

O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós

José Alberto Ferreira

Universidade de Évora

jaf@escritanapaisagem.net

Data de receção do artigo: 25-05-2014

Data de aceitação do artigo: 15-06-2014

Resumo

Quando analisamos o significativo conjunto de textos que sobre o teatro português se escreveram, entre o século XIX e XX, de Almeida Garrett a Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida ou Raúl Brandão, por exemplo, deparamos com uma situação paradoxal. Por um lado, como se sabe, o século XIX é o século da afirmação do teatro enquanto veículo identitário privilegiado das nações, na esteira das teorias estéticas de Schiller, largamente difundida no contexto doutrinário do romantismo. Ao mesmo tempo que verificamos a estabilização da vida teatral e o aumento tendencial das casas de espectáculos em Lisboa e por todo o país, assistimos à formação de um *imagema* em torno do qual se cristalizam ideias sobre a história e os protagonistas do nosso teatro. Com este ensaio, procuro reunir dados para (re)pensar o problema.

Palavras-chave: história do teatro português, *imagema*, Garrett, teatro nacional

Abstract

When we analyse the important body of work of texts written on Portuguese theatre of the 19th and 20th centuries, from Almeida Garrett to Eça de Queirós and Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida or Raúl Brandão among others, we find ourselves in a paradoxical situation. On one hand, as is well known, the 19th century witnessed the affirmation of theatre as the privileged vehicle of national identity, in line with Schiller's aesthetic theories, which were widely promoted in the context of romantic doctrine. At the same time as we observe the continued establishment of theatre life and the increase in the number of venues in Lisbon and throughout the country, we witness the formation of an *imageme* around which ideas on the history and

the protagonists of our theatre cristalize. In this essay, we will gather facts to (re)think this problem.

Keywords: history of Portuguese theatre – imagem – Garrett – national theatre.

O Português não gosta de ver sofrer e desagradam-lhe os fins demasiado trágicos. Daí talvez a pobreza do género dramática da nossa literatura e as soluções felizes que Gil Vicente soube dar a casos de traição conjugal, que em Lope de Vega ou Calderón acabam em vingança sangrenta.

Jorge Dias, *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa*

Assim se foi desenhando o perfil do estranho teatro de segunda mão, sempre em atraso de uma peça, que foi o da nossa sociedade romântica [...]

Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*

A imagem é ‘mobile’

Emergindo do campo dos estudos comparatistas, a imagologia afirma-se como um campo dos estudos literários e culturais com o objectivo de analisar as imagens identitárias das nações ou de grupos étnicos, imagens cuja manifestação se verifica sob a forma de estereótipos, clichés, ou mitos, configurando *imago*tipos ou formações de imagens tendentes a uma *imagologia*. É nesse sentido que encontramos em Eduardo Lourenço, logo em 1978, seminalmente lançadas as bases de uma «imagologia portuguesa» com *O labirinto da saudade* (1978: 12).

A metodologia desenvolvida em anos recentes (cf. Beller & Leerssen (eds.), 2007; Simões, 2011, para uma síntese), assim como as propostas terminológicas elaboradas nesse contexto constituem-se num quadro de referência estruturante da abordagem imagológica, especializando conceitos e metodologias. J. Leerssen define neste contexto disciplinar *imagem* como «The mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or ‘nation’» (Leerssen, 2007: 342). Formadas dentro ou fora das comunidades que

representam, distinguem-se *auto-imagens* e *hetero-imagens*¹, muitas vezes formadas com funções negociais na interação com o outro. Formadas, pois, em processos dinâmicos, as imagens (que se não confundem com qualquer forma de *realidade visual*) convivem frequentemente com contra-imagens, convocando sentidos contraditórios, contrastes e variações que o tempo se vai encarregando de esquecer, matizar ou valorizar. Procurando dar conta dessa dinâmica complexidade, a imagologia formulou o conceito de *imagem* «to describe an image in all its implicit, compounded polarities» (2007: 343).

Um país de poetas, sem cabeça para o drama

Afirmar que Portugal é um país de poetas é, talvez, o mais recorrente estereótipo em circulação sobre o carácter colectivo desta nação de oito séculos. Encontramo-lo presente em discursos quotidianos, expressando um razoável sentido comum do lirismo luso, no ensaísmo literário e cultural, quer no plano nacional quer internacional, configurando uma base ampla e razoavelmente consensual sobre este traço da identidade dos portugueses. Em bom rigor, esta é quer uma *auto-imagem*, quer uma *hetero-imagem*, no sentido em que a imagologia define estes conceitos, já que se difunde como imagem que de nós (portugueses) temos, e nos é devolvida como imagem que outros têm de nós.

Esta *imagem* do ‘país de poetas’, que a longa tradição lírica confirm(ari)a com a copiosa produção lírica realizando o *ethos* nacional, expressa, porém, o que poderíamos tomar como uma reconhecível *política de géneros* de matriz distributiva. Efectivamente, a caracterização persistente de Portugal como ‘país de poetas’ contrasta com a igualmente persistente afirmação da inexistência de qualidades para a criação dramática e, em consequência, a afirmação da inexistência de um teatro português, salvaguardando a excepção exemplar daqueles que são frequentemente apontados como os seus nomes maiores: Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garrett!

Neste breve ensaio, procuro analisar, *sub specie* imagológica, os termos desta polaridade. Ela surge, na sua ambivalência, numa circunstância histórica precisa: a que se produz na transição do Antigo

¹ Segundo Leerssen, «[...] the [first] referring to a characterological reputation current within and shared by a group, the latter to the opinion that others have about a group's purported character» (2007: 342-343). Cf. ainda Simões, 2011: 37s.

Regime para a cultura burguesa, com o autor de *Um auto de Gil Vicente* a operar carismaticamente a renovação do teatro português, esboçando materiais para uma sua história, escrevendo dramas e teorizando o teatro, instituindo o Conservatório, a censura e a legislação que, conjuntamente, deveriam fazer renascer o teatro nacional. Emanando de Garrett, o *imagem* da debilidade dramática dos autores portugueses torna-se rapidamente um traço identitário do *ethos* nacional, depois retomado em múltiplos escritos sobre identidade e cultura (e. g. A. J. Saraiva, Crabée Rocha, Jorge Dias, Vítor Santos). As histórias do teatro português não fizeram, desde Garrett, senão repeti-lo e só começam expressamente a questioná-lo quando a renovação da historiografia teatral convoca novos paradigmas e evidencia as polaridades metodológicas e ideológicas dessas formações discursivas. Se o projecto de Garrett, como disse Eduardo Lourenço, visava «fundamentalmente a teatralização de *Portugal como povo que só já tem ser imaginário*» (1978: 83), nisso que é ser um século sem pátria (entre as invasões, as revoluções e o *ultimatum*), o discurso do autor do *Frei Luís de Sousa* sobre Gil Vicente, primeiro corrigindo (no *Parnaso*, na juvenil *História filosófica do teatro português*, n' *O toucador*) e depois celebrando a sua herança (como em *Um auto de Gil Vicente*) lança ao mesmo tempo os fundamentos de um projecto nacional de teatro e o seu *imagem* mais dramático.

Português de lei

Partindo das teses de Habermas, John Guillory e Erich Auerbach (entre outros) sobre a transição do *Ancien Régime* para a modernidade burguesa, a afirmação de um novo capital cultural e a consequente formação do cânone literário moderno, Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre, em *Rumo ao português legítimo* (1996), evidenciam o papel central de Almeida Garrett nesse processo histórico de amplas consequências, apontando os modos de inscrição da obra garrettiana no processo (e projecto) de aburguesamento vinculado à emergência de uma língua de feição vernácula afeitada pelos novos modelos de uso, sensibilidade e estilo burguês, uma convivialidade liberta da etiqueta do salão aristocrático, onde a música e o teatro se destacam, e uma literatura que se afirma como manifestação pública da intimidade (sintetiso a traços largos do estudo citado). Os autores vêem em Garrett

o esforço *literário* mais consequente de renovação relativamente apressada daquela classe dos salões rumo a um mais geral público

burguês. Nessa perspectiva evolutiva, obra e biografia [garrettianas] são um *continuum* histórico como entre nós nenhum outro (1996: 89).

Nesse quadro, a política de língua que conduz Garrett *rumo ao português legítimo*, isto é, ao «reproduzir, no corpo da língua, [d]o consenso linguístico (e logo político e cultural) burguês» (1996: 100), verte-se na escrita sem propriamente cuidar de distinções genológicas ou de registro. Situa-nos, por assim dizer, entre a conversação galante d'*O toucador* e as digressões pela esfera pública das *Viagens*, inscrevendo no acto mesmo da escrita a sua *doutrina* e nela forjando a sua legibilidade, isto é, a sua *tradição*².

Mas não apenas. Com efeito, a língua literária é também, assinala Lindeza Diogo (1999: 83-85), a da história literária, materializada em bosquejos, selectas, histórias propriamente ditas (propriamente *filosóficas*, em bom rigor), ou até intervenções na imprensa (de que a *conversada* escrita galante d'*O toucador* é um exemplo). Ora, é neste quadro que Garrett desenvolve como *enteléquia* a história literária, nela valorizando a língua «cultivada» e a geral «compostura» genológica vertida em «sociolecto», em *língua nacional*, o que permitirá quer «definir a nação como uma língua “de Camões”» quer, de forma programática, inscrever nela (e por ela) «o prestígio da Origem» que dá substrato *arqueológico* ao espaço público que emerge das Letras e se torna propriamente literário (e as *Viagens* tão exemplarmente exploram) (Diogo, 1999: 84-90). Dito de outro modo: dotada de língua literária comum e legítima, a nação burguesa encontra na literatura e na sua história a evidência da nacionalidade. Assim, por exemplo no *Parnaso português* (de 1826), Garrett faz a história da literatura portuguesa partindo dos trovadores, ponto de origem da língua pátria. Tomando como exemplar o reinado de D. Manuel, vai Garrett corrigindo sem hesitar (Lindeza Diogo diz *aportuguesando*) a expressão de Gil Vicente (cuja *soltura de frase e falta de gosto* condena) (1999: 85). É que a língua, que se quer nacional e expressão do espaço público burguês, encontra nos clássicos da selecta que o *Parnaso* é uma formulação da «“literatura” nacional» como «história da literatura» e esta «como demonstração da existência de uma nacionalidade homogénea» (Diogo, 1999: 86-87).

