

# Revista de Estudos Anglo-Portugueses

Número 9  
2000



Fundação para a Ciência e a Tecnologia





---

## TÍTULO

Revista de Estudos Anglo-Portugueses  
Número 9 2000  
ISSN: 0871-682X

---

## DIRECTOR

Maria Leonor Machado de Sousa

## SECRETÁRIO

Cláudia Arriegas

## COMISSÃO REDACTORIAL

Maria Leonor Machado de Sousa  
Filipe Furtado  
Isabel Maria da Cruz Lousada

---

## DIRECÇÃO E REDACÇÃO

Centro de Estudos Anglo-Portugueses  
da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade  
de Ciências Sociais e Humanas  
Avenida de Berna N.º 26 C, Gab. 204 — 1069-061 LISBOA

---

## EDIÇÃO

Tiragem: 500 exemplares  
FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia / FCSH —  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

---

## CAPA

Arranjo gráfico de Mário Vaz, a partir do selo existente na  
Ratificação do Tratado de Ricardo II, Rei de Inglaterra  
com D. João I — 1386 — Arq. Nacional Torre do Tombo

---

## EXECUÇÃO GRÁFICA

Editorial Minerva  
Rua da Alegria, 30 — 1250-007 LISBOA — Telef. 21 3224950

---

## DISTRIBUIÇÃO

Centro de Estudos Anglo-Portugueses

---

Depósito Legal n.º 93441/95

---

# Revista de Estudos Anglo-Portugueses

Número 9

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
Centro de Estudos Anglo-Portugueses  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Lisboa  
2000



## SUMÁRIO

1. Dr. Rogério Miguel Puga — (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa — Mestrando)

**A representação do cavaleiro português no teatro isabelino: “The Spanish plays” de Thomas Kyd e *The Battle of Alcazar* de George Peele.**

Quer George Peele, em *The Battle of Alcazar*, quer Thomas Kyd, em “The Spanish plays” atribuem, ao longo das suas peças, e em pleno campo de guerra, características específicas a personagens portuguesas; características essas que levantamos e interpretamos neste estudo, tentando espelhar de que forma a imagem dos cavaleiros portugueses é construída .....

7

2. Dr. Jorge Miguel Bastos da Silva — (Assistente na Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

**Um contexto para a recepção de Shakespeare no Romantismo português: os dados dos periódicos.**

Concentrando-se em elementos colhidos em cerca de meia centena de periódicos das décadas de 1830 a 1860, o presente estudo procura caracterizar as condições de recepção da obra de Shakespeare no Romantismo português. Verifica-se que o *corpus* do nosso periodismo cultural oitocentista reflecte certo interesse e alguma familiaridade do meio intelectual português com o drama shakespeariano, realizando com este diversas modalidades de intersecção, que passam pela publicação de excertos traduzidos, ensaios de análise e contextualização, notícias de representações, etc. ....

43

3. Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Teresa Pinto Coelho — (Professora Associada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

**Pátrias Imaginárias: Viagens na Minha Terra e Robinson Crusoe.**

Este artigo pretende analisar em que medida *Viagens na Minha Terra*, geralmente consideradas como tendo uma dívida para com Sterne em *A Sentimental Journey*, deverão antes ser lidas, num contexto mais vasto da literatura de viagens inglesa do século XVIII, remontando a *Robinson Crusoe* de Defoe, e em que medida, quer Defoe, quer Garrett, se servem da tradição da literatura de viagens por forma a construírem pátrias utópicas servindo objectivos políticos .....

87

4. Prof. Doutor João Paulo A. Pereira da Silva — (Professor Auxiliar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

**Os periódicos, intermediários ou mediadores culturais e literários: *The Lusitanian* (1844-1845), um caso paradigmático.**

O presente artigo consiste numa breve apresentação e análise de *The Lusitanian* (Outubro 1844 - Junho 1845), revista literária mensal em língua inglesa, editada e redigida por membros da comunidade britânica do Porto (na sua maioria directamente envolvidos no comércio de vinhos), que se enquadra no panorama mais vasto das publicações periódicas “estrangeiras” surgidas no nosso país ao longo do século XIX.

Numa tentativa de identificação dos objectivos subjacentes ao seu lançamento e das suas fontes de influências, seríamos levados a considerar *The Lusitanian* uma publicação genuinamente anglo-portuguesa, de natureza híbrida, fruto da sobreposição de dois modelos jornalísticos distintos — o *monthly magazine* vitoriano e as revistas literárias portuguesas do Romantismo .....

105

5. Professor Tom Earle — (Oxford University)

**Recensão crítica: Peter Russell, *Prince Henry ‘The Navigator’: A Life*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2000. Xvi + 448 pp. ....**

139

A REPRESENTAÇÃO DO CAVALEIRO PORTUGUÊS  
NO TEATRO ISABELINO: "THE SPANISH PLAYS" DE THOMAS  
KYD E *THE BATTLE OF ALCAZAR* DE GEORGE PEELE

Rogério Miguel Puga

*"To propagate the fame of Portugal [...] Shame  
be his share that flies when Kings do fight!"*

George Peele, *The Battle of Alcazar* (III, i, 7; IV,  
ii, 66, respectivamente).

No século XVI, a Península Ibérica gozava ainda de um estatuto especial nos mares de todo o mundo, embora outras nações europeias, como a Inglaterra, a Holanda e a França disputassem quer os seus domínios quer as suas rentáveis rotas comerciais. Tanto na terra como no mar, as guerras entre países europeus tinham então uma longa tradição, talvez proporcional à fama dos cavaleiros e guerreiros portugueses nas ilhas britânicas. Desde o século XII que Portugal disputava e defendia fronteiras, tronos e bens contra os reinos cristãos vizinhos, virando-se igualmente para territórios além-mar, na esperança de conquistar novas terras, lucros e membros para a grande família católica. Os interesses dos mercadores eram, portanto, paralelos aos dos inúmeros missionários que viajavam face ao longínquo e exótico para comercializar ou converter gentios.<sup>1</sup>

---

Gostariamos, neste nosso terceiro artigo na *R. E. A. P.*, de agradecer o apoio, o estímulo e a sabedoria da Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa. Agradecemos igualmente à Prof. Doutora Isabel Lousada todo o estímulo e apoio quer nas nossas investigações quer junto do Centro de Estudos Anglo-Portugueses. *Last but not the least*, gostaríamos de fazer um agradecimento especial ao Prof. Doutor Miguel Alarcão por todo o apoio, orientação e estímulo quando da escrita dos dois primeiros artigos para esta Revista, uma vez que foi através do seu incentivo que publicámos nesta mesma Revista o nosso primeiro artigo em 1998.

<sup>1</sup> A respeito da vocação cruzadística e do ideal de Cavalaria nos Descobrimentos Portugueses e, nomeadamente, na Batalha de Alcácer-Quibir, veja-se Luís Filipe Thomaz e Jorge Santos Alves, «Da cruzada ao Quinto Império», 1991, pp. 81-164.

A figura do guerreiro português era, portanto, bem conhecida além-Pirinéus, principalmente através de fontes históricas e de outros guerreiros europeus que combatiam, lado a lado, com homens de armas do Sul, que, no campo de batalha e fora dele, demonstravam a sua heróica bravura. O imaginário cavaleiresco havia séculos que alimentava a produção literária europeia, associando a temática dos afectos às armas, servindo tais textos, no século XVI, para recuperar valores sublimados na Idade Média.

Na Inglaterra Isabelina, destacam-se duas peças de teatro nas quais o guerreiro português marca uma presença constante e significativa. George Peele (1558-96) publica *The Battle of Alcazar* (c. 1589) e Thomas Kyd (1558-94) publica, por volta desse mesmo ano, as “Spanish Plays”,<sup>2</sup> intituladas *The Spanish Tragedy* [or *Hieronimo is Mad Again*], considerada a primeira *revenge-play* do Renascimento inglês, à qual se segue [*The Spanish Comedy, or*] *The First Part of Hieronimo* (escrita entre 1585-87 e publicada em 1605),<sup>3</sup> sendo que a autoria desta última obra é, ainda hoje, discutível.<sup>4</sup> Em relação a *The Spanish Tragedy*, só em 1773 Hawkins encontrou na *Apology for Actors* (1612), uma referência

---

<sup>2</sup> Cf. Andrew S. Cairncross na sua edição das peças de Thomas Kyd, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, 1967, p. xii: “His *First Part of Hieronimo* and *The Spanish Tragedy*, especially the latter, were probably the most popular and influential of Elizabethan plays.” Segundo este crítico, as peças foram escritas entre 1584/5-1587/9. Também Philip Edwards afirma, na edição de *The Spanish Tragedy* de 1969, p. xxi: “Henslowe records in his *Diary* a performance of ‘spanes comodye donne oracoe’ on 23 February 1591/2 and of ‘Jeronymo’ on 14 March 1591/2 by Strange Men at the Rose.” Em relação a *The First Part of Hieronimo*, este autor afirma “this play is clearly written after *The Spanish Tragedy* and based on it, and almost certainly intended as a burlesque. [...] I cannot find in *The Spanish Tragedy* anything to prove that it is a sequel [...]” (p. 138).

<sup>3</sup> Cf. Andrew S. Cairncross na sua edição das peças de Thomas Kyd, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, 1967, p. xiii, onde este autor cita a entrada da peça do *Stationers’ Register*: “THE/FIRST PART/ of Ieronimo./ With the Warres of Portugall, and the/ life and death of Don/ Andrea./ [device]/ Printed at London for Thomas Pauer, and are/to be solde at his shop, at the entrance/into the Exchange 1605.” Da primeira linha do registo resulta o título pelo qual a peça é também inúmeras vezes referida: *The First Part of (J)Hieronimo. With the Warres of Portugall, and the life and death of Don Andrea.*

<sup>4</sup> Cf. A. W. Ward e A. R. Waller (eds.), *The Cambridge History of English and American Literature*, 1907-21, pp. 29-30: That Kyd following his “serial” habit of production, wrote a “first part” for his tragedy is, as we have said, possible, but not a little of evidence is forthcoming: that he wrote *The First Part of Jeronimo. With the Warres of Portugall* [...], which we have in the quarto edition of 1605, is, despite the authority lent in support of the ascription to him, wholly untenable. The problem of Kyd’s association with a first part may be resolved into two main questions:[...] did he write, or could have written the extant text of 1605? [...] Is this piece to be identified with the play entitled “Done oracio” *allias* “The Comedy of Jeronimo,” *allias* “Spanes Comodye donne oracoe”, which appears seven times in Henslowe’s list of the performances, in 1592, of the *Spanish Tragedie*?” Os autores atribuem a *First Part* a um outro autor, afirmando que talvez Kyd não fosse capaz de escrever uma peça tão burlesca, justificação à qual juntam o facto de existir na peça referência ao Jubileu de 1600. Também Andrew S. Cairncross debate esta questão (pp. xiv-xv), considerando que estas duas peças são “a two-part play”.

que a associou a Thomas Kyd.<sup>5</sup> Independentemente da autoria, das fontes e das eventuais revisões dessas mesmas obras, optamos por analisar também *The First Part*, uma vez que versa o tema de *The Spanish Tragedy*, sendo as duas peças comparadas a *The Battle of Alcazar* de George Peele,<sup>6</sup> em termos da construção das personagens “portuguesas”. Os acontecimentos históricos para que a acção de *The Spanish Tragedy* poderá eventualmente remeter: a anexação de Portugal por parte de Espanha, dá-se após a morte de D. Sebastião em Alcacer-Quibir (1578), sendo este o *background* histórico da peça de George Peele. Salientamos, então, a existência de um *continuum* temático e histórico entre as “Spanish plays” de Thomas Kyd e *The Battle of Alcazar*. Relação essa que poderia ser estabelecida pela audiência isabelina mais culta destas peças.

No final do século XVI, quer em Portugal quer em Inglaterra, a Cavalaria há muito que tinha perdido o papel determinante nos combates que lhe conferiam maior prestígio e supremacia, pois, desde os séculos XIV-XV, com o fim das cruzadas e da reconquista cristã na Península Ibérica, associado ao aparecimento de novas técnicas bélicas — por exemplo os bombardeiros e as armas de fogo —,<sup>7</sup> esse mesmo estrato da Nobreza perde o seu estatuto, uma vez que a guerra já não dependia unicamente do seu contributo. A Literatura Cavaleiresca do século XVI representava, portanto, um refúgio nostálgico de um passado glorioso envolto de grandiosos feitos de guerra, torneios e justas.<sup>8</sup> Nos séculos XV-XVI, a Nobreza circula muito mais na corte, ocupada com cargos políticos, do que nos campos de batalha, tornando-se o estatuto de “cavaleiro” mais honorífico do que reflexo da *praxis*.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. Introdução de Philip Edwards na peça de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1969, p. xvii.

<sup>6</sup> As qualidades literárias destes dois autores contemporâneos foram inúmeras vezes comparadas e colocadas em pé de igualdade, inclusivamente por outros escritores isabelinos. A este respeito veja-se Arthur Freeman, *Thomas Kyd...*, 1967, pp. 13-22; que na página 76 se refere e lista as influências e os “tentative parallels between *The Spanish Tragedy* and *The Battle of Alcazar* (1589) which bear recording [...]”.

<sup>7</sup> Como podemos verificar em *The Spanish Tragedy*, na fala de Villupo: “Discharg’d his pistol [...]” (I, iii, 67).

<sup>8</sup> Cf. A. H. de Oliveira Marques, «Cavalaria», s/d, pp. 26-28 e Sydney Anglo (ed.), *Chivalry in the Renaissance*, 1990. A respeito da Cavalaria Portuguesa na Época Moderna, relevante, sobretudo, para o estudo de *The Battle of Alcazar*, veja-se: Jorge Borges de Macedo, «Cavalaria na Época Moderna», s/d, pp. 388-394. A respeito da temática da Cavalaria, vejam-se os seguintes trabalhos: André Corvoisier, *Armies and Society in Europe 1495-1789*, 1979; Hale, J. R., *War and Society in Renaissance Europe*, 1985; Maurice Keen, *Chivalry*, 1984.

<sup>9</sup> Os romances e as novelas de Cavalarias portuguesas, traduzida para o inglês, via francês ou castelhano, acabariam por influenciar a Literatura Inglesa. No entanto, alguns desses textos continuam, ainda hoje, erroneamente, a ser referidos como franceses ou espanhóis. Veja-se o exemplo de Emile Legouis, *A History of English Literature*, p. 258, ao falar das influências europeias na Literatura Inglesa do século XVI: “[...] The word may seem too narrow when the

Nas peças de George Peele e Thomas Kyd, diversas personagens são portuguesas ou visitam o Reino de Portugal, pelo que a sua construção e até a própria imagética do texto se tornam relevantes do ponto de vista da análise da representação e da imagem do Cavaleiro Português. Atentaremos ainda na forma como essa ideia é veiculada pelos textos nas possíveis razões e fontes para que a presença portuguesa se verifique não só nestas peças, bem como noutras fontes e obras coevas da Literatura Inglesa.

O *background* político de *The Spanish Tragedy* e *The First Part of Hieronimo*, doravante designada *The First Part*, é a vitória do rei de Castela após o confronto com o rei de Portugal, sendo uma das outras polémicas que envolvem esta peça a questão dos referentes históricos que poderão estar subjacentes à acção da mesma.<sup>10</sup> De acordo com alguns críticos literários, esta mesma situação remete-nos para a vitória espanhola de 1580,<sup>11</sup> na Batalha de Alcântara,

---

large number of French works circulating in England are considered, and also the influence exercised by Spain, especially through the medium of the chivalrous romances — *Palmeirin*, *Amadis*, and Montemayor's *Diana* were all done into English by Anthony Munday before the end of the century [...]."

