



Garrett pelo olhar dramaturgico de Agustina Bessa-Luís

Garrett for the Dramaturgical Look of Agustina Bessa-Luís

Edson Santos Silva

Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), Irati, Paraná/ Brasil

jeremoabo21@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5921-7883>

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar de que forma Agustina Bessa-Luís, por meio, sobretudo, de personagens femininas, apresentou uma biografia de Almeida Garrett e a conturbada história do tempo no qual o dramaturgo escreveu, o século XIX.

Palavras-chave: biografia; dramaturgia; Garrett.

Abstract: The purpose of this article is to analyze how Agustina Bessa-Luís, mainly through female characters, presented a biography of Garrett and the troubled history of the time in which the playwright wrote, the 19th century.

Keywords: biography; dramaturgy; Garrett.

1 “Foge à liberdade onde reina o amor” – Palavra iniciais

O objetivo deste artigo é apresentar uma das obras da autora que se volta para o teatro, a qual tem como personagem Almeida Garrett: *Garrett: o eremita do Chiado*, publicada em 1998.

Enseja-se, também, evidenciar como Agustina Bessa-Luís apresenta a biografia de Almeida Garrett (1799-1854) por meio de algumas mulheres, especialmente as personagens *Luísa Midosi*, esposa de Garrett, *a Viscondessa da Luz*, grande amor do poeta, e *Emilia das Neves*, atriz e amante do dramaturgo.

Fábio Maria da Silva (2014) é taxativo ao afirmar que há um quase absoluto silenciamento por parte da crítica lusitana no que se refere às mulheres que escrevem para o teatro. O estudioso chama atenção, todavia, para apenas uma obra, *Teatro português* (1989), de Luiz Francisco Rebello, uma vez que é a única a “referenciar as escritoras dramaturgicas portuguesas” (SILVA, 2014, p. 172). Infelizmente, o pesquisador esqueceu de citar em seu estudo a obra *Para o estudo do Teatro em Portugal*, de Fernando Mendonça, em que o autor, além de fazer uma excelente apresentação do panorama teatral português entre 1946 a 1966, aponta a importância de escritoras dramaturgas para a evolução das artes cênicas lusitanas. Dentre elas, o estudioso chama a atenção para as peças de Fíama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta.

2 “Desde que tu andas pelo Chiado, cospe-se menos no chão” – Garrett por Agustina Bessa-Luís

A peça *Garrett: o eremita do Chiado* vem a lume em 1998, um ano antes das comemorações do bicentenário de Garrett, de nascimento em 4 de fevereiro de 1799. Nas informações paratextuais da obra, a própria autora, Agustina Bessa-Luís, deixa claro que um dos objetivos da peça é homenagear “o bicentenário desse homem de variados talentos e que os portugueses algumas ocasiões escarneceram para não ter o que temer” (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra). Antes disso, a dramaturga chama a atenção para dois dados biográficos do protagonista, os quais serão explicitados no primeiro ato da peça: o fato de ele ter acrescentado ao seu nome, que era João Batista da Silva Leitão, o Garrett, e depois o título de Visconde. Segundo a autora, “Garrett foi um nome de adoção, que depois tomou ainda mais brilhante com o título de Visconde que foi atribuído por cargos públicos que exerceu e méritos literários do nosso conhecimento” (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra). Após lamentar o fato de os portugueses motejarem Garrett e trazer informações da vida do autor, Agustina apresenta os motivos que a fizeram escrever a peça:

Lembrei-me de escrever uma peça de teatro em sua honra, que foi captor de teatro e pessoa de muitos officios nas coisas do palco, a começar por dramaturgo. Viveu a época mais célebre do teatro português, foi genial num país que não consome o gênio como consome bifes de cebolada. Acha-o menos ao seu paladar e dedica-lhe uma desconfiança que é a inveja metida a bom senso. (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra)

Agustina aumenta o coro de escritoras e escritores que afirmam ter sido Almeida Garrett, antes de tudo, um homem de teatro. Não por acaso, a dramaturga assinala que o autor de *Folhas caídas* “foi um extravagante no meio de pomposos e um sedutor numa terra em que só havia amadores e não amantes” (BESSA-LUIS, 1998, contracapa da obra). Insiste no aspecto da vertente dramática garrettiana, ao frisar que ele “possivelmente foi mais competente no discurso teatral, mesmo quando era deputado, do que convincente na poesia de romanceiro”. E arremata: “Era desses homens que merecem estar sempre apaixonados, para que as Letras o façam sangrar e o coração espirre tinta de escrever” (BESSA-LUÍS, 1998, contracapa da obra).

