casadesarmento
centro de estudos do património

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

SHAKESPEARE E GARRETT.

FIGUEIREDO, Fidelino de

Ano: 1950 | Número: 60

Como citar este documento:

FIGUEIREDO, Fidelino de, Shakespeare e Garrett. *Revista de Guimarães,* 60 (1-2) Jan.-Jun. 1950, p. 17-72.

Casa de Sarmento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães
E-mail: geral@csarmento.uminho.pt
URL: www.csarmento.uminho.pt

Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Shakespeare e Garrett

A ROBERTO F. GIUSTI

Sumário: I — Factos preliminares em Portugal e Espanha.
II — Viagens de Garrett e sua iniciação shakespeareana.
III — Principais influências.
IV — Um conferencista shakespeareano e outras notícias.

I

Durante os séculos de vigência da estética neoclássica, fundada na imitação dos autores gregos e latinos, teve de haver modelos para essa imitação, pois o conceito de imitação comporta dois planos opostos: o do imitador e o da pessoa ou coisa imitada, que será o modelo. E modelo foram todos os autores que atestavam a sabedoria e a experiência da civilização mestra. E houve também orientadores para essa imitação: os teóricos, antigos e modernos, que haviam definido a consciência do absoluto estético, na invenção e na expressão. Supérfluo nomeá-los. Depois da revolução romântica deixou de haver modelos e passou a haver anti-modelos ou exemplos precursores da rebeldia contra a imitação dos antigos, sobretudo contra o acatamento do absoluto condensado nos dois géneros literários nobres, a tragédia e a epopeia, partes principais do património espiritual da Antiguidade. Sejam quais forem os conceitos e definições do romantismo, todos conterão este comum elemento negativo: independência da imaginação, libertação dela para longe das limitações da estética herdada dos antigos ou deduzida de suas obras. O próprio qualificativo de «romântico» nasceu na Inglaterra, uma das obreiras

do Pré-romantismo, para designar o uso da liberdade imaginativa dos romances ou baladas (1). Romances, no sentido de narrativa novelesca, foram desconhecidos da Antiguidade, não tiveram por isso teorias reguladoras; e, no de baladas tradicionais, só entraram em favor do grande público e da alta crítica após a revolução romântica. Houve no classicismo laivos de romantismo, como através do Romantismo passaram sobrevivências clássicas — isto dando à palavra «classicismo» o sentido de arte de uma classe superior, com seu equilíbrio que desconhece as veleidades individualistas, com sua filosofia da vida bem estabilizada em alicerces inamovíveis, e atribuindo à palavra «romantismo» o significado de crise de tudo isso. Entre os antigos, Ovídio, Catulo, Longus e, em certa medida, o próprio Vergílio, sofreram de alguma adivinhação da psicose romântica. Românticos prematuros foram depois todos os poetas, que em plena era clássica deram relevante lugar ao amor ou anteciparam revelações intuitivas a respeito dele e passearam a imaginação anelante de liberdade pela história e pela alma dos homens, criando os próprios meios de expressão, à revelia dos teóricos da estética clássica: Petrarca, primeiro cronista da paixão amorosa; Shakespeare, que fez do teatro um espelho do perpétuo humano; Lope de Vega e Calderon que acintosamente desconheceram a estética dramática dos antigos e muitas vezes sobrepuseram à estrutura social e moral dos seus ambientes históricos. Cada literatura tem seu desenvolvimento histórico e episódico peculiar, adentro da solidariedade geral—aquela solidariedade que é a base da crítica comparativa ou da literatura comparada. Tem, por isso, seus próprios precursores da liberdade sentimental dos românticos e da fúria individualista. Mas a evolução geral da arte literária ostenta predominantes anti-modelos ou seus geniais mestres da

---

(1) Ler-se-á com todo o proveito o estudo do Prof. René Wellek, *The concept of «Romanticism» in Literary History*, em publicação na nova revista *Comparative Literature*, Eugene, Oregon, Estados Unidos.

rebeldia. E deles o maior foi Shakespeare, que tem em gérmen toda a concepção romântica da vida, com o que nela podia sobreviver de clássico ou estável, por ser conquista definitiva na compreensão do homem. Só a crítica romântica, interpretando com espírito histórico as mudanças gerais do gosto e da sensibilidade pública, haveria de pôr na sua devida altura a esses geniais românticos do classicismo. Se a Inglaterra nos deu algumas das forças inovadoras do Pré-romantismo, sobretudo o seu medievalismo e o seu popularismo, a crítica alemã, com a sua forte panfilia, havia de ensinar ao mundo o que era a grande originalidade estética e psicológica do teatro de Shakespeare. O professor Gonçalves Lisboa, meu saudoso mestre em anos bem distantes, recordou esses porfiados e eficientes esforços da alta crítica germânica (V. *Shakespeare e a sua nacionalização alemã,* Lisboa 1913). Essa alta crítica fez áquele teatro o que faria ao vinho do Porto a alta gastronomia inglesa: universalizá-lo.

Portugal teve também seus precursores do Romantismo — o maior dos quais foi o poeta Barbosa du Bocage, não sòmente por alguns traços da sua obra, mas também e principalmente pela sua individualidade e pela maneira como desperdiçou a vida. Foi o criador da boémia literária portuguesa. E cultivou com devoção a fraternidade espiritual com o grande Camões — que junta às suas grandezas a de adivinhar experimentalmente ou em «vivência», como se prefere dizer agora, atitudes românticas em pleno classicismo italianizante. Camões lírico segue a esteira de Petrarca, só cuida do seu amor individual, acompanha, instante a instante, as alterações do seu «pulsus amatorius» e conta-nos as efemérides miúdas e singularíssimas da sua paixão. Esse estado de total projecção no ser amado é ortodoxamente romântico; o que dele se distingue é a forma de expressão e o conceito de beleza e a amplitude das coisas desse amor, que poderiam confessar-se em versos. E na epopeia, tomou a forma clássica, homérica e vergiliana, mas encheu-a românticamente de matéria nova e exótica, tomou o heroísmo na acepção de peregrinação pelos mares e pelos conti-

nentes, de isolamento ante a natureza em pleno espasmo da primeira posse dos homens brancos. Por isso também, o romantismo português se definiu sob o signo de Camões, com sua nostalgia, sua inadaptação, seus exílios dolorosos, suas ânsias de liberdade. Isto equivale a dizer que só os leitores românticos atingiram a plenitude de compreensão da grandeza do poeta. Barbosa du Bocage e João Xavier de Matos foram camonófilos devotos, estavam já tocados da moléstia romântica.

À distância de séculos, Camões foi o maior dos nossos pré-românticos, o maior dos nossos anti-modelos; foi o que foi para todas as literaturas o poeta de *Romeu e Julieta* e do *Hamlet*. E justamente no espírito e no coração do primeiro dos nossos obreiros do Romantismo, de Garrett, se encontram o culto caseiro de Camões e o culto forasteiro de Shakespeare. A obra de Garrett, com seus sentimentos de devoção shakespereana repetidamente confessados, é mesmo uma fase importante na carreira do poeta de Warwick através do mundo da língua portuguesa.

Tanto quanto posso recordar velhas leituras, que me não é dado renovar ou ampliar neste momento, a mais antiga referência de franca admiração, em plena vigência do gosto clássico, a Shakespeare é a de Manuel de Figueiredo, comediógrafo e crítico empenhado justamente na restauração do teatro, sob a égide de uma academia conservadora, a Arcádia Lusitana. Os estilos literários como os estilos políticos, no último período de sua vida, requintam de intolerância defensiva. Figueiredo recapitulou com agudeza toda a teoria da comédia antiga, mas numa das suas dissertações críticas tem uma veneta de sinceridade libertadora, para declarar: «... Os Dramas mais insípidos são os em que se achão mais bem observados os preceitos da Arte. Não vos opprimaes, Espiritos grandes, com a multiplicidade de regras, buscai o fim, movei as paixões; mais estimo huma scena dos monstruosos Dramas de Shakespeare, do que os regulares Poemas de... mais fogo tem huma atrevida pincelada de Jordão, do que os correctos contornos de...» (V. *Obras Posthumas de*

Manuel de Figueiredo, Lisboa, 1804-1810). O que Figueiredo, pobre oficial de secretaria em Lisboa, sequestrado do alto convívio literário, concedia, era em breve retirado pela Marquesa de Alorna, aristocrata muito viajada e convivida pelas cortes de além Pirenéus. Tendo estado também na Grã-Bretanha não aprendeu aí a apreciar Shakespeare, que tinha por «doido e grosseiro», extravagância que «só os ingleses aturam». Convém lembrar que em pleno reinado do Pré-romantismo, havendo residido na Alemanha, a Marquesa de Alorna foi devota tradutora da *Arte Poética* de Horácio e da de Pope. Aquele erro não a impediu de escrever este passo na sua *Autobiographie:* «Il faut faire le bien, sans s'occuper des fausses interprétations que les méchants savent lui donner. *To be or not to be is the question* — paroles de Shakespeare qu'elle citoit souvent pour se soutenir» (V. *Inéditos,* publ. por Hernani Cidade, Lisboa, 1941). Alguma coisa ficara da leitura do *Hamlet,* alguma coisa que atestava sua profunda realidade. E quem sabe se aqueles apodos de «doido e grosseiro» só queriam expressar a surpresa que produz a própria realidade doidamente grosseira. Não eram muito outras as opiniões de Voltaire, anglófilo, e de La Harpe, crítico profissional.

Mas o destino concedeu, no mesmo ambiente arcádico, reparações à glória shakespeareana. José Anastácio da Cunha, matemático e poeta precursor da sensibilidade romântica, nutria um verdadeiro entusiasmo por Shakespeare. Não o sabemos de confissão sua, mas pelo depoimento de um seu companheiro de armas. O poeta era oficial de artilharia. Regressando a Londres, certo «cavalheiro inglês» publicou num jornal dali algumas impressões da vida portuguesa e, por entre elas, menciona o poeta com grandes louvores e recorda o seu entusiasmo shakespeareano: «Com seus amigos várias vezes recita algumas das melhores obras dos nossos poetas ingleses, particularmente de Shakespeare, e faz nele tal efeito a sua recitação que parece arrebatar-se, e nessas ocasiões uma só gota de vinho do Porto, de que ele gosta, o faz inebriar».

Esta carta, muito importante para a biografia de José Anastácio da Cunha, foi logo traduzida pelo Dr. Vicente Pedro Nolasco para o *Investigador Português,* de Londres, e relembrada por Inocêncio Francisco da Silva no escorço biográfico de prefácio à sua recopilação das obras do poeta, em 1839. Mas quem identificou o «cavalheiro inglês» com o Major Frazer foi Teófilo Braga, pelo exame do processo do Santo Ofício.

Testemunho directo dessa devoção shakespeareana de José Anastácio, só possuimos um pequeno fragmento, a tradução incompleta do retrato de Falstaff, o grande bebedor — tradução compreendida nas edições de Inocêncio e H. Cidade.

É shakespeareana, chistosamente shakespeareana, esta coincidência de entusiasmos, que o Major inglês atribui ao poeta matemático: pelo maior dos dramaturgos e pelo melhor dos vinhos. No mundo de Shakespeare bebe-se muito e bem — ainda que nada de Porto. Os borrachos de Shakespeare só conheciam de Portugal o Madeira e o «charneco», talvez o nome prístino do vinho de Bucelas, região vizinha da Charneca, subúrbio de Lisboa. José Anastácio, bom bebedor, equiparava a emoção estética recebida de Shakespeare a uma libação, cujos transtornos o Porto apenas prefazia. O poeta de Warwick sabia muito de vinho e da sua acção fisiológica e psicológica (V. A. Almeida Júnior, *ob. cit.*); só ignorou a embriaguez que pelos séculos abaixo havia de produzir a sua própria obra, com todo o vinho nela contido. José Anastácio inaugura, entre nós, a ebriedade shakespeareana, que foi também uma fase da apropriação daquele tesouro.

Já nas vésperas do Romantismo, um tradutor de Milton e Pope, o Visconde de S. Lourenço, Francisco Bento Maria Targini, nome exumado do olvido por H. Cidade, insere nas suas notas enfáticas e ostentosas de erudição, algumas observações, se não de apologia, ao menos de tolerância simpatizante para com a tragédia shakespeareana.

O descobrimento de Shakespeare no continente europeu é lento, estende-se de 1680 a 1800. Estes foram os limites cronológicos das sábias investiga-

ções do Prof. Paul Van Tieghem em *La Découverte de Shakespeare sur le continent* (Paris, 1937). Tanto pelas épocas a que se reporta, quanto pela porção de continente sobre que se exerce a sua pesquisa, França e Alemanha principalmente, o comparatista francês não considerou a história literária portuguesa, em verdade, no período arcádico, muito pequena caixa de ressonância para a voz estentórea do génio de Warwick. A reabilitação ou o reconhecimento pleno de Shakespeare foi obra do Romantismo e, entre nós, teve como agente principal a Almeida Garrett, obreiro inicial da reforma romântica.

Naturalmente, não se deve pensar que, na segunda metade do século XVIII, Shakespeare apenas tivesse dois leitores em Portugal: Manuel de Figueiredo e a Marquesa de Alorna. Quantos mais não terão percorrido os próprios textos, que eles possuiram! O que sucedeu foi que estes dois foram os únicos ou foram dos poucos leitores que registaram o seu juízo. A vida vive-se com palavras faladas e não escritas. Os documentos são uma pobre estratificação dela. E ainda bem! — para que os historiadores e os críticos tenham que fazer.