<sup>10</sup> As falas em italiano, embora a acção tenha lugar em Portugal e Espanha, conferem ao texto da peça um tom mais latino, associado ao Sul da Europa: "Lor. Vien qui presto" (II, i, 43). A estas juntam-se ainda falas em castelhano: "Pocas palabras." (III, XIV, 118). Arthur Freeman, *op. cit.*, pp. 54-5, em relação a Don Cyprian, duque de Castela, afirma que talvez Kyd tenha retirado o nome da personagem de relatos da batalha da Terceira, uma vez que o governador da ilha entre 1580 e 1582, Ciprião de Figueiredo, era amigo de D. António Prior do Crato. Freeman adianta que o nome desta figura histórica foi "anglicized in 1591 as 'Don Cyprian Figeredo Vasconcelus' na obra *A Fig for the Spaniard* (Londres, 1591) de G. B. Não querendo privilegiar uma leitura demasiado historicista, pensamos que elementos como os atrás referidos, face ao contexto historico-social de produção da obra, terão que ser considerados.

<sup>11</sup> Cf. Philip Edwards, *op. cit.*, p. xxiv. O autor defende que a peça é "sheer fantasy", negando quaisquer relações com factos e dados históricos, ao contrário do que Joseph Schick (*The Spanish Tragedy*, 1898; *Introduction to The Spanish Tragedy*, Londres, 1901) fizera a partir da expressão de Don Andrea: "the late conflict with Portingale" (I, i, 15). A vitória de Espanha é também referida diversas vezes (I, ii, 6). Edwards recupera todos os argumentos deste autor para os "desmontar", e que apresentaremos sumariamente, pois resumem todo o debate de que esta questão tem sido alvo: o facto de Portugal, após a anexação espanhola, ser governado por um "Vice-king"; a perda do estatuto imperial de Portugal, o último passo da anexação na "Terceira" em 1583 assim como outras batalhas (Julho-Agosto, 1582), episódio este do conhecimento dos ingleses como demonstra Freeman, *op. cit.*, p. 53, ao referir o título dos primeiros relatos ingleses da batalha dos Açores, impresso em Londres em 1582: *A discourse of that which happened in the battel fought between the two Navies of Spaine and Portugall at the Islands of Azores*, e em 1583: *Relation of the expoungeable attempt and conquest of the ylande of Tercera...* (negrito nosso). No entanto, Edwards defende que o conflito na peça de Kyd "is a war between Spain and its tributary Portugal, governed by a viceroy, arising from Portugal's refusal to pay its tribute" (p. xxiv), o que não se observou antes ou depois da anexação. Um outro argumento de Schick (*op. cit.*, pp. xxiii-xxiv) é o de que o projecto de casamento entre Balthazar e Bel-imperia remete para uma proposta de casamento que fez parte das negociações entre Filipe II de Espanha e o duque de Bragança antes da Batalha de Alcântara. Edwards conclui: "If Kyd's play was based on real events, then the absence of any reference to the Armada would be near to proof

durante a qual D. António Prior do Crato, que lutara na “Battle of Alcazar”, foi derrotado, tendo, de seguida, fugido para Inglaterra, onde permaneceu até Setembro de 1581.

Na nossa opinião, as três obras que compararemos ao longo deste artigo, e mais especificamente as de autoria de Kyd, têm subjacentes ao seu enredo, não apenas os acontecimentos do século XVI, mas também as diversas lutas que Portugal foi travando com os reinos de Leão e Castela ao longo da sua História, e nas quais os ingleses participaram. A fama dos guerreiros portugueses chegava a Inglaterra quer através dos cruzados e demais guerreiros ingleses, quer através da redacção e traduções, sobretudo do francês, de obras sobre a História de Portugal. Também as viagens e relações diplomáticas davam lugar ao reconhecimento público de personalidades portuguesas, como aconteceu com o Infante D. Pedro, duque de Coimbra, futuro Regente do Reino na menoridade de Afonso V. O Infante, em 29 de Setembro de 1426, chega a Inglaterra, “talvez a tempo de assistir, entre o séquito de seu primo Henrique VI, às celebrações religiosas do dia de S. Miguel. Durante os três meses passados em Londres, estadia **amplamente documentada nas crónicas inglesas coevas e posteriores**, teve oportunidade de conhecer de perto pela primeira vez, as malfetorias tecidas por regências e bastardias em volta do trono de um rei menor, intervindo no conflito armado em que se defrontaram o duque de Gloucester e o bispo de Winchester para apartar os contendores ao cabo da oitava investida.”<sup>12</sup> Devido ao seu desempenho no campo de batalha, o paladino português é agraciado com a muito nobre Ordem da Jarreteira em 1427, fundada em 1348 pelo rei Edward III, sendo a mais alta ordem de Cavalaria inglesa.<sup>13</sup>

---

that the play was written before 1588. But the reflection of historical events is trifling and tangential that the argument falls to the ground. [...] Kyd is innocent of contemporary allusion. Indeed, when we consider how much English dramatists (and their audiences) knew of the recent sad history of Portugal [...] it seems, as I have suggested, that Kyd must have been trying to avoid verisimilitude. [...] We must take it that Kyd was writing a revenge play, and that he wanted (or his source gave) war between two countries for its setting, and that he chose Spain and Portugal without much thought of the real Spain and the real Portugal [...] keeping his play at a distance from contemporary events and preserving the unhistorical flavour of his play” (pp. xxiv-v).

<sup>12</sup> Cf. Margarida Sérulo Correia, *As Viagens do Infante D. Pedro*, 2000, p. 45 (negrito nosso). A este respeito veja-se igualmente F. M. Rogers, *The Travels of the Infante...*, 1961, pp. 23-24.

<sup>13</sup> A respeito das relações diplomáticas entre Portugal e a Inglaterra veja-se: António Álvaro Dória, «Inglaterra, relações de Portugal com a», s/d, pp. 320-325 e A. H. de Oliveira Marques, «Capítulo VI. O estado e as relações diplomáticas: Inglaterra», 1987, pp.319-20. Para um relato de cavaleiros europeus no século XV em busca de aventura pela Europa, veja-se Martin de Riquer, *Caballeros Andantes...*, 1967.

Verifica-se, portanto, que na própria Inglaterra os cavaleiros portugueses foram agentes de gloriosos feitos de guerra, imortalizados em crônicas inglesas

O conjunto dos agradecimentos e referências literárias a nobres portugueses, decerto contribuíram para a formação da imagem positiva dos cavaleiros lusitanos, que Kyd e Peele resgataram do passado, para legitimar o presente. Mesmo que as peças de Kyd não aludem de forma significativa às guerras portuguesas contra Castela, decerto o conjunto das mesmas estará presente na mente do autor e do público informado, inclusive, as incursões de Drake em Lisboa, na companhia de D. António Prior do Crato em 1589,<sup>14</sup> ano da publicação de *The Battle of Alcazar*, e, segundos alguns críticos, *The Spanish Tragedy*.<sup>15</sup> Nesse mesmo ano, George Peele publica ainda *An Eglogue. Gratulatorie, Entitled: To the Right honourable, and renowned shepard of Albions Arcadia: Robert Earle of Essex and Ewe, for his welcome into England from Portugall* (negrito nosso).

Estas mesmas incursões aparecem noticiadas numa fonte histórica inglesa iniciada em 1577 pelo historiador e antiquário William Camden (1551-1623), *Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum Reganate Elizabethae*, também conhecida por *Annales*. Escrita em latim, a primeira parte foi publicada em 1615, e a segunda em 1625, em Leida (1627 em Londres).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Cf. Joaquim Veríssimo Serrão, «António, D., Prior do Crato», s/d, pp. 157-159. A este respeito veja-se igualmente, J. B. Black, *The Reign of Elizabeth*, 1976, pp. 411-413.

<sup>15</sup> Cf. Ian Ousby, *The Wordsworth Companion to English Literature*, 1992, p. 516.

<sup>16</sup> As duas partes da obra, que percorre todo o reinado de Isabel I, foram traduzidas para inglês, respectivamente, em 1625 e 1629, sendo que a obra completa foi publicada em inglês no ano de 1635. (Cf. Ian Ousby, *op. cit.*, p. 147). A única edição bilingue que conseguimos consultar foi editada na internet por Dana F. Sutton, da Universidade de California, Irvine (<http://e3.uci.edu/~papyri/camden>), pelo que considerámos esta edição do texto uma fonte fidedigna e segura. O hipertexto tem como base a edição em dois volumes da obra por Waterson, Londres, 1615, contendo igualmente algumas anotações que Francis Bacon fez sobre a obra. William Camden, por sugestão de Lord Burghley, utilizou, para redigir a sua crônica, inúmeros documentos privados e públicos: cartas, leis, instruções para embaixadores, tratados diplomáticos, entre outras fontes coevas. No ano de 1561 (ponto 29 do hipertexto), Camden refere os conselhos que o Cardeal D. Henrique enviou por carta a Elizabeth I; no ano de 1571, refere a disputa entre os Ingleses e os Portugueses na Guiné; em 1576, refere a Batalha de Alcácer-Quibir e a morte de Thomas Stukeley (enredo da peça *The Battle of Alcazar*). Nesta fonte são recorrentes as alusões ao perigo que o "Spanyard" (Filipe II de Espanha) representa. Relativamente ao ano de 1594, o julgamento do judeu português Roderigo Lopez tem um destaque evidente. E no capítulo dedicado ao ano de 1596 temos a informação de ter sido investido cavaleiro Don Christophero, filho de "King Anthony", em reconhecimentos dos seus feitos de armas contra os espanhóis.

Na lista de personagens de *The Spanish Tragedy*, temos presentes diversas personagens referidas como sendo portuguesas: “Viceroy of Portugal (‘King’); Pedro, *his brother*; Balthazar (‘Prince’), *his son*; Serberine, *servant to Balthazar*; Alexandro, Villupo, *noblemen at the Portuguese court*”; o “Ambassador of Portugal to the Spanish court, two Portuguese” e “Portuguese Nobles [...]”.<sup>17</sup> Desde logo, fica claro o movimento que se verificará entre as duas cortes, bem como o estatuto social das personagens que se movem nas esferas socio-política e amorosa que compõem a peça.

Mencionamos também a coincidência entre o nome do irmão do vice-rei de Portugal e o regente D. Pedro, filho de Filipa de Lencastre e D. João I. Um outro nome que poderá despertar a atenção do leitor ou espectador da peça será “Alexandro”, nobre da corte portuguesa, pois na literatura cavaleiresca da Idade Média o nome Alexandre era sinónimo de “grande cavaleiro”, reportando-se ao imperador Alexandre Magno da Macedónia.

O espírito de Andrea, no discurso inicial com a Revenge, dá a conhecer o contexto político motor da peça: “*Andrea*. For in the late conflict<sup>18</sup> with the Portingale / My valour drew me into danger’s mouth —” (*The Spanish Tragedy*, I, i, 15-16).

Após ter vencido a guerra, a corte espanhola alude ao “tribute” (I, ii, 8) que deseja forçar o vice-rei a pagar-lhes. Para tal, o rei espanhol recorre ao pronome possessivo, marcando, assim, a dependência de Portugal para com o seu trono, enquanto o general responde ao soberano recorrendo a uma linguagem feudo-vassálica: “*King*. **Our** Portingals will pay **us** tribute then? / *Gen*. Tribute and wonted **homage** therewithal” (I, ii, 8-9, negrito nosso).

As sucessivas guerras entre Portugal e Espanha são igualmente referidas, uma vez que as fronteiras que unem ambos os países são também razão da sua divisão e discórdia:

“*Gen*. Where Spain and Portingale do jointly knit  
Their frontiers, leaning on each other’s bound,  
There met our armies in their proud array,

---

<sup>17</sup> Cf. Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1969, pp. 2-3.

<sup>18</sup> Freeman, *op. cit.*, p. 59, afirma que também na obra *A copie of a letter* (1584), provavelmente escrita por um católico para atacar o favorito da rainha Robert Dudley, first earl of Leicester (?1532-1588), devido à sua política anticatólica, encontramos referência a “the late contention” entre Portugal e Espanha (p. 10). Esta obra, de título *Copie of a letter wryten by a master of arte of Cambridge, to his friend in London...*, (1584), é intitulada, em 1641, *Leicester’s Commonwealth*.

Both furnish'd well, both full of hope and fear,  
 [...] Both raising dreadful clamours to the sky,  
 [...] And captains strove to have their valours tried.  
 Don Pedro, their chief horseman's colonel,  
 Did with this cornet bravely make attempt  
 To break the order of our battle ranks.  
 But Don Rogero, worthy man of war,  
 March'd forth against him with our musketeers,  
 And stopp'd the malice of his fell approach." (I, ii, 22-45)

D. Pedro assume o papel de líder, incitando as hostes portuguesas contra as facções inimigas, dando, assim, início à batalha, cujo som é descrito através de uma sugestiva comparação, digna de duas potências marítimas, que lutavam igualmente no mar, inclusive contra a competição inglesa e holandesa. Na fronteira entre os dois países (I, ii, 22),<sup>19</sup> Espanha lança-se sob as tropas portuguesas, gerando um mar de desordem através do qual se apodera do Reino vizinho.

"Their violent shot resembling th' ocean's rage,  
 When, roaring loud and with a swelling tide,  
 It beats upon the rampires of huge rocks,  
 And gapes to swallow neighbour-bounding lands." (I, ii, 48-51)

A descrição da batalha registra um movimentado quadro de invectivas, envoltas num misto de sangue que torna as planícies roxas (I, ii, 60-62), tópico recorrente nas descrições de batalhas épicas.<sup>20</sup> Andrea prepara-se para entregar a vitória aos espa-

<sup>19</sup> Numa tendência demasiado historicista, diversos autores, em busca de referentes históricos da peça, têm utilizado este verso para negar que Kyd se esteja a referir à Batalha de Alcântara que teve lugar próximo de Lisboa.

<sup>20</sup> Em *The Battle of Alcazar o Presenter* recorre, várias vezes, a esta imagem bélica: "Lo, thus into a lake of blood and gore / The brave courageous King of Portugal / had drench'd himself [...]" (III, 1-3); "bloody banquet" (IV, 6). Também em *Os Lusíadas* nos aparece esta mesma imagem, quando da descrição da batalha do Salado (III, 113). Veja-se igualmente uma fonte anterior à epopeia camoniana: José Mattoso, *Narrativa dos Livros de Linhagens*, 1983, onde quando da descrição do desempenho de Álvaro Gonçalves Pereira na Batalha do Salado se afirma: "Estavam tam fremosamente ordinados pera lidar que bem era de pensar que, posto que todos Espanhoes e Franceses e Alemaes e **Ingreses** ali estevessem, que haveriam lides para VIII dias." [...] (p. 130, negrito nosso). "As espadas que tragiãram eram muito alvas; ali se tornavam vermelhas com sangue [...]" (p. 135). Também na *First Part of Hieronimo*, durante o cómico diálogo entre Balthazar e Andrea na corte portuguesa, este último aconselha o embaixador espanhol: "Here let the rising of our hot **blood** set, / Until we meet in **purple**, when our swords / Shall \_\_\_\_" (iv, 77-8, negrito nosso). Nesta última peça, o sangue no campo das batalhas faz as vezes do dinheiro do tributo que Portugal

nhóis, quando Balthazar revigora as tropas portuguesas, revira-volta indicada através da adversativa *but*, assassinando o inimigo:

“*Gen.* [...] **But** Balthazar, the Portingale’s **young prince**,  
Brought rescue and encourag’ d them to stay:  
Here-hence the fight was eagerly renew’d,  
And in that conflict was Andrea slain-  
Brave man at arms, but weak to Balthazar.” (I, ii, 68-72,  
negrito nosso)

Também Horacio descreve a luta travada entre o “**chevalier**” Don Andrea e “young” Don Balthazar, bem como o sofrimento causado pelos portugueses aos espanhóis, recorrendo a motivos e tópicos das epopeias da Antiguidade: “[...] I saw him honour’d with due funeral” (I, iv, 40), tal como Pátroclo em *A Ilíada*.