Dessa forma, a dramaturga adota o percurso ficcional a partir do espaço dramático para apresentar o seu olhar acerca do homenageado. O fato de o poeta ter legado algo à posteridade e ser colocado no patamar dos homens que não serão esquecidos ocorre porque, segundo Dosse (2009, p. 174), “a humanidade não tem tempo a perder com pessoas que são apenas indivíduos”. Em outras palavras: uma biografia procura distinguir o indivíduo do grande homem. E Garrett foi um grande homem!

De chofre, chama muito a atenção do leitor o oxímoro do título da obra, uma vez que a palavra *Chiado* se contrapõe à palavra *eremita*, ou seja, há, nas palavras do subtítulo da peça, *o eremita do Chiado*, um sentido de oposição, que faz com que as duas palavras se entrechoquem.

Em seguida apresentam-se as personagens da peça: Garrett, protagonista; Luísa Midosi, mulher de Garrett; D. Rosa Barreiros, a Viscondessa da Luz; Maria, filha de Garrett; Emília das Neves, atriz; Amigos, 5 ou 6; Herculano; Gomes de Amorim; Lacaíes, 3; João (Baixinho, criado); António Soto Maior, deputado; Borjaca, deputado.

3 “Eu não namoro, amo” – Primeiro ato

A didascália que abre o primeiro ato chama a atenção pela importância dada ao espaço cênico, que privilegia o quarto de vestir de Garrett e uma série de acessórios que dizem respeito à indumentária dele: gravatas, cabides, manequins, cadeiras com casacas, roupões, pantufas, sapatos de baile. A impressão que se tem, dada a quantidades de roupas presentes na abertura da peça, é que o leitor está de fato não em um quarto,

mas numa **coxia**¹, onde os atores se preparam para a entrada em cena. Se se levar em conta uma das definições da expressão *ato de uma peça de teatro*, apresentada por Pavis (1999, p. 28), “divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação”, aceita-se que no início da peça há uma personagem que se “monta” para entrar em cena. E, em seguida, a casca sai e fica o ovo, para fazer um trocadilho com uma das falas da personagem Garrett, quase no término do primeiro ato:

GARRETT
 (Tira a cabeleira)
 Assim vês? Fica o ovo, a casca sai.
 (BESSA-LUÍS, 1998, p. 45)

O arco temporal da peça se situa em 1852, quando Garrett recebe o título de Visconde, informação histórica que aparece na página 34 do drama². Aliás, outros dados biográficos se fazem presentes nesse ato, como a referência ao Tio de Garrett, Frei Alexandre da Sagrada Família, homem de vasta cultura clássica e que muito contribuiu para a educação do sobrinho; ao Gomes de Amorim, considerado até hoje como o mais importante biógrafo de Garrett; ao jornal de moda *O toucador*, que tinha como objetivo ensinar as mulheres a se vestirem; ao famoso fato ocorrido na Feira da Ladra, quando Garrett, ainda criança, comprou, para escândalo da família, um retrato de Napoleão Bonaparte; e ao episódio de uma queda de cavalo, que fez com que Garrett tivesse um afundamento do crânio e passasse a usar uma “cabeleira postiça”, ou seja, peruca.

Essas referências acentuam o fato de que “A biografia pode ser um elemento privilegiado na reconstituição de uma época” (DOSSE, 2009, p. 12). A estes dados biográficos podem juntar-se alguns aspectos literários, sobretudo aqueles que aparecem na página 14, citação da obra *Folhas caídas*, e na página 22, na qual se fala da estreia da peça *Catão*, quando Garrett conheceu sua futura esposa, Luísa Midosi, personagem importante para o enredo dramático. Já na página 35, haverá uma referência ao *Romanceiro*, uma das obras fundamentais de Garrett,

¹ Coxia é a parte da caixa do teatro localizada nas laterais do palco, destinada ao trânsito dos atores nas entradas e saídas de cena, bem como dos operários que executam as mudanças de cenário. Também chamada de bastidores (VASCONCELLOS, 1987, p. 60).

² Uso aqui a edição de 1998 da Guimarães Editores.

porque foi nela que ele compilou, contando com a ajuda de uma de suas criadas, Brígida, citada na página 12 da peça, as lendas e os romances portugueses de tradição oral ou escrita.

