

ROMÂNICA

REVISTA DE LITERATURA

*Departamento de Literaturas Românicas
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*

N.º 24

Redacção: Ângela Correia, Cristina Sobral,
Isabel Almeida, João R. Figueiredo



LETRAS
LISBOA

Consultores:

Hélio J. S. Alves (U. Évora), Abel Barros Baptista (U. Nova de Lisboa), José Augusto Cardoso Bernardes (U. Coimbra), Josiah Blackmore (U. Toronto), T. F. Earle (U. Oxford), Ettore Finazzi-Agrò (U. Roma – La Sapienza), Paulo Franchetti (UNICAMP), K. David Jackson (U. Yale), Silvina Rodrigues Lopes (U. Nova de Lisboa), Rosa Maria Martelo (U. Porto), Anne-Marie Quint (U. Paris, Sorbonne Nouvelle), Gustavo Rubim (U. Nova de Lisboa), Gilda Santos (UFRJ), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (U. Minho), Osvaldo Manuel Silvestre (U. Coimbra), Elena Losada Soler (U. Barcelona), Roberto Vecchi (U. Bolonha).

Publicação Anual

© 2021 Departamento de Literaturas Românicas
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
www.lettras.ulisboa.pt

Paginação, impressão e acabamento:
Papelmunde
Tiragem: 200 exemplares

ISSN: 0872-5675
Depósito legal: 282739/08

Garção e a gramática ou a ficção do teatro português

Hélio J. S. Alves

Universidade de Lisboa

Tudo começou com a gramática. Do *Crátilo* à *Ich-form*, cada língua tinha a sua mania, mais ou menos ligada às manias de outras. Em russo, mil subtilezas se encontravam em distinguir o perfectivo do imperfectivo nos infinitivos dos verbos; em inglês, pelo contrário, os infinitivos pareciam sempre iguais, mas viam-se alterados de mil maneiras pela floresta de preposições; em alemão, brilhava a formação e multiplicação de substantivos; em francês, as terminações silenciosas dos adjectivos refinavam o jogo da referência. Outras centenas de línguas tinham certamente as suas idiossincrasias. Em português, porém, havia o infinitivo pessoal e havia o artigo. O primeiro era suficientemente notório para um português estrangeiro como Fernando Pessoa se ter apercebido das suas potencialidades. O segundo, o artigo, não era caso único nas línguas universais, mas tornou-se suficientemente interessante para o teatro lusitano ter feito dele assunto candente sem o declarar, para tê-lo feito bradar alto sem o chamar.

Explico-me. O teatro tem pergaminhos especiais quando se fala de representação. Nunca alguém disse: ele é muito bom a representar! – para falar dum autor; é o actor que representa. Não sei se haverá alguma teoria da representação que a separe da ficção, mas sabemos que o teatro é a fingir. Pessoas que fingem ser outras pessoas; cenários, vestuário e adereços que fingem ser mundos; e, até mesmo, como escrevem alguns filósofos, quase-palavras que se fingem palavras. O teatro português não é diferente, se nos abstrairmos do facto de que a expressão “teatro português” é coisa sujeita a discussões – ninguém sabe há quanto tempo – sobre a sua mesma existência. Seja como for, quer em Gil Vicente, quer numa coisa de António Ferreira, noutras de António José da Silva, noutra ainda de Almeida Garrett – os escritos a que, com alguma condescendência, chamamos “as obras do teatro português” – prima uma curiosa gramática indutora de ficção: são dramas sem artigo. Esta falta é, digamos assim, o idiotismo imperante na cena nacional.