“*Bel.* [...] Their fight was long,  
Their hearts were great, their clamours menacing,  
Their strength alike, their strokes both dangerous.” (I, iv,  
13-15)

No final de *The Spanish Tragedy*, durante a peça que encena para vingar o seu filho, Hieronimo demonstrará o seu profundo conhecimento da Literatura da Antiguidade Clássica (IV, iv, 77-80).

Relato perante o qual a voz feminina de Bel-imperia expressa a sua sede de vingança para com o príncipe português, que por ela se apaixonará: “Would thou hadst slain him that so slew my love.” (I, iv, 30), continuando: “[...] how can love find harbour in my breast, /Till I **revenge** the death of my beloved?” (I, iv, 64-65, negrito nosso). Na fala do *General* do exército espanhol acima transcrita, temos presentes dois termos que associados irão concorrer ao longo da peça para a caracterização de Balthazar: “young” e “prince”. A estes se juntam expressões como “warlike prince of Portingale” (I, ii, 111); “valiant knight” (I, iv, 74), “gentle prince” (III, x, 78), “brave prince” (III, xiv, 107), como acontece em *The First Part* e *The Battle of Alcazar*. Na terceira adição à edição da peça de 1602<sup>21</sup> — entre III, i e ii — encontramos as expressões

---

recusa pagar a Espanha (viii, 87-9). Mesmo antes da batalha, Andrea, ao tentar evitar mortes, recorre a esta mesma imagem (x, 60-3). O combate final, frente a frente, entre Balthazar e Andrea é igualmente associado ao sangue, pois um dos dois terá que morrer (xi, 100-104).

<sup>21</sup> Adição apresentada, em anexo, em Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1969, p. 126. Na página xi da introdução desta edição da peça, Philip Edwards refere as cinco adições (320 versos) da edição de Pavier, em 1602

“proud Prince Balthazar”, “his great mind, too full of honour,” e “valiant but ignoble Portingale”. O príncipe português será igualmente descrito pelo duque de Castela como o “pledge of Castille’s peace” (III, xiv, 107), ou seja, a arma através da qual Castela consegue, sem mais guerras, a sua paz e, conseqüentemente, anexação de Portugal.

O general informa o rei de Espanha que a vitória está do seu lado, e que o tributo será pago, a par da homenagem devida a Espanha. Balthazar, cativo, é, então, trazido à presença do monarca, que se lhe dirige, pregando os valores e a honra do seu Reino:

“*King*. [...] Young prince, although thy father’s hard misdeeds,  
In keeping back the tribute he owes,  
Deserves but evil measure at our hands,  
Yet shalt thou know that Spain is honourable.” (I, ii, 134-37)

Balthazar reconhece os erros do pai, pelos quais ele sofre, cativo dos espanhóis, redimindo os males praticados antes da batalha que vem repor a ordem entre os dois Reinos vizinhos. Quer Lorenzo quer Horacio disputam a guarda do cativo, alegando o primeiro que o prendeu, e o segundo que o derrubou do cavalo, animal que pode ser visto como extensão e símbolo do cavaleiro, e bem supremo no campo de batalha. A honra de ter capturado o valente príncipe português é objecto de disputa, alegando os dois guerreiros espanhóis motivos válidos para receberem o resgate. Torna-se evidente toda a importância e simbologia associadas às armas de guerra, de que Horacio desposou o príncipe. O Rei, arauto da justiça e da ordem,<sup>22</sup> pergunta a Balthazar a qual dos cavaleiros ele se rendeu, ao que o príncipe português responde:

“*Bal*. To him in **courtesy**, this other gave me strokes:  
He promis’d life, this other threaten’d death:  
He wan me love, this other conquer’d me:  
And truth to say I yeld myself to both.” (I, ii, 162-65, **negrito** nosso)

Recompensando ambos os cavaleiros da sua corte pelos feitos de guerra, e concedendo tenças aos soldados (I, ii, 196), o rei oferece a Lorenzo as armas e o cavalo de Balthazar, que

---

<sup>22</sup> Cf. José Mattoso, *Ricos-Homens Infanções e Cavaleiros*, 1998, p. 191: “[...] A principal função do rei há-de ser guardar a «justiça», isto é a equidade, que consiste sobretudo em manter cada qual no lugar que lhe compete [...]”.

permanecerá sob a sua guarda, uma vez que a sua casa é mais digna para o convidado, enquanto Horatio receberá o valor do resgate do príncipe, que será acordado, civilizadamente, entre o prisioneiro e o seu captor. O estatuto social de Horacio é, portanto, inferior ao de Lorenzo, não sendo tão adequado para albergar prisioneiro como “friendly guest” (I, ii, 197), a quem é pedida uma opinião acerca da decisão do Rei: “*Bal. That Don Horatio bear us company, / Whom I admire and love for chivalry*” (I, II, 193-4, **negrito** nosso).

O cativo português, recebido com cortesia,<sup>23</sup> como convém entre cavaleiros, reconhece o valor da Cavalaria espanhola, demonstrada quer no campo de batalha quer na corte do rei espanhol. A ordem da Cavalaria constituía um grupo coeso, marcado por solidariedades de tipo horizontal.<sup>24</sup> Como que irmãos, os cavaleiros entretajudavam-se com a consciência de pertença de um grupo de elite no interior da Nobreza, a cujas leis e ideologia se submetiam, e a que Alexandro alude (I, iii, 47), tal como o vice-rei de Portugal quando afirma que os cavaleiros renegariam a esse mesmo código “deontológico” da Cavalaria por vingança (“revenge”).

A terceira cena do primeiro acto tem lugar na corte de Lisboa, sendo o movimento entre as duas cortes constante ao longo de toda a peça, como o espelha a figura do mensageiro português recebido na corte espanhola com requinte (I, iv, 110). O governante de Portugal dialoga com Alexandro e Villuppo acerca dos recentes acontecimentos que o obrigam ao pagamento de um tributo ao reino vencedor. O vice-rei, subalterno qual Lear, queixa-se por entre líricos suspiros, fazendo uso do dom da palavra:

“*Vice. Then rest we here awhile in our unrest,  
And feed our sorrows with some inward sighs,  
For deepest cares break never into tears.  
But wherefore sit I in a regal throne?  
This better fits a wretch’s endless moan.  
Yet this is higher than my fortunes reach,  
And therefore better than my state deserves.  
Ay, ay, this earth, image of melancholy,  
Seeks him whom fates adjudge to misery:  
Here let me lie, now am I at the lowest.*” (I, iii, 5-14)

---

<sup>23</sup> O próprio rei de Espanha afirma que o seu reino: “pleasure[s] more in kindness than in wars” (I, iv, 128).

<sup>24</sup> Conceito que retirámos de José Mattoso, *Identificação de um país...*, 1988, p. 353

Entregando o seu destino à Roda da Fortuna, o vice-rei arrepende-se do facto de a sua ambição ter causado guerras sangrentas, bem como a perda do seu filho e povo. Redime-se através da magia das palavras, confessando a sua culpa numa das mais belas falas da peça (I, iii, 32-42).

Enquanto o fiel Alexandro informa o seu Senhor que o príncipe se encontra vivo em Espanha, o covarde Villuppo, que havia fugido do campo de batalha, acusa Alexandro de ter morto Balthazar à traição com um tiro de pistola, e de o ter arrastado para as tendas espanholas. (I, iii, 59-75). A atitude de Villuppo nega toda a ideologia cavaleiresca, pelo que o próprio nome latino da personagem (lobo mau/vil) nos remete para a sua caracterização psicológica.

O vice-rei acusa então Alexandro — “Terceira’s lord”<sup>25</sup> (I, iii, 82) — de se querer apoderar do seu trono e coroa, recorrendo à simbologia do gesto ao retirar a sua coroa — alvo da ambição — e colocá-la, de novo, na cabeça. Este mesmo objecto é alvo de cobiça por parte do rei espanhol, a quem, mais tarde, o vice-rei a entregará. O cavaleiro traidor pagará o seu erro com o seu sangue, imagem recorrente ao longo da peça, como afirmámos anteriormente. A verdade torna-se clara no desabafo de Villuppo em privado, que admite ter traído o vice-rei, esperando recompensa pela sua “villany” (I, iii, 95).

Entretanto, em Espanha, e como seria de esperar, os cavaleiros Lorenzo, Horacio e Balthazar passam o seu tempo “in some delightful sports and revelling” (I, iv, 109), ou seja, “pleasures of the court” (I, iv, 124). No entanto, Balthazar afirma estar curioso para receber o embaixador português durante o banquete preparado para a ocasião: “*Bal.* To welcome hither our ambassador / And learn my father and my country’s health.” (I, iv, 114-5)

O rei alude à tão desejada paz e União Ibérica<sup>26</sup>, alvos de sucessivas tentativas comuns entre os dois reinos ibéricos: “Spain is Portugal / And Portugal is Spain, we both are friends, / Tribute is paid, and we enjoy our right.” (I, iv, 132-4). Como veremos, mais

---

<sup>25</sup> Em relação à operação “anfíbia” de reconquista da Ilha Terceira pelos partidários de D. António Prior do Crato, e à Grande Armada, veja-se Joaquim Romero Magalhães, «Filipe II (I de Portugal)», 1993, pp. 563-570. De acordo com Arthur Freeman, *op. cit.*, p. 53, Kyd poderá ter ouvido descrições da ilha Terceira do seu amigo Thomas Lodge, que visitou a ilha em 1582. Encontrámos referências a essa visita num outro autor. C. S. Lewis, *English Literature...*, 1944, pp. 16-17: “Lodge writing a romance about Arden while he sails to the Azores is typical.” A ilha Terceira seria, portanto, associada à forte resistência portuguesa contra Filipe II de Espanha.

<sup>26</sup> A respeito das relações diplomáticas entre Portugal e Espanha veja-se A. H. de Oliveira Marques, «Capítulo VI. O estado e as relações diplomáticas: Reinos Ibéricos», 1987, pp. 317-9.

adiante, esta mesma união é também engendrada com base num casamento entre as duas casas senhoriais ibéricas.<sup>27</sup>

Como parte do ritual de acolhimento do embaixador português nas cortes espanholas, através de um *masque*, assistimos a uma enumeração de personalidades históricas inglesas, sendo que esta galeria tem por objectivo afastar Portugal de Inglaterra, ao ser introduzida por Hieronimo, que explica a “peça dentro da peça” ao rei de Espanha: O *masque* concorre igualmente para a construção de modelos ideais de cavaleiros que se entreajudam nas horas difíceis. A peça de teatro, tal como o rei a interpreta, transforma o auxílio que os monarcas ingleses deram a Portugal<sup>28</sup> ao longo da História em cruéis invasões, piores do que as espanholas. Temos, portanto, uma outra visão da aliança anglo-portuguesa, a do inimigo, que desconstrói essa mesma amizade, em seu benefício:

“*Hier.* The first arm'd knight that hung his scutcheon up,  
[...] Was English Robert, Earl of Gloucester,<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Também em *The Battle of Alcazar de Peele*, o casamento ibérico é referido como fazendo parte das estratégias políticas dos dois reinos vizinhos (III, 19). Filipe II de Espanha oferece a mão de sua filha Isabel ao Rei português (III, i, 22).

<sup>28</sup> Para um estudo exaustivo sobre a presença inglesa em Portugal veja-se o estudo de L. Saavedra Machado, «Os ingleses em Portugal», 1932-1939.

<sup>29</sup> Robert, earl of Gloucester (morto em 1147), filho ilegítimo de Henry I, invadiu a Inglaterra com a sua irmã Matilda (pretendente ao trono) em 1139, capturando o igualmente referido Rei Stephen em 1141. De acordo com Philip Edwards, *op. cit.*, p. 26, “there is no reason to suppose that Robert of Gloucester was ever in Portugal. There is no hint in Holinshed or in chronicles like Grafton or Hardyng or Fabyan to support Kyd.” Por sua vez, Freeman, *op. cit.*, p. 55, afirma que “in Elizabethan times a tradition of Robert of Gloucester in Portugal was current [...]: Anthony Wadeson collected a payment of twenty shillings from Henslowe in 1601 in earnest of ‘A Boocke called the life of the humerous earlle of gloster wth his conquest of portingalle.” Em relação ao auxílio dos cruzados ingleses quando da tomada de Lisboa aos muçulmanos, muito se tem dito, sendo que recentes teorias lançam um novo olhar sobre o envolvimento de cruzados ingleses nesse acontecimento, bem como sobre a autoria da carta. Veja-se, a este respeito, Jonathan Phillips, «Saint Bernard...», 1997, pp. 485-497, onde o autor enumera alguns dos cruzados anglo-normandos presentes na conquista de Lisboa, apresentando, na senda de Harold Livermore («The conquest...», 1990), o autor da carta para Osberto de Bawdsey (também uma teoria), como sendo o presbítero anglo-normando Raul. Veja-se ainda *The Conquest of Lisbon: De Expugnacione Lyxbonensi*, introdução de Jonathan Phillips, 2000. José Leite de Vasconcellos, *Etnografia Portuguesa*, vol. IV, 1982, 29, refere o primeiro bispo da cidade, o inglês Gilberto e cônegos seus conterrâneos, sendo que, a partir de um documento de 1159, verifica a residência de alguns ingleses em Lisboa, nomeadamente, “um Hastingsiense (de Hastings) [...]”, que é, decerto, o bispo Gilberto de Hastings. Em relação ao auxílio inglês nas cruzadas e à tradição que relata o estabelecimento de algumas famílias inglesas em Portugal, nomeadamente a família da casa de Pedrosa, temos, na Literatura Portuguesa, alguns exemplos. O poeta João Roiz de Sá no *Cancioneiro Geral* (III, 209-10) refere: [...] Vierão de Ingraterra / cô tenção que nuca erra / de spender vida, & tesouros / em ajudar contra Mouros/ os Portugueses na guerra [...] (Apud Saavedra Machado, *op. cit.*, p. 577).

Who when King Stephen bore sway in Albion,  
Arriv'd with five and twenty thousand men  
In Portingale, and by success of war  
Enforc'd the king, then but a sarracen,<sup>30</sup>  
To bear the yoke of the **English Monarchy**." (I, iv, 140-6,  
negrito nosso)

A galeria de personagens continua, assim como a inversão dos factos, através de sugestivos verbos de acção, como convém numa descrição de batalhas e saques:

"*Hier.*[*The second knight on stage*] was Edmund,<sup>31</sup> Earl of Kent in Albion,  
When English Richard wore the diadem.  
He came likewise and **razed** Lisbon walls,  
And took the King of Portingale in fight:  
For which, and other suchlike service done,  
He after was created Duke of York." (I, iv, 152-157, negrito nosso)

A esta apresentação, o rei responde:

"*King.* This is another special argument,  
That Portingale may deign to bear our yoke  
When it by **little** England hath been yok'd." (I, iv, 158-60,  
negrito nosso)

O tom, o interesse e a astúcia do rei poderão ser revelados se atentarmos no expressivo adjectivo com o qual o monarca qualifica a Inglaterra. O terceiro cavaleiro entra em cena:

"*Hier.* Was at the rest a valiant Englishman,  
Brave John of Gaunt, the Duke of Lancaster,<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Também o inglês Thomas Stukeley, como veremos adiante, se juntará a D. Sebastião para lutar contra os "sarracenos", em Marrocos.

