



Maria Madalena Cadima Leite da Silva

O motivo histórico em *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett – para uma abordagem em contexto escolar

**Dissertação no âmbito do
Curso de Mestrado em
Estudos Portugueses Interdisciplinares,
sob orientação da Professora Doutora
Ana Isabel Vasconcelos**

**UNIVERSIDADE ABERTA
COIMBRA
2007**



Maria Madalena Cadima Leite da Silva

O motivo histórico em *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett – para uma abordagem em contexto escolar

**Dissertação no âmbito do
Curso de Mestrado em
Estudos Portugueses Interdisciplinares,
sob orientação da Professora Doutora
Ana Isabel Vasconcelos**

**UNIVERSIDADE ABERTA
COIMBRA
2007**

Agradecimentos

Chegados a este momento final, cabe-nos agradecer a todos quantos, de forma directa ou indirecta, contribuíram para a execução do trabalho que agora apresentamos. Referimo-nos a professores, colegas e amigos, que, ao longo destes quase três anos, sempre estiveram dispostos a incentivar-nos.

Uma palavra muito especial quero dedicar à Professora Doutora Ana Isabel Vasconcelos, pela forma interessada e competente como exerceu a sua orientação.

À minha família, a minha gratidão pelo apoio e pela disponibilidade total.

RESUMO

O presente trabalho tem como ponto fulcral a análise do *Frei Luís de Sousa* num desejado contexto escolar, na qual o elemento histórico surge como um elemento constituinte do próprio texto. Por isso, todo o trabalho aparece enformado à luz de um diálogo quase permanente entre a Literatura e a História.

Num primeiro capítulo faz-se uma breve contextualização do autor, Almeida Garrett, relativamente ao seu percurso literário – desde a matriz clássica que vem da sua juventude até ao seu envolvimento na reforma do teatro em Portugal – naturalmente relacionado com o seu percurso profissional, em Portugal e no estrangeiro. Com o advento do drama histórico, cujos princípios teóricos nos chegaram sobretudo de França, a produção do drama histórico português que precedeu a publicação do *Frei Luís de Sousa* é contextualizada, tendo em conta duas formas diferentes de utilização da História: uma identificada com a obra *Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II*, de Morais Sarmento, e a outra identificada com a obra *Os Dous Renegados*, de Mendes Leal. É, no entanto, neste contexto pautado pelos ideais liberais, de uma História cada vez mais próxima das ciências exactas, para o qual Alexandre Herculano teve grande importância, que Garrett publica *Um Auto de Gil Vicente*, a obra que o próprio considera o modelo do drama romântico, seguindo-se-lhe *O Alfageme de Santarém*. Ainda neste capítulo, tem lugar, com base num artigo de Kurt Spang, a caracterização do drama histórico à luz dos princípios teóricos actuais, para uma posterior aplicação à obra.

Na segunda parte (capítulo II), procede-se ao reconhecimento do *Frei Luís de Sousa* como obra do cânone literário e escolar. Todavia, e após a análise de quatro edições didácticas de referência, observa-se a ausência da valorização do elemento histórico.

É, por consequência, no Capítulo III que, na tentativa de colmatar o que consideramos ser uma lacuna existente, se procede a uma abordagem que tem no elemento histórico – cuja fonte privilegiada é o *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos* – o seu ponto de referência, mas para a qual são igualmente importantes os textos autorais: “Memória ao Conservatório Real”, as Notas do autor, e ainda o “Prólogo dos editores”.

A B S T R A C T

The present work aims to analyse *Frei Luís de Sousa* in a school context, where the historical element comes as a part of the text itself. Thus, all the work is based on an almost permanent dialogue between Literature and History.

In a first chapter a brief contextualization of the author, Almeida Garrett, is made, in what his literary track is concerned – from the classic line that comes from his youth to his involvement in the reform of the theatre in Portugal – obviously related with his professional curriculum, in Portugal and abroad. With the advent of the historical drama, whose principles came to us mainly from France, the production of the portuguese historical drama which preceded the publication of *Frei Luís de Sousa* is also referred, having in mind two different types of using the historical material: one identified with the drama *Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II*, by Morais Sarmiento and the other one identified with *Os Dous Renegados*, by Mendes Leal. Nevertheless, it is in a context dominated by the liberal ideals, by an History closer to the exact sciences, to which Alexandre Herculano has a great influence, that Garrett publishes *Um Auto de Gil Vicente*, the romantic model drama, according to the author himself, which was followed by *O Alfageme de Santarém*. Moreover, we make a characterization of the historical drama according to a contemporary Kurt Spang's article, so that these theoretical principles can be applied to the analysis of the drama.

In the second chapter, a recognition of *Frei Luís de Sousa* as a part of the literary and scholar canon will be made. However, after the analysis of four scholar editions of the drama, one can see the non-valuation of the historical element on those editions.

As a consequence, in the third chapter, and in order to fill in an existing gap, an analysis which has in the historical element – whose privileged historical source is *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos* – its main point will be made. For this analysis other texts, such as: “Memória ao Conservatório Real”, “Notas do autor” and “Prólogo dos editores” are equally important.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
1 O DRAMA HISTÓRICO PORTUGUÊS NO TEMPO DE ALMEIDA GARRETT	7
1.1 Almeida Garrett e a criação do drama histórico	7
1.2 O drama histórico contemporâneo de Almeida Garrett	17
1.3 Relações entre História e Literatura – a função educativa e moralizadora da História	21
1.4 Os primeiros modelos de drama histórico propostos pelo autor: <i>Um Auto de Gil Vicente e O Alfageme de Santarém</i>	26
1.5 Elementos Caracterizadores do Drama Histórico	33
2 ABORDAGENS DIDÁCTICAS DO FREI LUÍS DE SOUSA	48
2.1 <i>Frei Luís de Sousa</i> nos programas escolares e o seu reconhecimento como obra canónica	48
2.2 Quatro propostas de edições didácticas – a pouca visibilidade do elemento histórico	55
2.3 A necessidade de um diálogo Literatura – História em contexto escolar	61
3 O MOTIVO HISTÓRICO EM FREI LUÍS DE SOUSA – PARA UMA ABORDAGEM EM CONTEXTO ESCOLAR	67
3.1 O diálogo entre História e ficção na obra	67
3.2 O drama amoroso entre Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena – da realidade à ficção	72
3.3 As outras personagens	81
3.3.1 Das figuras comprovadamente históricas à criação literária	81
▪ D. Madalena de Vilhena	82
▪ Maria	84
▪ Frei Jorge Coutinho	86
▪ Romeiro/D. João de Portugal	87
3.3.2 A existência ficcional de Telmo	91
3.4 Da moldura histórica à consistência dramática	94
3.4.1 O tempo histórico ao serviço da ficção	94
3.4.2 A recriação do espaço	97
3.4.3 Referências histórico – culturais	100
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUÇÃO

Proceder à análise de uma obra, que faz parte dos programas oficiais do ensino há muitas décadas, porque considerada ilustrativa da excelência e da variedade de um património nacional merecedor de conservação e perpetuação, uma obra cujo valor literário tem sido profusamente divulgado pelos mais reputados estudiosos, fez-nos levantar a questão de se saber se ainda haveria lugar para um estudo relevante, sobretudo numa perspectiva escolar. Acresce a este facto tratar-se de um drama que, sendo de cariz histórico, tem em si o peso do cânone, o que aumenta a responsabilidade a quem pretende uma abordagem diferente.

O nosso gosto pelo drama histórico oitocentista fez-nos olhar para uma análise do *Frei Luís de Sousa* com fascínio, mas que ao mesmo tempo foi encarada como um grande desafio. Se outras razões não houvesse para justificar tal cometimento, bastaria verificar que se trata de um drama histórico que se pretende distinto da grande maioria dos dramas históricos da época, que proliferavam na “plateas, gastas e cacheticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos”, e que o autor pretendia a todo custo evitar, tal como refere na “Memória ao Conservatório Real”. Daí resulta que, contrariamente a esses dramas, o *Frei Luís de Sousa* permanece vivo em pleno séc. XXI.

Mas, perante os factos, algumas questões importa colocar: o que poderemos tirar de novo de uma obra que, fazendo parte do cânone literário¹, já deu tanto a várias gerações? Uma obra que já originou um sem-número de edições didácticas que efectivamente pretendem ajudar alunos e professores a “lê-la” melhor? Poderemos, da nossa parte, trazer algo de inovador ou será apenas mais uma leitura a somar a tantas outras?

Consideramos que os saberes adquiridos ao longo deste curso de mestrado, que promove e aprofunda a interdisciplinaridade entre a Literatura e a História, nos proporcionaram conhecimentos e formas de abordagem que iremos experimentar numa análise, se não completamente inovadora, pelo menos que indique, assim o desejamos, um caminho para linhas de leitura diferentes, comprovando dessa maneira a vitalidade e a actualidade de uma obra com mais de 160 anos. Trata-se de um caminho longo, onde a História andarà de mãos dadas com a Literatura.

Para tal, e num primeiro capítulo, será imperioso conhecer o contexto de Almeida Garrett, dispensando naturalmente uma biografia exaustiva do próprio ou a referência aprofundada à época em que viveu. Mas será necessário conhecer a importância deste autor no desenvolvimento do drama e do teatro de temática nacional, principalmente nos anos que antecederam a publicação da obra que será nosso objecto de estudo – *Frei Luís de Sousa* –, bem como as influências que se pressentem no dramaturgo, nomeadamente estrangeiras, e que o mesmo assume, em especial nos textos prefaciais de algumas das suas obras, de que *Um Auto de Gil Vicente* e *O Alfageme de Santarém* são exemplos. Neste sentido, veremos a sua contribuição para o desenvolvimento do drama/teatro de temática nacional de cariz histórico. Acresce ainda reconhecer a importância que a ciência histórica começa a ter na época, para a qual o trabalho pioneiro de Alexandre Herculano foi decisivo, nomeadamente com a sua visão inovadora da historiografia e com o seu envolvimento e empenho nas divulgações culturais que, entretanto, iam surgindo.

Neste caminho, e tomada que está a perspectiva a adoptar – um cruzamento de saberes (História e Literatura) –, pretendemos dar especial destaque ao elemento

¹ No sentido de esclarecer a noção de “cânone” será pertinente esclarecer o âmbito da palavra, a começar pela sua etimologia, bem como pela sua evolução semântica.

histórico presente em *Frei Luís de Sousa*. Antes, porém, faremos uma pequena incursão na produção dramática contemporânea do autor, através da evocação de dois dramas de cariz histórico – *Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II*, de Morais Sarmiento, e *Os Dous Renegados*, de Mendes Leal – para apurarmos duas formas diferentes de tratamento do elemento histórico na ficção dramática oitocentista, e assim distinguirmos o *Frei Luís de Sousa*.

Porque consideramos indispensável que uma análise de texto seja sustentada em teorias literárias sólidas e actuais, evocaremos alguns nomes importantes nos estudos das relações entre a Literatura e a História, dos quais destacaremos Kurt Spang, para procedermos a uma caracterização do drama histórico nos seus aspectos específicos. Chamar-se-á a atenção para o facto de este tipo de texto ter por base acontecimentos comprovadamente históricos e, ao mesmo tempo, utilizar todo um conjunto de recursos ficcionais e cénicos para, numa simbiose que se pretende equilibrada, proporcionar uma experiência estética e uma vivência cultural a quem lê/vê.

Iremos, num segundo capítulo, testemunhar a configuração normativa que o sistema de ensino tem imprimido a uma obra como *Frei Luís de Sousa*, já que esta faz parte do elenco das obras representativas da nossa herança cultural, incluídas nos Programas Escolares desde há muito. Ainda num campo formal, iremos verificar que valor tem sido dado ao elemento histórico nas leituras que da obra se têm feito, sobretudo as materializadas em edições didácticas, de âmbito escolar. Contudo, não será nossa pretensão adoptar uma metodologia específica enformada por uma determinada teoria pedagógica ou didáctica, no âmbito das Ciências da Educação. Relembraremos, antes, o quão importante se torna, em contexto escolar, a concretização de uma relação estreita entre a Literatura e a História e como esta interdisciplinaridade pode enriquecer a formação literária, mas também pessoal dos alunos.

De facto, e sem descurarmos nunca o público a quem hipoteticamente o presente estudo possa interessar mais – um público escolar –, apenas desejamos fazer, num terceiro capítulo, uma abordagem do *Frei Luís de Sousa* com base nos conhecimentos teóricos e práticos adquiridos ao longo de um percurso académico e

profissional já com alguns anos mas sempre inacabado. Consequentemente, iremos introduzir algo de inovador – um diálogo entre a Literatura e a História – que faz cada vez mais sentido numa sociedade dominada por uma globalização que, por vezes, parece desvalorizar o conhecimento histórico-literário do nosso país.

Subjacente a esta abordagem estará o confronto com as fontes que Garrett afirma, em textos teóricos que não descuraremos², ter consultado, para, dessa forma, apurarmos o relacionamento que o autor pretendeu manter com a História, num século em que esta, curiosamente, estava a dar os primeiros passos em termos de alguma autonomia relativamente à própria Literatura, caminhando para uma via cada vez mais científica³.

Será, por isso, interessante verificar se a distância que Garrett pretende manter da História – quando afirma, na “Memória ao Conservatório Real”, não querer “ser escravo da chronologia” nem pretender fazer o seu drama “com a *Arte de verificar as datas* na mão” – é realmente concretizada na obra e que implicações é que essa proximidade ou afastamento tem para a construção ficcional. Não podemos esquecer que numa obra literária, neste caso dramática, o elemento histórico é sempre mais motivador, porque exige ao dramaturgo uma maior capacidade de atrair o leitor, na maior parte das vezes, já conhecedor do enredo. Veremos, pois, de que forma e com que finalidade as “verdades históricas” e as “verdades dramáticas” se entrecruzam ou se alguma delas impera na ficção.

A previsível dificuldade, antes mesmo de iniciarmos este nosso trabalho, residia na escolha da fonte histórica, de entre as mencionadas por Garrett⁴. Convém também referir que não cabe neste estudo avaliar a qualidade ou o rigor da fonte por nós escolhida⁵, embora recorramos, se assim o entendermos, a outras

² São eles a “Memória ao Conservatório Real” e as Notas, sem esquecer o “Prólogo dos Editores”.

³ É pelo menos esta a concepção de muitos historiadores portugueses, nomeadamente de Barradas de Carvalho [cf. 1976].

⁴ Após leitura das fontes históricas referidas por Garrett, escolhemos a que nos pareceu mais completa e mais credível – o *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos*, escrita por Frei António da Encarnação – fundamentalmente por este ter sido, como informa Luciana Stegagno Picchio, [s/d: 239] “o primeiro biógrafo do escritor” Manuel Sousa Coutinho /Frei Luís de Sousa, portanto uma fonte mais próxima dos acontecimentos representados.

⁵ Salvaguardamos desde já a nossa posição relativamente a Vasco Graça Moura para quem a fonte não merece grande credibilidade.

fontes de informação, coevas ou actuais, com certeza necessárias para a previsível contextualização dos acontecimentos referidos/aludidos no drama, mas que não têm a devida correspondência no texto seiscentista. Este processo de completamento de informação afigura-se-nos, aliás, bastante enriquecedor para os alunos, na medida em que estes poderão aumentar os seus conhecimentos em matérias da História.

O intuito primordial do presente estudo é, pois, fazer uma análise literária do texto dramático *Frei Luís de Sousa* que valorize o elemento histórico, já que estamos perante um drama histórico oitocentista, diferente do modelo então instituído, modelo esse da responsabilidade de Garrett e materializado, como se sabe, em *Um Auto de Gil Vicente* e mais tarde em *O Alfageme de Santarém*. Para tal, prevemos todo um percurso de leituras e análises, que irá directa ou indirectamente acentuar a divergência relativamente a obras pertencentes ao chamado drama histórico romântico.

Nesta abordagem, e para concluirmos, pretendemos realçar a forma como um drama histórico consegue relacionar a História com a Literatura, duas disciplinas que nem sempre conviveram pacificamente ao longo dos tempos. Veremos se, nesta obra, elas se encaixam e se desse convívio resultará uma abordagem do *Frei Luís de Sousa*, em contexto escolar, numa perspectiva diferente das existentes.

1 O DRAMA HISTÓRICO PORTUGUÊS NO TEMPO DE ALMEIDA GARRETT

1.1 Almeida Garrett e a criação do drama histórico

O drama histórico oitocentista tem em Almeida Garrett um grande defensor e impulsionador. Por isso, e apesar de não ser nosso propósito fazer uma biografia do autor, não podemos deixar de enunciar aspectos que, na sua vida, foram importantes, na medida em que enformaram a sua produção dramática, e sem os quais não teríamos hoje, com toda a certeza, um drama como é *Frei Luís de Sousa*.

De facto, a obra de Garrett entretetece-se com o seu percurso de vida, as influências que sofreu e as experiências que teve. Mas, diferentemente de outros escritores, é graças à sua personalidade e capacidades linguística e intelectual que este escritor se afirma na vida e na cultura, na literatura em geral, e no drama em particular, como um autor complexo e multifacetado. Cremos mesmo, tal como defende L. Stegagno Picchio [cf. 1969: 251-252], que é através do teatro que uma personalidade tão complexa como a de Garrett se realiza, quer artisticamente⁶, quer cívica e patrioticamente⁷.

⁶ A este propósito, veja-se, como já foi assinalado por António J. Saraiva [1978, vol. I: 78-79], a forma dramática como Garrett concebe a própria obra lírica e narrativa, como são, por exemplo, as *Folhas Caídas* e as *Viagens na Minha Terra*.

⁷ Exemplo desta intervenção cívica e patriótica é, como se sabe, a maneira como se empenha na reforma do teatro em Portugal ou no exercício de cargos políticos, como o de deputado, entre muitos outros.

Como consequência, não há história ou dicionário de literatura portuguesa⁸ que não trate profusamente a biografia de João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett pelo grande poeta, romancista, dramaturgo, deputado, alto funcionário do reino, cronista, jornalista, inspector-geral dos teatros, ministro, que foi. Todavia, apenas iremos realçar os aspectos mais importantes que, no seu percurso de vida pessoal e literária, mas também profissional, directamente podem ter contribuído para a singularidade da obra *Frei Luís de Sousa* no panorama literário nacional, considerada por muitos a obra-prima do drama português de todos os tempos. A prová-lo está o facto de a mesma ser ainda, no século XXI, um texto de referência nos programas escolares da disciplina de Português do ensino secundário⁹.

As consultas por nós efectuadas¹⁰ dizem-nos que o autor nasce no Porto em 1799 e que, ainda criança, se refugia com a família nos Açores, onde recebe de seu tio, Frei Alexandre da Sagrada Família, uma formação clássica que lhe estrutura a personalidade e lhe abre caminho a uma cultura erudita. Em 1816, matricula-se no Curso de Leis, em Coimbra, onde contacta com as ideias liberais que circulam no meio universitário, dele sobressaindo pela forma eficaz como se impõe. É deste contexto que emergem, de entre outras obras, tragédias como *Mélope*, que o autor compõe com apenas dezoito anos e que ele próprio considera, na dedicatória da obra à sua mãe, como o seu “primeiro pensamento dramático” [CD-ROM, 1999, *Obras Integrais de Almeida Garrett*], *Xerxes* e, em 1820, a tragédia *Catão*, destinada a uma elite que conhece bem o Direito Romano, e que corresponde ao espírito e educação dos homens da revolução de 1820, nos quais o próprio se inclui. O teatro aparece, então, não só como forma de entretenimento e de diversão, mas também como uma forma de intervenção política e cívica.

Estas primeiras obras da fase da juventude do autor são caracterizadas por uma acentuada matriz clássica, da qual Garrett, tal como é consensualmente

⁸ A *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, da Porto Editora ou o *Dicionário de Literatura*, com direcção de Jacinto do Prado Coelho, da editora Figueirinhas são apenas duas das obras que poderão ser consultadas.

⁹ O *Frei Luís de Sousa* nos programas escolares é um assunto que será analisado no capítulo 2 do presente trabalho.

¹⁰ Para além das obras referidas na nota 8, e relativamente ao percurso biográfico e literário de Garrett, outras obras foram igualmente consultadas; as suas referências irão sendo introduzidas, sempre que se considerar necessário.

considerado, raramente se terá libertado na totalidade. Oliveira Barata refere mesmo que nestes dramas aflora “a luz de um liberalismo iluminado, que assim harmonizava o legado neoclássico com o fermento do iluminismo finissecular.” [1991: 271].

É então a partir da tragédia *Catão* que Garrett procura adaptar os modelos neoclássicos às inovações que vão surgindo nos meios literários, substituindo, por exemplo, as unidades tradicionais do drama neoclássico, e respectiva verosimilhança, por aquilo que Ofélia Paiva Monteiro [1971, vol. II: 161] designou por unidade de “interesse”, que supunha apenas o dever da criação de uma “contextura” que levasse à expressão da ideia do poeta, pretendendo assim alcançar “uma verdade poética”.

Nas duas décadas seguintes, correspondentes a uma fase mais amadurecida, a sua vida é marcada pelos vários exílios, tantos quantas as vitórias dos absolutistas sobre os liberais, e ainda pelo cargo consular que desempenhou, factos estes que possibilitaram ao autor o contacto com paradigmas estéticos europeus (muito em especial franceses), diferentes dos modelos neoclássicos que o enformaram. Estas vivências no estrangeiro, primeiro em França, depois em Inglaterra e finalmente na Bélgica, permitem-lhe conhecer as obras de referência do romantismo francês, inglês e alemão.

É a partir de meados dos anos trinta que Portugal começa a receber o que de novo se produzia no resto da Europa em termos dramáticos e teatrais. Assim, o drama português de cariz histórico,¹¹ que surge nesta época, é naturalmente fruto destas influências do movimento romântico europeu, questão a que voltaremos mais adiante.

A experiência do exílio deixará, pois, marcas no percurso dramático e pessoal de Garrett, não só pelas influências românticas que ele adquire, como também pelo reconhecimento do valor da tradição histórica e literária de cariz nacional, que o afastamento da pátria sempre proporciona e aprofunda. Neste contexto, publica em

¹¹ Convém assinalar que relativamente à noção de drama, os conceitos de *drama romântico* e de *drama histórico* não são muito fáceis de distinguir nesta época (cf. Vasconcelos, 2003: 118-119), pelo que optámos por, ao drama no qual o elemento histórico é preponderante, nos referirmos como drama de cariz histórico ou drama histórico.

França os poemas “Camões” (1825) e “D. Branca” (1826), dois importantes marcos para referenciar a introdução do Romantismo em Portugal.

Outro facto importante é a tomada de conhecimento, em Hamburgo, das raízes do teatro nacional através da obra de Gil Vicente, que aí havia então sido editada. Este dramaturgo, visto como fundador do teatro português, vai ser utilizado como elemento de referência naquele que Garrett considera ser o modelo do drama histórico português para a nova geração: o seu drama em três actos que sugestivamente intitulou *Um Auto de Gil Vicente*.

Em 1836, num momento em que se vivia um período de alguma acalmia, depois de alguns anos de muita instabilidade social e política, Garrett regressara à pátria. Fica então incumbido por Passos Manuel de proceder a uma reforma do teatro nacional, sendo por este nomeado inspector-geral dos teatros. Pretendia-se com esta reforma, como se sabe, restaurar o teatro nacional e educar o gosto do público, do “«povo», que a elite romântica tomará para si como principal actor e objecto de regeneração e [que] corresponde à classe média tipificada na *Histoire du Tiers État*, de Thierry¹²” [Buescu, 1997: 265]. Isto porque o teatro, como o próprio Garrett vai, depois, defender na “Introdução” de *Um Auto de Gil Vicente*, escrita em 1841, “é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há”; serve igualmente a referida obra para Garrett iniciar uma renovação do texto dramático em termos de repertório, recorrendo, como inspiração conteudística, àquele que considera ser a referência do teatro português: Gil Vicente.

Como resultado desta sua preocupação, surge em 1842 uma obra do mesmo teor intitulada *O Alfageme de Santarém* e, passado um ano, em 1843, apresenta ao Conservatório *Frei Luís de Sousa*, que, como se sabe, se afasta do modelo que construíra e que supostamente desejava ver replicado pelos companheiros de escrita.

Entretanto, do estrangeiro, sobretudo de França, continuavam a chegar os textos, hoje considerados textos teóricos do movimento romântico, nomeadamente os de Victor Hugo [cf. idem: 506]. E é precisamente este autor quem, em 1827, no

¹² Historiador francês que influencia alguns historiadores portugueses, nomeadamente Herculano (cf. Buescu, 1997:265)

“Prefácio” de *Cromwell*, tido como o “manifesto do drama romântico” – que Garrett e muitos outros escritores da época conheceram¹³ – enuncia as directrizes para uma arte dramática nova, que rompesse com a rigidez da arte neoclássica e adoptasse a liberdade como valor a seguir. O reflexo desta liberdade começa por se afirmar através da criação de novas formas literárias, de que o drama, o poema narrativo ou o romance histórico são exemplos.

Mas, no caso português, o aparecimento de uma arte dramática nova não deve dissociar-se de factores estético-literários e de factores extra-literários, advindos, não só dos movimentos liberais da década anterior, ocorridos em Portugal e na Europa, mas também do designado “enciclopedismo das luzes”, que já vinha do século XVIII, e que abrisse caminho para a divulgação do conhecimento, nomeadamente através dos periódicos, como teremos oportunidade de evidenciar mais adiante.

Neste contexto de algum desenvolvimento cultural, é também importante referir a vinda para Portugal, em 1835, de uma companhia francesa de teatro que consigo trouxe naturalmente representações de autores franceses coevos. Esta companhia, que representava em francês, era dirigida por Émile Doux, que teve o mérito de levar aos actores algum profissionalismo e de ter criado um público com um nível cultural mais elevado. O repertório das suas peças abarcava diferentes tipos de textos: desde o clássico Molière e afins, aos “vaudevilles”, passando pelos novos textos de A. Dumas e de V. Hugo¹⁴. Estes últimos, já conformados segundo a estética do drama romântico, consubstanciavam a mistura dos géneros, defendida e proclamada por Victor Hugo. Émile Doux foi empresário, ensaiador e director de cena do Teatro da Rua dos Condes até 1840, e em muito desenvolveu a arte teatral desta época [cf. Vasconcelos, 2003: 143-144].

De acordo com as mais modernas teorias estéticas, a arte deveria ter como primado a liberdade. Aí não caberiam regras nem modelos. Apenas as regras próprias da natureza e as leis próprias de cada sujeito fariam sentido. Nesta medida,

¹³ A confirmar o conhecimento do “Prefácio” por Garrett, Ana Vasconcelos considera haver “várias referências [ao texto] em prólogos de dramaturgos portugueses” [2003: 57] e Ofélia Paiva Monteiro já antes tinha escrito que Garrett o “conheceu sem dúvida” [1971, vol. II: 158].

¹⁴ Veja-se a este propósito Santos, Ana Clara e Vasconcelos, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, IN-CM, 2007.

impunha-se uma ruptura com os modelos clássicos, a partir da qual o drama pintaria a vida, sem a deturpar nem solenizar, tal como V. Hugo defende quando diz: “Il n’y a ni règles, ni modeles; ou plutôt il n’y a d’autres règles que les lois générales de la nature [...]” [Hugo, 1827: 44-45]. Este novo drama deveria ser, pois, o reflexo da vida com as suas contradições, onde se eliminasse tudo o que não contribuísse para o sentido da verosimilhança [cf. idem: 19].

Por isso, uma nova poesia (entendida no sentido lato de literatura) – que assume que na criação nem tudo é perfeito – vem tomar o lugar até aqui ocupado pela religião, na medida em que terá uma perspectiva mais abrangente da realidade; só a ela cabe o papel de reflectir a natureza, onde o feio coexiste com o belo, o disforme com o gracioso, o grotesco com o sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz, misturando o corpo com a alma, sem contudo os confundir. Ao assumir a existência do grotesco, unindo-o ao sublime, a literatura introduz uma forma nova: a comédia, que, ainda que seja um género tipicamente moderno, tem as suas raízes nos antigos, desde os tempos da *Ilíada*, como o autor faz questão de lembrar [cf. Hugo, 1827: 19-21].

Considerando apenas a unidade de acção como a única a manter, embora não exclua a existência de acções secundárias, V. Hugo não se afasta, contudo, significativamente da unidade de espaço e de tempo; não para obedecer a Aristóteles, mas porque a História e o seu gosto pessoal assim o ditavam [cf. idem: 35-39].¹⁵

Victor Hugo pretende fazer do drama um espelho da natureza, reflectindo-a de forma criativa, de modo a reforçar e a intensificar as suas características, visto que no teatro está concentrada a vida: tem o poder de evocar a História e o poder de recriar através da poesia [cf. idem: 48].

No que respeita a Almeida Garrett, temos, então, um criador, três obras e dois modelos. Vejamos pois o que nos dizem os textos prefaciais destas obras. Antes de mais, convém lembrar que estes textos, que surgem com designações diferentes – “Introdução” em *Um Auto de Gil Vicente*, “Prólogo da Primeira Edição” em *O*

¹⁵ Referiremos, a título de exemplo, que a acção do drama *Cromwell* se centra em Londres (e não apenas no vestíbulo, na antecâmara, no quarto), começa a 25 de Junho às três horas da manhã e acaba a 26 ao meio-dia (afastando-se um pouco das vinte e quatro horas clássicas).

Alfageme de Santarém, e “Memória ao Conservatório Real” em *Frei Luís de Sousa*¹⁶ –, têm os três a mesma função: apresentar a acção do drama, as personagens e a(s) fonte(s) histórica(s) ou outras que o autor utilizou. Para além disso, Garrett expressa de forma detalhada, sobretudo no primeiro e no último, os princípios teóricos que estiveram na base da criação do respectivo drama, tendo conhecimento, no caso da “Introdução” a *Um Auto de Gil Vicente*, da aceitação que a peça teria tido junto do público, uma vez que foi publicada três anos depois da sua representação e, evidentemente, quando o seu autor já tinha a noção da receptividade da mesma.

Relativamente aos princípios teóricos presentes na “Introdução”, o autor afirma que a peça pretende ser “uma pedra lançada no edificio do nosso teatro”, tendo em vista um novo teatro, original (e não baseado em traduções), de temática histórica nacional, o que remete para um novo conceito de drama, que, para além de tudo, pretende servir de modelo para outros dramaturgos, no sentido de regenerar o teatro português, que, por sua vez, só havia conhecido dois verdadeiros autores: Gil Vicente e António José da Silva.

Se compararmos este texto com o “Prefácio” de *Cromwell*, relativamente aos princípios teóricos defendidos, podemos salientar alguns aspectos. Em primeiro lugar, que o contexto histórico-político, no qual ambos os cidadãos escritores se enformam, é idêntico, já que se enquadra na apologia de valores como a liberdade e a verdade na arte, o acesso à cultura e ao conhecimento por parte das massas, princípios que, como sabemos, eram fruto dos ideais liberais. Mas, por outro lado, à elaboração de ambos os textos subjazem preocupações e motivações diferentes nos dois autores.

V. Hugo tem como principal objectivo a rejeição das regras e dos modelos clássicos, pela rigidez e o artificialismo que os mesmos imprimiam às obras de arte, mais concretamente à literatura; e que, por isso, defendendo a liberdade na arte, que pressupunha o drama enquanto reflexo do real, com a união harmoniosa do sublime

¹⁶ Todas as citações do *Frei Luís de Sousa*, incluindo os respectivos textos prefaciais e Notas, serão feitas a partir da edição facsimilada da Edição da Quinta do Pinheiro de 1844, publicada em Lisboa, em 1993, pela Biblioteca Nacional, com apresentação de Maria Leonor Machado de Sousa.

e do grotesco, o autor pretendia uma forma elevada de drama, tendo como referência a produção dramática de Shakespeare.

