

No Porto, Dramaturgos Estrangeiros em Portugal

Cristina Marinho
Universidade do Porto

«Berenice, quando relembra a Tito os primeiros dias de seus amores é mais interessante? Comove mais?»

Almeida Garrett in *História do Teatro Português*¹

Em 2003, o recém-criado, na Faculdade de Letras do Porto, Mestrado de Texto Dramático² propõe um seminário intitulado «Dramaturgos Estrangeiros em Portugal» que procurará, por um lado, expor diversas formas da presença de obras dramáticas europeias no universo do drama e do teatro portugueses, evidenciando, por outro lado, uma estruturante tensão identitária³: a persistente inclinação alienatória e a fina consolidação, mais aspirada do que realizada, parecem ter, confessada ou na camuflagem dos jogos de verdade e de mentira, norteados, nomeadamente a partir do século XVIII, a nossa *praxis* dramática e a reflexão teórica que dela foi

¹ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, *História do Teatro Português*, in dir. de Carlos Reis, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa, Teatralidade e Discurso Dramático*, Lisboa, Universidade Aberta, 1997, p.128. Aqui se transcreve os dois manuscritos do autor, correspondendo a uma *História do Teatro Português* e a uma *História Filosófica do Teatro Português*, insertos no espólio de Almeida Garrett, disponível nos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

² O referido Mestrado de Texto Dramático é criado em 2003, de acordo com o estabelecido no Diário da República de 26 de Agosto do mesmo ano, deliberação nº 1287, em espírito de diálogo interdisciplinar entre os seguintes Departamentos da FLUP: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, Departamento de Estudos Anglo-Americanos e Departamento de Estudos Germanísticos. Este Mestrado oferece, desde então até 2006-7, os seminários de Dramaturgos Estrangeiros em Portugal, Drama Francês, Drama Inglês, Drama Alemão e Escandinavo, Drama Italiano e Teoria da Literatura.

³ Tal perspectiva, sempre aprofundada e agora projectada nos objectivos do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, foi desenvolvida em dissertação de doutoramento, na especialidade de Literatura Comparada, intitulada *Teatro Francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1737-1820)*, por nós apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1998.

emergindo em função das ideias axiais de reforma do teatro português e de fundação de um Teatro Nacional.

Na «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, Almeida Garrett escreve o que a tradicional história literária portuguesa tomará quase definitiva e por demais literalmente _ «*Em Portugal nunca chegou a haver teatro.*»⁴ _, ensombrado até o autor pelo preconceito que só na aparência engendra, seguramente com o intuito da sua provocadora inteligência que um depurado humor melhor sustenta. Napoleão não conseguira, então, com um general brilhante o que, trinta anos antes, deploráveis agentes do esplêndido teatro francês conquistaram junto das plateias portuguesas, carentes de uma produção própria, na História já hipotecada em inspirações castelhana e italiana, deitada a perder depois em traduções de excelentes e péssimos dramaturgos da França clássica, tendencial e inteiramente romântica. Aqui Garrett ditará ainda a segunda sentença sumária _ que a posteridade, não raras vezes, antigarrettiana há-de reter descontextualizada e sem qualquer penetração _, autêntica interrogação activa sobre um teatro que não pode cultivar quem é indigente ao ponto de não reconhecer sequer a necessidade, para já não falar da riqueza e do encanto, de ser cultivado, na proposta urgente da educação do gosto através de uma escola do espectador, à semelhança do estímulo de um Richelieu⁵. O dramaturgo ilustrará a crónica crise do teatro português na metáfora naturalista, gosto reminescente das famosas *Plantas* de Castel, de um ramozinho que com Gil Vicente mal brota à luz logo é «cortado à nascença», quando «ainda precisava muito abrigo e muito amparo»⁶.

Se a ironia não for lida no seu fundo traço hiperbólico, Almeida Garrett simplesmente apaga séculos de intensa actividade teatral, deitando-os a perder seja na melancolia e ascetismo de um D. João IV, pai de infantes infelizes, seja na magnificência louisquatorziana do amante meio marialva de freiras de Odivelas, teatralmente estéril se comparado com o astro francês, sufocado pela mediocridade das Academias e pelos pruridos das beatas⁷. E se radica a primeira metade do século XVIII na pacotilha das

⁴ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett, Porto, Lello, s.d., volume II, p.1319*.

⁵ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *ibidem*, p.1320.