<sup>31</sup> Em 1381-2, Edmund Langley, primeiro duque de York (1341-1402), lutou com o seu irmão, o *Black Prince*, na Europa continental, de 1367 a 1372. Em 1381-82, e de acordo com Philip Edwards, *op. cit.*, p. 26, este cavaleiro inglês lutou ao lado dos portugueses contra os espanhóis, ao contrário do que a peça afirma.

<sup>32</sup> John of Gaunt, Duke of Lancaster (1340-99) lutou na Guerra dos Cem Anos de 1367 a 1374. De 1386-89 lutou pela sua subida ao trono de Castela, a que dizia ter direito por via da sua segunda mulher, Constance of Castile. Como é sobejamente sabido, a sua filha Filipa de Lencastre casou com D. João III, vindo a influenciar a cultura da corte portuguesa. A presença do duque de Lencastre em Portugal, bem como o acordo do casamento de D. João I, estão atestados na *Crónica de João I* de Fernão Lopes, 1990: caps. LXXXIX, 2ª parte; LXXXII; XCI, 2ª parte; XCIII, 2ª parte; XCIV, 2ª parte; CXVIII, 2ª parte. Também Shakespeare refere as lutas de John of Gaunt contra Espanha: "[...] great John

As by his scutcheon plainly may appear.  
He with a puissant army came to Spain,  
And took our King of Castile prisoner." (I, iv, 163-7)

No final da galeria de personagens e argumentos apresentados pelo Rei, o embaixador português, convencido, conclui:

"*Amb.* This is an argument for our viceroy,  
That Spain may not insult for her success,  
Since English warriors likewise conquer'd Spain,  
And make them bow their knees to Albion." (I, iv, 168-71)

O mal de Espanha — encenado — justifica, assim, a submissão de Portugal. Toda a realidade histórica ficcionada e distorcida na peça da corte espanhola, apresenta o universo das alianças anglo-portuguesas ao avesso. Podemos, assim, interpretar este facto como sendo uma apropriação e deturpação dos factos históricos pretéritos por parte da corte espanhola, desejosa de ver Portugal e Inglaterra de costas viradas um para o outro. A ficção encontra-se, assim, ao serviço da política, servindo para demonstrar de que forma se podem manipular factos históricos em prol de interesses pessoais. Os espectadores da peça na Inglaterra Isabelina, decerto, teriam presentes os recentes acontecimentos e confrontos políticos entre Portugal e Espanha, assim como o forte apoio inglês<sup>33</sup> a Portugal, quer durante as

---

of Gaunt, which did subdue the greatest part of Spain [...]" (*Henry VI, Part III*, III, iii, 81-82). John of Gaunt é igualmente uma personagem na peça *Richard II*; sendo tio do Rei e pai de Bolingbroke. A personagem morre na primeira cena do segundo acto, representando a honra patriótica. De acordo com Charles Boyce, *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*, p. 211, a figura histórica foi um homem diferente do apresentado através da personagem envolta de virtudes. No entanto, o dramaturgo cria a sua imagem positiva devido a diversos factores: 1) Gaunt era antepassado de Elizabeth I; 2) Shakespeare desejava representar na peça o ideal da Era Cavaleiresca, tal como Kyd, até certo ponto, em *The Spanish Tragedy*. De acordo com Philip Edwards nas notas aos vv. 140-157 do primeiro acto, estas batalhas em Espanha não se verificaram. De acordo com Freeman, *op. cit.*, p. 56, a obra (*Anglorum Proelia*,) de Christopher Ockland, traduzida para inglês, em 1585, por John Sharrock com o título *The Valiant Actes and Victorious Battailles of the English Nation*, regista uma expedição a Espanha, durante a qual John of Gaunt submete a Espanha às suas ordens, exigindo um elevado tributo anual, qual Rei espanhol em *The Spanish Tragedy*, e casa as suas filhas, uma com o Rei português, outra com o Rei espanhol. Freeman refere ainda uma outra peça desaparecida: *The Conquest of Spayne by John a Gaunt*.

<sup>33</sup> António José Saraiva, no artigo «Portugal, 1250-1480: O 'Mundo dos cavaleiros'», 1980, p. 3 remete para a influência e repercussão destas guerras na cultura inglesa, ilustrando o seu texto com uma interpretação britânica da batalha de Aljubarrota "pouco posterior ao acontecimento". A respeito da influência inglesa em Portugal nesses tempos, o autor afirma: "Na arquitectura, na pintura, na iluminura de livros, no vestuário etc., dominam as modas de Inglaterra e de Borgonha. O próprio padroeiro dos exércitos deixa de ser o tradicional S. Tiago, substituído pelo nórdico S. Jorge." (p. 6).

guerras fernandinas e joaninas quer durante a ocupação filipina de Portugal.

O segundo acto da peça inicia-se com o projecto de Lorenzo e Balthazar de “amansar” Bel-Imperia, qual Katherina em *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare. Programa-se, então, um casamento ibérico que concorre para a intriga política da peça. Quando Lorenzo pergunta a Balthazar: “What if my sister love some other knight?” (II; i, 33), o cavaleiro português responde-lhe, antecipando um soneto de Shakespeare: “*Bal.* My summer’s day will turn to winter’s night.” (II, i, 34). Mais adiante, Balthazar, afectado pelo mal de amor, suspirará um curioso e elaborado jogo de palavras, que remetem para uma sensação agridoce provocada por Bel-imperia: “Glad” intercala-se com “Sad”, associando-se a “love” e “revenge”. ao longo de quatro versos (II, i, 111-15). O jovem guerreiro espelha a situação quiasmática em que se encontra, preso duplamente, ou seja, na corte espanhola e nas teias do (des)amor de Bel-imperia. Horatio é seu inimigo na guerra e no amor, termos e estados que se tornam sinónimos ao longo de toda a peça. As armas, o amor e a cortesia concorrem, portanto, juntamente para a caracterização de Balthazar.

Sonhando com a união ibérica, o rei de Espanha pede ao embaixador português para que o seu rei aceite a proposta e determine a data do casamento, unindo, assim, as duas casas: “for strengthening of our late-confirmed league” (II, ii, 11), acrescentando:

“I know no better means to make us friends.  
Her dowry shall be large and liberal:  
Besides that she is daughter and half-heir  
Unto our brother here, Don Cyprian,  
And shall enjoy the moiety of his land,  
I’ll grace her marriage with an uncle’s gift.” (II, iii, 12-17)

A paz é motivada e reforçada pelo casamento<sup>34</sup> de dois jovens, que consequentemente iria unir os dois reinos, através de

---

A respeito da presença inglesa na Batalha de Aljubarrota veja-se: Peter Russel, «Os ingleses em Aljubarrota...», 1962, pp. 419-33.

De referir ainda o facto de que as *Crónicas* de Froissart foram traduzidas para inglês, em duas partes (1523 e 1525) por John Bouchier, second Baron Berners (? 1469-1533), pelo que no final do século seria já conhecido o seu conteúdo, onde encontramos referências às batalhas travadas na Península Ibérica, nomeadamente a expedição do “earl of Cambridge” que luta em Portugal contra o Rei de Castela (Book II, ch. 90); a marcha do Rei de Portugal em direcção ao Rei de Castela (“Following the arrival of 500 English adventurers, the King of Portugal prepares to fight Castile. The army of the Portuguese king, reached the vicinity of Aljubarrota...”: Book III, chaps. 14-15, respectivamente).

<sup>34</sup> A este respeito veja-se Jorge Borges de Macedo, «Constantes e linhas de força...», 1976-1985.

um futuro filho. O duque de Castela, irmão do Rei, irá ter como seu genro o príncipe português, sendo que o pai de Balthazar deverá ainda pagar o resgate ao cavaleiro que prendeu o príncipe português, pois os compromissos de guerra assim o exigem (II, iii, 32-38).

Nos bastidores da intriga amorosa, os agentes políticos tentam controlar sentimentos, pelo que o Rei, sem sucessores, aconselha Don Cypriano acerca do que a filha deste último deverá fazer:

“*King*. The prince is amiable and forgo his love,  
She both will wrong her own estate and ours  
Therefore, whiles I do entertain the prince  
With greatest pleasures that our court affords,  
Endeavour you to win your daughter’s thought:  
If she give back, all this will come to naught.” (II, iii, 44-50)

Todos os movimentos da corte espanhola foram premeditados, e está, agora, nas mãos de Bel-imperia o culminar dos resultados das guerras que acabaram de se dar. A intriga política enleia-se na intriga amorosa, tornando-se paralelas, sobretudo quando Horatio é morto, facilitando o plano da corte, enquanto o seu pai — Hieronimo — jura vingar-se e matar os assassinos: “*Hier*. [...] For blood with blood shall, while I sit as judge,/Be satisfied, and the law discharg’d” (III, vi, 35-6).

No final do segundo acto, o espírito de Andrea dialoga com a Vingança, transportando o espectador para o final da peça, indiciando o desfecho da acção, tal como acontecera no início, através de uma prolepse: “*Rev*. [...] Thou shalt see the author of thy death, / Depriv’d of life by Bel-imperia [...]”(I, i, 88-9).

De regresso à corte portuguesa, encontramos presentes o vice-rei e Villuppo, acompanhados de diversos nobres. O monarca, enganado, queixa-se do ódio dos espanhóis que lhe assassinaram o filho: “By hate deprived [...] of the only hope of our successive line” (III, i, 14-15). Balthazar seria, então, o único herdeiro do trono de Portugal, originando a sua morte, possivelmente, uma crise dinástica. No momento da verdade, Alexandro demonstra, mais uma vez, o seu valor e ideais cavaleirescos: “Not that I fear the extremity of death,/For nobles cannot stoop to servile fear.” (III, i, 40-1). Alexandro está prestes a ser castigado por ordem do vice-rei, quando entra na corte o embaixador

regressado de Espanha, fazendo ouvir aos cortesãos<sup>35</sup> portugueses a voz da verdade. Esse mesmo embaixador regressará a Espanha, informando o monarca espanhol sobre a forma como o vice-rei reagiu às notícias do casamento ibérico: "The news are more delightful to his soul, / Than myrrh or incense to the offended heavens." (III, xii, 41-42). A corte portuguesa vê-se forçada a estar presente no matrimónio para consumir a desejada união por parte de Espanha: "To knit a sure, inexplicable band / Of kingly love, and everlasting league, / Betwixt the crowns of Spain and Portingale." (III, xii, 46-8). No terceiro acto, cena xiv, vemos, finalmente, toda a família ibérica reunida em Espanha, enquanto o rei espanhol sublima o seu poder:

"King. And now to meet these Portuguese,  
For as we now are, so sometimes were these,  
Kings and commanders of the western Indies.  
Welcome, **brave** viceroy, to the court of Spain,  
[...] 'Tis not unknown to us, for why you come,  
Or have so **kingly** cross'd the seas:<sup>36</sup>  
[...] And more than common love you lend to us." (III, xiv,  
5-13, negrito nosso)

As "western indies" seriam o Brasil, sendo que Portugal possuía colónias também em África e nas "East Indies". Toda a riqueza do Brasil seria, decerto, cobiçada não só pela Espanha, como por outras nações europeias, nomeadamente a Inglaterra. O escritor inglês Robert Greene (c. 1558-92), em *The Spanish Masquerado* (1589), alude à cobiça europeia pelo Brasil: "The **Indies** being first sought out by the Portugall, and lately conquered and possessed by the King of Spaine, yeldeth him all his treasure".<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Termo utilizado na peça: "princes and courtiers" (IV, i, 104), tal como em *The First Part of Hieronimo*: "discontented courtier" (i, 114). Em relação ao ideal de Cavalaria associado ao de cortesia bastará recordar a influência da obra de Baldessare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528) na Literatura Inglesa, traduzido para inglês em 1561 (*The Courtier*), por Thomas Hoby (1530-66): "the book whence the Elizabethan gallants derived the principles of courtliness." (Cf. Emile Legouis, *A History of English Literature*, 1934, p. 258.

<sup>36</sup> Esta travessia dos mares tem originado alguma discussão em relação à localização da corte espanhola, uma vez que Madrid se encontra afastada da costa espanhola. Para um sumário das explicações de diferentes autores veja-se Arthur Freeman, *op. cit.*, p. 12. Aproximamo-nos da interpretação deste autor ao referir a possibilidade de a corte se encontrar em Sevilha, e de o vice-rei português ter viajado até Cádiz, e, posteriormente, Guadalquivir acima.

<sup>37</sup> *Apud* Arthur Freeman, *op. cit.*, p. 54, negrito nosso. O mesmo autor refere ainda um texto de D. António Prior do Crato, de 1585: "Emanuel [King of Portugal...] conquered and annexed to his crowne, agood part aswell of the East and West Indies." [Cf. Antony, Prior of Crato *The Explanation of the true and lawfull*

Após este discurso, que deixa antever as consequências do casamento e rendição de Portugal, o vice-rei português, agora despojado, abençoa as bodas, e entrega a sua coroa ao Monarca espanhol. Como que arrependido, culpado e triste, deseja uma vida reclusa até ao final da sua vida: “Vice. [...] Here take my crown, I give it her and thee, / And let me live a solitary life, / In ceaseless prayers, [...]” (III, xiv, 31-3). Após este momento, Balthazar refere a península unificada ao afirmar: “As it is **our** country manner [...]” (IV, i, 106, **negrito** nosso).

No último acto da peça, as personagens assistem, em primeiro lugar, a um *dumb show*, e, posteriormente, à “play (tragedy)-within-the-play (tragedy)” intitulada *Solymon and Perseda*,<sup>38</sup> momento de ficção no interior da própria tragédia, que irá possibilitar a vingança final, e no qual Balthazar representa a personagem do imperador Soliman, inserido no mundo islâmico, também cenário de parte de *The Battle of Alcazar* de Peele. A partir das considerações de Hieronimo sobre a tragédia que ele redigiu e encenou (IV, i, 60-7; 75-85; 87-9; 97; 100-103; 156-167), poderemos falar de auto-reflexividade, bem como de metaficção ou metadrama, pois o discurso desta personagem é, sobretudo, um discurso metaliterário,<sup>39</sup> espelhando alguns conceitos da teoria da literatura renascentista, na senda de Aristóteles. Neste processo de *mise en abyme*:

“*Hier.* [...] The plot is laid of dire revenge:  
On then, Hieronimo, pursue revenge,  
For nothing wants but acting of revenge.” (IV, iii, 20-30)

Vingança e justiça conseguidas pelas próprias mãos,<sup>40</sup> enquanto Bel-imperia se suicida. Hieronimo dirige-se ao vice-rei, estabelecendo um paralelismo entre as perdas e dor que ambos

---

*Right and Tylte* (1585) Al r]. Esta obra foi traduzida para inglês em Leida, na casa de Christopher Plantyn, no ano de 1585, dois anos após a sua edição original.