Por seu lado, Garrett, em quem estas teorias do drama moderno, que apelavam a novas formas e à expressão da verdade, do real, encontravam receptividade, tinha como preocupação primordial uma mudança cultural que pressupusesse a criação de um público de teatro e paralelamente de obras dramáticas nacionais, dado o estado em que se encontravam, quer o repertório dramático, com ausência de autores de qualidade, quer os edifícios, com ausência de espaços condignos, quer outros intervenientes, com ausência de formação adequada.

Assim, vemos que a “Introdução” é utilizada igualmente como uma espécie de manifesto a favor de uma cultura teatral que Garrett considerava praticamente inexistente em Portugal. Tal é a ideia expressa pelo autor na Nota B deste texto, para quem formar um repertório nacional era uma grande missão civilizadora que todos (poder político, sociedade) deveriam promover e estimular.

É neste contexto literário da necessidade de um novo drama, um novo teatro, que vá ao encontro das necessidades de um povo, habituado a não valorizar o que tinha de bom (como aconteceu com António José da Silva, o Judeu) ou a não ver talento na criação de literatura dramática, já que os bons escritores demonstravam o seu talento traduzindo Racine, Voltaire e outros, é, pois, neste contexto, que Garrett apresenta *Um Auto de Gil Vicente*. Pretende o autor que este drama seja o retomar da tradição dramática iniciada por Gil Vicente, que não havia tido continuadores à sua altura.

Também no “Prólogo” de *O Alfageme de Santarém*, texto muito mais breve, Garrett retoma a ideia muito cara a V. Hugo – a de um drama que “peint la vie” [Hugo: 1827: 28], quando refere o seu desejo de pintar a sociedade do século XIV nos seus dois elementos, o popular e o aristocrático; para tal, baseia-se na curiosa história da espada de Nun’Álvares e na profecia do alfageme de Santarém contada na primeira *Crónica do Condestabre*, sem menosprezar, porém, as sucessivas versões que essa lenda foi tendo ao longo do tempo.

Tal como no texto anterior de Garrett, também este “Prólogo” serve para fazer referência às personagens da obra e ao que cada uma ou cada grupo representa. Para além disso, e reforçando a ideia hugoliana de drama, Garrett apresenta de forma silogística a temática do seu drama, dizendo que “o amor é essencial parte do drama, porque o drama é a vida, e o amor a essencial parte da vida”.

Este “Prólogo” denota, pois, uma preocupação pedagógica por parte do seu autor, que se insere, tal como é referido na “Introdução”, na missão de reforma do teatro a que Garrett se propôs, para, desse modo, formar o gosto do público, um público capaz de o entender, como dirá mais tarde na “Memória ao Conservatório Real”. Consistia esta sua missão em instruir e moralizar o país através de um teatro que buscava os bons exemplos do passado nacional, fazendo reviver as suas lendas e tradições.

Na “Memória ao Conservatório Real”, por seu lado, Garrett explica que “o drama é a expressão litteraria mais verdadeira do estado da sociedade”, baseando a sua criação na arte de “pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem invenção nem de stylo, fóra da verdade e do natural [...]”, onde não cabem nem “amores, nem aventuras, nem paixões, nem characteres violentos de nenhum genero”. Vemos neste texto um apelo a uma contenção quer na forma, quer no conteúdo, porque só assim o tão proclamado povo “hade applaudir, porque intende: é preciso intender para apreciar e gostar”.

Revela-nos então este texto programático, um dos mais importantes em termos da teoria do drama, que Garrett se propôs escrever uma obra para regenerar o próprio drama e para instruir o povo. Ora, se, por um lado, esta ideia se situa na linha teórica do novo drama expressa na “Introdução”, por outro lado, o autor quer combater o uso contínuo de “stimulantes violentos” e de todos os aspectos melodramáticos que proliferavam nas “plateas, gastas e cacheticas”.

Garrett considera que é possível provocar o terror e a piedade sem ter que recorrer aos melodramatismos a que o público estava habituado. Vai antes provocar essas emoções através dos sentimentos fortes mas puros, de figuras belas e

angélicas que são as personagens do seu drama, sem haver necessidade de exceder “as fôrças do sentimento humano”.

De acordo com a “Memória ao Conservatório Real”, Garrett pretende levar a cabo um drama afastado dos temas clássicos, porque a nossa história e cultura são suficientemente ricas para nos darem assuntos igualmente elevados e com a vantagem de o público os entender e de com eles se identificar – como acontece com o caso de D. Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho. Mas, por outro lado, também pretende demarcar-se de um certo estilo melodramático que o drama romântico adoptara, visto que cada vez se esvaziava mais de conteúdo, enveredando pelo exagero de sentimentos, como o autor refere no seu texto. Ao fazer a apologia de que “o drama é a expressão litteraria mais verdadeira do estado da sociedade”, Garrett pretende um drama que se regenere a si próprio, ao depurar a literatura dramática de todos os excessos cometidos pelo ultra-romantismo, e, ao mesmo tempo, que regenere a sociedade, ao ajudá-la a conhecer-se a si própria.

Esta vertente pedagógica do drama que o autor defende, também presente nos dois textos prefaciais atrás referidos, está bem patente quando afirma, na “Memória”, que:

[...] Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. Dae-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico, [...] e o povo hade applaudir, porque intende: é preciso intender para apreciar e gostar. [1993: 19]

Resta-nos realçar, a propósito destes três textos prefaciais, a importância, especialmente da “Introdução” e da “Memória”, para a clarificação das respectivas obras que ambos prefaciam, e lembrar como marcaram, sem dúvida, o panorama dramático e teatral da época de Garrett.

Neste sentido, e para além das diferenças evidenciadas ao compararmos estes três textos prefaciais, o drama de cariz histórico servia na perfeição os intentos primordiais do autor. Por um lado, podia deleitar o público, porque se tratava de obras literárias que preenchiam o espírito e que apelavam a alguma imaginação, provocando sentimentos e emoções; por outro lado, podia instruir, elevando o nível

cultural do país ¹⁷. Isto porque, num país maioritariamente composto por analfabetos, o teatro poderia servir, assim acreditava Garrett, de meio para dar a conhecer os feitos da História pátria ¹⁸, bem como de todo um conjunto de lendas e tradições, ora mais populares, ora mais literárias, e daí retirar lições para o futuro. Esta noção de “exemplaridade” era igualmente proclamada pelos historiadores da época, para quem a História era entendida como “mestra da vida”; a História deveria ser, portanto, um instrumento ao serviço da educação e da cultura [cf. Catroga, in Torgal et al, 1998: 40].

Deve, ainda, referir-se a este propósito que as obras supra mencionadas representam, no nosso ponto de vista, dois modelos de drama de cariz histórico significativamente diferentes, ainda que tenham em comum o facto de se basearem em temas da nossa História ¹⁹. De facto, utilizando a História como motivo, elas espelham, contudo, construções dramáticas distintas, como veremos mais adiante. Para além disso, tentam cumprir o propósito romântico de uma literatura nacional e, sobretudo as duas primeiras, formadora do gosto popular, tão caro ao romantismo e, ao mesmo tempo, em sintonia com os propósitos pessoais do autor. Já relativamente ao *Frei Luís de Sousa*, não podemos dizer que tenha contribuído para a formação do gosto popular, uma vez que se trata de uma obra que, como desenvolveremos no terceiro capítulo, se destinou desde o início a um público seleccionado e mais erudito.

1.2 O drama histórico contemporâneo de Almeida Garrett

O facto de, no capítulo anterior, termos singularizado em Garrett a regeneração do teatro português não pode elidir a realidade de existirem muitos

¹⁷ No entanto, Garrett também caiu na tentação de adaptar, quase em tradução, algumas obras francesas de cariz mais popular, das quais *Falar Verdade a Mentir* é exemplo.

¹⁸ A utilização da História por parte de Garrett não era, contudo, para ser feita de forma rígida e fiel às fontes, tal como ele refere na “Memória ao Conservatório Real”.

¹⁹ A este propósito note-se a forma cuidadosa como Garrett enuncia as suas fontes nas três obras, quer através dos textos prefaciais, quer através das Notas.

outros autores que, na mesma época, escreviam, publicavam e faziam representar dramas originais de conteúdo histórico.

Não sendo propósito deste estudo a observação da realidade teatral dos anos 30 e 40 de Oitocentos, a verdade é que se constata existirem, em pleno período romântico, dois tipos de drama que espelham duas utilizações diferentes da História. Por um lado, os que tomam da História factos, desenvolvendo-os através de processos mais ou menos criativos, mas que respeitam esses mesmos factos, de que *Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II*, de Morais Sarmiento, publicado em 1839, é exemplo; e, por outro lado, os que tomam a História como moldura, sobretudo cronológica ou retirando dela alguns nomes, mas que não pretendem versar sobre nenhum facto histórico em concreto e que por isso se afastam da História, de que é exemplo *Os Dous Renegados*, de Mendes Leal, igualmente de 1839.

De facto, *Lopo de Figueiredo* é uma obra que demonstra grande fidelidade à História, como comprovam as referências às crónicas de Rui de Pina e de Garcia de Resende e a muitos outros documentos históricos que o autor insere nas Notas ao drama. O elemento histórico tem aqui uma presença tão forte que o seu autor chega a fazer transcrições das crónicas²⁰. A História não é uma simples moldura, já que dela emergem os elementos estruturais da obra, a saber: o local (Évora), o ano (1483), a grande maioria das personagens, inclusivamente o próprio rei (D. João II) e a acção, intrigas na corte de D. João II que levam o rei a sentenciar injustamente, na perspectiva do autor, à morte o duque de Bragança, ilibando-o assim de uma culpa de séculos; só a questão amorosa – o amor entre Lopo de Figueiredo e Beatriz – é ficcional, já que não consta das *Crónicas*.

Ainda relativamente a esta obra, poderemos sublinhar a importância que nela tem o elemento histórico pelo facto de haver uma clara intenção didáctica por parte de Morais Sarmiento, como no-lo afirma nas Notas ao drama [Sarmiento, 1839: 84]. Pretendeu então o autor estabelecer um paralelo entre o reinado de D. João II e o

²⁰ Apenas a título de exemplo veja-se a segunda fala de Lopo, logo no Acto I [Sarmiento, 1839: 5], onde é transcrito um excerto da crónica de Rui de Pina.

seu tempo, onde também se digladiavam duas facções: o poder real e o poder democrático (simbolicamente representado na obra pelo Duque de Bragança).

Já na obra de Mendes Leal, *Os Dois Renegados*, e a julgar pelas palavras do próprio autor que confessa nunca ter pensado fazer um drama histórico, mas que necessitava de um enquadramento para a obra, pelo que tomou da História uma época e alguns nomes por forma a emoldurarem o seu “drama de imaginação” [cf. Leal, 1839: XIII], não se vislumbra uma relação entre a ficção e a História. No entanto, na opinião de Luiz F. Rebello, este drama marcou um ponto de viragem no panorama dramático oitocentista, na medida em que trilhou um novo repertório dramático e acabou por conquistar, durante algum tempo, os palcos nacionais [cf. Rebello, 1980: 56], o que faz dele, ainda segundo Rebello, “o protótipo do nosso teatro histórico ultra-romântico” [idem: 50]. O mesmo estudioso chega a considerar o prefácio desta obra como uma “réplica portuguesa do prefácio de Cromwell” [idem: 54]. Mas, relativamente à sua classificação como drama “histórico ultra-romântico”, outros autores há que a contestam, como é o caso de Ana Vasconcelos [2003: 50-51] que, baseando-se precisamente na leitura do prólogo e nas características do drama, o considera apenas “ultra-romântico”, de tom melodramático evidentemente, como era característica de quase todos os dramas desta época. Contudo, esta generalização, reconhece esta autora, acaba por ser resultado do facto de não haver sub-géneros estanques, antes alguma contaminação entre eles [cf. *ibidem*, *idem*]. Apresenta, por isso, como justificação o facto de a obra não conter qualquer alusão específica e concreta ao passado histórico com o objectivo de intervir na realidade contemporânea do autor e o facto de se explorar o pendor melodramático, centrando-se essencialmente na acção e no seu impacto sobre o leitor/espectador [cf. 2003: 51-53, 85-87]. Consideramos que, para além de exprimir uma profunda admiração por Victor Hugo, Dumas, Delavigne, Shakespeare, entre outros dramaturgos europeus, o autor utiliza o prefácio para realçar a existência, no seu drama, de um enredo amoroso entre judeus e cristãos, que decorre no final do século XV, em 1498. Trata-se de uma obra enformada por uma visão maniqueísta, onde o “homem de alma perversa e coração damnado cede ao homem de nobre alma e coração sincero; a religião de simples e puros preceitos

[católica, entenda-se] vence a crença proscripta [judaica]”, tendo, dessa forma, como motivo principal exacerbar as paixões [cf. Prefácio: IX-XII], tão próprio das produções melodramáticas. Pensamos também que, por isso, *Os Dous Renegados* têm tudo de melodrama mas praticamente nada de histórico, como prova a ausência de referências históricas ou de acontecimentos que de algum modo interfiram no desenrolar da acção. Portanto, ao contrário do que se verifica no drama *Lopo de Figueiredo ou a corte de D. João II*, cuja preocupação com o elemento histórico é notória, tornando-o um drama efectivamente histórico, em *Os Dous Renegados* não se vislumbra essa mesma preocupação com o elemento histórico ou com aspectos didácticos, já que a História serve apenas de moldura.

Servem estas duas convocações literárias o duplo propósito de, por um lado, dar uma ideia acerca dos diferentes tipos de textos que acompanharam, em termos temporais, a obra de Garrett. Para além de um óbvio enriquecimento cultural, o conhecimento destes textos poderá contribuir para um processo de leitura literária do *Frei Luís de Sousa*, se não completamente inovador, pelo menos diversificado²¹. Por outro lado, e talvez mais importante devido à temática do presente trabalho, o facto de se dar a conhecer estes dois textos permite destacar-se o *Frei Luís de Sousa* e obviamente o seu autor, como veremos, pelo estilo sóbrio e contido da linguagem e pelo clima de tensão que consegue (re) criar e proporcionar a quem lê, a partir de um motivo que é comprovadamente histórico e que tantos outros autores já haviam abordado. Verificamos, pois, uma equidistância de Garrett relativamente a *Lopo de Figueiredo* e a *Os Dous Renegados*, já que o autor considera, na “Memória ao Conservatório Real”, que nem segue de forma rígida as fontes históricas, nem “as leis da verdade poética, que certamente não deve ser oppressora, mas também não pôde ser escrava da verdade historica” [p.15].

²¹ Cristina Mello no artigo intitulado “Modos de Cooperação Interpretativa na Leitura Escolar do *Frei Luís de Sousa*” [2003: 79-88] propõe procedimentos didácticos com objectivos semelhantes aos que agora propomos. Assim, numa “leitura intertextual” entre *Frei Luís de Sousa* e *O Cativo de Fez*, peça de 1840, da autoria de Silva Abranches, emendada por Garrett, e que lhe serviu de fonte para o próprio *Frei Luís de Sousa*, *Os Dois Renegados*, melodrama histórico de 1839, de Mendes Leal, e *Fígados de Tigre*, paródia de melodramas, de 1857, da autoria de Gomes de Amorim, a autora pretende salientar os “tiques” do melodrama em contraste com a sobriedade de estilo da obra-prima de Garrett. Optámos por não utilizar a designação “leitura intertextual” pelo facto de os nossos propósitos, ainda que semelhantes aos da referida autora, não corresponderem ao conceito de “intertextualidade” proposto, nomeadamente por Aguiar e Silva, na sua *Teoria de Literatura*.

De Garrett poderemos enfim dizer que soube aproveitar o que melhor lhe convinha ou estava de acordo com os seus objectivos, que não houve corrente estética ou teoria literária que se lhe impusesse e que ele aceitasse de forma passiva ou que deixasse anular o seu espírito criativo, interventivo e singular.

1.3 Relações entre História e Literatura – a função educativa e moralizadora da História

Hayden White, historiador muito ligado à crítica literária, realça que a função da História, no século XIX – mais exactamente no período situado entre 1800 e 1850, que ele denomina de “golden age” – era proporcionar uma dimensão temporal específica ao próprio homem, sendo que a História seria a celebração da responsabilidade do Homem pelo seu destino. E a tarefa do historiador era essencialmente a de colocar o conhecimento do passado ao serviço de uma transição eticamente responsável do presente para o futuro [cf. White, 1987: 48].

Por seu lado, e seguindo no mesmo sentido, Lionel Gossman, estudioso das relações entre História e Literatura, defende que a função da História no período romântico era a de reconciliar o presente e o passado, restabelecendo uma continuidade; assim, cabia ao historiador romântico recuperar e ler as linguagens remotas do passado e, deste modo, desvendar sinais para o futuro; isto é, pela descoberta e exploração do passado da nação, os historiadores poderiam legitimar uma nova ordem social e política [cf. Gossman, 1990: 258].

De facto, esta função educativa do historiador não se coadunava com a função que o mesmo tinha tido desde a Idade Média até ao final do século XVIII – a de narrar as histórias, maioritariamente dinásticas, como se de contos se tratasse. Foram autores como Thierry, Guizot, entre outros, que, politicamente comprometidos com as causas liberais em França, contribuíram para renovar a escrita da História no início do século XIX. Consideravam que só se escrevia História, tendo por base a experiência e as preocupações do presente, já que eram

estas que condicionavam a abordagem do passado [cf. idem: 83]. Nesta medida, a História não era, para Thierry, o reflexo exacto do passado, mas sim a construção que dele fazia o historiador. Mas este tinha a obrigação de ir directamente às fontes para que, com a ajuda da imaginação, pudesse distinguir e seleccionar os detalhes e produzir dessa forma uma imagem na mente do leitor. Assim, a escrita da História fazia parte da sua actividade política, sobretudo nos anos 20 de Oitocentos, já que se considerava que a educação, uma das preocupações dos liberais, estava intimamente relacionada com a questão da liberdade e do poder político. Thierry via em “the history of historiography as itself a significant part of history” [cf. idem: 83-89].

Esta nova historiografia de origem francesa, cada vez mais liberta da Literatura que proliferava pela Europa, tem ecos em Portugal, nomeadamente com o regresso ao país dos exilados portugueses na Europa que trazem consigo uma mentalidade mais europeia. Esta nova mentalidade, juntamente com a ascensão da burguesia, ajuda a flexibilizar as estruturas de Antigo Regime, tendo como consequência um investimento cultural, por parte do poder político. Desses exilados, Alexandre Herculano e Almeida Garrett são apenas dois exemplos.

Por esta altura, e tal como refere Reis Torgal [cf. 1998: 35], começam a proliferar os periódicos (revistas, jornais e publicações literárias), veículo de comunicação e transmissão de conhecimentos, muito importante no século XIX, através dos quais os acontecimentos da História, que então passaram a fazer parte da formação do cidadão liberal e burguês, começaram a ser divulgados. Estas novas formas de comunicação vão dando a conhecer todo um conjunto de saberes, que – desde a História, passando pelas viagens, moralidades, usos e costumes dos povos, curiosidades científicas, contos, novelas – procurava interessar um público cada vez mais alargado. Esta diversidade de periódicos e jornais começa a veicular ideologias diferentes, em boa medida resultantes da Revolução Francesa; para além disso, vai crescendo em Portugal, tal como havia acontecido em França, o interesse pela cultura e raízes populares, que também passaram a fazer parte da História. Como tal, uma nova mentalidade começa a impor-se, com exigências, interesses e

necessidades diferentes, aos quais estes meios de divulgação da cultura, em certa medida, vieram dar resposta.

Com o objectivo de atingir um público variado, surge, a partir de 1837, *O Panorama*, periódico muito influente na época, que inicia, com Alexandre Herculano, a publicação de várias rubricas de cariz histórico, nomeadamente os *Quadros Históricos de Portugal*, depois continuadas por Castilho, que lhe imprime também uma vertente literária. Esta revista liberal, importante meio de divulgação de cultura oitocentista, pretende um alargamento em quantidade, mas também em qualidade, da educação, conseguindo, assim, grande sucesso junto do público [cf. Torgal et al, 1998: 48-49]. É curioso verificarmos também o grande número de periódicos que então se editam, nomeadamente de temática teatral, provavelmente com sucesso, apesar de a taxa de analfabetismo se situar, na época, perto dos 90% da população [cf. idem: 49].

Ainda no que aos periódicos ao serviço da História diz respeito, refiram-se outros que, entretanto, surgem: em 1840, a *Crónica Literária da Nova Academia Dramática* publica obras de Rui de Pina, Acenheiro, entre outros; em 1842, *O Prisma* inicia a publicação de documentos históricos; no mesmo ano, por sua vez, a *Revista Universal Lisbonense* anuncia a publicação da tradução portuguesa (a partir da edição francesa) da *História de Portugal*, de Schaeffer e a publicação dos *Anais de El-Rei D. João III*, de Frei Luís de Sousa pela mão de Alexandre Herculano [cf. Vasconcelos: 259- 261].

Igualmente importantes foram, no final da década de trinta, os “Cursos de Leituras Públicas de História” ministrados por Garrett, quando o próprio foi cronista-mor do reino (ainda que por pouco tempo), em resultado dos quais publicou uma folha-circular (em 1839). De facto, não sendo historiador, Garrett, no desempenho deste cargo, defendia que a História deveria dar uma visão globalizante dos acontecimentos, bem como inovar na sua metodologia e teoria, segundo as quais era fundamental a consulta das fontes históricas. Em vez de se sistematizarem as épocas da História pelas mortes dos reis, o autor defendia que aquela deveria assinalar as alterações da sociedade, na sua evolução civilizacional.

[cf. Torgal et al, 1998: 40-41]. Conhecemos, assim, um Garrett empenhado na divulgação da História, à boa maneira de Thierry e Guizot.

Em todos estes espaços de crítica e de intervenção, a História começa a ser discutida e reinterpretada. Prova de que todos estes movimentos se vão dando progressivamente é o *Ensaio Histórico-político sobre a Constituição e Governo do Reino de Portugal*, publicada em 1830, por José Liberato Freire de Carvalho, ensaio hoje considerado como paradigma da historiografia liberal e republicana. Contudo, e paralelamente, continua a cultivar-se o modelo de interpretação histórica tradicionalista, que tem como defensores, entre outros, frei Fortunato de São Boaventura e Acúrsio das Neves [cf. idem: 35-38].

Temos em Freire de Carvalho e no seu *Ensaio Histórico-político ...* mais um eco da nova historiografia francesa, uma História-memória em defesa da liberdade. Neste sentido, o conhecimento do passado glorioso serviria de modelo inspirador para o presente, daí que, como defende F. Catroga, “o culto da história [...] se tenha transformado, também em Portugal, numa das mais fortes manifestações culturais dos meados do século XIX” [Torgal et al, 1998: 48].

É neste contexto do primado da História e na introdução das novas correntes estético-literárias, com a verificação de um grande interesse na construção de uma nova memória da nação, que surge no panorama literário português o romance e o drama históricos. Havia a preocupação da formação da nova opinião pública liberal e romântica para a qual era imprescindível o conhecimento da História pátria. Herculano revelou-se não só um excelente escritor de romances históricos (*Eurico, o Presbítero, O Bobo*, entre muitos outros), mas também grande divulgador de obras de ficção histórica – romances e dramas históricos [cf. Torgal et al, 1998: 48-53].

Este autor, que, como se sabe, assume especial relevância na historiografia, sendo considerado, nomeadamente por Barradas de Carvalho, como o primeiro historiador português, introdutor da historiografia científica, propõe que, também à semelhança de Thierry e Guizot, a História se ocupe da sociedade e deixe de se preocupar tanto com os indivíduos [cf. Carvalho, 1991: 81].

As *Cartas*, publicadas em 1842, bem como a sua *História de Portugal*, publicada entre 1846 e 1853, são vistas por muitos como o grande monumento historiográfico português do século XIX, opinião corroborada por outros historiadores nossos contemporâneos.

Os estudos sobre o século XIX português levados a cabo por estes historiadores²² apontam todos no sentido de uma valorização da História, a qual começava a adquirir algum rigor graças, por um lado, ao desenvolvimento das ciências naturais e exactas e aos seus métodos de análise e, por outro lado, ao crescente interesse, por parte das pessoas, em conhecer as origens da nossa nacionalidade, o que tão bem casava com a estética romântica, uma vez que poderia funcionar como uma reacção nacionalista face a possíveis ameaças francesa ou inglesa [cf. Torgal et al, 1996: 23-34].

Voltando a Herculano, é, de facto, inegável o contributo que este escritor deixou à historiografia. Para tal basta ver a forma como uma grande parte dos historiadores contemporâneos delimitam os seus trabalhos, quando se debruçam sobre as questões da escrita da História ou das teorias da História. Há sempre a História antes de Herculano e a História depois de Herculano.

Deve, pois, realçar-se ainda a função educativa que as obras de ficção histórica desempenhavam, já que era através delas que o público, constituído maioritariamente pelas novas elites burguesas, tinha acesso ao conhecimento do seu passado histórico. Portanto, tínhamos uma literatura que, para além veicular conhecimentos da História, estava também ao serviço da educação, à qual não faltava uma dimensão ética que o público exigia [cf. Saraiva apud Torgal et al, 1996: 52].

Se é verdade que do estrangeiro, sobretudo de França, vinham as novas teorias historiográficas que acabavam por ser utilizadas por historiadores portugueses, é igualmente verdade que muitos historiadores estrangeiros também se dedicaram à História de Portugal. Destes destacamos dois: Ferdinand Denis²³, que, em 1846, publicou em Paris a obra *Portugal* (cuja tradução portuguesa –

²² Vejam-se os casos de Reis Torgal e Fernando Catroga, por exemplo.

²³ Este autor é uma das fontes que Garrett diz, na “Memória ao Conservatório Real”, ter consultado para a elaboração do *Frei Luís de Sousa*.

Portugal Pitoresco – data de 1846-1847), e Heinrich Schaefer, com a obra *Geschichte von Portugal*, que viu os seus dois primeiros volumes publicados em 1836, e que teve uma primeira tradução, algo rudimentar, a partir do francês, entre 1843 e 1847²⁴. Este último historiador era muito admirado pelo próprio Herculano, que lhe elogiou a erudição da obra, muito embora lhe tivesse assinalado alguns erros [cf. Torgal et al, 1998: 61-62].

Mas é curiosamente nesta época, em que se verifica uma tentativa de tornar a historiografia mais científica e de imprimir maior autonomia relativamente à Literatura, que a ficção histórica toma um lugar importante no panorama literário de Oitocentos.

Esta aparente contradição explica-se, segundo Catroga [cf. Torgal et al, 1998: 54-55], porque a convivência de muitos séculos entre a História e a Literatura deixava as suas marcas, não se apagava de um momento para o outro, nomeadamente como literatura socialmente útil, através da qual o leitor se identificava com os seus heróis, que por sua vez encarnavam valores espirituais e cívicos. Para além disso, História e Literatura estavam imbuídas da mesma atitude em relação ao passado – “elevá-lo a mestre de vida” [idem: 55], ou seja, conhecer o passado e utilizá-lo para melhor compreender o presente. Almeida Garrett estava também imbuído deste espírito, como podemos verificar já a seguir.

1.4 Os primeiros modelos de drama histórico propostos pelo autor: *Um Auto de Gil Vicente* e *O Alfageme de Santarém*

Um Auto de Gil Vicente

Em 1838, Garrett tenta pôr em prática os ingredientes românticos por si apreendidos e, invocando a tradição vicentina, que ele também conhece no exílio, bem como uma lenda que dá conta da paixão de Bernardim Ribeiro pela infanta D. Beatriz em plena corte manuelina, compõe *Um Auto de Gil Vicente*, cuja intriga gira à volta da partida da infanta para Sabóia.

²⁴ Só em 1893-1899 irá aparecer uma tradução mais fidedigna, da autoria de Sampaio Bruno [cf. Torgal et al, 1998: 61].

Na “Introdução” à obra, publicada, como já se referiu, após a sua representação, apenas em 1841, Garrett justifica a sua escolha relativamente à utilização da inovadora técnica da peça vicentina *Cortes de Júpiter* dentro da obra, pelo facto de ter sido Gil Vicente o primeiro a lançar os fundamentos de uma escola de teatro nacional. Lamenta que não tivesse havido ninguém que, posteriormente, os levantasse e que, pelo contrário, tivessem destruído tudo.

Neste mesmo documento, o autor critica a política de teatro, incompetente e despesista, que os vários monarcas têm vindo a praticar ao longo dos tempos para justificar, como refere, “a causa d’esta esterilidade dramática [...] em um povo de tanto engenho”. Por isso, considera ser importante educar e incutir nas pessoas, muito em especial no povo, hábitos culturais. Deve referir-se, a propósito, que esta afirmação é feita aquando da publicação da obra, numa altura em que Garrett já se sentia um pouco afastado do entusiasmo liberal de outrora, e depois da primeira apresentação pública da peça. Por isso mesmo, podemos ver esta “Introdução” como uma resposta, ainda que não explícita, à recepção que a peça teria tido junto do público [cf. Vasconcelos, 2003: 57]. Assim, esta necessidade de explicar os verdadeiros intuitos da obra para que o público a pudesse melhor entender, esta preocupação *prefacial*, sugere que o sucesso da obra ficou aquém daquilo que o seu autor esperava. Isto, apesar de Luciana Stegagno Picchio considerar que o drama teve um “estrepitoso sucesso” [1969: 230]; mas a mesma autora explica que este sucesso foi motivado, não por aspectos intrínsecos à obra ou advindos das inovações introduzidas, como seja o facto de se tratar de uma peça composta por três actos, em prosa, sobre um tema nacional, mas pelo prestígio do autor e pelo desempenho da actriz, a estreadora Emília das Neves, no papel de Beatriz. Opinião idêntica apresenta Luiz F. Rebello [cf. 1980: 43], segundo a qual tanto o público como a crítica acolheram *Um Auto de Gil Vicente* com entusiasmo.

Já António José Saraiva [1978, vol II: 18] considera que, apesar da invocação de mestre Gil, este drama é apenas “uma evocação histórica, em estilo passadista, das glórias do reinado de D. Manuel”, com personagens sem vida. Considera, por isso, a peça um malogro.

De qualquer modo, e reflectindo sobre o papel desempenhado por este *Auto* na missão de Garrett em proceder à reforma do teatro, há a referir alguns aspectos.

Em primeiro lugar, Garrett, como homem sempre atento às modificações literárias e culturais do seu tempo, vai utilizar as novidades que os românticos europeus (muito especial franceses) introduziram no drama – cor histórica, mistura de riso e lágrimas, um contraste, ainda que moderado, entre o grotesco Pêro Safio e o sublime Bernardim Ribeiro – e vai caldeá-las com as raízes tradicionais do teatro português. Junta a tudo isto alguma dose de mestria, contribuindo, dessa maneira, para enriquecer o repertório com temas nacionais. E, através do seu fundador, Gil Vicente, ele estaria a ressuscitar o próprio teatro, para além de enaltecer o papel de protector das artes por parte do rei D. Manuel, bem como a glória daquela época. Estava, portanto, a cumprir com a missão de instruir e também de deleitar os cidadãos, lançando uma pedra no edifício do teatro nacional, como o próprio afirma na “Introdução”, na esperança de que muitas outras pedras fossem igualmente colocadas e assim se conseguisse uma maior elevação cultural.

Em segundo lugar, esta mesma elevação cultural passa, como já se referiu, pela divulgação da História, pelo que esclarece, dizendo que se tinha baseado num facto retirado da Crónica de Garcia de Resende, à volta do qual se passa o drama: o casamento por procuração da infanta D. Beatriz com o duque de Sabóia e da sua partida para Itália. *Menina e Moça* e a tragicomédia *Cortes de Júpiter* funcionam, ainda no dizer do autor, como fontes da verdade dramática, “porque a historica propriamente, e a chronológica, essas as não quiz eu, nem quer ninguem que saiba o que é teatro”.