Garrett foi homem de muitos amores e, portanto, a presença das mulheres será fundamental para o retrato que Agustina intenta fazer dele. A primeira mulher que surge na obra é Luísa Midosi, seguida pela Viscondessa da Luz, e, por fim, Emília das Neves. Deve-se atentar para o uso da expressão que antecede a entrada dessas mulheres em todos os atos da peça: “Não deixem entrar essa senhora”. Depois o pronome de tratamento “senhora” é substituído pelo substantivo mulher, como se observa nas páginas 25, 34, 90, 112 e 118. O porquê da recorrência da expressão será explicitado quando se apresentar o terceiro e último ato da peça. A unir todos esses fatos há um aspecto político relevante em Portugal no século XIX, a Revolução do Porto, ocorrida em 1820, conhecida como Vintismo. Foi por meio dessa Revolução que o Antigo Regime foi colocado em xeque, uma vez que se propunha, naquele momento, uma Monarquia Constitucional, ou seja, o Rei, que outrora era dono do poder, ficaria abaixo do Primeiro Ministro. Há que se notar, todavia, que 32 anos depois, em 1852, quando se dá a ação do primeiro ato da peça, Garrett lamenta as contradições gestadas ao longo da luta pela implantação de um regime constitucional e parlamentar, como o que veio a ser definido pela Constituição aprovada em 1822. Essas contradições são discutidas pela Viscondessa da Luz, em um diálogo que vale a pena transcrever:

ROSA, a Viscondessa da Luz

(...) És um gênio, e os gênios estão fora de serviço numa nação que está na Europa, que podia ser o centro da civilização e é o riso dele.

GARRETT

Eu sei. As misérias do Tesouro não são nada comparadas com a desgraça dum país que não fez navegável um só rio, que não tem caminhos de ferro nem um barco para longa navegação. Lisboa podia ser a Constantinopla do Novo Mundo. E o que temos? A miserável ambição de tanta gente para governar uma coisa que não tem, não pode ter, o que eles querem, e a que sobretudo não sabem dar governo. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 27)

Com efeito, o malogro do Vintismo seria, de um lado, o desprezo da nação pelos seus escritores, de modo especial a Garrett, e, de outro, a ambição

da elite política. Essas duas tendências seriam fruto da incongruência e impraticabilidade do Código Político de 1822, a Constituição Liberal do Porto, que eliminou o código do princípio aristocrático, sem o qual a democracia legal passaria a ilegal. Para Garrett, uma democracia legal seria aquela em que todos participassem: soberano, povo e a aristocracia. Esse pendor do poeta para pensar sua coletividade fará com que ele se torne deputado e eleja, dentre suas habilidades literárias, o teatro como meio importante para atingir um maior número de pessoas, uma vez que o teatro tinha o poder de chegar às massas. Recorda-se que, na época de Garrett, o número de analfabetos em Portugal era significativo. Segundo Dosse (2004, p, 169), o fazer biográfico precisa colocar em relevo “aquele que consegue fazer coincidir sua determinação pessoal com a vontade coletiva de uma época.” Foi exatamente esse papel, o de pensar a coletividade, que Garrett desempenhou ao tomar para si a função de fazer renascer o teatro em Portugal.

Para além de informações biográficas, dados históricos, a presença das mulheres e dados políticos, resta uma pergunta antes de findar nosso comentário sobre o primeiro ato da peça: afinal, que retrato faz Agustina Bessa-Luís de seu homenageado? Talvez o melhor caminho para a resposta esteja neste excerto de três falas, duas de Garrett e outra de Emília das Neves:

GARRETT

(...) Eu acendo a chama trêmula das letras, servindo as luzes que não prosperam com timoratos e duvidosos. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 28)

GARRETT

(...) Quem serve para poesia tem faculdades para tudo o que é humano, menos para trair, que é o que fazem os políticos. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 34)

EMILIA

(...) Eu amei-te, Garrett, visconde sem linhagem e poeta de espartilho. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 42)

Seguimos aqui os ensinamentos do professor Décio de Almeida Prado (1970) acerca dos fatores que devem ser levados em conta para analisar o texto dramático: a personagem teatral e o diálogo. Em relação à personagem teatral, para se dirigir ao público, ela dispensa a mediação

do narrador, como não acontece no romance. É por isso que, no teatro, a história não é contada, mas mostrada, como se fosse mesmo realidade. Reside nesse ponto a grande vantagem do teatro, que, nas palavras de Almeida Prado (1970, p. 85), faz com que as artes cênicas sejam persuasivas

às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem (...) nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

Com relação ao diálogo, é pedra de toque do gênero dramático. O teatro “propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria.” (ALMEIDA PRADO, 1970, p. 86). Ainda segundo o crítico (ALMEIDA PRADO, 1970, p. 88), para analisar uma personagem no teatro há três aspectos norteadores:

1. o que a personagem revela sobre si mesma;
2. o que a personagem faz;
3. o que os outros dizem a seu respeito.

