

# NOS BASTIDORES DO TEXTO, GARRETT (EN)CENA *FREI LUÍS DE SOUSA*

Rita Maria de Abreu Maia\*

## RESUMO

A leitora situa-se como espectadora dos paratextos que circundam a obra dramática *Frei Luís de Sousa* e pergunta-se até onde não estarão eles – prefácio e notas – comprometidos como elementos retóricos que se inserem no jogo da mimetização e do simulacro e que objetivam produzir efeito estético, ao revelar um autor intensamente preocupado com a recepção da obra.

### À GUIA DE GARRETT, ENCENO UM PREFÁCIO...

*A história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências ou, se quisermos, um jogo de perguntas e respostas (Jaus)*

*(...) tudo quanto não for vida, é literatura, A História também, A história sobretudo (...)* (Saramago)

Desde os tempos fundadores da palavra enquanto meio de expressão artística, a relação vida/literatura tem sido intermediada pela idéia clássica de imitação ou *mimesis*, de forma tão embricada que já se afirma hoje que a “vida imita a arte”, o que cria novas possibilidades de leituras para o conceito de representação, ao mesmo tempo, que estreita as relações especulares entre verdade ficcional e realidade. As concepções de Platão e de Aristóteles sobre a Arte tomam-na como imitação da vida. Entretanto, no platonismo, imitar é copiar, isto é, a Arte está sujeita a construir-se com base em modelos anteriores, encontrados na natureza. Já em Aristóteles, a Arte imita a vida em suas virtualidades criadoras: tal, como a vida, a Arte cria (*mimesis*). Portanto, não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, mas sim representar o que poderia acontecer ou o que gostaria de que houvesse acontecido.

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro (doutoranda).

Desta forma, se a História não pôde confirmar certas “verdades”, a Literatura abre-se para tal possibilidade porque, como quer José Saramago, tudo que a vida não experimentou, a Literatura, porque mimética e criadora, poderá torná-la realidade enquanto representação do possível.

Entramos por conseguinte no “salutar jogo” da arte literária. Na relação entre arte e verdade, o jogo pode ser feito em termos de promessa ou de negação. Isto é, a arte pode ir além da “verdade” ou restringir-se a representar apenas uma face do acontecimento ou invertê-lo por completo. Faz parte, portanto, do próprio estatuto da literatura conferir à palavra um valor duplo: o de estar em seu próprio lugar e o de estar em lugar de outra, dizer-se e interrogar-se ao mesmo tempo.

Se a instituição literária se estatui ao criar uma alteridade sobre si mesma, incapaz de separar-se da metalinguagem que sempre a faz interrogar-se é porque está ciente de que o jogo precisa da parceria do leitor para completar-se como acontecimento e como significação.

O estatuto da leitura, por sua vez, não implica levar respostas adequadas, mas em estar o leitor disposto a pensar e inferir sobre a diversidade de perguntas e respostas que constituem a criação e a recepção do texto.

Coloco-me em cena como leitora do drama garrettiano **Frei Luís de Sousa** (Garrett, s/d), apresentado pela primeira vez no Conservatório Real em 1843 e impresso em 1844. Situo-me como espectadora dos paratextos que circundam a peça. Levanto perguntas a partir do que eles me sugerem e pergunto-me até onde não estarão eles comprometidos, como elemento retórico inserido no jogo da mimetização e do simulacro, com a produção de efeito estético.

## GARRETT (EN) CENA

### No proscênio

Almeida Garrett, sem dúvida, é nome expressivo e representativo do movimento romântico português que tem como marcos cronológicos seus poemas **Camões** e **Dona Branca**, datados de 1825. Ao compreender esse movimento literário, valorizou o sentimento como pressentimento da razão e a intenção como primeiro esboço de uma verdade nacional, entendendo-o, sobretudo, como expressão de um novo tipo de relação entre escritor e público. Não queremos situá-lo, entretanto, no cenário do Romantismo Português. Objetivamos localizá-lo na cena de seu texto teatral **Frei Luís de Sousa**. Nele, o dramaturgo expõe-se no prefácio, na leitura da Memória ao Conservatório e nas 62 notas que acompanham a impressão da peça dramática. Detenho-me a ler o prefácio e a Memória endereçada ao Conservatório Real.