De facto, na Nota C de *Um Auto de Gil Vicente*, o autor refere, como fonte histórica, “um dos opúsculos de Garcia de Resende que tem por título “*Hida da Infanta Dona Beatriz pera Saboya*”, afirmando que o sarau do Paço, o auto, o galeão Santa Catarina, etc. são perfeitamente históricos. Podemos verificar que Garrett se preocupou com a cor histórica e se baseou num motivo histórico. Mas verificamos também que a acção gira à volta da intriga amorosa, que não é comprovadamente histórica. A este propósito, refira-se que nem Garcia de Resende nem Damião de Góis aludem nas suas *crónicas* ao possível caso amoroso entre

Bernardim Ribeiro e a infanta D. Beatriz [cf. Vasconcelos, 2003: 344]. Contudo, existe um pequeno apontamento histórico – um manuscrito da Biblioteca da Ajuda, tornado público por Alexandre Herculano após a representação da peça – “que nos dá conta da forma descortês como a Infanta e todo o seu séquito foram recebidos em Sabóia” [idem: 344-345], o que poderia indicar que a princesa tivesse deixado o seu coração em Portugal e a corte italiana tivesse disso conhecimento.

Portanto, o aspecto da História que Garrett transporta para o seu drama é a partida da Infanta para Sabóia, verificando-se uma diferença na forma como nos é descrita: enquanto Resende remete para um ambiente festivo e de grande alegria [cf. idem: 348-349], Garrett transmite-nos mais o ambiente de tristeza provocado pela partida da Infanta, facto que vai impossibilitar a realização do seu verdadeiro amor.

Podemos, pois, deduzir que Garrett tratou de um motivo que, partindo de um facto histórico, tomou contornos ficcionais, o que revela uma vez mais a forma como o autor, por vezes, usava as fontes históricas, como delas se aproximava ou, como é o caso de *Um Auto de Gil Vicente*, como delas se afastava, de acordo com os seus propósitos ficcionais ou culturais. Seria, por outro lado – através da utilização de figuras cómicas como Pêro Safio ou a atribuição de algum melodramatismo à personalidade de Bernardim Ribeiro, um pouco lunática e que, no final, parece que se suicida –, uma forma de Garrett chegar mais facilmente a um público pouco habituado à leitura, que estaria nesta época a iniciar-se nas questões da literatura.

De qualquer modo, a introdução da vertente histórica na obra traduz-se num enriquecimento do drama e é, a nosso ver, a grande inovação que Garrett trouxe ao drama/teatro da época. Não nos podemos esquecer que esta peça é uma obra de charneira do período romântico, já que Garrett quis fazer dela um modelo para futuras obras, tendo em vista a reforma do próprio teatro e a formação de um novo público, mais conhecedor do seu passado para ser potencialmente mais interventivo no seu presente.

O Alfageme de Santarém

Este drama, pensado, segundo o autor, em 1839, composto em 1841 e publicado em 1842, insere-se também no conceito da missão a que Garrett se propôs e que era a de instruir, de moralizar o país através de um teatro que ia buscar os bons exemplos do passado, recorrendo às suas lendas e tradições.

De facto, quando o drama foi delineado, vivia-se a luta dos partidários da *Carta* contra a Constituição de 1838, instigados pelos estrangeiros, os Coburgos da Bélgica e de Inglaterra; daí Teófilo Braga [cf. 1905: 268-296] ler *O Alfageme de Santarém* à luz do momento político que Garrett vivia. Daí que a representação da obra não tenha sido muito pacífica, dado que o director do teatro da Rua dos Condes, o francês Emílio Doux, a retirou da cena, porque esta, no seu entender, aludia a factos políticos coevos, mesmo antes dos tumultuosos acontecimentos que levaram à chamada “ditadura cabralista”. Só no interregno do período dessa ditadura, aquando do regresso dos exilados, em 1846, é que *O Alfageme de Santarém* voltou a ser representado, desta vez no recentíssimo Teatro Nacional D. Maria II, e muito aplaudido pelo público.

O próprio Garrett, no “Prólogo da Primeira Edição” de *O Alfageme de Santarém*, evidenciando uma atitude pedagógica, afirma que pretende pintar “ a face da sociedade em um dos grandes cataclysmos por que ella tem passado em Portugal [...] os dois grandes elementos sociaes, o popular e o aristocratico” do século XIV. Esta é, na verdade, uma época tida por modelar para a ideologia romântica, não sendo os elementos que o autor pretendia “pintar” muito diferentes dos elementos seus contemporâneos. Assim, como representantes do elemento popular, temos Fernão Vaz e a sua gente, e como representante do aristocrático temos, por um lado, Nun’Álvares Pereira, íntegro e símbolo do ideal cavaleiresco e, por outro, Mendo Pais, interesseiro, ganancioso e símbolo de uma nobreza decadente.

Para compor o seu drama, o autor afirma ter recorrido à “anecdota da espada de Nun’alvares Pereira e da prophecia do alfageme de Santarem, tam sinceramente contada [...] [na] «*chronica do Condestabre*»”, documento anónimo escrito no princípio de século XV.

Teófilo Braga refere a propósito que:

Garrett descobrira na *Crónica* anónima do Condestabre D. Nuno Álvares Pereira a maravilhosa lenda do Alfageme de Santarém, o armeiro que sabia polir e temperar as espadas invencíveis que lhe açacalou a espada com que foi vencedor dos Castelhanos, e mantenedor da independência nacional. [Cf. CD-ROM, 1999: 2]

Como principal motivo histórico da obra temos a “interessante anedota”, isto é, um facto curioso, diria mesmo folclórico, mas que só por si não tem um valor histórico importante. O que sublinha a sua importância é a forma como Garrett o modifica, imprimindo-lhe um cunho ficcional mais complexo. Através da exploração dos contornos ficcionais, mas verosímeis, deste facto curioso, desta “anedota”, Garrett pretende reabilitar a figura do Condestável D. Nun’Álvares Pereira, que se enquadrava bem no seu propósito regenerador dos valores nacionais, no âmbito de um novo enquadramento político.

Temos, então, personagens com existência histórica – D. Nun’Álvares Pereira e o alfageme de Santarém – e outras que, não sendo comprovadamente históricas, são, no entanto, verosímeis, como são os casos do padre Froilão e suas afilhadas, Mendo Pais ou os elementos da comunidade que se destacam aquando do tumulto que opõe aquele ao Alfageme.

Ainda no que às personagens diz respeito, refira-se o facto de Garrett ter imprimido às duas personagens mais importantes da obra – que, como já dissemos, são personagens com existência histórica – um cariz modelar, com as quais o público se identificaria pelas suas virtudes humanas e patriotas. Veja-se o Alfageme, homem do povo, trabalhador honesto, mas que luta por aquilo em que acredita, nem que para isso tenha que sacrificar os seus bens e a sua família – um exemplo a seguir. Do outro lado, D. Nun’Álvares Pereira, nobre cavaleiro, de nobres sentimentos, patriota, sempre do lado da virtude e do bem – porque mais inacessível, um exemplo a admirar. A utilização destas duas personagens para, juntamente com Alda, formarem o triângulo amoroso (já que Mendo Pais não faz parte desta estirpe, estando, à partida, excluído) imprime maior emoção e complexidade, visto tratar-se de duas personagens do lado do bem, relativamente às

quais existe, por parte de Alda, sentimentos nobres e sinceros, o que torna a sua escolha muito mais difícil e, por isso, emocionante. Este dilema prenderia certamente mais a atenção do leitor/espectador.

Para além das personagens, refira-se a inclusão da moldura histórica, com a alusão a factos históricos e de todos conhecidos, como sejam: a regência da rainha D. Leonor após a morte de D. Fernando, a morte do conde Andeiro pelo Mestre de Avis, as lutas entre os partidários do Mestre e os do Infante D. João, seu irmão, a ameaça castelhana, que é desfeita na batalha de Aljubarrota, e finalmente o triunfo do Mestre de Avis. É através destes factos históricos que a intriga amorosa (Nun' Álvares/Alda/Alfageme) se vai desenrolando.

Por outro lado, Garrett recorre a muitas canções e rimances populares, certamente muito conhecidos do público e com os quais este facilmente se identificaria. Refira-se, a propósito, que este retorno às tradições populares era um aspecto recorrente em Garrett, ou não tivesse o autor composto o *Romanceiro* (1851), facto que fazia dele um grande conhecedor das tradições literárias portuguesas de raiz popular.

Contudo, se, por um lado, tais recursos se revelam eficazes, na medida em que imprimem à obra um carácter polifónico, variado, inovador, por outro lado, provocam algum desvio da atenção do leitor/espectador relativamente às acções principais – preparação da luta contra Castela e sobretudo na intriga amorosa –, quebrando-lhes o ritmo ou até alguma intensidade dramática. Resta-nos referir alguns aspectos que seguramente tornam *O Alfageme de Santarém* uma obra ainda pouco trabalhada, se a compararmos com a que virá a seguir, o *Frei Luís de Sousa*.

Ao basear-se, não num facto comprovadamente histórico, mas antes numa lenda, misto de História e ficção, Garrett construiu, a nosso ver, uma obra com bases mais frágeis, em termos da veracidade histórica. Acresce a este aspecto outros, dignos de registo. Por um lado, o facto de a intriga amorosa da obra ser ficcional e portanto sem nada que a relacione com o momento histórico que então se vivia, o que faz com que não se distinga das intrigas de outros dramas da época. Por outro lado, o facto de ser uma obra pouco consistente em termos dramáticos, com alguns pontos de dispersão e algumas cenas melodramáticas – veja-se a

introdução das lendas e cantigas populares e o primeiro encontro entre Alda e o Condestável, respectivamente. Finalmente, o facto de as personagens se apresentarem com pouca força interior. Neste sentido, destaca-se a previsibilidade da maioria dos seus comportamentos, quer os da intriga política – onde a honestidade e integridade de Nun’Álvares e do Alfageme contrastam com o oportunismo e a cobardia de Mendo Pais – quer os da intriga amorosa – na qual a sensatez e a generosidade de Alda concorrem para a escolha do Alfageme para marido, ao mesmo tempo que a honra e os bons sentimentos de Nun’Álvares o fazem afastar-se da pessoa amada. Basta comparar Alda com D. Madalena (de *Frei Luís de Sousa*) ou o Alfageme com Manuel de Sousa Coutinho, já para não referirmos uma personagem de elevada complexidade como Telmo, para vermos como estamos, de facto, na presença de dois modelos bem diferentes de escrita dramática.

1.5 Elementos Caracterizadores do Drama Histórico

Se relativamente a *Um Auto de Gil Vicente* e a *O Alfageme de Santarém*, a maioria dos estudos existentes se baseiam em interpretações mais ou menos consensuais, com abordagens que giram sobretudo em torno da missão que Garrett pretendia atribuir a tais obras e em torno do momento social e político que então se vivia, já relativamente a *Frei Luís de Sousa*, a quantidade (e qualidade) de leituras feitas é tal – sob o ponto de vista, não só literário e histórico, mas também psicológico, simbólico, biografista ou político – que só isso bastaria para a considerar uma obra realmente única.

Tais abordagens, levadas a cabo por autores como Teófilo Braga, André Crabbé Rocha, António José Saraiva, Ofélia Paiva Monteiro, Luciana Stegagno Picchio, entre outros, contribuem em muito para elevar *Frei Luís de Sousa* – obra que ainda hoje perdura nas Escolas, Universidades e na memória colectiva de um povo – a obra canónica, como no capítulo seguinte desenvolveremos.

Oliveira Barata [1991: 291] defende que *Frei Luís de Sousa* se revela uma “peça de uma estratégia pessoal”, no sentido de se diferenciar de um certo tipo de teatro, o drama romântico “de paixões e caracteres violentos”, que proliferava cada vez mais e que Garrett tão veementemente combate na “Memória ao Conservatório Real”. É, de facto, neste texto programático, lido em 1843, que o autor enuncia, em diálogo com os seus pares, membros daquele Conservatório, portanto um público conhecedor, o que considera ser o verdadeiro drama; um drama que recriasse o que era genuinamente português, com um estilo e conteúdo dramático regidos pelo rigor do que era essencial, e que não imitasse ou procurasse adaptar à realidade portuguesa os dramas parisienses. O seu drama, para se impor, teria então de se pautar por valores universais como a sobriedade de estilo e a nobreza das personagens, a contenção de sentimentos, os diálogos cujo sentido se completasse nas entrelinhas e na pontuação... enfim, todo um manancial de regras e de características que Garrett bem conhecia, quer devido à educação que recebera, quer devido à sua capacidade criativa, e que ele conseguiu transpor de forma admirável para o *Frei Luís de Sousa*, como veremos.

Desta forma, a obra foi bem acolhida pela intelectualidade da época, seus pares, literariamente conhecedores, mas teve, na sua estreia, uma recepção fria, provavelmente devido ao facto de, para a maioria do público, pouco instruído, esta ser uma obra contracorrente.

Seja como for, consideramos, à semelhança de vários estudiosos da obra de Garrett, que este drama que, “pela indole hade ficar pertencendo sempre ao antigo genero tragico”, como é referido na “Memória”, nos revela o autêntico Garrett dramaturgo, na solidez de uma formação clássica que nunca rejeitou e que confronta com as tendências da época.

Por isso, e nunca descurando o destinatário a quem este trabalho mais possa interessar – um público escolar – tomaremos, neste ponto do trabalho, o *Frei Luís de Sousa* para nele identificarmos os elementos caracterizadores do drama histórico, preparando-nos desta forma para a apresentação de mais uma possível leitura da obra, desta vez explorando a vertente histórica nela presente, e que será desenvolvida mais adiante, no terceiro capítulo.

Antes, porém, será conveniente recordar o que caracteriza o texto dramático “tout court”, recorrendo nomeadamente a Aguiar e Silva que, na sua *Teoria da Literatura* [1983] e retomando a definição de R. Ingarden, considera que o texto dramático se caracteriza estruturalmente pela ausência de um narrador e por dois textos que se relacionam entre si: “um texto principal”, isto é, as falas das personagens, e um “texto secundário”²⁵, que corresponde às didascálias ou indicações cénicas [cf. 605]. Realçando a sua estrutura dialógica, acrescenta ainda que, nesta tipologia de texto,

[...] fala um *eu* sempre em discurso directo, dialogando com um *tu* (com múltiplos *tus*), agindo num espaço que perspectiva e organiza conceptualmente em função de si mesmo e utilizando necessariamente, como sujeito que, ao falar, age, o tempo linguístico do *presente*, ao qual se subordinam os tempos linguísticos do passado e do futuro. [612].

No que ao drama histórico diz respeito, para além da presença das características acima enunciadas, são acrescentadas especificidades próprias de um texto que tem na História a sua matéria-prima e a sua fonte de inspiração.

Um drama histórico recorre a duas áreas do conhecimento que, para o senso comum, são, normalmente, quase antagónicas: a literatura, mais associada à subjectividade, muito dependente da exploração da forma, e a História, uma disciplina mais ligada à objectividade, dando mais ênfase ao rigor do conteúdo. Seria interessante, a propósito do drama histórico, fazer exercícios de associações de ideias, uma espécie de “brainstorming”, com os alunos do ensino secundário. Certamente que as suas respostas não andariam muito distantes das do senso comum. Para além de que, em termos formais ou institucionais, se verifica essa distinção clara, já que do currículo escolar dos alunos deste e de outros graus de ensino fazem parte duas disciplinas distintas e independentes – a História e o Português/Língua Portuguesa (que inclui a Literatura).

²⁵ Sabendo que esta denominação “texto principal”/“texto secundário” não é pacificamente aceite por alguns estudiosos do texto dramático, utilizamo-la, porque nos parece uma denominação mais familiar aos alunos, já que é, habitualmente, a utilizada no 3º ciclo de escolaridade.

Vejam os então do que falamos quando abordamos um drama de cariz histórico como o *Frei Luís de Sousa*. Antes, porém, e no sentido de elucidar os alunos sobre a relação que a Literatura tem mantido com a História ao longo do tempo, será conveniente esclarecer que tal relação nem sempre foi linear.

Lionel Gossman diz-nos que, até ao século XVIII, ambas as disciplinas mantinham uma relação harmoniosa, sendo a História, cujo objectivo era narrar os acontecimentos, um ramo da Literatura. Aquilo que as distinguia era o estilo e a apresentação e não questões epistemológicas. Só nos finais do século XVIII é que a Literatura se distancia da História, principiando esta a alterar o seu foco de atenção. É por esta altura que se começa a questionar a possível parcialidade da narrativa histórica. No século XIX, com o contributo das teorias positivistas, pretendia-se uma História metodologicamente muito próxima das ciências naturais, dando-se então a separação das duas disciplinas: a História e a Literatura²⁶. Nos dias de hoje, a dificuldade da reconstituição objectiva do passado por parte da História também é referida por alguns historiadores, entre eles Gossman [cf. 1987: 227-231]. Cremos que esta tendência para questionar de novo a objectividade da História, o que leva a uma maior abertura desta ao discurso literário, vem reforçar a pertinência de um diálogo cada vez maior entre a História e a Literatura, que pode ser concretizado com abordagens de obras literárias que valorizem justamente o elemento histórico nelas presente, tal como a que propomos para o *Frei Luís de Sousa*.

A propósito desta relação que a História tem mantido com a Literatura, Kurt Spang [1998], no artigo “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, começa por referir que a convivência entre ambas tem dependido de modas, sendo a mais recente a que defende precisamente a interdependência, a conciliação entre estas duas áreas do conhecimento. De facto, tanto o historiador como o escritor/ficcionista têm em comum a representação do que os rodeia. A questão que surge reside na compatibilidade entre aquilo que o autor denomina de “verdade histórica” e aquilo que denomina de “verdade literária”, que traduz a distinção aristotélica entre a verdade particular e concreta da História e a verdade

²⁶ Veja-se, em Portugal, o exemplo de Alexandre Herculano, que esteve na génese desta nova teoria da História, como já foi aludido em subcapítulo anterior.

geral da Filosofia e da Literatura, sendo, neste caso, a obra dramática um exemplo particular do geral [cf.13]. Esta distinção, feita por Aristóteles na sua *Poética*, pressupõe que o historiador narra o que aconteceu, enquanto o poeta/dramaturgo narra o que poderia acontecer; por isso, a História trata do particular e a Literatura do geral, do universal. Mas esta diferença não implica, de forma alguma, a exclusão da História do mundo da Literatura. [cf. Gossman, 1987: 231].

Creemos que a frequente evocação de Aristóteles, por parte de teóricos literários actuais, para além de provar que as relações entre o discurso histórico e o discurso ficcional dependem muito de modas, como defende Spang, prova ainda que as ideias daquele filósofo, passados que estão mais de dois mil anos, continuam a fazer sentido na condução dos estudos literários, muito em especial no que ao drama histórico diz respeito, porque vieram reforçar a ideia de que a convivência entre a Literatura e a História é desejável, já que são duas áreas do conhecimento que se podem complementar e enriquecer mutuamente [cf. Spang, 1998: 16-17].

Nesta linha do pensamento aristotélico, Spang [cf. idem: 14-15] considera que a tarefa do autor literário não consiste em introduzir “mentiras” entre os dados históricos, mas sim em transformar os acontecimentos históricos de tal forma que se destaque a sua exemplaridade, aquilo a que apelida de “supraindividualidade” do facto singular. Assim, quanto mais fiel o autor/dramaturgo for ao detalhe histórico, mais rapidamente envelhecerá o drama histórico; e, contrariamente, quanto mais universalmente se orientar dentro das coordenadas históricas, mais longevidade a obra terá.

A propósito da longevidade do drama histórico, *Frei Luís de Sousa* é disso um bom exemplo. Garrett tomou da História um detalhe, um acontecimento em concreto, mas que naquela época era recorrente: uma família que foi constituída após a suposta morte do primeiro marido no Norte de África. Entretanto, passados alguns anos, deu-se o regresso desse primeiro marido, o que causou a destruição da família agora constituída. Mas, à verdade da História, o autor acrescentou/transformou personagens e factos que, não desvirtuando os acontecimentos históricos, lhes imprime uma maior riqueza estético-literária e assim um carácter mais universal. E fá-lo, como veremos no capítulo terceiro deste

trabalho, através da criação de personagens que não são comprovadamente históricas (caso de Telmo) e da transformação de personagens reais (como Maria), mas que valem pela complexidade do conflito psicológico que apresentam e pela verosimilhança necessária e defendida pelo autor na *Memória*, ou pela alteração de acções que, tendo ocorrido, são usadas de acordo com as finalidades dramáticas (como é o caso do incêndio do palácio de Manuel de Sousa e de D. Madalena, provocado pelo próprio).

De facto, o conflito psicológico sentido por Telmo, personagem historicamente inexistente, é provocado pelo regresso de D. João de Portugal, o que o obriga a escolher entre a fidelidade, o amor ao seu antigo amo e o amor e a protecção cada vez mais fortes relativamente a Maria. Acaba por não conseguir fazer essa escolha, que alguém (Frei Jorge e o próprio D. João de Portugal) faz por ele ²⁷. Esta personagem verosímil, para além de caracterizar com certeza o conflito e a personalidade de muitos aios de senhores da nobreza daquela época, tem um papel importantíssimo junto de outra personagem, D. Madalena. Também o carácter premonitório e ultra-sensorial de Maria se encaixa perfeitamente no espírito trágico, que está sempre presente na obra, permanecendo muito para além do século XVII ou até do século XIX. De igual modo, a acção de incendiar o palácio serve dois fins: um ideológico, já que acentua o patriotismo da personagem que historicamente não se lhe reconhece, como depois comprovaremos, mas que casa bem com as características esperadas de alguém que vivia sob o jugo do estrangeiro, característica essa que é, aliás, mais universal, o que contribui em muito para a longevidade de que fala Spang; e outro dramático, porque obriga a uma mudança de cenário, condizente com uma relativa concentração do espaço.

Neste contexto, a forma como Garrett constrói a obra diz muito acerca de si enquanto criador de um drama baseado num assunto histórico. Por um lado, o autor foi, de facto, fiel ao detalhe histórico, já que o motivo que o inspirou pode ser comprovado nas fontes por nós consultadas. Porém, não podemos considerar que o tenha feito “servilmente”, já que Garrett utiliza os dados históricos, mas ao serviço,

²⁷ António J. Saraiva refere, a propósito do conflito de Telmo, que, de facto, este “não tem de escolher, ele está de antemão decidido” a «matar» o seu antigo amo, dizendo que ele é um impostor [cf. 1979, vol. II: 28-29].

quer da estrutura do drama, quer das próprias personagens. Assim sendo, são “rasgos supraindividuais” como estes, que imprimem ao *Frei Luís de Sousa* essa mesma intemporalidade e longevidade.

Partindo da definição de drama histórico apresentada por Spang [1998: 26-27], vejamos como Garrett se move na área da História e como a utiliza na construção ficcional de *Frei Luís de Sousa*. Segundo aquele estudioso, o drama histórico faz-se com ingredientes estético-literários, materializados nos diálogos e na construção de um cenário, de onde está ausente qualquer entidade narradora que faculte a apresentação das personagens, da acção, do espaço ou do tempo. É no próprio texto (ou na representação deste) que, paradoxalmente, se tenta tornar presente o passado; por isso, esta evocação do passado, com a “ressurreição” das suas personagens históricas, pressupõe um pacto entre autor e receptor.

Partindo desta constatação, verificamos que em *Frei Luís de Sousa* temos um texto dramático cuja acção se baseia em informações historicamente comprovadas. As personagens “ressuscitadas” são, na sua maioria, figuras históricas que se auto-representam, através do seu próprio discurso, mas são também apresentadas pelas informações fornecidas pelo dramaturgo, nas didascálias, as quais, por seu lado, contribuem igualmente para construir o ambiente de ilusão próprio do acto teatral.

Prosseguindo com a caracterização do drama histórico, Spang [cf. idem: 29-31] estabelece uma dicotomia: o drama histórico “ilusionista” e o drama histórico “anti-ilusionista”, tendo em conta a função ou o efeito que se pretende junto do público. De facto, e dependendo da forma como o dramaturgo joga com os conhecimentos históricos do público, bem como com o seu grau de consciência política ou até cultural, assim a obra se filiará numa ou noutra tendência. No primeiro caso, o público identifica-se com a obra, deixando-se envolver naquilo que vê/lê, reagindo como se dela também fizesse parte; no segundo caso, o público distancia-se, não se identificando com aquilo que vê/lê, havendo a preocupação de provocar nele uma consciência crítica, relativamente à sua actualidade (e não tanto a uma realidade histórica), impedindo desta forma a ilusão dramática. No primeiro tipo, a criação da ilusão dramática tem como objectivo sugerir a coincidência entre

a História e a ficção, enquanto que, no segundo tipo, há o objectivo claro de destruir qualquer possível identificação entre essas duas vertentes.

Relacionada com a utilização da História nos “dramas ilusionistas” – do qual *Frei Luís de Sousa* pode ser considerado um exemplo – está precisamente a questão da utilização da ficcionalidade num drama deste cariz. Habitualmente, e como bem lembra Spang [cf. 36], tem-se a ideia de que ao dramaturgo histórico se poderão colocar algumas limitações – situações, pessoas, tempo e espaço, pelo menos parcialmente já existentes – que não se colocam a um dramaturgo não histórico. Assim, aquele poderá ficar sujeito a que o material histórico amarre a sua imaginação, sob pena de o drama se tornar menos credível. Admitindo que este facto possa acontecer, Spang considera que cabe então ao dramaturgo histórico seleccionar os factos representativos, doseá-los tendo em vista o seu carácter verosímil, mas com o objectivo de serem exemplares, logo – e como já referimos – tendencialmente universais.

No que a *Frei Luís de Sousa* diz respeito, podemos referir alguns aspectos. Em primeiro lugar, como se sabe, quer o caso ocorrido com D. Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa Coutinho, quer quase todas as personagens, os espaços, afinal os principais ingredientes do drama, têm uma existência comprovadamente histórica. Perante isto, é de supor que a ficcionalidade deste drama seja menor do que a de um drama não histórico. E de facto é. Mas, como defende Spang, é esta ficcionalidade, que o autor apelida também de “mentira” histórica, que

[...] permite una aproximación psicológica más acertada al personaje histórico y su mundo; [que] permite interpretaciones que la historiografía normalmente no suministra, dado que no dispone de materiales adecuados y que no tiene la libertad de especular creativamente como la tiene el dramaturgo. [p. 37]

As personagens históricas do nosso drama são construídas de tal forma que, embora não desvirtuem o protótipo da dama, do cavalheiro, da criança, do frade seiscentistas, também não são personagens-tipo ou com comportamentos previsíveis; são antes personagens que revelam grande intensidade dramática, pelo que permanecem intemporais. Revelam características que não estão

historicamente registadas, nem na fonte por nós escolhida ²⁸ para o confronto com *Frei Luís de Sousa*, nem em outras fontes por nós igualmente consultadas. Assim, há toda uma construção por parte do dramaturgo Garrett que transporta personagens históricas, ou melhor, criações literárias de figuras reais históricas, todas do século XVI-XVII, para o século XIX e que se prolongam até ao século XXI. ²⁹ Temos então D. Madalena de Vilhena, a que vive numa culpa permanente, facto que a impede de ser feliz; Manuel de Sousa Coutinho, o patriota, que enfrenta os poderosos e vive apaixonado pela família; Maria, a visionária, idealista e também patriota, que acaba por ser vítima principal de uma fatalidade a que é alheia; finalmente, Frei Jorge, o racional, representante de uma religião que redime. Do outro lado, temos Telmo, uma figura que “se representa” e que, apesar de ser fictícia, totalmente construída pelo autor, é perfeitamente verosímil e, tal como defende Spang para essas figuras [cf. 37], assume grande relevância na construção da obra, levando inclusivamente alguns estudiosos, como António José Saraiva, a considerá-la como a “personagem que verdadeiramente se encontra no núcleo do *Frei Luís de Sousa* e em quem encarna o conflito” [1979, vol. I: 69]. Acrescenta ainda este autor que, apesar de Telmo Pais ter uma personalidade fictícia, convencional, surge “por baixo desta uma personalidade autêntica” [idem, vol. II, 29].

Porque se trata de personagens com traços, características universais, isto é, não circunstanciadas a um local ou a uma época, todas as personagens de *Frei Luís de Sousa* continuam a ser actuais, porque Garrett conseguiu imprimir-lhes toda uma nobreza, uma simplicidade, uma verdade, que faz delas os exemplos universais, afinal presentes no ser humano de hoje, como teremos oportunidade de comprovar num outro capítulo.

Ainda no que às personagens diz respeito, e não existindo um narrador para as caracterizar, são, por isso, elas-próprias que têm de se caracterizar a si ou às

²⁸ Como teremos oportunidade de desenvolver no capítulo III do presente trabalho, trata-se do *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos*, escrito por Frei António da Encarnação, mas que está inserido nas obras de Frei Luís de Sousa.

²⁹ A este propósito, Paul Ricoeur distingue as personagens históricas como personagens que *representam*, ou seja, personagens que tomam o lugar de alguma coisa, e as personagens sem existência histórica, as que *se representam*, no sentido de dar uma imagem mental de uma coisa que não existiu previamente.

outras (através da autocaracterização e da heterocaracterização). A arte do dramaturgo revela-se em utilizar as personagens, dar-nos a conhecê-las sem impedir o desenvolvimento adequado da acção do drama. E ei-las que surgem no *Frei Luís de Sousa*, ora a apresentarem-se a si mesmas e às outras personagens – como acontece com Telmo e D. Madalena, no início do I acto ou com Miranda, uma personagem quase figurante, mas que tem alguma relevância em termos funcionais, porque é ela quem apresenta fisicamente o Romeiro/D. João a D. Madalena quando aquele surge –, ora fazendo o ponto da situação relativamente ao evoluir da acção, como acontece com Maria, na primeira cena do II Acto, que tem como função fazer a retrospectiva dos acontecimentos passados desde o incêndio. Para além de servirem a descrição/caracterização, são também elas quem faz avançar a acção, os chamados motores da acção. E apesar de *Frei Luís de Sousa* não ser propriamente um drama de muita acção, há ainda assim um momento essencial para o desenrolar dos acontecimentos, que é o incêndio do palácio por parte de Manuel de Sousa Coutinho. Ora veremos como este momento é crucial em termos de personagem, de acção, mas também de espaço.

Manuel de Sousa decide incendiar o seu palácio para impedir que os governadores, porque estavam ao serviço dos espanhóis, aí se instalassem – facto não histórico, ou melhor “mentira” histórica utilizada pelo dramaturgo. Verificamos que o facto em si é histórico, mas a causa que o origina é ficcionada por Garrett. Daqui decorrem três consequências: por um lado, está ao serviço da caracterização indirecta da personagem, atribuindo-lhe um patriotismo verosímil, conferindo-lhe alguma consistência dramática; por outro lado, é este incêndio que faz avançar a acção, provocando inclusivamente uma mudança de espaço; finalmente é neste novo espaço, aliás muito condizente com o estado de espírito de algumas personagens, que vai ocorrer o desenlace. Portanto, temos neste exemplo um modelo perfeito de diálogo frutífero entre a História e a Literatura, onde a ficção preenche os espaços deixados vazios pela História.

Mas outros momentos de diálogo existem na obra, nomeadamente quanto à recriação do tempo e do espaço. Aqui, o autor do drama histórico lança mão a uma

série de estratégias, que se encontram ao serviço, não só da presentificação do espaço e do tempo, mas também do “panorama social representativo” [Spang, 1998: 41] e de toda uma moldura histórico-cultural, que contribui para a ilusão dramática, na medida em que aumenta a verosimilhança e a credibilidade de uma obra de ficção.