<sup>38</sup> O termo *plot* é uma presença constante ao longo de todo o quarto acto, tornado-se, portanto, polissémico, querendo dizer quer enredo quer plano. Hieronimo afirma: “the plot’s already in mine head” (IV, i, 51). Poderemos, então, falar de um “the plot-within-the-plot” quer ao nível das duas peças quer ao nível do plano de vingança que o enredo escondia.

<sup>39</sup> A propósito destas temáticas veja-se Carlos Ceia, *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?*, 1999, pp. 44-48. Poderemos, de forma breve, definir textos de metaficção como “textos de ficção [...] que fala[va]m sobre a própria ficção” (*Idem, ibidem*, p. 44)

<sup>40</sup> Cf. Andrew S. Cairncross, *op. cit.*, p. xxvi: “The theme of revenge raises that of justice, for revenge, as Bacon says, is a kind of wild justice.” O incidente entre Alexandro e Villuppo, podendo ser considerado um episódio satélite da peça, insere-se na temática da justiça. Freeman, *op. cit.*, pp. 82-87, analisa este episódio chamando-o de “Portuguese sub-plot”.

os pais sentem: "*Hier.* [...] Speak, Portuguese, whose loss resembles mine" (IV, iv, 114). A ficção de *Solymon and Perseda* mistura-se com a realidade-contexto de *The Spanish Tragedy*, através das palavras do pai de Horatio:

"*Hier.* [...] So, Viceroy, was this Balthazar, thy son,  
That Solimon which Bel-imperia  
In person of Perseda murdered: [...]." (IV, iv, 135-7)

Perante o silêncio mortal de Hieronimo, o vice-rei carrega, para o barco, o cadáver do seu filho nos braços: "*Vice.* [...] To weep my want for my sweet Balthazar: / Spain hath no **refuge** for a Portingale"(IV, iv, 216-7, negrito nosso).

Palavras estas que poderão revelar muito do sentido da peça. A Espanha jamais teria ou seria um bom refúgio para um português, ideia esta também presente nalguns adágios populares portugueses, que, decerto, sobrevivem desde os tempos de guerra entre os reinos ibéricos. De acordo com a fala da alegórica personagem Revenge, no final de ambas as tragédias, o sofrimento dos recém-assassinados ainda agora começou, tal como a de Sísifo: "I'll there begin their endless tragedy." (IV, v, 48).

Em relação à "comédia"<sup>41</sup> *The First Part of Hieronimo*,<sup>42</sup> temos as seguintes personagens de origem portuguesa: "King of Portugal", e não o "Viceroy"; "Don Pedro, his brother; Balthazar, the King's son; Portuguese Lord General; Villuppo, Alexandro, Portuguese noblemen e Messenger", em vez de embaixador. Tal como no caso de algumas das personagens, o tom e o enredo destas duas peças de Thomas Kyd são diferentes,<sup>43</sup> pelo que o exercício de comparação entre as mesmas se torna ainda mais

---

<sup>41</sup> Hieronimo, no seu discurso metaliterário em *The Spanish Tragedy*, define o conceito de comédia por oposição ao de tragédia: "A comedy? / Fie, comedies are fit for common wits: / But to present a kingly troop withal, / Give me a stately-written tragedy, / *Targedia cothurnata*, fitting kings, / containing matter, and not common things [...]" (IV, i, 156-161).

<sup>42</sup> Edição utilizada: Thomas Kyd, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, introdução e notas de Andrew S. Cairncross, 1967, pp. 1-54.

<sup>43</sup> Andrew S. Cairncross, *op. cit.*, p. xix, aponta para algumas discrepâncias entre as duas peças: "[...] of character, generally more apparent than real, which may be ascribed to change of circumstance, or corruption in the text, in *I Hieronimo*, and of plot, where again inconsistency is more probable in a memorial version than in a later hack writer's attempt." Na página xxix continua: "Both plays obviously depend much less on character than on plot, that is, on suspense [...]. Many of these situations are accompanied, in both plays, by skilful use of irony." Em relação a Balthazar, o autor define a personagem como a "most indeterminate [...], who is at first apparently honourable, but who reveals his truer nature in the fight with Andrea, and later, under the influence of Lorenzo, in his suit to Bel-imperia." (p. xxx).

aliciante. A política, a guerra e o conceito de (des)honra, associados à nobreza e à Cavalaria encontram-se presentes nos dois textos.

Em *The First Part*, o honrado e virtuoso Andrea é enviado, por escolha própria, como embaixador ["Lord High Ambassador", (i, 83)] para Portugal, sendo alvo da inveja de Lorenzo que afirma que os seus próprios pensamentos "work in a pitchy vale" (i, 107). A esposa de Andrea — Bel-imperia — não deseja que o seu marido parta para Portugal para pedir o tributo devido a Espanha, ao que Andrea lhe responde: " 'Tis but to Portugale" (ii, 14). Ou seja, "mesmo aqui ao lado". O dinheiro é associado às "Indies" (ii, 17), que, mais uma vez, marcam presença, relacionadas com Portugal.

Bel-imperia, temendo o encontro do marido com o "Portingale [...] tempestuous son" (ii, 24), pede-lhe:

"[...] Let's have no **wars**.

First let them pay the soldiers that were maim'd

In the last battle, ere more wretches fall, [...]" (ii, 31-3, negrito nosso)

Na corte portuguesa, encontram-se o rei e seu filho, Alexandro, Villuppo e outros nobres, em grande alvoroço, devido à chegada do embaixador espanhol, que é recebido pelo cortês Balthazar. Nesta peça, tal como em *The Spanish Tragedy*, o príncipe português é caracterizado através de inúmeros atributos que se acumulam ao longo da peça, especialmente já no campo de batalha, e nas falas de Don Andrea, seu oponente: "Portugal's (valiant) heir" (iv, 8 e xi, 38); "a prince"; "an heroic spirit" (iv, 9-10), "noble spirit" (iv, 76); "valiant prince" (iv, 80), "violent" (viii, 77), "valiant spirit", "courage [...] tried and good" (x, 54-5), "valorous", "fierce courageous prince, a noble worthy" (xi, 29-30); "glory of our hoe, the heart of courage, /The very soul of **true nobility**" (xi, 38-40, negrito nosso). Estes atributos, perante o tom, a irónica troca de ofensas, e algumas das situações cómicas da peça, concorrem para a ridicularização dos ideais de Cavalaria, constituindo, assim, a base da acção cómica de toda a peça. Também Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), escritor contemporâneo de Kyd e Pele, na senda dos Livros de Cavalarias como o *Palmeirim de Inglaterra* (1567), dá forma e vida a *D. Quijote de la Mancha* (1605), parodiando a figura do cavaleiro andante.

As trocas de cumprimentos dão lugar à cortesia habitual entre nobres cavaleiros, por exemplo, quando Andrea se dirige ao Rei:

"[...] Portugale's king,  
I kiss thy hand, and tender on thy throne  
My master's love, peace, and affection." (iv, 10-12)

Recorrendo à cortesia e a jogos diplomáticos, Andrea pede a Portugal o tributo que há três anos lhe deve, esclarecendo: "[...] and I am sent to know/whether neglect, or will, detains it so" (I, iv, 20-1). Esta mesma pergunta despoleta um interessante diálogo entre os nobres portugueses e o embaixador espanhol. O monarca português responde que não tem que pagar pelos erros dos seus antepassados, injustamente cativos e devedores de tributo a Espanha. Adiantando:

"[...] 'Tis said we shall not answer at next birth  
Our fathers' faults in heaven; why then on earth?  
[...] We borrow nought; our kingdom is our own:  
He is a base king that pays rent for his throne." (iv, 27-33)

Esta mesma resposta e imagem de um Portugal independente, e pronto para recuperar o que a Espanha lhe retirou, serão retomadas quando da despedida do embaixador espanhol:

"King. [...] how poor that monarch shows  
Who for his throne a yearly pension owes:  
And what our predecessors lost to Spain  
We have fresh spirits that can renew it again." <sup>44</sup> (iv, 83-6)

Está então exposta a opinião negativa dos portugueses perante o enviado do monarca espanhol, posição esta que colocará os interesses das duas nações em conflito. Daí que Andrea pergunte: "Is this the answer, Portingale?" (iv, 33), ao que Balthazar, futuro rei de Portugal, responde afirmativamente, fortalecendo a ideia do seu pai, afirmando que também a respeitará e manterá. Esta é, portanto, uma situação e atitude diferentes daquelas que encontramos em *The Spanish Tragedy*. Todos os nobres presentes — personagem colectiva e voz da nação — afirmam igualmente: "And all the peers of Portugale the like." (iv, 36). À qual Andrea responde:

---

<sup>44</sup> Fala que Andrea, enquanto embaixador, ao chegar à corte espanhola, reproduz na íntegra diante do seu Rei (viii, 64-9). Também Balthazar, antes da batalha com Andrea, reproduz *ipsis verbis* o discurso de seu pai, afirmando que o gravará na pele de Andrea (x, 89-93).

“Then thus all Spain, which but three minutes ago  
Was thy full friend, is now returned thy foe.” (iv, 37-38)  
[...] “Alas, that Spain should **correct** Portugal!”<sup>45</sup> (iv, 46,  
negrito nosso)

Balthazar responde-lhe, em tom de provocação: “An excellent foe, we shall have scuffling good.” (iv, 39). Andrea riposta que Portugal pagará o tributo com sangue, em guerras imediatas, e Balthazar reage: “Tribute for tribute, then: and foe for foes.” (I, iv, 41). Ameaças de ambos os lados surgem até que Balthazar promete encontrar Andrea no campo de batalha. Todo este discurso é cômico quer pela situação descrita quer pelo próprio tom com que as personagens comunicam entre si, jurando a morte a alguém que dizem amar simultaneamente. É através desta cena cômica que conhecemos todo o *background* da acção da “sequela” *The Spanish Tragedy*. A esta conversa, segue-se a luta que se realiza no hiato entre as duas peças, pois, em *The Spanish Tragedy*, vamos encontrar Andrea assassinado por Balthazar, que, por sua vez, se encontra cativo dos espanhóis e do amor fatal que sente por Bel-imperia, nesta *First Part* esposa de Andrea.

Quando Andrea regressa a Espanha, Lorenzo pergunta-lhe: “[...] What news from Portugale? tribute or war?” (vii, 43). São estas, portanto, as alternativas que Bel-imperia e o rei espanhol também repetem: “[...] Treats it peace or war?” (vii, 50; I, viii, 6). A resposta não se faz esperar, seguida de três sugestivos adjetivos com que o monarca inimigo caracteriza e qualifica a atitude dos portugueses: “peremptory, daring, stout” (viii, 70).

Os portugueses demonstram a sua coragem, determinação e zelo patriótico ao exigirem guerra dos espanhóis através de um mensageiro. Estes últimos apressam-se para não ficarem aquém dos portugueses. Balthazar exorta os cavaleiros portugueses, exacerbando o seu sentimento patriótico para que lutem como nunca, dando, assim, início às “Warres of Portugalle”:

“Come, **valiant** spirits, you **peers** of Portingale,  
That owe your lives, your faiths, and services,  
To set you free from base captivity:  
Oh, let our fathers’ scandal ne’er be seen  
As a base blush upon our free-born cheeks;  
Let all the tribute that proud Spain receiv’d  
Of all those captive Portugales deceased

---

<sup>45</sup> O verbo “to correct” encontra-se associado à força e ao poder da espada. Balthazar, no final da batalha, avisa o insolente Hieronimo, utilizando este mesmo verbo: “My sword shall give correction to thy tongue” (xi, 119).

Turn into chafe, and choke their insolence.  
 [...] for honour,  
 Your country's reputation, your lives' freedom,  
 Indeed your all that may be termed revenge,  
 Now let your bloods be liberal as the sea;  
 And all those wounds that you receive of Spain,  
 Let theirs be equal to quit yours again." (x, 1-17, *negrito*  
 nosso)

O príncipe incita os cavaleiros portugueses à vingança de Espanha por terem tornado, no passado, Portugal um cativo. Recorre aos argumentos que já seu pai utilizara para enaltecer a independência e orgulho nacionais (iv, 27-33; 83-6). O ideal da honra é então utilizado como um dos objectivos a defender na batalha, como conviria a qualquer nobre cavaleiro. É, portanto, notório um forte sentimento anti-espanhol ao longo de toda a peça. Enquanto para os espanhóis a questão se resume e expressa na dicotomia "war/peace", para os portugueses a alternativa é viver "like captives, or as free-born die" (x, 19). Villuppo conclui então heroicamente: "To die with honor, scorn captivity." (X, 21).

Perante este ambiente de guerra e estando os ânimos e o patriotismo das hostes portuguesas animados, Balthazar ameaça o país vizinho, exigindo o ouro português que este primeiro roubara para sustentar o luxo da sua corte:

"Now, Spain sit firm; I'll make thy towers shake,  
 And all that gold thou hadst from Portugale,  
 Which makes thy court melt in luxuriousness,  
 I vow to have it treble at thy hands." (x, 24-27)

As cores e os sons de tambores envolvem, finalmente, o encontro frente-a-frente das tropas. Hieronimo e Balthazar trocam ofensas, enquanto Balthazar chama a Hieronimo "Thou inch of Spain" (x, 33), ataque que remete também para o tamanho da própria nação, Hieronimo responde ao príncipe, comparando-o a um palanque de enforcamento inglês pela sua altura, chamando-lhe, igualmente, "devourer of apparel" (x, 42):

"*Hieronimo*. And, thou long thing of Portugale, why not?  
 Thou, that art as full as tall  
 As an English gallows, <sup>46</sup> upper beam and all; [...]." (x, 39-41)

---

<sup>46</sup> Poderemos interpretar esta comparação como sendo uma referência à união de Inglaterra e algumas forças de Portugal na luta contra Filipe II de Espanha (I de Portugal), apoio esse que deu origem a inúmeras mortes nos exércitos espanhóis em território português.

Andrea tenta evitar a guerra, pedindo, de novo, o pagamento do tributo, que é, novamente, negado. O nobre espanhol apresenta, então, o ponto de vista espanhol em relação ao pagamento do tributo: "Keep your forefather's oaths; that virtue craves;" (x, 67), aconselhando os portugueses: "Pay tribute thou, and receive peace and merit." (x, 74). *Alea jacta est*.

Ao iniciar a batalha, os cavaleiros de ambos os lados escolhem um adversário de armas, sendo que Balthazar deseja gravar na pele de Andrea as palavras que seu pai enviou ao rei de Espanha, justificando-se: "Our courages are new born, our valors bred." (x, 94). Seria então mais um eco da posição portuguesa que regressaria no cadáver de Andrea como mensagem para o monarca inimigo, uma afronta em tom de desafio, portanto.

Este diálogo entre nobres recentemente tornados inimigos apresenta ainda as razões que justificam as atitudes de alguns dos cavaleiros espanhóis em *The Spanish Tragedy*, uma vez que Andrea pergunta a Balthazar: "Can we be foes, and so well agreed?" (x, 99), ao que o príncipe português responde: "[...] in war there's bleeding amity;/And he this day gives me the deepest wound,/I'll call him brother" (x, 100-2). O grito de ordem e desafio faz-se ouvir de parte a parte: "Defiance to the Portugales!" (x, 108). O ruído das armas substitui o som das palavras, alterando ainda mais o estado dos guerreiros. Andrea e Balthazar servem-se ainda das metáforas do fogo e do sangue, com o intuito de se irritarem mutuamente. Balthazar grita "I am all fire, Andrea" (x, 114), ao que Andrea responde "[...] I'll quench thee, prince, with thine own blood." Mais uma vez, o simbólico líquido vital — o sangue — marca presença na peça. Símbolo de vida e bem precioso, sobretudo se em situação de perigo, este líquido marca ainda os laços de irmandade. Bastando recordar *Lady Macbeth*, é, igualmente, sinónimo de vingança e crime.