Desses aspectos, o mais relevante para o teatro é o segundo, em consequência de a personagem ser sempre vista em ação e onde reside a própria definição de drama, que significa ação. Por essa razão, destacam-se, neste artigo, as falas das personagens levando em conta o segundo critério: o que a personagem faz. A ação da personagem acaba revelando seus estados de alma.

O primeiro ato se finda com Garrett se despindo, e o palco ocultando-se, totalmente escuro, apenas “ficando a brilhar o lume do fogão” (BESSA-LUÍS, 1998, p.47).

4 “Eu sou um eremita do Chiado” – Segundo ato

O segundo ato da peça, como informa a didascália de abertura, deixa claro que toda a ação dramática ocorrerá na sala do Parlamento, no Mosteiro de S. Bento. Recorde-se que Garrett fora eleito, em 1837, deputado, por Braga, às Cortes Gerais. Especialmente nesse ano, como parlamentar, Garrett exercerá grande atividade política em defesa do espírito da Revolução de Setembro, também conhecida como

Setembrismo, mais liberal do que o Cartismo. Será essa defesa dos ideais liberais que colocará Garrett em forte oposição à Rainha D. Maria II. Em relação ao ato anterior, observa-se uma diminuição das mulheres em cena; Luísa Midosi, por exemplo, não aparece neste ato. Há um aumento significativo de informações políticas relevantes para se entender o século XIX em Portugal, dentre as quais merecem destaques: a) o Conselho de Ultramarino – segundo informação colhida no Arquivo da Torre do Tombo³, esse Conselho foi criado e regulamentado por Regimento de 14 de julho de 1642, para se ocupar de todas as matérias e negócios de qualquer qualidade que fossem relativos à Índia, Brasil, Guiné, ilhas de São Tomé, Cabo Verde, Açores, Madeira e todas as mais partes ultramarinas; b) a Convenção de Évora Monte – Garrett reconhece a importância da Convenção que põe fim à luta entre liberais, vitoriosos, e absolutistas, derrotados. Ocorre que, instalado o novo Governo Liberal, liderado por D. Pedro IV e sua filha D. Maria II, surgem divergências entre os contemplados e preteridos na composição do novo quadro político. Para Garrett, a escolha daqueles que estariam à frente das províncias ultramarinas, por exemplo, não foi justa, porque os eleitos eram “autoridades ineptas e imorais, penduradas do ramo dos serviços públicos” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 75); c) a relação conflituosa entre Garrett e D. Maria II, cujas razões já foram explicitadas acima. E é por esse motivo que a Viscondessa da Luz dirá: “(...) Garrett nunca pertenceu ao mundo da corte, como Herculano” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 78).

Ainda no tocante à questão política e às desavenças entre D. Maria II e o poeta, frisa-se que o motivo é meramente político e faz, aliás, com que o poeta não seja amado também por outros setores da sociedade. Este fato deixa latente ao menos uma contradição, já que a Rainha está à frente de um Governo pelo qual Garrett pegou em armas, ou seja, o do liberalismo. O busílis da questão é: com a Revolução de Setembro, em 1836, a Rainha revogou a Carta Constitucional de D. Pedro IV, Carta pela qual lutaram os liberais, e restabeleceu a Constituição de 1822, aquela que Garrett não via com bons olhos, pelo fato de alijar a aristocracia do sistema político. Garrett advogava uma reforma da Carta e jamais um regresso à Constituição de 1822, considerada por ele como um retrocesso. O clima tenso entre Garrett a Rainha agrava-se em 1842, quando Costa Cabral assume o poder como Ministro do Reino.

³ Cf. Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2013.