Em história, silêncio não significa forçosamente desconhecimento; pode também expressar uma hierarquia ou escala de valores na atenção. Também o registo escrito dos sucessos pode enganar. Redondamente se enganaria quem baseasse a sua compreensão das sociedades hodiernas apenas sobre a imagem, que dela nos pintam os jornais, empenhados na pesquisa do singular, do anormal e do sensacional. O teatro inglês era conhecido dos árcades, mas como valor exótico, distante do primeiro plano dos apreços. Havia, adentro do gosto português, uma luta entre o teatro espanhol e o teatro francês. E este acabou por vencer. O inglês não tinha beligerância crítica, não a teve na discussão do Marquês de Valença (V. *Historia da Crítica Litterária em Portugal,* págs. 50-58 da 2.ª ed.), nem nas dissertações de Garção, nem na comédia de crítica dramática do mesmo, *Theatro novo*. Este doutrinador apenas o cita como exemplo da indesejável indisciplina contra a teoria clássica: «Os ingleses,

Nação em que mais se descobre os génios dos Republicanos antigos, e que no orbe litterário fazem uma grande figura; os Ingleses, digo eu, são os que menos respeitarão esta lei, infringindo-a reiteradas vezes, de que he triste testemunha o seu *Catão,* e de que talvez os fez gostar aquelle ódio, com que sacrificão à sua pertensa liberdade uma testa coroada» (Pág. 299 da ed. de 1778, *Obras Poeticas).* E claro que havendo notícia dos violadores ingleses da lei que proibia o derramamento de sangue em cena, tê-la-ia também do maior deles ou do pior deles, para o seu ponto de vista condenatório das tragédias-açougues.

Esta tragédia *Catão,* de que fala Garção, é a de Joseph Addison, de 1713, apologia da liberdade, mais de inspiração estética francesa do que genuinamente inglesa. Foi traduzida por Manuel de Figueiredo e exerceu influência em Portugal, até mesmo sobre Garrett, no período pré-romântico. Na lista das obras de Figueiredo — que seu irmão teve de vender a peso, para libertar os armazéns da Imprensa Nacional — essa tradução tem a data de 20 de Janeiro de 1779. Também a única tragédia de William Congreve, *The Mourning Bride,* de 1697, foi traduzida para português por Nicolau Luís e José António Cardoso.

Em Espanha, o processo de descobrimento e assimilação de Shakespeare foi muito diferente. Deu logo de começo alguns passos seguros. A razão foi que neste país a tradição dramática dos antigos sempre viveu em luta com uma tradição própria. Disso teve certeira intuição Camilo Castelo Branco, ao escrever no seu *Curso de Litteratura Portuguesa* em 1876: «Na Hespanha era de crer que mais cêdo se restabelecesse o nacionalismo litterário, porque ahi, como na Inglaterra, prevaleceram sempre os característicos de litteraturas que de si mesmas se alimentavam nas duas grandes personalidades de Shakespeare e Lope de Vega» (Pág. 273, capítulo sobre teatro).

Ainda no século XVIII, em franco Pré-romantismo, Ramón de La Cruz tentou a tradução do *Hamlet,* mas de um falso *Hamlet,* o da adaptação de Jean François Ducis. Directamente do inglês e

com devoção compreensiva só o traduziu Leandro Fernández Moratín, cujas andanças de funcionário diplomático o levaram para além Pirenéus, para as proximidades das fontes da nova literatura. A sua versão do *Hamlet,* publicada em 1798, é o verdadeiro início do culto shakespeareano no mundo espanhol. E é para notar que tal versão e tal «caos dramático» pudessem convizinhar, em sua consciência, lado a lado, à boa paz, com a fidelidade a Moliére e com a sua francofilia militante. Depois, o Duque de Rivas assume posição análoga à de Garrett, quer no movimento reformador, quer na devoção shakespeareana.

Não se estranhe que em 1772 Ramón de La Cruz adoptasse o falso texto de Ducis para a sua tradução do *Hamlet.* No continente, o nome de Ducis sobrepusera-se ao de Shakespeare. E essa sobreposição transmitiu-se aos países americanos. Ainda em 1842, aqui no Brasil, Domingos José Gonçalves de Magalhães adoptava o texto de Ducis para a sua tradução do *Othello,* que apresenta como uma «tragédia de Ducis». O que o génio de Warwick fizera aos seus antecessores no tratamento dos temas, permitira-se Ducis em relação a ele. E com pleno êxito de mediatização. Ducis foi mais corajoso para fazer frente a Napoleão que para arrostar as violências geniais de Shakespeare. Também não há motivo para desconsolo dos amigos da cultura literária do Brasil, porque em Espanha, já muito adiantado o século XIX, José Maria Quadrado meteu-se a refundir Shakespeare; e Benavente, grande homem de teatro, ainda mais tarde, fez adaptações desse teatro «caótico» — no dizer de Leandro Fernández Moratín . . .

É claro que o génio literário espanhol, eminentemente dramático, aproveitou mais da influência de Shakespeare sobre a sua criação teatral. Dramaturgos da altura de Echegaray e Benavente atestam a fecundidade de tal influência. No *Drama nuevo,* de Tamayo y Baus, obra do sub-género que designei de «crítica poética» (V. *Pyrene,* Lisboa, 1935), o próprio Shakespeare é personagem relevante. E em *Troteras y danzaderas,* Pérez de Ayala exemplifica

a profunda impressão que deixa nas almas humildes a leitura do *Othello*.

Com toda essa receptividade maior do génio dramático espanhol, a obstinação dos prejuízos anti-shakespeareanos e a resistência dos críticos não deixaram de ser ali também muito grandes. Alfonso Par, ilustre erudito catalão, contou isso tudo em obra volumosa, *Shakespeare en la Literatura Española*, 1935, e com outras investigações constituíu mesmo um departamento especializado, o da carreira do trágico inglês em Espanha. Bem poderiam sugerir esses estudos, inventariados pelo Prof. Homero Serís no seu prestimoso *Manual de Bibliografia de la Literatura Española*, empreendimento análogo para o mundo da língua portuguesa.

O que já não será tão claro é o desinteresse do génio literário português, eminentemente lírico, pelas grandes obras líricas de Shakespeare. Tudo traduziu e comentou, menos *Venus and Adonis* e os *Sonnets*. Destes, que me lembre, só se ocupou Fernandes Costa, para salientar a distância entre a sua estrutura métrica e a do soneto de Petrarca (V. *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XI, 1918).

II

Ainda se não estudou metòdicamente a história da fortuna de Shakespeare em Portugal — seus episódios concretos, traduções por nomes ilustres, Castilho, Bulhão Pato, Rebelo da Silva, D. Luís de Portugal, interpretações por actores de alta inspiração como Anastácio, Brazão, Ferreira da Silva e Ângela Pinto, e sábias glosas críticas, umas baseadas na leitura erudita dos textos, outras sugeridas por ocasionais passagens por Lisboa de grandes actores estrangeiros, como Rossi, Salvini e Novelli.

Nem algumas conquistas da literatura comparada, que assinala influxos espanhóis e portugueses, directos e indirectos, entre o património de temas e formas do mundo shakespeareano, foram ainda incorporadas à história literária de Portugal. Nem sequer

as referências aos bons vinhos portugueses se arquivaram... Ter emborrachado personagens shakespeareanas é um glorioso pergaminho para os vinhedos de Portugal... Nem mesmo se rastreou a presença do Poeta na vida e na obra de Garret, apesar de ser ela bem patente.

Teófilo Braga escreveu muito sobre Garrett. Os dois volumes de 1904-1905, *Garrett e Romantismo* e *Garrett e os Dramas Românticos,* formam uma enciclopédia garrettiana, com cerca de 1.400 páginas. Todavia, só, e muito ràpidamente, alude à sua residência no Condado de Warwick em 1825 e ao seu estudo de Shakespeare (págs. 317 e 481 do primeiro destes volumes).

António Arroio, em 1899, e Joaquim de Araújo, em 1905, escrevendo sobre o *Fr. Luís de Sousa,* aludiram também a Shakespeare, ao atribuir linhas de beleza shakespeareana ao carácter e à actuação de Telmo Pais, o escudeiro sebastianista (V. *A Estética de «Fr. Luís de Sousa»,* 44 págs., e o *«O Fr. Luís de Sousa de Garrett»,* 98 págs. e um apêndice). Mas a esse palpite impressionista se limitaram. Vagos também, ainda que certeiros, foram os palpites críticos de José Osório de Oliveira em *O Romance de Garrett,* Porto, 1935, — uma biografia novelada, destas que se multiplicaram no intervalo das duas Grandes Guerras, para contentar o gosto multitudinário. Há ali três referências que são outros tantos acertos. Diz o autor: «O introdutor do romantismo em Portugal só encontrará a libertação ao tomar contacto directo com o mestre dos românticos: Shakespeare. Mas está ainda longe o período em que descobrirá o génio do teatro» (pág. 38). Refere-se ali aos anos arcádicos, ou ainda coimbrões e filintistas da carreira do poeta. Depois, aludindo ao drama *Fr. Luís de Sousa,* escreve: «Tempo virá em que há-de fazer um drama romântico à maneira de Shakespeare» (pág. 172). E mais adiante: «Embora uma única vez, Garrett subirá tão alto como outra águia: Shakespeare» (pág. 178).

Não obstante este bom instinto, Osório de Oliveira passa ligeiramente, quase com desdém, pela obra que melhor testemunha a influência de Shakes-

peare sobre o protagonista da sua biografia novelada: o poema *Camões*.

Os dois mais recentes estudos de conjunto sobre o fundador do nosso romantismo nada adiantam a tal respeito. Um deles, a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos séculos XIX e XX*, Porto, 1942, apenas alude à residência do poeta no Condado de Warwick e às suas leituras inglesas (pág. 32). O nome de Shakespeare ocorre numa referência à doutrina dramática de Garrett (pág. 45) e numa alusão ao contraste entre o historicismo do teatro shakespeareano e o historicismo do teatro garrettiano, contraste documentado com a substância do *Hamlet* e de *Julius Cesar*. Isto é exacto, mas nada traz para o nosso especial ponto de vista. A outra obra, em que também se contém um capítulo de conjunto sobre Garrett, é a *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, dirigida por João Gaspar Simões e ainda em curso de publicação. Nada há nela sobre este particular. Ou há em contrário, que é a articulação da peça principal de Garrett ao estilo dramático de Racine.

Também, dada a índole da obra, segundo o pensamento do seu arquitecto, o redactor desse capítulo não era obrigado a versar esse pormenor: influência de Shakespeare sobre Garrett. O carácter perspectivo e memorial da obra exigia a confissão da influência de Garrett e dos outros autores do século XIX sobre outros tantos autores do século XX. (V. o prefácio pelo director dela, pags. 9-10). Assim o entendi eu, que não estudei Antero de Quental em si, pròpriamente, mas nos seus reflexos sobre mim. (Ibidem, pags. 549-569).

É fora de dúvida que o autor de *Camões* e *Fr. Luís de Sousa* é que foi, no romantismo português, o redescobridor de Shakespeare, levando a bom termo o que Manuel de Figueiredo, com certeira intuição apenas entrevira, como vago percursor. E converteu-se com entusiasmo ao novo culto, que vinha implícito na reforma romântica. O filão inglês, que Almeida Garrett representa em nosso romantismo, com sua poesia nostálgica, sua soberania amorosa, seu individualismo estético e até seu popula-

rismo ou folclorismo, tem um laivo shakespereano. O que poderá ter acontecido é que o poeta português, pouco antes convicto árcade e sempre dominado pelo prestígio da Antiguidade, não atingisse logo a riqueza do novo património adquirido e que o poderoso enxerto cultural não tivesse dado todos os seus frutos, que pediam tempo ao tempo.

A presença de Shakespeare na obra de Garrett assinala-se por duas maneiras diversas: uma superficial, por meio de alusões e reminiscências de leitor devoto, outra profunda, por meio da influência de algumas das grandes criações do poeta de Warwick sobre obras principais de Garrett. Para atestar a primeira, basta percorrer as páginas de Garrett e assinalar os rastos shakespereanos que se nos forem deparando. Isso farei. Para pôr em relevo a segunda maneira ou para apontar os casos em que o mundo shakespeareano se tornou fonte de inspiração garrettiana, será necessário adoptar um conceito de «fonte literária» diverso do corrente em várias partes.

Crê-se de ordinário que uma fonte literária é um vestígio de leitura, documentável por uma coincidência formal ou estilística, isto é, de palavras e maneiras de dizer. O crítico de fontes reconstituiria assim as leituras ou a alimentação espiritual do poeta, como quem mostrasse uma digestão em flagrante. Este conceito de fontes tem por detrás um conceito da arte literária muito limitado e retrógrado, mesmo em relação aos antigos. Viam estes na elaboração da arte uma fúria criadora; vêem estes críticos, nela, uma paciente recomposição ou guisado de ingredientes por outrem colhidos e acumulados. O poeta seria sobretudo um homem de muita leitura, que de forma nova combinaria as suas reminiscências dos livros, dos quais passariam laivos indisfarçáveis na nova obra, como passam os sabores dos temperos nas iguarias mais requentadas ou transformadas, sob a acção do fogo. (Falo da cozinha europeia que funde sabores, não da cozinha norte-americana que apenas os justapõe). Em Portugal, o nome clássico entre os militantes deste conceito de crítica de fontes foi o Dr. José Maria Rodrigues, que nos deixou nas *Fontes dos «Lusíadas»* um insuperável exemplo

de erudição e de esforço por achar todos os sabores discrimináveis no sabor sintético da nossa grande epopeia. Que ingredientes entraram na condimentação deste prato? Que leituras prévias vieram a constituir este novo texto ou esta nova expressão de uma velha situação moral? — parece que é este o problema capital de tão limitada concepção. Assim, desde que o mundo é mundo, a emoção dos que partem a empreendimentos incertos é levar saudades e deixá-las aos que ficam na praia apreensivos sobre o desfecho da aventura. Deste modo tudo que se escreveu sobre essas partidas, é fonte do episódio do Velho do Restelo, porque uma constante situação moral evoca palavras constantes.

Contra este conceito reagi, também a propósito da obra capital da literatura portuguesa ([1]). E agora, em proporções menores, exemplificarei a propósito de Shakespeare e Garrett essa evasão dos estreitos limites da simples análise estilométrica.