A propósito de Vicente, até há bem pouco falava-se no auto “da” ou “do”. A edição agora canónica dá-nos o seguinte conteúdo (estou a ler o Índice): *Visitação, Pastoril Castelhana, Reis Magos, Sebila Cassandra, Fé, Quatro Tempos, Mofina Mendes*, todos os títulos sistematicamente sem artigo¹. Ferreira compôs a tragédia *Castro*. Não *A Castro* mas apenas *Castro*. Não haja dúvida: quem lhe mete artigo, mete mal. A herança clássica assegura aqui a sua preponderância gramatical: não há nem pode haver artigos. Como adiante se verá, António José da Silva, em *Alecrim e Manjerona*, em *Medeia, Proteu, Quixote e Faetonte*, se teve artigos, logo houve de perdê-los. Garrett, com os olhos nos seus antecessores, escreveu *Frei Luís de Sousa*. Com tanta eficácia o fez que transformou o protagonista numa espécie de fantasma. «Ninguém» é o que se pode chamar a quem não é masculino nem feminino, singular nem plural, a quem não é “quem”, nem se designa por algum demonstrativo. O bordão indicador do Romeiro-sem-nome-e-sem-artigo é o mais alto e exacto designador do teatro português, um teatro indemonstrado, um teatro que não se sabe o que é, «esta lacuna da literatura portuguesa».²

Mas duas gerações antes de Garrett, já pelo menos um escritor havia decidido representar a irrepresentável ausência que pode ser a do teatro português. Pedro António Correia Garção foi o seu nome e *Teatro Novo* foi o título do retumbante fiasco. Reza a tradição, segundo um documento que alguns parecem ter visto, que a representação de estreia, no Teatro do Bairro Alto em Lisboa, no ano de 1766, mereceu tão valente pateada que não chegou sequer a concluir-se, muito menos a repetir-se. Algo que, como iremos ver, demonstra uma surpreendente perspicácia e um agudo sentido crítico por parte dos espectadores. Foi também uma recepção profética, já que os historiadores do teatro e da literatura não têm dado à peça o benefício da dúvida. Para os que (ainda) a abordam, ela tem valido como mera exposição de teoria literária, mais uma do rol razoavelmente aborrecido da Arcádia Lusitana em manuais. Eis um ponto de vista que não irei ignorar; pelo contrário, *Teatro Novo* constrói-se como um conjunto de preceitos sobre ficção teatral a partir do que seriam, na época e não só, as condi-

¹ É bem de ver que esta foi uma opção editorial moderna, justificada assim: «Os títulos atribuídos são económicos e explícitos, provindo todas as palavras que os integram das rubricas iniciais ou da designação com que surgem na *Tabuada* [das edições quinhentistas]» (G. Vicente, *Obras*, I, p. xii). É notável que essa economia de nome oblitere sempre o artigo, evitando títulos frequentemente citados como *As Barcas*, *O Velho da Horta*, etc.

² J. P. Coelho, *A Originalidade...*, p. 52. Argumentarei aqui que a ideia do «vazio do nosso teatro» (Almeida Garrett, prefácio de *Catão*, 1822), que se impôs tão fortemente desde o século XIX até ao nosso tempo (*vide* Ferreira, «O caso do teatro inexistente...»), e que vejo figurada no Romeiro de *Frei Luís de Sousa*, é muito anterior a Garrett, estando já bem viva, pelo menos, na morfologia dramática de Correia Garção.

ções de possibilidade em Portugal para uma teoria dessas. Mas não adiantemos o argumento global e entendamo-nos para já com a tal gramática.

Garção percebeu imediatamente as vantagens do título sem artigo. Buscou-o às tradições portuguesa e clássica (o latim também não conhecia o artigo) mas tornou-o abertamente auto-referencial. Teatro é (sobre) teatro. O título da peça troca artigo por sentido, designando, não o que se espera d'O Teatro Novo, mas sim o que este será em acto. Naturalmente, o conteúdo da peça é assim designado, e nada nos permite concluir que se designe outro. Quer dizer, *Teatro Novo* pretende ser uma representação *de* teatro novo em vez duma exposição de outra coisa qualquer – por exemplo, de teoria teatral – *em* teatro. A ausência de artigo é determinante. Marca a falha entre o que poderia ser o tema da peça e o que esta efectivamente é. Como veremos adiante, o estatuto fracassado da obra de Garção pode compreender-se a partir daqui.

A cena inicial da peça instala-nos no passado. Aprígio Fafes, pai de família, recorda, na presença das duas filhas, um tempo em que ele e Mafalda, sua esposa, obtinham lucros chorudos a partir de manigâncias financeiras. Ele era «corretor dourado», afirma. Ela, «cigana refinada», atraía os investidores para uma casa em que, a toda a hora, entravam e saíam pessoas e bens, com promessas de juros astronómicos. «Que matrona!», exclama o viúvo, saudoso. As operações assentavam todas no ludíbrio. Apalavravam-se negócios suspeitos, mas de inegável virtude (monetária, claro está) para o círculo dos iniciados. Surpreendemo-nos ainda uma expressão actualíssima: era «gato por lebre», diz Aprígio, como se celebrasse grandezas. Enfim, um BPN daquele tempo.