Neste sentido são importantes as didascálias, não só as relacionadas com as personagens, mas também as que iniciam todos actos, em especial o I Acto, onde surgem indicações importantes relativas à decoração do espaço onde vai decorrer a acção e ao meio social a que pertencem as personagens, como veremos num outro capítulo.

Logo a abrir a cena I, a citação de *Os Lusíadas* por parte de D. Madalena serve igualmente para caracterizar o ambiente cultural em que vivem as personagens do drama, sugerindo que aquela seria uma obra lida pela nobreza, como o próprio autor tem o cuidado de referir na Nota B. Por outro lado, está ao serviço da própria personagem, porque a referência à heroína do poema lhe acentua o sofrimento.

Na cena II, ficamos a conhecer, através das duas personagens intervenientes, a existência de todas as personagens do drama e obviamente o seu estatuto social. Assim, na deferência de tratamento de Telmo para com D. Madalena, deduzimos que Telmo é um aio, já que fala com “a minha senhora” ou se refere a Manuel de Sousa como “meu senhor”, o que vem portanto comprovar o estatuto nobre das personagens. Neste diálogo, ficamos ainda a saber que a família é composta pelo casal, uma filha, Maria e um tio que também é referido, Frei Jorge.

Se nos fixarmos nesta cena II, uma das mais extensas do drama e muito importante em termos dramáticos, verificamos que nos fornece as informações de que o leitor precisa para entrar no espírito “ilusionista” da obra, não só relativamente à “verdade dramática” propriamente dita, mas também à “verdade histórica”. Vejamos como somos informados sobre os pré-requisitos, se assim podemos chamar, que nos situam nos acontecimentos do drama.

A personagem D. Madalena começa por dar a conhecer o seu estado de espírito, que denota sofrimento e angústia. Depois de sermos informados acerca da

existência de Manuel de Sousa, de Maria bem como da sua fragilidade, D. Madalena expõe, no diálogo que mantém com Telmo, toda a situação anterior, “depois d’aquella funesta jornada de Africa que me deixou viúva, orphan e sem ninguem...”, para além de justificar as decisões que tomou, nomeadamente o casamento com Manuel de Sousa. Neste diálogo ficamos também a saber que o motivo do drama é histórico, já que remete para a batalha de Alcácer Quibir, onde morreu em combate o rei D. Sebastião, bem como muitos senhores da nobreza, entre eles D. João de Portugal, primeiro marido de Madalena. E é à volta destes factos históricos – a suposta morte de D. João na batalha de Alcácer Quibir e do posterior casamento de D. Madalena com Manuel de Sousa – que a acção se vai desenrolar. Vemos que aqui a “verdade histórica” coincide com a “verdade dramática”. Vemos ainda, nesse diálogo inicial, o que opõe Madalena a Telmo: uma não quer acreditar que D. João, seu marido, possa estar vivo, enquanto o outro crê que ele ainda vive. Esta oposição é reforçada pela crença no Sebastianismo por parte de Telmo, crença que, ao prolongar-se em outra personagem, Maria, perpassa toda a obra, funcionando como uma parte da moldura histórico-cultural, na qual Garrett faz desenrolar a acção do drama. Temos então como que interferências da “verdade histórica” na “verdade dramática”, ou seja, e neste caso, o sebastianismo ao serviço da caracterização das personagens, mas também ao serviço da cor local que compõe a moldura histórico-cultural.

Outra interferência da “verdade histórica” no drama é a referência aos seguidores da Reforma, por parte de Telmo, servindo esta para imprimir a cor local em termos religiosos, já que retrata a maneira como eram vistos os seguidores da Reforma que defendiam, nomeadamente, a escrita da Bíblia nas línguas vernáculas, e que por isso eram considerados hereges. Esta visão dos reformadores contrasta com o catolicismo tradicional seguido pelas personagens, para quem a língua de comunicação com Deus só poderia ser o Latim, como se comprovará no desenlace da obra.

Finalmente, a referência à peste que havia em Lisboa passa de mero apontamento histórico, que à primeira vista apenas poderia imprimir alguma cor local, a factor preponderante no avanço da acção, já que é a razão por que os

governadores querem deslocar-se para Lisboa, provocando, por consequência, o incêndio por parte de Manuel de Sousa Coutinho.

Verificamos que o dramaturgo consegue um entrecruzar da “verdade histórica” com a “verdade dramática”. Contudo, não utilizou “servilmente” os elementos históricos. As “mentiras” históricas, para utilizar as palavras de Spang [1998:37], ou seja, as alterações introduzidas pontualmente por Garrett, como por exemplo a faceta patriota de Manuel de Sousa, ou o prolongamento da vida de Maria, ou ainda a alteração de algumas datas, permitem, como já referimos e aprofundaremos no terceiro capítulo, alcançar alguns objectivos, a saber, uma abordagem mais consentânea e coerente à própria personagem, o aumento da tensão dramática e do pendor trágico da obra ou uma maior concentração do espaço.

À semelhança do que acontece na cena II, do I Acto, a cena I do II Acto serve para se fazer o ponto da situação dos acontecimentos. Já noutra espaço – “palacio que fôra de D. João de Portugal” –, cabe agora a Maria, através do resumo, fazer uma retrospectiva dos acontecimentos passados desde o incêndio: “Ha oito dias que aqui estamos n’esta casa” e do estado de espírito das personagens. Começa pela citação da *Menina e Moça*, introduzindo com essa referência literária, toda uma carga de mistério, aliás muito apropriada. Esta técnica, escolhida por Garrett, permite a Maria tomar conta do discurso, em diálogo com Telmo, para continuar a exprimir a sua crença em “agouros e [...] sinnas” [p.73] e no regresso de D. Sebastião. Crenças e agouros que vão sendo acompanhados pela contemplação de três elementos extra-verbais – os retratos de D. Sebastião, de Camões e de “o outro”, D. João de Portugal – que, tal como já tinha acontecido com o retrato de Manuel de Sousa aquando do incêndio, no final do Acto I, servem para preparar o ambiente de desgraça que está prestes a acontecer. A sublinhar a importância destes objectos cénicos está também o facto de D. Madalena, na cena XV do II Acto, tomar conhecimento de que D. João está vivo através de um retrato. Outro elemento que funciona como preparação para o desenlace é a referência à separação dos condes de Vimioso e consequente entrada destes na vida religiosa.

O III acto é iniciado por Manuel de Sousa Coutinho e por Frei Jorge. Enquanto aquele, assumindo uma função idêntica à que têm as outras duas

personagens no início dos actos anteriores, D. Madalena e Maria respectivamente, vai dando a conhecer o seu estado de espírito e o seu desespero, Frei Jorge toma conta da acção e é ele quem vai conduzindo os acontecimentos, acentuando a necessidade da redenção através de Deus e da religião.

Em termos de estrutura externa, verificamos que Garrett demonstra algum cuidado na arquitectura do drama. Assim, os três actos que o compõem têm um número equilibrado de cenas, apresentando o I e o III Actos doze cenas, enquanto o II Acto apresenta quinze cenas. Em cada cena há sempre alguém, uma personagem, que “comanda” os acontecimentos, seja a exprimir sentimentos e emoções, seja a informar sobre o que já aconteceu, seja a dar conhecimento das decisões que vão ser tomadas. Tudo parece encaixar e cada personagem, cada objecto, cada palavra tem o seu lugar próprio e faz sentido no todo da obra.

Spang, no final do referido artigo sobre o drama histórico, coloca uma pergunta que se nos afigura interessante, sobretudo se a relacionarmos com a pertinência da leitura, hoje, por parte dos alunos do ensino secundário, da obra *Frei Luís de Sousa*. Defende então aquele estudioso ser legítima a pergunta “¿ Por qué el espectador acude a la representación [ou lectura] de un drama histórico? ¿ Lo hace para aprender historia o para ver teatro y presenciar las peripecias de unos protagonistas históricos?” [1998: 49]. Considera que se trata de uma pergunta de difícil resposta, já que os motivos apresentados para justificar a leitura de um drama histórico são ambos válidos. No entanto, chama a atenção para o facto de a recepção de um drama histórico estar condicionada pelo “simple paso del tiempo”. Diz ainda que:

Los cambios ideológicos o la cosmovisión vigentes en una época y en otra igualmente influyen poderosamente en el modo de recibir las obras históricas. Más de una obra histórica de la posguerra europea precisará de una reinterpretación después de la caída del muro y del fracaso del comunismo y de otras filosofías [idem: 50].

Na verdade, no que à recepção da obra diz respeito, esta tem sido sujeita às mais variadas leituras e interpretações. Mas tais leituras e interpretações não são impostas por nenhum facto externo, antes e simplesmente surgem devido à riqueza da obra, o que faz dela um drama intemporal. De facto, esperamos poder comprovar, seguindo as palavras de Spang, que este drama histórico nos proporciona “una satisfacción estético-literaria”, que nos desperta a nossa “sensibilidad histórica”, a nossa “capacidad de crítica y reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro”. Subjacentes a estes objectivos estão sempre duas funções, que o autor considera primordiais: a catártica, que esclarece o presente, e a didáctica, que possibilita o entendimento da História.

2 ABORDAGENS DIDÁCTICAS DO *FREI LUÍS DE SOUSA*

2.1 *Frei Luís de Sousa* nos programas escolares e o seu reconhecimento como obra canónica

As reiteradas leituras e análises a que a obra *Frei Luís de Sousa* tem sido sujeita, agora em contexto educativo-institucional, confirmam o seu inegável valor estético, mas também formativo. Este facto leva-nos a reflectir sobre o seu reconhecimento como obra pertencente ao cânone escolar e literário.

Ao procedermos a essa desejada reflexão, comecemos por registar a definição, em termos linguísticos, da palavra – cânone – bem como a sua evolução etimológica e semântica, que é, aliás, um exercício que se revela sempre oportuno e enriquecedor em contexto escolar. O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* [Machado, 1977] diz-nos que *cânone* deriva do grego “kanon”, que significava “haste de canço; pega do escudo...” no sentido literal e “regra, modelo, princípio” no sentido figurado, tendo evoluído para o português através do latim *cânon*, que designava lei, regra, medida e ainda o conjunto dos livros sagrados reconhecidos pela Igreja como de inspiração divina. Foi precisamente deste contexto religioso, associado à Bíblia, que o cânone moderno surge como Lei, norma religiosa, portador de verdades, ainda que provisórias [Martinho, 2001: 10; 447].

Na *Enciclopédia Verbo das Literaturas*, num artigo assinado por Carlos Reis, o conceito surge relacionado com as noções de autoridade, autenticidade e permanência. Ainda de acordo com o mesmo artigo, a acepção do conceito de cânone surge, nos termos dos americanos Carey Kaplan e Ellen Rose, como “o elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos de literatura que compreendem a nossa herança cultural” [p. 956].

No âmbito dos estudos literários, este termo tem sido alvo de alguma polémica, sobretudo a partir da publicação da obra *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom³⁰. Nesta obra, Bloom dá conta de vinte e seis autores canónicos, isto é, autoridades na nossa cultura que, de certa forma, se impõem como modelares, considerando Shakespeare a figura principal de todo o cânone ocidental. Considera o autor que uma obra só pode ascender ao cânone “graças à força estética, que é essencialmente constituída por uma amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, saber, exuberância de dicção” [1997: 39]. Assim, estes critérios artísticos, essenciais ao cânone, baseiam-se em princípios elitistas e de selectividade e não devem estar ao serviço de qualquer ideologia ou metafísica.

Tendo como referência este conceito bloomiano de cânone, baseado em critérios estéticos ou, como o próprio defende, na “autonomia do estético”, cremos que não será difícil demonstrar a força canónica de uma obra como *Frei Luís de Sousa*, como também provam os estudos existentes. Decorrente deste reconhecimento estético-literário surge o reconhecimento a nível institucional, nomeadamente com a permanência desta obra nos programas de ensino.

Neste contexto, há a referir o facto de esta obra fazer parte dos programas de Português do Ensino Secundário desde há muito, tendo sobrevivido às inúmeras reformas que têm sido levadas a cabo pelos diferentes sistemas políticos, e de continuar como obra de referência nos programas actuais do ensino. Para este facto contribui, em nosso entender, a riqueza linguística, cultural, estética e também histórica de uma obra como o *Frei Luís de Sousa*, fundamental para a formação de

³⁰ Esta polémica opõe essencialmente Harold Bloom, que defende como matriz ocidental obras como a *Ilíada*, a *Bíblia*, as obras de Platão e de Shakespeare, aos seguidores do *New Criticism*, Desconstrutivismo, Nova Esquerda, Velha Direita entre outros, que defendem o conceito de *capital cultural*, de inspiração marxista.

alunos cada vez mais afastados do seu património linguístico, estético, cultural e histórico.³¹ E este património pode ser encontrado através do contacto com uma obra que, apesar dos seus 160 anos de existência, sobrevive como obra literária de qualidade, tendo já ultrapassado o teste dos 50 anos, tempo considerado necessário por alguns [cf. Conceição, 2002: 14] para que uma obra literária seja incluída no cânone.

Assim é, pelo menos, desde 1936, ano de uma importante reforma do ensino levada a cabo por Carneiro Pacheco, Ministro da Educação da época, que, no Diário do Governo de 14 de Outubro de 1936, através do *Decreto-lei nº 27: 084* – “Promulga a reforma do ensino liceal” e no *Decreto-lei nº 27: 085* – “Aprova, para vigorarem desde o início do ano lectivo de 1936-1937, os programas das disciplinas do ensino liceal”. Esta reforma prevê no Programa de Português a obra *Frei Luís de Sousa* para o 2º ciclo (4º ano) e para o 3º ciclo (7º ano): *Um Auto de Gil Vicente, Frei Luís de Sousa*, a acção reformadora de Garrett, os seus objectivos (resumo dos prefácios de *Um Auto* e do *Romanceiro* bem como da “Memória ao Conservatório Real” no *Frei Luís de Sousa*). Deve referir-se, a propósito, a inclusão, no mesmo ano (7º), de leituras de textos do próprio Frei Luís de Sousa, entre outros autores da época clássica, como exemplos de “perfeição da prosa”.

Não muito diferente desta reforma, seguiu-se outra igualmente importante – a reforma levada a cabo pelo então Ministro da Educação, Pires de Lima, que, no Diário do Governo, de 22 de Outubro de 1948, através do Decreto nº 37: 112, aprova os programas das disciplinas do ensino liceal, dizendo que os programas continuarão a ser os aprovados na reforma de 1936. Relativamente ao programa de Português, mantém a leitura da obra *Frei Luís de Sousa* no 4º ano, enquanto que no 7º a obra deixa de figurar, passando a ser leccionada no 6º ano. Assim, neste nível de ensino são igualmente estudados: *Um Auto de Gil Vicente* e, a par de *Frei Luís de Sousa*, a doutrina dos Prefácios e da “Memória ao Conservatório”.

Salientamos a forte presença de *Frei Luís de Sousa* e de Garrett nos programas de ensino dos liceus da época e verificamos uma diminuição crescente

³¹ Este afastamento deve-se, em larga medida, a uma invasão cada vez mais feroz de uma “cultura” desenfreada, tecnológica, que cultiva o efémero, o fácil, o global e obviamente através do código linguístico apropriado: o inglês.

dessa presença até à actualidade. No entanto, continua a ser uma obra sempre presente nos programas de Português, como se pode comprovar nos respectivos documentos ³².

O programa do 11º ano, hoje em vigor, muito embora não privilegie da mesma forma a obra de Garrett, indica *Frei Luís de Sousa* como o texto dramático para leitura integral, apresentando como objectivos (entre outros): "Contactar com autores do Património Cultural Português" e "Reconhecer a forma como a herança do passado se mantém viva e influencia a sociedade actual nos seus valores e objectivos" [cf. www.iiie.min-edu.pt/programs/prog-0405.asp, consultado em 17 de Outubro de 2005].

Os objectivos aqui explicitados acentuam o carácter formativo que a obra pode igualmente assumir, já que ao seu carácter estético-literário vem juntar-se o seu pendor histórico-cultural, ambos importantíssimos para a formação de jovens em contexto escolar.

Pedro B. Custódio ³³, num estudo que fez sobre o cânone literário escolar e respectiva incursão nos programas de ensino nacionais, refere que o conceito de cânone sofreu alguma mutação, o que provocou igualmente alterações na selecção de textos que dele fazem parte, condicionando a forma como ele se apresenta na Escola [cf. 2003: 409]. Desta forma, o cânone literário, até aos anos 60 do séc. XX, começa por ser visto como um instrumento de estruturação patrimonialista que preserva uma herança valiosíssima, cruzando-se mesmo com a história da nação. Com o advento do regime democrático, o conceito evoluiu graças não só às mudanças a nível político, mas também às mudanças do próprio fenómeno literário e das concepções de leitura e de literatura. Já não é tanto, defende aquele autor, uma forma de aquisição de conhecimentos literários e culturais, passando a ser cada vez mais “uma fonte de *prazer pessoal de leitura* e um instrumento de *inserção socioprofissional*” [idem: 411].

³² Relativamente à presença do *Frei Luís de Sousa* nos programas de ensino, veja-se um estudo de Ana Teodoro e Leontina Luís, “O Saber Ocupa Lugar: *Frei Luís de Sousa* no Ensino de Português, desde 1888 até 2005”.

³³ Veja-se a tese de doutoramento que apresentou à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra intitulada *A Leitura e o cânone literário nos programas de português: uma década de mudanças (1991-2001)*.

Consideramos que, apesar desta renovação do cânone literário escolar, mais preocupado com as vertentes didáticas e pedagógicas das obras que dele fazem parte, uma obra como o *Frei Luís de Sousa* tem muito a ganhar, já que acreditamos ser possível, através dela, aliar o conhecimento da tradição literária e histórico-cultural às novas concepções de leitura e de literatura. A sua manutenção nos programas de ensino e o reconhecimento que lhe tem sido dado, através da crítica ao longo dos tempos, são prova disso mesmo.

Contudo, esta grandeza em termos literários – como também é facilmente comprovado pela profusão de edições da obra – não tem tido uma igual correspondência em termos teatrais, tal como verifica Ofélia P. Monteiro: “Se o drama teve pois dificuldade em impor-se nos palcos coevos, conseguiu entretanto, junto dos leitores nacionais e estrangeiros, uma larga e calorosa adesão que a crítica ulterior jamais veio a desmentir” [Garrett, 1987:7]. Ainda assim, têm sido feitas, na actualidade, várias representações³⁴ e já foram feitas duas adaptações no cinema³⁵, o que demonstra a vitalidade da obra.

Outros aspectos que têm contribuído para a consolidação do valor da obra são as comemorações dos centenários da morte e do nascimento do autor. Servem estes eventos para, não só veicular o reconhecimento da obra de Garrett, mas também o reconhecimento do estatuto do autor.

Se, em 1959, o Primeiro Centenário de Almeida Garrett foi utilizado, como refere L. Reis Torgal, para valorizar a perspectiva literária, intelectual e moral de Garrett e “secundarizar ou dourar certas atitudes que poderiam ser interpretadas como posições rebeldes contra a «situação» política e universitária” [Torgal, 2003: 318-319], já em 1999, as comemorações do Bicentenário do Nascimento de Almeida Garrett, como foi amplamente divulgado no respectivo *Programa*, pretenderam evocar o homem político, social, literário, protagonista de um tempo em mudança; o homem que, como escritor, renovou a língua e as formas literárias e

³⁴ A título exemplificativo, destacam-se duas representações das mais recentemente encenadas pelo: uma, em 1999 (aquando da comemoração do bicentenário do nascimento de Garrett), em Lisboa, e outra, em 2001, pelo Teatro Nacional S. João, no Porto.

³⁵ Relativamente a adaptações importantes ao cinema, conhecem-se duas, correspondentes a duas épocas distintas: a adaptação feita, em 1950, por aquele que ficou conhecido por *cinasta do regime*, António Lopes Ribeiro e a adaptação feita, em 2001, por João Botelho com *Quem És Tu?* a que acrescenta um prólogo sobre D. Sebastião e o mito do Sebastianismo.

que, como homem de cultura, promoveu o ensino artístico, a democratização da cultura, a valorização da nossa identidade, defendendo sempre a independência intelectual; o homem que, como legislador, se revelou um reformista e um defensor da liberdade de imprensa e que, finalmente, como cidadão, defendeu sempre a causa da democracia e do liberalismo. Verificamos, então, que o mesmo Garrett e a mesma obra proporcionaram diferentes “aproveitamentos” ou “interpretações”, por parte do poder instituído – despótico (sob a ditadura de Salazar) ou democrático (no pós 25 de Abril) – consoante os princípios políticos e ideológicos vigentes.

Mas o reconhecimento do valor literário desta obra garrettiana não tem sido feito apenas a nível nacional, já que a nível externo tem suscitado bastante interesse. Xosé Manuel Dasilva, num artigo intitulado “Sobre a recepção do *Frei Luís de Sousa* em Espanha” e apresentado ao Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, relembra que a obra por ele considerada “obra-prima da literatura dramática portuguesa e até de título indispensável nas letras universais” [2003: 385] foi, desde a sua primeira publicação, em 1844, alvo de inúmeras traduções para várias línguas, entre as quais o castelhano, mas também o alemão e o italiano. Realça aquele professor espanhol o facto de *Frei Luís de Sousa* ter sido a única obra de Garrett a ser traduzida na íntegra para a língua de Cervantes, tendo havido cinco traduções, duas ainda no século XIX e três no século XX. Este número de traduções/versões deste drama de cariz histórico bem como a sua reconhecida qualidade dramática fazem com que seja, naquele país, uma obra destacada pelos traços mais lusitanos, ao mesmo tempo que lhe é reconhecida “a sua transcendência ubíqua” [Dasilva, 2003: 395]. Consequentemente, e para além de ser considerada, em Espanha, uma obra pertencente ao cânone literário português, ela é tida como um exemplo do melhor teatro romântico europeu [idem: 389-391].

Jacinto Prado Coelho, do lado de cá da fronteira, corrobora o facto de este valor intrinsecamente português a tornar numa obra de nível europeu, quando afirma que, para além do “carácter genuinamente português dos sentimentos e das atitudes, foi [a] qualidade poética e [a] clássica pureza de linhas que tornaram o Fr. L. de S. uma das obras-padrões do teatro europeu do Romantismo” [in Coelho

(dir.), 1992, 2º vol.: 353]. Também André Crabbé Rocha, indo ao encontro do carácter intemporal e universal da obra, considera que “ainda hoje [e acrescentamos: séc. XXI] o drama reflecte luminosamente virtudes e defeitos dum povo, ao mesmo tempo que analisa aspectos do eterno e universal comportamento humano. Sentimento de honra, amor, perplexidade diante das injustiças, tudo se encontra encarnado nessa peça singular [...]” [idem, 4º vol.: 1071].

Contudo, e o que objectivamente pretendemos destacar, neste ponto do trabalho, é a permanência do *Frei Luís de Sousa* nos programas escolares e na crítica literária – como temos vindo a observar –, facto que se deve, cremos, àquilo que Bloom designa por “autonomia estética” da obra, autonomia essa que podemos ver sublinhada por Jacinto Prado Coelho quando defende que o *Frei Luís de Sousa* é uma obra que deve ser considerada “em si mesma, e não só em função do homem ou da época” [in Coelho (dir.), 1992, 2º vol: 352]. Esta constatação permite que, quase dois séculos passados, ainda consigamos reinventar o sentido da obra, isto é, abordá-la de diferentes perspectivas.

Neste sentido, a sua riqueza literária continua a ser canonicamente legitimada quer pelas instituições educativas quer pela crítica literária nas mais variadas formas, o que vai ao encontro de uma outra teoria, esta de Kermode, que considera que um texto é canónico enquanto perdurar o seu comentário, a sua interpretação [apud Custódio, 2003: 363-364]. Maria João Brilhante lembra a este propósito que *Frei Luís de Sousa*, que esta autora considera um “monumento da produção teatral do romantismo”, exemplifica um “projecto cultural e social, objecto que a escola guarda, fixa, propaga.” [Garrett, 1994: 24].

E assim *Frei Luís de Sousa* se tornou, como salienta Ofélia P. Monteiro, “um clássico da nossa literatura”, reiterando a ideia, já expressa, de que “continua hoje a ser admirado como um drama que, pela eficácia poética atingida, se alça, embora tão português e tão romântico, à universalidade e intemporalidade das grandes criações.” [Garrett, 1987: 7-8].

2.2 Quatro propostas de edições didácticas – a pouca visibilidade do elemento histórico

Tendo em conta a pretensão da nossa abordagem do *Frei Luís de Sousa*, torna-se pertinente analisar algumas edições escolares que estão ao dispor de alunos e professores. Escolhemos quatro edições escolares, que consideramos de referência, porque de qualidade, para depois verificarmos o tratamento que nelas é dado ao elemento histórico.

Das várias edições existentes no mercado, destacamos uma com realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira [2005, 1ª edição: 1982], da Porto Editora, uma outra com apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante [1994, 1ª edição: 1982], da Editorial Comunicação, uma terceira com introdução de Ofélia Paiva Monteiro [1987], da Livraria Civilização e, finalmente, uma quarta edição com introdução de Palmira Nabais [2002, 1ª edição: 1984], da Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

A edição com realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira pretende ser, consideramos, muito completa e plural em termos de apresentação de leituras interpretativas, já que inclui diferentes tipos de análises interpretativas do *Frei Luís de Sousa*, por parte de ensaístas como António José Saraiva (“Telmo Pais, a personagem central do *Frei Luís de Sousa*”), de André Crabbé Rocha (“Os quatro pontos cardeais de *Frei Luís de Sousa*”), de Luciana Stegagno Picchio (“A ética cortês como solução do caso amoroso da mulher com dois maridos?”) ³⁶ e de R. A. Lawton (“*Frei Luís de Sousa*”). Para além disso, inclui também um plano de estudo com sugestões, assumindo claramente uma vertente estruturalista, por forma a esquematizar quer a estrutura dramática de cada acto, quer “os elos de ligação a nível do espaço, do tempo e do conflito, existentes entre os três actos ” [Garrett, 2005: 5]; apresenta ainda questionários de análise e listas de vocabulário geral e da nomenclatura literária, que se revelam um óptimo instrumento de trabalho de análise. Acresce o facto de o autor ter utilizado o texto da edição de Rodrigues

³⁶ Estes três títulos são da responsabilidade do organizador da edição, L. Amaro de Oliveira, cf. nota 1 das pp.14, 19 e 23 da respectiva edição.

Lapa e ao longo dele ter introduzido notas deste autor em conjunto com algumas das importantes notas de Garrett, mas por aquele autor seleccionadas. Sem desconsiderar as notas de Rodrigues Lapa, que inclusivamente pensamos ser de inegável valor para a interpretação de algumas frases ou o esclarecimento de aspectos eventualmente desconhecidos para os alunos, como a característica de as pessoas com tuberculose (caso de Maria) terem um sentido de audição muito apurado, consideramos imprescindível o conhecimento de todas as notas de Garrett para a abordagem que pretendemos fazer da obra, não subscrevendo a inserção parcial das mesmas.

Já a inclusão das atrás referidas leituras interpretativas é de extrema importância, porque dá aos alunos uma referência, funcionando como um ponto de partida para depois, em conjunto com o professor, reflectirem sobre as interpretações existentes, as questionarem ou até mesmo procurarem outra, ainda que, como se sabe, tais leituras acabem por, muitas vezes, limitar essa outra interpretação. Mas o que podemos verificar, nestes trabalhos de análise interpretativa incluídos na edição organizada por Luís Amaro de Oliveira, é o facto de o elemento histórico ser muito pouco visível. Se não vejamos, muito resumidamente, o que neles se privilegia.

Na análise de António José Saraiva, destacam-se essencialmente aspectos do subgénero, como “o elemento trágico que entra na arquitectura da obra” [Garrett, 2005: 14], psicológicos, como a questão da “unidade e coerência do eu” e existencialistas, com a chamada de atenção para as contradições da situação existencial de Telmo [idem: 18].

Andrée C. Rocha, por seu lado, centra a sua análise em quatro aspectos fundamentais, que a própria designa como os “quatro pontos cardeais” da obra. Recorre a *O Alfageme de Santarém* para destacar no *Frei Luís de Sousa* a forma segura e mais madura com que Garrett apresenta aquilo que a autora considera como os temas dominantes na obra, que são: o erotismo atenuado, as forças transcendentais, a honra e o brio do português velho e o idealismo sentimental. Refere ainda a autora a economia de meios como um traço presente em quase toda a peça. Como se pode verificar, esta leitura, na linha do estruturalismo, tem a tarefa

de, ao partir do texto, e nomeadamente das personagens – Madalena, Frei Jorge, Manuel de Sousa Coutinho, Telmo e Maria – ir ao encontro de “conceitos significativos” [Ryan, 1999: 28], como os acima citados (transcendente, honra, patriotismo, idealismo...) que se encontram ao serviço da arquitectura do drama.

Já Luciana Stegagno Picchio começa por fazer uma referência crítica às interpretações de outros autores, nomeadamente à tese histórico-biográfica de Teófilo Braga e ao “estudo histórico-psicológico” de Costa Pimpão, para, num paradigma literário similar, se centrar em questões de ética e de religião e remeter para outro estudo seu, onde defendia que “*Frei Luís de Sousa* era uma implícita condenação da expectativa sebástica”.

Finalmente, temos a análise interpretativa de R. A. Lawton, que, em francês, nos remete para uma análise centrada na caracterização e actuação das personagens em termos da moral cristã. Relativamente às personagens, aponta ainda para a oposição verdade histórica/verdade poética, afirmando que “le poète declare mettre la vérité poétique au-dessus de la vérité historique” [Oliveira, 2005: 26] e recorre ao motivo histórico, explicando a divergência de Garrett em relação às fontes, mas justifica-o através de factos biográficos do próprio autor.

Para além destas leituras interpretativas apresentadas antologicamente, esta edição didáctica oferece interessantes sugestões de análise literária, tendo em vista um conhecimento aprofundado da estrutura interna e o relacionamento desta com a estrutura externa, com quadros e esquemas, quer no início da obra, quer ao longo da mesma. No final, apresenta um plano de estudo muito completo com sugestões para uma direcção de leitura. Só depois surge o texto “Memória ao Conservatório Real”, ao qual se segue uma ficha de leitura do drama com questões que, obviamente, pressupõem conhecimentos de teoria literária, apelando, muito ocasionalmente (numa questão), para aspectos da mentalidade seiscentista aí presentes. A edição termina com uma lista de vocabulário geral e outra lista de vocabulário da terminologia literária.

Trata-se, por isso, de uma publicação bastante completa, diversificada, com a preocupação de fornecer aos leitores (muito em especial aos alunos) instrumentos de trabalho úteis para a análise de um texto, que se pretende que enriqueça quem o

lê, e onde se dá primazia à vertente literária e biografista, sendo a vertente histórica ou a relação desta com a literária muito levemente abordadas, como pudemos verificar.