Hieronimo enaltece o seu filho no campo de batalha, pois corta os portugueses como se fossem laranjas, rejubilando: "and squeeze their bloods out. Oh abundant joy [...]" (xi, 4).

A didascália inicial da cena xi reproduz o cenário da guerra, informando: "*The Portugales are put to the worst.*" Balthazar anseia lutar contra Don Andrea, matando outros nobres espanhóis até que o seu adversário chega. Este último, tal como fizera ao longo de toda a peça, canta os atributos guerreiros do príncipe português, através de alusões a figuras da mitologia da Antiguidade Clássica: "[...] valorous Balthazar [...] Made of the ribs of Mars and fortitude [...]" (xi, 29-31).

O príncipe português acabará por vencer Andrea, que é salvo por Hieronimo e Horatio. O embaixador espanhol muda, agora, de registo, chamando a Balthazar "haughty prince" (xi, 85),

termos que também Horatio repetirá: “proud prince, haughty Balthazar” (xi, 125). A honra, sendo um requisito essencial a qualquer nobre cavaleiro, torna-se uma forma de atingir o adversário através de palavras, pelo que Andrea recorda o já morto Don Rogero, afirmando “[...] each drop worth a thousand Portugales” (xi, 102), ao que Balthazar reage: “I’ll top thy head for that **ambitious** word.” (xi, 103, negrito nosso).

Durante a luta, Andrea deita Balthazar ao chão, movimento após o qual vários portugueses acodem ao seu príncipe, assassinando Andrea. Em *The First Part* temos, portanto, uma versão diferente da morte de Andrea da de *The Spanish Tragedy*, pois o cavalo, extensão do cavaleiro, encontra-se ausente, na primeira peça, embora saibamos, de seguida, de que forma Horatio e Lorenzo capturaram Balthazar.

A certeza da vitória espanhola é veiculada através das palavras de Hieronimo e Horatio:

“Hieronimo. The Portugals are slain and put to flight,  
By Spaniards’ force, most by Horatio’s might.” (xi, 173-5).  
[...] “Horatio. The day is ours and joy yields happy treasure;  
Set on to Spain in most triumphant measure.” (xiii, 5-6).

Horatio e Lorenzo levam Balthazar prisioneiro, enquanto o espírito de Andrea e a Revenge dialogam, iniciando, por sua vez, a acção que terá continuidade em *The Spanish Tragedy*.

Ainda em relação à representação do cavaleiro português no Teatro Isabelino, é forçoso referir a *historical play* de George Peele, *The Battle of Alcazar*,<sup>47</sup> quer pelos paralelismos que apresenta com *The Spanish Tragedy*,<sup>48</sup> quer pela imagem que nos dá dos guerreiros portugueses e ingleses que acompanharam D. Sebastião e Thomas Stukeley<sup>49</sup> a “Alcazar”. Nos séculos XVI-XVII, outras obras sobre “a guerra dos três reis” foram produzidas em

---

<sup>47</sup> De título completo: “*The Battel of Alcazar, Fought in Barbarie betweene Sebastian King of Portugall, and Abdelmelec King of Morocco. With the death of captain Stukeley*. As it was sundrie times plaid by the Lord high Admirall his servants. Imprinted at London by edward Alde for Richard Bankworth, and are to be solde at his shoppe in Pouls Churchyard at the signe of Sunne, 1594”. Para um estudo da obra e da personagem D. Sebastião, bem como para a identificação das figuras históricas referidas na peça, veja-se Miguel Alarcão, «O aparecimento do tema em Inglaterra», 1985, pp. 21-64.

<sup>48</sup> São vários os críticos que estabelecem comparações entre as duas peças quer ao nível temático quer ao nível da técnica da construção dramática: Derek Traversi, *Renaissance Drama*, 1980, p. 99 e Philip Edwards, *op. cit.*, p. xxv.

<sup>49</sup> Para uma biografia de Thomas Stukeley veja-se João Paulo Pereira da Silva, «A tragédia anónima sobre Thomas Stukeley», 1985, pp. 65-119. Na página 66, o autor do ensaio refere o facto de James E. Ruoff considerar que a peça anónima *The Famous History...* (1605) se encontra muito próxima do *chivalric romance*, facto este que apoia a leitura que fazemos de *The Battle of Alcazar* neste nosso artigo.

Inglaterra,<sup>50</sup> das quais estudaremos apenas a de Peele, no que diz respeito à representação da imagem do cavaleiro português.<sup>51</sup>

A guerra poderá ser interpretada enquanto denominador comum nas peças aqui estudadas, uma vez que nas duas primeiras a acção se dá antes, durante e depois da batalha entre Portugal e Espanha, dois reinos cristãos, enquanto a obra de Peele retrata a batalha de Portugal contra os muçulmanos. O cavaleiro encontra-se, portanto, no seu território por excelência, o teatro da guerra, onde adquire um estatuto e uma importância elevados. A guerra sendo um meio para repor a ordem, acaba por originar, em ambos os casos, uma desordem ainda maior no campo político das três peças, remetendo-nos este facto para o ponto de vista português. No caso de D. Sebastião, modelo de cavaleiro por excelência, o percurso da guerra funciona também como o caminho para a perfeição, sendo que Thomas Stukeley o adverterá da sua cegueira que o encaminha para o abismo. A aprendizagem faz parte da *via crucis* do cavaleiro, e a presença de guerreiros ingleses na cruzada marítima poderá ser interpretada como a extensão do auxílio inglês a D. Afonso Henriques quando da conquista de Lisboa ao Islão, se bem que com um desfecho diferente. Quer o Islão quer a Irlanda, através de um bispo, quer a Espanha, através de um embaixador, marcam presença na peça, a par de uma galeria de personagens de origem portuguesa, na sua maioria duques. O sub-título da peça informa o espectador-leitor de que entre as personagens principais se encontram “three kings” e “Captain Stukeley an Englishman”. Surgem ainda figuras históricas, cujos nomes estão anglicizados: Duke of Avero, the Duke of Barceles, Lewes de Silva e Christophero de Tavera.<sup>52</sup>

No início da obra, o *Presenter* resume, de forma económica, o enquadramento socio-político subjacente à última grande cruzada de D. Sebastião, recorrendo para o efeito a termos, recorrentes ao longo de toda a peça,<sup>53</sup> que associamos ao ideal de Cavalaria:

---

<sup>50</sup> Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, «Cronologia da Literatura sobre D. Sebastião em inglês», 1985, pp. 17-18.

<sup>51</sup> Para uma análise minuciosa, bibliografia e enquadramento historico-cultural do tema na Literatura Inglesa veja-se o estudo coordenado por Maria Leonor Machado de Sousa, *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, 1985.

<sup>52</sup> Conforme afirmado na nota 16, o guerreiro português Don Christophero foi armado cavaleiro em Inglaterra no ano de 1596.

<sup>53</sup> A título de exemplo, o juramento de D. Sebastião: “K. Seb. [...] by the honour of my crown” (II, iv, 41); “our princely world” (II, iv, 46). Também Stukeley se dirige a D. Sebastião afirmando: “Couraceous king, the wonder of my thoughts!” (II, iv, 93). Durante a peça os epítetos acumulam-se, vindos quer de portugueses e europeus quer dos aliados islâmicos: “sweet Sebastian” (III, 8), “flatters thy youth, [...] good King” (III, i, 51), “Christian prince” (III, ii, 16); “O brave Sebastian, noble Portugal” (III, iv, 22), “brave Sebastian and his noble

**"HONOUR**, the spur that pricks the **princely mind**  
 To follow **rule** and climb the **stately chair**  
 With **great desire** inflames the Portingal,  
 An **honourable** and **courageous** king,  
 To undertake a **dangerous** dreadful war,  
 And aid with **Christian arms** the barbarous Moor, [...]" (I,  
 1-6, negrito nosso)

Temos então dois mundos-Outros em contraste, num terreno exótico, embora não estranho aos Portugueses, como podemos verificar através da toponímia presente na peça<sup>54</sup> e pelo contraste entre os "cristãos" e "mouros" subjacente à caracterização das personagens da peça. O campo semântico associado ao inimigo tirano, objecto da vingança cristã, é o do inferno, pecado e negritude (I, 20, 29-40). Curiosamente, nesta peça o problema da sucessão do trono "mouro", bem como a guerra e vingança entre governantes, é igualmente o motor da acção (I, i, 71-4). Em prol da lei da ordem e da justiça chega o prometido auxílio português, momento em que o *Presenter* se dirige directamente à audiência, pretendendo reter a atenção da mesma:

"*Presenter*. Sebastian's aid; **brave** King of Portugal.  
 He, forward in all **arms** and **chivalry**,  
 [...] Now listen, lordings, now begins the **game**,  
 Sebastian's tragedy in this tragic war." (II, 48-53, negrito  
 nosso)

Em relação ao reino de Espanha, Stukeley afirmará: "And even in Spain, where all the traitors dance" (II, iv, 120), afirmação que não surpreenderá uma leitura feita à luz dos resultados da Armada Invencível e das relações de Inglaterra com a Espanha. Esta mesma imagem de falsidade e desonra será reiterada no início do terceiro acto: "[...] ambitious wiles and poison'd eyes!" (III, 20), "disguising with a double face" (III, i, 50).

Na segunda cena do segundo acto, a presença portuguesa sobe ao palco, simultaneamente com o "Irish Bishop" e Stukeley. Em Lisboa, Diego Lopez dá as boas vindas quer a católicos quer

---

**peers**" (IV, 7, negrito nosso), "peerless prince" (IV, 8). Miguel Alarcão, *op. cit.*, p. 44, afirma sobre D. Sebastião: "Todo o comportamento de D. Sebastião é, na peça como na realidade, assim pautado por normas de um código medieval já ultrapassado — o código de Cavalaria — [...]".

<sup>54</sup> A presença portuguesa no Norte de África deixou testemunhos em Tânger (III, iv, 48), no "Messegon" (Mazagão) (III, iv, 73) e em "Arzil" (IV, i, 67).

aos protestantes (“brave Englishmen”): “Most reverent primate of the Irish church, / And noble Stukeley, famous by thy name, Welcome [...] English Captains [...]”(II, ii, 1-6). A audiência é, então, informada dos motivos meteorológicos que trouxeram, à baía de Cascais, a frota de Stukeley que se preparava para conquistar a Irlanda para o reino da Fé Católica. Diego Lopez critica o apoio de Roma a esta expedição, colocando-se ao lado da Inglaterra, velha aliada de Portugal<sup>55</sup> (II, ii, 20-25), referindo, mais tarde, o poder e supremacia de Elizabeth I (II, iv, 99-136). Este episódio recorda-nos o contexto da Reforma Protestante no Norte da Europa e da Contra-Reforma por parte da Igreja Católica.<sup>56</sup> Portugal, nação “honrosa” (II, ii, 63), enquanto bom anfitrião, deseja, sobretudo, receber condignamente os seus visitantes: “Die. And all as friends deign to be entertain’d” (II, ii, 59).

Stukeley, já nomeado Marquês da Irlanda pelo Papa e aspirante a rei dessa mesma ilha, responde a Diego, sendo que a sua fala remete igualmente, para a relação de Portugal e Espanha, no momento da representação da peça em Londres: “King of a mole-hill had I rather be, / Than the richest subject of a monarchy” (II, ii, 81-2).<sup>57</sup> O monarca português dirige-se a Stukeley com tons laudatórios, pedindo, em tom de ordem, o seu auxílio para a luta contra os muçulmanos:

“Tell me, then, Stukeley, for that’s thy name I trow,  
Wilt thou, in honour of thy country’s fame,  
[...] With these six thousand soldiers<sup>58</sup> thou hast brought,  
[...] Thou art a man of gallant personage,  
Proud in thy looks, and famous every way:  
Frankly tell me, wilt thou go with me?” (II, iv, 84-92)

O guerreiro inglês confessará: “[...] Stukeley will be the first / To die with honour for Sebastian” (II, iv, 142-3), abandonando,

---

<sup>55</sup> Em relação à posição de Diego Lopez, devemos também atender ao contexto de produção desta peça **inglesa**.

<sup>56</sup> Tal como D. Sebastião afirma acerca das lutas entre religiões e facções cristãs entre si, convencendo Stukeley a lutar contra os sarracenos e não contra os “seus”, também Luís de Camões refere que deve ser essa a política a adoptar pelas nações europeias (*Os Lusíadas*, VII, 5).

<sup>57</sup> O *Royalist* Thomas Fuller (1608-61), na sua obra inacabada *The History of the Worthies of England*, publicada postumamente em 1662, refere um episódio entre Stukeley e a Rainha Elizabeth I: “So confident his ambition that he blushed not to tell Queen Elizabeth, that **he preferred rather to be sovereign of a mole-hill than the highest subject to the greatest king in Christendom** [...] He returned, In stile of Princes; *To our dear sister.*” (Apud George Peele, *The Life and Works of George Peele*, 1961, p. 249, negrito nosso).

<sup>58</sup> De acordo com Queirós Veloso, *D. Sebastião: 1554-1578*, 1935, p. 277, os soldados de Stukeley seriam seiscentos.

em Portugal, o desejo de se insurgir contra a Inglaterra: "Saint George for England! And Ireland now / adieu" (II, iv, 166-67). Participa, assim, do trágico confronto, na qual "God and good men labour for Portugal" (III, i, 49). D. Sebastião demonstra a sua valentia, talvez desmesurada face ao posterior resultado da batalha, ao afirmar: "[...] Abdelmec and great Amurath / Shall tremble at the strength of Portugal" (II, iv, 49) "and bravest bloods of all our country" (II, iv, 61). Verificamos, mais uma vez, que o sangue é símbolo de linhagem e da corajosa nobreza portuguesa a quem Filipe II de Espanha — personagem ausente — não auxilia durante esta guerra santa. Perante o espírito de Cruzada<sup>59</sup> e o renegar das honrosas leis do código da Cavalaria por parte do reino vizinho, uma outra crítica é então tecida ao rei de Espanha:

*"The other.* If kings do dally so with holy oaths,  
The heavens will right the wrongs that they sustain.  
Philip, if these forgeries be in thee,  
[...] And when proud Spain hopes soundly to prevail,  
The time may come that thou and thine shall fail." (III, i, 63-8).

Os sibilantes sons da guerra fazem-se, finalmente, ouvir no palco, enquanto o sangue invade a imaginação da audiência: "With cannon-shot and shout of young and old, / This fleet of Portugals and troops of Moors." (III, iii, 45-6). D. Sebastião, apesar da sua ambição, é um rei honroso e destemido, tal como os nobres europeus que o seguem: "Honour was object of his thoughts, ambition was his / ground" (IV, 13-4). Cantar-se-ão para sempre a espada e a fé cristãs, bem como a fama e coragem dos cavaleiros portugueses, agentes de façanhas dignas de ser imortalizadas nos anais da História e representados em douradas ecrâses:

*"The Moor.* [...] Right royal prince, hereof you make no doubt,  
Agreeing with your wholesome Christian laws:  
Help, then, courageous lord, with hand a sword,  
To clear his way, whose lets are lawless men;  
And for this deed ye shall be renown'd,

---

<sup>59</sup> "To propagate religious truth" (III, ii, 16); "and our Christ, for whom we chiefly fight / Hereby t' enlarge the bounds of Christendom [...]" (III, iv, 15-6), "the rightful war, that Christian's God will bless" (III, iv, iv, 76).