Porém, os tempos mudaram, as pessoas cultivaram-se e evoluíram; hoje, as palavras do fraudulento consultor caem em saco roto. A parvónia aprimorou-se; os bisonhos já desconfiam, já não vão em cantigas. Falta, sobretudo, a mãe extremosa de Branca e Aldonsa, que morreu, não se sabe em que circunstâncias, e deixou ao abandono os talentos para o embuste nos genes das filhas. Elas mesmas percebem o que está em causa: agora os boçais «são ladinos» e bem capazes de induzir em logro o próprio clã dos Fafes! Aprígio não sabe para onde se virar. Não tem dote para casar as filhas, está na penúria, «sem a fome matar», e necessita duma solução de recurso que lembre, ainda que fugazmente, os bons velhos tempos. Não conhece outra maneira de satisfazer as necessidades da família senão a de voltar às práticas que comungava com a augusta falecida. Vai daí, quer fazer teatro.

Assim, os modos de antanho acham renovação. Primeiro, trata-se de convencer um mecenas a meter o dinheiro para a empresa artística, o compadre

Artur Bigodes que está a chegar, rico, do Brasil. Infelizmente, o homem é supinamente avarento. Mas o viúvo logo acha remédio: pede a Aldonsa que finja, com os talentos hereditários, uma paixão pouco secreta pelo velho. «Chora, suspira, ri-te, a mão lhe beija,/expõe-lhe o desamparo em que ficaste». Pode ser que, assim, o padrinho desembolse os dobrões.

O método, portanto, não mudou entre gerações: Aldonsa, como os pais, irá buscar o necessário rendimento, enganando. Afinal, a banca fraudulenta continua. O caso vai tão longe que Aprígio, mesmo quando imagina a filha já «casada c'um senhor de terras,/rodando pelas ruas de Lisboa», prevê as queixas do correeiro, ludibriado nas contas pelo senhor seu marido. Até a luxuosa carruagem, o «dourado carrinho» do casal, sairá mais barata do que devia. A intrujice é o fio condutor de toda a primeira cena. O vocabulário ajuda: do glorioso passado ao futuro mais glorioso ainda, aparecem e reaparecem os verbos *fingir, enganar, contrafazer, engodar*.

Em todas as negociatas, realizadas ou previstas, o pretexto era e seria sempre aquilo a que, com arrogância ministerial, chamamos “Cultura”. Quando a matrona era viva e o esposo vicejava, ambos exploravam a fome de ascensão social daqueles que, modestos de inteligência mas tresandando a novo-riquismo, chegavam, ambiciosos, à capital:

De lá de cima vinham a cardumes
Escudeiros serris, rolhos morgados,
Com solares no côncavo da lua.
Pousavam na Betesga ou no Cachimbo
E mandavam chamar-me logo, logo,
Por um lacaio ou pajem de polainas;
O bisonho jangaz me descobria
O fraco de seu amo.

O Fafes enfeitiçava-lhes a vista e o ouvido com objectos de grande valor, cobiçados no mercado de arte contemporâneo. Um dos seus maiores triunfos foi vender um pintor português de quinta categoria como se fosse um grande mestre internacional:

Eu mesmo vi um destes
Por três dobras pagar uma pintura
Do Zêuxis do Castelo, e mui sisudo
Jurar que era o painel de Ticiano.

Camilo voltaria a escrever sobre estes sintomas do Portugal moderno; entre ele e Garção pouco ficou, de facto, para acrescentar. Por cá, uns museus do contemporâneo, umas colecções de nomeada, para encantar pacóvios. O teatro não será mais do que outra ficção e outra forma da “Cultura” – «outro caminho», chama-lhe Aprígio – para sacar chicos chorudos e metê-los na própria algibeira.