A iniciação de Garrett no culto shakespeareano deve ter sido feita em Inglaterra, aonde o poeta foi vezes várias, como exilado e também nalguma comissão política. Antes de tais viagens, eram rigorosamente verdadeiras estas linhas de uma nota da *Lyrica de João Minimo:* «O meu enthusiasmo neste tempo não via no mundo poetico senão Horacio e Filinto Elysio» (Pág. 96 da ed. grande de 1904, 1.º vol.). E filintista é o espírito dessa obra, ainda que o seu prólogo seja datado já de Birmingham, em Warwickshire. Aproximava-se de Shakespeare. Efectivamente, apesar daquela declaração de fé horaciana e filintista e das abundantes epígrafes de autores antigos que antecedem os textos poéticos, Shakespeare já aparece três vezes entre eles, a última à frente da poesia *O exílio,* que é datada de Warwickshire, Novembro, 1823. Dele são também as epígrafes que precedem as quatro «cantigas» do

---

(1) V. *A Épica Portuguesa no século XVI,* Madrid, 1930, várias vezes reimpressa e refundida para nova edição próxima.

poema *Adozinda,* cuja primeira edição é de Londres, 1828, obra que inicia o filão popularista da carreira literária de Garrett. Estão ali com a mesma intensão que as epígrafes camonianas dos dez cantos de *Camões:* a condensar e a anunciar o seu carácter dominante. Tais epígrafes, não se lhes designando o lugar da obra de Shakespeare, de onde foram extraídas, correrão sem revisão e, portanto, com suas incorrecções. Numa nova edição crítica ou dirigida por alguém responsável, será necessário apontar a localização delas no grande conjunto, para que tais deslizes sejam corrigidos. Mas esta restituição das epígrafes shakespeareanas nas obras de Garrett envolve outro problema, dada a variabilidade dos textos do poeta inglês: por que edição o leu ele? A de Inglaterra seria a mesma que depois repetidamente consultara em Lisboa? Não se trata de restituir textos shakespeareanos; trata-se de reconstituir leituras shakespeareanas de Garrett — coisa muito diversa. Infelizmente não posso agora utilizar as notícias apuradas pelo meu amigo Ferreira Lima acerca da livraria de Garrett. Só disponho do inventário do seu espólio literário (1), onde, a pág. 8, encontro a seguinte rubrica:

«34) *Othello, Tragédia.* Acto primeiro. Cena I. Aut. de 2 pág.»

Graças à bondosa mediação do meu ilustre amigo, Prof. F. Rebelo Gonçalves, recebi de Coim-

---

(1) V. H. de C. Ferreira Lima, *Inventário do espólio literário de Garrett,* Coimbra, 1948, 107 págs. Este inventário só agora foi feito, porque também só quase um século depois da morte do poeta os seus papéis sairam da mão de um particular para serem incorporados numa biblioteca pública, mediante aquisição pelo Estado. — Durante a revisão deste pequeno estudo, chegou-me a notícia da morte do Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, a maior autoridade nos estudos garrettianos. Aqui registo o meu desgosto pela perda de tão bom amigo e a minha gratidão pela solidariedade que sempre lhe devi, na minha carreira literária e em várias situações nada literárias.

bra uma fotocópia desse pequeno fragmento, que seguidamente transcrevo:

ACTO PRIMEIRO

CENA I

Moncenigo, senadores, etc.

Moncenigo

Senadores, vacilla, é certo, ainda
Entre nós, e os rebeldes a victoria
Mas não cahiu de todo. Em vãos exforços
Essa plebe atrevida embalde intenta
Aos sagrados direitos do senado
Attentar insolente e presunçosa
Tomar parte com nosco em nossos foros.
Esquecidos q̃ em sorte mũi diversa
Nos coube a nós reinar, servir a elles,
Sacros direitos da nobreza e sangue
(Riscado o verso que o anterior substitulu:
Do sangue, da nobreza altivos foros)
Annivelar aos seus ousão sem pejo.
Mas felizm*te*.o perfido veneno
Dessas maximas loucas d'igualde.
Pouco espalhado está. Cegos ainda
O numero maior não vê seus ferros
Ou sagrados os crê, e humilde os roja.
Dos traidores comtudo é forte o bando
Corajoso o denodo, a audacia incrivel.
Grande corrêra assustador perigo
A magestade augusta do senado
Se para gloria nossa, e nosso appoio
Othello não vivesse. Ao clima adusto
Da Lybia p*a* nós roubado
No-lo derão os ceos.

Como fàcilmente se vê, o texto garrettiano está longe de ser uma tradução do diálogo de abertura da tragédia de Shakespeare. A caligrafia e a frouxidão filintista do verso fazem recuar o fragmento para uma data juvenil, anterior aos exílios e à iniciação inglesa. Aquele Moncenigo é Mocenigo Duque de Veneza, um nome que não figura em Shakespeare mas que na adaptação de Ducis e nas tardias traduções que dela fizeram o brasileiro D. J. Gonçalves de Magalhães e o português L. A. Rebelo da Silva, inicia a peça com um discurso no Senado

de Veneza, sobre uma sedição popular em marcha. Quanto é possível presumir de tão escassas linhas, suspeito que esta tradução de tradução infiel seria também um ensaio de metamorfose do espírito da tragédia em apologia da liberdade, como *Catão,* num caso e noutro sob a influência de Addison, do ambiente político da Coimbra académica e do liberalismo «vintista» do País. Será uma fracassada tentativa do tempo das notícias de segunda mão.

De 1822, e ainda de Lisboa, é o prefácio da 1.ª edição da tragédia *Catão,* no qual se nota a aspiração do poeta a uma forma dramática nova, que não fosse inteiramente clássica, nem rebeldemente anti-clássica.

Era uma concepção tìmidamente ecléctica de romantismo, ainda muito fiel à tradição francesa, a Racine, Voltaire e Crébillon, mas reconhecendo já as contribuições italianas para a revivificação do género, e era também, a propósito, um reconhecimento muito tímido da originalidade e da força de Shakespeare: «Todos sabem que o género romântico, filho de Shakespeare, formou uma classe distinta e separada, que, suposto irregular e informe, tem comtudo belezas próprias e particulares que só nele se acham». (Pág. 527 da ed. cit. 1.º vol.). O próprio contexto nos leva à convicção de que estes conceitos de romantismo e de Shakespeare são adquiridos em «cursos de literatura», são de segunda mão ([1]). As viagens lhe dariam as justas proporções do génio de Warwick, já liberto das adaptações desfiguradoras de Ducis.

Há notícia das seguintes viagens de Garrett ao exterior: a primeira em 1823, em resultado do golpe de Estado da Vilafrancada, que aboliu a nossa pri-

---

([1]) Este passo do prólogo da 1.ª edição da tragédia *Catão* rectifica as linhas seguintes do Prof. René Wellek, a pág. 12 de *Comparative Literature,* que encerram uma pequena inexactidão: «Among Portuguese poets, Almeida Garrett seems to have been the first to refer to «nos romanticos» in his poem, *Camoens,* written in 1823 in Le Havre during his French exile». O Prof. Wellek fundou-se em Th. Braga, *História do Romantismo em Portugal,* Lisboa, 1880, pág. 175.

meira Constituição liberal e restabeleceu o regime absoluto; a segunda nesse mesmo ano, depois de uma tentativa de regresso à pátria; a terceira em 1828, depois da usurpação do trono pelo Infante D. Miguel, que suprimiu a Carta Constitucional e se proclamou rei absoluto; a quarta em 1832, como secretário de Palmela, que ia a Londres em missão política; finalmente, a quinta e última em 1834, como encarregado de negócios de Portugal na Bélgica.

Foi na segunda emigração que ele, acompanhado da esposa estremecida, de que se havia de separar irrevogàvelmente após a estada em Bruxelas (1), intimou com uma família inglesa, os Hadley, de Egbaston, pelo que pôde aprofundar a observação da vida britânica e o recebimento da nova sensibilidade romântica. Egbaston está situada no Condado de Warwick, não longe de Stratford-upon-Avon, terra natal de Shakespeare, que naturalmente o poeta exilado visitou vezes várias. Warwick era por isso, pelas recordações ali colhidas e até pela maior amenidade do clima e suas facilidades de vida, lugar predilecto de Garrett. Ali viveu tanto tempo quanto lho permitiram as difíceis circunstâncias do exílio. Essa predilecção foi oficialmente reconhecida e permitida em 1828 pela Embaixada da Regência (V. Amorim, *Memorias biographicas,* pág. 475 do vol. 1.º).

São desse tempo as recordações que passam nas *Viagens na minha terra,* principalmente as daquele vivo documento de donjuanismo romântico, a carta final de Carlos a Joaninha (2). Desse exílio, repartido por Inglaterra e França, sairam também as obras iniciadoras do gosto romântico em Portugal, *Camões* e *D. Branca.* No primeiro destes poemas há reminiscências da sua excursão ao Castelo de Dudley, um evocador quadro de ruinas góticas essencialmente romântico. Ele confessou a sua grande impressão num escrito só publicado em 1845,

---

(1) V. o meu ensaio *A mulher de Garrett,* in *Torre de Babel,* Lisboa, 1924.

(2) V. o meu ensaio *Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal,* in *Críticas do exílio,* Lisboa, 1930.

Folhas tiradas do album de um emigrado, e lembrou também como a arquivara em sua obra: «Ainda me estavam todas frescas no coração e no pensamento essas imagens e essas ideias, quando, poucos meses depois, escrevia, no VII canto de *Camões,* aquele *Super flumina Babylonis* do meu primeiro desterro...» (Pág. 485, *Obras Completas,* 1.º vol.). E é de notar como este poeta português, emigrado de um país ouriçado de castelos roqueiros, qual deles mais evocador ou mais repassado de história e lenda, só na distante Inglaterra adquire receptividade para esse mundo poético medieval, simbolizado nas ruínas. Por que haviam as ruinas dos castelos ingleses de ser mais impressionantemente evocadoras para um português que as da sua própria terra? Porque não eram as ruinas que em si guardavam a impressividade, mas os poetas seus contempladores que em si possuiam ou deixavam de possuir um poder de visão nova. E Garrett só em Inglaterra aprendeu a ver as coisas com olhos românticos. Exactamente o fenómeno da restauração do gosto dos clássicos: estes foram sempre os mesmos, sobre todos os nunca esquecidos durante a Idade Média, como Vergílio, mas só os homens do Renascimento os souberam ler com nova receptividade.

Esses versos iniciais do Canto VII de *Camões,* em que há pessoais sentimentos do exilado Garrett, que por isso ele chamou *Super flumina Babylonis* do seu primeiro exílio, têm toda a flagrância de coisa bebida em sua própria fonte, a fonte principal da poesia das ruinas:

Eu vi sobre as cumiadas das montanhas
De Albion soberba as torres elevadas
Inda feudais memórias recordando
Dos Britões semi-bárbaros. Errante
Pela terra estrangeira, peregrino
Nas solidões do exílio, fui sentar-me
Na barbacan ruinosa dos castellos,
A conversar co'as pedras solitárias,
E a perguntar ás obras da mão do homem
Pelo homem que as ergueu. A alma enlevada
Nos romanticos sonhos, procurava
Aureas ficções realizar dos bardos;
Murmurei os tremendos esconjuros

Do Scaldo sabedor; fallei aos eccos
Das ruinas a lingua consagrada
Dos menestreis; — perfiz solenemnente
Todo o rito; invoquei firme e sem mêdo
Os genios mysteriosos, as aereas
Vagas formas da virgem d'alvas roupas
Que, as tranças de ouro penteando ao vento,
Canta as canções dos tempos que passaram
Ao som da harpa invisivel que lhe tangem
Os domados espíritos que a servem,
Como o subtil Ariel, por invencível
Encantado feitiço.

Depois, o desenvolvimento do quadro de medievalismo cavalheiresco utiliza as decorações de Walter Scott e sobrepõe-nas mesmo às profundezas do mundo shakespeareano. Sempre se me afigurou que o poeta português criador de cenários amáveis, sem a emoção violenta que excepcionalmente nos deu em *Camões* e *Fr. Luís de Sousa,* mais queria Shakespeare para leitura dilecta que para exemplo da concepção amarga da existência. Assim, a influência dele recebida será mais formal, isto é, de técnica da expressão, do que essencial. Macpherson vem aliar-se a Walter Scott nalguns momentos e carregar as cores da substância herdada de Shakespeare.

III

No *Camões,* o poema iniciador do gosto romântico, é que se confessa com ardor a devoção shakespeareana e se ostenta a primeira grande influência do mundo shakespeareano no nascente mundo garrettiano.

No capítulo XV do Canto I, quando nos descreve a chegada de Camões à pátria, celebra o encanto do crepúsculo vespertino e realça esse valor tìpicamente romântico por meio de reminiscências shakespeareanas:

Oh! serei eu nos sonhos do sepulchro,
Entre o nada das cinzas, — quando a noute,
Qualquer que seja o angulo do mundo
Em que meus pés se poisem, me não traga

Lembranças dos momentos deliciosos
Que, nesse intercalar de dia e noite,
Da nebulosa Albion gozei nos campos,
Quando no berço teu, bardo sublime,
Inimitavel, único, espraiava
Por infindas planicies de alvo gelo
Os desleixados olhos, e topava,
Ao cabo lá da vastidão, co'as cimas
Das elevadas grimpas que se aguçam
Sobre as arcadas simplices do templo,
Entre as choupanas da vizinha aldeia,
E se me affigurava á mente alheada
Ouvir o canto fúnebre das harpas
Que da sensivel Julieta ao túmulo
As nenias acompanhavam.

. . . (Pág. 200 da ed. cit., 1.º vol.)