Ao prefaciá-lo, em 31 de dezembro de 1843, a primeira edição da obra, diz o autor de sua falta de intenção em encenar o **Frei Luís de Sousa** e, posteriormente, de

levá-lo à imprensa. A apresentação da peça ao Conservatório foi realizada, segundo suas palavras, *em testemunho de consideração por aquele estabelecimento que fundara*.

Estabelece-se, desde então, o jogo de simulação/dissimulação de Almeida Garrett e o comportamento metarepresentativo. Ao justificar, no prefácio, a apresentação da peça, usa a terceira pessoa e diz que **Frei Luís de Sousa** foi *deposta na mesa* para atender *as instâncias gerais* ansioso por observar o *efeito que produziria em auditório tão escolhido a sua nova tentativa* (p. 33). Nesse momento, coloca-se literalmente em cena. A preocupação com a recepção e com o efeito estético que sua nova obra para teatro – a anterior foi **O alfageme de Santarém** (1842) – poderia provocar, aponta-o mais como um ator preocupado com o papel a representar no palco da cultura portuguesa, menos como autor confiante na completude da obra assinada e que, como linguagem e expressão estética, deveria ser cultuada e aceita como objeto sagrado, de existência intocável.

Em Garrett, transparece a noção de incompletude do trabalho literário. Há um destinatário para quem se endereça a obra. É necessária a sua parceria na construção de sentidos e na complementação do sentido. Não há gratuidade nesse fato. Há razões epocais que favorecem esse comportamento – o desenvolvimento da burguesia e a transformação da nobreza, antes guerreira, agora voltada para a vida da corte. O cenário monárquico centralizado converte a corte em centro populacional constituído por indivíduos seletos que estimulam o surgimento do teatro como espetáculo de luxo. Com a perda da independência em 1580 e com a influência dos Jesuítas que incentivavam a ópera italiana durante o reinado de D. João V, o público desaparecera de Lisboa. Ameaçara renascer com Antonio José da Silva, o Judeu, e, no Romantismo, ressurgiu e vem contribuir para a evolução do teatro garrettiano cujo percurso, iniciado com **Catão** (1821), em versos brancos e estilo arcádico, culmina no drama **Frei Luís de Sousa**.

Há, portanto, uma complementariedade de anseios. De um lado, um público ávido por espetáculos; de outro, um autor preocupado com o efeito de seu projeto artístico:

*Se o não iludiu a cegueira do poeta, nem o quis enganar a benevolência dos amigos que ali estavam, o efeito foi maior do que nunca se atreveriam a prevê-lo as mais sanguíneas esperanças do escritor mais seguro de si e do seu público.* (p. 33)

Em nível do discurso, percebe-se o jogo de simulação do autor. Para ele, a resposta do público vai além das expectativas do *mais seguro escritor*. Ao estabelecer tal constatação que enfatiza a receptividade de sua obra, o autor revela consciência de que não estava sendo iludido pela *cegueira do poeta* e nem pela *benevolência dos amigos*. Se a reação de aceitabilidade à peça *nunca* poderia ser prevista pelo mais confiante escritor, entende-se, pois, que ela – a reação – foi real e efetiva, não encenada. A simulação não está no público, mas no jogo de cena do autor que demonstra, insis-

tentemente, necessidade de se justificar por ter levado à representação sua obra, cujo assunto fora buscar em acontecimento da História de Portugal, ocorrido em fins do século XVI, início do século XVII.

Diante da reação positiva do público do Conservatório Real, após a leitura da Memória e da peça, Almeida Garrett leva-a para uma segunda leitura “na sociedade íntima de uma família que preza como sua e à qual o prendem de sincera e estreita amizade” (p. 33). O que o levaria a insistir em ouvir opiniões antes da encenação efetiva da peça? Insegurança ou jogo de sedução? Confirmação de talento ou jogo de representação? Umas ou outras, umas e outras, mostram o autor preocupado com o seu público. É necessário ganhar-lhe a credibilidade e o interesse pelo trabalho a ser apresentado, além de tais opiniões se configurarem como forma de divisão de responsabilidade pelo fracasso, se houver, e de compartilhar simpaticamente o sucesso.