Uma outra edição didáctica de relevo é a da Editorial Comunicação [1994, 1ª edição: 1982], na qual Maria João Brilhante nos faz uma apresentação crítica, que começa com “Algumas marcas de um percurso” de Almeida Garrett, onde, para além da cronologia das obras do autor, estão algumas citações de dois textos teóricos de primordial importância – a “Introdução” a *Um Auto de Gil Vicente*, de 1841, e “Memória ao Conservatório Real”, de 1843. Segue-se uma leitura interpretativa da autora (“O texto e a sua história”), que desenvolve maioritariamente aquilo que considera ser uma contradição entre a “Memória” e o “Prefácio”, no que diz respeito às relações do texto com a sua representação; por outro lado, a leitura da obra não se deve, de acordo com a autora, dissociar da leitura dos referidos paratextos. Considera ainda esta investigadora, entre outros aspectos, a existência de alguma ficcionalidade na “Memória” e no “Prefácio” bem como a proximidade do *Frei Luís de Sousa* à tragédia e que o mesmo *Frei Luís de Sousa* permite duas linhas de leitura: uma temática, donde se destaca o confronto entre o passado e o presente, relacionada com a oposição entre a Vida e a Morte; e uma outra estrutural, que relaciona a estrutura da obra com a construção de uma “tragédia como modo de expressão teatral de situações nacionais” [Garrett, 1994: 44]. Seguem-se os critérios de apresentação desta edição, a bibliografia e depois os textos: “Prólogo dos Editores”, “Memória ao Conservatório Real”, e a obra, com a inserção das Notas do autor em pé de página, o que se revela muito mais funcional e didático, porque permite um confronto ou um esclarecimento imediato e fácil. No final, é apresentada uma proposta de linhas de leitura, composta por um questionário não muito extenso, mas muito rico e oportuno; questionário esse que remete para uma análise do texto enquanto produção estética, ou seja, neste caso, um todo que se relaciona na perfeição, fazendo-se igualmente muitos apelos àquilo que Walter Mignolo [apud Mello, 1998: 286-287] designa por uma compreensão hermenêutica do texto, através de questões que vão no sentido de trabalhar o próprio texto (com levantamento de expressões, entre outras), mas também ao que

o mesmo autor designa por uma compreensão de ordem teórica (com identificação da lei da unidade de tempo, por exemplo).

Apesar da excelente organização didáctica desta edição, no que ao elemento histórico diz respeito, ele é praticamente inexistente. Apenas duas das questões presentes nas Linhas de Leitura [Garrett, 1994: 231-232] remetem para o contexto histórico, ao apelar para a inserção da intriga no contexto histórico, através das referências ao sebastianismo existentes no texto. Nestas Linhas de Leitura realça-se o facto de muitas das suas questões estarem directamente relacionadas com a interpretação da obra, apresentada pela autora nos textos iniciais, o que faz desta edição um todo coerente.

Por seu lado, a terceira edição de referência, da editora Livraria Civilização, apresenta a peça com uma introdução de Ofélia Paiva Monteiro. Esta autora, numa abordagem histórico-biográfica, começa por referir as circunstâncias históricas, nacionais e pessoais presentes na elaboração do drama por Garrett e destaca, entre outras linhas de análise, a poeticidade e a tragicidade que perpassam a obra e que a tornam, também por isso, intemporal. Há que assinalar igualmente a referência, ainda que de forma breve e em nota de rodapé, ao *Prólogo da Segunda Parte da História de S. Domingues* de Frei António da Encarnação³⁷, apenas para explicar a existência da personagem Maria, que, segundo a autora, se deveria à influência de um romance do alemão Tieck. Seguem-se o “Prólogo” e a “Memória ao Conservatório Real”, uma muito breve apresentação do autor e a obra; as Notas à “Memória” e ao drama surgem depois e, num Apêndice, vem o texto de um crítico oitocentista, L.A. Rebelo da Silva, “Juízo Crítico sobre *Frei Luís de Sousa*”³⁸.

Registe-se o facto de, nesta edição, não constar qualquer linha orientadora de análise do texto ou proposta de trabalho. Talvez isto seja explicado por haver uma preocupação em apresentar a obra e os textos autorais (“Prefácio”, “Memória”, Notas do autor) e um Apêndice, de uma forma rigorosa e esclarecedora e não tanto por haver uma preocupação de carácter mais didáctico (que, diga-se, apesar de não ter obrigatoriamente que se apresentar, é útil em contexto escolar). Também como

³⁷ É este texto de Frei António da Encarnação que será por nós tomado como fonte privilegiada na abordagem que levaremos a cabo no capítulo III do presente trabalho.

³⁸ De salientar que este texto já integrava a publicação de 1844.

consequência desta ausência de instrumentos de análise e de linhas orientadoras de leitura, o elemento histórico não é abordado.

Finalmente, destacamos a edição da editora Ulisseia, com introdução de Palmira Nabais, que, para além da biografia de Almeida Garrett, a sua inserção na época e respectiva produção literária, apresenta uma análise do texto, realçando o respeito do autor pela *lei das três unidades* e a dignidade com que as personagens assumem a sua condição de seres humanos, pretendendo dessa forma sistematizar e clarificar “algumas ideias sobre essa obra-prima do Teatro português que é o *Frei Luís de Sousa*” [Garrett, 2002: 35]. Neste sentido, esta sua análise centra-se sobretudo na vertente literária, chamando a atenção para a estrutura interna e externa do texto, lido à luz da tragédia, bem como para a sua linguagem. Muito ocasionalmente, vai a autora apontando para algumas ideias expressas por Garrett nos seus dois paratextos – a “Memória ao Conservatório Real” e o “Prólogo dos Editores”.

Verificamos que, nesta análise, o elemento histórico é afluído de passagem, sem haver, à semelhança do que acontece nas edições atrás abordadas, a intenção de o aprofundar. Assim, quando faz referência à ausência de fidelidade do autor relativamente às fontes históricas (nomeadamente no que diz respeito à personagem Maria), Palmira Nabais justifica essa ausência, não com motivos de ordem estética e funcional, mas com motivos de ordem pessoal³⁹ de Garrett, contrariando, segundo a autora, a justificação dada pelo próprio na “Memória”, quando afirma “eu sacrifico às Musas de Homero, não às de Heródoto”.

No final da edição surge a “Memória ao Conservatório Real” que, tal como a peça, não é acompanhada pelas Notas do autor, o que, no nosso ponto de vista, é uma enorme lacuna, já que limitará a compreensão de alguns aspectos da obra e poderá mesmo impedir também uma mais rica interpretação. E numa abordagem em contexto de sala de aula, como a que propõe esta obra didáctica, a ausência do confronto com as Notas do autor relativas àqueles dois textos empobrece, de facto, a leitura e a exploração da obra.

³⁹ A este propósito refira-se a existência, na vida do autor, de uma filha ilegítima, que é a justificação dada pela autora para o destino da personagem Maria.

Estas quatro edições didáticas, com importantes suportes de análise para alunos e para professores, se, por um lado, têm o mérito de ilustrar as actuais tendências de análise e de didactização da obra, muito embora não ignorem os estudos anteriormente realizados por reputados especialistas em Garrett, apresentam uma “lacuna” que ainda não foi colmatada e que, em nosso entender, urge resolver – uma abordagem do texto, tendo em conta e trabalhando o motivo histórico que o originou. Assim, o elemento histórico que norteia a obra surgirá como elemento constituinte do próprio texto, o que pressupõe uma abordagem que passará, nomeadamente, pela contextualização das figuras históricas (séc. XVI-XVII), que estão na base das personagens (re) criadas por Garrett, e pela verificação das congruências ou incongruências históricas na obra e nas Notas do próprio autor, bem como as respectivas explicações.

2.3 A necessidade de um diálogo Literatura – História em contexto escolar

Proceder a um estudo sobre o drama histórico *Frei Luís de Sousa* pode parecer arriscado, visto tratar-se de um texto sobre o qual já muito, e de qualidade, se escreveu. Todavia, os estudos existentes feitos por reputados estudiosos (e já referidos anteriormente) incidem, por um lado, na literariedade da obra enquanto tal, assentes, se assim podemos dizer, numa matriz de abordagem formalista⁴⁰, preocupados que estão em analisar o texto em si, tendo em conta o domínio das categorias do texto dramático, relacionando o conteúdo com a sua forma. Mas há a referir igualmente, e numa perspectiva diferente, outras abordagens, que incluem o contexto social e político da época, com aspectos da biografia do autor que terão interferido, destacando também o valor simbólico de alguns elementos,

⁴⁰ O Formalismo é uma das primeiras grandes escolas de estudos literários do século XX, que está normalmente associada aos New Critics americanos. Há autores que consideram que uma abordagem formalista é a primeira etapa no estudo de qualquer obra literária, é o ponto a partir do qual se pode passar para uma abordagem de tipo historicista ou outra. (cf. Michael Ryan, 1999.).

relacionando-os com a questão ideológica do sebastianismo, entre outros aspectos, e que acabam por enriquecer a abordagem feita.

Porque, enquanto professores de literatura, não pretendemos ser meros “locutores” da literatura, mas antes “intérpretes” da literatura⁴¹, iremos valorizar o elemento histórico, reflectindo sobre o diálogo que Garrett estabelece com as fontes de informação que diz ter consultado, como o faz e por que é que o faz. Por isso, a relação entre o *Frei Luís de Sousa* produto ficcional e as fontes históricas, que o próprio autor refere na “Memória ao Conservatório Real” (“... lendo a célebre memoria do Sr. bispo de Vizeu D. Francisco Alexandre Lobo, e relendo, por causa d’ella, a romanesca mas sincera narrativa do padre Frei Antonio da Encarnação, pela primeira vez attentei no que era de dramatico aquelle assumpto.”), parece-nos ser uma base de abordagem pertinente em contexto escolar. Será, pois, uma maneira de estudar a obra, onde os elementos históricos e biográficos das figuras representadas são fundamentais, dado que partiremos dos elementos estruturais do texto enquanto texto dramático que é, mas relacioná-los-emos com o motivo histórico que o proporcionou.

Ora, tendo em conta que *Frei Luís de Sousa* continua a ser proposta de leitura obrigatória para os alunos do 11º ano do Ensino Secundário, é pertinente que existam edições didácticas destinadas aos alunos (mas também aos professores), com pistas de análise, de modo a proporcionarem uma mais completa orientação e exploração de um texto que contém em si inúmeras possibilidades de abordagem.

A este propósito, e a título de exemplo, refira-se o trabalho meritório de J. Cândido O. Martins [2003, vol. II: 89-135] que faz uma sistematização didáctica de algumas das principais leituras interpretativas do *Frei Luís de Sousa*, dando-nos, ao mesmo tempo, a conhecer algumas edições escolares e sugestões de abordagens que nelas podem ser feitas.

No que às edições escolares diz respeito, o autor considera que uma boa edição escolar do *Frei Luís de Sousa* deve seguir escrupulosamente a edição original, deve conter o texto “Memória ao Conservatório Real” seguida do

⁴¹ Esta nossa pretensão vai ao encontro da ideia defendida por Carlos Ceia num artigo intitulado “A resistência ao ensino da História Literária”, in *II Encontro Nacional da SPDLL – Didáctica e Utopia: resistências*, Universidade do Algarve, 2004.

“Prólogo dos Editores”, bem como as Notas explicativas do autor; deve ainda apresentar notas explicativas sobre referências histórico-culturais. Para além disso, deve conter esquemas didácticos acerca da estrutura dramática, um glossário e até textos sobre a recepção da obra noutras culturas e sobre a sua divulgação noutras linguagens artísticas, devendo apresentar finalmente as suas principais leituras interpretativas. O autor considera mesmo a ausência deste último aspecto nas várias edições escolares como a maior lacuna nelas existente.

Por consequência, J. Martins [cf. 2003:128-132] apela à selecção, por parte dos professores, de uma “Pluralidade Interpretativa”, com base em esquemas, tendo em conta não só a natureza pluri-significativa de *Frei Luís de Sousa*, mas também a importância das várias leituras que se têm feito da obra ao longo do tempo. Para esta “pluralidade interpretativa” contribui o facto de a obra poder ser lida de vários ângulos, como se fosse um prisma (segundo uma comparação usada por Luciana S. Picchio e citada pelo autor). Desta forma, J. Martins propõe que se agrupem as várias abordagens de acordo com três momentos do estudo da obra. Nesta organização surge, no segundo momento – antes ou depois da leitura da obra –, a designada leitura histórico-genética, que compreende as “Fontes histórico-literárias da peça, reconhecidas autoralmente ou omitidas”, e a “Recriação ficcional de assunto histórico: tradição+imaginação dramática”.

Por isso, não podemos deixar de registar o interesse demonstrado pelo autor, também, pelo motivo histórico. Como temos vindo a defender, julgamos pertinente a exploração deste elemento numa análise do texto de Garrett, tendo em conta o público jovem a que se destina, e tendo em conta os princípios de reconhecimento da importância do passado na construção do presente, de valorização da nossa identidade histórico-cultural e de educação para a cidadania, que são princípios previstos no programa da disciplina de Português para o 11º ano do Ensino Secundário, do qual faz parte a leitura integral do *Frei Luís e Sousa*. Assim, será, de facto, interessante ver a forma como o autor trata as fontes de informação, se as segue ou se delas se afasta. E um novo diálogo entre a Literatura e a História pode ser, afinal, o aspecto inovador que aqui vamos propor na abordagem do *Frei Luís de Sousa* em contexto escolar.

Na base da relação entre Literatura e História existe um ponto de contacto fundamental entre ambas: a *palavra*. Quer numa quer noutra, a *palavra* apresenta-se como o instrumento de ordenação do mundo, de conhecimento e de construção da realidade. Outro aspecto em comum é o facto de a História se ocupar de personagens e de acções, que decorreram num determinado espaço e num determinado tempo, e a ficção, por seu lado, também não prescindir da realidade, mantendo com esta uma correlação semântica, quer para a seguir, quer para dela se afastar. De tal maneira assim é que autores como Lionel Gossman defendem a existência de uma contaminação da História pela Literatura e vice-versa.

De facto, relembremos o autor da obra *Between History and Literature* [Gossman, 1990] que defende que nem a História nem a Literatura são áreas estanques, que se possam delimitar, sem qualquer sobreposição, interferência. Tal posição deriva do facto de a História, por um lado, ser uma narrativa que usa as palavras (logo, passível de uma análise retórica e literária) e, por outro lado, estar sujeita a uma análise de acordo com as próprias categorias, nomeadamente do tempo e do espaço. A Literatura, por sua vez, é igualmente um fenómeno histórico, que revela muito sobre um determinado momento cultural e a sua ideologia. Esta comunhão de aspectos torna desejável e justifica uma possível interdisciplinaridade, ainda mais premente, do nosso ponto de vista, em contexto escolar.

Ora, tal interdisciplinaridade é também defendida por Kurt Spang [1998] que, considerando que a História é o passado e o vivido, defende, como já tivemos oportunidade de assinalar, uma teia de relações entre a História e a ficção, agora materializado no drama histórico. Neste contexto, apresentar um drama histórico deve satisfazer duas exigências: a historiografia e a estética, e o mesmo drama histórico cumprirá o seu propósito sempre que nos proporcionar uma satisfação estético-literária, para além de despertar a nossa sensibilidade histórica bem como a nossa capacidade de crítica e de reflexão sobre o passado, o presente e o futuro [cf. Spang, 1998: 50].

Acreditamos que, se estas duas funções estiverem na base da abordagem de um drama histórico como o *Frei Luís de Sousa*, tal facto permitirá um diálogo

profícuo entre a História e a Literatura, contribuindo assim para um enriquecimento dos alunos a vários níveis: a nível literário, na medida em que lhes apurará o seu sentido estético, e a nível histórico-cultural, pelos conhecimentos de factos do século XVII português que lhes proporcionará.

No contexto nacional, esta defesa de um diálogo cada vez mais premente entre a História e a Literatura ou pelo menos esta “inter-contaminação”, se do lado da História tem sido assumida e defendida, nomeadamente pelos seguidores da Nova História, pelo lado da literatura tem sido igualmente aprofundada e trabalhada por alguns estudos⁴². Isto para além da quantidade de ficção de cariz histórico (especialmente narrativas), que se tem produzido no nosso país.

Servem, então, estudos como os de Ana Vasconcelos e Adriana Martins e toda esta produção ficcional de cariz histórico para, entre outros aspectos, provar o crescente interesse pela produção e análise de textos literários feitos com base numa vertente interdisciplinar, nomeadamente com a História.

Por outro lado, a manutenção dos objectivos de ensino actuais, já referidos anteriormente, previstos nos programas de Português e obviamente nos de História, quer do Ensino Básico, quer do Ensino Secundário, denota uma preocupação com a preservação da nossa identidade histórico-cultural e com o conhecimento do nosso passado. Pena é que, por vezes, tais objectivos sejam, na prática lectiva, tão difíceis de concretizar – seja devido a uma concorrência por parte das novas tecnologias, seja devido à crescente tendência que os próprios jovens apresentam para se interessarem pelo presente, pela imagem e pelo “parecer”⁴³. Contudo, caberá ao professor remar contra esta maré, levando até aos alunos bons exemplos, quer a nível literário, quer a nível do enriquecimento histórico-cultural, pois só assim poderá haver uma mudança das mentalidades e um reconhecimento daquilo que, fazendo parte de nós enquanto povo e enquanto país, tem valor e importa perpetuar.

Daí a nossa proposta de abordagem da obra literária *Frei Luís de Sousa* tomar uma perspectiva histórica, pois assim julgamos poder contribuir para cultivar

⁴² A título de exemplo refiram-se dois estudos realizados nesta área das relações entre a História e a Literatura: de Ana Isabel Vasconcelos (2003) *O Drama Histórico Português do século XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; e de Adriana Martins (1994), *História e Ficção – Um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século.

⁴³ Estas reflexões pessoais reflectem alguns anos de prática lectiva com jovens.

e apurar a sensibilidade estético-literário dos alunos, mas também para o enriquecimento histórico destes, o que, em termos pedagógicos, se nos afigura como bastante valorizador.

Para além disso, está presente a vontade de melhorar o processo de ensino-aprendizagem no contexto da aula de Português, dando cumprimento ao estabelecido nos programas curriculares da disciplina, neste caso para o 11º ano. Cremos que, enquanto professores de Português, temos o dever, não só de cumprir, mas de o fazer de uma forma empenhada, consistente e inovadora. Dessa forma, estaremos a contribuir para a renovação da prática pedagógica, utilizando uma “metodologia” de ensino que estabeleça uma abordagem diferente da obra literária, neste caso de cariz histórico, que o faça através de uma relação estreita entre a Literatura e a História. Assim, o estudo do drama histórico português do século XIX levará os alunos a “reconhecer a forma como a herança do passado se mantém viva e influencia a sociedade actual nos seus valores e objectivos” [Cf. Programas de Português do 11º ano], ao mesmo tempo que os levará também a aprofundar as categorias do texto dramático, enquanto produção literária.

3 O MOTIVO HISTÓRICO EM *FREI LUÍS DE SOUSA* – PARA UMA ABORDAGEM EM CONTEXTO ESCOLAR

3.1 O diálogo entre História e ficção na obra

O texto dramático *Frei Luís de Sousa*, sendo uma obra "da tradição literária", pode por isso garantir "o acesso a um capital cultural comum" [*Programas de Português do Ensino Secundário*]. Como tal, a análise que pretendemos levar a cabo poderá exemplificar, assim o desejamos, "um investimento significativo na promoção de situações de aprendizagem que efectivamente desenvolvam os conhecimentos e as aptidões linguísticas dos alunos e [sobretudo] aperfeiçoem técnicas e instrumentos concebidos numa perspectiva multidimensional, integradora e transdisciplinar" [idem].

Desta forma, para uma abordagem da obra em contexto de aula, concretamente da disciplina de Português, e numa perspectiva que se pretende "multidimensional, integradora e transdisciplinar", é pertinente, como temos vindo a afirmar, o recurso a outro saber, que leve a um enriquecimento literário e cultural através do estudo de um drama, cujo "assunto em si é histórico" [Kayser, 1985: 415], mas que, como o próprio autor afirma, "pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo genero tragico".

Esta interacção, este diálogo entre a Literatura e a História está presente na génese da obra, como comprovam as referências aos dois tipos de fontes de

informação e de inspiração, feitas pelo próprio autor, no texto prefacial “Memória ao Conservatório Real”⁴⁴ e nas Notas apensas, por ele igualmente elaboradas. Temos, por um lado, as fontes literárias e, por outro, as fontes históricas, e será no confronto de ambas que se baseará a nossa leitura do *Frei Luís de Sousa*.

Na “Memória”, Garrett, para além de expor as características do seu drama, distinguindo-o claramente do novo drama, tão em voga na época, refere as suas fontes inspiradoras e literárias, a saber: a representação de uma comédia na Póvoa do Varzim, em 1818, sobre a vida de Frei Luís de Sousa; o drama *O Cativo de Fez*, de Silva Abranches (que o próprio Garrett havia corrigido uns anos antes); e o romance francês *Luís de Sousa*, de Fernando Dinis⁴⁵.

Como fontes históricas, Garrett refere, ainda neste texto prefacial, a leitura da Memória do Sr. Bispo de Viseu, D. Francisco Lobo. Nas Notas, outro texto que Garrett coloca para comentar/fundamentar ou fazer esclarecimentos sobre o seu drama, e muito especificamente na Nota C, são enumeradas as restantes fontes históricas que terá consultado. São elas: o *Prólogo à II Parte da História de S. Domingos*; Frei José da Natividade, *Hagiologia Dominicana; História Genealógica*, t. XII; Biblioteca Lusitana; e *Memória da Academia Real das Ciências de Lisboa*, t. VIII, p. I, 1823.

A este propósito, registe-se desde já o cuidado que o autor manifesta em dar a conhecer as fontes que utilizou, sobretudo as históricas⁴⁶. Por outro lado, e sendo Garrett um escritor, adverte que não será escravo da cronologia, já que escreve em honra de Homero, símbolo da poesia/literatura, e não de Heródoto, símbolo da História, prevenindo desta forma todos aqueles que o possam vir a “condenar por

⁴⁴ Quando nos referirmos ao texto programático “Memória ao Conservatório Real”, optaremos por designá-lo preferencialmente por “Memória”.

⁴⁵ A propósito das fontes referidas, Andréa Crabbé Rocha considera-as “uma filiação cuidadosa, variada e suspeita”, não lhes dando, por isso, credibilidade ou importância, chegando a considerar que Garrett cometeu plágio. Por outro lado, defende que Garrett se teria inspirado em dois romances históricos, que o autor não refere: um em oitava rima, da autoria de Morais Sarmento e o outro em prosa chamado *Manuel de Sousa Coutinho*, este publicado no *Panorama* [cf. Rocha, 1954: 153-171].

⁴⁶ Cremos que este cuidado se deveu ao facto de a “Memória” ter como destinatário um público especializado – os membros do Conservatório Real – como já foi assinalado por Ana Vasconcelos [cf. 2003: 70]. Por seu lado, A. Crabbé Rocha defende que a erudição manifestada nas Notas, que, segundo a autora são posteriores ao drama, se deve a “velha mania pedagógica” do autor “e para disfarçar a modesta origem do seu grande pensamento dramático” [Rocha, 1954: 164]. Seja como for, o cuidado em revelar as fontes e em adiantar explicações à obra é evidente.

infracção das leis a que não estou obrigado, porque não aceitei” [“Memória”: 15]. Consideramos que este tipo de advertências, nitidamente dirigidas aos seus pares, membros do Conservatório, se insere naquilo que Vieira Pimentel [2003: 391] chama de “estratégia de sucesso garrettiana”, que tinha como objectivo obter o reconhecimento do mérito da sua obra.

É por isso interessante verificarmos como Garrett sabe dispor as regras do jogo, ou melhor, do seu jogo, para, a partir daí, construir um drama que apenas está obrigado a cumprir as regras que o próprio autor impõe, demarcando-se quer dos exageros do drama romântico, quer da rigidez da tragédia clássica.

Assume, num texto que é “quem o escreveu” [idem: 391], como sua principal preocupação assegurar a verosimilhança, que ele considera estar acima de quaisquer regras, sejam elas literárias, por isso apenas quer “pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de stylo fóra da verdade e do natural [...]” [“Memória”: 11-12], sejam elas históricas, por isso o autor defende que nem “o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas* na mão” [idem:14]. Isto apesar de admitir, por outro lado, que para além desta questão da cronologia, “pouco haverá, no mais, que ou não seja puramente histórico [...] ou implicitamente contido, possível, e verisimil de se conter no que elles referem” [idem:15]. Encontramos aqui um Garrett para quem a fronteira entre a História e a ficção é muito ténue, já que considera que tudo ou é histórico ou pelo menos deve ser verosímil.

Vieira Pimentel [2003: 388-389] vê, em todas estas diligências que Garrett pretende levar a cabo através dos textos autorais, uma preocupação em criar o autor de uma sociedade moderna, que, por sua vez, também o cria a ele enquanto autor. Assim, sem negar a tradição nem os grandes nomes da literatura, Garrett constrói, na opinião daquele estudioso, “uma nova espécie de autor”, a do autor-criador (por oposição ao autor-imitador), que se concebe e projecta de três diferentes maneiras: como escritor, como artista e como crítico. Como escritor, ao pretender ser reconhecido em vida como participante na produção e publicação de textos literários. Como artista, na forma como constrói o *Frei Luís de Sousa*, que, ainda

que pertencente a um género que anula qualquer marca autoral, abarca em si todo um “ «mundo de objectos representados», nas suas personagens sempre enredadas ou em «papéis» ou em «livros»”, como a *Bíblia*, *Os Lusíadas*, *Saudades* e até rimances, trovas e solaus, por parte de Maria [cf. idem: 392-393]. Como crítico, na reflexão acerca da produção literária coeva, mormente a dramática, feita em textos doutrinários como a “Memória”, e que passa pela defesa de uma literatura verdadeiramente nacional. [cf. idem: 397].

Neste sentido, no que à presença do elemento histórico diz respeito, e a julgar pelas intenções do autor expressas na “Memória”, prevemos que no seu drama aquele elemento esteja presente, seja utilizado, atribuindo-lhe o autor alguma, mas não excessiva, importância, o que nos leva a supor que Garrett não irá seguir fielmente os factos históricos, nos quais se baseia a obra, já que, como defende, não sacrificará às musas de Heródoto.

Relativamente às fontes e ao motivo da obra *Frei Luís de Sousa*, devemos esclarecer alguns aspectos. Em primeiro lugar, o facto de, na fonte histórica que iremos utilizar por razões que adiante elucidaremos – *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos*, de Frei António da Encarnação⁴⁷ –, não encontrarmos alguns dos acontecimentos factuais que, embora não sejam imprescindíveis ao desenvolvimento do drama, constituem a moldura histórica para o necessário confronto com a obra ficcional; em segundo lugar, o facto de o autor frisar na “Memória”, como já foi referido, que não será escravo da cronologia, o que aumenta a nossa expectativa para analisarmos a forma como a subjectividade do autor se relaciona com os factos apresentados e se concretiza no desenvolvimento e na arquitectura do drama. Outro aspecto importante a realçar, já apontado por Spang [cf. 1998: 36], relativamente à dramaturgia histórica, é o facto de a intriga, não sendo criação do autor como é demonstrado pelas fontes literárias e históricas citadas na “Memória” e nas Notas, poder, à partida, limitar uma produção estética que se quisesse diferente e inovadora, para além de que histórias como a de Manuel

⁴⁷ O *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos* será, a partir de agora, preferencialmente designado apenas por *Prólogo à Segunda Parte* ou apenas *Prólogo* devido à extensão do título.

de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena ou acerca de D. Sebastião/batalha de Alcácer Quibir eram, no século XIX, bastante divulgadas, como comprovam as fontes referidas no supra citado texto prefacial e também como testemunham alguns periódicos da época, como *O Panorama* e *O Ramalhete*, entre outros ⁴⁸.

Significa isto, em nosso entender, que as limitações com as quais Garrett se terá deparado na consulta do *Prólogo à Segunda Parte* para a elaboração do seu *Frei Luís de Sousa* por um lado, e por outro, os materiais históricos, mas também os literários (isto é, as várias obras coevas do autor) que versam sobre o mesmo assunto, não o impediram, como veremos, de criar uma obra diferente das demais e que ainda hoje permanece como obra de referência na nossa dramaturgia, nas nossas universidades e nos programas do ensino secundário, com já tivemos oportunidade de evidenciar no capítulo anterior.

Ainda no que à relação entre História e Literatura diz respeito, outro aspecto há a destacar, sendo inclusivamente um dos grandes objectivos da obra, se não mesmo o seu grande objectivo: a reabilitação de uma figura da nossa História – Manuel de Sousa Coutinho/Frei Luís de Sousa – utilizando-a num drama que muitos autores consideram de essência trágica ou até uma tragédia pura ⁴⁹.

Esta reabilitação da figura histórica de Manuel Sousa Coutinho/Frei Luís de Sousa vem retomar a ideia, muito cara ao autor, da reabilitação de figuras ou de momentos particulares da nossa História, que, por sua vez, se enquadra num objectivo mais vasto, que é o da renovação que Garrett defendia para o teatro ⁵⁰. Tal renovação faria cada vez mais sentido na mente de Garrett, a avaliar pelas obras de tom melodramático que se publicavam/representavam, com pouca originalidade, sendo muitas delas traduzidas do francês, ⁵¹ e relativamente às quais

⁴⁸ A título de exemplo vejam-se os exemplares de *O Panorama* de: 6 de Agosto de 1842, de 17 de Setembro de 1842, de 14 de Outubro de 1843, de 7 de Setembro de 1844; e o *Ramalhete*, de 7 de Janeiro de 1841.

⁴⁹ É o caso de Wolfgang Kayser [1985: 415-422].

⁵⁰ Vejam-se a *Introdução a Um Auto de Gil Vicente* ou o *Prefácio de O Alfageme de Santarém*, onde esta ideia está bem patente: no primeiro texto defende-se a ressurreição de Gil Vicente como metonímia da ressurreição do teatro nacional; no *Prefácio de O Alfageme*, defende-se a pretensão de pintar “a face da sociedade (...) do século XIV” [cf. o capítulo I do presente trabalho].

⁵¹ Para se ter uma ideia sobre a quantidade de dramas históricos ultra-românticos ou dramas ultra-românticos, também de influência francesa, quase sempre de tom melodramático vejam-se os autores Luiz F. Rebello [cf. 1980: 51-71] e Ana Vasconcelos [cf. 2003: 45-50].

se podem dirigir as palavras críticas do autor, quando na “Memória” diz: “eu quiz ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade – ao cadáver das nossas plateas, gastas e cacheticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvaniza-lo com sos estes dous metaes de lei”.

Devemos, a este propósito, lembrar que autores e cultores do drama histórico contemporâneos de Garrett, como Morais Sarmiento e Mendes Leal, que, em conjunto, viveram o movimento liberal, tiveram no advento da História um elemento muito importante nas suas obras. Verificámos e ainda verificaremos (no caso de Garrett) que o seu posicionamento relativamente à utilização do elemento histórico nas respectivas obras é diferente nos três autores. A atitude do autor de *Frei Luís de Sousa* perante a utilização do elemento histórico na ficção é diferente da expressa por Mendes Leal em *Os Dous Renegados* uma vez que este autor não deu qualquer importância a esse elemento, dado que praticamente não o utilizou, mas também é diferente da atitude de Morais Sarmiento em *Lopo de Figueiredo*, que se fixou excessivamente nas fontes históricas, tendo concedido pouco espaço à ficção.

3.2 O drama amoroso entre Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena – da realidade à ficção

Já anteriormente havíamos assinalado que o drama amoroso entre Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena foi adoptado pela literatura, especialmente no século XIX, de forma bastante profícua. Encontramos esta história retratada sobretudo em textos narrativos, como comprova, entre outros, *Luíz de Sousa*, de Ferdinand Denis, dramáticos, como *O Cativo de Fez*, e ainda numa realização poética de Morais Sarmiento em oitava rima, atrás referida por A. Crabbé Rocha, que, aliás, a considera de fraca qualidade. Queremos com isto dizer que esta história tida como verdadeira abarca, no século XIX, praticamente todos os modos literários, não tendo sido privilegiada por um modo ou por um autor em

especial, o que remete para a polivalência discursiva (dramática, narrativa e também poética) de uma história de “singela beleza”, com factos e personagens “de uma extrema e estreme simplicidade”.