Escrevendo a um amigo íntimo, Duarte Lessa, em 27 de Junho de 1824, portanto durante a redacção do poema, assim lhe anuncia o conteúdo e carácter dele: «A obra é um poema em dez cantos, cujo título e assumpto é — *Camões*. Suas aventuras e suas composições formam o mundo histórico; mas os *Lusíadas* principalmente occupam a scena. A *acção* é a composição dos *Lusíadas* — e portanto grande parte do meu poema uma analyse poetica do delle.» (Pág. 779 da ed. cit., 2.º vol.). E no prólogo da edição de Paris, no ano seguinte, diz a mesma coisa. Ora a verdade é que, no poema, é também acção a história dos contrariados e infelizes amores de Camões. E essa história de amor, como a concebiam os românticos mitizadores da vida do épico, é a parte mais flagrantemente romântica e shakespeareana do poema. O modelo poético ou literário para todas as histórias de amores contrariados pelos ódios familiares era a tragédia *Romeu e Julieta,* que associa à veemência desses amores a separação dolorosa, os duelos e a surpresa da morte no único momento de possível ventura pelo regresso do amante perseguido. A visão do carácter de Camões pelo poeta romântico está impregnada de espírito shakespeareano. Luís de Camões é, no poema de Garrett, um Romeu. Mas, como veremos que sucede sempre que o poeta do romantismo português toma elementos

expressivos a Shakespeare, esse Romeu é mais do que um poderoso valor local, paladino da honra de uma família de Verona contra outra da mesma cidadezinha. Camões é um espadachim que deixa a sua Verona para ir devassar mundos novos e cooperar com seu heroísmo anónimo na construção e manutenção de um grande império — que de facto ele salva do olvido com sua epopeia. Ser desterrado de Lisboa para o Ribatejo e para Marrocos, e desterrar-se para o Extremo Oriente é pena bem maior que deixar Verona por Mântua. Mas como Romeu, no seu regresso de Mântua, encontra Julieta morta, ou a crê morta em vez de adormecida por um narcótico, assim Camões chega do remoto Oriente a Lisboa no preciso momento para presenciar o funeral de Natércia, para descer à cripta sepulcral e ali, junto do corpo da amada morta, tombar desvanecido pela dor. No romantismo os espadachins eram neuróticos, batiam-se, mas também desmaiavam. Esse abuso dos delíquios tem uma explicação estética: era necessário demonstrar a força dominadora da paixão sobre a vontade e sobre todos os sentidos. Abuso equivalente praticará o realismo com os sonhos, que revelam os caracteres, libertando a consciência das coacções sociais. E assim os realistas anunciarão o freudismo.

Ou porque os verdeiros românticos, os da sua hora própria, eram mais obedientes às fulminações da paixão do que os românticos prematuros de Shakespeare, ou porque a essência camoniana do poema se sobrepusesse no ânimo de Garrett às reminiscências de *Romeu e Julieta,* ou sòmente porque uma coisa é uma tragédia e muito outra um poema lírico, ou ainda porque as concepções do carácter humano eram muito diversas no século XVI e no XIX — o Camões garrettiano não faz nenhum discurso sobre a beleza e a morte, na cripta, como Romeu, e reserva o desabafo da sua dor para a canção necrológica do Canto V, toda motivada na contemplação lacrimosa da grinalda de rosas que se desprendera do ataúde. O camonianismo do expediente expressivo provinha da evocação das canções autobiográficas de Camões, muito mais românticas do que todos os discursos.

O ódio familiar do *Romeu e Julieta* é bilateral, mas no poema de Garrett, tornando-se unilateral, torna-se também mais violento, porque é ódio de uma família poderosa contra um pobre poeta desvalido. Há também a boa aliança de um monge, mas não para proteger amores mortos, só para procurar alguma reparação do destino para o poeta mal-aventurado. Não terá havido sugestão shakespeareana na criação desse tipo, mas, se a tivesse havido, a distância que vai de Frei Lourenço, frade arteiro, herbanário e toxicólogo oculto, a um antigo conquistador da América e, depois da conversão pelo remorso, ardoroso missionário no Oriente, é infinita. Também aqui se verificaria o tal engrandecimento compensador da perda de prioridade original.

Onde, porém, se ostenta mais evidente a influência shakespeareana é no Canto III, naquele episódio com que Almeida Garrett resolve a seu modo imaginoso um problema insolúvel da vida de Camões, inexistente ante a verdadeira crítica ou ante o exacto conceito de uma epopeia de comunhão cívica: qual o momento ou qual a causa próxima que determinou Camões a compor o seu poema? Garrett românticamente, noutro delíquio, supõe que sob a nave do Mosteiro dos Jerónimos o espectro de D. Manuel I teria aparecido a Camões, para lhe cometer a tarefa ingente:

... — «Jovem ousado,
Grande empreza te coube, — acerba gloria,
De que não gozarás! Desgraças cruas
Fadam teus dias... Mas a fama ao cabo.
A patria que foi minha, que amei sempre,
Que amo inda agora, gram serviço aguarda
De ti. Um monumento mais duravel
Do que as moles do Egypto, erguer-lhe deves.
Pyramide será por onde os séculos
Hão-de passar de longe e respeitosos.
Galardão, não o esperes. — Fui ingrato
Eu, fui! Ingrato rei, ingrato amigo.
E a quem! — Maiores de meu sangue ainda
Ingratos nascerão. Tu serve a Patria:
É teu destino celebrar seu nome.
Os homens não são dignos nem de ouvi-las,
As queixas do infeliz. Segue ao Oriente,
Salva do esquecimento essas ruinas
Que já meus netos de amontoar começam

Nos campos, nos alcaceres de gloria,
Preço de tanto sangue generoso.
Um dia... Em vão perante o excelso throno
Do Eterno me hei prostrado; irrevogavel
A sentença fatal tem de cumprir-se —
Um dia inda virá que, envilecido,
Esquecido na Terra, envergonhado
O nome português... — Opprobrio, mágua,
Dura pena de crimes! Tabua única
Lhe darás tu para salvar-lhe a fama
Do naufragio. Tu só dirás aos séculos,
Aos povos, ás nações: *Alli foi Lysia.*
Como o encerado rôlo sobre as águas
Único leva á praia o nome, a fama
Do perdido baixel. — Parte. Salvá-lo!
Salvá-lo, enquanto é tempo! Extincto... Infamia!
Extincto Portugal... Oh dôr!...

Este episódio é o núcleo decisivo ou o eixo da acção do poema, como decisivo é o episódio da aparição do espectro do rei da Dinamarca ao príncipe, no *Hamlet,* de Shakespeare.

Na tragédia inglesa, o espectro reveste exactamente a forma do rei morto, resplandecente na sua armadura de aço, sob a lua, e comete-lhe a missão de vingar o seu assassínio; no poema português, o espectro reveste a forma do rei que personificou o momento supremo das miragens heróicas da Índia, D. Manuel I, mas disfarça-se ou impersonaliza-se debaixo da legenda que lhe brilha sobre o coração — *Amor da Pátria;* e é com essa autoridade que incumbe o jovem poeta de salvar do esquecimento o nome da Pátria. Tanto um como outro se confessa réu de pecados e delitos, mas enquanto o primeiro, rigorosamente individualizado em certa personagem que realmente existira em certa data, encarrega o filho de uma tarefa de vingança ou de justiça familiar, quando muito de defesa da dignidade dinástica, o outro, impersonalizando-se ou guindando-se a um geral sentimento, que é uma força moral, o patriotismo, encarrega o poeta de uma alta missão histórica. A de Hamlet é profundamente humana, mas limitadamente familiar e local daquele pequeno ambiente de Elsenor; a de Camões é de alcance mundial, porque celebra e imortaliza uma grande façanha da história da civilização. Portanto,

Garrett, adoptando um expediente expressivo muito praticado por Shakespeare, a aparição de fantasmas, dá-lhe um significado muito mais amplo, assim resgatando a falta de prioridade original. Procede como o próprio Camões, no século XVI, ao tomar dos antigos toda a técnica da composição das epopeias, mas incutindo-lhe matéria nova, de mais transcendente valor humano ou mundial. Shakespeare aprofundou o conhecimento do homem singular; e o romantismo alargou o conhecimento do género humano.

Convertendo o seu Camões-Romeu num de tantos heróis obreiros do império do Oriente, associando ao valor abstracto do prestígio poético o interesse das aventuras e maravilhosas surpresas de mundos exóticos, Almeida Garrett evitou o grande risco de inferiorizar a nossos olhos a figura do poeta — risco menor do que no teatro, mas ainda para temer (1). Este Camões do poema garrettiano não é sòmente um Romeu, é também um herói byroniano. O poeta e o seu jau, com seus mistérios e cepticismos, com seu individualismo anárquico ou anti-social, são parentes do corsário Conrado, de Lara e outros heróis byronianos — como o é Eurico, enquanto presbítero perdido nas rocas do Calpe. Byron é o pai de todas as apologias poéticas do individualismo romântico acima das leis, como os artistas da Renascença. A grande obra dos românticos era a sua própria vida. Até o ambiente marítimo tem tintas das marinhas de Byron. Mas Garrett fez à poesia do mar de Byron, que era o Mediterrâneo, o mesmo que fez aos recursos expressivos tomados de Shakespeare: ampliou-lhe o raio. E donde vinha essa ampliação? Do toque mágico do velho espírito universal da história portuguesa. Quando nos pinta o solitário melancólico no momento da sua chegada:

> Um só no meio de alegrias tantas
> Quasi insensível jáz...

---

(1) O crítico argentino D. Calisto Oyuela assinalou de modo certeiro esse risco, e precisamente a propósito de Shakespeare, que Tamayo y Baus levou à cena, como personagem de *Un Drama Nuevo*. V. *Estudios Literarios*, 2.º vol., Buenos Aires, 1943, pág. 183.

e quando nos evoca a tristeza profunda do mar desconhecido:

> Longe, por esse azul dos vastos mares,
> Na solidão melancholica das águas
> Ouvi gemer a lamentosa Alcyone
> E com ella gemeu minha saudade.

retoma atitudes byroneanas da sensibilidade, mas adapta-as a motivos maiores, a motivos portugueses e mais humanos. O mistério do poeta que chega do Oriente é bem mais rico do que o mistério de um corsário mediterrâneo. A sua memória é fiel a esse gosto marinheiro do poeta inglês, mas reconhecendo já a estreiteza do seu perímetro, reconhecendo-a implìcitamente, ao evocá-lo numa obra de sorridente bom humor: «Não me lembra que Lord Byron celebrasse nunca o prazer de fumar a bordo. É notável esquecimento no poeta mais embarcadiço, mais marujo que ainda houve, e que até cantou o enjôo, a mais prosaica e nauseante das misérias da vida» (*Viagens na minha terra,* Cap. I).

Neste Camões garrettiano há uma convergência de influxos ingleses: Shakespeare, Byron e Scott. E o curioso é que, logo em 1829, um viajante inglês em Portugal, Kinsey, achava no poema o que ele, inglês instruído nas correntes do tempo, trazia no próprio espírito, Shakespeare, Byron e Scott: «Portuguese throughout, catches the manner of Shakespeare, and sometimes reminds us of the flexibility of Scott, at others of the force of Byron» (*Portugal illustrated).* Se Kinsey houvesse mencionado também ao bispo Thomas Percy, com as suas *Reliques of ancient English Poetry,* teria apontado todas as grandes influências do filão inglês do nosso romantismo, como Garrett o representa.

Estèticamente, o poema *D. Branca,* acerca da conquista do Algarve pelo rei D. Afonso III de Portugal, de envolta com um argumento amoroso, é um retrocesso. A consciência da reforma romântica está nele mais patente, mas falta-lhe a verdadeira inspiração romântica. No *Camões,* a identidade de situações pessoais entre o poeta do século XVI e o do XIX, e o entusiasmo pelo poema épico, ainda

então visto só como bíblia do patriotismo lusitano, produziram acentos profundos da sensibilidade nova. Mas em *D. Branca,* ainda que fosse composta no ano imediato, como que recrudesce a influência filintista; e o irracional da paixão é substituído pelo irracional fantástico de bruxedos e magias.

O choque das civilizações cristã e árabe, na península ibérica, sempre constituíu uma zona fronteiriça de fantasias e encantamentos, não sòmente um factor de causalidade para coisas peculiares, estranhamente peculiares à península, mas também um refúgio para o inverosímil, para o proíbido, para o ilógico, para quanto era impossível nos domínios próprios de cada civilização. Não poucas vezes a ciência da literatura tem recorrido a esse expediente explicativo do choque fronteiriço árabe-cristão.

O poema de Garrett filia-se nessa linhagem do fantástico luso-árabe e hispano-árabe. Ora a coragem para esse fingimento de fantasias num poema histórico, para esse revestir de um argumento romanesco em magias, provir-lhe-ia não só da visão romântica da Idade Média, como a difundira Walter Scott — autor por ele constantemente aludido — mas também do próprio Shakespeare, cujo teatro é um viveiro desses recursos ao mundo maravilhoso. Da frequente presença dos *Ghosts* extraía a aparição do espectro de D. Manuel I em *Camões;* e do mundo de fadas e encantamentos feiticeiros, principalmente de *The Tempest* e *A Midsummer Night's Dream,* extrairia o ânimo e o autorizado precedente para esse recuo estético da mistura híbrida do histórico ou meio histórico e do fantástico, de *D. Branca.*

Garrett não confessou esta influência shakespeareana. É sempre coisa pouco agradável aos artistas a declaração das suas dívidas. Mas, numa carta de Novembro de 1824, dirigida a Duarte Lessa, amigo certo nos anos incertos do exílio, engasta uma dissertação sobre *D. Branca.* Aí confessa o seu propósito polémico, nacionalista e popularista, a respeito de mitologias como decorações literárias: « Porém, os povos, que hoje occupamos o mundo civilizado e que succedemos a esses illustradores e dominadores do globo, temos outra origem, outra religião, outros

costumes, outra historia, outros preconceitos e outras tradições. O que eram os oráculos para os gregos são para nós as feitiçarias, as buenasdichas, as sortes e adivinhos; os agouros dos romanos são as nossas bruxarias; as nymphas, as nayades, as divindades de uns e outros são os nossos *espíritos,* os nossos *genios, fadas, mouras encantadas»,* etc., etc. Os seus sonhos misteriosos as nossas visões, suas sibilas as nossas benzedeiras, e as suas metamorfoses os nossos encantamentos, os seus *superi* e *inferi* os nossos espíritos bons e maus — e assim por diante (V. Págs. 781-2 da ed. cit., 2.º vol.). Depois deste paralelo, ocorre a pergunta: quem foi que em plena vigência do classicismo renascentista fez esta troca de mitologias em obras que a geração romântica viria a tomar para modelos, quem senão Shakespeare?