Já em relação aos aspectos literários presentes no segundo ato, observam-se algumas discussões importantes para se compreender o papel de Garrett em Portugal, no século XIX – de chofre, a criação do Conservatório, uma das etapas para a renovação da cena em terras lusas, e ainda a lei de Propriedade Literária, cujo objetivo era criar a possibilidade de os autores serem os detentores exclusivos do direito de publicar ou autorizar a reprodução de suas obras⁴. Nesse sentido, vale a pena transcrever um excerto da fala de Garrett que, em diálogo com a atriz Emília das Neves, comenta os dois projetos:

GARRETT

(...) Dizem que falo como poeta, eu que criei a lei da propriedade literária e que criei os prêmios do Conservatório. Tudo em prosa, Emília. Tudo em prosa. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 62)

Ainda no que concerne aos aspectos literários, aparecem nesse ato duas informações relevantes. A primeira diz respeito à comparação que o poeta faz entre si e a Joanhinha dos olhos verdes, personagem de sua obra *Viagens na minha terra*; e a segunda, ao fato de ele se comparar a um misantropo, em clara referência à palavra eremita, presente no título da obra.

GARRETT

Eu não gosto de mim, mas desprezo quase toda a gente. Eu sou como a Joanhinha dos olhos verdes, que todos conhecem. Às vezes os escritores escondem-se nas confissões doutro sexo para dizer as verdades mais dolorosas. A Joanhinha dos olhos verdes sou eu, João Batista de Almeida Garrett. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 72)

GARRETT

Os misantropos são os melhores nessas coisas de ler o passado. Eu não passo dum doente desenganado dos médicos e dos padres. Sou um esquisitíssimo ente de paradoxos e consequências. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 74)

A descrição que Garrett faz de si mesmo ilumina a figura do eremita do Chiado e o fato de ele se valer de suas personagens para expressar verdades dolorosas. Interessante ainda é ele dizer que essas verdades assumem uma tonalidade mais intensa quando as personagens

⁴ Para maiores informações acerca do tema, recomenda-se a leitura do artigo: DRUMMOND; LOURA, 2018.

são femininas. Aliás, a aproximação entre Garrett e as personagens femininas suscita, ainda no âmbito desse ato, duas observações curiosas. Uma é que há na peça dois epítetos para descrever Alexandre Herculano e Garrett, aquele apelidado de “Águia dos Rochedos” e este denominado o “Cisne do Lago”; com efeito, achava-se que Garrett, nas palavras de uma das personagens da peça, tinha em sua maneira de ser “qualquer coisa de negligente e mórbido, de feminino enfim”, enquanto Herculano traduzia “um pensamento todo viril” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 54). E ainda em relação ao fato de Garrett se comparar a um misantropo, começa-se a delinear o oxímoro presente no subtítulo da peça, *Eremita do Chiado*: Garrett afirma com todas as letras, sobre si mesmo, que é “um esquisitíssimo ente de paradoxos e consequências” (BESSA-LUÍS, 1998, p.74).

Quanto aos aspectos biográficos presentes no segundo ato, nota-se a ideia, também presente no ato anterior, de que Garrett não só era um homem do palco, mas vivia como se estivesse sempre numa encenação:

EMILIA

(...) Tu vives num palco. Andas vestido para o palco. Falas para a plateia. O teu amor é amor de teatro. (...). (BESSA-LUÍS, 1998, p. 62)

Surge em cena a personagem Gomes de Amorim, como aquele que seria, e de fato se tornou, o grande biógrafo do autor. É por meio dessa personagem que alguns traços da biografia garrettiana que Agustina intenta apresentar tomam corpo na peça. Cabe atentar para o fato de que, de forma resumida, a personagem tece um arco de vida do poeta, que vai dos seus quatro anos de idade até quase o fim da vida:

AMORIM

Devia ter sido bispo. Tinha um bispo na família, sem falar em cônegos e arcebispos. Aos quatro anos aprendia francês com a mãe, aos doze pregava sermões de graça. Mas o poeta romântico venceu sempre. Até o ridículo. Quem quer fazer coisas úteis e boas em terras pequenas e onde há tanta gente pequena, tem que encarar de frente o ridículo. Sempre lhe ouvi dizer isto. Mas quando se quebra a arma do ridículo, empunham a da calúnia. Sempre o ouvi dizer. (...) Foi descarado como um rapaz de rua, um pé-descalço, um João-Ninguém. E chegou a visconde, as mulheres eram doidas por ele. Escreviam-lhe cartas, deixavam os

maridos por ele. Só a Montufar lhe escreveu trezentas. Disse-me que as queimou, mas a vaidade pôs água benta naquela papelada. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 77)