Para os novos tempos, ficam as actrizes. As filhas Fafes darão continuidade às lições pretéritas, agora menos pela venda de broquéis do que pela encenação desbocada. Se dantes enganavam os provincianos com artefactos, agora, que os tempos são de mais aperto e os ambiciosos mais desconfiados – gente «que primeiro/calado deixará vazar-lhe um olho,/que pregar-lhe um calote» –, é o palco a prometer riquezas. Pelos vistos, é o teatro, a começar pela sedução do Bigodes, que melhor engoda e engana.

Terminada a cena primeira, Garção mostra-se impiedoso. Não temos, como não teremos, uma perspectiva superior a salvar a boca de cena, alguém que desminta Aprígio e as filhas, alguém que defenda um teatro sem usura nem fraude. Os protagonistas têm, e sempre tiveram, uma vida teatral, uma vida de actores e encenadores, fingindo a torto e a direito. Trata-se agora de passar duma prática antiga, hipócrita, a uma nova, dramática. Mas o *hypokrités* coincide com o actor. Mudou-se o meio, não se mudou o regime. A cultura e as artes estão ao serviço das verbas mais do que dos verbos, e o embuste em que elas consistem, ponto inicial da ficção, serve apenas para parecer que o que realmente se passa é o contrário.

Não se declara porque agrada a Artur Bigodes a ideia dum teatro, mas logo se adivinha. Se Aprígio vê no dito uma forma de enriquecer, para o compadre é uma oportunidade para mostrar o que vale. «O dinheiro está pronto», diz Bigodes na cena segunda. Trá-lo de longe, do interior *off-shore* da América do Sul, e não demoramos a saber como lhe pôs a mão. Nada de conhecimento, não; apenas sorte. «Vale mais a fortuna que a ciência», afirma. As finanças não prosperam com cálculos universitários. Uns, «delgados chatins» que mal sabem somar, fartam-se de acumular. Outros, rodeados de economistas e contabilistas, «dão c’os bodes na areia». A chatinagem sempre traz vantagens. E o teatro permite ao magnata exhibir a boa fortuna que angariou. Não andou ele «comendo carne de macacos» para passar o resto dos seus dias em remotas selvas. O amigo Aprígio considera-o «mal empregado/nos desertos sertões dessas Arábias,/entre gente boçal, entre bugios», porque bem sabe que o dinheiro tem maior utilidade noutras paragens. Pois, o teatro é um bom meio para investir numa imagem de munificência e grandeza civilizacionais. Talvez assim, talvez depois

de tão grande generosidade financeira, deixem de notar-se «dum velho destes os sumidos olhos» e o odor de orangotango.

Em todo o caso, ele conta ficar com boa aparência antes mesmo de realizar o teatro. A paixão baterá à porta. Aprígio prepara-o para ela («hás-de sentir-te na vulcânea rede») e Artur fica impressionado com a beleza de Aldonsa. Branca ajuda ao caso, revelando-lhe a paixão da irmã. Ah, se fosse verdade! – clamou o “brasileiro”. Mas Branca «não te engana, nem te mente», retorquiu Aldonsa. Negar a mentira é mentir duplamente. Que importa? O Bigodes engana-se a si próprio. «Deveras» é a palavra que mais pronuncia. Deveras pensa que a filha de Aprígio cai por ele. «Nunca me enganei com os teus olhos», afirma. Mas, ao contrário do que possa parecer, o padrinho não é nenhum ingénuo: se as artes de Aldonsa e Branca facilmente o enganam é porque se encontrava predisposto. «Sou homem», confessa. Já Aprígio havia declarado que Artur, como todo o público, ficará seduzido pelos «travessos olhos» das atrizes suas filhas. O cheiro a trapaça intensifica-se. Não é preciso chegar ao teatro de Aprígio para as filhas ferirem os corações: os olhos de Aldonsa já enganaram o compadre e este caiu no logro bem voluntariamente.

Ainda não se pensou em como vai ser o novo drama dos Fafes, mas já se fez teatro novo. E não promete. O interesse, a fraude, a hipocrisia e o fingimento são o modo de existência de todas as personagens. O teatro já está em cena e elas ainda não se deram conta disso. Antigo e moderno, «gelada estriga» ou «brilhante madeixa», o certo é que a geração de Artur e de Aprígio pode confiar nos talentos de Branca e Aldonsa: o teatro é aquilo a que costumamos chamar a vida real.