⁶ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *ibidem*, p.1320, onde Garrett filtra a nossa História através da metáfora:

«(...) Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro; é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso de el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, _ e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivessem cortado à nascença a olanta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo. (...) »

⁷ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, p.1320. É de registar, desde já, o paralelo comparativo com a França civilizada, enquanto paradigma:

assembleias literárias, desvaloriza a renovação pombalina na insuficiência agitada de uma época que não soube ser substancialmente nova, derramada no «furacão de filosofias abstractas» que, ainda metaforicamente, não deixavam a planta medrar. Acerca da amplitude de tal novidade⁸, se é clara a recusa da «corte velha» e da «sociedade velha», identificada com o combate antijesuítico de Pombal, em sugestiva repetição qualitativa, enfatizada pela proximidade de quase justaposição no corpo textual, ela parece subtrair-se ao abstraccionismo de racionalidade Além-Pirenéus. Ora, a imagem da «terra revolvida» parece exigir a ancestralidade das próprias raízes ibéricas, de resto em conformidade com o espírito Romântico europeu, adivinhando Garrett a alma barroca prolongada que o nosso setecentismo pode bem entrelaçar na *Encyclopédie*, desorganizando-a, isto é, clarificando as suas potencialidades de desordem, para acolher um Romantismo de só aparentemente novas e estilhaçadas harmonias, na península já antigas. Estagnado ou por jesuítas que uma militância do teatro pombalino não pôde visceralmente expulsar ou pela importação de «Maintenons bastardas» que um impacto filsofista não haveria de destronar, o Portugal de Sebastião José, incensado por uns, vituperado por tantos mais, desaba em mais uma metáfora, agora da engenharia que mal edificou instáveis «barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa», muito antes de Almeida Garrett algum dia ter edificado, ou melhor, sonhado, o templo do Teatro Nacional de D.Maria. Em consonância, quando se refere aos «reformadores», nem sequer os nomeando, parece desprezar a relatividade da sua acção, juntamente com o valor do seu pensamento, para um ajustado quadro da Literatura Portuguesa do século XVIII:

«(...) até que vieram os reformadores, como é moda agora, destruíram tudo, alicerces e tudo, fizeram muitos planos, e não construíram nada, nem sequer deixaram o terreno limpo. (...)»⁹

«(...)O Senhor D.João V, esse teve paz e fortuna, e era magnifico e grande amigo das artes e dos livros_ (...) Dizem que queria imitar Luís XIV de França: que pena que o não imitasse em proteger e animar o teatro! Talvez foram escrupulos de consciência ou beatério estúpido de alguma Maintenon bastarda...»

⁸ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *ibidem*, p.1320:

«(...) mas o estado de guerra social era já muito violento de mais, andava no ar muito furacão de filosofias abstractas que não deixavam medrar o que se plantava, e a terra não se revolvera ainda bastante para lbe dar substância nova.»

⁹ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, p.1319.

Na dissertação suprareferida na nota 3, dedicamos longa análise aos modelos franceses de Manuel de Figueiredo, na dupla vertente da sua importante teorização prefacial e traduções dramáticas que igualmente manifestam a aqui questionada tensão identitária, com a mesma particularidade de uma rejeição que não exclui o paradigma de critério crítico. Revelam-se, no entanto, neste autor, aspectos próprios de grande interesse para o aprofundamento da distância entre teoria e *praxis* dramáticas, em Portugal, no século XVIII.

Assim, Correia Garção e Manuel de Figueiredo teriam feito menos e pior do que nada, certamente na, por um lado, ainda articulada recusa da «corte velha» com certo património teatral português que a caricatura vestira de Marquês de Valença esgrimindo serôdios argumentos com um inteligente anónimo, certamente Alexandre de Gusmão, e que não frutificaria, por outro lado, no movimento duplo de algum paradoxo amoroso: o deslumbramento e reprovação do Teatro Francês que a avidez intelectual pombalina lia sincreticamente nos dois séculos de intensa evolução social e literária. As duas faces da mesma moeda não se resolveriam, insuperavelmente problemáticas, minando a possibilidade de clarividência sobre uma relação fundamental para o conhecimento da época: restavam projectos e escombros que Garrett reinveste no sentido da ordem frástica, isto é, tratando-se tragicamente de escombros dos projectos na intencionalmente exagerada «negação para o teatro em povo de tanto engenho». Este é o mesmo espírito do seu *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*¹⁰, em que nos capítulos referentes à «Restauração das Letras em Portugal» e a uma «Segunda Decadência da Língua e Literatura», perdida a Idade de Ouro «da poesia e da língua desde os princípios do século XVI até os do século XVII», o fundador do Teatro Nacional meramente considera o Garção de excelsa delicadeza lírica, desapaixona um António José da Silva no imerecido título de Plauto português, disforme aspirante a Beaumarchais com algum talento, celebra, filintista, as virtudes de Francisco Manoel, esmorece Bocage no fogo das suas exagerações que lhe desvairam o estilo apoucado, subtraindo-lhe a perfeição dos sonetos, em geral censurando ao século a estagnação nas traduções, «alfaias nacionais» de que se veste «um corpo estrangeiro». Prematuramente falecida a promessa do «nosso melhor trágico», João Baptista Gomes, vai discorrendo sobre o antigalicismo de Filinto, as églogas de Maximiano Torres, a pureza dos versos de um Ribeiro dos Santos, depois de coroar um Cruz e Silva, premia a bem bebida fonte