² Diogo & Silvestre apontam que as *Viagens* pressupõem uma tradição literária inexistente, cuja ausência se re-inventa no próprio romance, no «passado que não teve» (1996: 120).

A cena imagológica, ou da história do teatro como imagem

Não se tome este longo excuro em torno de Garrett como uma demonstração deslocada daquelas largas divagações a que o autor das *Viagens* deu factura exemplar. Ele afigura-se-me necessário aqui por três ordens de razões. Desde logo, porque posiciona Garrett no contexto das grandes transformações políticas e sociais de que é protagonista privilegiado. Depois, porque evidencia o papel que a língua e a literatura têm na formulação do projecto burguês da nova ordem política, inventando-lhe modelos e genealogias. Além disto, porque integra bosquejos, selectas e histórias num quadro programático (uma teleologia) servido pelo primado da arqueologia e descrição da origem, pela política da língua e pela *correção* dos modelos. É a partir destes elementos que procuro equacionar as relações entre as modalidades da história em Garrett e a particular configuração imagológica que dá à história do teatro.

Como em outra ocasião procurei mostrar (Ferreira, 2013: 19s), a historiografia do teatro português anterior a Garrett, entre os séculos XVI e XVIII, colocava numa clara base consensual autores como Gil Vicente, António Ribeiro Chiado, Sebastião Pires, António Prestes, Simão Machado, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Sá de Miranda, Camões. Todos os autores (estes e outros) eram tomados como conjuntamente representativos do teatro português com que, em verso ou em prosa, dignificavam as letras portuguesas. A memória do sistema literário encontra-se assim expressa, por exemplo, no *Hospital das letras*, de Francisco Manuel de Melo. Nesse lugar de memória das Letras, autores *formigueyros*, como lhes chamou Prestes, andam a par com Gil Vicente, autores de influência clássica como Miranda ombreiam com o 'nomeadíssimo' Chiado ou com Prestes, separados pela morfologia das obras, mas integrados todos no *hospital* para «cura[...] de ignorantes» (Melo, 1657: 42). Mesmo quando as práticas editoriais não confirmavam o modelo, por ausentes; mesmo quando essa ausência de edições fazia esquecer autores ou perder textos, a recorrência dos seus termos confirma a sua vigência ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Quando Francisco Luís Ameno, na "Advertência do Colector" do *Teatro cómico português*, acolhe a lógica hospitalar, não é para contestar o *corpus* teatral nacional, mas para lhe acrescentar a excelência das comédias em prosa de António

José da Silva³. Até esse momento, não há efectiva oposição entre Vicente e os autores *formigueyros* que passaram a ser designados, posteriormente, como autores da *escola vicentina*. E dizer isto é também dizer que este era um modelo em que o teatro português *existia* (talvez possa dizer-se, até, “para cura de ignorantes”).

Para encher o vazio

Retomemos Garrett e as virtualidades emancipatórias, isto é, burguesas, da história da literatura. Uma história que se queria exemplar na língua, sociolectal na representatividade distributiva dos géneros literários, e exemplarmente colectiva. Assim a encontramos em textos como o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, a *História filosófica do teatro português* ou nas páginas d’*O toucador*. Mas também em prólogos e anteparas, prefácios e memórias, como o «Prefácio da primeira edição» do *Catão*, onde o jovem autor, reconhecendo as «dificuldades de uma composição dramática» (1822a: 1609), sintetisa a história da literatura dramática ocidental passando em revista gregos e romanos, modernos e românticos. De passagem, coloca lado a lado «a *Sofonisba* de Trissino e a *Castro* de Ferreira» na tragédia, «João de la Encina, Gil Vicente, Prestes e Ariosto» na comédia (1822a: 1610). Apesar deste soberbo panorama das «primícias da moderna cena», logo depois traça uma inquieta leitura do teatro português seu contemporâneo:

Em Portugal, se passarmos os antigos [isto é, ao menos, Ferreira, Prestes e Gil Vicente], não sei contar senão J. B. Gomes⁴; pois dos outros todos creio que afoitamente se poderá dizer que não valem o trabalho de contá-los. Será isto defeito e falha nossa? Não teremos nós *la tête dramatique*, como os franceses *l’épique*? – Não sei responder, mas nem por isso deixo, ou deixei desde que me entendo, de forcejar por encher, quanto em mim fosse, o vazio do nosso teatro (p. 1611).

³ As referências da “Advertência” encontram-se a pp. 9-10 do vol. I das *Obras Completas* de António José da Silva. Lisboa, Sá da Costa, 1957-58. Prefácio e notas de J. Pereira Tavares. É de sublinhar a sintonia de critérios e de escolhas paradigmáticas entre o autor do *Fidalgo Aprendiz* e o Colector do teatro d’*O Judeu*. Sobre F. L. Ameno como autor da “Advertência”, e do seu significado, cf. Barata, 1985: 199-202.

⁴ João Baptista Gomes Júnior, autor da *Nova Castro*, que Garrett elogia amplamente no *Bosquejo*, chamando-lhe o «nosso melhor trágico», de quem esperava «reforma e abastança [...] o teatro português (509).

É este *vazio do nosso teatro* que há-de fazer correr tinta, desde logo a tinta do *forcejar* garrettiano, cuja produção dramática se constituirá numa das referências fundacionais do teatro nacional. Porém, no traçado desse braço da história literária que a história do teatro aqui era, destaca-se a aproximação ao teatro vicentino, feita em termos que configuram uma *aprendizagem* da exemplaridade que em textos mais tardios (como a introdução a *Um auto de Gil Vicente*) para ele reclama, se a não constrói com a ideia mesma de teatro nacional.

É o que pode ver-se na *História filosófica do teatro português*, texto cujas características externas e internas ainda não foram totalmente esclarecidas, existe no espólio de Garrett em duas versões manuscritas, de extensão diversa mas claramente dependentes entre si (cfr. Barata (ed.), 1997). Peça maior daquele intento de história literária que se assinalou acima, a *História filosófica do teatro português* ostenta semelhanças de família com o *Ensaio sobre a história da pintura* (de 1818-21) ou com o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* (cuja redacção o autor situa em 1816), com os quais partilha quer instrumentos analíticos (como o conceito de 'época' como estruturante do discurso histórico), quer os intentos que prefácios e advertências incipientes para si reclamam. Se no *Bosquejo* se procura, através da historicização, prestar «serviço à literatura nacional» (p. 483), o intento do autor na *História filosófica do teatro português* é o de

distinguir o mais possível as diferentes épocas do nosso Teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história Dramática Portuguesa, alumiando, quanto em mim for, com o foco da sisuda crítica este ramo da nossa literária história, que desventurosamente se acha, bem como os outros, mergulhado nas trevas. Oxalá que os meus apoucados trabalhos despertem os estudiosos ânimos da minha Nação, a quem consagro todas as minhas vigílias! Oxalá que o desejo de emendar os meus erros faça em mais abalizados espíritos nascer a vontade de lhes substituir mais dignos esmeros! Eu me darei sempre por bem pago [...] (p. 113a).

Pelas fundas linhas deste programa perpassam as ideias vindas da Europa iluminista, com ecos claros do Schiller de *O teatro considerado como uma instituição moral* (cf. Barata (ed.), 1980: 93s). Serão elas a determinar em boa parte o projecto de 'fundação' de um teatro nacional, travejado nuclearmente nas virtudes éticas e sociais do teatro face ao tecido humano da nação, em sintonia com as gerais regras da convivialidade burguesa. Ressuscitar o teatro de uma nação

pressupõe, primordialmente, a bondade da instituição teatral, o que implica fortemente uma dimensão política neste projecto. Mesmo quando mostra, muito em contraste, o *prolongamento* e a *perturbação* a que se sujeita o seu ideário neoclássico, como assinalou já Ofélia P. Monteiro (1971, I: 309, cfr. todo o cap. V). Bafejada pelo aburguesamento das luzes com que procura ‘despertar a Nação’, a ideia de teatro apresentada pauta-se pelos ensinamentos constantemente aflorados de Aristóteles, Boileau, Horácio – a poética ocidental, em suma: possa por eles a Nação ser alumiada, que o distinguir e apresentar em sinopse da história dramática portuguesa fará também a sua parte.

Como se verá, as variações de *valor* com que Garrett aborda o lugar fundador de Gil Vicente no teatro português – entre a *monstruosidade* dos textos juvenis e a exaltação do génio no *Auto de Gil Vicente* – resultam menos de uma perspectiva evolutiva (Garrett em vários prefácios e notas editoriais sinaliza a *juventude* com que foram escritos) do que na evidência da constância *arqueológica*, da narrativa de origem: o teatro português tem um passado e encontra nele uma sua condição de existência presente. É essa condição histórica, ou melhor, historiográfica, que permite a sua condição nacional. Se há um *vazio*, ele pode e sobretudo *deve* ser preenchido. É essa a função da historiografia, é essa a missão do teatro no seio da convivialidade burguesa. Será essa a missão assumida por Garrett.

