

VIAGENS NA MINHA TERRA

de Almeida Garrett

Sentido, disfarce e unidade
nas *VIAGENS*

Alberto Carvalho

Quatro Carlos

Câmara Reis

Garrett e o Romantismo

António José Saraiva

Garrett e o *Romanceiro*

Fernando Lopes Graça

Do ridículo
na comédia de Garrett

Helena Barbas

Shakespeare e Garrett

Fidelino de Figueiredo

Do ridículo na comédia de Garrett

Helena Barbas

Em 1822, no «Prefácio à Primeira Edição» da sua tragédia de estreia - *Catão* - Garrett sintetiza as suas posições relativamente ao seu gosto pessoal, estudo e influências dos autores clássicos, enquanto em simultâneo define os principais problemas que afectam de facto a «comédia» enquanto género literário específico:

"Na comédia grega, simples «caricatura» ao princípio dos caracteres contemporâneos, mas vaga e incerta no seu caminho de aperfeiçoamento, admirei a viveza dos ditos picantes, o engenhoso da imitação ridícula; porém mais nada. E não tendo outro escritor senão Aristóфанes, até pela falência de comparação, foi indeterminado o meu conceito.

[...]

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

Voltei-me ao teatro das línguas modernas, que não só colhêram o beijo às belezas e primores gregos, mas souberam criá-las novas. Na Tragédia a *Sofonisba* de Trissino e *A Castro* de Ferreira, na comédia João de La Encina, Gil Vicente, Prestes e Ariosto com outros na Itália e Espanha, apresentaram as primícias da moderna cena que, ora moldada no clássico grego, ora no género romântico, formaram uma terceira espécie de ambas participante e que tantos esmeros e prodígios veio depois a dar ao teatro da línguas vivas."

No que respeita ao aspecto individual, Garrett dá-nos a lista dos autores que lhe terão servido de modelo, e de alguma maneira atribui-lhes um percurso que poderia ser o seu, ou de muitos outros autores que apelida de «românticos» - não podemos esquecer que, aqui, o termo «romântico» não carrega as implicações filosóficas que hoje por norma lhe atribuímos, tendo mais e apenas o sentido de ligado às línguas romance, ao aparecimento dos vernáculos e aos textos da literatura oral. Garrett fala-nos dos grandes nomes de um género que nunca conseguiu ser definido sem ambiguidades. Só se pode, como ele sucintamente o faz, acompanhar o seu aparecimento e evolução, mas não se consegue dizer quais as regras claras que o orientam.

A comédia aparece como ritual em honra de Díónisos, um cortejo burlesco que só no séc. V d.C. irá subir ao palco das representações oficiais e dos concursos, e é tida como um género menor. O seu primeiro grande representante - Aristóфанes, de quem nos chegou *As Nuvens* e *As Rãs* - põe em cena as gentes da Ática envolvidas num presente real e imediato, atacando governantes e costumes políticos. Traz por marca a liberdade de imaginação, de linguagem, gesto e pensamento. Liberdade esta que acaba por desencadear a sua degradação, dado o excessivo desejo ou necessidade dos autores em corresponder às exigências do público.

Talvez por ser sua contemporânea, a

Comédia começa por definir-se em oposição à Tragédia, fazendo tudo aquilo que esta não faz ou não pode fazer. A tragédia é o domínio do terror e da piedade, das personagens reais e do alto coturno, da regra que se irá tornar na das três unidades (acção, tempo e lugar), a demarcar-se pela estruturação em actos e partes fixas, pela prosódia e tipo de verso utilizado em cada uma delas. Por oposição (a primeira estabelecida por Aristóteles) a Comédia - «imitação de homens de qualidade moral inferior» leia-se, relativamente aos representados na tragédia - debruça-se sobre os homens vulgares, o mundo comum e do quotidiano: o seu é o domínio do komikos, o risível. Diz-nos Trypanis:

"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."

É então Menandro (330-250 a.C.) quem reanima a comédia e a reconduz a alguma dignidade, orientando o género para as temáticas do amor contrariado, para a representação de personagens e situações, tentando afastá-la das já degeneradas

intrigas da «Comédia Velha»:

"O aviltamento de homens proeminentes ainda vivos e os frequentes àpartes 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 Dióniso, eram apresentados como cobardes, 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."