Vide, «III. O GÉNIO DA REGRA, Manuel de Figueiredo e os modelos franceses: a medida desmedida, pp.149-231; As traduções francesas de Manuel de Figueiredo: para uma sociologia da nacionalização dramática, pp.231-347. Fundamental é também a consideração de Pedro António Correia Garção para a ilustração setecentista desta tensão, segundo o que podemos analisar em «Teoria e criação dramáticas de Correia Garção: Portugal e a estagnação de Artur», pp.101-121.

¹⁰ Idem, «História da Poesia e Língua Portuguesa», Capítulos V, VI, VII, in *ibidem*, volume I, pp. 504- 512, *passim*. Na página 508, Capítulo VII, o autor considera a viciosidade criativa das traduções em geral, antes de referir sumariamente o breve talento dramático de João Baptista Gomes:

«(...) Esta mania de traduzir subiu a ponto em Portugal, e de tal modo estragou o gosto do público, que não só lhe não agradavam, mas quase não entendia os bons originais portugueses: a poesia, a literatura nacional reduziu-se a monótonos sonetos, a trovinhas de amores, a insípidas enfiadas. (...)»

latina de um Frei José do Coração de Jesus, cumprimenta, jocoso, Nicolau Tolentino, supera-se na admiração generosa por José Anastácio da Cunha, príncipe da geometria e da poesia nas curvas de uma reconhecida ternura, encerra caricaturalmente, não sem simpatia, Manuel de Figueiredo no Virgílio que falhou do seu mal aplicado ouro de Énio, nota, agradado, *O homem selvagem* de um Sousa Caldas e resvala na amizade elogiosa pelos méritos de Costa e Silva. Ressalva, *malgré lui* e hoje desconcertantemente, a qualidade do poema *A Meditação* de um José Agostinho de Macedo, saúda ainda o «engenho poético» de um jovem Feliciano de Castilho, os *Ditirambos* de um Curvo Semedo, as *Odes* de Evangelista de Morais, até os *Apólogos* de Pimentel Maldonado ou as *Geórgicas* de um Mouzinho de Albuquerque, conclui do «pouco vigor» da literatura portuguesa ao tempo, sob a qual se dissimula «muita força latente». Em suma, Almeida Garrett destaca um leque razoável de berloques poéticos, suprimindo liminarmente o Teatro do século XVIII no silêncio artificial de que «muito há que os nossos autores desampararam o teatro»¹¹.

Não sem coerência, e ainda na «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, mas introduzindo uma sensível *nuance*, o autor não deixa de inscrever a acção transformadora de que é agente numa transição começada pelo Marquês de Pombal, acabando, portanto, por, deste modo, considerar o papel dos tais reformadores¹² enquanto dinamizadores do próprio espírito iluminador do Ministro que, a seu ver, desperdiçava o montante de quatro teatros nacionais numa megalómana Ópera Italiana. Se eram superiores as Óperas do Judeu e bem portuguesas as comédias de Garção, continuará

¹¹ Idem, «História da Poesia e Língua Portuguesa», Capítulo VI, p.504, in *ibidem*, volume I. É de registar que tal asserção surge a par da relativização de um Judeu, seguida do simples obscurecimento da parte dramática, nalguns casos importante, como flagrantemente em Correia Garção, de outros considerados poetas setecentistas:

«(...)Muito há que os nossos autores desampararam o teatro: eis aí o faceto António José, a quem muitos quiseram apelar Plauto português e que sem dúvida alguns serviços tem a esse título, porém não tantos como apaixonadamente lhe decretaram. Em seus informes dramas algumas cenas há verdadeiramente cómicas, alguns ditos de suma graça, porém essa degenera a miúdo em baixa e vulgar. Talvez que o Alecrim e Manjerona seja a melhor de todas; e descerto o assunto é eminentemente cómico e português. (...)»