As informações acerca do exílio e da prisão de Garrett fazem-se presentes na fala da personagem Soto Maior: “Silêncio, senhores. Este homem, se não é puro, exprime-se no uso de seus direitos. E tem muitos. Foi exilado e esteve preso. E exilado e preso por quê? Não o sabeis vós nem eu” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 71). Em relação ao espartilho, indumentária importante para a composição da personagem, verifica-se que no primeiro ato o poeta foi chamado de *poeta de espartilho*, e neste segundo ato a personagem Rosa, a Viscondessa da Luz, diz: “Um homem que usa espartilho é fácil de denegrir, a menos que tenha uma hérnia” (BESSA-LUÍS, 1998, p.81). Quanto ao retrato do poeta que Agustina deseja esboçar nesse ato, resume-se na fala, acima transcrita, de Gomes de Amorim, e também em outra, quando afirma que o poeta será “esquecido muito depressa como político e como orador. Só o teatro o há de consagrar” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 81).

4 “Veludo, veludo, vem a morte e deixa tudo” – Terceiro e último ato

O espaço cênico do terceiro e último ato da peça incorpora a casa de Garrett, onde o poeta definha. Foi construída, segundo ele, para sua filha, Maria, fruto de sua relação com Adelaide Deville Pastor. Pelas leis da época, Maria não pode ser reconhecida como filha, tendo em vista que Garrett fora casado com Luísa Midosi. A fala a seguir atesta este dado biográfico:

GARRETT

E que tem que eu sofra por não te dar nome legítimo? Desonro-te quando te chamo filha? Tua mãe e eu tivemos um pelo outro amor tão puro que o altar só podia chegar tarde para abençoar. Chorei muito o teu nascimento, filha, porque te dava a vida sem poder dar-te o nome. Mas hoje tudo isso passou. A tua mãe não morreu de vergonha, morreu de teres nascido, que é mais glória do que desastre. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 88)

Ainda em relação aos dados biográficos, são dignos de nota, dentre outros: a) menção feita à inauguração do Teatro D. Maria II, um dos pontos altos do plano de renovação do teatro nacional; b) referência

ao sobrenome Garrett: “(...) O que eu inventei para ganhar o direito ao apelido Garrett, antes de vir dos Geraldines da Irlanda, ou da Catalunha, ou do diabo, era piemontês, de Asti. Sabes onde fica Asti?” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 96); c) os títulos de Visconde e Par do Reino. São retomadas ainda algumas informações já presentes nos atos anteriores, como o caso ocorrido na Feira da Ladra, quando Garrett, aos oito anos, compra, para espanto de sua família, um quadro de Napoleão Bonaparte; mais uma vez fala-se do espartilho, parte fundamental da vestimenta do poeta; referência ao Jornal *O Chaveco Liberal*, no qual ele e amigos escreviam em defesa das ideias liberais. As falas das personagens de Soto Maior e Herculano complementam-se neste ato para dar visibilidade ao poeta, cuja genialidade não era reconhecida em Portugal, como várias vezes ao longo da peça Garrett explicita:

HERCULANO

Tem talento às carradas. O eremita do Chiado! Coitado, nunca era capaz de deixar Lisboa, ainda que dissesse... como é que dizia? (BESSA-LUÍS, 1998, p. 100)

SOTO MAIOR

Os seus versos, tão matinais e tão belos, ficam conosco. São a verdadeira poesia nacional. Tão simples, tão sentida! Sei de cor o seu *Romanceiro*. Quer ver como sei de cor o seu *Romanceiro*? (BESSA-LUÍS, 1998, p.106)

Em relação à política, este ato aborda a morte da Rainha Dona Maria II, que ocasiona, nas palavras de Garrett, “o fim dos liberais”. Chama ainda atenção a análise que o poeta faz de Portugal naquele 1853, com destaque à corrupção que assolava o país, e ainda o fato de ele não ser reconhecido como um grande escritor lusitano:

GARRETT

Detesto a exaltação liberal como qualquer outra. Temo o fanatismo da liberdade, como todos os fanatismos. Ninguém ouve os poetas, e a sua alma é lançada aos cães. Já pediram as galés para mim. E disseram: “Não se metem os poetas nas galés, não constam da Constituição.” É assim que fui julgado, não me dando ouvidos. (BESSA-LUÍS, 1998, p.106)

A presença das mulheres nesse ato volta a ter a mesma quantidade do primeiro ato, ou seja, três mulheres: Maria, Emília das Neves e a