Entre auto e comédia, a vida toda dum homem

Trata-se, de qualquer modo, do fazer da história *sub specie* exemplar. É assim que a “Época primeira” (p. 114), de D. João II a D. Manuel, se apresenta como a «infância das letras portuguesas», tempos «amaldiçoados pelo bom gosto» onde não cabem as «Dramáticas composições»: «quem se abalançaria» a elas (p. 114)? O momento é muito sensivelmente o de uma infância desprevenida das letras portuguesas, voltada para o culto, ainda que «mal, e a medo» (p. 114), da trova em oposição ao drama. E mais afirma:

Fama é porém que nestas épocas aparecem já uns vislumbres teatrais, que apesar de monstruosos, eram o melhor do tempo. // Chamavam-lhes Autos. [...] As acções destes abortos Teatrais eram quasi sempre sagradas (p. 114b).

Sublinhem-se os termos em que Garrett opõe a Fama à história, modalizando pela dúvida algum tanto a lição da tradição que encontra

nos *autos* «vislumbres teatrais» originários. Estes são, na pena do jovem ensaísta, apenas «abortos» de incipiente monstruosidade, defeito originário que o leva a dizer que alguns desses autos, de temática religiosa e hagiográfica, *enxovalham* «as nossas cenas» (p. 114), exemplares de uma «insulsa devoção» que em teatro se torna abuso «ridículo e insuportável» (p. 116). Armado das poéticas e da educação neo-clássica, o *historiador* desvaloriza assim qualquer filão nacional.

Ao longo da *História filosófica do teatro português*, é a *Castro*, de António Ferreira, que melhor celebra as virtudes do teatro e do trágico como expressão da nação. Garrett coloca a tragédia de Ferreira em lugar de inequívoca centralidade no sistema estético que a *História filosófica do teatro português* desenha, e que de resto se prolonga no *Bosquejo* (1820: 492). O culto da comédia – i. é, o seu valor – aparece, assim, em contraste com a nobreza e seriedade do coturno, contraste que depois sustenta o discurso crítico do jovem Garrett. Com efeito, ele sintetiza nos seguintes termos o teatro português feito de autos e comédias:

Destes autos, e Comédias, podemos dar uma ideia geral. Que eram uma acção, as mais das vezes monstruosa, já em versos dos que os nossos antigos chamam de redondilha menor, já em prosa; e o que mais admira é que num tempo, em que tudo era heróico, tudo façanhas, cavalarias andantes, castelos sitiados, jornadas militares à Terra Santa, gigantes vencidos, e prostrados, só as composições dramáticas não participassem deste espírito, e mania geral, e fossem simples, e insulsamente cómicas. O auto era muitas vezes a vida toda dum homem; numa hora, ou duas se passavam anos, e se executavam infinidade de acções, ou feitos, como a palavra – Auto – (acta) o mostra (pp. 116-117a).

O claro recorte da ‘ideia geral’ bem pode ler-se como estratégica negociação do quadro estético em que se inscreve o drama nacional. Prosa e verso não são já elementos distintivos, como em Francisco Manuel de Melo e Ameno se encontrava. Pelo contrário, edifica-se o cânone policiando os géneros. É de resto sintomática e paradoxal esta *reductio* à «vida toda dum homem» do *auto*, género cuja excelência terá honras de destaque identitário na obra garrettiana. Mais do que evidenciar o esgotamento do modelo que opõe a prosa ao verso, é a recuperação do valor histórico e estético, nas suas virtualidades representativas do ser nacional que importa aqui reter, pois dela resultam consequências fundas.

Veja-se como, neste contexto, são incautas as referências a Gil Vicente (e a seu pai?), evidência do estado da questão no quadro dos saberes deste início do século XIX (e lembro a importância que terá a edição de Hamburgo de 1834) e, mais importante, do lugar que Gil Vicente ocupa no sistema da história da literatura dramática. O passo estabelece primazias nestes moldes:

Pelos fins porém deste Século [XV] já em Portugal aparecem as Comédias de Gil Vicente e as de seu Pai [?], onde começa a descobrir-se a aurora da boa Comédia. Muito gabam as teatrais composições do filho, que infelizmente por sua raridade nunca pude ver, mas fiado na autoridade de judiciosos filólogos creio que são mui boas em relação ao seu tempo, e que Ferreira, Camões, e Sá Miranda [*sic*], não foram portanto os que primeiros [*sic*] correram o pano às melhoradas Cenas Portuguesas (p. 116b).

Gil Vicente é aqui desconhecido autor de ‘comédias’, mas é «aurora da boa [comédia]», gabado mesmo quando em regime rigorosa e duplamente diferido. Primeiro por mão de judiciosa filologia; depois por redução e normalização genológica, que é o que ser *autor de* (boas) *comédias* garante: a qualidade diferida do género, fundamental quando antes se assinalara a fraqueza (técnica, formal, estética) do *auto*. A promessa de analisar o *Auto d’el-rei Seleuco*, de Camões (p. 117), infelizmente não concretizada, faria prova, segundo o autor, da qualidade pouco durável do *auto* – *a vida toda dum homem* –, ao mesmo tempo que sustenta a oposição de géneros, com vantagem para a comédia.

Assinalo ainda que resulta destas linhas outra consequência de monta. Gil Vicente é dado aqui, inevitavelmente, como *primeiro* em relação a autores como Ferreira, Camões ou Miranda. Ainda quando o confronto não fosse esse (e só o é por via do apreço da comédia), o que Garrett aqui faz é dar a primazia das «melhoradas cenas portuguesas» a Gil Vicente, numa aproximação originária ao que virá a ser a formulação da tese da paternidade do teatro nacional.

Note-se, num quadro assim, uma outra forma de pensar o que se vai desenhando como cânone. Na verdade, a oposição da *comédia* aos *autos* verte-se ineludivelmente sobre a produção não-vicentina, quer dizer, necessariamente pós-vicentina. Dito de outra forma: da posição *projectada* de Gil Vicente como autor de *comédias* resulta um confronto: com o resto dos *autos*. E a caracterização genológica negativa prefigura, com clareza, o que a escola histórica romântica

designou por drama popular hierático (Teófilo Braga), prolongando-se depois para a 'escola vicentina' (cf. Ferreira, 2013, sobre a fortuna crítica do conceito).

Ou seja, em verdade, se pode pensar-se o lugar de Gil Vicente na *História filosófica do teatro português*, ele seguramente não coincide com o do *auto* mas com o da *comédia*, deslocação que reveste significado preciso na política de géneros que venho assinalando. Nessa posição de primazia, mesmo submetido a uma apreciação dubitativa e inquisitiva, o dramaturgo quinhentista parece concitar o re-conhecimento – filológico em primeira instância, como Diogo & Silvestre já mostraram – necessário às boas práticas que a exemplaridade da história e o bem da Nação procuram.

Um teatro amável: entre uma bela sentimental e uma moça esbelta

O quadro não sofre significativas alterações quando se verte no registo da prosa amável de *O toucador, periódico sem política*, projecto garretiano de recorte doutrinário liberal e mundano numa retórica ilustrada e galante, parte inteira de uma vida conversável (Garrett, 1822; Diogo & Silvestre, 1996: 92-94). Entre as tantas páginas dedicadas à edificação das regras de convivência, introduz Garrett uma secção dedicada ao teatro (1822: 77-91), de «todos os divertimentos públicos», o «mais preferível e de facto mais preferido» (p. 77). A clara orientação para um público feminino exhibe uma sociologia do gosto como manifesto de um *teatro amável* que comporta ainda os desígnios da ilustração e da bondade das nações, que se oferece «[a]o estadista, [a]o príncipe, [a]o magistrado, [a]o guerreiro, [a]o pai de famílias», acedendo aos sentimentos elevados para alívio por algumas horas «do peso da vida» (p. 78).

É no entanto ao belo-sexo que cabe, agora, instruir sobre o teatro, desiderato situado entre a tentação de uma história do teatro (pp. 79s), uma sinopse vicentina (pp. 84s), o repúdio pela rudeza de Shakespeare (pp. 89s) e, por fim, a glorificação da actualidade da cena assim trazida ao belo-sexo. A história só se fará em «brevíssimo esboço» (p. 78), porque na história não deve desaparecer o presente. Assinalo também as motivações mundanas desse presente que é ainda o tempo do espectáculo vivido em lugar público. Ou melhor, como *Passeio Público*: é aí que o belo-sexo se apresenta como teatro de atracção, entre os enfeites da moda e o divertimento. Por isso pode o autor «pedir às damas da capital» (1822: 103) que dêem o exemplo

frequentando aquela *miniatura* que é o *passeio público* lisboeta. É talvez por estas mundanidades sem política de que se faz o periódico que, na pena do autor, a Tragédia pode comparar-se a uma «bela sentimental» (p. 79), e a comédia a uma

moça esbelta e desenvolta com seu desgarre brilhante, travessos risos e apetitosas maneiras, [... convidando a] alegres sentimentos, e, misturando o útil com o agradável, ataca os vícios e os defeitos sem lhe descobrir o lado horroroso, nem patentear o asco deles, mas destruindo-os efectivamente com as poderosas armas do ridículo (1822: 80).

Esta como que metamorfose da comédia (e da sua tratadística) em *moça esbelta* diz bem do ajuste do paradigma do belo ao público leitor, ao mesmo tempo que parece evocar o bem conhecido quadro de Joshua Reynolds onde se figura David Garrick entre as musas da tragédia e da comédia, Tália e Melpómene, figuradas em moças campestres⁵. Regressemos à história, onde na verdade, quando aborda os «primeiros ensaios dramáticos» a ilustrar o «renascimento das letras» (p. 83), Garrett fala de

peças rudes e indigestas [que] representavam alguns dos mistérios da nossa Religião ou pretendiam dar lições de moral numa alegoria, em que se personalizavam os vícios e virtudes (p. 83).