Este conceito de recuo estético poderia fazer pensar que *D. Branca,* se bem que publicada depois de *Camões,* fora composta anteriormente; mas a correspondência trocada então entre o autor e José Gomes Monteiro suprime todas as dúvidas: em carta de 27 de Julho de 1824 declara o *Camões* já pronto para entrar na imprensa; e noutra de 19 de Novembro desse ano é que dá por concluída a *D. Branca.* A diferença cronológica é pequena, mas dirimente quanto era preciso. De facto a adopção desse maravilhoso nacional e popular era uma rebeldia contra a visão clássica do mundo, portanto um real progresso no caminho da reforma. Como progresso foi o conceito de bruxa, expresso no *Arco de Sant'Anna,* de que já se falará. E Garrett não esqueceu mais esse mundo de sílfides e fadas, mesmo fora dos seus trabalhos de recolha dos monumentos orais folclóricos. Nas *Viagens na minha Terra,* ao retratar uma das irmãs Robinson, recorda: «Vista á lua, no meio do seu parque, volteiando por entre os raros exoticos que no curto verão inglês se expoem ao ar livre, facilmente se tomava pela bella soberana das fadas, realizando aquella preciosa visão de Shakespeare, o *Midsummer Night's Dream».* (V. pág. 263 da ed. cit., 2.º vol.) E em *Helena,* também retratando outra protagonista: «Não era uma belleza ro-

mantica: pesa-me confessá-lo. Sylpha de Walter Scott não era; fada de Shakespeare não podia ser...» (Ibidem, pag. 119).

Byron e Scott é que eram os mestres ingleses imediatos e constantes do Romantismo. A respeito do poema iniciador *Camões,* ele o confessou a Duarte Lessa: «... geralmente fallando o estylo vae moldado ao de Byron e Scott (ainda não usado nem conhecido em Portugal)...» (Pág. 779 do 2.º vol. da ed. cit.). Mas o romantismo implícito em Shakespeare esteve presente sempre em seu espírito, sobretudo aquela audaciosa interpenetração de mundos contraditórios, que fez dizer a Júlio de Castilho:

> Os gnomos, os heroes, a historia, a phantasia,
> passam como em tropel nesta fugaz poesia.
>
> *(Depois de uma leitura em Shakespeare,*
> in *O Eremiterio, 1875)*

E a propósito de todas estas fantasmagorias — que muitas vezes expressam verdades mais verdadeiras que a realidade —, ocorre-me outro elemento da obra de Garrett, que é susceptível de uma articulação ao mundo shakespeareano: aquela Bruxa de Gaia, do *Arco de Sant'Anna.* Shakespeare foi o grande revelador da beleza da fealdade, do horrível e do macabro. Deveria antes dizer o consagrador. Na história dos valores literários importa mais o triunfo na expressão do que a prioridade balbuciante das criações. Ao lado das magias amáveis, das boas fadas e das sílfides, de Ariel e de Caliban, o poeta apresenta-nos espectros e bruxas, espectros de gentes assassinadas e bruxas anunciadoras de malefícios ou tentadoras de almas fracas e ambiciosas. Esse mundo era já anterior a Shakespeare. Quem se não lembra das bruxas do nosso Gil Vicente? Bruxas que eram apenas uma aristocracia da corte de el-rei Diabo. E o Diabo é uma antiquíssima personagem literária, porque é também um velho companheiro dos homens. Não falta matéria à especialidade histórica designada por «demonologia». Tive

em tempos o gosto de estimular a compilação de muitas notas sobre o senhor Diabo e de promover a publicação delas. Foi a monografia da erudita investigadora italiana, D. Annita Seppilli, *O Diabo na litteratura e na arte* (In *Revista do Archivo Municipal,* São Paulo, 1942, vol. LXXXV, págs. 7-122, trad. port.). Mas a entrada das bruxas no teatro shakespeareano foi uma consagração e já uma renovação, porque essas sacerdotisas do culto demoníaco estão ali ao serviço da visão realista e supra-realista da vida. No tempo de Shakespeare toda a gente cria em espectros e bruxas, menos ele. O poeta incorporava-os entre as personagens das suas peças, porque esses espectros e essas bruxas estavam presentes na consciência de todos e no convívio social. Era uma fidelidade realista, que as trazia à cena — como nos esboços vicentinos. A credulidade chegara a tal ponto que Jaime I, soberano contemporâneo de Shakespeare e homem de sólida cultura, pegou da pena e escreveu contra a influência da feitiçaria. Fê-lo com um tratado clássico: *Daemonologia,* de 1599, reimpresso em 1616. Aí denunciava a feitiçaria e exortava o poder civil a tomar as mais severas medidas de repressão. Assim transfigurado, esse mundo fantasmagórico chega ao romantismo e torna-se adorno da longínqua e irracional Idade Média — onde tudo fora possível. No tempo de Garrett, depois do século das luzes e da coroação da deusa Razão, ninguém cria em espectros, duendes e bruxas. Ocultismo e racionalismo eram inconciliáveis na mente emancipada. Essas coisas eram agora pitorescos acessórios da acção, situada em tempos dos medos bárbaros. Os espectros passam a ser criações mórbidas de consciências sem governo da vontade e da razão; e as bruxas são imaginações do povo ignaro com que ele designa ou excomunga mulheres de procedência suspeita, caídas em miséria extrema, de passos misteriosos e costumes aberrantes da rotina colectiva. E essa procedência suspeita, essa miséria extrema e esses passos misteriosos, toda essa excentricidade marginal tinha uma explicação única: uma grande desgraça de amor, uma sedução, um abandono cruel, um pecado a expiar.

Às vezes o filho desse fatal amor é que vem a ser o agente da vingança e da reparação. E a mulher, que se precipitara em miséria tão feia e desesperada que se tornara bruxa no consenso popular, ergue-se de novo à beleza e à virtude, e reentra no convívio normal. As grandes transfigurações morais, pela via do amor, eram frequentes no teatro e na novela do Romantismo. E frequentes são também essas bruxas temporárias por aclamação popular. Em Garrett, no seu *Arco de Sant'Anna,* há uma, a Bruxa de Gaia, vítima da luxúria de um bispo odioso e violento. Vasco, filho de ambos, é o chefe de uma revolta popular contra a autoridade do sátiro e o agente da reparação à falsa bruxa. Esta desgraçada tem ascendência shakespeareana, como todas as bruxas do Romantismo — ascendência distante, cuja genealogia não é possível reconstituir totalmente.

No *Hamlet* e não só no *Hamlet,* há um expediente expressivo ou de composição, que passou a Garrett, se não na sua integridade, ao menos num seu elemento principal: a representação de teatro dentro de teatro e a intervenção no argumento desse teatro de segundo plano, por alguma personagem do primeiro. Todos se lembram de que, na tragédia shakespeareana, Hamlet encomenda a uma companhia de actores ambulantes a representação de *The Murder of Gonzago,* em que se reproduz a cena do assassínio do rei, e escreve, para serem intercalados na peça, alguns versos repassados de intenção que põem à prova a resistência moral do tio criminoso.

É nessa ocasião, ao entregar o seu texto ao chefe da companhia, que Hamlet faz recomendações, de alto gosto e sentido crítico, recomendações que articulam a obra áquele sub-género literário da «crítica poética» de que falei largamente em *Pyrene.*

Pois este mesmo artifício de composição literária encontramos em Garrett, no drama histórico de início da reforma do teatro, *Um auto de Gil Vicente,* 1837. Barreto Feio e José Gomes Monteiro haviam chamado a atenção para o esquecido poeta dramático do século XVI, por meio da reprodução da

edição de 1562, fundada no exemplar único achado na biblioteca da Universidade de Göttingen.

Querendo associar o poeta das *Barcas,* fundador do nosso teatro, às suas diligências de restauração desse teatro, de acordo com o gosto romântico, muito dado ao teatro e muito incapaz de fazer bom teatro, Garrett não podia esquecer o papel dos autos na vida cortesã do século XVI, nos seus saraus, e a atmosfera de heróica ufania que nestes saraus se respirava. Como disse um articulista da época, a peça de Garrett gira em torno de um acontecimento histórico, o casamento da Infanta D. Beatriz com o Duque de Sabóia e a sua partida para a corte do marido, sucesso acerca do qual temos notícias históricas positivas, sendo uma delas a representação das *Cortes de Júpiter,* de Gil Vicente: «Ha uma grande funcção na côrte, de que Garcia de Rezende nos conservou os mais minuciosos detalhes. Existe ainda o proprio auto que Gil Vicente compôs para as ditas festas e que foi representado no paço em plena côrte. Esse auto velho faz realmente todo o entrecho da peça moderna». (Pág. 632 da ed. cit., 1.º vol.). Tudo isto nos leva a perguntar se a composição dramática, embrechada de teatro em teatro, não se ofereceria já feita a Garrett. Não era possível fazer aparecer Gil Vicente em cena senão como autor e actor numa própria peça, querendo guardar-se-lhe o verdadeiro e flagrante carácter. O precedente de Shakespeare daria ânimo ao poeta português. Mas o que é inegàvelmente shakespeareano é a intervenção de Bernardim Ribeiro, uma das personagens da peça de Garrett, no próprio argumento vicentino: como Hamlet faz que em *The Murder of Gonzago* se recitem versos seus intencionais para desmascarar o padrasto, assim Bernardim Ribeiro à última hora se substitui a Joana do Taco no papel de Moura, para em vez de entregar à infanta, em meio de uma geringonça galaico-andaluza, os presentes de Júpiter, um anel de condão, um dedal e o terçado de Roldão, lhe recitar vibrantes versos seus e lhe restituir um anel de esponsais, impossíveis esponsais, tudo isso ali na presença do rei, do procurador do noivo e sua comitiva, e de toda a corte.

Esta peça vicentina é uma transposição heróicómica dos concílios dos deuses das velhas epopeias clássicas. Quando já os portugueses dominavam a navegação oceânica nos dois hemisférios, os deuses reunem-se para assegurar a pequena viagem da Infanta «por esses mares de Troia»!

Isto contrasta flagrantemente a ufania do rei e de toda a corte — um ambiente heróico empequenecendo-se em versos chistosos e lisonjarias palacianas. Mas a ênfase passional de Bernardim Ribeiro, no enxerto garrettiano, restitui-lhe seriedade e viva emoção — emoção oculta, mas profunda, como a de Hamlet e dos amigos que estão no segredo da alteração do texto. É o auge do interesse dramático de toda a peça. Liquidada a situação sentimental entre a infanta e o poeta, nada mais interessa ao público; e o acto terceiro é uma excrescência estética, chega mesmo a prejudicar o ousado expediente de Bernardim. Se ainda voltavam a ver-se, para quê tanto risco de escândalo com a alteração do texto vicentino? Neste caso sucedeu como nos outros: a originalidade é de Shakespeare, quando põe um filho amargurado à espreita das reacções do rei e padrasto diante da reconstituição do seu crime; mas a situação sentimental amplia-se na peça romântica portuguesa, quando um simples poeta ousa afrontar todos os riscos para dizer adeus, solene adeus, poético adeus à sua amada, que é uma princesa em partida para seus estados, filha do orgulhoso rei de domínios novamente descobertos por toda a Terra. A emoção está não tanto na audácia, mas no contraste entre os direitos e atrevimentos da paixão e a hierarquia e os prestígios heróicos. É um contraste bem romântico. Assim o expediente dramático de Shakespeare perde em humanidade singular sem tempo, mas ganha em significado social, torna-se romântico, tìpicamente romântico e associa-se a uma grande época histórica. Verdade, verdade, também se poderá dizer que se reduz a ouropel decorativo do cenário de uma época histórica vista com superficial empáfia.

Os romancistas do realismo introduziram também o teatro no romance, mas geralmente o teatro

lírico ou a ópera — coisa de grande relevo na vida da alta sociedade burguesa do século XIX. Era um expediente recolhido da própria realidade, na utilização do qual, um pouco abusiva, teria tido sua influência o precedente da *Lucia de Lamermoor* num pobre teatro de Rouen, segundo *Madame Bovary*, de Flaubert, modelo de todos os romancistas do realismo.

Quando, porém, Garrett chega às alturas do *Fr. Luís de Sousa*, reaproxima-se de Shakespeare, da medula do seu teatro, já não apenas dos seus expedientes de composição, sim do seu espírito. Este drama garrettiano não é um drama ortodoxamente romântico, é uma tragédia; mas também não é uma tragédia clássica, porque é uma tragédia shakespeareana. Falta-lhe o espírito poético do teatro de Shakespeare, talvez porque o autor português, ainda que na plenitude da sua imaginação e da sua sensibilidade amorosa, como demonstrou pouco depois com as suas *Folhas Cahidas*, sacrificou essas fugas líricas e filosóficas, tanto do gosto de Shakespeare, à preocupação da documentação ou decoração local e temporal. Queria fazer uma peça de certa época, bem identificável.

Mas a concentração da sua força emotiva, a sobriedade de sua composição, de uma economia perfeita, restituiram-no de algum modo ao verdadeiro sentido trágico dos antigos, tal como Shakespeare o humanizara. E essa condensação de força trágica atinge o seu clímax na cena final do acto segundo:

«JORGE — Romeiro, romeiro! quem és tu?

ROMEIRO — *(Apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal)* — Ninguem».

Todos os críticos louvam o poder de condensação da força trágica do teatro de Shakespeare em exclamações univerbais ou monossilábicas. Aqui está um bom exemplo e em contradição franca do espírito retórico do romantismo. De resto, Garrett, quem sabe se por influência do próprio Shakespeare, foi

em Portugal, ao mesmo tempo, o iniciador do romantismo, o exemplificador dos exageros do romantismo e o precursor da reacção do gosto contra o próprio romantismo. A maior parte do teatro garrettiano exemplifica as fraquezas do teatro romântico; e a sua *Helena* inacabada mostra que ele ia cair no romance de segunda mão; e vários passos das *Viagens na minha terra* confessam certo cansaço ou tédio da estética do romantismo, que se ia tornando em estilo de escola. Este «ninguém» é o vértice de um cone de convergência de todas as ansiedades e presunções, incertezas e medrosas espectativas, e ainda das adivinhações mórbidas da filha, Maria de Noronha, de toda a atmosfera dolorosa que enche os actos anteriores. Mas esse ambiente pesado de trágicos bulcões, a correr para um desfecho doloroso, está purificado no realismo brutal do mundo shakespeareano. O romeiro, corroído de ciúmes, contenta-se com destruir um lar venturoso. E Telmo Pais não é nenhum Yago que lhe remexa a ferida, lembrando maldosamente a formação do animal de duas costas, «the beast with two backs».