Viscondessa da Luz. O dado novo em relação a elas é que a relação amorosa se dá, como bem afirmara Emília das Neves no segundo ato, por meio da ilusão cênica, ou seja, Garrett se torna feminino e as mulheres se tornam viris. Vale a pena colocar em relevo o excerto no qual o poeta explicita a troca de papéis entre os amantes:

GARRETT

(...) Fiz-me mais mulher para mim do que elas são para os homens todos. Vesti-me com cores garridas, e usei joias, e cinta para adelgaçar. E carmim para o rosto e ferro de frisar. E luvas almiscaradas e sedas da Índia. Olharam para mim com espanto e disseram: “Vejam este que nos sacrifica a virilidade para o amarmos. (...)”. (BESSA-LUÍS, 1998, p.107)

Outro dado curioso, que já apontamos em relação às mulheres em cena – com exceção da personagem Maria –, é o fato de que quando elas aparecem o poeta sempre pede aos que estão por perto: “Não deixem entrar essa mulher.” Quase ao fim do derradeiro ato, é dado a saber que o poeta se encontra doente, está em delicada situação financeira e tem a seu lado apenas Gomes de Amorim. Garrett solicita ao amigo que reúna os empregados e toda a gente, porque deseja falar com eles. A didascália dá a seguinte informação: (Entram os criados, os janotas, gente desconhecida, actores e actrizes) (BESSA-LUÍS, 1998, p.117). Tem então início o último discurso do poeta, entrecortado por mais uma didascália, por meio da qual o leitor começa a perceber o significado da expressão “Não deixem entrar essa mulher” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 118):

GARRETT

Este é o meu parlamento. É o meu último discurso. (...). (*A cena ilumina-se, mas um vulto de mulher vai crescendo até tomar a altura da cena inteira*). Já não sou poeta. Gelou-se a mentira nos meus lábios e não digo mais versos de falsa dignidade. Deixo cair a toga e dispo as asas. Já não sou poeta e livre estou do preconceito duma honra impura. Meus amigos, perdoai os favores que fiz ao espírito, deixando-vos à sorte que não vinga os pequenos, senão com consolos vão. (Para Amorim). Paga a essa gente. O dinheiro é o silêncio da desgraça. Paga-lhes. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 117, grifos nossos)

Após o discurso, Gomes de Amorim sai com todas as pessoas, e o empregado João avisa a Garrett: “Está ali uma pessoa...”. Garrett

responde: “Não deixem entrar essa mulher...”. A peça finda-se com a seguinte rubrica: *(A sombra cresce e invade todo o palco. GARRETT na cadeira do prior vai sendo tragado pela sombra. O fumo do cigarro de GARRETT sobe no escuro)* (BESSA-LUÍS, 1998, p.118, grifos nossos). Tudo leva a crer que a relação do poeta com o vulto da mulher se deu sem trocas cênicas, ou seja: sombra, ela, e fumaça, ele, se dissiparam, irmanados no escuro cênico do espaço dramático. O fato de Bessa-Luís eleger o teatro como forma para apresentar a existência humana de Garrett se casa com a afirmação de Curtius (1957, p. 148): “A forma de uma composição que pretende representar a existência humana em suas relações com o Universo, só pode ser o drama.”

O retrato de Garrett que Agustina enseja passar nesse ato se dá por meio da resposta dada a Amorim, quando ele indaga ao poeta o que vai acontecer depois da morte de D. Maria II:

GARRETT

É o fim dos liberais, o meu e o vosso. Não levo saudades, não. Quem vota ao triste, ao penoso, ao amargo de escrever de coisas contemporâneas, ou há-de servir um partido e é um homem sem honra; ou há de ser homem de bem, e a nenhum agrada, com todos se malquista, de todos será odiado, praguejado, quem sabe perseguido!... Persiga-me tudo neste mundo, menos o remorso; acusem-me todos, menos a minha consciência. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 105)

Se a nenhum o poeta agradou em vida, e se por todos ficou malvisto, o tempo cumpriu sua sina e fez com que o século XIX em Portugal ficasse marcado com as produções daquele que é considerado o fundador do Romantismo, e ainda o responsável pela renovação da dramaturgia portuguesa. Certa está, portanto, Bessa-Luís (1998), quando afirma que o melhor dos grandes homens não deixa vestígios, só deixa ficções e espaço para elas.