Esta cena do vício e da virtude – em rigor, o *vício* e a *virtude* são uma variante das duas musas do teatro – exemplifica-se, naturalmente diria, com a *Mofina Mendes*, de Gil Vicente. A justificação faz-se em termos que aqui interessam, para que se faça uma ideia:

Para que se faça alguma ideia do que isto era, daremos neste artigo o esboço de uma das *peças* do nosso Gil Vicente, composta neste gosto e que vem no seu livro intitulado *Obras de devoção*. // Faremos, outrossim, conhecer desta maneira mais de perto um dos nossos escritores, a que vulgarmente só se sabe o nome. Além de que não deixa de ser curiosa a observação dos primeiros passos que a arte deu, ainda na sua infância; e para conservarmos toda a originalidade ao nosso Poeta, não lhe mudaremos a ortografia nos versos que houvermos de citar (p. 84).

⁵ O quadro, de 1761, deu origem a um tropo iconográfico na representação do actor e teve inúmeras reproduções e variações (sobre este quadro e as relações entre a pintura e a afirmação do actor moderno, cf. Aliverti, 1998, especialmente o capítulo 4, «Les Muses solidaires»).

Passo com marcas de um outro re-conhecimento vicentino, mitigado embora pela exemplificação de peças rudes⁶, é a divulgação de um autor desconhecido e a história curiosa dos primeiros passos da arte que o situa no campo arqueológico. O desígnio de retirar da sombra um quase desconhecido, num gesto carregado de intuítos de conservação e restauro. Conservação ortográfica (e o mercado das letras sabe bem quanto vale a ortografia *original*, cf. Diogo & Silvestre, 1996: 44s), e restauro como aprendizagem dos primeiros passos da arte do teatro em Portugal. Na sinopse, a bem da elegância, a autoria é de «Mestre Gil» (p. 87), significativa deferência para com este cada vez mais «nosso Gil Vicente» (p. 84), como a Prudência da *Mofina Mendes* vem tratada por um gentil *M.lle* (p. 87). Mas a história do teatro antigo é «sensaborona» e traz «maldito enfado» (p. 88). No convívio das damas, que o mesmo é dizer no seu teatro, a história do antigo teatro português, se já é a questão do *nosso teatro nacional*, é a do teatro como *preferível* e como *preferido divertimento público*.

É de resto o divertimento dos jogos, esse «invento de sociedade e uma das ocupações dela» (p. 95) o tema da secção que se segue à do teatro n' *O Toucador*, onde, a propósito das cartas de jogar, Garrett conta o episódio da substituição das figuras tradicionais dos naipes (de origem alemã ou francesa) por figuras nacionais, compondo o que Diogo & Silvestre chamaram uns «*Lusíadas* para as damas» (1996: 135). Diz *O toucador*:

Nas cartas *constitucionais*, todas as figuras foram substituídas por assuntos patrióticos: o rei *David* por D. Dinis, *Alexandre* por D. João I, *César* por D. Manuel, *Carlos Magno* por D. Afonso I, emblemas de quatro reis constitucionais. [...] Nos valetes, *Hagier* foi vencido por D. João de Castro, *Lancelot* por D. Afonso de Albuquerque, *Hector* por D. Vasco da Gama, e *La Hire* por D. Nuno Álvares Pereira (p. 99).

E explorando possibilidades de chistes e ditos de senhoras na mesa de jogo, sem perder de vista as imediatas destinatárias do periódico, denuncia o programa ideológico que resulta de trazer «assim à memória [de belas e cavalheiros] a recordação de grandes heróis e sublimes virtudes!» (pp. 99-100), num procedimento em tudo análogo ao que *restaura* Gil Vicente. Este, em bom rigor, poderia ser *figura de carta constitucional*, ou pode ler-se assim no próprio drama em que

⁶ Veja-se o *Bosquejo*, onde Garrett afirma que o teatro português foi criado pela «musa negligente e travessa de Gil Vicente» (p. 490).

Garrett lhe dá expressão: *Um auto de Gil Vicente*⁷.

Um auto de Gil Vicente, ou do teatro português

É efectivamente com *Um auto de Gil Vicente* (1838) que Garrett vai traçar com «verdade dramática» e não precisão histórica, «essa não a quis eu» (Garrett, 1841: 23), o projecto de teatro nacional, desiderato que repetidamente anuncia (é o seu *forcejar*) e neste drama concretiza jogando a *carta* vicentina. É o momento da celebração do mestre e, simultaneamente, a sua actualização menos em regime arqueológico que em regime suplectivo, sempre com a afirmação da missão humilde do autor.

Não cabe aqui analisar a peça, mas importa reler a “Introdução” que Garrett lhe acrescentou em 1841, diagnóstico agudo dos caminhos da dramaturgia portuguesa que se inicia com uma declaração demolidora: «Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca [...]». E logo depois:

E todavia Gil Vicente tinha lançados os fundamentos de uma escola nacional. [...] mas não houve quem edificasse para cima, e entraram a fazer barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa, que iam apodrecendo e caindo (Garrett, 1841: 11, eu sublinho).

Um amargo retrato que contempla boa parte do que se disse depois sobre a produção pós-vicentina, a começar pela fundação, a partir de Gil Vicente, de uma *escola* nacional e o seu decantado declínio. Mas também tentativa de explicação da «causa desta esterilidade dramática, desta como negação para o teatro em um povo de tanto engenho, em que outros ramos de literatura se têm cultivado tanto...» (p. 12). A história é conhecida e as crises do teatro português, analisadas em minúcia no texto são sintetizadas assim:

A primeira trouxe-lha o fanatismo de d’el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional. // Na segunda queimaram-lhe o pobre António José. // A terceira veio com a ópera italiana e a perseguição do Garção. // A quarta foi a invasão das macaquices francesas. // Esta quinta é a do *Salvatério* (p. 24).

Entre restauro e fundação, entre exemplificação e edificação, o

⁷ Sobre as cartas de jogar, incluindo reproduções das belas cartas constitucionais referidas por Garrett, veja-se Egas Moniz, 1942. A obra inclui várias reproduções de cartas cujas imagens estão ao serviço de significados políticos, da revolução francesa à 2ª guerra mundial.

Gil Vicente de Garrett faz-se herói do passado pelo heroísmo do presente. Em rigor, Garrett aqui abandonou já a caução da comédia e tomou como sua a causa do *auto* nacional. Em rigor, Garrett regressa ao *auto* e ao antigo forjando para isso um contexto novo, de reinvenção do antigo, do qual decorre a afirmação de um projecto de teatro nacional que, se se materializa em *Um auto de Gil Vicente* (1838), não é alheio aos efeitos da acção política de Garrett como reformador do teatro dos anos imediatamente anteriores. Por portaria de 15 de Novembro de 1836 é criada a Inspeção-Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais, de que Garrett será Inspector-Geral, institui-se a censura, promovem-se concursos dramáticos, prémios aos actores e subsídios às companhias. São iniciados os trabalhos para a constituição da Sociedade do Teatro Nacional (a lentidão na construção levou a que ficasse conhecido como *agrião*) e é criado o Conservatório Geral da Arte Dramática, onde se ensina teatro, música e dança. Tudo responde ao *estado de necessidade* do teatro nacional, diagnosticado continuamente por Garrett.

Porém, importa não esquecer que, no papel do renovador do teatro nacional, como demonstrou Mário Vieira de Carvalho, Garrett terá mais inclinação para satisfazer os modelos da convivialidade das elites, dando à crítica teatral tons de «galanteria» e concebendo o Dona Maria como duplo do Teatro de São Carlos. Fazia assim desaparecer «por detrás das paredes de um edifício imponente» o «objectivo da educação nacional, que o teatro nacional deveria perseguir» e ao invés de uma «reforma teatral inspirada no modelo iluminista de *ilusão e identificação*» como, por exemplo, acontecia no Teatro do Salitre, o novo Teatro Nacional «acabaria por integrar-se no modelo de comunicação de *exibição do eu e Passeio Público*» (Carvalho, 1993: 108-109).

Do teatro legítimo

O que há-de notar-se neste percurso é a *radical* separação de Gil Vicente dos seus contemporâneos. Erguido à condição de *pai do teatro português*, Mestre Gil sai daquele *hospital das letras* onde ombreava com Chiado e Prestes, Miranda e Vasconcelos. Aos primeiros cabe a estreiteza do auto; aos segundos, a modelização da comédia nas fontes clássicas e nos modelos italianizantes. É um momento paradoxal este em que se encontra o ponto de origem e se esvazia tudo o resto *enchendo*. É esta a matriz do *imagem* da

ausência de teatro português, talvez coincidindo com as tensões com que Ana Paula Ferreira identificou a narrativa frustrada que origina uma «retórica da nostalgia» (1992: 59).

Porém, quando aplicada a Garrett, a hipótese da nostalgia só poderá entender-se, creio, evitando uma leitura passadista. De facto, tendo em conta a missão de dar um novo teatro à nação, mais se aproxima do que Svetlana Boym, em *The future of nostalgia*, identifica como uma *nostalgia de restauro* (2001: 41s): «restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition [...] is not about “the past”, but rather about universal values, family, nature, homeland, truth» (p. 12-13). Esta forma da nostalgia gravita em torno de «collective pictorial symbols and oral culture [...] reconstructing emblems and rituals of home and homeland in an attempt to conquer and spatialize time» (p. 15). Tome-se o teatro nacional como o ritual nacional e pátrio que conquista o espaço e espacializa o tempo com Garrett, e temos à vista a sua *nostalgia de restauro*, futurante e tudo. Assim, na delimitação dos traços do imagotipo teatral português, percorremos com Garrett o caminho que vai de Gil Vicente a Mestre Gil, num gesto de invenção filial com eleite e senhoras ao fundo.