Outro dado a considerar é a preocupação que a cultura romântica teve com o público feminino. Sabe-se que grande parte das publicações do Romantismo visavam às mulheres burguesas que se iniciavam nas letras. Daí se entender porque Garrett, após o acolhimento que a segunda leitura de **Frei Luís de Sousa** recebeu, de modo especial, das mulheres, ter começado “a acreditar na sua obra como composição dramática” (p. 33). A estética romântica em sua linguagem comportou nomes canônicos como Victor Hugo, Goethe, Byron, relacionou, como nenhuma outra, a idéia de situação dramática à de emoção feminina. O autor de **Viagens na minha terra**, antenado com seu tempo, captou esse espírito e dele se valeu ao elaborar o prefácio da primeira edição do drama **Frei Luís de Sousa**. Quanto mais parecia ficar devendo em atenção e resposta femininas, mais garantia seu público, tanto no teatro, quanto na leitura da obra impressa.

### Ao abrir das cortinas

Procedo como Almeida Garrett – explico o processo de enunciação deste trabalho. Leio a obra literária, a impressa e não a representação teatral. Por isso, a análise do prefácio antecede ao estudo da Memória. Quando da leitura no Conservatório Real, a Memória foi o abrir dos panos da obra **Frei Luís de Sousa** à vida cultural portuguesa. A partir daí, o drama garrettiano ganha o espaço público e torna-se referência no estudo da literatura teatral de língua portuguesa.

Na leitura da obra impressa, não se pode prescindir da leitura da Memória que abre as cortinas para a assimilação do texto por parte do receptor. Cada leitor passa a ser um membro do Conservatório Real e recebe-o como mensagem a ele destinada. É, de fato, de “além-mar” a capacidade visionária de Almeida Garrett. Consciente de que as palavras dirigidas aos membros do Conservatório seriam um convite à leitura da obra, imortalizou-as como pré-texto e nelas deixa traçada uma teoria sobre os gêneros literários, revelando-se um homem em sintonia com a vida intelectual

de seu tempo, portador de um vasto saber literário que atravessa os tempos, indo dos clássicos aos românticos franceses, alemães e ingleses.

Garrett estava atento às transformações que vinham se operando na Alemanha e na Inglaterra desde fins do século XVIII e, na França, por volta de 1820. Encontra, por conseguinte, necessidade de se justificar quanto à titulação de *drama*, gênero pelo qual opta ao classificar **Frei Luís de Sousa**, embora “pela índole há de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico”. (p. 41)

Ciente das inovações que compunham o cenário de seu tempo, joga mais uma vez com o seu público. Revela que sabe distinguir entre uma tragédia e um drama – palavra nomeada por Diderot, no século XVIII, e que anulava a distinção entre tragédia e comédia (Saraiva e Lopes, s/d, p. 709). Entende que sendo o artista livre para realizar sua escolha, sua obra não deva ser julgada dentro de cânones rígidos e categoriais.

Certamente se pensarmos em N. Frye de **Anatomia da crítica**, estaremos inclinados a incluir **Frei Luís de Sousa** como texto exemplar de uma tragédia cristã dada a nobreza de caráter que marca suas personagens, envolvidas “no mistério da comunhão com algo que só podemos ver através deles [heróis trágicos] e que é a fonte de sua força e também de sua sina” (Frye, s/d, p. 203). A elevação e grandeza moral de suas personagens aproximam o texto garrettiano mais da tragédia pois parece conduzir a *uma epifania da lei, daquilo que é e deve ser*, quer o contexto seja grego ou cristão. (Frye, s/d, p. 205)

Atualizado em seus conhecimentos, Garrett, na “Memória ao Conservatório Real”, quando alude às situações da história de Portugal que, para ele, “parecem mais talhad[a]s para se moldarem e vazarem na solenidade severa e quase estatutária da tragédia antiga” (p. 37) do que para o *drama novo*, mais condizente com a pintura por possuir quadros mais animados, mais movimentados.