Menandro vai demonstrar um maior cuidado com a linguagem, maior densidade psicológica e moral, provas de ~~que~~ se preocupa com questões como a decência, a seriedade e o bom gosto, e que privilegia o verosímil. Tem seguidores em Roma. Será Plauto (254-184) quem nacionaliza a importada tradição grega - em «cópias desfiguradas», como nos diz Garrett - aproximando a comédia da realidade romana, introduzindo-lhe passagens cantadas e jogos de cena, além das personagens-tipo. Sucedem-lhe Cecílio, e Terêncio no séc. II, levando a comédia latina pelo caminho já percorrido pela grega, herdada de Menandro. Preocupa-se agora com questões próximas. As intrigas são amorosas e exibem os desníveis sociais: um dos temas mais comuns é o da paixão de um

jovem de boa família por uma cortesã ou uma escrava. O cómico é criado em função das artimanhas a que o apaixonado tem que recorrer para iludir a família, e redundam por norma em grandes cenas de pancadaria. O desfecho das peças não oferece surpresas: o desnível social é colmatado seja por se descobrir que a jovem é de origem nobre (troca de identidades), seja pelo facto de o apaixonado se desenganar e regressar ao redil.

É este tipo de comédia que será ressuscitado em toda a Europa pelo Renascimento. Mas aí o género tem novamente que se confrontar com uma outra forma de exploração do risível oriunda do teatro popular: a Farsa. Segundo as Poéticas da Idade Média, a grande diferença é que este termo se aplica aos poemas tristes no início, mas que apresentam um final feliz. Evolui, porém, para denominar as peças cómicas construídas à base de equívocos e mistificações, peripécias exageradas, apresentado situações e personagens ridículas.

Ora há diferenças entre o ridículo - filho da moda, associado à troça e à zombaria - e o cómico, com o sentido mais suave de divertido e risível. Porém, é a «imitação ridícula» que Garrett admira nas comédias antigas. E vai buscar como exemplo das renascentistas as de Juan del Encina e Gil Vicente - dramaturgos do teatro popular, cultores da Farsa, exemplos do modelo «romântico» que procura fundir com o Clássico. Mas não liga muito à «Comédia de Capa e Espada», nascida com Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, a recuperar intrigas e personagens locais, amores contrariados, encontros nocturnos, duelos sangrentos.

É também curioso que não cite os exemplos

das primeiras comédias clássicas portuguesas a seguirem Plauto e Terêncio: os *Estrangeiros* (1526), de Sá de Miranda - a revelar-nos no seu prólogo a consciência de estar a abordar um género «novo», a ir contra a corrente da «medida velha» representada por Mestre Gil -, ou a *Bristo* de António Ferreira, a retomar-lhe o tema dos soldados fanfarrões. Já Jorge Ferreira de Vasconcelos, autor da *Eufrosina* e *Aulegrafia*, virá a merecer outro apreço, dado que Garrett nem lhe critica as falhas dramáticas, ou o estatismo de acção e personagens. Seguindo embora o esquema de intriga amorosa da Comédia Antiga, Vasconcelos recorre à notação realista das personagens burlescas e tipos próprio da comédia de costumes, operando uma fusão de técnicas literárias. Será a comédia italianizante, produto erudito de uma aristocracia letrada e com ambições literárias, tornada entretenimento cortesão e a degenerar em exercício académico que incomodam o nosso romântico.

Porém, este tipo de comédia, embora entre na Academia em Coimbra, não tem o mesmo impacto social da sua congénere em França, onde no séc. XVII Corneille consegue que, enfim, passe o portal da Literatura. Recupera as ideias clássicas sobre o género, mas readapta-as: escreve numa linguagem elegante e medida, põe em cena as personagens medianas chamadas a triunfar dos obstáculos que se lhes apresentam no caminho, respeita o decoro (a «bienséance») exigido pela alta sociedade, obedecendo ainda às regras de verosimilhança importadas da tragédia: as unidades de tempo, espaço e acção. Deste novo género fica ausente em França o riso e o risível. Será Molière quem elevará a comédia ao estatuto de grande teatro, dando-lhe a força há muito

aspirada mas nunca conseguida, talvez por lhe reintegrar a tradição do teatro popular e todas as outras que nunca deixaram de girar em torno de si, transformando o riso em processo de conhecimento, libertação e combate.

Molière muda a comédia em espelho crítico do mundo. Mas também ele é reconduzido aos preceitos clássicos pelo século XVIII, e serve de pretexto para que se venha a submeter a comédia às exigências do público. Seguirá esta pela mão de Marivaux em França, Goldoni - o preferido de Garrett - em Itália, John Gay em Inglaterra, enquanto o repertório popular regressa à ópera-cômica, à «commedia-dell'arte», involui até ao «vaudeville».