Renowm'd and chronicled in books of fame,<sup>60</sup>  
In books of fame, and characters of brass,  
Of brass, nay, beaten gold: fight, then, for fame," (III, iv, 46-53)

Essa mesma resolução e valentia encontram-se presentes na exortação que D. Sebastião, tal como D. Pedro em *The First Part*, dirige aos seus guerreiros: "And they that love my honour follow me. / Were you as resolute as is your king" (IV, ii, 19-20). A função e o efeito destas mesmas palavras são, de seguida, sugeridas pelo Duke of Avero: "So well become these words a kingly mouth, / That are of force to make a coward fight." (IV, ii, 24-5).

Finalmente, com a derrota cai, também, o "diadema" de Portugal, símbolo de glória, identidade e poder. O Duke de Avero morre no campo de batalha, merecendo um breve, mas rasgado, elogio de King Sebastian: "For like a lion did he bear himself! / Our battles are all now disordered, [...]". O monarca, já sem coroa e às portas da morte, espelha a desordem que se instaura na batalha, enquanto o vitorioso muçulmano justifica a derrota através da força dos quatro elementos da natureza. Temas estes versados por inúmeras peças do Teatro Isabelino, nomeadamente as de Shakespeare, em que, na maioria das vezes, a ordem vinga sobre a desordem instaurada na Grande Cadeia do Ser.<sup>61</sup> Tal como Lear, D. Sebastião cura a sua cegueira tarde demais, e também Stukeley será criticado por se revoltar contra governos longínquos, sendo que esta mesma crítica se poderá ler à luz das invectivas do "ambitious Englishman" (V, i, 109) contra a coroa de Elizabeth I. Thomas Stukeley finda a sua peregrinação terrestre no deserto africano, apresentando, sumariamente, a sua autobiografia, sob o peso da Roda da Fortuna, não sem antes aludir à "bed of honour" (V, i, 177) em que D. Sebastião jaz, acompanhado de inúmeros cavaleiros portugueses, sendo merecedor de um funeral digno do seu estatuto.<sup>62</sup> A ordem e a moral encontram-se restabelecidas:

"That all the world may learn by him t' avoid  
To hale on princes to injurious war, [...]" (V, i, 249-50)<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Já anteriormente referimos as traduções das Crónicas de Froissart para inglês, bem como outras referências históricas à Batalha de Alcácer-Quibir.

<sup>61</sup> A este respeito veja-se o conhecido estudo de E. M. W. Tiliard, *The Elizabethan World Picture*, 1972, pp. 17-44.

<sup>62</sup> Como afirmámos anteriormente, o tópico do funeral honroso após a batalha encontra-se presente em *The Spanish Tragedy* (I, iv, 40), tal como no final de *The Battle of Alcazar*.

<sup>63</sup> Esta máxima poder-se-á aplicar, igualmente, após o castigo de Villuppo em *The Spanish Tragedy*.

Após a leitura das três obras em análise neste nosso estudo, deparamos com um conjunto de referências a episódios da História da Península Ibérica nos quais inúmeros soldados e cavaleiros ingleses tiveram um papel determinante.<sup>64</sup> No século XVI, altura em que as peças foram escritas e levadas a palco, o ideal de Cavalaria<sup>65</sup> apresentava-se como um nostálgico espelho de tempos perdidos, sendo estas peças exemplos dessa mesma prática.

Portugal, apesar de ser retratado como uma nação-mãe de grandes e destemidos cavaleiros,<sup>66</sup> acaba por perder as batalhas quer com o reino cristão vizinho quer em territórios de exóticos “sarracenos”. Apesar de vencido nas guerras das três peças analisadas, Portugal é representado como um reino povoado de nobres e valentes cavaleiros que não se negam à guerra quando se trata de defender a honra, a fé cristã, e os interesses nacionais, enquanto que alguns dos cavaleiros espanhóis e até ingleses lutam, sobretudo, para defender interesses pessoais. Os cavaleiros lusos perdem então com honra, lutando pela pátria, servindo de exemplo para os guerreiros das nações europeias,<sup>67</sup> nomeadamente as que se encontravam em luta contra o “Spanyard”, Filipe II de Espanha, I de Portugal. Não será, portanto, de estranhar que Stukeley, numa peça em que os corajosos feitos de armas são mais sugeridos que descritos, afirme em *Álcácer-Quibir*: “[...] I cannot sell my blood / Dearer than in the company of kings.” (IV, ii, 68-9), opinião reforçada ao longo das três peças através de expressões como “The fierce and manly King of Portugal” (*The Battle...*, V, 5).

Podemos ler, explícita ou implicitamente, nas entrelinhas e didascálias das obras analisadas, toda uma construção ideológica que se acumulou ao longo dos séculos, tendo este imaginário representado como objectivo o enaltecimento do prestígio dos cavaleiros e patriotismo portugueses. Para o efeito, quer Peele

---

<sup>64</sup> Cf. Freeman, *op. cit.*, p. 56: “In putting the [...] history of Spain and Portugal and the heroic folk history of England to work, Kyd shows a fine sense of selection, imagination, and ability to conflate separated details with dramatic possibilities into a fluent and homogeneous whole. That he puts history to use should be self-evident; that he uses it cleverly may be admired.”

<sup>65</sup> A respeito desta temática em Portugal veja-se Digo Ramada Curto, «A literatura e o império: entre o espírito cavaleiros...», 1997, pp. 434-454.

<sup>66</sup> “courageous Portugals” (*The Battle...*, IV, 10).

<sup>67</sup> Freeman, *op. cit.*, p. 136, refere que a peça foi representada fora de Inglaterra, pois um grupo de teatro inglês “presented the play, presumably in English, at Frankfurt-am-Main in 1601; and an English company presented a *Comoedia von Konig in Spanien und dem Viceroy in Portugal* [...] at Dresden on 6 and 19 June, 1626, while *Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien* was staged on 28 June following. Further productions, perhaps of the German version, are recorded at Prague in 1651 and at Lunderberg in 1660.”

quer Kyd recorrem a uma panóplia de atributos, imagens, ideais e adjectivos relacionados com o glorioso passado cavaleiresco que irão servir de *exemplum* aos nobres da corte isabelina. Legitima-se o presente através do recurso ao passado histórico que une Portugal à Inglaterra. *The Spanish Tragedy*, *The First Part* e *The Battle of Alcazar* encontram-se interligadas através de um fio condutor temático que advém dos denominadores comuns presente nessas mesmas obras: a guerra, o ideal de Cavalaria e a relação de Portugal e de Inglaterra com a Espanha do século XVI. O ideal de Cavalaria é, portanto, apropriado em contextos e épocas diferentes para servir os mais variados princípios, interesses e imagens que concorrem para a (re)conquista da honra, da ordem e de valores nobres como os que são defendidos pelas personagens portuguesas em *The Spanish Tragedy*, *The First Part* e *The Battle of Alcazar*.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia activa

KYD, Thomas, *The First Part of Hieronimo and The Spanish Tragedy*, introdução e notas de Andrew S. Cairncross, Edward Arnold Publisher Ltd., Londres, 1967.

\_\_\_\_\_, *The Spanish Tragedy*, introdução e notas de Philip Edwards, col. «A University Paperback Text», Methuen and Co Ltd, Londres, 1969.

PEELE, George, *The Battel of Alcazar*, in A H. Bullen (ed.), *The Works of George Peele*, 2 vols., John C. Nimmo. Londres, 1888.

PEELE, George, *The Life and Works of George Peele*, introdução e notas de Frank S. Hook e John Yoklavich, vol. 2, *The Dramatic Works*, New Haven, 1952; 1961, 1970.

### Bibliografia passiva

AAVV, *Actas do Colóquio Internacional sobre Imaginário Cavaleiresco e Conquista do Mundo: Cavalaria espiritual e conquista do mundo, realizado em Tomar em 1983, pelo Gabinete de Estudos de Simbologia*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1986.

ALARCAO, Miguel, «O aparecimento do tema em Inglaterra», in Maria Leonor Machado de Sousa (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985, pp. 21-64

ANGLO, Sydney (ed.), *Chivalry in the Renaissance*, The Boydell Press, Woodbridge, 1990.

BLACK, J. B., *The Reign of Elizabeth 1558-1603*, Oxford University Press, Oxford, 1976.

- CAMDEN, William, *Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabethae (1615 and 1625)*, edição bilingue em latim e inglês, in Dana F. Sutton — University of California, Irvine, <http://e3.uci.edu/~papyri/camden>.
- CELA, Carlos, *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?*, Edições Século XXI, Lda, Lisboa, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., introdução e notas de John Jay Allen, Ediciones Catedra, Madrid, 1998.
- (The) *Conquest of Lisbon: De Expugnatione Lyxbonensi*, tradução de Charles Wendell Davis, com introdução de Jonathan Phillips, Columbia University Press, 2000
- CORREIA, Margarida Sérvulo Correia, *As viagens do Infante D. Pedro*, Gradiva, Lisboa, 2000.
- CORVISIER, André, *Armies and Society in Europe 1495-1789*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- CURTO, Diogo Ramada, «A literatura e o império: entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico», in Francisco Bethencourt e Kirti Chandhuri (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. 1, Círculo de Leitores, Lisboa, 1997, pp. 434-454.
- DÓRIA, António Álvaro, «Inglaterra, relações de Portugal com a», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. III, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 320-325.
- DUBY, Georges, *Para uma História das Mentalidades*, Terramar, Lisboa, 1999 (1971).
- FLORI, Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Hachette, Paris, 1998.
- FREEMAN, Arthur, *Thomas Kyd: Facts and Problems*, Clarendon Press, Oxford, 1967.
- FROISSART, Jean, *Chronicles*, Penguin, Harmondsworth, 1978.
- HALE, J. R., *War and Society in Renaissance Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1985.
- KEEN, Maurice, *Chivalry*, Yale, 1984.
- LEGOUIS, Emile e Louis Cazamian, *A History of English Literature*, traduzido por Helen D. Irvine e W. D. MacInnes, J. M. Dent & Sons Ltd, Londres, 1934.
- LEWIS, C. S., *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, col. «The Oxford History of English Literature», Oxford University Press, Londres, 1959.
- LIVERMORE, Harold, «The "Conquest of Lisbon" and its author», in *Portuguese Studies*, n. 6, 1990, pp. 1-16.
- LOPES, Fernão, *Crónica de D. João I*, 2 vols., Livraria Civilização-Editora, Lisboa, 1990.
- MACEDO, Jorge Borges de, «Cavalaria na Época Moderna», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 388-394.

- \_\_\_\_\_, «Constantes e linhas de força da história diplomática portuguesa: estudo de geopolítica», in *Nação e Defesa*, Lisboa, 1 (2) Nov. 1976 a 10 (35) Jul. — Set. 1985.
- MACHADO, L. Saavedra, «Os Ingleses em Portugal», in *Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. VIII, n. 9, 1932 a Vol. XV, tomo II, 1939, Coimbra Editora Lda.
- MAGALHÃES, Joaquim Romero, «Filipe II de Espanha (I de Portugal)», in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, terceiro volume, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993., pp. 563-570.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, «Cavalaria», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 26-28.
- \_\_\_\_\_, «Capítulo VI: O estado e as relações diplomáticas: Reinos Ibéricos», in Joel Serrão e A. H de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. IV, Editorial Presença, 1987, pp.317-19.
- \_\_\_\_\_, «Capítulo VI: O estado e as relações diplomáticas: Inglaterra», in Joel Serrão e A. H de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. IV, Editorial Presença, 1987, pp.319-20.
- MATTOSO, José, *Narrativas dos Livros de Linhagens*, IN-CM, Lisboa, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325)*, vol. 1, *Oposição*, Editorial Estampa, Lisboa, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Ricos-Homens Infanções e Cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Guimarães Editores, Lisboa, 1998.
- OUSBY, Ian, *The Wordsworth Companion to English Literature*, Wordsworth Editions Ltd, Ware, 1992
- PHILLIPS, Jonathan, «Saint Bernard of Clairvaux, The Low Countries and the Lisbon Letter of the Second Crusade», in *Portuguese Studies*, n. 13, 1997, pp. 485-497.
- RIQUER, Martin, *Caballeros Andantes Españoles*, Espasa. Calpe, S. A., Madrid, 1967.
- ROGERS, Francis M., *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Massachussets, Harvard University Press, 1961.
- RUSSEL, Peter, «Os ingleses em Aljubarrota: um problema resolvido através de documentos do Public Record Office de Londres», in *História*, Lisboa, 1962, pp. 419-33.
- SARAIVA, António José, «Portugal, 1250-1480: O 'Mundo dos Cavaleiros'», in *História*, n. 17 Profjornal, Lisboa, 1980, pp. 2-7.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, «António, D., Prior do Crato», in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. I, Livraria Figueirinhas, Porto, s/d, pp. 157-159.
- SILVA, João Paulo Pereira da, «A tragédia anónima sobre Thomas Stukeley», in Maria Leonor Machado de Sousa (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985, pp. 65-119.

- SOUSA, Maria Leonor Machado de, *D. Inês e D. Sebastião na literatura inglesa*, Editorial Vega, Lisboa, 1979.
- \_\_\_\_\_, (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985
- \_\_\_\_\_, «Cronologia da Literatura sobre D. Sebastião em inglês», in Maria Leonor Machado de Sousa (Coord.), *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, ICALP, Lisboa, 1985, pp. 17-18.
- THOMAZ, Luís Filipe e Jorge Santos Alves, «Da cruzada ao Quinto Império», in Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (org.), *A Memória da Nação*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1991, pp. 81-164.
- TILLIARD, E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, Penguin, Harmondsworth, 1972 (1943).
- TRAVERSI, Derek (ed.), *Renaissance Drama*, Macmillan, Londres, 1980.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Etnografia Portuguesa: Tentame de sistematização elaborado e ampliado por M. Viegas Guerreiro*, vol. IV, IN-CM, Lisboa, 1982.
- VELOSO, J. M. de Queiroz, *D. Sebastião: 1554-1578*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1935.
- WARD, A. W. e A. R. Waller (eds.), «Marlowe and Kyd: Doubtful authorship of the First part of Jeronimo and of Solimon and Perseda», in *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, vol. V, *The Drama to 1642*, Part One, Cambridge University Press, Cambridge, 1907-21, pp. 29-31.

## UM CONTEXTO PARA A RECEPÇÃO DE SHAKESPEARE NO ROMANTISMO PORTUGUÊS: OS DADOS DOS PERIÓDICOS

*Jorge Miguel Bastos da Silva*

A imprensa cultural portuguesa do período romântico (digamos, para os efeitos desta análise, de entre as décadas de 1830 e 1860 inclusive) tendeu a adoptar um modelo editorial que procurava satisfazer a curiosidade multimoda de públicos crescentes e cada vez mais diversificados, ambicionando, ao mesmo tempo, dar corpo ao projecto liberal de instrução popular. Desta forma, publicações como *O Panorama*, o *Museu Pittoresco*, a *Revista Universal Lisbonense* e *A Epoca* acolhiam nas suas páginas notícias da actualidade cultural e outra, textos de poesia, drama e ficção narrativa de extensão variada, ensaios literários e recensões críticas, estudos históricos, bibliográficos, biográficos e etnográficos, e ainda artigos sobre artes plásticas, arquitectura, geografia, ciências naturais, medicina e toda uma gama daquilo que se convencionava designar por «conhecimentos úteis», dirigidos aos interessados em certos ofícios ou à população em geral. Com frequência, estas publicações eram enriquecidas com estampas, representando personalidades ilustres, monumentos, vistas de cidades, a aparência e as actividades de povos mais ou menos exóticos, acontecimentos históricos, cenas bíblicas e mitológicas, ou reproduzindo (a uma cor apenas) quadros célebres.