Recapitem-se brevemente as etapas desse percurso que vai do português legítimo ao *legítimo teatro português*. Legítimo, isto é, aspirando ao colectivo, a concretizar a *missão santa* e *sublime* da *fundação* do teatro português (os termos em itálico são de Garrett, 1838: 152), de instaurar um nostálgico horizonte de futuro. Num primeiro tempo, com acima disse, Garrett encontra Gil Vicente no *hospital das letras*, onde é parte de um *corpus* nacional de *composições monstruosas* que ora se corrigem (como no *Parnaso*, a bem da língua legítima), ora se políam genologicamente, deslocando o autor de autos para o campo da comédia (género também ele *legítimo*). É quando essa posição se inverte, seja pela *nostalgia do retorno*, que o *auto* se torna em Garrett *auto nacional* na exacta medida em que o teatro que o concretiza aspira à *nação* e se apresenta numa *história* (onde conviria dizer *como* história, já que o *drama* garrettiano não é *auto*) também ela *legítima*. A linguagem, a correcção e a elegância da linguagem, consignada como critério da censura teatral juntamente com os padrões morais e a qualidade e mérito literários (cf. Vasconcelos, 2003: 73s; tb. Cruz, 1995: 29s), será a base da convivialidade teatral, a sua base propriamente *legítima*.

Com tudo isto se desenhavam já os termos do *imagotipo teatral*

português na sua clareza formular. Os portugueses tiveram um autor de teatro na grandiosa era dos descobrimentos: Gil Vicente. Distinto dos seus pares, nele se encontram os fundamentos de um futuro que ninguém continuou, ressalva feita de algumas excepções de pequena monta. Como nenhum outro, Garrett ocupará na história o lugar daquele que *continuou* ou *refundou* o teatro nacional, uma posição que, como sugere Eduardo Lourenço, tem bem mais amplo sentido quando se considera o perfil de criador de Garrett:

A sua intervenção reformadora em quase todos os sectores culturais do tempo nem foi fruto de diletantismo superior nem de ambição inconsequente. Foi a tradução adequada e genial dessa nova relação da consciência literária que já não pode conceber-se apenas como criadora de obras abstractamente valiosas no âmbito ocidental dos *beaux-esprits*, mas que se apercebe que a sua realidade e destino de autor estão ligados à maior ou menor consistência de inédita forma histórico-espiritual que é a Pátria, uma pátria a ser feita e não apenas já feita. [...] não é por amor do passado enquanto tal, por mais glorioso, mas como prospector do tempo perdido de Portugal, cuja decifração lhe é vital para se situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante. Só assim julga possível modelar o perfil futuro da incerta forma histórica em que se converteu a sua Pátria. Mas 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 (1978: 82-83).

Os portugueses não terão a *tête dramatique*, pergunta Garrett no prefácio do *Catão*? Não haveria quem *forcejasse* e edificasse para cima depois de Gil Vicente lançar os fundamentos? A tudo respondeu Garrett com o seus trabalhos, para glória dessa pátria a fazer(-se). Pouco a pouco, num quadro histórico de tensões e contradições, a *imagem* assim idealizada gera uma crescente e crescentemente impositiva *contra-imagem*, servida pelos mesmos argumentos: a ausência de teatro português e a incapacidade nacional para o género. É na tensão que esta contra-imagem gera que se estabelece o que me parece configurar o nosso *imagema* mais dramático.

Do imagotipo, entre poesia e drama

Importa agora considerar as direcções que o trabalho historiográfico de Garrett seguiu e como se fixaram em termos cada vez mais *típicos* e *identitários* os argumentos do refundador do teatro nacional. Como veremos, eles rapidamente se cristalizam, são objecto

de recorrente reafirmação e normalizam a afirmação quer da ausência de teatro nacional, quer a incapacidade dos portugueses para o drama e, conseqüentemente, a valorização do elemento lírico como imagem identitária.

Sem preocupação de exaustão e procurando atender a uma cronologia factual, começo por Anselmo Braamcamp Júnior, autor do prefácio dos editores a *Um auto de Gil Vicente* (previamente publicado na *Crónica Literária* de Coimbra em 1840 e depois publicado com a obra desde a 1ª edição, de 1841). Aí retoma o autor o essencial de uma história do teatro português ecoando a cada passo as lições de Garrett. Classifica como «farsas ridículas» as medievais (35); Gil Vicente aparece-lhe senhor de cultura mas «era-lhe estranha a literatura» (uma dicotomia a merecer atenção) e a sua legibilidade cénica, desconhecida no século XIX (como nos anteriores), formulada nos termos que aqui transcrevo:

Se acaso declamassem hoje em algum teatro esses dramas, poucos haveria que entendessem a linguagem, mistura de castelhano e português, ou estimassem em muito as cenas soltas e sem nexos que tanto promoveram o riso de nossos avós. Mudámos, e talvez para pior; pois que eu não sei qual seja preferível, se aqueles antigos autos extravagantes no enredo, mas ricos de admiráveis lances cómicos e cuja linguagem era verdadeiramente nacional, se estes modernos entremezes, escritos em frase incorrecta e chula, recheada de chocarrices que não podem agradar a ouvidos delicados (35-36).

O problema é claro: nem Gil Vicente poderia ser representado com agrado, nem os *modernos entremezes*. Uns e outros sofrem de linguagem imprópria, são português *ilegítimo*. Mas, cumprido o seu papel *originário*, encontra-se no presente a via capaz de renovar o teatro nacional. «Na arte dramática nunca Portugal pôde ombrear com os mais países; tal tem sido seu triste fado! [...] Ficámos por muito tempo sepultados em noite escura, saciando nosso mau gosto com entremezes ridículos e comédias em que eram desprezados todos os preceitos da arte» (36-37). O que se segue é o encómio da acção de Garrett, quer enquanto governante quer enquanto autor dramático: o «nosso grande poeta [a quem estava] reservada a glória de ressuscitá-lo» (36). Por isso, «Da representação de *Um auto de Gil Vicente* data uma nova época teatral; é a meta que separa o nosso teatro antigo do começo da sua restauração» (39).

Latino Coelho, uns anos depois, em biografia de Garrett⁸, perfilha as teses de Garrett, não hesitando em, ao ensaiar uma abordagem do *Catão*, lançar as linhas de uma história do teatro, que o próprio editor da biografia comenta:

É assim que, analysando a obra garrettiana e occupando-se da tragédia *Catão*, Latino Coelho encontra pretexto para passar em revista a evolução do theatro. E então lhe surge o a propósito ensejo de apreciar as origens greco-romanas da litteratura dramática, encarando em seguida os denominados *Mystérios* da época medieval representados nos catafalcos das cathedraes em complemento das ceremonias litúrgicas, não esquecendo outrossim os Autos sacramentaes de Hespanha, e descendo até ao nosso Gil Vicente (o ínclito fundador do theatro lusitano), depois confrontando os arrojos scenicos de Shakespeare com as tragédias clássicas de Racine, notando simultaneamente e comparando as aptidões de Filinto Elysio e de Bocage, até acabar por nos offerecer, fronteiros um ao outro, o *Catão* do britannico Addison e o *Catão* do portuguezissimo Garrett (Xavier da Cunha, Carta-prefácio a Coelho, 1917: 75).

Aponto a carta de Xavier da Cunha como evidência a *latere* da permeabilidade dos argumentos, da sua difusão e rápida disseminação. Para Latino Coelho o elogio a Garrett decorre exactamente do seu ser *historiador* do teatro, e já vimos o que nisso é fazê-lo *nacional*:

Ninguém esboçou em mais rápidos e mais felizes traços o nascimento e os progressos do theatro portuguez do que o visconde de Almeida Garrett no prefacio da terceira edição authentica do seu *Catão* (Coelho: 1917: 190).

Perfilha assim, igualmente, o espírito da literatura nacional. Se Garrett tinha lançado os fundamentos de uma reflexão sobre o teatro nacional, eles eram, como vimos, um ramo da história literária e da identidade nacional. Por isso não surpreende a retoma da política de géneros que Garrett enunciara:

⁸ Publicada primeiramente no *Panorama*, vols. XII (1855) e XIII (1856). Foi depois editada, juntamente com a de Castilho (previamente publicada na *Revista Contemporânea de Portugal*), num volume em 1917, que cito a partir de uma transcrição digital. Mantenho a ortografia do original. Nestes tempos em que amplo movimento defende a não aplicação do Acordo Ortográfico de 1990, parece-me útil lição manter a distinta realidade ortográfica que, situando o texto na sua época, nos permite igualmente que nos situemos na nossa.

O renascimento da poesia nacional no ultimo quartel do século XVIII deixou sem solução o problema do teatro. A Arcádia subiu bastante nas azas da elevação lyrica para lhe sobrar tempo para a reformação da scena decaída. Aquelle período brilhante que nos deixou por herança os cantos do Diniz, do Garção e do Quita, que accrescentou o património litterario com um dos mais bellos modelos da epopéa cómica, e que nos deu no Tolentino o primeiro e porventura o ultimo e inimitável exemplar da satyra moderna, não contemplou no seu testamento o teatro, que continuou a viver de algumas versões felizes, de frouxas imitações e de languidas e descoradas producções de Melpómene acanhada, posto que original (Coelho, 1917: 191-192).

Por isso Garrett aparecerá como aquele cuja missão se concretiza *apesar* de todas as carências *indígenas*, o que configura uma razoável mitificação:

O visconde de Almeida Garrett, ao apparecer na scena litteraria não tinha, pois, modelos a quem seguir, e as tradições dramáticas propriamente indígenas, essas estavam perdidas, como elle mesmo o affirma no trecho já citado do prefácio ao seu *Catão* (Coelho, 1917: 195).