Por cá mantém-se a sofrer a influência do teatro vicentino, italiano e espanhol, actualizada e adaptada à realidade portuguesa: o *Prodigus*, do Pe. Luís da Cruz, *O Fidalgo Aprendiz* de D. Francisco Manuel de Melo, *As Guerras do Alecrim e Manjerona* de António José da Silva, férteis em cómico de situação e cenas de pancadaria, mas que aparentemente não suscitam grande interesse a Garrett apesar de os seus autores lhe merecerem o maior respeito.

O anseio de tornar a comédia um género literário «digno» ou «erudito» vai sempre naufragando. Talvez devido à sua contradição intrínseca e que Garrett nomeia: o facto de se dividir entre as origens populares e uma ambição literária. E irá perder o resto das suas raízes com o advento da burguesia e a industrialização. O público torna-se mais vasto e heterogéneo, menos conhecedor e exigente.

Confrontando e confrontando-se com um real do seu presente, a comédia - tal como o riso, o risível e o ridículo - vive e funciona

em termos de referentes exteriores a si, que perde com a maior das facilidades, tornando-se «ilegível». Esta perda será tanto mais rápida quanto mais imediatos e evidentes para o público sejam, ou tenham que ser, os temas tratados. E há um paradoxo que parece afectá-la sempre: sendo uma crítica social, vive essencialmente da sua relação com o seu tempo e o seu público. Para agradar a esse público, vai cedendo à facilidade - acabando por regressar às suas origens do teatro popular. Se se recusa a esta cedência, divorcia-se do público, morre na erudição, ou emigra para outros géneros.

Este problema é também sentido pelo teatro romântico. Irá falhar porque as suas peças não conseguem estabelecer uma ligação imediata com a sociedade do seu tempo. A comédia burguesa, a comédia de costumes, têm por tema as questões de dinheiro e enriquecimento fácil, problemas morais como os casamentos contrariados ou a prostituição, mas estes são abordados de modo preconceituado e sentencioso. Ao quererem dar a ilusão da realidade, perdem a virulência para se transformarem num bem de consumo num mundo cada vez mais sujeito às leis do comércio, tornando a comédia ainda e sempre um refém da sociedade que reflecte.

E Garrett não se exime a estes problemas, nem consegue fugir a estes condicionalismos. Não é por acaso que as suas «comédias» não tiveram a fortuna da sua tragédia, e só agora, em que o conceito do que é ou não literário se alargou, em que o problema dos géneros não se pode pôr em termos tradicionais, as suas peças começam a despertar algum interesse.

De entre a sua obra encontram-se textos que ele próprio nomeia e define como comédia e farsa, mas que não encaixam em nenhuma



Garrett e a Viscondessa da Luz. Caricatura do jornal A Matraca.

das espécies que temos vindo a inventariar. Fez experiências na farsa - *O Impronto de Sintra* (1822), e *Corcunda por Amor* (1821) - e talvez a sua comédia mais ousada, e adaptação francesa - o *Conde de Novion* - seja a que lhe ficou inédita e inacabada. Todavia, é ainda e sempre a ideia do ridículo que orienta as suas outras peças mais próximas do conceito originário do género, junto com a criação de personagens-tipo como base de uma sua crítica social, que se acompanha de trocas de identidades e casamentos contrariados, chegando até nalguns raros casos às cenas de pancadaria. No seu prefácio a *A Sobrinha do Marquês*, estreada no Teatro Nacional D. Maria II a 4 de Abril 1848, começa por evidenciar a crítica aos «novos» ricos de um duplo tempo - o seu e o do Marquês de Pombal:

"...porque o povo, que se inclinava ao

«coronel» dos duques e dos marqueses feudais, que olhava com veneração para os arminhos e cotas de armas das famílias históricas, nunca tomou a sério os braços dos novos condes, e ria às gargalhadas da económica pele de gato branco que o poupado burguês punha aos seus ombros de vilão para arremedar a nobreza antiga, e se vestir baratinho de grão senhor..." (pág.1255)

O cómico não nascerá aqui da deturpação ou exagero do real levado a cabo pelo autor-dramaturgo, dado que mais adiante informa que a sua crítica aos abusos, erros e crimes, se vai cingir a um princípio de veracidade histórica: «digo o que foi e o que é e mais nada.». Reitera depois: «E como estamos em pontos de comédias, menciono o que é mais saliente no ridículo da época». Ou seja, é a sociedade em si, no seu todo, que sofre do

risível. O ridículo é o da «moda» do seu presente em confronto com a de um passado não muito distante, e pertença de toda uma classe social. Situação que mais adiante se revela contraditória, porque atribui o ridículo à esfera da arte:

"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 e agora, porque é da província da arte - ridículo.

Ridículo, tão ridículo que dava assunto a novo *Bourgeois Gentilhomme*. É uma comédia que está por fazer.