O conceito chegava a Garção muito trabalhado: *theatrum mundi, le monde est un théâtre et les hommes acteurs, all the world's a stage, el gran teatro del mundo*. A concepção do teatro dentro do teatro e a porosidade mútua eram também sobejamente conhecidas, desde Gil Vicente. No *Auto da Natural Invenção* do famoso Chiado são incertas as fronteiras entre a peça lida ou apresentada aos espectadores e a peça representada em casa de Gomes da Rocha, um dos protagonistas (o Dono da Casa). Dificultar essa porosidade e carregá-la de indecidibilidade já há muito que era um recurso da ficção dramática. Ao chamar a atenção para si mesma, como que a brincar com matrioscas, a *mise en abyme* joga com as distâncias de observação, perguntando pelo que entendemos por mundo ou realidade. Na obra de Garção, porém, o encaixe numa peça em outra é apenas, certamente, uma promessa para maus leitores. Não há, nem nunca haverá, a peça fomentada pelo Dono da Casa. Aquela outra ficção, a do teatro dentro do teatro, jamais acontecerá.

A partir da quarta cena – Garção deu-nos nove, em um Acto apenas – as personagens que se vão juntando apresentam-se como fabricantes duma possível ficção teatral. Primeiro, Jofre Gavino, o músico, e Inigo, o actor. Depois, na cena quinta, chega Gil Leinel, o poeta. Na sexta, entram também *Monsieur* Arnaldo, o arquitecto dos cenários, e Braz, um douto licenciado, para se somarem a todas as outras vozes. Esta cena sexta constitui o centro do drama, o lugar onde deveria estar o teatro dentro do teatro. Mas já lá iremos. Por enquanto, saiba-se que as três últimas cenas invertem e desfazem as anteriores. Primeiro saem os últimos a terem chegado, Braz e Arnaldo. Na cena seguinte, já não temos Gil. E na nona e última cena, Jofre não comparece. Apenas o actor Inigo sobrevive junto às personagens do início, por motivos que têm tudo a ver com a semelhança entre todas elas: a representação pela pecúnia.

A construção pretendida pelas personagens desconstrói-se por elas. Estes homens *faber*, estes autores de teatro, não descortinam o palco. São a *mise en abyme*, a cena encaixada, duma espécie de vazio.

Bigodes tem ciúmes do aspecto «esbelto» de Jofre e Inigo assim que os conhece, para mais quando sabe que o primeiro frequenta a casa de Aldonsa há já três anos. Mas os jovens não são melhores: Inigo queixa-se a Branca da idade do outro (chama-lhe «Afonsinho») e o Gavino não lhe atura as sentenças. Ambos «Cíceros», ambos «capazes de prègar», segundo Aprígio, são tão mal recebidos pelo velho Artur quanto se lamentam por ter de ouvir-lhe as opiniões. Os termos sobre a eloquência repetem-se e equivalem-se para as duas partes da contenda, não por acaso:

Que teatro?
Com este prègador? Mandas chamar-me
Para ouvir a missão dum carioca?

Pregador o velho e rude “brasileiro”, pregadores os artistas jovens e finos. Tal como sucede entre pai e filhas, entre a geração dos velhotes e a dos novatos não há verdadeiras diferenças. O dom da palavra é falho em todos e a todos condena.

Mas é na cena sexta, o núcleo central descentrado desta estrutura desestruturada, que todos os esforços se juntam ou combatem. «Mal sabe o mundo agora que pendente/deste conclave está o seu destino!» – são os dois solenes versos ditos por Aprígio aos circunstantes. O mundo, note-se, e não o teatro, é que se encontra dependente da assembleia.

O primeiro a dar opinião é Gil Leinel. Os historiadores reclamam para ele a função de porta-voz dos preceitos de Garção sobre literatura dramática. Talvez porque seja poeta. Ou porque aquilo que diz tem correspondência, como o Metro-politano de Lisboa, em outros escritos de Garção. A defesa dos dramas (tragédia e comédia) *regulares*, ou seja, obedientes às regras consagradas pela Antiguidade clássica, um teatro que não se resume a mero entretenimento, mas que ensine os valores a praticar em benefício da sociedade, composto em versos não efeminados pela rima ou pela «música moderna»... eis o programa do Leinel. Mas quando se muda de linha, muda-se de viagem; quando a obra muda, muda também o que fica dito. Em *Teatro Novo*, não se dá a Gil, nem mais espaço, nem mais razão, do que aos demais. Demais esses que também têm espaço e razão.