E o reforço do papel fundador de Garrett não vai sem referir a condição primeira e única de Gil Vicente. Os dois mitos postos lado a lado:

Gil Vicente é elle próprio o princípio e o encerramento do seu cyclo dramático para Portugal; em quanto que o seu rival [Encina] é apenas o gérmen d' onde por uma serie de felizes operações do engenho brota e floreira copada e opulenta a árvore gigante do teatro hespanhol. Gil Vicente fica sempre acima dos seus discípulos e imitadores na scena. A sua própria escola numera raríssimos prosélytos. António Prestes, Simão Machado, António Rodrigues [sic] Chiado e poucos mais, de mais obscura nomeada, completam o circulo inteiro do teatro propriamente nacional. Os que apparecem fora d' este grupo, ou se filiam na tradição clássica, e são adeptos eruditos da renascença, ou apparecem aqui e acolá, débeis imitadores do teatro hespanhol nas épocas mais lustrosas e mais cultas do seu progresso e desenvolvimento (Coelho, 1917: 177).

O reforço da condição fundacional dos dois autores é coroado com a evidência da paridade: ambos dotaram o teatro português com opulenta e nobre obra.

[...] Em Portugal, ao contrário [de Espanha], nem se pode dizer que

viveu de inspiração alheia, porque, na variedade dos nossos poetas e dos nossos escriptores, poucos se atreveram a dotar o theatro portuguez com obra que opulentasse e ennobrecesse os fastos do drama nacional (Coelho, 1917: 185).

O *imagem* encontra aqui revistas as linhas das suas tensões. De facto, assinalar a grandeza dos dois autores é explicitamente apontar as debilidades *indígenas* para com o drama. E retomo aqui *indígenas*, o lexema que Latino Coelho usara, porque nele se prenuncia já algum tanto a *choldra* e a *piolheira* da geração de 70, essa geração «tão funda, sincera e equivocadamente infeliz - por descobrir que pertencia a um povo decadente, marginalizado ou automarginalizado na História» (Lourenço, 1978: 89). É nesses termos, entre ‘história mitificada’ e ‘contra-imagem infeliz’ que a geração de 70 recebe a questão teatral.

Questão de geração

Como lembra Luiz Francisco Rebello, embora a Eça e à geração de 70 não tenha sido

indiferente a problemática do teatro nacional, que Eça de Queiroz considerava “uma necessidade inteligente e moral”, uma “questão de importância pública”, nenhum dos escritores da “geração de 1870” cultivou, senão muito secundariamente, a literatura dramática (1988⁴: 101).

Avultam neste contexto as figuras de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós. Desde logo porque deixaram n’*As farpas* testemunho precioso da crise do teatro português. Eça, n’*Uma campanha alegre*, explica a «decadência deplorável» da literatura dramática segundo as linhas do *imagem* já aqui traçado:

Os escritores retraíram-se inteiramente do teatro. Não por o ganho ser diminuto, como se diz, porque no jornal e no livro o ganho não seduz com cintilações de montes de ouro. A principal razão está no feíto da nossa inteligência. O Português não tem génio dramático, nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa* (Eça de Queirós, citado em Barata, 1991: 47).

A verve crítica de Eça apresenta, em «O “francesismo”», os dados de um outro *imago*tipo nacional, o da apropriação de tudo o que é *francês* como estratégia ampla de equiparação ao superior

estatuto cultural da França. Aqui um patriota *aplaude uma comédia de Garrett*:

Começou então a minha carreira social em Lisboa. Mas era realmente como se eu habitasse Marselha. Nos teatros – só comédias francesas; nos homens – só livros franceses; nas lojas – só vestidos franceses; nos hotéis – só comidas francesas... Se nesta capital do Reino, resumo de toda a vida portuguesa, um patriota quisesse aplaudir uma comédia de Garrett, ou comer um arroz de forno, ou comprar uma vara de briche – não podia. // Nem nos palcos, nem nos armazéns, nem nas cozinhas, em parte alguma restava nada de Portugal (p. 119).

Lembro que este texto abre com a referência ao «país traduzido do francês para calão» (p. 111), situando o país entre a sensibilidade clássica e fadista (p. 111). E exemplifica jocosamente a relação com o teatro evidenciando a incapacidade de um grupo de jovens estudantes, actores e autores de uma geração banhada no francês, para fazer coisa original em teatro. Recorda Eça que, quando se levou à cena o *Poeta por desgraça*, tentativa juvenil de drama português de Teófilo Braga ⁽⁹⁾, soou nos bastidores o anátema lapidar: «Ora aí têm... Um fracasso! Puderam! Peças portuguesas!» (p. 116).

Conquanto assinalasse a «importância pública» da actividade cénica» (Rebello, 2013: 15), o contributo de Eça e da geração de 70 para o teatro português é «Magro, e pouco significativo, para além de totalmente alheio à estética do naturalismo/realismo» (idem: 17). Mas a sua repercussão na cristalização do *imagem* é reconhecível, num contexto cultural em que, se abundam as reflexões sobre a crise do teatro (de Fialho d' Almeida a Raul Brandão ou Henrique Lopes de Mendonça), igualmente abundam as casas de espectáculos, cujo número cresce significativamente neste período (cf. Vasconcelos, 2003; Seródio, 2010). De acordo com L. F. Rebello

Aos cerca de vinte novos teatros, surgidos em Lisboa e Porto, alguns de efémera existência, acresce mais de uma centena, dispersos por todo o país (não havia cidade ou vila, e até por vezes aldeia, que não caprichasse em ter o “seu” teatro), incluindo as possessões africanas e as ilhas adjacentes (2013: 73).

⁹ Eça refere a peça com o título *Garção*. Mas terá sido *Poeta por desgraça*, peça em verso inspirada na vida de Francisco Manuel de Melo e representada, segundo Rebello, em 1865, no Teatro Académico de Coimbra com Eça de Queirós como protagonista (Rebello, 2013: 16).

Pela mesma época, encontram-se em Raúl Brandão (2013) referências atentas ao teatro português e ao estado de degradação cultural deste «*povo de poetas e de guitarristas*»¹⁰. Logo em 1892, num texto que analisa a questão do teatro e da sua relação com a recepção, vituperando a linguagem de uma peça de Henrique Lopes de Mendonça, na qual aponta o verso «péssimo, córneo» (p. 364). Brandão, sublinhando a importância do contacto com a dramaturgia europeia na modelação de um teatro actual (referindo autores como Ibsen e Maeterlink), rematava:

E é agora, que o teatro parece querer renovar-se, que se fazem tentativas para voltar a uma grande, a uma encantadora simplicidade, que os nossos escritores, com o aplauso dos críticos, recosem velas, inépcias, *mots de la fin*, situações pseudotrágicas, preocupados com as saídas dos personagens, escrevendo enfim o teatro nacional que ninguém, depois de Garrett, o mais fino temperamento de artista que houve em Portugal, conseguiu tentar (p. 365).

Discussão de estética e doutrina cultural, com a dramaturgia contemporânea da Europa em pano de fundo a desafiar a renovação do teatro português. Mas é, no fundo, a «velha discussão estéril» (p. 367) sobre o teatro nacional. Actores e público, como empresários, jornalistas e «hediondos burgueses»: todos carecem de uma reforma que os impeça de «aplaudir dramas com tiradas banais sobre o amor» (p. 366). Na exigência de um padrão de qualidade que permitisse falar de teatro nacional, Brandão clama contra os actores de má vida e pouco trabalho: «Ninguém trabalha a valer, ninguém estatela no palco, *como num banco de autópsia*, todo o seu cérebro e todos os seus nervos. [...] Nem actores, nem autores» (p. 379, itálico meu). Enquanto tudo isso faltar, «não falem em teatro nacional» (p. 365). É que o estado de crise expressa-se afinal numa imagem de estagnação cristalizada, com um público inculto e uma cultura teatral acomodada, como quem *representa sempre a mesma peça*:

Eis a que se reduz a questão: a obrigar o público a assistir a peças mal feitas e mal representadas. É cómodo. Não se trabalha, não é necessário pensar-se, estudar-se, sofrer-se a cada momento, passar a vida inteira a pensar o papel a representar, na peça a escrever, nos

¹⁰ Os textos de Raul Brandão sobre teatro foram recentemente reunidos em volume por Vasco Rosa, numa edição preciosa. O texto aqui referido é de 1903, sobre Herbert Spencer, p. 433, sublinhado meu. *Povo de poetas e guitarristas* é ainda uma face dos imagotipos nacionais, aquela que reflecte o papel do fado, país de Severas e Hilários, de Marceneiros e Amálias.

tipos a criar. O público há-de lá ir, por força – visto que nada mais lhe resta. Há-de escutá-los, a eles, e então não terão necessidade de trabalhar nem pensar. Podem mesmo *representar para sempre a mesma peça*, com os mesmos gestos e as mesmas palavras (p. 380, itálico meu, texto de 1895).

Sensivelmente na mesma época, Fialho d'Almeida [1970] deixou-nos abundantes notas sobre o estado do teatro português. Numa prosa veemente e castigadora, o autor de *Os gatos* lançou anátemas sobre o estado da cena portuguesa, zurzindo actores, empresários e público com generosa (e identicamente distribuída) verve. É o tempo dos actores *vedeta* e indigência, da *bambochada* teatral, dos concursos do teatro nacional. Na sua leitura crítica, os palcos andam abandonados a plebeias intenções e os autores portugueses não produzem com mérito. Numa entrevista de 1906, afirma sem peias:

O número das peças boas, ou pela hábil carpintaria, ou pelo gosto literário, é tão diminuto e mesquinho que bem se pode dizer que a aptidão dramática do escritor português é uma qualidade de excepção. [...] na literatura nacional [...] poucas ou nenhuma qualidades têm de entrecadores de peças e romances; sobretudo o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico, que quase por completo faltam entre os predicados literários do português (p. 9).