¹² Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, ed. Cit., vol. II, p.1320:

«(...) Hoje o estado é outro, já se revolveu a terra, já mudou todo o modo de ser antigo; não está completa a transição, mas já leva um século de começada_ que a principiou O marquês de Pombal.»

Almeida Garrett, na p.1321, nota o insucesso da Academia das Ciências na sua proposta de criação de dramas nacionais, já que «escritores de bom talento» se limitavam a traduzir Racine, Voltaire, Crébillon e Arnaud, segundo o procedimento que caricaturalmente se apresenta do «acomodar ao gosto português».

Garrett, o certo é que o déspota, que «blasonava de filósofo», se perdeu na irracionalidade da vingança, como irracional será a proibição mariana do acesso das mulheres à cena, ao mesmo tempo que avançava «a invasão literária francesa». O autor mais uma vez reduz o *corpus* das traduções setecentistas de dramaturgos franceses a «deslavadas tragédias», «clássicas puritanas da gema», «francesas na mesma alma», isto é, a uma cosmética de nacionalização de simétricas e hipócritas obras, constituindo um preconceito de vazio investigativo em vigor até à actualidade; com efeito, num imenso universo de produção populista ou fácil em que o original se degenera em grotesca transferência, a actividade de tradução dramática, no século XVIII português, desafia com frequência, e por excelência em escritores como Francisco Manoel do Nascimento, Manoel Maria Barbosa du Bocage ou José Anastácio da Cunha em rigor textual, superação criativa e filintista brilho teorizador, critérios contemporâneos. De resto, a própria génese da escrita dramática do fundador do Conservatório muito deverá a esta qualidade de transfusão bem patente paradigmaticamente na tradução bocageana que se supera na beleza, arrebatada, é certo, do verso, como na inteligência com que reveste uma mensagem clandestina e provocadora na aparência da palavra consentida¹³.

Comparado ao Redentor, o Teatro Nacional era obrigado a nascer no casebre do Salitre ou da Rua dos Condes, de cuja frequência Almeida Garrett subtrai, com irrealismo, o povo romanticamente concebido, superior nas luzes da sua ignorância, lúcido nas raízes das suas escolhas, esmagado por uma sucessão de lutas entre fidalgos, agiotas, fadres, pedreiros livres, rimadores e uma Revolução de Setembro ultrajada na própria degradação do Teatro Nacional e do Conservatório Dramático, princípios «da capital de

¹³ Na impossibilidade de aqui sintetizar longa investigação, remeto para os seguintes capítulos da tese referida na nota 3 deste artigo: «III. O Génio da Regra / Filinto Elísio e a necessidade de um Molière português», pp.326-347; «IV. A Regra do Génio / José Anastácio da Cunha ou Voltaire nos cárceres da Sofia», pp. 412-440; Bocage, tradutor de dramas franceses: a difícil «Vitória da Religião contra a Natureza», pp.440-452. A perspectiva aqui desenvolvida sobre Almeida Garrett encontra-se esmiuçada em «O jovem Garrett: fundamentos franceses de um teatro nacional», pp.534-582.

Dada a centralidade da figura de Garrett para uma compreensão aprofundada da tensão identitária, objecto deste artigo, desta tese e de continuado interesse de investigação do CETUP, remetemos ainda para uma comunicação onde a criação dramática garrettiana é interrogada sob o mesmo prisma: «De uma versão setecentista portuguesa do *Cato* de Addison ao *Catão* de Almeida Garrett», in *Almeida Garrett Um Romântico Um Moderno*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 403-413, vol. I.

Propus, no âmbito do Colóquio comemorativo do Bicentenário bocageano, na Faculdade de Letras do Porto, em Novembro de 2005, uma leitura do teatro traduzido de Manoel Maria à luz desta convergência entre a sua oculta literatura clandestina e a espectacular palavra teatral, numa comunicação intitulada: *Triunfos da Natureza e da Religião: discórdia concors*, no prelo.