A que eu fiz não pertence a este género nem a esta época; é de duas ou três gerações mais atrás, é do tempo da outra luta."

Por isso resolve rebaptizar a peça de «drama» - acção dramática, mais neutro e inócuo nas intenção críticas. Mas reafirma de seguida o que será uma preocupação de historiador, ou exigência clássica, a necessidade de verosimilhança:

"Estou certo que as figuras, as roupas, o desenho e o colorido todo do meu quadro são de exactíssima verdade. Só e apenas nas atitudes e no formar dos grupos usei das liberdades da arte..."

A verdade estende-se à personagem do Marquês de Pombal - «tipo de si mesmo, e que somente por si podia ser representado» - a insinuar outra incongruência: ou a teatralidade do indivíduo histórico que foi o Marquês, portanto inimitável na arte; ou a encarnação pelo indivíduo de um «tipo», portanto entidade caricatural e «falsa». Esta afirmação serve para distinguir o seu herói das outras personagens que irá colocar em cena: «todos [...] são típicos; e cada um deles figura, não um indivíduo que existisse, mas

uma classe de que é representante.» Esta figuração das classes sociais levada a cabo por cada uma das personagens torna-se prática comum, e repete-se em *As Profecias do Bandarra*, (1845), comédia onde encontramos uma cena de pancadaria, e em *O Camões do Rossio* (1842), outra «comédia em 3 actos» (e duplamente, pois Garrett apresenta-a a concurso no Conservatório com o pseudónimo de Inácio Maria Feijó, sendo ele o autor e membro do júri) onde se encena um duelo. Os «tipos» vão estender-se à figura do «brasileiro», exemplo acabado da degenerescência do «novo rico» fonte do ridículo máximo, que se coroa na hipótese da Marquesa Brasileira com «engenhos» de *Falar Verdade a Mentir* (1845). Outras das figuras-tipo recorrentes e mais tradicionais são a do aristocrata falido, e a o fidalgo de província, de um cómico já desgastado pelo uso.

Toma então Garrett a Pombal, uma figura histórica por herói de uma sua «comédia», e vai atribuir esta mesma classificação a outra personagem e tema históricos, tomados estes «pela sua beleza e conveniência», que resolve encenar num «drama» ou «comédia histórica» em três actos - *Filipa de Vilhena*:

«O mais famoso e popular episódio da Revolução de 1640, que elevou ao trono a Sereníssima Casa de Bragança, deu argumento a esta comédia que muitos caracterizam de «drama» no sentido estrito e singular que actualmente a este nome se dá, mas que é uma verdadeira comédia histórica, tanto ou mais que o célebre Pinto de M. Lemercier.

A característica desta peça, tal como da anterior, é que a cena histórica passa para segundo plano. O autor centra-se apenas nos episódios particulares que lhe interessam, e pode usar a intriga política para atrasar a

amorosa, ou mesmo deixá-la em suspenso por ser já conhecida dos espectadores.

Filipa de Vilhena é representada pelos alunos do Conservatório Real de Lisboa, no teatro do Salitre, 30 de Maio de 1840, e a actuação merece uma crítica positiva ao comportamento dos actores, também ele medido pela regra da «bienséance», o decoro alheio aos exageros do cómico:

"Apolo e as suas bem aventuradas irmãs nos livrem do mau olhado de exaltada e furiosa bruxa romântica, que à força de maldições, de infernos, de diabos, de gritarias abomináveis, os façam cair nesse monótono salmear de blasfémias e impropérios que nos vêm cá dizer que é moda em Paris, quando tal não é, quanto todo o mundo escarnece o mau gosto da gente bruta que ainda vai ao Teatro da Porta de Saint-Martin assistir a esses espectáculos de canibais."

A única concessão que Garrett parece fazer aos exageros dionisiacos da comédia, é ceder uns «copinhos» a algumas das suas personagens. O vinho da embriaguez báquica é utilizado com funções simbólicas e metáfora de um desejo de conhecimento, ou permitindo esse acesso ao conhecimento 'inspirado' de modo mais evidente em *As Trovas do Bandarra* - o herói, Tomé, é «sapateiro bebedor». Também é dado vinho a Barnabé Fulgêncio, em *Filipa*, um «Carcavelos» para lhe soltar a língua.