Como um dos que vêm a seguir: Jofre, o músico. Intervém de forma amigável, mas com a objecção de que um drama classicista «sem música e sem dança nada vale». As duas artes são elemento moderno, irrecuperável dos antigos, apesar de saber-se que a melopeia, o canto e a música, pelo menos, faziam parte da tragédia grega. Inigo, o actor, está com o Gavino e utiliza quase as mesmas palavras: «o teatro sem dança pouco vale,/muito menos sem música». Os jovens precisam de barulho de fundo para trabalhar. Paciência, novos tempos! Aprígio só os elogia: Inigo merece-lhe “bravos”, compara Jofre ao eloquente Catão, Gil ouve-lhe vivas. Não porque o chefe do clã tenha uma opinião sobre géneros teatrais e preferências de estilo, mas apenas porque pressente que o negócio novo se aproxima duma fórmula final. A aprovação é garantia de expediência. Quase o podemos imaginar, esfregando as mãos, na mira da fortuna e do proveito ao alcance do nariz.

A reacção de Aprígio não é diferente quando o compadre Bigodes vota, abominando essas práticas modernas. Serão estes jovens alguns Vascos da Gama ou conquistadores para se arrogarem tamanhas pretensões de novidade? Óperas italianas ou portuguesas? Música de baile? Francesismos? O Bigodes adverte: o melhor é o robusto teatro espanhol, um Moreto, um Calderón, aqueles dramas que reis e nobres sempre aplaudiram. Não há quem discorde. Pelo contrário: comprometidos, Aldonsa e o pai anuem, uma e outro inseparáveis do padrinho endinheirado. O silêncio dos demais é eloquente. Onde estão os tostões, está o acordo. A Cultura é assim.

Falta decidir o título, o tema. O critério, já se sabe, é o rendimento. O Fafes não quer nada com a Grécia. Atenas está falida, faltam-lhe «os lances amorosos de que gosta/o povo português», sinal seguro de êxito. Porém, quando lhe falam da *Castro* de Ferreira, Aprígio, horrorizado, parece ouvir já a debandada geral.

Mas eis que finalmente se lhe propõe um *hit* potencial (uma *Ifigénia* de Gil Leinel). O pai de família salta de contente. A palavra que Aprígio faz reboar com alegria é a mesma («cardumes») com que referiu, na primeira cena, os êxitos dantes partilhados com Mafalda, em cores de néon, à maneira dum Parque Mayer a delirar proveitos:

Isso é o que eu chamo título arrogante;
E que em vermelhas letras, nas esquinas,
Há-de pescar curiosos a cardumes.

A coincidência encontra-se carregada de sentido: para os Fafes, o teatro não é mais do que uma modalidade do seu já longo *curriculum* em ictiologia. Aldonsa e Branca são «filhas de peixe» – disse-o Aprígio na segunda cena – e, tal como os pais, sabem nadar. Isto do lado dos autores da acção. Quanto ao público pagante, se dantes se tratava de atrair cardumes com pinturas e «outras missangas» (termo que não parece ter *objets d'art* em alta conta), agora o novo isco serão letras garrafais penduradas de esquinas-anzóis. Mudou-se o meio encontrado, não se mudou o método científico. O conhecimento dos pescados assegura-se pelas artes.

Entretanto, os protagonistas debatem temas. Cada um puxa a brasa à sua sardinha. Bem mais do que Gil Leinel, a segunda filha dos Fafes, Branca, vive no mundo da peça em que se encontra. Os seus dramas favoritos têm títulos portugueses que, à medida do sistema, não possuem artigo: «*Encantos de Medeia, Precipícios/ de Faetonte, Alecrim e Manjerona*». São peças dos célebres bonifrates de António José da Silva, “o Judeu”. Não é crível que uma *Ifigénia* dê a Branca grande prazer. O gosto não é, porém, o que está ali em causa. Por isso, Aprígio aplaude a filha e a todos aplaude, a todos alça aos píncaros. Tem razão. O ponto é que, nas opções teatrais, nos títulos, princípios ou propósitos, tanto faz. Tanto faz, porque o teatro novo não está aí senão para buscar proventos. E para tais fins, os meios serão aqueles que forem adequados e suficientes. Para quem é, bacalhau basta.