De vasto e qualificado repertório de leitura, Almeida Garrett possuía condições de argumentação e de debate que lhe permitiam criar certas posturas lúdicas de sedução entre o escritor e seu público. Sem dúvida, suas informações metatextuais podem ser compreendidas como simulação de um pacto de leitura e de fascínio com seu leitor, prevenindo-o sobre o que poderá encontrar. Quando prudentemente diz que, ao escritor, lhe cabe a liberdade para definir o gênero de sua obra, põe-se como autor de seu próprio rótulo estético, de sua categorização, como sujeito autorizado pelo saber. O leitor está prevenido. Se, insatisfeito, vier a discordar da classificação dada pelo autor, o que poderia acontecer já que os tempos são de liberdade de sujeitos, deverá respeitar a autoridade que emerge do conhecimento teórico que o sujeito-autor revela.

Garrett oferece razões para não nomear sua obra de tragédia, embora a considere *uma verdadeira tragédia* (p. 40). Não o faz, primeiramente, para não romper de *viseira com os estafermos respeitados dos séculos*, considerando-se a proximidade

temporal do fato histórico que lhe fornece o assunto com o qual tece o texto teatral. Depois, por tê-lo realizado em prosa e não em versos, por não achar conveniente “fazer falar por versos [meus] o mais perfeito prosador da língua”, Manuel de Sousa Coutinho, grandioso personagem do drama **Frei Luís de Sousa**.

Sua preocupação acaba por ficar explícita: não quer que os menos refletidos o julguem enganado, desconhecedor de regras literárias e incompetente para resolver problemas de escrita. Na verdade, Garrett revela forte inquietude com a recepção de sua obra quando orienta o julgamento de seu público, mostrando-lhe as diretrizes que nortearam sua produção: “(...) só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova(...) Não o digo por me dar aplauso, nem para obter favor tampouco” (...). (p. 41)

Buscava o escritor romântico sua própria linguagem que se marcava pela simplicidade e uma certa austeridade clássicas e que o situa nesse espaço intervalar entre a tradição e a renovação. Tem consciência de que não é capaz de se enquadrar em esquema formal rígido de escolas literárias. Sua linguagem dramática, sempre empenhada na criação de um teatro de cunho nacional, amadurecera. Sabedor das inovações que o drama novo, romântico, trouxera para a linguagem teatral, Garrett não é capaz de considerar **Frei Luís de Sousa** um texto exemplar desse novo gênero na medida em que sua obra não encena tipos grotescos ou exóticos, nem estende o espaço e o tempo da ação. A ação está concentrada, o que a torna mais aproximada do teatro clássico.

*Não sei se o fiz: a dificuldade era extrema pela extrema simplicidade dos meios que adotei. Nenhuma ação mais dramática, mais trágica do que esta, mas as situações são poucas: estender estas de invenção era adelgaçar a força daquela, quebrar-lhe a energia. (p. 42)*

A contenção nas ações secundárias sustentou o trabalho de escritura do texto. Insiste na simplicidade para não cometer o engano que, segundo ele, seu *consórcio*, o Sr. Fernando Dinis, cometera “no romance da aventureira vida de **Frei Luís de Sousa**” (p. 39), contrariando a condição de “extrema e estreme simplicidade que orna os fastos portugueses”. (p. 39)

Garrett, em sua preocupação nacionalista, cuida em conservar a imagem portuguesa de simplicidade que, possivelmente, teve sua gênese no espírito dos românticos e que vem sendo alimentada, através dos tempos, no interesse do poder político. “Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum gênero” (p. 42) para não insistir no exagero de “blasfêmias e maldições, como se hoje quer fazer o drama” (p. 42). Homem erudito, genial, não pode se adequar a esquemas gastos e fechados. O verdadeiro artista tem, na diferença, a sua perenidade. Além disso, tinha Almeida Garrett um intento criador – achar a tragédia nova. Para ele, quem o fizesse teria criado o teatro da sua época.