Mas primeira e reiterada preocupação em todos estes textos é a característica eminentemente «portuguesa» dos escritos. Tal como *A Sobrinha do Marquês*, *Filipa de Vilhena*, é ainda mais «verdadeiramente original e português no assunto, nos caracteres, nos costumes, no sabor da linguagem e no estilo.» Auto-exigência repetida até ao cansaço, mesmo quando se afirma e assume a influência estrangeira,

como noutra comédia - representada no teatro Tália a 11 de Abril de 1844 - *Tio Simplicio*:

"Se a nacionalidade de uma peça dramática está principalmente no estilo, nos caracteres, nos costumes, é perfeitamente original portuguesa a pequena comédia que aqui damos, e que o autor compôs sobre um enredo imitado do teatro francês moderno.

Como são latinos, e como são de Plauto e de Terêncio os dramas que com o nome deles nos chegaram, assim nos pertence este; ou talvez mais, porque neles não é só a fábula, os mesmos costumes são gregos; e aqui tudo é português menos a urdidura."

Nesta peça, como em praticamente todas as outras comédias, a intriga amorosa evolui a partir de quiprôcos suscitados por triângulos amorosos, casamentos contratados e trocados, enganos de identidades, que se resolvem sempre em «bem», a contento de todos num final feliz.

Quando revê o «Prefácio à Primeira Edição» citado no início, em Dezembro de 1839, Garrett não se auto-corrigue (como quase sempre acontece):

"Os fundamentos de minhas opiniões literárias, [...] desenvolveram-se, rectificaram-se, mas não mudaram. Mal, e como de criança, aí vem, contudo, já pressentida a ideia de Goethe na última parte do *Fausto*, sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir e fixar a poesia moderna.

Foi o ultimato, a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a união da arte antiga com a arte moderna, da plástica com o espiritualismo, - do belo das formas com o belo ideal, da *Helena* homérica com o *Fausto* dântico, de cujo consórcio tem de

nascer o belo *Eufórmio*, o génio, o princípio, o símbolo da arte regenerada."

Levou a cabo e pôs em prática o seu princípio de fusão do antigo com o moderno, com o objectivo de conseguir uma regeneração da arte. Mas foi aqui atraído pelo género da comédia em que se pretendeu exercitar. Apesar de todas as suas práticas, e de todas as experiências e tentativas melhor ou pior sucedidas, o facto de se cingir ao conceito de ridículo - ele próprio a mais mutável e variável de todas as modas - condenou à partida todos os seus esforços. Também na construção de tipos não se afastou muito de caminhos já desvendados (para não dizer desgastados) por uma longa tradição. Os seus «ditos picantes» que ao

tempo poderiam ter chocado, perderam o sentido e a «viveza», os seus equívocos e mistificações tornaram-se anódinos. Ironicamente, porém, as suas comédias mantêm-se legíveis em termos nacionais, porque os referentes que eram os seus continuam em parte a ser os nossos.

Garrett não tinha intenções de agradar ao público no sentido de lhe fazer cedências. E os seus textos a que chamou comédias ficam a equilibrar-se entre a erudição da categoria da «obra clássica» em que foram incluídos pelo tempo, e a mudança de género, entrando no «drama romântico» ficando refém da sociedade que reflecte.

In *Cadernos, revista de teatro*, nº 15 (a sair).



O Chaveco

Liberal.

Nº 1.

VOL. I.

O'er the glad waters of the dark blue sea,
Our thrushes so bounding, and our sails so free.—BYRON.

Quarta feira 9 de Setembro, 1829.

BOTA-FORA DO CHAVECO.

Mais qu'a-t-il été faire à bord de cette galère?

MOLIERE.

O que vimos nós fazer a bordo deste chaveco?—Boa pergunta, Sr. Publico! (Ja se ve que Gilâmos com o Público; assim nos olpa elle)—Vimos a bordo do chaveco porque somos a tripulação d'elle, arraa e mais compaña, e com a ajuda de Deus pretendêmos sair a côrso no primeiro vento favoravel:—A côrso, inda assim, com toda a legalidade possivel, que nem o proprio Vatel saberia disputar.—Tambem ca se sabe Vatel e direito das gentes a bordo do Chaveco,—que não cuidem que ha

sbi qualquer barquinho de má morte, d'estes que largã vela rôta, passo em segunda mão,—a que chamaria um official da nossa tripulação, bom curioso de versos—

Farpados restos de trapaceiro,—que içam bandeira de furtacões, que ninguém sabe a que bordo vaõ, nem se a gente os tem pela poppa ou pela proa, a balravento ou a sotravento. Não senhor: nós ca sozmos e declaramos ser o CHAVECO LIBERAL; içamos bandeira portuguez a ré e no tope, bandeira portuguez constitucional; e levamos carta-de-marca em boa e devida forma; e pela Senhora D. MARIA II, sahimos a côrso contra todo o inimigo sea d'ella,

O Chaveco Liberal, fac-simili do seu primeiro número