A zanga que se segue, entre Artur e Gil, depende da mesma disfuncionalidade entre opções de gosto e propósitos fundamentais: o Bigodes não admite ser menos do que galã na *Ifigénia*, um ancião, então, *jámais!* – precisamente porque o dinheiro dele assim o exige. «E que tem o dinheiro co'a figura?», pergunta fatalmente o poeta Leinel. «Um velho nunca pode ser mancebo», acrescenta. Gil não parece entender a peça teatral em que se encontra. Na verdade, o dinheiro tem tudo a ver com a figura. Com *esta* figura, em que Artur Bigodes já é um actor

no mundo real. Daí que, a título de justificação da atitude (irrevogável a sua decisão de ser o galã), explique que ela se deve a querer manter-se com Aldonsa: «*Antes que todo es mi dama:/ Aldonsa, não a largo. Tenho dito*». Como se fosse o mesmo ser o galã da vedeta feminina na *Ifigénia* de Gil Leinel que ser quem ele pretende na peça de Garção.

Queria o doutor Gil, esse barbicas,
Poeta bordalenco, defraudar-me
Da metade de mim!

Artur Bigodes não quer ser defraudado *de* Aldonsa, embora tenha sido defraudado *por* Aldonsa. Não importa: o projecto do Leinel roubar-lhe-ia literalmente o papel que achou para si mesmo na confraria dos Fafes. A cara-metade que obteve por dinheiro não podia, obviamente, perder-se. O prejuízo seria patente. E se o teatro dá prejuízo, não serve para nada.

A conclusão a tirar é só uma: «de teatro/bem te podes deixar», recomenda Artur ao seu compadre, na última cena, já saídos (ou expulsos) os artistas. O Bigodes prefere casar com Aldonsa e dar o dote para que Branca contraia matrimónio. Inigo, o futuro marido desta, é o único da companhia contactada por Aprígio que ainda permanece em casa e em cena. Naturalmente, é o actor. O actor que passa assim para a companhia destes outros actores que pertencem à companhia chamada Mundo. O problema financeiro fica resolvido por ora. E o teatro?

Na última fala da peça, o Dono da Casa vira-se definitivamente para o público, a quem só de soslaio se tinha dirigido até então:

Inda o Fado não quer, inda não chega
A época feliz e suspirada
De lançar do teatro alheias Musas,
De restaurar a cena portuguesa.

Afinal, o teatro novo português é uma impossibilidade. Não uma impossibilidade circunstancial, mas uma impossibilidade constitutiva. As razões do fracasso estão à vista e não têm a ver com discordâncias entre os agentes envolvidos. Nem há *teatro*, pois o mundo já o é, nem o há *novo*, porque nada mudou entre gerações, nada mudou de um tempo para outro. Como se pode construir a ficção teatral, quando o mundo, já hipócrita, não deixa espaço para ela? E como

se pode instaurar um teatro moderno, quando o interesse pelo teatro consiste tão-só em interesse pecuniário?

Mas eis que surge a grande, a espantosa novidade: a peça termina com o apelo de Aprígio Fafes ao público português para que faça o contrário do que toda a peça representa. Pede-lhe que dê as boas-vindas ao teatro nacional! Os dramaturgos clássicos do país, Gil Vicente, Sá de Miranda, mesmo o António Ferreira da *Castro* – que Aprígio havia repudiado com horror – devem voltar aos palcos! A mensagem do dramaturgo atinge aqui uma tonalidade quase desesperada:

Vós, manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, ó Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaram o berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terêncio,
Esperai, esperai, qu'inda vingados
E soltos vos vereis do esquecimento!

Invocando os grandes nomes dum passado fantasma, Garção clama por um teatro sem intuítos comerciais. Reivindica a necessidade de Musas dramáticas com interesse menos estipendiário do que nacional, cuja «paga» não seria em dinheiro mas em «honra»:

E podeis esperar paga tão nobre
Se, detestando parecer ingrato,
Lhe defenderdes o paterno ninho
E quiserdes com honra agasalhá-las.