Sobre esta cena empolgante do *Fr. Luís de Sousa* compôs uma tela o pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), quando pensionista em Roma, entre 1860 e 1863, à qual denominou *D. João de Portugal*. Lupi era retratista e num retrato aprumado de cavaleiro em hábito de monge transformou o que era um violento choque moral entre as três almas, choque produzido pelo aparecimento da ruína do que fora D. João de Portugal, mas que de direito, pela situação do seu lar, e de facto, pela sua decrepitude, já não era «ninguém». O «aspecto severo e tremendo», recomendado na rubrica do autor, não suprimia num instante os estragos de «vinte anos de cativeiro e miséria, de saudades, de ânsias». A essência shakespeareana do episódio evolou-se, ao ser transposta do drama de Garrett para a tela de Lupi. Falta-lhe profundidade interior, assim perspectiva como emocional. Tem muito mais essência shakespeareana, porque tem alta dignidade humana, certo monossílabo solto pelo rei D. Pedro V, de Portugal,

numa carta particular sobre a triste coisa pública. Júlio de Vilhena pô-lo em relevo ([1]).

Não importa que Sousa Viterbo, na monografia documentária, que dedicou aos protagonistas do drama, se cansasse a apontar «ninguéns» no teatro vicentino (*V. Memórias da Academia Real das Ciências,* Parte I, tomo IX, Lisboa, 1902). A concentração dramática e a integração cénica desse «ninguém» são de Garrett, que de Shakespeare haverá tomado a coragem para fazer frente à declamação romântica.

Alguns panegiristas de Garrett encontraram linhas de beleza shakespeareana — portanto de força de carácter e de humanidade — no tipo de Telmo Pais, criado pelo próprio Garrett, como actor na estreia do drama. Leio e releio a obra, rememoro as suas grandes interpretações cénicas, a que assisti durante muitos anos — e não lhe encontro nada de shakespeareano, se não lhe quiser descortinar algum mau sangue de Yago — um Yago senil, cuja velhacaria sagaz se transpusesse em sebastianismo evasivo e reticente, mas sempre com algum conteúdo de traição para os seus novos senhores, porque lhes envenena, dia a dia, a filha única e bem amada, com quimeras e suspeitas letais. Mas isto é muito pouco e muito indirecto.

Não faltam no teatro shakespeareano mordomos e escudeiros, amas e aias, íntimos dos protagonistas, seus confidentes, conselheiros e colaboradores (V. Irvine, *Dictionary of Shakespearean Names*). E antes, na comédia antiga e na italiana, da Renascença, que a imitava, também não faltavam os escravos pedagogos, confidentes dos filhos-família e cúmplices das suas extravagâncias e tropelias. Também

---

([1]) A propósito da condensação do máximo efeito expressivo de alguma grande emoção, que ultrapassa os recursos da retórica, ocorre-me o comentário de Júlio de Vilhena a certa exclamação monossilábica do Rei D. Pedro V, de Portugal, comentário justo, a que só falta a menção do nome de Shakespeare, mestre desse tipo de sublime. V. *D. Pedro V e seu reinado,* 2.º vol., págs. IX-X, Coimbra, 1921-1922.

nos costumes familiares portugueses esses escudeiros não faltavam, com sua função mista, meio servil e meio aparentada. Mas este do *Fr. Luís de Sousa* é bem português, bem romântico e bem garrettiano — ao que me parece. O autor corroborou esta presunção da posteridade sobre o portuguesismo de Telmo Pais com a nota F. ao texto (Ibidem, página 797) — que não tem aspecto de disfarce, dos que não são raros, quando os artistas se explicam muito . . .

O que por ventura se poderá ver em Telmo Pais será um adminículo caracterizador para adensar a tal cor local que o espírito histórico dos românticos buscava. Está ali como está o camonianismo da atmosfera, em dose maior que a do sebastianismo: Telmo Pais fora amigo de Camões; D. Madalena de Vilhena lia familiarmente os *Lusíadas*; Maria de Noronha sonhava com o poeta; e um grande retrato dele figurava entre os dos varões ilustres da casa Portugal. Nos começos do século XVII, Camões e a valorização da poesia tinham ainda de percorrer muito caminho para chegar áquela altura, que é de pleno século XIX. E aqui vinha a talho de foice recordar outra vez como é impreciso o historicismo de Shakespeare, que no acervo de temas emocionais da história procurava o eterno do homem, e como é intencional e escrupulosamente arqueológico o historicismo dos românticos em sua mira ao relativo e circunstancial. Pertençam a que época pertençam, ou seja qual for a moldura histórica de que se desprendam, as personagens das tragédias e comédias de Shakespeare são coetâneas umas das outras, porque formam um só mundo — o mundo moral de Shakespeare, a sua visão total do homem. Têm a mesma unidade e simultaneidade cronológica dos habitantes do planeta de Balzac. Hamlet, episódio articulado ao século XI, expressa angústias intelectuais do mundo da Renascença, isto é, do mundo de Shakespeare. Ao contrário, a gente, que povoa o mundo dramático e novelesco dos românticos, ordena-se em vagas históricas ou cronológicas ou em gerações, cujas peculiaridades relativas e singulares eles procuram discriminar. Parentesco e unidade

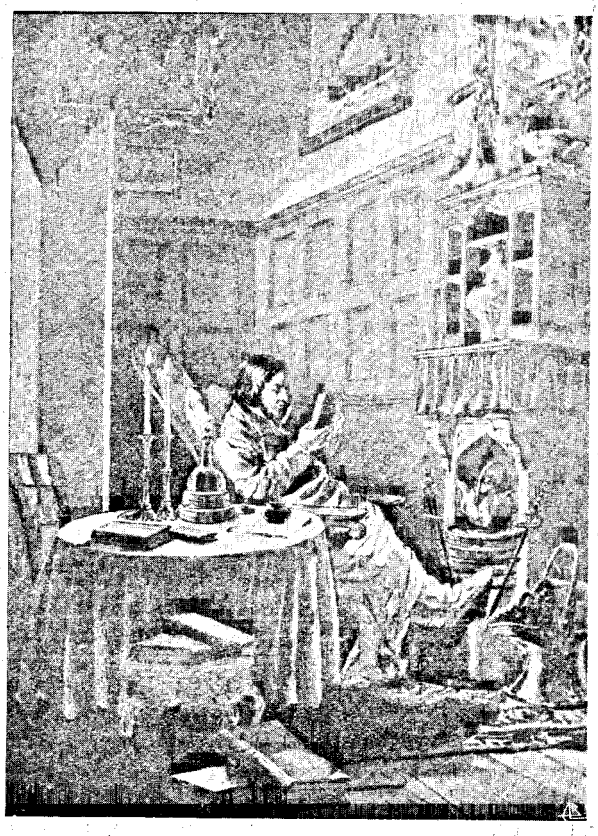
de sangue só os têm adentro dos erros psicológicos da escola, da sua concepção pan-erótica e do próprio temperamento de cada autor. Não é um paradoxo afirmar que o historicismo dos românticos falsificava a história . . .

E já agora apontarei mais um possível vínculo shakespeareano do *Fr. Luís de Sousa,* em verdade bem pequeno e impugnável, mas não inverosímil. Há em inglês um latinismo, que é desde o Renascimento uma designação intelectual e um cumprimento: «scholar» — o antigo humanista e o moderno especialista em matérias de erudição sobre as coisas humanas. O uso desta palavra fora da Inglaterra foi, desde então, um anglicismo — quanto ao sentido, não quanto à forma. No *Hamlet,* Marcelo, para animar Horácio a dirigir-se ao espectro do rei, lembra-lhe a sua cultura: «Thou art a scholar; speak to it, Horatio». E no *Fr. Luís de Sousa,* Telmo Pais, que não morre de amores pelo segundo marido de D. Madalena de Vilhena, faz-lhe essa justiça mínima, de lhe reconhecer a erudição: «. . . não sei latim como meu senhor . . . quero dizer como o sr. Manuel de Sousa Coutinho — que lá isso! . . . acabado escolar é elle» (V. *Obras,* ed. cit., pág. 774 do 1.º vol.). Pergunto agora: esta acepção da palavra «escolar» é um legítimo vernaculismo ou é um anglicismo entrado no léxico de Garrett por via shakespeareana?

Nas *Viagens na minha terra,* do período áureo de *Fr. Luís de Sousa,* é que se encontra o melhor quadro da devoção garrettiana por Shakespeare. É a página de que os artistas Manuel de Macedo e Roque Gameiro extraíram a sugestão para uma das gravuras da edição de 1904. Sòmente, tiveram a infelicidade de preferir para a legenda a posição dos pés do poeta — «à noite com os pés no *fender*» — em vez das meditações ou leituras saboreadas pela sua cabeça. E estas eram confessadamente shakespereanas. Louva o escritor o prazer da leitura das grandes obras literárias no ambiente em que lhes decorre a acção ou em que o seu autor as concebeu. E exemplifica-o com as leituras de Tito Lívio e Horácio em Roma, com a da *Chronica de El-Rei D. Fernando,*

de Duarte Nunes de Leão, em Santarém, por onde anda no momento, com a de Shakespeare em Warwick e com a das *Cartas de Abeilardo e Heloisa* em Paris, no Père-Lachaise. E sobre o trágico inglês confessa: «...nunca tinha entendido Shakespeare enquanto o não li em Warwick ao pé do Avon, debaixo de um carvalho secular, á luz daquelle sol baço e branco do nublado ceu de Albion... ou á noite com os pés no *fender,* a chaleira a ferver no fogão, e sobre a banca o crystal antigo de um bom copo lapidado a luzir-me alambreado com os doces e perfumados resplendores do *old sack,* enquanto o fogão e os ponderosos castiçaes de cobre brunido projectam no antigo tecto almofadado, nos pardos compartimentos de carvalho que forram o aposento, aquellas fortes sombras vacillantes de que as velhas fazem visões e almas do outro mundo, de que os poetas — poetas como Shakespeare — fazem sombras de *Banquo,* bruxas de *Macbeth,* e até a rotunda pansa e o arrastante espadagão do meu particular amigo Sir John Falstaff, o inventor das legítimas consequencias, o fundador da grande escola dos restauradores caturras, dos poltrões pugnazes que salvam a pátria de parola e que ninguem os atura em tendo as costas quentes».

Neste breve quadro do conforto de um serão inglês e do encanto das leituras feitas no cenário da matéria delas, quadro a que não falta sequer a evocação do *old sack,* «a bebida espirituosa celebrada por Shakespeare». (Pág. 276 da ed. cit., 2.º vol.) há uma distinção subtil, que encerra uma grande verdade crítica, entrevista pela intuição de Garrett, mas ainda não conquistada por certa crítica moderna, de carácter jornalístico pela improvisação impressionista. Garrett declara que entende melhor em Santarém a Duarte Nunes de Leão, que é um historiador de coisas passadas em Santarém, mas entende melhor a Shakespeare, que é um artista, lendo-o em sua própria terra e não nos cenários dos argumentos das suas obras dramáticas; não precisa de ir à Dinamarca para entender *Hamlet,* nem a Itália para entender *Romeu e Julieta.* Esta distinção é certeira. A obra de um artista revela



GARRETT, LENDO SHAKESPEARE AO SERÃO, EM WARWICK

(Gravura das *Obras Completas de Almeida Garrett,* Lisboa 1904, edição ilustrada por Manuel de Macedo e Roque Gameiro).

sobretudo o espírito do próprio artista; a realidade que ela nos oferece é uma interpretação sua, uma forma própria de ver e compreender. Redondamente se enganam os que pretendam entender a história inglesa nas tragédias shakespeareanas de matéria inglesa, enganar-se-ão tanto quanto se enganam os que aprendem a vida portuguesa do fim do século XIX nos romances de Eça de Queiroz. Contra este equívoco já fiz a minha advertência (V. «*...um pobre homem da Póvoa de Varzim...*», Lisboa, 1945, ou I apêndice da *História da Literatura Realista,* ed. de São Paulo, 1946).

A referência ao *old sack,* também shakespeareanamente saboreado por Garrett em Stratford-upon-Avon, merece aclaração. O poeta português, em nota, identifica-o como sendo «boa e velha aguardente de França» e, um século depois, um professor brasileiro identifica-o também como bebida exótica, mas de Espanha. O Dr. Almeida Júnior estudou profundamente a matéria na sua monografia, *A embriaguês no teatro de Shakespeare* (in-*Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo,* vol. XXXV, fasc.º 1.º, págs. 97-164, 1939). Aí encontro este passo esclarecedor: «Os ingleses não fabricavam vinho; à tentativa da Idade Média, no sul do país, faltara continuação. Todo o vinho bebido no tempo de Shakespeare e nas suas peças teatrais, procede do estrangeiro. O vinho mais frequente é o «sack», isto é, o vinho espanhol. «Sack», diz um comentador do poeta, «era o nome dado a todos os vinhos espanhóis, os quais, em regra secos e ásperos, requeriam fossem abrandados com açúcar, a fim de atenderem ao paladar da época (Irving e Marshall, *The Works of Shakespeare,* 1888, págs. 392-3). A etimologia de «sack» não é pacífica: para uns, a palavra vem de «sêco», adjectivo que alude ao tipo de vinho; para outros, vem de «saco», porque a princípio o vinho espanhol era guardado em sacos de couro. Falstaff consome o xerez, como «sack» predilecto» (pág. 19 de separata).

A pronúncia comum da palavra, com o *a* aberto, faz optar pela etimologia «saco». C. T. Onions, no

seu excelente *Shakespeare Glossary,* define «sack» por nome genérico de um tipo de vinhos brancos antigamente importados de Espanha e das Canárias, e equivalente ao «sherris» (V. págs. 187 e 196 da 2.ª ed., Oxford, 1949).