Dado o intuito da nossa abordagem do drama *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, devemos desde já assinalar o facto de aquela ser centrada na relação existente entre a fonte primária considerada por nós como a mais relevante, porque a primeira e, por isso, mais próxima da época da personagem que dá título à obra, que é precisamente o *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa, que Frei António da Encarnação, o primeiro biógrafo do escritor [cf. Picchio, s/d: 239], redigiu, e o produto ficcional, isto é, o drama de índole trágica que Garrett criou.

Se dúvidas tivéssemos relativamente à pertinência da escolha desta fonte como fonte privilegiada e fidedigna, bastaria recordar o autor de uma das outras fontes, D. Francisco Alexandre Lobo, Bispo de Viseu, que, ao fazer um ponto da situação no seu texto relativamente aos escritos sobre Frei Luís de Sousa, reconhece o seguinte:

[...] Diogo Barboza Machado não acrescenta muito ao que referirão os nossos Escritores Dominicos. Os dominicos Fr. José da Natividade, e Fr. Lucas de Santa Catharina pouco mais fazem do que seguir á risca o que escreveo no Prologo da segunda Parte da Chronica, quando pela primeira vez a deo á luz, Fr. Antonio da Encarnação [...] [Lobo, 1849: 66].

Verifica-se assim que este douto Bispo de Viseu, neste excerto de uma obra plena de detalhes relativos ao antes e ao depois da entrada de Manuel de Sousa Coutinho na vida religiosa, reforça a importância do *Prólogo à Segunda Parte*, texto por nós escolhido como fonte primordial.

Por outro lado, e ainda a este propósito, não podemos deixar de convocar um texto de Vasco Graça Moura – “Colóquios tão Simples, Desfigurações” – que serve de prefácio a uma edição do *Frei Luís de Sousa* [1999], onde aquele ensaísta interpreta precisamente a fonte por nós invocada para esta análise. Questionando a veracidade de todos os factos relatados no *Prólogo à Segunda Parte da História de*

S. Domingos, Vasco Graça Moura relaciona a figura de Manuel de Sousa Coutinho e algumas peripécias da sua vida com alguns passos da obra do escritor espanhol Cervantes (de quem aquele foi companheiro de cativo, no norte de África), *Los Trabajos de Persiles y Sigimunda*. Alega que nesta obra é narrada a história de amor entre um português, Manoel de Sosa Coitiño, e uma castelhana, Leonora; e que estando ambos prestes a casar, eis que Leonora troca o noivo pela vida conventual, facto que provoca a morte do noivo apaixonado. Admite ainda aquele estudioso que é muito provável que, quer Frei Luís de Sousa (ex-Manuel de Sousa Coutinho), quer o próprio Frei António da Encarnação tivessem tido conhecimento da referida história e de nela se ter este inspirado. Para além disso, considera a versão dos acontecimentos relativos à entrada na vida religiosa, por parte de Manuel de Sousa Coutinho e de D. Madalena de Vilhena, como uma versão “meias-tintas”. De facto, refere como pouco consistente a cena do peregrino narrada por Frei António da Encarnação, na qual se confirma estar vivo D. João de Portugal e se dá, por parte de D. Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho, como aceite essa notícia, o que implica a impossibilidade de ambos continuarem casados, facto que os levou a entrarem na vida religiosa. É esta aceitação imediata que V. Graça Moura estranha, o que o leva a pensar tratar-se de uma versão que teria sido propositadamente contada assim, de forma algo enigmática, incompleta, por Frei António da Encarnação, após um pacto de silêncio que possivelmente se terá estabelecido entre os intervenientes, com o objectivo de que a posteridade a completasse, sem esquecer alguma influência que a obra de Cervantes poderá ter tido. Sintetizando, Vasco Graça Moura diz o seguinte:

Um pouco à maneira de Jorge Luís Borges, teríamos aqui uma ficção [a “noveleta” contada por Manuel de Sousa a Cervantes e que este acrescentou à sua obra] a interferir num relato, aliás piedosamente biográfico, [o de Frei António da Encarnação] quanto a alguém que efectivamente existiu na vida real [Frei Luís de Sousa] e teria tido todas as condições para desmentir ou corrigir as inverdades... [1999: 17].

Ainda de acordo com aquele autor, Garrett terá lido esta fonte, tê-la-á interpretado e tê-la-á completado onde havia para completar. Relembre-se que, por seu lado, A. Crabbé Rocha já havia considerado essa fonte de Garrett – o *Prólogo* – como uma fonte sem importância.

Contudo, e não sendo nosso intuito apreciar as características linguísticas ou as motivações do referido texto que Vasco Graça Moura considera de “meias-tintas” e incompleto, nós tomamo-lo como a fonte primária de Garrett que servirá de ponto de referência para a análise da recriação por parte do dramaturgo. Isto porque, sendo a fonte mais próxima da figura histórica que foi Manuel de Sousa Coutinho (dada a convivência deste com o autor, Frei António da Encarnação), bem como das restantes figuras históricas e da realidade dos factos, servirá melhor os nossos intentos. No entanto, sempre que julgarmos necessário, não deixaremos de recorrer a outras fontes primárias ou a estudos mais próximos de nós.

Recordando o eventual contexto escolar na abordagem desta obra e antes de procedermos à análise pretendida, propomos que verifiquemos o que dizem alguns dos nossos historiadores/homens de letras actuais sobre Manuel de Sousa Coutinho/Frei Luís de Sousa, essa figura comprovadamente histórica, de grande relevo nas letras seiscentistas que, tendo vivido nos séculos XVI-XVII, assumiu grande importância literária e religiosa pelas obras que nos deixou.

O historiador Joel Serrão atribui-lhe uma vida feita de pelepas intensas e muitas viagens, algumas como noviço da Ordem de Malta, em defesa da pátria, outras como aventureiro, pelas Américas. Em 1583, casa em Lisboa com D. Madalena de Vilhena, viúva de D. João de Portugal, e passado pouco tempo muda-se para Almada, onde incendeia a própria casa para evitar que nela ficassem alojados os governadores que vinham fugidos da peste que ainda grassava em Lisboa. O historiador desconhece o motivo deste acontecimento. Passado algum tempo, e após a morte da única filha, Ana de Noronha, Manuel de Sousa Coutinho entra na vida religiosa, tornando-se no “excelso prosador Frei Luís de Sousa”, que assim escreveu as obras: *Vida de Dom Frei Bartholomeu dos Martyres e da Ordem dos Pregadores, Arcebispo e Senhor de Braga, Primaz das Espanhas*, em 1619; *Primeira Parte da História de S. Domingos, Particular Do Reyno de Portugal*, em

1623, sendo a Segunda e Terceira Parte posteriores à morte do escritor, em 1662 e 1678, respectivamente; e *Annaes d'el Rei D. João Terceiro*, obra publicada por Alexandre Herculano, em 1846 [cf. Serrão, s/d: Vol. VI, 73-75].

Já António J. Saraiva e Óscar Lopes salientam a faceta de biografista de Frei Luís de Sousa e a sua capacidade, muito singular na época, de recriar o pitoresco pessoal e local [cf. Saraiva e Lopes, 1979: 457-460].

De facto, a sua importância literária deve-se à sua erudição latina, bem como à maturidade que imprimiu à prosa portuguesa caracterizada, segundo Jacinto Prado Coelho, por uma grande naturalidade, justeza e poder expressivo, revelando um perfeito domínio dos recursos da língua e livre ainda dos artifícios barrocos [cf. Coelho, 1992, 4º vol.: 1052]. Foi, pois, como o próprio Garrett afirma na “Memória” “o mais perfeito prosador da língua”, com uma prosa dotada de “harmonia e suavidade”. Esta maturidade verifica-se nas obras que escreveu, nomeadamente biografias.

Relativamente ao *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos*, a nossa fonte, da autoria de Frei António da Encarnação, deve referir-se que, muito embora o seu autor exprima a sua parcialidade, quando afirma logo no início: “[...] já nos fica liberdade, e nos corre juntamente obrigação de darmos huma breve noticia de seu nascimento, vida e morte: [...] he divida de agradecimento, divulgarmos [...] as [suas] qualidades, e virtudes” [p.711], deve referir-se, dizíamos, que os factos aqui relatados não andam, no geral, muito longe dos actualmente tidos por autênticos. E, à semelhança do conhecimento histórico actual, também aqui é assinalada a importância religiosa e histórico-literária de Frei Luís de Sousa, caracterizado pelo seu “humilde estilo, que com tão nobre, e levantado methodo [...] honrou tanto a Religião” [p. 711].

De acordo com o referido texto, Manuel de Sousa Coutinho, o filho de Lopo de Sousa Coutinho e de D. Maria de Noronha, nasceu em Santarém, em 1555/6, no seio de uma família nobre e prestigiada. O seu pai era um cristão convicto e tão respeitado “que até o mesmo rei se compunha, quando fallava com ele” [p. 712]. Levou a cabo várias acções em prol do reino: foi como cavaleiro da Ordem de Malta que esteve cativo, doze anos, em Argel, onde contactou com Cervantes; fez

viagens às Índias, e à América; prestou serviço a Filipe de Espanha, tendo por isso sido recompensado com uma tença. Para além disso, faz o texto referência a um Manuel de Sousa Coutinho “Nero de sua propria casa”, sem qualquer alusão a motivações patrióticas que justificassem tal acto, salientando-se apenas o seu brio na defesa da honra [cf. p. 716].

Relativamente à sua faceta religiosa, há que assinalar o seu exemplo de grande austeridade, humildade, de abnegação e de humanidade que praticou, após a entrada no convento.

No entanto, perante os factos apresentados, e voltando à criação literária, não é a faceta de religioso, de prosador ou de biografista verdadeiramente o motivo, a partir do qual Garrett estrutura e compõe a obra. É essencialmente a do homem de grandes qualidades humanas – generoso, amante da sua família, de sentimentos nobres, patriota – que, sobressaindo pela universalidade do seu carácter, Garrett dá a conhecer. Para isso, o autor baseia-se no drama amoroso, comprovadamente histórico, entre Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena, desenvolve-o, acrescentando-lhe toda uma carga ficcional dramática e trágica, necessárias, que originalmente ele não teve, para fazer da obra *Frei Luís de Sousa* um drama histórico exemplar e, dessa forma, um exemplo universal.

Deste modo, a personagem Manuel de Sousa Coutinho, depois convertido em Frei Luís de Sousa, é, à semelhança do que é relatado no *Prólogo*, “fidalgo de tanto primor e de tão boa linhagem” e ainda “guapo cavalheiro, honrado fidalgo, bom português” nas palavras de uma outra personagem, Telmo [Acto I, Cena II, pp. 34 e 39 respectivamente]. Em termos dramáticos propriamente ditos, trata-se de uma personagem que não vive em grande tensão psicológica e que não é supersticiosa nem revela conflitos interiores (ao contrário de D. Madalena). É, antes, uma personagem pouco dada a reflexões e que não espera que as coisas aconteçam por obra dos outros ou do destino, já que parte para a acção, como comprova o incêndio por ele ateado à sua própria casa.

Ainda em termos dramáticos, as suas ausências são outro aspecto importante, porque permitem aumentar a tensão dramática. Sendo Manuel de Sousa um elemento de protecção para D. Madalena, é na sua ausência que esta mais vive os

terrores, que confessa o seu “crime” – o ter-se apaixonado por Manuel de Sousa Coutinho quando o seu primeiro marido era vivo – a Frei Jorge e é na sua ausência que se dá o regresso do primeiro marido de D. Madalena.

Importante é também referir o perfil racional de Manuel de Sousa que refuta leituras supersticiosas do real, ainda que esta postura acabe por, ironicamente, aumentar o terror em D. Madalena, como acontece quando o próprio, perante a hipótese da vinda dos governadores para a sua casa, devido à peste que grassa em Lisboa, sugere que se mudem para a antiga casa de D. João de Portugal e, por isso, pertença de D. Madalena, ao que esta responde aterrada “Qual?...a que foi?... a que pega com S. Paulo?... Jesus me valha!” [Acto I, Cena VII]. Esta acção, se por um lado revela o patriotismo de Manuel de Sousa Coutinho e a sua insubmissão relativamente ao invasor, por outro lado, está intimamente relacionada com o agravamento da infelicidade e do terror sentidos por D. Madalena, estando desta forma ao serviço de uma estrutura que, conforme já assinalaram alguns autores [cf. Kayser, 1985: 416; Brilhante, 1987: 33-36] é trágica, onde todos os elementos confluem num único sentido: o da destruição da família. Note-se como é transmitido o efeito aterrador das palavras objectivas de Manuel em D. Madalena: através da pontuação (reticências, pontos de interrogação e de exclamação) e da suspensão das frases, processos, aliás, bastante abundantes em toda a obra e que causam grande efeito dramático. Maria J. Brilhante considera que, a partir da cena VIII até à cena XII, o desfecho deste acto vai sendo desenhado, em crescendo, demonstrando mais claramente, por parte de Garrett, o tal projecto de representação [cf. 1999: 89], que o autor tinha, depois de dar a conhecer o seu drama bem como a respectiva “Memória” ao Conservatório Real.

Ao agir pelas próprias mãos, Manuel de Sousa acaba por contribuir para a destruição de uma família “honesta e temente a Deus”, relacionada com o desastre português do final de Quinhentos, já que é no novo local que o desfecho trágico acontece: os esposos vão ambos professar a religião e a sua filha, Maria, morre. Tudo em conformidade com o ambiente e a estrutura, com a “índole” trágica da obra, tal como o autor refere na “Memória”.

Vieira Pimentel vê na escolha e utilização desta personagem, por parte de Garrett, uma tentativa de reescrever o sebastianismo, na medida em que Manuel de Sousa Coutinho, sendo um autor de Literatura, é o “antídoto” mais eficaz contra um sebastianismo prestes a tornar-se em crónica doença, de tão nostálgico-regressivo que se estava a tornar [2003: 393-394]. Esta pretensão em querer conhecer a realidade e em alterar essa mesma realidade, por parte do autor de *Frei Luís de Sousa*, já havia sido assinalada por Eduardo Lourenço, na obra *O Labirinto da Saudade* [2001, 1978: 83], onde justamente defende que Garrett é o primeiro que busca “uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepciona”.

Para além desta consciência literária ligada à construção de uma nova ideia de pátria atribuída por estes dois autores a Garrett, deve, no âmbito da nossa abordagem, realçar-se sobretudo o facto de Manuel de Sousa Coutinho ter, quanto a nós, uma tripla função: simbólica, ficcional e dramática. Em termos simbólicos representa o bom chefe de família, cristão, patriota que se revolta contra a humilhação de viver sob o jugo de um rei estrangeiro.

Se relativamente às virtudes de bom carácter e cristão íntegro, o *Prólogo à Segunda Parte* confirma a sua existência, já a característica de patriota anti-castelhano que Garrett lhe imprime parece não corresponder à verdade dos factos. Frei António da Encarnação refere que Manuel de Sousa incendiou a própria casa, por uma questão de honra, não havendo qualquer menção a motivações anti-castelhanas, muito pelo contrário, já que o próprio se refugiara em Madrid quando cometeu tal acção, chegando a receber, mais tarde, uma tença do rei espanhol, o que provará que não era, de todo, *persona non grata*.

Garrett pegou no facto em si – o incêndio para afastar a vinda dos governadores – alterou-lhe a motivação e colocou-o uma vez mais ao serviço da índole trágica da obra. Em termos ficcionais, o patriotismo da personagem é uma característica que “casa” bem com esse espírito trágico, já que funciona como desafio, que vai contra alguma passividade, ou melhor, inacção, que existe nas restantes personagens da obra. Tal facto, revelador de patriotismo, acentua o clima de revolta perante o invasor e, dessa forma, sublinha e fortalece o sebastianismo

que paira em personagens como Maria e Telmo. Por outro lado, em termos dramáticos, serve na perfeição como elemento unificador da acção, pois é graças à sua atitude de revolta, que se dá a mudança para o cenário onde se procederá à anagnórise e ao conseqüente desenlace trágico – a antiga casa de D. Madalena, onde esta viveu com D. João de Portugal, seu primeiro marido. Com esta mudança, que corresponde à mudança do I para o II e III actos, Garrett procede a uma estruturação do espaço que, por si só, anuncia desgraça [cf. Kayser, 1985: 417]. Esta desgraça é prenunciada pelo facto de tal espaço ter sido a casa onde D. Madalena vivera com o seu primeiro marido, D. João de Portugal, de nela se localizar o retrato que será usado para o reconhecimento e ainda da sua contiguidade com a igreja de S. Paulo, local onde irá decorrer a catástrofe.

Assim sendo, este drama garrettiano que, “pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico”, embora não seja uma tragédia regular, apresenta como enredo o seguinte: uma mulher (D. Madalena), a quem havia sido anunciada a morte do marido (D. João de Portugal) em Alcacer Quibir, casa com outro (Manuel de Sousa Coutinho), por quem se havia apaixonado quando ainda estava casada com o primeiro marido. Deste segundo casamento nasce uma filha (Maria) e, apesar do amor existente, a mulher (D. Madalena) vive atormentada com a possibilidade de o seu primeiro marido estar vivo. Este tormento é acentuado por um velho aio da família (Telmo), que havia criado o primeiro marido de D. Madalena e que não acredita na sua morte. Passados catorze anos, o primeiro marido regressa, facto que destrói toda a família – entrada do casal para a vida religiosa e morte da filha de ambos.

Ora, relativamente à realidade dos factos, o *Prólogo* de Frei António da Encarnação diz-nos que Manuel de Sousa Coutinho casou com D. Madalena de Vilhena, “viúva de poucos anos de D. João de Portugal, que ficou [...] na batalha de Alcacer em Africa” [p. 713]. Diz-nos ainda que o mesmo Manuel de Sousa Coutinho com “esta senhora esteve casado alguns annos, sem ter d’ela mais que huma filha que falleceu de pouca idade; até que ambos de commum consentimento fizeram hum divorcio santo, e se meterão na Religião.” [Idem]. Sobre a causa de tal decisão, o biógrafo refere a visita de um peregrino à quinta onde viviam, em

Almada, num dia em que D. Madalena estava apenas na companhia de seu cunhado, Frei Jorge Coutinho. Tal peregrino, vindo de Jerusalém, tinha por incumbência dizer a D. Madalena que “por lá vivia quem se lembrava de vossa mercê [D. Madalena]” [p.714]. Esta, cada vez mais surpreendida, ia ouvindo a descrição que o peregrino fazia e que correspondia à do seu primeiro marido, supostamente morto. Como prova derradeira, Frei Jorge pede ao peregrino que, numa sala “onde havia muitos quadros” [idem], identifique D. João de Portugal, o que aquele faz de imediato. Sem dramatismos, “sem o mínimo sinal de sentimento, porque lhe ditava o juízo interiormente” [p. 715] e fortificados com o exemplo dos Condes de Vimioso, segue cada um o seu caminho, ainda que paralelos: D. Madalena de Vilhena para o Mosteiro do Sacramento, como Soror Madalena das Chagas e Manuel de Sousa Coutinho para o Convento de S. Domingos de Benfca, como Frei Luís de Sousa.

3.3 As outras personagens

3.3.1 Das figuras comprovadamente históricas à criação literária

Na obra *Frei Luís de Sousa*, como em qualquer texto dramático, as personagens, ao realizarem todos os actos linguísticos, agem num tempo presente, o tempo da enunciação, ocultando dessa forma o seu autor. Predomina, então, no texto dramático “o discurso performativo, isto é, o discurso com que as personagens fazem coisas com palavras” [Silva, 1983: 610-611], sendo o tempo presente o tempo necessário ao texto dramático [cf. idem: 612]. Na ausência de um narrador para apresentar as personagens de uma forma mais organizada, “arrumada”, cabe-lhes a elas próprias, através da autocaracterização e da heterocaracterização, revelarem-se como elementos fundamentais do drama, que o fazem evoluir e tornar-se no que é: uma obra artística [cf. Spang, 1998: 39].

Comecemos, pois, pela caracterização dos autores desses discursos performativos, ou seja, pela análise das restantes personagens.

◆ D. Madalena de Vilhena

Apesar de ter uma existência histórica, D. Madalena de Vilhena é uma personagem complexa em termos ficcionais. Dos dados históricos a ela relativos, Frei António da Encarnação apenas refere o seguinte: que é de ascendência nobre e que era “viúva de poucos annos”, quando casou com Manuel de Sousa Coutinho; que lhe deu “hum desmaio” quando o peregrino lhe revelou o recado; e que, após a decisão tomada por Manuel de Sousa Coutinho em seguir “o exemplo dos condes do Vimioso”, ela “se mostrou em tudo mui conforme, sem o minimo sinal de sentimento, porque lhe ditava o juizo interiormente”. Comparando a D. Madalena descrita, ainda que *ao de leve*, no *Prólogo* com a da obra, verificamos que, aqui, a personagem assume uma maior complexidade.

Desta forma, ao acrescentar o pormenor de ela se ter apaixonado por Manuel de Sousa quando ainda estava casada com D. João, Garrett acentua nela o sentimento de culpa, com o qual vive, como a própria confessa ao cunhado, Frei Jorge: “Este amor – que hoje está santificado e bendito no céu, porque Manuel de Sousa é meu marido – começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi ... e quando o vi [...] D. João de Portugal ainda era vivo” [Acto II, cena X: 103]. Este detalhe ficcional é fundamental no desenrolar da intriga, porque está na origem de sentimentos como a inquietação, o terror e a angústia que a personagem vive, e com os quais se inicia a obra, alicerçando, por isso, a sua índole trágica.

D. Madalena surge, logo no início, dona de um grande conflito psicológico, transmitindo toda a carga dramática que vai sendo cada vez mais acentuada, até ao desfecho trágico final. A referência literária a *Os Lusíadas*, por parte de D. Madalena, no início, tem como objectivo, antes de mais, dar uma cor de época, já que, como o autor informa [Nota B, p.151], esta obra era, “no princípio do século dezassete, um livro da moda e que devia andar no bufete de todas as damas

elegantes”. Mas, por outro lado, tal poema serve para estabelecer um paralelo entre a figura de Inês de Castro e a figura de D. Madalena, preparando, dessa forma, o leitor para um possível desfecho semelhante, portanto trágico. Isto apesar de algumas diferenças entre ambas. Porque enquanto D. Inês conseguiu viver plenamente o seu amor " [n] aquele engano d’alma ledo e cego”, D. Madalena vive com “este medo, estes contínuos terrores que ainda me não deixaram gozar um só momento de toda a felicidade que me dava o seu [de D. Manuel] amor”, como nolo afirma logo no início do I acto. Desta forma, enquanto D. Inês vive o amor sem culpa (embora pudesse ter motivos para a sentir), sem imaginar o fim trágico que a esperava, D. Madalena nem sequer consegue viver o seu amor, por causa da culpa que a atormenta, e presente que algo de terrível está prestes a acontecer. Esta diferença entre as duas figuras trágicas está bem vincada através de uma pausa antecedida pela adversativa [Mas eu!... (pausa) Oh!], na passagem atrás mencionada.

Na opinião de Vieira Pimentel, esta preferência de Garrett por Camões⁵², com a inserção de um excerto de *Os Lusíadas*, nomeadamente com o episódio de Inês de Castro, faz do dramaturgo o “instaurador dos mundos de ficção, aquele que opera no sentido de «fazer crer», de favorecer a ilusão da realidade” [2003: 393], estando por isso ao serviço da verosimilhança, que tão cara lhe é.

Verificamos então que esta ilusão da realidade é também expressa pelo acentuar do clima trágico para o qual contribui a superstição de D. Madalena, através da sua crença nas datas, que Telmo simbolicamente lhe recorda: “sete ... e hoje mais catorze ... vinte e um anos?” [Acto I, cena II: 37] e na sexta-feira, tradicionalmente tida como dia aziago: “Sexta-feira! (aterrada) ai que é sexta-feira!” [Acto II, cena V: 92]. Todos estes aspectos do universo ominoso, sempre relacionados com o passado, vão-nos preparando, em crescendo, para o desfecho trágico. Há como que uma preocupação por parte do autor em, à luz da tragédia, ir “semeando de sinais o texto” [Brilhante, 1987: 41].

⁵² Convém lembrar que não é a primeira vez que Garrett recorre a Camões, uma vez que o poeta renascentista já tinha dado nome a uma sua obra, tida por ser a introdutora do romantismo em Portugal.

Temos, portanto, uma personagem que, indo muito além daquilo que se conhece da sua existência histórica, representa o expoente máximo do conflito interior, do sentimento de culpa, do medo de um passado que a tortura e que a não deixa viver em paz. Para além destes aspectos, há ainda a referir que esta sua inquietação se insere em toda uma ambiência que remete para a temática da espera, como muito bem destacou Teresa Belo num estudo intitulado precisamente “A espera em *Frei Luís de Sousa*”. Considera esta autora o tema da espera um aspecto fulcral nesta obra, já que ele é como que o fio condutor da acção, à volta do qual tudo evolui, criando dessa forma o clima de tensão correspondente e necessário ao desfecho trágico [cf. Belo, 2001: 11], facto que leva a autora a apelidar a obra de “drama do desassossego” [idem: 56]. E é neste desassossego que vive D. Madalena perante a ausência do marido, esperando...

◆ Maria

Maria é, a par com Telmo, uma personagem que confere o clima ominoso à obra. Todavia, e diferentemente de Telmo, ela é uma personagem com base numa existência histórica, muito embora tenha sido adaptada em função das circunstâncias textuais. Trata-se de uma personagem que para o autor se terá tornado um desafio.

O *Prólogo* diz-nos que Manuel de Sousa Coutinho esteve casado com D. Madalena de Vilhena, “sem ter d’ella mais que huma filha que falleceo de pouca idade” [p. 713]. Por seu lado, Garrett, na Nota G do acto I [p.184], refere que D. Madalena, do primeiro casamento teve “um filho que morreu moço, e duas filhas”; confirma ainda que do casamento com o segundo marido teve uma filha, que, segundo o autor – e baseando-se na autoridade de seu tio, D. Frei Alexandre – se chamava Maria de Noronha. Deduzimos, portanto, que Garrett preferiu eliminar os filhos do primeiro casamento de D. Madalena para utilizar apenas a existência histórica de Maria (fruto do segundo casamento com Manuel de Sousa), dando-lhe

uma existência ficcional que está muito para além da real, tendo em vista o enquadramento estético e funcional da personagem na obra.

Maria é uma adolescente frágil, sonhadora, perspicaz e sábia (“voz do povo, voz de Deus, minha senhora mãe” [Acto I, cena III: 45]. É curioso o facto de esta personagem, sendo fruto do presente, estar constantemente a identificar-se com o passado e a evocá-lo, com leituras que remetem para a vinda de D. Sebastião: “é o [romance] da ilha incuberta onde está elrei D. Sebastião, que não morreu e que hade vir um dia de névoa muito cerrada...” [Acto I, cena III: 44]; leituras estas que se interligam com outras, as “leituras” dos rostos, dos “olhares” e nas “estrelas”, como muito bem assinalou M. J. Brilhante [cf. 1987: 41] que, por sua vez, evocam um futuro muito desejado por esta personagem, mas que os restantes membros da família rejeitam, já que isso significaria a sua destruição. É ainda a evocação do passado feita quando aprecia o quadro do referido rei na sala dos retratos. Ao evocar o passado, trazendo-o para o presente/futuro, ela está, sem se aperceber, a contribuir para intensificar, cada vez mais, o sofrimento da sua mãe, como se depreende destas suas palavras: “ – Vêem, vêem? ... tambem minha mãe não gosta. Oh! Essa ainda é peor, que se afflige, chora ... ella ahi está a chorar ...*(vai-se abraçar com a mãe que chora)*” [Acto I, cena III: 46].

Este avolumar do sofrimento de D. Madalena, juntamente com as capacidades extra-sensoriais de Maria, já referidas, quando diz à sua mãe: “... é que vos tenho lido nos olhos ... Oh, que eu leio nos olhos, leio, leio!... e nas estrêllas do ceo tambem – e sei cousas ...” [Acto I, cena IV: 48], ou quando pressente a chegada de seu pai, no final da cena V, princípio da cena VI, do acto I, estão, aqui também, ao serviço do clima trágico da obra, pois vão “semeando de sinais o texto”, como já atrás foi referido; e o leitor vai sendo preparado para um final apoteótico, no qual Maria, já delirante, pressentindo a figura de D. João de Portugal, morre melodramaticamente em cena: “morro, morro ... de vergonha ... *(cai e fica morta no chão. Manuel-de-Sousa e Magdalena prostam-se aopé do cadaver da filha.)* [final do acto III].

Maria é, pois, uma personagem de grande densidade psicológica, que confere à obra o clima trágico necessário, estando, desse modo, ao serviço daquilo a que

Ofélia P. Monteiro designa por “uma hábil estratégia trágica” [Garrett, 1987: 19], como temos vindo a assinalar.

◆ Frei Jorge Coutinho

Outra personagem histórica, que aparece referenciada no *Prólogo*, é Frei Jorge Coutinho, irmão de Manuel de Sousa Coutinho. Paralelamente, surge como personagem dramaticamente importante no desenrolar da acção. É ele que traz, “em muito segredo de Lisboa” [Acto I, cena V: 53], a notícia que despoleta o desencadear dos acontecimentos: a vinda dos governadores como hóspedes da família; ele é o confidente de Madalena, ouve-lhe as suas angústias e é através dele que ficamos a conhecer o “crime” daquela; é ainda interveniente no momento da anagnórise, ao interpelar directamente o Romeiro com o climático “Quem és tu?”, ao que este responde de modo fortemente ambíguo, “ (apontando para o retrato de D. João de Portugal) – Ninguém!” [final do II acto: 116].

Na sequência do reconhecimento, os acontecimentos passam a estar sob a sua alçada, já que é ele quem vai incitar o seu irmão (e com este D. Madalena) a professar a vida religiosa: “Deixa o mundo e suas vaidades” [Acto III, cena I: 121]. Desta forma, Frei Jorge representa o papel de intermediário entre Manuel de Sousa Coutinho/D. Madalena de Vilhena e Deus, surgindo assim o Cristianismo como a única forma de obter a salvação desta duas personagens, que se inserem num grupo de “gente honesta e temente a Deus”, como Garrett afirma na “Memória” [p.10].

Este papel interventivo de Frei Jorge é absolutamente ficcional, uma vez que não há registos históricos de que esta figura tenha tido influência alguma na decisão de Manuel de Sousa Coutinho em enveredar pela vida religiosa. É um stratagem, por parte de Garrett, para emoldurar a obra com o espírito do Cristianismo, que surge, assim, como salvação perante a tragédia que se abateu sobre a família, tornando-se, dessa forma, a única alternativa à morte física.

◆ Romeiro/D. João de Portugal

Desta personagem com existência histórica, o *Prólogo* apenas nos diz que D. João de Portugal foi o primeiro marido de D. Madalena de Vilhena, com quem esteve casado “alguns annos” e realça a sua descendência nobre bem como a proximidade ao rei D. Sebastião. Ficamos a saber que D. João de Portugal é filho de D. Manuel de Portugal e neto de D. Francisco de Portugal, primeiro conde de Vimioso e que ambos (pai e filho) ficaram na batalha de Alcácer Quibir, “servindo, e seguindo a el-Rei D. Sebastião” [p. 713]. É-nos dito ainda, e voltamos a referir, que um dia, passados “tantos annos” do seu desaparecimento e quando já todos o julgavam morto, um peregrino português, vindo dos lugares santos de Jerusalém, traz um recado de alguém, que é depois identificado pelo peregrino como D. João de Portugal, dizendo a D. Madalena, “que ainda por lá [nos lugares santos] vivia quem se lembrava” dela [p.714].