5 Apagando a luz da coxia – tentativa de conclusão

Agustina Bessa-Luís dá-nos com esta peça uma síntese biográfica de Almeida Garrett elaborada em chave dramática. Resta-nos tentar responder a algumas perguntas e promessas feitas ao longo do seu texto. A primeira delas: qual seria o objetivo da dramaturga ao se valer

do oxímoro do título para se referir a Almeida Garrett? A resposta pode estar na fala do protagonista, já no primeiro ato da peça:

GARRETT

(...) Eu sou um eremita do Chiado. (...) Faço parte da necessidade dum povo, a necessidade que dota as leis e que produz a forma dos governos. (...) Eu acendo a chama trêmula das letras, servindo as luzes que não prosperam com timoratos e duvidosos. (BESSA-LUÍS, 1998, p. 28)

Os versos de Florbela Espanca (2012, p. 85) poderiam ser usados à guisa de auxílio à interpretação do autorretrato de Garrett: “Eu sou aquela que passa e ninguém vê ...”. Também na peça de Agustina podemos ver a imagem de um ermitão, um misantropo, em pleno Chiado, ou, em outras palavras, um gênio num país que não tolera os gênios, um homem de variados talentos e que, por isso, como bem disse Bessa-Luís, “os portugueses algumas ocasiões o escarneceram para não ter o que temer”, e ainda “dedica[m]-lhe uma desconfiança que é a inveja metida a bom senso”(BESSA-LUÍS, 1998, contracapa do livro).

A segunda questão é: de que maneira Agustina Bessa-Luís apresenta, valendo-se da forma dramática, a biografia de Almeida Garrett? Por meio da personagem dramática, pode-se afirmar que Bessa-Luís, dessacralizando a figura de Garrett – uma vez que o apresenta, desde o primeiro ato, como personagem atormentada pelo pressentimento de morte, insinuado na repetição da exclamação “Não deixem entrar essa mulher” –, acentua a grandeza e as fragilidades de sua obra, sobretudo a literária. Dessa forma, a dramaturga enaltece a grande contribuição do poeta para a renovação da dramaturgia portuguesa, bem como na luta pela implementação do liberalismo em Portugal.

Por fim, há que comentar a importância das mulheres apresentadas pela dramaturga na peça. As mulheres – inclusive a Morte – são de suma importância para o enredo dramático. Cabem às mulheres, em relação ao poeta: a) a análise da sua obra, b) as observações sobre o seu modo de amar; c) e, sobretudo, analisar a situação de Portugal no século XIX. Recorde-se que a atriz Emília das Neves diz ao poeta que ele é “um visconde sem linhagem e um poeta de espartilho” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 42). Já a Viscondessa da Luz, Rosa, dirá que Portugal “podia ser o centro da civilização, mas que é, afinal, “o riso dela” (BESSA-LUÍS, 1998, p. 27). Se a tensão é um topos fundamental do drama, é por meio

dela que se dá a relação entre Garrett e as mulheres, entre Garrett e ele mesmo e entre o “eremita e o Chiado.” Através da dramaturgia e da criação de uma biografia, Agustina Bessa-Luís evidencia que essas duas formas podem reconstituir uma época, além de acalantar a ilusão “de devolver a vida, de ressuscitar os mortos” (DOSSE, 2009, p. 14).

Referências

ALMEIDA PRADO, Décio de. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio de; GOMES, Paulo Emilio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

Arquivo Nacional Torre do Tombo. Conselho Ultramarino, 2013. Disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4167269>. Acesso em: 20 set. 2021.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Garrett: o eremita do Chiado*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Contos impopulares*. 1. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1954; 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A brusca*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Aquário e sagitário*. Lisboa: Contexto, 1995.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Contemplação carinhosa da angústia*: Pequenos ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O princípio da incerteza*: Joia de família. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, [s.d.]. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DRUMMOND, Victor Gameiro; LOURA, Renato Cezar de Almeida. O marco jurídico do direito de autor em Portugal: a doutrina da propriedade literária sob a ótica de Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Revista de Direito da Faculdade Guanambi, Guanambi, BA, v. 5, n. 1, p. 01-20,

jan./jun. 2018. Disponível em: <http://revistas.faculdadeguanambi.edu.br/index.php/Revistadedireito/article/view/223>. Acesso em: 20 set. 2021.

ESPANCA, Florbela. *Livro de mágoas*. Org. de Claudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva. Lisboa: Estampa Editorial, 2012.

MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo: Revista dos Tribunais S/A, 1971.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro português: Do Romantismo aos nossos dias: cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa*. Lisboa, Edição do Autor, 1989.

SILVA, Fábio Mário da. *A autoria feminina na literatura portuguesa: Reflexões sobre as teorias do Cânone*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.