Parece-me evidente que, ao encenar a leitura dessa memória, esperava encontrar no entusiasmo ou não de sua platéia a resposta para suas indagações literárias e políticas, enquanto cidadão liberal. Como artista, gostaria de contribuir para mimetizar a sociedade e de “revestir os fatos do homem das formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil” (p. 47). Está, portanto, explicitada a sua escolha pelo drama. Homem do tempo, precisava falar a linguagem da época:

*(...) o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda não se sabe o que é: a literatura atual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é, como disse, a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram.* (p. 43-44)

Em estado de transitoriedade, o drama atende ao projeto da época de busca de uma linguagem que responda ao nacional e ao popular; nele a sociedade vê-se refletida enquanto expressão de sua indefinição, à procura e pela necessidade de se reconhecer.

*Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico, – no drama e na novela da atualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.* (p. 49)

Verificam-se, assim, algumas preocupações fundamentais ao espírito romântico: fidelidade à *verdade do passado* e falar em linguagem acessível a todos para que o povo entenda e, por conseguinte, goste. A obra literária tem um destinatário a quem deve seduzir e conquistar porque os “poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua”. (p. 49)

Essa preocupação norteará, também, as argumentações do texto da “Memória ao Conservatório Real”. É necessário fazê-lo crer em seu projeto literário, posto à prova em o **Auto de Gil Vicente** quando compreendeu que o aplauso recebido pelo público fora dirigido não ao seu drama, mas à “idéia, [a]o pensamento do drama nacional” (p. 49). Falsa modéstia? Simulação para se colocar como bem aceito pelo público? Sem dúvida, um pouco de cada uma das artimanhas de escritor, mas, sobretudo, parece-me, processo argumentativo para convencer os membros do C. R. da necessidade de o artista “ir aonde o povo está”, como hoje nos diz Milton Nascimento. Valendo-se da afirmação de Genette que o público de um livro é “virtualmente a humanidade inteira” (Genette, 1987, p. 13), entendo que, ao publicar a Memória como paratexto da obra impressa **Frei Luís de Sousa**, Garrett deu-lhe um destinatário outro, ampliando consubstancialmente a força locutária (expressão genética) de sua mensagem e levando-a para além das fronteiras do espaço e do tempo.

Está, deste modo, traçada a profissão de fé de Almeida Garrett. E isso não se constitui nem simulação, nem artefato literário. O escritor, na leitura da memória,

pode-se valer de algumas estratégias de produção textual para seduzir seus ouvintes e intervir na opinião dos futuros leitores sobre seu texto teatral, mas desenha, para além das estratégias de argumentação, o projeto com que sustenta seu trabalho literário, comprometido com “uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou preleção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão”. (p. 47)

É possível entender essas atitudes literárias como um olhar que acena para fronteiras muito além do texto e de seu tempo como forma de estar visivelmente na cena cultural de outras épocas, ao mesmo tempo como sujeito poético e como autor responsável pela obra.

A idéia de representação estética não é a de reprodução. A *mimesis* verdadeira é a que multiplica os textos, “de que a construção do ideal enquanto processo diferenciador faz parte” (Lopes, 1994, p. 149), de modo que quanto maior a originalidade, mais verdadeira é a representação. Faz parte do pacto literário desconstruir verdades e simular inventos e o futuro viria dar razão ao autor de **Frei Luís de Sousa** na fala de um grande filósofo contemporâneo, Gilles Deleuze, para quem a simulação designa o poder de produzir um efeito, não no sentido apenas causal, mas de encenar e fazer da cena um jogo de signos.

Os paratextos que circundam o texto de **Frei Luís de Sousa** acenam para a imortalidade de seu autor e revelam que, no palco da cultura portuguesa, Almeida Garrett é cena a ser constantemente revisitada por todos que se interessam pelas artes e pelo pensamento lusitanos.

## RÉSUMÉ

Cette lecture se fait spectatrice des paratextes qui entourent la pièce dramatique **Frei Luís de Sousa** et se demande jusqu'où la préface et les notes ne se sont pas conçus comme des éléments rhétoriques qui s'insère dans le feu de la mimésis et du simulacre ayant pour but de produire un effet esthétique qui révèle un auteur nettement préoccupé de la réception e l'oeuvre.

### Referências bibliográficas

- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, [19--].
- GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].
- GENETTE, Gérard. **Seuil**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Cosmos, 1994.
- SARAIVA, José António, LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 6. ed. Porto: Porto Editora, [19--].