E poderá espantar que, na resposta seguinte, sobre quem escaparia a tão drástico panorama, responda: Camilo com narrativas de potencial dramático; César de Lacerda e Marcelino Mesquita (10). Perante um teatro que vivia de más traduções (*arregladas*) sobretudo do francês, a pretexto de «escândalo» ou por «oportunismo», Fialho via, na síntese que propõe Lucília Verdelho da Costa, «os homens de letras nacionais afastados do público» e por isso incapazes

de compor dramas do seu agrado. Além disso, embora tenhamos tido escritores dramáticos ilustres como Garrett, Gil Vicente, António José, a imaginação portuguesa era mais fértil na criação de obras poéticas (2004: 167).

Noto a expressão do *imagem* que identifica dois ou três nomes num panorama de inexistência de drama, ao que acresce, no preciso momento histórico em que estamos, a valorização do género romance como «a mais triunfante expressão literária do nosso tempo», que o drama (não apenas em Portugal) «não pode acompanhar» (Almeida,

citado em Costa, 2004: 167). Para mais completo retrato, dedica o autor um texto a passar em revista o teatro de revista de 1896). O tom e o retrato são desoladores e não deixam dúvidas quanto à generalização da crise nos vários sectores do teatro:

Nas artes de teatro portuguesas, primordiais e auxiliares, todas as incapacidades se equivalem. [...] Com os compositores de música ligeira, mesmas deficiências, fezes e negaças. Não há um único músico dotado. [...] O crapuloso estado da cenografia portuguesa tocou a meta do vilipêndio, e fiado na obtusidade pública, que sem apedrejo a tolera, veio nivelando seu estro pelos da literatura dramática que ela é chamada a decorar. [...] escritores de mijadeiro falando a um público de calaboço e costa de África [...] as revistas do ano tornaram-se em focos coléricos do já derrancado aviltamento moral do nosso povo; gagos mentais, escrevinhadores de má morte, cretinos sensaborões dos recessos suspeitos das letras (83-87).

Porém, este é também o tempo da expansão do *imagem* pelo qual se rejeita a existência do teatro português. *O teatro português existe?*, perguntava significativamente, em 1912, no título da «tese de concurso à terceira cadeira da Escola de Arte de Representar (Filosofia Geral das Artes)» Luís Barreto, fazendo eco de quase um século de insistentes referências à ausência de qualidade da produção dramática nacional.

Ao longo do século vinte, muitas são as variações em torno desta *auto-imagem*. Ela repercute em actores (por exemplo José Gamboa), como em historiadores da literatura e teatro. Costa Pimpão e Gustavo Matos Sequeira, por exemplo, participam em 1947 nas célebres conferências sobre *A evolução e o espírito do teatro em Portugal* promovidas pelo jornal *Século*. Nos seus textos acolhem, cada um a seu modo, essa condição de «frouxa» produção nacional (Sequeira, 1948: 248), apontando o professor de Coimbra o «longo crepúsculo» que entre o século XVI e Garrett marcaria o drama nacional (Pimpão, 1948: 167).

Em boa verdade, ao mesmo tempo que reproduzem o *imagem*, contribuem para a sua releitura crítica, já que nas suas comunicações justamente procuram valorizar, no caso de Costa Pimpão a produção teatral dos autores quinhentistas reunidos sob a designação de ‘escola vicentina’; no caso de Matos Sequeira, não apenas a dramaturgia e a literatura teatral de cordel mas também (ou sobretudo) os aspectos mais largamente atinentes à vida teatral (os pátios, as representações, actores e actrizes), numa clara diferenciação metodológica que, à

medida que for chegando à Universidade e à historiografia, constituirá uma das vias de superação do estafado discurso sobre a penúria do teatro português. Mas a história do teatro era ainda a história da literatura, e as coisas do teatro pouco mais do que *pitoresca* saudade em quadro animado e colorido do passado. Por isso Matos Sequeira, que faz a sua intervenção com *as existências* do teatro português nos séculos XVI, XVII e XVIII, remata com o «milagre» de Garrett: «E Portugal voltou a ter Teatro» (p. 254).

Junto de actores e do seu memorialismo, os ecos da crise do teatro esbatem-se algum tanto, e as experiências da profissão, da peça encenada e traduzida, dos êxitos e sobressaltos da vida constituem o essencial das suas memórias (cf. Coelho, 1990). Trago por isso à colação um actor que se envolveu muito profundamente no assunto. O actor José Gamboa reuniu um conjunto de textos seus numa edição de autor, publicada em 1949, intitulada *A proposito de teatro*. Aí reuniu alguns projectos reformistas relativos ao ensino do teatro, à profissão, aos apoios oficiais do teatro. Num texto de 1949, afirma:

[...] se atentarmos no que diz a totalidade – ou quase – das histórias da nossa literatura, acabaremos por concluir que os portugueses não têm bossa, propensão ou tendência para a modalidade dramática (1949: 203).

Não ignorando Gamboa a existência da produção portuguesa de entre os séculos XVI e XIX, entre Gil Vicente e Garrett, ou até ao seu presente. Encontramo-los em vários passos do volume, por exemplo quando transcreve o programa de *História das Literaturas Dramáticas*, com uma secção dedicada à produção nacional (pp. 69-70; cf. tb 204). Perfilhava, contudo, a tese da inexistência pela via da menorização. Com efeito, embora manifeste conhecer a produção pós-vicentina, afirma: para além de Gil Vicente, as restantes obras e autores «incluindo as de Garrett, todas juntas, não se equiparam em valor, relativo ou absoluto, às do fundador do nosso teatro» (p. 204). A explicação para isso encontra-a na censura inquisitorial, na dominação filipina, na influência francesa do século XVIII, na falta de cultura e no atraso civilizacional, ideias retomadas de João Salgado (num texto de 1855), que as retoma por sua vez, em boa medida, do diagnóstico que já Garrett traçara na introdução a *Um auto de Gil Vicente*, de resto confirmando a construção global do *imagem* da debilidade da criação dramática nacional. A nota a destacar, neste caso, é a do regresso a Gil Vicente, que aqui assume o lugar de

fundador único, a superar o próprio Garrett.

Cada vez mais a reflexão articula a produção dramática e as condições materiais do teatro (actor, teatros, empresário, política), frequentemente reconhecendo as suas debilidades. Na escrita de autores do século XX, são já estes os factores determinantes da leitura crítica. Isto é, mantendo a esperança num teatro nacional 'por vir', autores como Lopes Graça, com o magistério crítico na *Seara Nova* e no *Diabo*, equaciona o estado das coisas castigando o superficial dos repertórios em cena e a comicidade de consumo fácil. Opõe-lhes a exemplaridade do teatro português feito com os clássicos no Nacional (Gil Vicente, António José da Silva e Garrett) tendo em consideração os autores e dramaturgias que circulavam na Europa e constituíam, então, as referências basilares de uma modernidade que teimava em não tomar lugar entre nós. Uma mais ampla incursão no mundo da crítica, que aqui não posso fazer, revelaria a evidência de uma responsabilidade comprometida da crítica e a sua capacidade de (r)negociar os termos do *imagem*.

São as histórias do teatro de Luiz Francisco Rebello, de Luciana Stegagno Picchio, de José Oliveira Barata que vão, claramente, interrogar este tropo lamentoso, esta retórica da carência que nos alimenta, desde Garrett. Rebello começa exactamente aí, na historiografia, procurando as razões para a pouquidade da produção historiográfica que, depois da extensa obra positivista de Teófilo Braga, parecia não ter deixado estímulo suficiente para vindouros. Escreveu ele no Prólogo da sua *História do teatro* (uso a 4ª edição, de 1988):

A que deverá atribuir-se este relativo desinteresse pela história do nosso teatro? À sua inexistência, que alguns críticos (em quem geralmente, e por isso falam assim, coincide um autor dramático falhado) teimam em proclamar? Decerto que não, pois, apesar de tudo, existe um teatro português, dotado de características próprias – se não como realidade inteiramente conseguida, ao menos como tendência incessantemente perseguida (Rebello, 1988⁴: 12).

Não sem também referir o *ethos* poético nacional, que explicaria o afastamento dos portugueses «da poesia dramática», Rebello procura estabelecer uma conexão entre momentos de criação dramática como os que Gil Vicente ou Garrett protagonizam das condições socioeconómicas do desenvolvimento nacional. No caso português, essas condições civilizacionais reflectem as crises de público, de infra-estruturas, de equipamentos e de apoio estatal sem os

quais não floresce o teatro (a lição é, explicitamente, garrettiana). Stegagno Picchio, valendo-se da sua condição de observadora *outsider*, procura valorizar, «sejam quais forem os seus méritos, [...] o teatro dito menor», descartando os argumentos de ordem «temperamental» e «racial» e opondo-lhes os «factos históricos expressivos de uma época, século ou geração» para explicar o desempenho ou a especificidade da produção dramática portuguesa (1964: 22).

Quase no final do século XX, José Oliveira Barata integra de forma detalhada esta questão na sua *História do teatro português* (1991: 45-54), procurando, na esteira de Stegagno Picchio, re-valorizar a produção dramática de autores menores e deslocar para o campo de análise autores e textos cujos trabalhos, independentemente do seu mérito, dos juízos de valor com que foram recebidos, ou do apagamento a que a repetitiva «monotonia» académica os votou, constituem parte significativa do existente teatro português, da Idade Média à contemporaneidade.

Inventário da miséria...

Quase a terminar o século vinte, revistas as contas do passado teatral, aberto o país às liberdades democráticas com a revolução de 1974, aprofundada a vida artística nacional com uma vida teatral intensa (embora essa intensidade esteja hoje a enfrentar duras provas), poderíamos pensar que nada disto teria, ainda, significado. Mas não é assim. Num texto reunido em volume em 1990, afirmava Vasco Pulido Valente, do alto da sua tribuna jornalística: «Teatro? Não existe sequer um actor; existe uma peça, o *Frei Luís de Sousa*, melancólico sinal do que nunca aconteceu» (citado em Diogo & Silvestre, 1996: 141).