Em termos dramáticos, D. João de Portugal é uma personagem-chave, já que é graças a ele, ao seu regresso, que se dá a destruição da família. Muito embora a sua participação efectiva no desenrolar dos acontecimentos, isto é, nos diálogos, na acção, não seja primordial, uma vez que só surge no final do Acto II [cena XI], é um facto que as várias alusões à sua pessoa estejam constantemente presentes: por parte de Telmo, quando se lhe refere como “meu senhor” seguido de reticências [Acto I, cena II: 27], “meu amo” [p.38] ou “o pobre de meu amo”, “meu nobre amo, meu sancto amo!” [p.39]; por parte de D. Madalena, quando se lhe refere através das reticências: “de quando casei a ... a ... a primeira vez” [p.29]; de forma mais indirecta, quando Telmo, ao referir-se a Maria, a trata como “uma donzella e digna de melhor ... de melhor ... [...] De nascer em melhor estado.” [p.33]; quando D. Madalena, perante tais palavras de Telmo, e já irritada, o designa como “meu senhor ...[...] meu primeiro marido, o senhor D. João de Portugal” [p.35], ou simplesmente como “D. João” [p.36]; na cena VII, ainda do Acto I, quando Manuel de Sousa diz que terão de se mudar para a casa que fora de D. João, e D. Madalena, evitando o nome, designa-o novamente pelas reticências: “Qual?... a que foi?... a que péga com San’Paulo? ...[...]” [p.59]; ao contrário, Manuel de

Sousa refere-se-lhe de forma muito directa como “ teu primeiro marido” (dirigindo-se a D. Madalena), “D. João de Portugal” [p. 64]; quando, já no Acto II, Telmo, perante a curiosidade de Maria acerca do retrato, se lhe refere, mais uma vez rodeado de reticências, como: “Esse é ... hade ser ... um da familia, destes senhores da casa de Vimioso [...]”, [p. 76]. Na sequência deste diálogo, Maria recorda que também sua mãe não nomeia o retrato, apenas se lhe referindo como o “outro, o outro...” [p. 78], pelo que volta a insistir com Telmo para que este lhe diga quem é afinal “o outro, o outro ... quem é este outro, Telmo?”. E é Manuel de Sousa Coutinho que, surgindo inesperadamente na sala naquele momento, mais uma vez, como que chamando-o para junto dos presentes, o caracteriza, sem medo, dizendo: “Aquelle era D. João de Portugal, um honrado fidalgo, e um valente cavalleiro” [p. 82]. Já próximo do final do Acto II, D. Madalena volta a referir-se ao seu primeiro marido como D. João de Portugal [cena X: 103], imediatamente antes de surgir em cena o romeiro. Este é caracterizado por outra personagem, aliás, bastante secundária, o criado Miranda, que o apresenta a D. Madalena como “pobre velho peregrino, [...] um romeiro [...] que vem de Roma e dos Sanctos-Logares. [...] Muito velho – e com umas barbas!... [...] tam formosas barbas de velho, e tam alvas.” [cena XI: 105]. Segue-se a apresentação do romeiro pelo próprio que, embora comece por se caracterizar como sendo dos melhores portugueses, entra depois numa espécie de negação de si mesmo e de negação da existência de ligações ao mundo e a tudo à sua volta, ao responder a Frei Jorge, e também à própria D. Madalena da seguinte forma (atente-se no número de vezes que ele utiliza o advérbio de negação *não* e o pronome indefinido *ninguém*): “eu não merecia estar onde estive [Lugares Santos] [...] não soube morrer lá”; “eu não tenho filhos, padre.” “Já não tenho familia.”; “Parentes!... [...] contaram com a minha morte, [...] hãode jurar que me não conhecem.” [...] amigos, tenho um;” [...] “estou tam velho e mudado do que fui!” [cena XIV: 109-111].

Curiosamente, quando D. Madalena lhe pergunta quem tinha sido o homem que lhe mandou o recado, o Romeiro, não se identificando nunca, responde que tinha sido um “honrado homem ... a quem unicamente devi a liberdade ... a *ninguem* mais [itálico no original], repetindo que o “seu nome, nem o da sua gente

nunca o disse a ninguém no captiveiro” e que “Ninguém o consolava, senão eu ... e Deus!” [Idem: pp. 113].

Segue-se a identificação pelo retrato. Vejamos como Frei António da Encarnação no-la descreve para depois a compararmos com a forma como Garrett o faz. Diz-nos então o *Prólogo* que, após a descrição exacta do peregrino, que se coadunava com a de D. João, D. Madalena desmaiou, pelo que Frei Jorge se dirigiu com o peregrino para uma sala onde havia muitos quadros,

[...] entre os quaes estava tambem o retrato de D. João de Portugal; e disse ao peregrino: Se virdes a imagem d’aquelle homem, que vos deu o recado em Jerusalem, conhecel-o-heis? Respondeo que sim: e correndo os olhos pelos quadros sem demora, apontou pêra o quadro de D. João de Portugal, dizendo, que o homem, que lhe fallara, todo se parecia com aquella imagem; e com isto se despedio. [p.714].

Em *Frei Luís de Sousa*, no momento em que o Romeiro revela que D. João está vivo, D. Madalena, diferentemente da reacção que é apresentada no texto de Frei António da Encarnação, reage de forma “espavorida” e desesperada, querendo morrer. Garrett, ainda que utilizando a mesma estratégia do reconhecimento através do retrato, coloca igualmente Frei Jorge no comando da acção, lançando mão das didascálias, pelo que este “ (Reflecte, e logo como por uma idea que lhe acudiu de repente) Oh! inspiração divina ... (chegando ao romeiro) Conheceis bem esse homem, romeiro: não é assim?” ao que o Romeiro responde: “Como a mim mesmo.” Perguntando-lhe se ele o reconheceria “com menos annos – pintado (...)”, o Romeiro responde: “Como se me visse a mim mesmo n’um espelho”. Então, Frei Jorge manda-o procurar nos retratos. Neste ponto, Garrett aproxima-se da fonte quando indica: “Romeiro, *sem procurar, e apontando logo para o retrato de D. João. É aquelle.*” [p. 115-116]. A partir daqui, Garrett distancia-se muitíssimo de Frei António da Encarnação, já que enquanto este autor conta que D. Madalena “se mostrou em tudo mui conforme, sem o mínimo sinal de sentimento”, em Garrett, D. Madalena reage “ *com um grito espantoso*” e “ (foge *espavorida e n’este gritar.*) [p.116]. Consideramos que esta

reacção de D. Madalena tem um carácter mais universal, mais intemporal do que a descrita no *Prólogo*, como comprova o facto de ter conseguido chegar até aos nossos dias, mantendo-se verosímil e actual.

E eis-nos chegados ao ponto culminante da obra, ao clímax: o Romeiro/D. João de Portugal “*alçado no meio da casa com aspecto severo e tremendo*”, evidenciando com esta atitude algum desejo de vingança, está prestes a responder à pergunta de Frei Jorge sobre a sua identidade. Se, por um lado, ele nega a sua existência, ao responder “Ninguém”; por outro lado, Garrett coloca-o a afirmar a sua identidade a Frei Jorge, já que opta por recorrer à mímica, ao colocá-lo, “*apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal*” [p. 116], revelando Garrett, desta forma, um “escondido desejo de representação” [Brilhante, 1999: 84]⁵³.

Feita a análise desta personagem, podemos verificar que a negação da identidade do Romeiro/D. João já vinha sendo preparada desde a entrada em cena da personagem, ou melhor, desde o início da obra, como comprovam algumas recusas, por parte de outras personagens, nomeadamente de D. Madalena e, por vezes, Telmo, (como já exemplificámos) em declarar o seu nome abertamente. Tal facto leva-nos a concluir que esta personagem, de existência histórica, mas com poucos dados biográficos, foi utilizada por Garrett de uma forma única e diferente das demais.

Trata-se de uma personagem que está ausente na maior parte da obra, já que só entra em cena praticamente no final do Acto II, mais exactamente na cena XI desse acto. No entanto, apesar de quase todas as outras personagens a terem como morta, ela consegue dominar a mente e o espírito de personagens como D. Madalena, Maria, para quem D. João surge associado a D. Sebastião, e evidentemente Telmo, que nunca acreditou na sua morte. D. João é também a causa da grande instabilidade, do medo e da culpa sentidos por D. Madalena e que lhe tornam a vida num desassossego permanente, primeiro em casa de Manuel de Sousa Coutinho e depois na casa que fora de D. João. Daí considerarmos o

⁵³Recorde-se que é referido no “Prólogo dos Editores” que não “havia a minima tenção de intregar nunca á scena Frei Luís de Sousa”. Contudo, momentos como este agora referido desmentem essa pretensão, como Brilhante defende no artigo acima referido.

Romeiro/D. João de Portugal uma personagem que, sendo histórica, é muito bem utilizada por Garrett, quer na ausência quer na presença, dado que o autor a coloca ao serviço da índole trágica do drama, levando o seu aparecimento à destruição da família, que compreende a separação do casal, com a conseqüente entrada na vida religiosa, e a morte da filha.

Eduardo Lourenço [cf. 2001: 86] considera que quem se identifica como “Ninguém” não é um marido que, apesar de dado como morto, regressa à pátria, mas é antes a própria pátria, um “povo que só já tem ser imaginário (ou mesmo fantasmático)”. Aquele filósofo, pretendendo aprofundar o sentido do ser português, lê o *Frei Luís de Sousa* à luz de uma tragédia histórico-política ou simbólico-patriótica, que revela um sentimento de fragilidade do ser da pátria, típica do século XIX português.

3.3.2 A existência ficcional de Telmo

Telmo é a única personagem cujo nome não consta nem do *Prólogo* nem de outros documentos históricos consultados. Não obstante, a sua existência ficcional é deveras importante, fundamental, sobretudo pelo que de ominoso transporta, o que o torna numa das personagens que mais contribui para a índole trágica da obra, a par com Maria e com D. João de Portugal, como já tivemos oportunidade de esclarecer.

Todavia, e apesar de ser uma figura ficcional, trata-se de uma figura que poderia ter existido, dadas as suas características, tanto físicas como psicológicas, como ainda sociológicas, e, nesse sentido, será uma figura verosímil. De facto, sendo D. João de Portugal proeminente figura da alta nobreza, neto de D. Francisco de Portugal, primeiro conde do Vimioso, que serviu e seguiu o rei D. Sebastião, de acordo com o *Prólogo* [p. 713], seria muitíssimo provável que pudesse ter tido como aio um fiel “escudeiro valido, o familiar quasi parente, o amigo velho e provado de teus amos” [III, cena II: 27], ou seja, Telmo.

Vejamos de seguida como uma personagem fictícia, mas com uma existência verosímil, como é Telmo, pode ter uma importância tão grande no desenrolar dos acontecimentos e ser inclusivamente mais importante do que uma figura verdadeira.

De facto, a presença deste velho aio – considerado como elemento da família, muito ligado ao passado (havia criado D. João de Portugal, em cuja morte não acredita), mas também ligado ao presente (através dos fortes laços que o unem a Maria) – é um pouco ambivalente e, como tal, complexa.

Se, por um lado, ele existe para avolumar os medos e a culpa de D. Madalena, como se depreende das palavras desta: “Oh Telmo! Deus te perdoe o mal que me fazes. (*Desata a chorar*)” [Acto I, cena II: 34]; ou quando relembra, na mesma cena, as palavras que D. João escrevera a D. Madalena, na véspera da batalha em que supostamente desaparecera e que fazem com que ele não acredite na morte de seu amo (“vivo ou morto, Magdalena, heide ver-vos pelo menos ainda uma vez n’este mundo.”), relacionando-as com a simbologia das datas (“sete ... catorze ... vinte e um anos”), por outro lado, ele próprio representa momentos de grande tensão psicológica, debatendo-se entre um passado que não quer esquecer e um presente que está, apesar de tudo, a dominá-lo:

Eu agora tremo ... É que o amor d’est’outra filha, d’esta última filha, é maior, e venceu ... venceu, apagou o outro. [...] Meu Deus, meu Deus! (*ajoelha*) levae o velho que ja não presta para nada, levae-o por quem sois! [...] e não me tomeis dos braços o innocentinho que eu criei para vós ... mas ainda não, não m’o leveis ainda. [Acto III, cena IV: 134-135].

Esta passagem, extraída do monólogo de Telmo que corresponde à cena IV do acto III, é bastante elucidativa de toda uma carga dramática que a personagem suporta e transmite aos que o rodeiam, muito em especial a D. Madalena, e que é conseguida através dos mais variados aspectos linguísticos por parte de Garrett.

António José Saraiva refere a este propósito que um dos maiores dons de Garrett que é a arte do diálogo, “aparentemente volúvel, caprichoso, entrecortado de jogo de escondidas, feito às vezes de palavras soltas, monossílabos, exclamações, silêncios, mas todo carregado de sentido, de subentendidos, de

reservas, gravação fiel de um pensar ondeante, deu nesta peça todo o rendimento.” [1979: 749].

Exemplifiquemos. Temos reticências que sugerem, transmitindo muito mais força ao que não é dito, mas que está subentendido: “ (...) ao princípio, era uma criança que não podia ...– é a verdade, não a podia ver: ja sabereis porquê ... mas vê-la, era ver ... Deus me perdoe!... nem eu sei ... (...)”, [Acto I, cena II: 31]; e temos frases entrecortadas, sobretudo, por vírgulas, mas também por exclamações e interrogações, a exprimirem sentimentos contraditórios, de grande tensão interior, como acontece no seu solilóquio [cf. Acto III, cena IV: 134-135].

O facto de Telmo ser uma personagem ficcional, sem existência histórica, permitiu a Garrett poder especular criativamente, para utilizar as palavras de Spang [cf.1998: 37]. Neste sentido, criou-o como uma personagem na qual o conflito psicológico provocado pelos seus dilemas é intenso, sem nunca, contudo, descuidar a questão da verosimilhança, o que faz desta personagem uma personagem central, considerada inclusivamente por alguns autores, nomeadamente por António José Saraiva, como a figura central do drama [cf. Saraiva, 1978: 28]. Telmo, essa personagem construída, é uma personagem exemplar. Representa princípios e valores intemporais e universais: a fidelidade à amizade/ao amor verdadeiro; a luta entre sentimentos contraditórios; algum desejo, ainda que inconsciente, de vingança; o arrependimento; a frustração e a impotência perante o destino.

Outros aspectos reveladores da carga dramática de Telmo são alguns recursos discursivos, nomeadamente os apartes, através dos quais inferimos a esperança no regresso de D. João de Portugal, quando D. Madalena se refere a este, dizendo “que Deus tenha em glória”, ao que Telmo, em aparte, responde num futuro duvidoso “*Tera ...*” [Acto I, cena II: 30]; por outro lado, vemos a fidelidade da personagem a ser posta à prova, o que lhe causa grande sofrimento: “(aparte) – Ja não sei pedir senão pela outra.”; ou quando interpela o Romeiro, dizendo “Hade-me pezar da vossa vida?”, seguindo-se de imediato em aparte a confissão: “*Meu Deus, parece-me que menti ...*” [Acto III, cena V: 137]. Finalmente, outro recurso, que muitos

autores consideram como fazendo parte do texto secundário ⁵⁴, mas que nesta obra se revela um recurso de grande importância e utilidade, especialmente no que à carga dramática das personagens diz respeito, são as didascálias, de que é exemplo a fala de Telmo (– Senhor, senhor, não tenteis a fidelidade do vosso servo.”), precedida da indicação “ (*em grande ansiedade*)” [Acto III, cena V: 139].

No final, Telmo não consegue resolver a sua luta interior e, nem mesmo quando acorda com o Romeiro em dizer que tudo não passou de uma mentira, de modo a devolver a felicidade à família, é ultrapassado pelos acontecimentos, como prova o final da cena VII, do acto III, quando Frei Jorge diz a Telmo que é impossível reverter o curso dos acontecimentos, pelo que, como é referido na didascália: (*Telmo sai com repugnância, e rodeando para ver se chega aopé de Magdalena. Jorge, que o percebe, faz-lhe um signal imperioso; elle recua, e finalmente se retira pelo fundo*).

Com tudo isto, Garrett cria esta personagem do século XVI-XVII, mas acaba por dar dela uma visão do homem moderno, que revela o ser fragmentado que faz parte da natureza humana e que, no fundo, somos todos nós. Este aspecto remete para um outro, já aludido, que é o da modernidade do *Frei Luís de Sousa*, defendida por Vieira Pimentel [2003: 385-401]. Tal como as outras vozes da obra, Telmo diz o que diz “no horizonte de um outro dizer”, ou seja, é uma voz oculta, como é de esperar de um texto “dramático canónico”, sustentada numa outra voz maior, a do autor-criador.

3.4 Da moldura histórica à consistência dramática

3.4.1 O tempo histórico ao serviço da ficção

A moldura histórica do drama *Frei Luís de Sousa* é-nos sugerida logo através do título, pois o nome desta figura seiscentista, aqui evocada, é suficiente para que

⁵⁴ Tal é o caso de Aguiar e Silva, na sua *Teoria da Literatura*, que considera como texto secundário as *didascálias* ou *indicações cénicas* [1983 (5ªed.): 605].

nós localizemos a época versada na obra. E desta forma somos transportados para os séculos XVI-XVII, época na qual viveu o esperado protagonista. Mas este drama, longe de ser centrado na personagem – “o excelso prosador Frei Luís de Sousa” [Serrão (s/d): 74] – gira antes à volta de uma família, da qual essa personagem faz parte, inserida num determinado tempo histórico, com as vivências sociais, familiares, religiosas, políticas, culturais e humanas típicas dos séculos XVI-XVII. Para tal, o seu autor recorreu a fontes históricas que lhe deram a moldura necessária, isto é, os acontecimentos históricos, o ambiente de época, a cor local, mas contou também com a sua capacidade linguístico-criativa para que o drama *Frei Luís de Sousa* ultrapassasse uma época e um país e se afirmasse, no século XXI, ainda como um drama inovador e enriquecedor, quer histórica quer literariamente. Resta-nos então verificar a forma como o autor se serve desse tempo histórico, com os acontecimentos, os factos que a História nos legou e como os põe ao serviço do drama.

No *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos*, Frei António da Encarnação refere apenas uma data, “8 de Setembro de 1614”, dia em que o P. Frei Luís de Sousa tomou “o hábito e professou”, e mais nenhuma referência temporal é encontrada neste texto. Ora, a partir daqui, coube a Garrett lançar mão a toda uma moldura histórica, que ele vai entrelaçando, de acordo com as suas conveniências dramáticas, de modo a que o drama contivesse a verosimilhança necessária.

Relativamente à obra, verificamos que são várias as alusões e as referências a factos e a acontecimentos que a enformam historicamente e remetem para determinadas datas, nem sempre exactas. Vejamos então o que nos diz o texto.

A primeira didascália do drama, a que introduz o acto I, descreve-nos o local onde decorrerá este início da acção como uma “Camera antiga, ornada com todo o luxo e caprichosa elegancia portugueza dos principios do seculo dezasette”. Se a esta referência juntarmos outras informações dadas, logo na cena II, por D. Madalena, a saber: que a “funesta jornada de Africa”, Alcácer Quibir entenda-se, ocorrida como sabemos em 1578, a deixou viúva aos dezassete anos, e que durante sete anos procurou o seu primeiro marido, D. João de Portugal; que, finda esta

procura, se dá o casamento com Manuel de Sousa Coutinho, do qual nasce a filha de ambos, Maria; e que entretanto catorze anos já passaram, pelo que Maria tem “treze annos feitos”; deduzimos então que D. Madalena tem nesta data trinta e oito anos e que a acção do drama decorre em 1599, portanto quase no “seculo dezasette”, em Almada, no I acto na casa de Manuel de Sousa Coutinho, depois no II acto no palácio que fora de D. João de Portugal e no III acto na parte baixa do mesmo palácio, que comunica com a capela da igreja de S. Paulo dos Domínicos.

Ora, a História diz-nos que Frei Luís de Sousa, nascido provavelmente em 1555, casa com D. Madalena em 1583 e que, entre 1599 e 1600, ambos vivem em Almada [Serrão (dir.), s/d: 73-74], o que não difere muito das datas apontadas pelo autor. Mas, já relativamente ao tempo da acção propriamente dita, há diferenças que merecem ser destacadas. Assim, enquanto, que em termos históricos, a versão dos acontecimentos também não é unânime, porque Frei António da Encarnação indica como causa para a profissão da religião o aparecimento de um peregrino com a notícia de que D. João estaria vivo; no Dicionário de História de Portugal de Joel Serrão, por exemplo, tendo por base as *Cartas Régias* de 11/1/1581 e de 28/4/1589, considera-se que todas as notícias da época dão D. João de Portugal como morto na batalha de Alcácer Quibir, considerando inverosímil a explicação dada no *Prólogo* de Frei António da Encarnação. Por isso, segundo o referido artigo, o casal entra para a vida religiosa em 1614, logo após a morte da filha de ambos [cf. Serrão, s/d: 74-75].

A este propósito, impõe-se então perguntar: porquê antecipar a acção para 1599? Consideramos que, mais uma vez, a resposta está, não apenas na rejeição ao seguimento das datas, como Garrett quer defender na “Memória”, mas sobretudo na conveniência desta data para fins dramáticos. É que as fontes históricas por nós consultadas dizem-nos que de 1598 a 1603 se dá um surto pestífero em Lisboa, vindo da Flandres, tendo-se tornado mais violento precisamente em 1599 [cf. Mattoso (dir.), 1993, vol. III: 220; Serrão: 407], tal como era do conhecimento de Garrett pela *História de S. Domingos*, que o próprio refere na Nota T ao Acto I: “A peste começou no fim de Outubro de 1598, estava quasi extincta pelos fins de Agosto do ano seguinte [1599, ano em que decorre a acção do drama]; mas no

Outubro inmediato *começaram a picar novos rebates, não acabando de levantar detodo até Fevereiro de 1602*”.

Este facto propiciará na obra a deslocação dos governadores ao serviço dos espanhóis, fugindo aos “ares apestados de Lisboa” [p. 31], ainda que, nas palavras de Frei Jorge, “a fôrça da peste (...) está, se póde dizer, acabada, que são raríssimos os casos” [p.52], para a “boa villa d’Almada” [p. 53]. E é precisamente esta vinda, para a qual a peste seria razão mais do que verosímil, que vai originar o incêndio ateadado por Manuel de Sousa Coutinho para a impedir, acabando este facto por ser o motor da acção, já que é a partir daqui que vai suceder todo um conjunto de peripécias rumo a um desfecho trágico, como já tivemos oportunidade de analisar.

Assim, para além da importância que este apontamento histórico fornece à obra, em termos da caracterização do contexto histórico e social, esta referência histórica tem também o propósito de originar na obra o único momento de acção, na acepção dramática do termo.

3.4.2 A recriação do espaço

Ao classificarmos *Frei Luís de Sousa* como um drama “ilusionista”⁵⁵, para utilizar a designação de Spang [1998], também tivemos em conta a forma como Garrett apresenta o espaço cénico. Spang defende que, em nome da verosimilhança, deve haver uma preocupação com os espaços dramáticos, uma vez que estes têm que respeitar, por um lado, as exigências das referências históricas, e por outro lado, as convenções próprias do texto dramático e da sua representação [cf. Spang, 1998: 45-46]. Vejamos, pois, como é feita a recriação destes espaços trazidos do século XVII, por Garrett, a partir do *Prólogo* de Frei António da Encarnação.

Este escritor refere que Manuel de Sousa Coutinho morava com D. Madalena de Vilhena “na sua quinta de Almada” [p.714], quando aquela foi visitada por um

⁵⁵ Cf. subcapítulo 2.5.

peregrino que lhe anunciou que D. João de Portugal estava vivo. E, relativamente ao espaço físico, há ainda e apenas a referência a uma “salla de fóra, aonde havia muitos quadros” [idem], bem como a alusão ao Mosteiro do Sacramento e a S. Domingos de Benfica, os dois locais para onde D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho foram religiosamente viver. Não havendo, no drama garrettiano, nenhuma voz enunciativa para nos informar acerca dos espaços da obra, estes são feitos, quer pelo discurso das personagens – no caso das referências aos dois locais religiosos e quando, na cena III do Acto II, Manuel está com Maria, na tribuna, a ver e a admirar a igreja – quer sugeridos pelas didascálias, que assumem grande importância neste aspecto. Em termos de espaço, têm especial importância, não só as didascálias relacionadas com as personagens, mas sobretudo as que abrem todos actos, no início dos quais surgem indicações importantes relativas à caracterização do local onde vai decorrer a acção.

Sem nunca esquecer o hipotético público-alvo deste trabalho, deve lembrar-se, a este propósito, que o que determina a mudança de acto é habitualmente a mudança de cenário; por isso, cabe-nos agora verificar a maneira como o dramaturgo faz corresponder os espaços aos respectivos actos, sabendo nós que, na fonte por nós escolhida, apenas é utilizado um único espaço.

Temos, no início do I Acto, uma “Camera antiga, ornada com todo o luxo e caprichosa elegancia portugueza dos principios do seculo dezesette [...]. No fundo duas janellas rasgadas [...] sôbre o Tejo e de donde se ve toda Lisboa” e um retrato de “um cavalleiro môço [...] com a cruz branca de noviço de S. João de Jerusalem”. Vemos que esta didascália inicial, que, segundo Garrett [cf. Nota A: 177-178] se baseia num manuscrito da Biblioteca da Ajuda que havia sido descoberto por Alexandre Herculano⁵⁶, nos indica que a acção vai decorrer na Almada do século XVII, num espaço social típico da nobreza. No final deste acto, decorre um momento de verdadeira acção, muito importante em termos de espaço dramático – o incêndio da casa de Manuel de Sousa Coutinho, ateado pelo próprio – já que vai possibilitar a mudança para um espaço pleno de sinais e dramaticamente muito

⁵⁶ É importante sublinhar, aqui também e mais uma vez, a importância de Alexandre Herculano na divulgação da História, nomeadamente através do recurso aos documentos históricos.

importante – o “palacio que fôra de D. João de Portugal”, mais especificamente um “salão antigo de gosto melancolico e pesado”. Este outro espaço, que inicia o II Acto, vai permitir uma quase total unidade de lugar nestes dois actos finais, pois fica situado na mesma vila de Almada. À semelhança da sala dos quadros referida no *Prólogo*, é num espaço semelhante que se encontram os “grandes retrattos de familia”, entre os quais figuram o de D. Sebastião, o de Camões e o de D. João de Portugal. Serve este espaço dois propósitos: por um lado, dar uma cor de época, caracterizando o ambiente austero, solene, sombrio e rígido da decoração de uma casa da alta nobreza tradicional; por outro lado, este mesmo ambiente serve finalidades dramáticas, porque é um espaço que comunica com o cenário onde decorrerá o desfecho trágico final, “a capella da Senhora da Piedade na igreja de San’Paulo dos dominicos d’Almada” [Acto II, didascália inicial].

O III Acto decorre na parte “baixa do palacio de D. João de Portugal, comunicando [...] com a capella da Senhora da Piedade na igreja de San’Paulo dos dominicos d’Almada”, onde acontecerá o desfecho trágico da família.

Ao compararmos o espaço referido no *Prólogo* com o espaço do drama garrettiano, verificamos que, apesar de não corresponder exactamente ao único lugar referido naquele texto e de não corresponder à clássica unidade de lugar, Garrett consegue aproximar-se de uma relativa unidade que ele próprio constrói. Tudo decorre em Almada, havendo apenas dois lugares diferentes, embora não muito distantes, para, em nome da verosimilhança, servirem de palco aos acontecimentos. Significa que o dramaturgo teve cuidado com a selecção dos espaços, não se pressentindo qualquer anacronismo, uma vez que há toda uma caracterização física e social dos mesmos que está de acordo com a época retratada: Almada, seio de uma família nobre do séc. XVI-XVII.

Temos então que, quando, relativamente ao espaço, não há a verdade histórica exacta, predomina a verdade dramática, igualmente importante para assegurar uma verosimilhança constante e importante num drama “ilusionista”.

3.4.3 Referências histórico – culturais

Elemento importante sob o ponto de vista histórico é a referência a Alcácer Quibir, ao Domínio Filipino e ao Sebastianismo.

No âmago desta espécie de moldura tríptica está D. Sebastião, nascido a 20 Janeiro de 1554, dezoito dias após o falecimento de seu pai, o príncipe D. João. Fosse pela sua ascendência quase incestuosa, já que havia casamentos de consanguinidade nos seus antepassados, fosse por uma educação deficiente⁵⁷, D. Sebastião revelava uma personalidade doente e misógina, pelo que não casou nem teve descendentes [cf. Mattoso (dir.), 1993, Vol. III: 540-546]. Essa sua personalidade e uma “obsessão mórbida [...] [que] desprezava todos os conselhos” [cf. Serrão, (s/d): 22] faziam-no julgar-se imune aos perigos, porque muito seguro da protecção divina, o que justifica a sua ida para Alcácer Quibir, onde se bate valorosamente e acaba por morrer em combate. O seu desaparecimento coloca provisoriamente no trono o seu tio-avô, Cardeal D. Henrique, após o que se segue a perda da independência nacional em favor de Filipe II de Espanha (I de Portugal) e à consequente unificação com Espanha. Este neto de D. Manuel I de Portugal, um dos legítimos sucessores, sobe ao trono em 1580 e governa Portugal (para além de um vasto império) até 1598, data da sua morte. Segue-se-lhe D. Filipe III (II de Portugal), que morre em 1621 [cf. Mattoso (dir.), vol III: 540-573] e depois até 1640, D. Filipe IV (III de Portugal). Entretanto, na sequência do que foi o desastre da “funesta batalha”, há um eclodir de práticas divinatórias em todo o reino, um aparecimento de profecias e os primeiros sinais do fenómeno do sebastianismo, que caracterizam o sofrimento colectivo de todo um povo [idem: 548]. Retomando agora a centralidade de D. Sebastião, podemos então concluir que, para a História, D. Sebastião ficou como um rei “querido antes de nascer, rei amado enquanto se deixou amar, rei esperado depois de desaparecido” [idem: 541].

⁵⁷ Relembre-se que após a morte do pai, a sua mãe, a princesa D. Joana, regressou a Castela. A educação de D. Sebastião ficou por isso a cargo de sua avó, D. Catarina, regente do reino após a morte do marido e avô de D. Sebastião, D. João III, tendo como mestre o padre jesuíta Luís Gonçalves da Câmara e como aio D. Aleixo de Meneses. Pretendia-se, portanto, proporcionar ao rei uma instrução humanística sólida bem como um forte sentimento do dever e honra guerreiros, ao que se juntava um acentuado fervor religioso [Cf. Mattoso (dir.), 1993, vol. III: 541-542].

Voltando ao drama, é, pois, sob esta unificação peninsular que se começa a desenhar, que decorre a acção do drama *Frei Luís de Sousa*. Prova disso é quando Telmo, desculpando-se a D. Madalena, reconhece Manuel de Sousa como “os que se têm por melhores n’este reino, em toda Hespanha” [p. 34], sob o domínio filipino, mais exactamente no reinado de Filipe II; já Filipe I havia morrido há um ano, como comprova a fala de Frei Jorge, quando se lhe refere, na cena V do primeiro acto, como “D. Philippe de Castella que Deus guarde” [p.53]. Todas estas referências são feitas num ambiente sebástico muito conveniente.