Nas *Viagens na minha terra,* pela variedade do seu conteúdo digressivo, é que se pode fazer boa colheita de reminiscências shakespeareanas, começando logo pelo prefácio da 2.ª edição, aquele monumento da vaidade do escritor. Citarei ainda a evocação do bobo Yorick, o que trouxe Hamlet ao colo, como ele tristemente lembra à vista da sua caveira, no cemitério, junto do coval aberto para o corpo de Ofélia: «Estou com o meu amigo Yorick, o ajuizadíssimo bobo de el-rei de Dinamarca, o que alguns annos depois ressuscitou em Sterne com tão elegante penna, estou sim». (Pág. 175, 2.º vol. da ed. de 1904). Estes «alguns anos» formam um intervalo de mais de século e meio, pois os *Sermons of Mr. York,* de Laurence Sterne, são de 1760-1767 e as *Letters of Yorick to Eliza* são ainda posteriores, de 1775.

Em prólogos e no texto de outras obras, repetidamente aparecem reminiscências de Shakespeare, como a atestar que fora bem profundamente saboreado e que lhe andava sempre a bailar por entre as associações de memória. Até naquele fragmento de romance, *Helena,* cuja acção decorre no sertão brasileiro, uma personagem de relevo no quadro, a Viscondessa de Itahé, não se separa do poeta que chama «o meu Shakespeare» (V. pág. 126 da ed. cit., 2.º vol.). Sòmente a citação daquele dístico famoso de Hamlet sobre a pequenez da filosofia aparece três vezes (Págs. 136, 166 do vol. 1.º, e 157 do 2.º vol. da ed. cit.) e por fim traduzido em nota, com lapidar fidelidade e singeleza:

> Ha mais coisas no céu, ha mais na terra,
> Do que sonha a tua vã philosophia.

(Pág. 275, ed. cit., 2.º vol.)

Há um outro aspecto de possível influência shakespeareana em Garrett, que deixo ao cuidado de críticos mais eruditos em história comparada da métrica — disciplina que exige um ouvido sensibilíssimo. Desde Marlowe que o verso branco é peculiar do teatro inglês. Shakespeare, naturalmente, ergueu-o ao maior esplendor, tanto na sua forma regular (cinco pés de duas sílabas, com os acentos alternos), quanto em formas irregulares típicamente suas. Ora Garrett, no seu exílio inglês, iniciou a renovação romântica por dois poemas em verso branco. Não o desconhecera antes, mas com esses poemas deu-lhe preferência decidida para a expressão de rumos novos da sua emoção. Em que medida haveria o exemplo glorioso de Shakespeare contribuido para essa preferência — que se tornou um marco histórico da nossa poesia?

IV

Mas Garrett era um artista, não era um crítico. E se não é legítima a separação entre a criação e a crítica, é bem patente o predomínio de um desses pendores do espírito em cada posição extrema. As penetrantes observações de Oscar Wilde em *The critic as artist* poderão lançar alguma confusão em quem não vir no paradoxo um método de raciocínio esclarecedor, mas precisado de leitura profunda. Esse é também o caso da cópia da arte pela natureza, um exagero à superfície e uma verdade nas entranhas do paradoxo.

Foi principalmente de artista a contribuição de Garrett, mas não deixou de alguma coisa fazer como crítico ou em atitude crítica do espírito. Foi ele que preparou a realização das conferências críticas do escritor irlandês James Sheridan-Knowles (1784-1862), que por Lisboa passou no ano de 1845, a caminho ou de regresso da Ilha da Madeira. Essas conferências formaram a propósito de Shakespeare um verdadeiro curso acerca da literatura dramática inglesa.

Da série sobre Shakespeare foi este o programa, tal como se divulgou na imprensa da época ([1]):

«*1.ª Leitura.* — O génio de Shakespeare. — Diversidade dos seus caracteres. — Conservação da individualidade. — Perspicacidade poética. — Identificação extraordinária. — Juízo da posteridade.

2.ª Leitura. — Efeito do drama. — *Júlio César.* — *Hamlet.* — Cena do actor Kean com Ofélia. — Causas por que desagradam algumas composições dramáticas. — Dogmas dos críticos. — Figuras de dicção monossilábica. — *Bruto e Cássio.*

3.ª Leitura. — Unidade de acção. — *O Mercador de Veneza.* — Climas. — Unidade de caracteres. — Ilusão do drama. — Teorias absurdas. — Carácter misto das tragédias de Shakespeare. — Arrebatamento.»

A outra série versou a tragédia e outros poetas ingleses antigos e modernos, tais como Milton, Pope, Southey, Scott, Byron e Campbell. Uma das teses predilectas de Sheridan-Knowles, como espírito bem possuido dos novos direitos românticos, era a demonstração da impossibilidade do drama trágico, dentro das unidades de Aristóteles. A perspectiva histórica mostra-nos hoje coisa muito diversa. O teatro romântico só sobreviveu, quando renunciou à anarquia e se reaproximou da estrutura clássica, sujeita agora a uma adaptação nova à realidade da própria substância da arte dramática. O próprio Garrett o exemplificaria com o seu drama *Fr. Luís de Sousa.*

O filho de James Sheridan-Knowles publicou em 1873, numa tiragem limitadíssima — 25 exemplares! — as conferências pronunciadas por aquele sobre

---

([1]) Mencionei este episódio, com algumas outras notícias sobre o reconhecimento de Shakespeare em Portugal, a págs. 88-89 da 1.ª ed. da minha *História da Crítica Literária em Portugal (Da Renascença à Actualidade)*, Lisboa, 1910, mas na 2.ª ed., inexplicàvelmente, suprimi este passo. Pensaria já então em dedicar à matéria um ensaio independente? — Acerca de James Sheridan-Knowles prestou-me algumas informações o meu amigo, Prof. Charles B. Boxer, do King's College, de Londres, as quais vivamente agradeço.

literatura dramática em Belfast, 1830, em Liverpool, 1848, e em Filadélfia, nos Estados Unidos. Nesse volume, *Lectures on Dramatic Literature,* figuram várias conferências de matéria shakespeareana e em coincidência dos seus títulos com os sumários das de Lisboa. Isto põe verosimilhança na conjectura de que se encontrem ali as ideias expostas em Lisboa, 1845, na presença de Garrett, ainda que não haja ali a menor alusão à sua estada em Lisboa, como a não há na biografia escrita por seu filho (*Life of Sheridan-Knowles,* R. B. Knowles, Londres, 1872, em tiragem também de 25 exemplares!), nem na tese do Prof. Leslie H. Meeks, da Universidade de Indiana, 1933. O único rasto lusófilo da obra deste fecundíssimo autor dramático do romantismo, amigo de Kean e seu grande fornecedor de originais, é um folheto de 1850 sobre o clima e a meteorologia da Madeira, escrito por outrem, mas editado por ele. Seria um tributo de gratidão. Mais ausente está Lisboa do *Journal of a voyage to Lisbon,* de Henry Fielding.

Também não é possível reconstituir os ecos de tais conferências. Não posso procurá-los na imprensa da época. Tenho, porém, à mão coisa que mais nos importa: a impressão que elas deixaram no espírito de Garrett, há muito convertido ao culto shakespeareano, mas sendo feliz com achar novas razões para a sua fé. Entre os seus autógrafos apareceu um que respeita a este ciclo de conferências. Figura no tomo 1.º das suas *Obras Completas,* Lisboa, 1904, e reza assim, na parte directamente referente a Shakespeare: «Shakespeare, o grande fundador do theatro moderno, devia necessariamente ser o ponto de partida das considerações, das observações e da doutrina que ouvimos. Schlegel não expôs melhor, com mais enthusiasmo e convicção, as bellezas, a verdade, a philosophia de uma escola poetica, que hoje é quasi universalmente reconhecida e seguida. O genio creador de Shakespeare, a diversidade de seus caracteres, a facilidade e verdade com que o poeta se identifica com seus personagens a ponto de nos tornar a ficção mais natural do que a realidade, e de modo que bem podemos exclamar

com Byron, ao comparar a historia com a sua poesia: *Truth is strange, stranger than fiction!* — tudo isto nos fez sentir Mr. Sheridan-Knowles na sua primeira leitura. A dicção era fluente e animada, simples ou poetica, segundo cumpria pela variedade dos assumptos. Mas o que sobretudo admirámos mais, e mais nos satisfez, foi ouvir recitar os bem conhecidos exemplos dos vários auctores que trouxe para comparar as suas theorias — principalmente de Shakespeare.

A segunda leitura foi continuação do mesmo assumpto. Nunca ouvimos declamar coisa alguma com tanta perfeição como as duas fallas de Cassio e Marco Antonio na «morte de Cesar». Nobreza, verdade, força, tudo o que há de maravilhoso, de grande, de inimitavel naquellas duas fallas, sobresahia de um modo que não pode imaginar quem não tenha ouvido Talma—ou Mr. Knowles. Para cá do Rheno não viveu outro homem em nossos dias, a quem o espirito de Melpomene se revelasse assim. Não fallo dos absurdos desespêros, dos uivos e berros do drama, no sentido stricto da palavra moderna; fallo da tragedia racional.

Mr. Knowles, discipulo e sacerdote de Shakespeare, não reconhece as unidades de Aristoteles: é *protestante* em Litteratura. Muita gente é hoje dessa igreja; mas poucos acceitaram seus dogmas e disciplina com aquelle espirito de verdade e convicção, ou os sabem pregar com aquella persuasão e eloquencia com que elle o faz.

Na terceira leitura, entre outras materias connexas, veiu a questão das unidades: e com o exemplo de Macbeth — tragedia admiravel que elle analysou rapida, mas profundamente — provou á evidência, demonstrou com toda a severidade da logica, sem perder das galas da eloquencia, que o verdadeiro drama tragico era impossivel com as pretendidas três unidades de Aristoteles.

Shakespeare não se explica em três licções: mas bastariam decerto estas três licções para mostrar a qualquer que fosse inteiramente hospede na materia, que sem um longo, profundo e meditado estudo da natureza — de que elle foi o primeiro interprete—não é possivel fazer coisa alguma digna da arte, neste

mais difficil de todos os generos de litteratura, o dramatico.

Shakespeare já fôra comparado a Euripedes; e com razão. Os ouvidos classicos, a quem a proposição escandalisar, que vão ouvir Mr. Sheridan Knowles, e eu lhes prometto que hão de ficar convertidos» (V. págs. 495-6 das *Obras Completas,* 2.º vol.).

Todo o conjunto da notícia lembra, pelo entusiasmo e pelo que reflecte do próprio espírito do conferencista inglês, um artigo de crítico anónimo, escrito imediatamente depois de ter ouvido Liszt em Lisboa. Esse artigo foi reproduzido em 1945 pela embaixada alemã em Lisboa num folheto comemorativo do centenário da estada de Liszt em Lisboa — da qual passou também um pequeno rasto na comédia de Garrett, *Falar verdade a mentir:* «Há hoje benefício em S. Carlos, toca o Liszt; mandei-lhe tomar uma friza» (V. *Obras,* ed. cit., pág. 722 do 1.º vol.).

Mais de cem anos depois, ainda nos emociona a frescura da emoção recebida do músico pelo autor anónimo, e do poeta que discorreu sobre Shakespeare, pelo poeta português. Como seríamos hoje mais ricos se dos grandes conferencistas do mundo guardássemos impressões assim directas, frescas e vivas, em vez dos modernos relatos jornalísticos, impessoalmente noticiosos! A conferência é uma difícil forma da eloquência e participa da emoção lírica, da riqueza intelectual do ensaio e da viva representação histriónica. Não se compreende por que haja uma legião de críticos jornalísticos para o teatro e para a música, e não os haja para a eloquência universitária, ou só se compreende pela banalidade para que decaíu a conferência — para muitos apenas a leitura de papéis.

Gomes de Amorim, a propósito deste comentário de Garrett às conferências de Sheridan-Knowles, escreve as linhas seguintes com notícia de contacto posterior entre os dois poetas: «Os artigos citados foram colleccionados no tomo XXIV das *Obras,* onde se acha tambem o artiguinho que tem por título *Mr. Sheridan-Knowles,* dando notícia das três leitu-

ras por elle feitas naquele tempo em Lisboa, ácêrca de Shakespeare. A 4 de Maio de 1852 este distincto litterato escreveu a Garrett uma carta affectuosissima, felicitando-o pela sua entrada no ministerio, e recordando-se com o mais vivo reconhecimento do modo por que João o acolhêra e tratára em Portugal». (V. *Memorias biographicas,* 3.º vol., Lisboa, 1884, pág. 135). Esta carta, enumerada no catálogo do Dr. Carlos Guimarães, genro de Garrett, vem também mencionada no *Inventário do Espólio Literário,* por Ferreira Lima, a pág. 58, com esta rubrica:

«25) *Sheridan-Knowles* (James). Uma carta de 4-5-1852, com um apêndice autobiográfico».

Obtive uma fotocópia desta carta, graças ainda ao Prof. F. Rebelo Gonçalves. É uma apresentação e recomendação de um comerciante inglês da Ilha da Madeira; não tem interesse literário shakespeareano, mas tem-no biográfico, por aludir à estada de Sheridan Knowles em Lisboa — facto desconhecido pelo Prof. Leslie Howard Meeks em sua obra, *Sheridan Knowles and the theatre of his time,* Boomington, 1933. Reza assim a carta:

33 Hawland Street Fitzroy Sq.
4 May 1852.

My Esteamed Brother Poet.

I rejoice at having a plea to address you; and avail myself of the opportunity in offering you my cordial congratulations on attaining to the post of High Dignity which you at present occupy, and long, I sincerly hope, will enjoy. In this undiscriminating and partial and corrupt world, it solaces the heart when Merit is crowned, for its own honest and dignified sake — when the Man gives honour to the title, and not the title to the man. I am sure that exalted, as you now deservedly are, in circunstances; you are nevertheless the same unpretending, bland and kindly gentleman that I found you to be on my visit to Lisbon some few years ago, when I enjoyed the happiness and pride of making your acquaintance — I say pride, because I knew that

your principles were as liberal as your Genious was pure and rich.