O texto intitula-se «O património cultural da nação portuguesa» e, muito sem surpresa, tudo reduz a miserável fancaria¹¹, sintoma da

¹¹ Cito o texto na íntegra, de Diogo & Silvestre, 1996: 141):

A «cultura» portuguesa? Os seus zeladores e campeões ficam invariavelmente incomodados, quando lhes pedem pormenores. Que ficção sobreviveu nos últimos duzentos anos? Camilo e Eça, cinquenta páginas de Garrett, alguns *títulos* de Herculano, vagamente Raul Brandão e Júlio Dinis inteiro. Falo só dos mortos, porque as correntes da acção cobrem os vivos. Poetas? No século XIX, meia dúzia de linhas de António Nobre. Depois, um pouco de Cesário, Pessoa, talvez Sena, e esse monumento do intolerável que dá pelo nome de Florbela Espanca. // Teatro? Não existe sequer um actor; existe uma peça, o *Frei Luís de Sousa*, melancólico sinal do que nunca aconteceu. Música? Os eruditos sabem que houve Bontempo e Luís de Freitas Branco, como quem sabe o que é uma ode pindárica. Pintura? Sequeira, Malhoa, Pousão, Columbano, Amadeu e Almada.

muito verificável pregnância do *imagem* que desde Garrett, se instalou na (ou como) *auto-imagem* portuguesa. Pesem embora as revisões da história, a renovação historiográfica, a ponderação de critérios ou a revalorização cénica e editorial de muito teatro português, no plano dos *imagemas* culturais, tudo permanece enraizado e firme. Um pouco como se ainda pudéssemos dizer dos genoveses que estão onde se vislumbra uma possibilidade de lucro, como deles disse Jacques Savary, no século XVII. E podemos, pois esta não é a matéria de que se fazem os sonhos, mas é certamente aquela com que se forjam tipos e imagotipos.

Bibliografia

- Aliverti (1998): Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard.
- Almeida [1970]: Fialho d' Almeida, *Actores e autores (impressões de teatro)*, Lisboa, Clássica Editora.
- Barata (1985): José Oliveira Barata, *António José da Silva criação e realidade*, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 1985, vol. I.
- Barata (1980): José Oliveira Barata (ed.), *Estética teatral. Antologia de textos*, Lisboa, Moraes.
- Barata (1991): José Oliveira Barata, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Barata (1997): José Oliveira Barata «História filosófica do teatro português, de Almeida Garrett», in *Discursos* (14): 107-141.
- Barbas (1994): Helena Barbas, *Almeida Garrett o trovador moderno*. Lisboa, Salamandra.
- Boym (2001): Svetlana Boym, *The future of nostalgia*. Nova Iorque, Basic Books.

Escultura? Um Rodin esforçado, Soares dos Reis. Arquitectura? Para quem aprecia Raul Lino e Ventura Terra, Ventura Terra e Raul Lino. // Filósofos? Nenhum. Teóricos da organização social, da política, da economia? nenhuns. Historiadores (como uma coisa distinta de antiquários, eruditos ou académicos), com uma visão una e iluminante do país: Alexandre Herculano e Oliveira Martins. // Isto é o inevitável inventário da miséria (p. 90 do original).

- Braancamp Júnior (1840): Anselmo Braancamp Júnior, «Prefácio dos editores», originalmente publicado na *Crónica Literária*, Coimbra (2), depois na 2ª edição de *Um auto de Gil Vicente* de Lisboa, Imprensa Nacional, 1856. Cito de Garrett, 1973: 34-40.
- Brandão (2013): Raul Brandão, *A pedra ainda espera dar flor. Dispersos 1891-1930*, Lisboa, Quetzal. Organização de Vasco Rosa.
- Carvalho (1993): Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer. Ou o Teatro Nacional de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, INCM.
- Coelho (1990): Filomena Coelho, *O tempo dos comediantes. Estudo e antologia*, Lisboa, Alfa.
- Coelho (1917): Latino Coelho, *Garrett e Castilho*. Com uma carta-prefácio do Dr. Xavier da Cunha, Lisboa, Santos & Vieira. Disponível em <http://www.archive.org/details/garretecastilhoOOlati>
- Costa (2004): Lucília Verdelho da Costa, *Fialho d'Almeida, um decadente em revolta*, Lisboa, Frenesi.
- Dias (1971): Jorge Dias, *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, INCM, 1995.
- Diogo (1999): Américo António Lindeza Diogo, *Política & polidez. Estética em as "Viagens na minha terra"*, Braga e Coimbra, Angelus Novus.
- Diogo & Silvestre (1996): Américo António Lindeza Diogo & Osvaldo Manuel Silvestre, *Rumo ao português legítimo. Língua e literatura (1750-1850)*, Braga e Coimbra, Angelus Novus.
- Ferreira (1992): Ana Paula Ferreira, «Towards an alternative (hi)story of portuguese theater», in *Gestos*, revista de la Escuela Nacional de Arte Dramatico del Instituto Colombiano de Cultura (4), pp. 59-71.
- Ferreira (2013): José Alberto Ferreira, *Dos autores formigueyros*, Lajes do Pico, Companhia das Ilhas, vol.1. Elementos para uma leitura crítica da 'escola vicentina'.
- Ferreira (2010): Maria Gabriela Rodrigues Ferreira, *Jornal do Conservatório: comédia e drama de Almeida Garrett*, Lisboa, Fronteira do Caos Editores. Os textos do Jornal do Conservatório

- (8/12/1839-8/6/1840), antecédidos de um estudo.
- Gamboa (1949): José Gamboa, *A propósito de teatro. Algumas considerações oportunas oferecidas à inteligência e reflexão de todos os homens de boa vontade*. S/l, ed. autor.
- Garrett (1820)c.: Almeida Garrett, *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, in Garrett, 1963, pp. 477-517.
- Garrett (1822)c.: Almeida Garrett, *História filosófica do teatro português*, ms. do espólio de Garrett existente na BGUC. Publicado por J. Oliveira Barata, 1997, pp. 107-141.
- Garrett (1822): Almeida Garrett, *O toucador. Periódico sem política*, Lisboa, Vega, 1993. Prefácio de Fernando de Castro Pires de Lima.
- Garrett (1822)a: Almeida Garrett, «Prefácio da primeira edição», *Catão*, in Garrett, 1963, II, pp. 1609-1611.
- Garrett (1830): Almeida Garrett, «Prefácio da segunda edição», in *Catão*. In Garrett, 1963, II, pp. 1613-1616.
- Garrett (1836-1841): Almeida Garrett, *Correspondência inédita do arquivo do Conservatório (1836-1841)*, Lisboa, INCM, 1995. Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz.
- Garrett (1838): Almeida Garrett, *Um auto de Gil Vicente*, in Garrett, 1973: 41-157.
- Garrett (1839): Almeida Garrett, «Prefácio da terceira edição», e uma «Nota bene» a *Catão*. In Garrett, 1963, II, pp. 1611-1612; 1617-1619.
- Garrett (1841): Almeida Garrett, «Introdução» a *Um auto de Gil Vicente*, in Garrett 1973, pp.11-24.
- Garrett (1963): Almeida Garrett, *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello Editores, 2 volumes.
- Garrett (1973): Almeida Garrett, *Obras completas de Almeida Garrett. Teatro 3. Um auto de Gil Vicente. O alfageme de Santarém*. Lisboa, Parceria A. M. Pereira. Sob a direcção de Jacinto do Prado Coelho. Introdução ao teatro de Garrett de André Crabbé Rocha.
- Leerssen (2007): Joep Leerssen, «Imagology: history and method»; «Identity / alterity / hybridity», «Image», in Beller & Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*, Amesterdão e Nova

- lorque, Rodopi, pp. 17-32; 335-342; 342-344.
- Lourenço (1978): Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, D. Quixote.
- Melo (1657): D. Francisco Manuel de Melo, «Hospital das letras» em *Apólogos dialógicos*, vol. II, Coimbra e Braga, Angelus Novus, 1999, Edição de Pedro Serra.
- Moniz (1942): Egas Moniz, «História das cartas de jogar», prefácio a Henriques da Silva, *Tratado do jogo do Boston*, Lisboa, Ática. Reeditado autonomamente como *História das cartas de jogar*, Lisboa, Apenas Livros, 1998. Todas as referências são à edição de 1998.
- Monteiro (1971): Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos da Fac. Letras da U. de Coimbra, 2 vols.
- Picchio (1964): Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma [ed. ut.: *História do teatro português*, Lisboa, Portugália, 1969. Trad. de Manuel de Lucena].
- Pimpão (1948): Álvaro Júlio da Costa Pimpão «As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI», in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa, Editorial O Século, pp. 135-168.
- Quental, Soromenho, Queiroz, Coelho [2005]: Antero de Quental, Augusto Soromenho, Eça de Queiroz e Adolfo Coelho, *Os conferencistas do Casino*, Porto, Fronteira do Caos.
- Rebello (1988⁴): Luiz Francisco Rebello, *História do teatro português*, Lisboa, Europa-América [1967¹].
- Rebello (2013): *Teatro naturalista*, Lisboa, INCM.
- Serôdio (2010): Maria Helena Serôdio, «A República do teatro (1900-1926)», in Nery, Rui Vieira (ed.), *A República das artes*, Lisboa, Tugaland (Centenário da República 1910-2010).
- Sequeira (1948): Gustavo de Matos Sequeira, «Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa, Editorial O Século: 223-254.
- Simões (2011): Maria João Simões, «Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipo e imaginário», in Simões (ed.), *Imagotipos literários: processos de (des)configuração da imagologia literária*, Coimbra, CLP: 9-53.

Vasconcelos (2003): Ana Isabel B. Teixeira de Vasconcelos, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.