uma nação culta»¹⁴. Justamente magoado perante as ruínas do seu próprio e inestimável contributo, João Baptista, autodesignando-se restaurador do fundado por Gil Vicente Teatro Nacional, arrasa por sua vez o património, salvando exclusivamente o drama vicentino e a criação operática de António José da Silva que ajuíza de «obsoletos e incapazes de cena», propondo «um drama de outro drama», conforme argutamente sublinha ao introduzir a ideia de uma «quinta crise do teatro português»¹⁵. Dois anos depois da redacção do texto introdutório a *Um Auto de Gil Vicente*, cinco anos depois desta bússola de criação dramática, João Baptista dedica uma «Memória» ao Conservatório Real de Lisboa em que assume, superado o mais do que delicioso bailado retórico da modéstia e da imodéstia, a culminância da mesma linha orientadora na perfeição de *Frei Luís de Sousa*: «dois metais de lei» dispensariam a falsa complexidade na prática do drama que se encontraria finalmente simples, de um despojamento ático, no essencial concentrado da acção, na solenidade das poucas personagens que a gradação trágica fará convergir num modulado de luz espaço cénico¹⁶. Se o autor radica a sua composição no imaginário popular de romanceiro, no fortemente impressivo baú infantil de um Norte que confundia ainda a Galiza no Minho, o estabelecimento crítico da sua criação opera-se a partir de duas referências estrangeiras, sendo que a segunda se reveste de particularidade garrettiana. Em primeiro lugar, autoriza-se, na única nota deste discurso que assim se reveste de acrescida eloquência, o binómio axial beleza-simplicidade, afinal unidade, a partir de uma espiral inglesa e alemã de juízo crítico radical sobre as concepções europeias das tragédias de Inês de Castro:

*«Profunda observação de Mr. Adamson, citando um crítico alemão, a respeito das causas por que entre tantas tragédias de Inês de Castro, portuguesas, castelhanas, francesas, inglesas e alemãs, nenhuma tinha saído verdadeiramente digna do assunto. Ver Memoirs of Camoens by John Adamson.»*¹⁷

¹⁴ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, ed. cit., vol. II, p. 1323:

*«(...) É o que eu fiz com o Conservatório e o Teatro. Fui por diante, não fiz caso dos sensorborões, e Levava-os de vencida.
Mas tem maus fígados a tal gatinha. (...)»*

¹⁵ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, op. cit., volume II, p.1326

¹⁶ Idem, «Ao Conservatório Real», in *ibidem*, vol. II, pp.1083-1084. Almeida Garrett considera o gosto do público epocal, diverso do que lhe propõe agora:

«(...) eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com só estes dois metais de lei. (...)»

¹⁷ Idem, «Ao Conservatório Real», in *ibidem*, volume II, p.1082, onde se distingue a singeleza camoniana nesta abordagem :

Depois, a classificação dramática de *Frei Luís de Sousa* refere critérios europeus, nomeadamente franceses, de subgénero, para sempre exprimir duplamente pertença e autonomia, ainda expressão, mais pontual, dessa tensão identitária. Inscrito na tradição antiga da boa prosa portuguesa que vale bem a dignidade do antigo verso trágico, *Frei Luís de Sousa* integra ideologicamente o universo da tragédia para se filiar no «título modesto de drama», isento, contudo, dos princípios modernos que regem «essa composição de forma e índole nova». Mais adiante, são explicitados os paradigmas de Victor Hugo, Dumas e Scribe, «escritores que alumiam e caracterizam a época», e os respectivos pressupostos da sua escrita, entendida enquanto «estudo do homem, (...) a sua anatomia e fisiologia moral», veiculadora de uma «instrução intelectual e moral» que o drama e o romance dinamizarão: Almeida Garrett intuiu, notará, a modernidade literária desde as suas primícias dramáticas, invertendo, deste modo, o movimento esperado do estrangeiro para o nacional no sentido de que o eixo francês tão só confirmará o que antecipadamente o autor português pensava e realizava já¹⁸, ainda que, ao espelho, informe a sua expressão de muito manifesto hugoliano sobre o drama romântico no plano fundamental do povo que deve reconhecer a actualidade na arte, o tempo nela reflectido, agindo sobre ele.

No mesmo sentido, afiguram-se interessantes e coerentes os manuscritos *História Filosófica do Teatro Português* e *História do Teatro Português*, aqui não examinados nos seus diferenciais, tanto no elogio da Idade de Ouro literária e dramática, na apologia crítica da *Castro* de António Ferreira, como na direcção do espelho invertido, recorrente autorização do drama português a partir do critério estrangeiro, norma, mas superado na sua normatividade pela excelência de uma concepção nacional:

«(...) E que fazia entanto o nosso teatro? Mais porventura, que nenhum outro da Europa. Que há hi polas antigas cenas de Itália, Espanha, ou França, que mereça ou sofra âpodo com as comédias de Gil Vicente, Ferreira, Sá de

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

¹⁸ Idem, «Ao Conservatório Real», in *ibidem*, volume II, p.1086, *passim*. Na página 1087, conclui:

«(...) Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade no passado no romance e no drama histórico no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.
Eu sempre cri nisto; a minha fê não era tão clara e explícita como hoje é, mas sempre Foi tão implícita. (...)»