Nestes versos, os últimos a proferir, Garção exhibe os seus anseios mais profundos, à custa da concepção de toda a peça. Apresenta *Teatro Novo* como o contra-exemplo de que os portugueses necessitam para corrigir-se. Para tentar que o *castigat mores* funcione, arroja aos rostos do auditório, por uma vez, o rosto da verdade.³

Só que este pai de família não é aquele que conhecemos do projecto. Aprígio Fafes, o vigarista de ontem e de hoje, sempre feliz com a perspectiva de lucro

³ Da *sua* verdade, naturalmente; a de que um teatro (português) autêntico não se mede em lucros mas em virtude. Garção terminou assim a ode XV de censura aos negócios metropolitanos e coloniais: «Com ouro não se compra um nome digno/da póstuma memória».

rápido, o homem que não vê no teatro senão uma forma de encher a bolsa ou a pança, que autoridade tem para fazer admonições daquele género? Na verdade, este é outro Aprígio, o de *la commedia è finita*. O final feliz do *Teatro Novo* – se se pode falar dum enredo ali – aconteceu com a doação do dinheiro de Artur Bigodes para os Fafes e o duplo casamento. O solilóquio conclusivo de Aprígio é outra coisa: faz-se de fora da acção, testemunhando a impraticabilidade da ficção teatral. O que tivemos, senhores, foi teatro que nunca o chegou a ser. A lacuna da literatura portuguesa. E o protagonista assim o declara enfim, não somente quando evidencia a falha no presente, mas também quando estabelece o futuro como utopia.

Em *Teatro Novo*, assistimos, paradoxalmente, à desmontagem dos mecanismos da ficção teatral. A representação corresponde ao estado real das coisas (sociedade, condutas), tornando a verdadeira representação, a do teatro, impossível. Em Garção, o teatro é ocupado pelo mundo. O teatro serve o mundo, em particular o mundo dos esquemas de fraude capitalista, com Aprígio, o «corretor dourado», e Bigodes, o explorador colonialista, à cabeça. Ao mesmo tempo, este mundo não depende de fases históricas, pelo menos quanto às gerações ainda vivas; para velhos e novos, é sempre igual a si próprio, sem que a interferência das mudanças (de moda, estilo, forma, hábito) altere a essencial hipocrisia, ou ficção estabelecida, que o rege. Neste mundo, o teatro não só é impossível, como é desnecessário e inútil, uma vez que não consegue oferecer-se como alternativa. *Teatro Novo* permite-nos sair do mundo para entrar no teatro, de maneira a mostrar que não escapamos do primeiro. Daí o seu fracasso original: a peça de Garção *não nos deixa ir ao teatro*. O artigo que lhe falta é o sinal da falha: teatro novo não tem teatro nenhum.

Confrontados com a gramática duma tão radical contra-ficção, face a face com um mundo que permite a redução do teatro a um vazio, os espectadores pediram de volta o dinheiro dos bilhetes. Quem lhes levará a mal?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COELHO, Jacinto do Prado, *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, 2.^a edição, Lisboa: ICALP/Ministério da Educação, 1983
- FERREIRA, José Alberto, «O caso do teatro inexistente, ou do teatro como imagem de nós», *Limite* n.º 8, 2014, pp. 93-126
- GARÇÃO, Pedro António Correia, *Obras Completas*, a/c Vasco Graça Moura, Lisboa: Planeta DeAgostini, 2004
- MIRANDA, José da Costa, «Metastásio e os teóricos da Arcádia Lusitana (Freire, Garção e Figueiredo)» in *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa: ICALP, 1990, pp. 232-246
- THORAU (Trier), Henry, «Teoria ao palco! O divertidíssimo “Teatro Novo” de Correia Garção, 1766» in Christoph Müller e Martin Neumann (eds.), *O Teatro em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, Lisboa e Berlim: Edições Colibri / Instituto Ibero-Americano, 2015, pp. 21-37
- VICENTE, Gil, *As Obras*, 5 voll., a/c José Camões/Centro de Estudos de Teatro, Lisboa: INCM, 2002