This little letter is one of introduction. A Dear, well-tried, most honorable and Respected Friend, Mr. John Davison (Dowson?) lately of Quinta d Esperança, Madeira — and now of Gremont (?) Liverpool — a commercial gentleman knowing that I had been honoured with your acquaintance, and wishing to address you upon a subject which interests him; requested me to write it. Believe me I was not slow to comply with his wishes; the more particularly as they presented me an opening for thus resuming my acquaintance with you and for assuring that the interval, which has elapsed since I saw you, has, no way, abated my recollection — most grateful — of your cordial welcome, when you at once extended your warm clasping hand to the stranger that then visited Lisbon for the first time, in the person of, My Dear Brother Poet and honored stateman, your faithful,

Attached, and
Admiring Humble Servant,
James Sheridan Knowles.

Ao alto, sobre a primeira folha aberta, Garrett escreveu:

«*1852*
Sheridan Knowles Resp. 14 Maio».

Do apêndice autobiográfico, de que fala Ferreira Lima, nada me chegou. Será de Sheridan Knowles ou será de Garrett? Conterá notícias sobre este episódio da carreira de Shakespeare em Portugal?

Em 1886, Camilo Castelo Branco, no seu opúsculo já citado sobre a tradução do *Othello* pelo rei D. Luís de Portugal, refere-se a um Sheridan e a um seu tipo, Joseph Surface (pág. 38), mas este Sheridan nada tem com o conferencista shakespeareano de 1845, em Lisboa; é Richard Brinsley Butler Sheridan (1751-1816). E Joseph Surface é um dos protagonistas da sua aplaudidíssima comédia, *The School for Scandal,* de 1777.

*

Havendo assinalado algumas presenças do mundo shakespeareano na obra de Garrett, chega o momento de reparar nalgumas ausências dele. No *Tratado de Educação,* série de cartas dirigidas a D. Leonor da Câmara, Marquesa de Ponta Delgada, incumbida da educação da jovem rainha D. Maria II, o nome de Shakespeare não ocorre com o esperado relevo em capítulo sobre a educação literária, porque tal capítulo não existe; apenas é recordado num passo acerca da aprendizagem das línguas por meio da leitura dos grandes monumentos literários: «Que inglês saberá o que não souber Addison, Shakespeare, Pope, Blaire?» (Pág. 295, ed. cit., 2.º vol.). Esta ausência quase total é reparável, mas é explicável: em 1829, data da publicação do *Tratado de Educação,* ainda se não havia criado o ensino regular das literaturas e menos ainda se havia reconhecido o seu grande papel formativo nos planos gerais de educação.

Outra ausência de Shakespeare se notará na estrutura do teatro de Garrett. Tendo bem viva e clara em seu espírito a revolução na arte de fazer teatro que o romantismo trazia, havendo oposto vezes várias Shakespeare a Eurípides e Racine, não deixando de aludir à querela crítica das unidades dramáticas, Garrett, que nos prefácios demonstrou uma elevada consciência crítica, não aproveitou o genial exemplo de Shakespeare, com suas peças decompostas em quadros mínimos, numa vertigem mecânica muito cinematografável, ao gosto moderno; pelo contrário, sempre que pôde, nas suas peças principais tendeu para a unidade do lugar, pelo menos para a sua redução ou concentração dos cenários. Em *Um auto de Gil Vicente,* a acção desdobra-se por três lugares, tantos quantos os actos: Sintra, Paço da Ribeira e o galeão de partida para Itália. Só no acto segundo é que há sua mutação de cenário, verdadeiramente uma interposição de duas cenas na sala do trono, que aparece por detrás do pano do fundo. Não chega a ser mudança de lugar ou desacatamento da sua unidade. Em *D. Filipa de*

Vilhena, o argumento decorre em casa de Rui Galvão e em casa de D. Filipa de Vilhena, três actos em dois lugares. Em *O Alfageme de Santarém* os actos são cinco e o lugar é apenas um, a Ribeira de Santarém, em frente da casa do alfageme. E no *Fr. Luís de Sousa,* se há alguma variedade de lugares, tal variedade está compreendida nesta outra unidade: o ambiente caseiro de D. Madalena de Vilhena, uma dona do século XVI, que pouco saía de casa; e essa variação fez-se toda em Almada e nas adjacências do mosteiro dos frades dominicanos. As suas grandes mutações da acção, o incêndio no fim do 1.º acto, e a profissão dos esposos no fim do 3.º, determinam variações mínimas dentro da mesma vila de Almada, de um palácio para outro, e dentro da mesma cena, só com o correr o pano do fundo. Isto significa um grande sentido da interiorização do drama, fosse espontâneo, fosse de influência clássica, e é um dos tais indícios de que no mesmo Garrett, iniciador do nosso romantismo, principia também a reacção contra o romantismo. A sua devoção por Shakespeare não o impediu de se defender dele, ainda que muito bem soubesse, com o exemplo do coevo teatro francês, quantas liberdades deambulatórias se poderia permitir um autor dramático. Em 1844, no prólogo à 1.ª edição do *Arco de Sant'Ana,* já depois de representado o *Fr. Luís de Sousa,* alude a essa característica do drama inglês: «Deixá-lo, deixá-lo e transportemo-nos nós, amigo leitor, para mui diverso, posto que não mui apartado lugar. Façamos, com a rapidez com que em um theatro britanico se faz, a nossa mutação de scena; e deixar gemer as unidades de Aristoteles, que ninguem desta vez lhes acode» (Pág. 12, ed. cit., 2.º vol.). Também se poderia estranhar a ausência de rubricas sobre a indumentária dos actores no teatro de Garrett — de Garrett, homem sempre tão preocupado de efeitos impressivos que da sua comparência no parlamento fazia um acto de elegância histriónica. Isso estaria no seu gosto e estava também na estrutura do teatro shakespeareano. Quando surgiu, muito mais tarde, a opinião favorável à indiferença pela indumentária dos actores, Oscar Wilde

saíu a campo, com seu famoso ensaio, *The truth of masks,* em que restabelece a colaboração do vestuário na afirmação da personalidade e salienta quanto Shakespeare sabia essa verdade.

*

E é tudo que se me oferece dizer sobre a presença e a ausência de Shakespeare em Garrett. E é bem pouco, mesmo com o risco de haver descido a miudezas. Não chega para se situar Garrett na evolução dos juízos e ideias sobre Shakespeare. Verdade é que a selva dos problemas suscitados pela interpretação psicológica do teatro de Shakespeare e pela sua realização artística adensou-se principalmente depois de Garrett. O que seja a espessura dela mostrou-o recentemente o Prof. Luís Cardim num precioso voluminho, *Os problemas do «Hamlet» e as suas dificuldades cénicas,* Lisboa, 1949, erudita recapitulação sugerida pelo filme de Lawrence Olivier.

Com tudo isso não podemos medir a acção pessoal do poeta português, como homem do mundo e árbitro do gosto, na difusão da estima pública pelo trágico inglês. O episódio das conferências de Sheridan-Knowles entrará no campo dessa influência. Mas em que medida contribuíu a sua autoridade para o ambicioso projecto de uma tradução integral de Shakespeare, que Ramalho e Sousa anunciou? E o entusiasmo de A. P. Lopes de Mendonça, crítico do romantismo, confessado nos folhetins da *Revolução de Setembro,* recopilados em 1849 nos *Ensaios de Crítica e Literatura* e refundidos em 1855 nas *Memórias de Literatura Contemporânea,* que deveu ele a Garrett, a par do que deveu à crítica francesa?

Podemos calcular o que a posição de Garrett perante Shakespeare significava em objectividade crítica, se lembrarmos a posição muito posteriormente assumida por Camilo Castelo Branco, pontífice do subjectivismo sentimental da nova burguesia entronizada pelo regime liberal. Escrevia o roman-

cista em 1886 (!), a propósito de uma tradução do *Othello* pelo rei D. Luís I de Portugal: «Nem a apotheose metrica entoada por Victor Hugo, nem a prosa de Taine, esmiuçadora até ao fastio, me fariam perceber melhor o que é incomprehensivel — a obra de Shakespeare, esse torvelinho de trevas e constellações, segmentos astraes, a desordem de um novo mundo moral no primeiro periodo da sua cosmogonia». (V. *Esboço de crítica, «Othello ou o Mouro de Veneza»*, pág. 7). O que «melhor» o ajudava a compreender esse «incompreensível» teatro era o poemeto de Júlio Castilho, já citado, *Depois de uma leitura em Shakespeare.* E a seguir glosa aqueles versos na mais heteróclita das enumerações. Perante o realismo cru do teatro shakespeareano o gosto de Camilo e a sua psicologia, que tudo articulava ao sentimento e à imaginação, guardavam uma desagradada reserva, semelhante à que o divorciou do romance realista do século XIX. E esse realismo também remontava a Shakespeare, por uma das suas direcções, a mais liberta de ouropéis fisiológicos. Todas as escolas ou fases da expressão literária estão implícitas na obra de um grande génio, cujo conteúdo se vai decompondo sob a acção do meio ledor.

Em Garrett havia também um forte espírito burguês de acomodação e decência ou conveniência, que lhe detém o desenvolvimento pleno de alguns gérmenes que se ostentam em sua obra. Era romântico e considerava o romantismo obra inglesa (V. páginas 487, *Obras,* ed. de 1904, 2.º vol.); e, como Romântico, sofria do prejuízo da superioridade incontestável de Lord Byron: «Realmente o seculo estava muito atrazado: Milton não se tinha ainda sentado no lugar de Homero, Shakespeare no de Euripides, e Lord Byron acima de todos...» (Ibidem, pág. 164). Mesmo descontando algum humorismo no dizer, entrevejo aqui uma ordenação de valores prejudicial à plena compreensão de Shakespeare. Mas sempre demonstrou uma elevada sinceridade estética e crítica. E foi essa boa fé intelectual, aliada à espontânea neofilia do seu liberalismo, que o fez recolher nos seus exílios ingleses as três coisas grandes, que

a Grã-Bretanha de então lhe podia ensinar ou revelar: Shakespeare, o Romantismo e o exercício da liberdade ([1]). A política reaccionária de Jorge IV era mais para uso externo. Garrett viu ali bem mais do que viram em Portugal alguns viajantes ingleses seus contemporâneos, que preferiram encantar-se com o primitivismo pitoresco do povo humilde e não tiveram olhos para os valores principais ([2]). Viram muito pouco, mesmo guardadas as proporções entre as forças criadoras dos dois povos naquela sazão. Para achar curiosidade e justiça para esses valores principais será necessário subir a zona mais alta, à dos historiadores dos descobrimentos e da formação do império inglês, e à das repercussões camonianas — estas já apontadas com sólida erudição pelos professores Félix Walter, do Canadá, George West, da Grã-Bretanha, e Luís Cardim, de Portugal ([3]). Torno a reconhecer: tudo isto é coisa pouca. Mas sempre ofereceu o ensejo para uma excursão pelo universo shakespeareano e faz sentir ainda uma vez o magnetismo de uma personalidade como a de Garrett.

Para os leitores brasileiros estas notícias não carecerão de algum interesse, porque o poeta do

---

([1]) Sobre o esteticismo de Garrett encontrará o leitor algumas ideias na *História da Literatura Romântica,* Lisboa, 1913, cuja última edição é de 1946, São Paulo, Brasil, Livraria Anchieta. Os seus esforços doutrinários e activos em prol da formação de uma verdadeira consciência cívica liberal é que não foram ainda estudados com detença e postos no relevo a que têm direito, lado a lado com os *Opúsculos* de Herculano. O nome de Garrett, como orador, publicista e jornalista, pertence legìtimamente à história do estabelecimento do sistema representativo, tanto quanto à história literária.

([2]) V. a conferência de Alberto Candeias, *Portugal em alguns escritores ingleses,* Lisboa, 1946.

([3]) V. *La Littérature Portugaise en Angleterre à l'époque romantique,* Paris, 1927: *Luís de Camões e o romantismo inglês,* 1938; e *Projecção de Camões nas letras inglesas,* Lisboa, 1940. O Prof. Luís Cardim é que devera ter escrito o presente estudo, para o qual dispunha de um conhecimento de Shakespeare, muito mais profundo que o meu.

Camões, e também o prosador das *Viagens na minha terra,* foi uma das grandes influências em sua cultura literária, no século XIX. José Veríssimo, Arturo Farinelli e H. de C. Ferreira Lima documentadamente o mostraram, e um jovem universitário, Carlos de Assis Pereira, o relembrou recentemente.

E não se creia que o estudo da carreira de uma grande obra de arte, através da alma de um povo e ao longo dos séculos, seja coisa de coscuvilhice histórica, sedenta de pitorescas anedotas. Muito ao contrário: este capítulo da literatura comparada recompõe-nos a biografia das grandes obras, mostra-nos o seu crescimento e o do meio, que as entende ou não entende, mas por sua cooperação interpretativa, pouco a pouco lhes vai esgaravatando no conteúdo opulento. É como seguir um cone de luz, que parte de um foco imortal—a obra, como saíu da inspiração do poeta—e acompanhar a luta desse feixe com os obstáculos do caminho e logo reconstituir a essência verdadeira da obra ou chegar de novo à luz pura e livre. Uma grande obra de arte é uma vivência autónoma, que para sempre se aparta do seu criador e da sua moldura social, para construir sua biografia, correr suas aventuras e cumprir seu destino. É este viver próprio da obra de arte importa-nos, a todos, muito mais que a biografia do autor, o quadro social, a bibliografia e tudo que a história literária do século XIX acumulava em torno dela.

A génese e o destino de uma grande obra de arte poderiam ser prefigurados num pequeno esquema: dois ângulos verticalmente opostos. Um expressaria a convergência das forças condensadas e elaboradas na criação do poeta; o outro traduziria a marcha da criação nova para o futuro, com potencialidades multiplicadas, como nos focos das lentes. A história literária do século XIX estudou profundamente o campo do primeiro ângulo; a do século XX deverá aplicar-se ao segundo ângulo, ao campo imediato à criação, portanto a todos os problemas implícitos na vida livre das grandes obras, as suas permutas com os meios sucessivos, as suas perspectivas desfiguradoras ou enriquecedoras, os acertos e os erros desses meios na avaliação delas, os seus en-

sinamentos para a melhor compreensão do homem pelo homem. Shakespeare é tão grande que até a mais intransigente crítica partidária reconhece nele um marco miliário na libertação do homem.

São Paulo, Brasil, Junho de 1949.

FIDELINO DE FIGUEIREDO