*Miranda, mesmo de Camões, e sobretudo com a imortal Castro? Esta última principalmente foi sempre de minha infância literária o objecto das minhas admirações, (...)*¹⁹

A este título, são reveladoras muitas das notas marginais dos manuscritos que procuram confirmar o filtro de opinião do autor junto de reputadas fontes internacionais, tanto teóricas num sentido de roteiro metodológico, como no caso de Lemerrier e do seu *Cours de Littérature*, ou o de La Harpe, sempre a *Art Poétique* de Boileau, Brumoy e o seu *Théâtre des Grecs*, como literárias, referindo Cervantes, Chateaubriand, Racine, Voltaire, Corneille, Arnaud, Crébillon e La Motte, em múltiplos juízos sobre a sua criação que sustentam argumentativamente o virtuosismo de uma composição nacional como a *Castro*²⁰. Destacariámos exemplarmente a nota 47 que relaciona a sublime piedade com felicidade trabalhada por António Ferreira com as insuficiências francesas de dramaturgos tão traduzidos e tão amados nas cenas portuguesas, culminando no defeito raciniano que só o génio transformou em arte:

*«Crébillon seria o príncipe dos trágicos se (com melhor versificação, e linguagem) adoçasse, ou mais exactamente avivasse os seus quadros, verdadeira e tragicamente terríveis, com a piedade. Disgraçadamente quando vai a exprimir este affecto a pena do grande homem desfalece, e cai. La Motte (principalmente na Castro) é o contrário: suas cenas são uma enfiada de madrigais, que por fim enfastiam. Racine na Berenice pela má escolha de assunto nem com toda a sua arte se salvou deste defeito.»*²¹

O defensor da simplicidade na arte, isto é, do subtil encobrimento da construção de dificuldade miraculosa, deseja aparentar uma linearidade teórica que encerra na redução do objecto movimentos dialécticos, no sentido de edificar uma identidade nacional pelo drama. Sobre os escombros dos projectos de lamentados reformadores setecentistas, o reformador do que Gil Vicente apenas fundara lançará novos projectos que outros destruirão,

¹⁹ Idem, *História do Teatro Português*, in *op. cit.*, p.118.

²⁰ Idem, *História do Teatro Português*, in *op. cit.*, p.137-141. O texto multiplica os exemplos deste princípio.

²¹ Idem, *História do Teatro Português*, in *op. cit.*, p.140, nota que se articula com as seguintes considerações sobre «Afectos-Piedade», in *História Filosófica do Teatro Português*, pp. 124-125:

«A comoção teatral, que na tragédia se faz por meio dos affectos de terror, e piedade, maravilhosamente se exerce na Castro. Conquanto porém estes dous affectos ambos necessários, e fundamentais nas composições trágicas, nem devam nunca ser um do outro separados; conquanto manifestamente errassem os que, como Crebillon e La Motte, deram a preferênciã a um, ou a outro, (...)»

conforme magoadamente Almeida Garrett há-de destruir na avidez de terreno limpo, folha imaculada sobre a qual Ícaro sonha o drama da perfeição. No Porto, o seminário de Dramaturgos Estrangeiros actualiza particularmente as presenças de Samuel Beckett, de Alfred Jarry, de Shakespeare, como de Molière, e outros, entre nós, na letra, como no palco, referindo o eixo dessa tensão identitária que procuraremos aprofundar nas actividades deste Centro de Estudos Teatrais desta Universidade: o Teatro Português estrutura-se no Teatro em Portugal. Berenice chorando a despedida que Tito adia por amor e por crueldade, digna e inteira, comoverá mais do que a desgraça pairando sobre os versos em que do segredo se ilumina, incontida, a maior afeição de Pedro por Inês? A que morre aos olhos dos adorados infantes que ainda brincam no seu regaço dilacera mais do que aquela que definhará na tragédia de nunca os ter tido? Berenice e Inês podem bem organizar interiormente Madalena de Vilhena, na sedução sobretudo inconfessada das leituras de que se faz a Literatura.