importação do modelo inglês	32
1.3. A Poesia popular: da história ao romance	36
1.3.1. Desvios e alternativas	42
1.3.2. Temáticas e heróis	50
1.3.3. Problemas com a recolha de textos e metodologias.....	55
1.4. Garrett: das deficiências da prática ao triunfo da teoria	59
2. <i>Um Auto de Gil Vicente</i> e a Regeneração do Drama Nacional.....	63
2.1. Introdução	65
2.2. <i>Um Auto de Gil Vicente</i> e a crise do teatro nacional	68
2.2.1. A situação histórico-cultural: o liberalismo como regeneração e renascimento	69
2.2.2. Contributo de Garrett para a concretização do projecto de um teatro nacional	73
2.2.3. O teatro como civilização: a função educativa do poeta/dramaturgo	78
2.3. <i>Um Auto de Gil Vicente</i> como ritual de exorcismo e fundação.....	83
2.3.1. As intrigas do auto e suas relações com a tradição teatral	87
2.3.2. Os espaços e a progressão dramática	91
2.3.3. O tempo cronológico e sideral	95
2.3.4. <i>As Cortes de Júpiter</i> como auto e acto.....	96

2.3.5. O(s) auto(s) como magia e metamorfose	102
2.3.6. As metamorfoses e as máscaras.....	104
2.3.7. As personagens como actores	110
2.3.8. Recuperação e conversão do mito de Diana e Ácteon.....	115
2.3.9. O(s) auto(s) e a regeneração do drama nacional.....	122
2.3.10. O drama romântico: tradição e inovação.....	125
2.4. A refundação do teatro: de Gil Vicente a <i>Frei Luís de Sousa</i>	128
3. Mito Imperial e Sebastianismo em <i>As Profecias do Bandarra</i> de Almeida Garrett	137
3.1. Introdução.....	139
3.2. O Mito do Regresso da Idade de Ouro.....	143
3.2.1. As renovações imperiais.....	148
3.2.2. Teorizações humanistas	150
3.3. O mito do Império em Portugal.....	155
3.4. Fundamentos do sebastianismo.....	162
3.4.1. As Trovas do Bandarra	163
3.4.2. Alcácer-Quibir	164
3.4.3. O padre António Vieira.....	169
3.5. <i>As Profecias do Bandarra</i> de Almeida Garrett	173
3.5.1. O império liberal	173
3.5.2. O mito imperial em Almeida Garrett.....	176
3.5.3. A comédia sebastianista	178
3.5.4. A embriaguez sebástica	181
3.6. Conclusão	192
Notas	199

Na Coleção Minotauro:

1. *Manifestos do Surrealismo*, André Breton
2. *Portugal: Mitos Revisitados*, Yvette K. Centeno (coord.)

Memória da Cultura

Reunem-se aqui três estudos sobre Almeida Garrett subordinados à sua ideia de regeneração – do drama, da poesia, da cultura portuguesas.

A ausência de um aparelho teórico que oriente a reconstituição do romanceiro obriga-o a inovar, e Garrett ultrapassa conceptualmente os autores anglo-saxónicos que o inspiram. Uma reflexão lúcida que naturalmente afecta a sua prática teatral – como em "Um Auto de Gil Vicente" – e que, aliada ao esforço de democratização e nacionalização da cultura, se estende aos próprios mitos. Como o do Regresso da Idade de Ouro, que o leva a um novo entendimento da sua vertente mais lusitana: o Sebastianismo.

Helena Barbas

ALMEIDA GARRETT



EDIÇÕES
salamandra