Relativamente a este último aspecto, consideramos que a crença no sebastianismo por parte de Maria é bem aproveitada dramaticamente por Garrett. A este propósito, voltamos a convocar o trabalho de Teresa Belo, *A Espera em Frei Luís de Sousa*, no qual a autora considera que D. Sebastião “é rei naquele espaço dramático”, já que a sua evocação por parte de Maria faz com que ele entre num “fora de cena imaginário” [cf. Belo, 2001: 55]. Desta forma, Garrett dá-nos uma Maria “sebastianista”, por isso muito virada para o passado, o que contrasta tragicamente com a sua mãe, D. Madalena, que quer esquecer o passado e recusa a crença no regresso de D. Sebastião, porque tal regresso estaria relacionado com a sua desgraça e a da sua família. Neste sentido, critica as frequentes alusões de Telmo:

[...] a esse desgraçado rei D. Sebastião, que o seu mais desgraçado povo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade! – esses contínuos agouros em que andas sempre de uma desgraça que está imminente sobre a nossa família...” [Acto I, cena II].

Por seu lado, Maria acredita no regresso de D. Sebastião, “que não morreu e que hade vir um dia de névoa muito cerrada...” [Acto I, cena III: 44]. Esta sua crença na vinda do salvador da pátria espelha, por um lado, as vivências de uma parte da população da época, especialmente do povo, já que a maior parte dos senhores, fidalgos e eclesiásticos, não se opunham à unificação ibérica e estavam com o rei Filipe, devido às contrapartidas financeiras [cf. Mattoso (dir.), 1993: 560]; mas, por outro lado, acentua a fragilidade psíquica de Maria, dada a causas

sobrenaturais, acabando por acentuar a vertente trágica da personagem. Assim se explica a forma como ela, em conversa com Telmo sobre os três retratos, tece considerações acerca da personalidade de D. Sebastião e da forma como exerceu o cargo de rei que pouco têm de comum com o que o discurso histórico nos relata. Maria, fascinada pelo retrato, apresenta o seu “querido e amado rei D. Sebastião” da seguinte maneira:

[...] um rei moço e sincero ainda, leal, verdadeiro, que tomou ao sério o cargo de reinar, e jurou que hade ingrandecer e cobrir de glória o seu reino! (...) E pensar que havia de morrer ás mãos de mouros, no meio de um deserto, que n’uma hora se havia de apagar toda a ousadia reflectida que está n’aquelles olhos rasgados, no apertar d’aquella boca!... Não póde ser, não póde ser. Deus não podia consentir em tal. [Acto II, cena I].

Desta sua fala ressaltam dois aspectos relacionados com a personalidade do rei, que Garrett moldou, colocando-os ao serviço do seu drama, sem nunca, contudo, pôr em causa os factos históricos propriamente ditos. Um, o facto de considerar que tal empreendimento foi uma “ousadia reflectida”, o que como sabemos, foi mais fruto de teimosia e de algum sentido de aventura por parte do rei; este aspecto enquadra-se no fascínio que uma personagem com as características de Maria sentia por aquela figura, por isso, é verosímil que assim seja. Outro aspecto é a presença divina que D. Sebastião cultivava, que está subjacente no discurso de Maria e que continua a permitir a crença no seu regresso, crença essa que, por isso, se alarga ao regresso de D. João de Portugal, aumentando dessa forma o clima ominoso que paira e que acaba por destruir a família.

Decorrente da situação sócio-política da época, há que destacar também a forma como o autor apresenta as desavenças entre portugueses e castelhanos, após a perda da independência. Diferentemente do caracterizado por Garrett, as desavenças entre portugueses e castelhanos naquela época, após a perda da independência, não são muito sentidas. Aliás, e como anteriormente referido, a História diz-nos que todos os grandes senhores, fidalgos e eclesiásticos, que são afinal as classes sociais a que pertencem as personagens da obra, mas também os

mercadores, estavam por Filipe I [cf. Mattoso (dir.), vol. III: 560]. O próprio Manuel de Sousa Coutinho esteve ao serviço do rei Filipe, tendo inclusivamente recebido uma tença, como já antes havíamos igualmente referido. Por isso, as desavenças, a existirem, seriam as normais, a título pessoal, independentemente da nacionalidade ou da situação política. Garrett, por seu lado, transmite na obra um clima de rivalidades, de rejeição ao invasor que oprime o invadido, o que, aliás, se enquadra na “índole trágica” do drama, acentuando a força que impele uma personagem como Manuel de Sousa para a acção. É neste contexto que surge Maria, como crente patriota em D. Sebastião, referindo-se à vinda dos quatro governadores para sua casa como uma “tyrannia”, expressando grande vontade de partir para a luta, ao que seu tio a apelida de “louquinha”, assemelhando-se muito com a personagem histórica de D. Sebastião. Parece, pois, haver em Maria uma espécie de prolongamento do carácter do próprio rei D. Sebastião, tal como ele nos é dado a conhecer pelos historiadores: muito dado à religião e a crenças no sobrenatural, fraco, impulsivo, teimoso e aventureiro.

Também Manuel de Sousa se refere aos governadores como os que tomaram o “incargo odioso... e vil, de opprimir os seus naturaes em nome d’um rei estrangeiro...Oh que gente, que fidalgos portuguezes!...” [Acto I, cena VII: 58], rejeitando o domínio castelhano e revelando um patriotismo acérrimo, que é corroborado por Maria. Este patriotismo não corresponde à figura histórica de Manuel de Sousa, mas está em sintonia com a sua figura dramática, já que é esta força patriótica que o leva a agir para, segundo o próprio, “saber-se no mundo que ainda há um portuguez em Portugal”, arrastando consigo, ironicamente, a destruição de toda a família. Igualmente, Telmo, elogiando Manuel de Sousa, vê na acção deste – o incêndio da sua casa como recusa em hospedar os governadores ao serviço do rei estrangeiro – “um exemplo de liberdade, uma lição tremenda a estes nossos tyrannos ...” [Acto II, cena I].

Podemos assim concluir que a batalha de Alcácer Quibir e o consequente domínio filipino são utilizados para terem uma dupla função: servir de moldura histórica à peça e ao mesmo tempo fortalecer a estrutura dramática, dando-lhe mais consistência, uma vez que mantêm uma certa verosimilhança. Relacionado com

este aspecto, temos a figura de D. Sebastião e o respectivo mito, que muito fascina Maria, contribuindo para acentuar a fragilidade e as crenças quase irracionais desta personagem, mas que são de bastante utilidade dramática para o seu desfecho trágico.

No sentido de provocar alguma discussão de índole filosófica, ainda que não esteja directamente relacionado com o âmbito da nossa abordagem, será interessante evocar novamente Eduardo Lourenço para, neste momento do trabalho, colocar em discussão o facto de o sebastianismo e a própria alma portuguesa terem sido reinterpretados por Garrett, como ele defende, quando afirma que “é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converte em permanente interpelação para todos nós.” [2001: 84]. Consideramos que a obra pode proporcionar momentos de reflexão, a propósito desta ou de outras temáticas, o que será sempre proveitoso e saudável, sobretudo entre jovens que estarão neste momento, muitos deles, a despertar para as questões culturais, literárias e filosóficas.

Retomando a nossa abordagem, verificamos que para o enriquecimento cultural do drama contribuem duas referências literárias importantes: *Os Lusíadas*, logo no início da obra, lidos por D. Madalena, as alusões a Camões, feitas por Telmo e as alusões a Bernardim Ribeiro, feitas por Maria no início do segundo acto, citando a frase que abre a novela *Menina e Moça* deste escritor.

Creemos que *Os Lusíadas* surgem, antes de mais, da profunda admiração que Garrett sente por Camões e pelo seu poema épico, como ele bem explica na “Memória ao Conservatório Real”. Para além disso, têm como função imprimir uma cor de época, como ele refere na Nota B do primeiro Acto, assinalando o facto de, no século XVII, ser uma obra muito lida, como já foi assinalado; mas, por outro lado, também como já foi referido, ao estabelecer-se um paralelo entre a figura de Inês de Castro e D. Madalena, está simultaneamente a preparar-se o leitor para um possível desfecho semelhante, portanto trágico, o que em muito contribui para a orgânica da obra. Relativamente à obra *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, a leitura da conhecida frase que inicia a obra serve igualmente para imprimir uma cor de época ao drama, dado que seria na altura uma obra muito popular, apesar de

todos os seus mistérios; mas ao mesmo tempo enquadra a personagem Maria, também ela com os seus mistérios, que por isso mesmo entende aquela obra, ao contrário da sua mãe, que a não entende, tal como Maria afirma, logo no início do acto segundo [p. 72]. Por outro lado, serve para destacar Maria, a “menina” envolta em solidão, que espera... [cf. Belo, 2001: 114]. Estas referências literárias estão, segundo Vieira Pimentel, ao serviço da ideia de que “ o *Frei Luís de Sousa* é literatura que se representa; [é] uma obra composta de caracteres explicitamente dados às Letras ou profundamente determinados por leituras seleccionadas.” [2003: 393].

Outra referência cultural é a alusão aos defensores da Nova Reforma bem como à desconfiança com que eram olhados.

Em termos históricos, a Reforma é um movimento que surge no contexto religioso do Renascimento, no século XVI, e que tem como figura emblemática Erasmo de Roterdão (1466-1536), adversário intelectual de Santo Agostinho [Cf. www.olavodecarvalho.org, de 2 de Janeiro; www.wikipedia.org, artigos consultados em 22 de Janeiro de 2007]⁵⁸, figura emblemática da Igreja. Trata-se de um movimento religioso que vem contrariar a mentalidade religiosa medieval que pressupunha, por exemplo, a venda de bênçãos e a salvação das almas através das indulgências. Para além disso, beneficia da descoberta de novas técnicas de impressão, como a imprensa, por Gutenberg, no século XV.

Erasmo, inserido num contexto renascentista que pressupunha a busca da verdade através da crítica, a partir das novas descobertas, defendia a aprendizagem para remover os piores excessos e aponta a função de pregador como o serviço mais importante do padre cristão. Assim, a sua preocupação didáctica levou-o a publicar paráfrases do Novo Testamento Grego, que rapidamente foram traduzidas em várias línguas, já no século XVI. Este religioso andou por vários países: Holanda, Alemanha, Suíça, Itália, Inglaterra, França; foi amigo do humanista português Damião de Góis e tem em *O Elogio da Loucura* a sua obra principal.

⁵⁸ Deve referir-se, a propósito, que a utilização deste tipo de fontes de informação neste ponto do trabalho serve igualmente para lembrar que a Internet é um meio a não menosprezar, já que a ele os alunos facilmente acederão para assim enriquecerem os seus conhecimentos históricos.

Em termos dramáticos, os defensores da Reforma e sobretudo a desconfiança para com eles está patente na fala de Telmo que os caracteriza como hereges, de uma “seita nova d’Allemanha ou d’Inglaterra”, que liam “a Palavra de Deus [...] n’outra lingua” [Acto I, cena II: 28], isto é, numa língua vernácula (inglês ou alemão) e não em latim, que era considerada, pela igreja mais tradicional, a língua por excelência, único meio de comunicação entre Deus e os homens.

Podemos relacionar esta alusão do início com o final da obra, quando D. Madalena e Manuel de Sousa se preparam para professar; aqui o coro canta em latim: “Si iniquitates observaveris, Domine; Domine, quis sustinebit?”, [Acto III, cena X: 151], imprimindo a solenidade necessária, portanto verosímil, já que Garrett afirma, na respectiva Nota G, que se o coro não cantasse em latim, “era faltar á verdade, e diminuir a solemnidade da impressão que a lingua latina inquestionavelmente produz nas cerimoniaes da egreja” [p.216]. Podemos ver então esta situação como que uma moldura que se fecha, no que ao aspecto religioso diz respeito: a obra começa com uma das personagens, Telmo, a rejeitar o uso de outra língua que não o latim, para a Palavra de Deus, e com D. Madalena a não demonstrar muito interesse pela conversa: “Olhae, Telmo; eu não vos quero dar conselhos”; e mais adiante, ainda na mesma cena, com alguma rejeição “[...] não falles com ella [Maria] d’esse modo, n’essas coisas ...” [Acto I, cena II: 30] e termina com o uso do latim a acompanhar a palavra de Deus.

Verificamos uma vez mais que os factos históricos, neste caso de índole religiosa, não são usados exclusivamente como moldura histórica. Serve a alusão aos defensores da Reforma para, por contraste, acentuar uma mentalidade muito arreigada às velhas tradições do cristianismo, que vai atingir o seu auge no final do drama com a renúncia aos prazeres do mundo por parte de dois dos protagonistas, numa cerimónia plena de fervor e excesso religioso, onde até a morte (de Maria) marca presença.

Neste contexto de religiosidade, e inversamente relacionada com a alusão aos defensores da Reforma, está a visão cristã do mundo que Garrett vai semeando no drama e que vai facilitar o desfecho trágico. Para esta visão cristã do mundo, muito contribui Frei Jorge, esse que Garrett muda de frade graciano para domínico, por

“conveniencias dramáticas” [Nota P: 193]. A sua entrada em cena, logo no início do primeiro acto, faz-se com todos os rituais católicos, começando com a saudação: “Ora, seja Deus n’esta casa!”, saudação que tem como resposta os gestos das presentes indicados na didascália imediatamente a seguir: “ (Maria beija-lhe o escapulario e depois a mão; Magdalena somente o escapulario.)”. É ele, enquanto representante da Igreja, que está presente no momento decisivo da acção e é ele que apoia incondicionalmente a escolha feita pelo irmão e pela cunhada e que tudo faz para que tal decisão se mantenha.

De facto, Garrett soube caracterizar bem a forma como a religião era vista e vivida neste período histórico, não diferindo muito, nos seus princípios fundamentais, da forma como ela era vista na época do próprio autor e, até, nos nossos dias, o que também confere a esta obra uma grande intemporalidade.

Neste sentido, a religião apresenta-se em duas vertentes: uma, ao permitir atingir a perfeição da alma humana, quando despojada das vaidades e dos artifícios; a outra, uma religião redentora, capaz de salvar a alma humana. Nestas duas vertentes se situam os dois exemplos da obra: a da perfeição, no caso da condessa e do conde de Vimioso, e a da redenção, no caso de Soror Madalena das Chagas e Frei Luís de Sousa. A este propósito, Ofélia Paiva Monteiro considera que a alusão à história da Condessa de Vimioso surge no drama numa relação “especular” com D. Madalena e Manuel de Sousa Coutinho [cf. Garrett, 1987: 23], já que estes reflectem o mesmo percurso de vida daqueles, ainda que por razões diferentes. Diremos antes que ambos os exemplos são duas faces da mesma moeda, ou seja, a vida religiosa escolhida para a perfeição e para a redenção.

Assim, a referência aos condes de Vimioso é um exemplo comprovadamente histórico, como no-lo refere o *Prólogo à Segunda Parte*, de busca da perfeição, apresentando na obra, para além do enriquecimento da moldura histórico-cultural, uma dupla função: por um lado, adensa o clima trágico, devido à premonição que encerra, já que Manuel de Sousa e D. Madalena vão ter um desfecho idêntico; por outro lado, é útil pelo carácter funcional que desempenha, já que é um dos motivos da ausência de Manuel e de Maria aquando do momento decisivo da acção, o que o torna mais forte e dramático.

Se compararmos o enredo da obra com a situação histórica real, tal como está documentada no *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingos*, verificamos que, no geral, a ficção respeita os acontecimentos, havendo, no entanto, alguns aspectos modificados ou construídos pelo autor para compensar necessidades estético-dramáticas e que, por se afastarem dos factos, se tornam também, cremos, mais universais e intemporais. Desta forma, coube “ao criador dramático saber trabalhar os elementos que lhe chega[ra]m do passado na sua exemplaridade, tornando-os universalmente aplicáveis, logo mais condizentes com a sua utilização numa estrutura ficcional” (Vasconcelos, [www. Ciberkiosk.pt](http://www.Ciberkiosk.pt)). É precisamente o que Garrett faz no *Frei Luís de Sousa*.

CONCLUSÃO

Feita que está a abordagem da obra *Frei Luís de Sousa*, neste terceiro e primordial capítulo, apraz-nos registar algumas reflexões.

Quando partimos para o trabalho que agora finda, havia todo um conjunto de leituras feitas, que, embora apontassem fundamentalmente para a literariedade do *Frei Luís de Sousa* ou para o contexto histórico-cultural de Garrett, acabaram por se revelar de grande utilidade. Destas destacamos os trabalhos de André Crabbé Rocha, Ofélia Paiva Monteiro ou de António José Saraiva, os de Maria João Brilhante, Teresa Belo ou de Ana Vasconcelos, entre outros que, aqui e ali, iam apontando caminhos, sugerindo possíveis pistas de análise ou eliminando outras que estariam em mente. Por outro lado, estas obras, em conjunto com outras de cariz historiográfico, como as de Reis Torgal/ F. Catroga/ Amado Mendes e Barradas de Carvalho ou Joel Serrão e José Mattoso, não esquecendo as fontes de informação virtual, proporcionaram-nos também o enquadramento, quer relativamente ao contexto histórico-cultural de Garrett e à forma como a historiografia era entendida na época, quer relativamente ao contexto histórico seiscentista do próprio Frei Luís de Sousa.

Verificámos como, nas suas primeiras produções, integradas na reforma do teatro que pretendeu levar a cabo, Almeida Garrett se inspirou no novo drama, de influência francesa, como o tentou adaptar à realidade portuguesa, quando criou as obras *Um Auto de Gil Vicente* e *O Alfageme de Santarém* e como dele se afastou ao criar o *Frei Luís de Sousa*. Igualmente verificámos como, apesar de tudo, Garrett

contribuiu e continua a contribuir para deleitar e instruir os cidadãos ao dar a conhecer e/ou reabilitar figuras importantes da nossa História, desde Gil Vicente a Bernardim Ribeiro, D. Nun'Álvares Pereira, D. João, Mestre de Avis, ou Luís de Camões e obviamente Frei Luís de Sousa, sem esquecer os monarcas das respectivas épocas históricas versadas, bem como factos importantes do passado nacional. Este conhecimento da nossa História pode ainda fazer-nos reflectir sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro, como lembra Eduardo Lourenço a propósito do sebastianismo.

Fundamental se revelaram ainda os trabalhos de autores como Lionel Gossman, entre outros, e especialmente de Kurt Spang, pela forma simples e clara como nos deu a conhecer o entrosamento que pode ser feito entre a História e a Literatura, tendo-nos proporcionado a sua aplicação ao drama em análise, chamando a atenção para o valor que os factos históricos, bem como a eventualmente necessária modificação, pode assumir na ficção; para além disso, mostrou o acréscimo que daí advém para quem lê/vê, desvalorizando as limitações que se poderiam, à primeira vista, adivinhar.

A permanência do *Frei Luís de Sousa* nos programas escolares, pelo menos desde 1936, data de uma reforma do ensino muito importante, comprova o reconhecimento da obra como pertencente ao cânone literário. Outro aspecto que pudemos igualmente comprovar, após a análise de quatro edições escolares de referência, foi a pouca importância dada, por parte dos seus autores, ao elemento histórico ou ao entrosamento entre a Literatura e a História.

Pretendida que era, da nossa parte, uma abordagem em contexto escolar, pudemos depois verificar o quão aprazível e enriquecedor se pode tornar o confronto dos factos históricos com a (re) criação literária. Este confronto teve por base, por um lado, o próprio drama e, por outro lado, os outros dois paratextos do autor – “Memória ao Conservatório Real” e as Notas⁵⁹ – bem como o *Prólogo à Segunda Parte da História de S. Domingues*, de Frei António da Encarnação, a nossa fonte privilegiada.

⁵⁹ É nestes textos que o autor refere as várias fontes de informação e de inspiração que diz ter consultado ou visto.

Da análise levada a cabo, o mais surpreendente foi, de facto, a mestria e a argúcia de Garrett na utilização da História, sobretudo se tivermos em mente as afirmações que faz na “Memória”. Aqui, o autor avisa desde logo que na produção do seu texto não se julgou “obrigado a ser escravo da chronologia nem a rejeitar por improprio da scena tudo quanto a severa crítica moderna indigitou como arriscado de se appurar para a historia.” Diz ainda que sacrifica “ás musas de Homero não ás de Heródoto”. Mais adiante, reitera esta ideia dizendo que “Nem o drama, nem o romance, nem a epopea são possíveis, se os quizerem fazer com a *Arte de verificar as datas* na mão.” Considera por isso que “as leis da verdade poética, que não deve ser oppressora, [...] também não pode ser escrava da verdade historica”.

Apesar destes insistentes avisos, de que a História seria utilizada com algum desprendimento e que nunca poderia oprimir a ficção, não nos parece que a materialização dos mesmos fosse rigorosamente cumprida, por parte do autor. Garrett não só demonstrou muito cuidado na divulgação das fontes literárias e históricas, como as seguiu, não tendo criado factos, situações ou personagens passíveis de serem considerados inverosímeis. Antes, adequou as pequenas alterações que introduziu, nomeadamente as relacionadas com datas ou com a construção de personagens como Telmo ou Maria e ainda a eliminação de outras como os filhos do primeiro casamento de D. Madalena de Vilhena. Fê-lo sem nunca ter posto em causa a verosimilhança ou, em alguns casos, a verdade histórica; e fê-lo em função de objectivos estéticos, que dizem respeito à construção do próprio drama e à sua “índole trágica”.

Daqui resultou uma obra onde tudo parece encaixar, tudo tem o seu lugar, nada está a mais. Por isso, a forma como Garrett construiu o seu texto, como transformou alguns acontecimentos históricos, deles destacando aquilo que Spang apelida de “supraindividualidade” do facto singular, imprime a este drama uma maior “longevidade”. Garrett consegue proporcionar-nos, a nós e cremos que também aos alunos, uma “satisfação estético-literária” e simultaneamente consegue despertar a nossa “sensibilidade histórica”. Tais potencialidades histórico-literárias

contribuem igualmente para a manutenção do *Frei Luís de Sousa* como obra do cânone literário português.

Ao construir, no fundo, um drama baseado nas regras que ele impôs a si próprio, também escreveu em honra de Heródoto e não só de Homero, símbolos de duas áreas do saber que continuam cada vez mais a fazer sentido, no nosso ponto de vista, juntas, nesta nossa contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

BARATA, J. Oliveira

1997 «História Filosófica do Teatro Português de Almeida Garrett» in
Discursos (14), Coimbra, Universidade Aberta.

1991 *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

BARBOSA, Pedro

1982 *Teoria do Teatro Moderno: Axiomas e Teoremas*, Porto,
Edições Afrontamento.

BELO, Maria Teresa

2001 *A Espera em Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*, Lisboa,
Editorial Presença.

BERNARDES, José Augusto Cardoso

2004 *Como Abordar ... a Literatura no Ensino Secundário. Outros
Caminhos*, Porto, Areal Editores.

BLOOM, Harold

1997 *O Cânone Ocidental*, trad. de Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas
e Debates.

BRAGA, Teófilo

1905 *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Livraria Chardron, pp. 268-355.

BRILHANTE, Maria João

1999 «Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett: entre a leitura e a representação», in *Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional (nº 4 – Primavera), pp. 83-94.

BUESCU, Helena Carvalhão (org.)

1997 *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Joaquim Barradas

1976 *Da História-Crónica à História-Ciência*, Lisboa, Livros Horizonte.

CATHARINA, Fr. Lucas de Santa

1866 *Quarta Parte da História de S. Domingos*, Lisboa, Typ. do Panorama, pp.157-164.

COELHO, Jacinto Prado (dir.)

1992 *Dicionário de Literatura*, 5 volumes, Porto, Figueirinhas.

CONCEIÇÃO, Maria do Rosário Luís da

2002 *O cânone literário escolar no nono nível de ensino (1947-1986)*, tese de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

COSTA, Paulo Jaime Lampreia

1997 *A construção do cânone literário escolar – uma análise de textos programáticos para o ensino secundário*, tese de mestrado apresentada à Universidade de Évora.

CUSTÓDIO, Pedro Balau

- 2003 *A leitura e o cânone literário nos programas de português: uma década de mudanças (1991-2001)*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

DASILVA, Xosé Manuel

- 2003 “Sobre a Recepção do Frei Luís de Sousa em Espanha”, in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett. Um Romântico, Um Moderno – Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, Vol. II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 385-416.

DELGADO, Isabel Lopes

- 1998 *Para uma Leitura de Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Presença.

GARRETT, Almeida

- 2005 *Frei Luís de Sousa*, Realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira, Porto, Porto Editora.
- 2002 *Frei Luís de Sousa*, Introdução por Palmira Nabais, [Lisboa], Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- 1994 *Frei Luís de Sousa*, Apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante, Lisboa, Editorial Comunicação.

- 1993 *Frei Luís de Sousa* – Fac-simile da Edição da Quinta do Pinheiro, de 1844 – apresentação de Maria Leonor Machado de Sousa, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- 1987 *Frei Luís de Sousa*, Introdução de Ofélia Paiva Monteiro, Porto, Civilização.
- 1904 *Um Auto de Gil Vicente*, edição revista, coordenada e dirigida pelo Dr. Theophilo Braga, Lisboa, Empresa da História de Portugal.
- 1842 *O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável*, Lisboa, Imprensa Nacional.

GOSSMAN, Lionel

- 1990 *Between History and Literature*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.

GUINSBURG, J., et al (dirs.)

- 1977 *Semiologia do Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva.

HUGO, Victor

- 1827 « Préface », in *Cromwell*, Paris, Nelson Éditeurs, pp. 9-72.

KAYSER, Wolfgang

- 1985 *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Editora, pp. 415-422.

LEAL, Mendes

- [1839] *Os Dous Renegados. Drama em 5 actos*, Lisboa, Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.

LOBO, D. Francisco Alexandre

1849 *Obras de D. Francisco Alexandre Lobo, Bispo de Vizeu*, Tomo II,
Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, pp. 61-171.

LOURENÇO, Eduardo

2001 *O Labirinto da Saudade (Psicanálise Mítica do Povo Português)*,
Lisboa, Gradiva.

MACHADO, Diogo Barbosa

1966 «Fr. Luís de Sousa», in *Bibliotheca Lusitana*, Tomo III, Coimbra,
Atlântida Editora, pp. 144-149.

MACHADO, José Pedro

1977 *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. II, 3ª edição,
Lisboa, Livros Horizonte.

MAGALDI, Sábado

1965 *Iniciação ao Teatro*, São Paulo, São Paulo Editora S. A..

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro

2001 *Cânones Literários e Educação. Os casos angolano e Moçambicano*,
Fundação Calouste Gulbenkian, pp.1-48 e 443-475.

MARTINS, Adriana Alves de Paula

1994 *História e Ficção. Um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século Edições.

MARTINS, J. Cândido de Oliveira

2003 Para uma Sistematização Didáctica das Leituras Interpretativas do
Frei Luís de Sousa, in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA,
Maria Helena (org.), *Almeida Garrett. Um Romântico, Um
Moderno – Actas do Congresso Internacional Comemorativo do*

Bicentenário do Nascimento do Escritor, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 89-135.

MATTOSO, José (dir.)

1993 *História de Portugal*, Vol. III: *No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*, Editorial Estampa.

MELLO, Cristina

2003 «Modos de Cooperação Interpretativa na Leitura Escolar do *Frei Luís de Sousa*», in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno – Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 79-88.

1998 *O ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Coimbra, Livraria Almedina.

MONTEIRO, Ofélia Paiva

[s/d] «Frei Luís de Sousa», in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa/S. Paulo.

1971 *A Formação de Almeida Garrett – Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

MOURA, Vasco Graça

1999 «Colóquios tão simples, desfigurações», Prefácio à edição do *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, Porto, Campo das Letras.

PICCHIO, Luciana Stegagno

[s/d] *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora.

PIMENTEL, Fernando Vieira

- 2003 Modernidade e Romantismo em Almeida Garrett (2). O Nascimento do Autor Moderno no *Frei Luís de Sousa*», in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno – Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.385-401.

PRUNER, Michel

- 1998 *Analyse du Texte de Théâtre*, Paris, Dunod.

REBELLO, Luís Francisco

- 1980 *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa, ICALP, colecção Biblioteca Breve (nº 51).
- 1966 *História do Teatro Português Lisboa* (3ª ed.), Publicações Europa-América, pp. 84-96.

REIS, Carlos

- 1994 «Cânone», in José A. Bernardes (dir.), *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, pp. 954-958.

ROCHA, Andrée Crabbé

- 1954 *O Teatro de Garrett*, (2ª ed.), Coimbra, Coimbra Editora.

RYAN, Michael

- 1999 *Literary Theory. A Practical Introduction*, Oxford, Blackwell Publishers.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar

- 1979 *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

SARAIVA, António José

1978 *Para a História da Cultura em Portugal*, 2 volumes, Amadora, Livraria Bertrand.

SARMENTO, Inácio Pizarro de Morais

1839 *Lopo de Figueiredo ou a Corte de D. João II*. Drama histórico em três actos. Porto, Typographia Commercial Portuense.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (dir.)

[s/d] *Dicionário da História de Portugal*, vol. VI, Porto, Livraria Figueirinhas.

SILVA, V. M. de Aguiar e

1983 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.

SOARES, Maria Almira

2002 *Frei Luís de Sousa – Um Drama Psicológico*, Lisboa, Presença.

SOUSA, Frei Luís de

1977 *História de São Domingos*, Vol. Primeiro: “Prólogo à Segunda Parte”, Porto, Lello e Irmãos, pp. 711-716.

SOUSA, Maria Leonor Machado de

1984 «*Frei Luís de Sousa e a Literatura Europeia*», in AAVV, *Afecto às Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 483-489.

SPANG, Kurt

1998 «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», in, *El Drama Histórico – Teoria y Comentarios*, Kurt Spang (ed.), Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 11-50.

TEODORO, Ana e LUÍS, Leontina

- 2006 «O Saber Ocupa Lugar: *Frei Luís de Sousa* no Ensino de Português, desde 1888 até 2005», in *Discursos: Almeida Garrett: 150 Anos Depois*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.201-221.

TORGAL, Luís Reis

- 2003 «Garrett e o Nacionalismo Cultural Integralista e Salazarista», in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett. Um Romântico, Um Moderno – Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 302-333.

TORGAL, Luís Reis; MENDES, José M. Amado e CATROGA, F.

- 1998 *História da História em Portugal (séc. XIX-XX) – A História através da História*, Vol. I, [s/l], Temas e Debates, pp.7-98.

VASCONCELOS, Ana Isabel

- 2004 *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-1856)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- 1997 «O Drama Histórica contemporâneo de Garrett: Teorias Dramáticas», in *Discursos: Teatralidade e Discurso Dramático*, Coimbra, Universidade Aberta, pp. 85-103.

XAVIER, Lola Geraldês

- 2005 «Os Prólogos Doutrinários de Garrett nos Domínios da sua Estética Teatral», in MONTEIRO, Ofélia Paiva e SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett. Um Romântico, Um Moderno – Actas do Congresso Internacional Comemorativo*

do Bicentenário do Nascimento do Escritor, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 413-421.

WHITE, Hayden

1987 *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

1978 *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

REVISTAS

O Panorama de:

- 6 de Agosto de 1842;
- 17 de Setembro de 1842;
- 14 de Outubro de 1843;
- 7 de Setembro de 1844.

Ramalhete, de 7 de Janeiro de 1841.

CD-ROM [1999], *Obras integrais de Almeida Garrett*, Projecto Vercial

Diário do Governo – I Série – nº 241, de 14 de Outubro de 1936.

Diário do Governo – I Série – nº 247, de 22 de Outubro de 1948.

www.iie.min-edu.pt/programs/prog-0405.asp [consultado em 17 de Outubro de 2005].

www.fcs.unl.pt – artigo de CEIA, Carlos: “A resistência ao ensino da História Literária”, in II Encontro nacional da SPDLL – Didáctica e Utopia: resistências, 2004, Universidade do Algarve (consultado em 14 de Fevereiro de 2007).

www.olavodecarvalho.org (consultado em 2 de Janeiro).

www.wikipedia.org (consultado em 22 de Janeiro de 2007).

www.Ciberkiosk.pt. – artigo de VASCONCELOS, Ana, (consultado em 17 de Outubro de 2005).