A esta linha de miscelâneas, de longe o conjunto documental mais estimulante para o investigador de matérias histórico-culturais e que se considera ter sido o de maior impacto à época, juntava-se alguma imprensa, essencialmente lisboeta, especializada no acompanhamento da actividade teatral e/ou operática. Foi o caso da *Atalaia Nacional dos Theatros* e de *O Desenjoativo Theatral*. Os títulos deste tipo, como os do anterior, eram ge-

ralmente semanários. Como aqueles, também, seguiam um modelo jornalístico que implicava uma extrema permeabilidade da imprensa periódica à literatura.

Salvo o simples anúncio de espectáculos, a imprensa de periodicidade inferior (diários, trissemanários, etc.) acolhia de forma muito irregular os elementos do noticiário e do ensaísmo cultural, que só adquiriram aí alguma consistência com a implantação do folhetim-crónica — ainda assim, na pena de homens como António Pedro Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, em *A Revolução de Setembro*, sobretudo voltado para apontamentos de costumes e mais atento à ópera e ao teatro (interesses correntes da burguesia da altura e fontes constantes de novidades) do que à literatura propriamente dita.

Menção particular merecem ainda os títulos votados à publicação de poesia original, por vezes de mistura com poemas traduzidos. Eram, em regra, da responsabilidade de grupos bem definidos de jovens literatos, que nem sempre, por motivos fáceis de conceber, conseguiam assegurar às revistas uma periodicidade regular. A esta categoria pertenciam *O Trovador*, *O Bardo* e *A Grinalda*.

Assim sumariamente caracterizada, a imprensa do Romantismo português surge como um *corpus* textual profundamente marcado pela diversidade. De acordo com o perfil heterogéneo das publicações, nelas se encontram inúmeras modalidades de intersecção com a obra shakespeariana, que permitem desenhar uma tipologia variada de realizações textuais (compreendendo textos literários originais e traduzidos, recensões, ensaios, mas também trechos de comentário político, do noticiário policial, dos ensaios de divulgação de matérias eruditas, etc.) e estratégias de referência (alusões, citações, glosas e recriações; traduções ocasionais de excertos; apreciações explícitas, ora analítico-comparativas, ora de contextualização histórico-literária), abrangendo elementos inequivocamente shakespearianos mas também matéria conexa, nomeadamente as óperas. Há, em suma, dispersos pelos periódicos, interessantes elementos de recepção produtiva e de recepção valorativa, que denotam, em grau variável, que os autores pressupunham no seu público leitor familiaridade com certos aspectos das obras de Shakespeare, nem sempre sendo claro, porém, se esse conhecimento pressuposto no leitor (e o conhecimento que os próprios escritores tinham) era directo ou por via de adaptações.

É objectivo do presente artigo identificar os principais caminhos da presença shakespeariana no periodismo português da época definida, discriminando graus de pertinência e procurando

evidenciar a representatividade ou singularidade dos dados individuais. Cremos que é uma opção metodológica mais fecunda do que multiplicar o número de exemplos na ilusão de uma exaustividade que é, em rigor, inalcançável. Sendo também limitado o escopo da nossa pesquisa pelo facto de respeitarmos um fio condutor muito preciso, beneficiará o leitor em considerar outras resenhas do conteúdo e do contexto da imprensa desta época, feitas em perspectivas ou com ênfases diferentes das nossas <sup>1</sup>.

\* \* \*

A consulta do nosso jornalismo cultural oitocentista permite localizar grande quantidade de referências esparsas a Shakespeare, em regra elogiosas, e às suas personagens, geralmente tomadas como representativas de certo carácter, sentimento ou situação. Dado sintomático, referências explícitas aos dramas, pelo respectivo título, são mais raras. Estes elementos constituem prova de uma familiaridade difusa com o legado shakespeariano — familiaridade que se percebe construída, em larga medida, com base em estereótipos interpretativos e se suspeita ser muitas vezes equivocada ou falseada, porque dependente da mediação de versões pouco fidedignas, entre elas as transposições operáticas, cujo escrúpulo de concepção se orientava para objectivos que não a divulgação rigorosa da obra de Shakespeare. Para este estado de coisas aponta Camilo, com mordacidade, numa crónica de 1856:

Cumprimento reverencioso essa nova geração, que, por um privilégio da natureza dadivosa, alia à florescência da linguagem uma erudição ubérrima. Custa a crer como,

---

<sup>1</sup> Merecem atenção, designadamente: José Tengarrinha, «Imprensa», *Dicionário de História de Portugal*, dir. Joel Serrão, Porto, Iniciativas Editoriais / Livraria Figueirinhas, 1971, Vol. II, pp. 474-90; Maria de Lurdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1988, pp. 165-98; Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian — Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 130-54; José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993, pp. 165-70; Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, pp. 95-169 e 182-200; António do Carmo Reis, *A Imprensa do Porto Romântico (1836-1850). Cartismo e Setembrismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, pp. 13-32, 49-73 e *passim*. A dissertação de João Paulo Ascenso Pereira da Silva *Temas, Mitos e Imagens de Portugal numa Revista Inglesa do Porto, The Lusitanian (1844-1845)*, Lisboa, ed. autor, 1998, tem a particularidade, a pp. 73-104 e 114-7, de caracterizar o periodismo literário português oitocentista a par das publicações britânicas coevas, e apresenta ainda uma tentativa de sua classificação por géneros.

em verdes anos, há aí tantos moços, escritores infatigáveis e quase sempre originais! prova de que o são é que, conhecendo muitas línguas e as respectivas literaturas, citam pouco das estranhas. Da literatura inglesa conhecem o *To be or not to be, that is the question*.<sup>2</sup>

A partir de meados do quinto decénio, há na imprensa um número apreciável de elogios a Shakespeare e ao seu trabalho de criação dramática. Ora se exaltam as qualidades da obra, ora se faz emparceirar o dramaturgo isabelino com outros grandes monumentos do cânone literário, a servir, por exercício comparativo, a avaliação e a consagração de outros autores. Algumas vezes, afirma-se a primazia do escritor entre os seus compatriotas: «Shakespeare levanta-se na Inglaterra com o vulto mais energético e divinamente inspirado»<sup>3</sup>. Outras vezes, a nota de admiração vai mais longe. Num texto em que menciona numerosas personalidades das várias artes (tão numerosas que se torna pouco claro o critério que preside à selecção dos nomes), Sebastião José Ribeiro de Sá escreve de passagem que «A Bíblia, Homero, e Shakespeare são tres formas diferentes, representantes de tres epochas: mas que pelo pensamento commum que lhe deu origem formam a poesia das palavras»<sup>4</sup>. É como que um cânone supremo da literatura que assim se forma. Um rol menos exclusivo (e por isso mais representativo das opiniões da época) de escritores modelares surge, noutra artigo, a propósito de se considerar que

A serenidade, a pureza, e a força da intelligencia são [...] os caracteres mais essenciaes do genio. Homero, Virgilio, Horacio, Shakspeare, Milton, Corneille, Racine, Molière,

---

<sup>2</sup> «Obra Monumental. Memórias de Além da Campa dum Juiz Eleito», *Obras Completas* (edição da responsabilidade de Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1982-94, 17 vols. publicados até à data), Vol. XII, p. 817; folhetim publicado em *A Verdade* e no *Nacional* em Maio e Junho de 1856. Numa crónica, publicada em *A Revolução de Setembro* de 11.4.1861, em que parodia os lugares-comuns dos folhetinistas pedantes e mediocres, Camilo cita de novo aquele verso de *Hamlet* (Acto III, cena I, v. 56; utilizamos a edição da responsabilidade de Harold Jenkins, London, Methuen, 1982), entre frases famosas como o «Lasciate ogni speranza voi che'ntrate» de Dante e a bíblica «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» (cf. «Tesouro de Sábios», ed. cit., Vol. XII, pp. 1247-50).

<sup>3</sup> Luiz Ribeiro, «Cantos Populares de Portugal», *A Peninsula*, Vol. I, n.º 46 (15.12.1852), p. 545; Shakespeare aparece aqui referido entre outros tragediógrafos — expressamente nomeados são Ésquilo, Sófocles, Ferreira, Schiller e Goethe.

<sup>4</sup> «Academia das Bellas-Artes de Lisboa. Exposição de 1843», *O Panorama*, Vol. VIII, n.º 107 (13.1.1844), p. 12.

n'uma palavra todos os poetas realmente superiores, foram homens dotados de elevada razão.<sup>5</sup>

Ocasionalmente, o elogio é mais contido, como neste passo de uma biografia do escritor Miguel António de Barros:

E não será digna de admiração esta abundancia de imagens, esta Poesia tão rica, expressada em versos tão harmoniosos, em um homem sem estudos, e que tudo tirava da fecundidade natural do seu genio? não deverá elle ser considerado como um Shakspeare Portuguez? de certo que o poeta de Avon, não tinha mais talento do que elle, porém soube aproveitá-lo melhor.<sup>6</sup>

Mas, quase sem excepção, é reconhecido e admirado o carácter extraordinário do poeta de Stratford, como quando um articulista, ao registar o incremento coetâneo da actividade teatral, diz que «[...] o catálogo dos escriptores dramaticos em todos os paizes ha crescido, e se cada nação não conta um Shakspeare, é porque homens d'esses são como os grandes cometas, que só de seculos a seculos apparecem»<sup>7</sup>. E José Maria da Costa e Silva, empenhado na promoção de um monumento a um poeta português desaparecido, não se esquece de mencionar que, tal como «Roma collocou a estatua de Virgilio entre a dos seus heroes, e imperadores[,] as cinzas de Milton, e de Shakspeare repousam em Westminster no meio dos tumulos dos seus monarchas»<sup>8</sup>. Aliás, as referências deste tipo remontam aos primórdios do jornalismo literário português, encontrando-se na *Gazeta Literaria* de Francisco Bernardo de Lima, que em Agosto de 1761 escreve:

Os Inglezes, que na República das letras fazem huma figura tão avultada, adoraõ o seu Shakspeare, a quem

---

<sup>5</sup> «William Cowper», *ibidem*, Vol. XII, n.º 26 (30.6.1855), p. 205. Pode acrescentar-se que José Silvestre Ribeiro, analisando a situação dos estudos literários em Portugal e sugerindo a instituição de uma Faculdade a eles votada, dá uma listagem de autores, um verdadeiro cânone, de Êsquilo e Sófocles a Molière e Rousseau, que integra, no que respeita a escritores britânicos, Shakspeare, Milton, Pope, Fielding e Richardson («A Litteratura», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VIII, n.º 13 (1.2.1849), p. 149).

<sup>6</sup> *O Ramallete*, Vol. VII, n.º 314 (7.3.1844), p. 75. Este entendimento do talento e da formação de Shakspeare lembra o *small Latin, and less Greek* de que falava Ben Jonson no poema «To the Memory of my Beloved, the Author, Mr William Shakspeare, and what he hath left us».

<sup>7</sup> A. Lima, em carta intitulada «Maria Paes Ribeira», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. IV, n.º 25 (9.1.1845), p. 303.

<sup>8</sup> «Obsequios Posthumos a Filinto Elisio», *ibidem*, n.º 34 (13.3.1845), p. 412.

unanimemente dão o título de grande, por que ainda que as suas Tragedias estejam cheias de irregularidades, e baxezas, percebem nelas pedaços, que mostram o grande genio do Poeta. Se os Inglezes tributaõ este culto a Shakespeare, por que razaõ não faraõ os Portuguezes o mesmo a Camões, que nos generos da poesia, em que se exercitou, tem bellezas iguaes ás de Shakespeare sem ter tantas irregularidades? <sup>9</sup>

Perante a multiplicidade de apreciações encomiásticas como as citadas, não nos é fácil, em todo o caso, escapar à sensação de que o conhecimento da figura e do trabalho de Shakespeare por parte do público português oitocentista era apenas superficial. Um dos aspectos objectivos que sustentam esta inferência é o reduzido número de textos com carácter verdadeiramente informativo sobre o escritor, a sua obra e o seu tempo. A maneira dispersa, assistemática e pouco cuidada como vão surgindo nos periódicos os elementos informativos forma um contraste manifesto com a profusão de elogios e alusões passageiras. É certo que se encontram sinais de interesse pela cultura britânica tardomedieval e renascentista — como de outras épocas —, ou seja, os periódicos disponibilizam dados históricos avulsos acerca de personalidades e eventos que são também mencionados no drama shakespeariano (dados que, nessa condição, se poderia presumir terem favorecido o interesse pela obra de Shakespeare, a sua fruição e a sua compreensão — mas as peças históricas de temática inglesa tiveram escassa receptividade entre nós). O *Corsario*, por exemplo, faz uma breve referência ao reinado de João-sem-Terra <sup>10</sup>. O *Panorama* publica um texto sobre «A Coroação de Henrique IV de Inglaterra», acompanhado de estampa (como, de resto, alguns dos exemplos seguintes) <sup>11</sup>. O *Museu Pittoresco* publica biografias de Mary Tudor e de Isabel I <sup>12</sup>; este último texto, embora faça referência aos sucessos políticos e religiosos, descarta totalmente a produção artística da época. As peripécias do reinado de Henrique VIII parecem ter despertado invulgar curiosidade. Em *O Panorama* aparece um texto sobre «Henrique 8.º visitando Francisco 1.º» <sup>13</sup>. O *Semanario Curioso*

---

<sup>9</sup> *Loc. cit.*, Vol. I, n.º 9, p. 134.

<sup>10</sup> *O Corsario*, n.º 2 (9.4.1838), pp. 14-5.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, n.º 37 ([1867]), pp. 294-6.

<sup>12</sup> Francisco Antonio de Sousa Cambiasso, «Biografia de Maria, Rainha d'Escocia», *Museu Pittoresco*, Vol. I, n.º 15 (1842), p. 120; «Biografia d'Elisabeth, Rainha d'Inglaterra», *ibidem*, n.º 2 (1840), pp. 12-3.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*, Vol. VII, n.º 82 (22.7.1843), pp. 225-6.

apresenta uma biografia de Ana Bolena <sup>14</sup>. *O Deserjoativo Theatral* fala das mulheres do rei e transcreve uma carta de Ana Bolena <sup>15</sup>. Esta incidência temática representa um aligeiramento da História, que aparece reduzida a aspectos mais ou menos folhetinescos. Mais consistente é uma longuíssima série de artigos, não assinados, que se estende pelos volumes VI e VII (1833-34) de *O Ramalhete* e que, embora deixada incompleta com a extinção do periódico, traça a História política inglesa dos Bretões e Romanos ao reinado de Jorge II.

Por entre textos como estes, as tentativas de síntese da vida de Shakespeare e de seu enquadramento epocal são poucas e nem sempre muito consistentes. (Vale a pena explicar, de passagem, que não nos deteremos a apreciar a veracidade da matéria de facto apresentada nos artigos dos periódicos, pois o que é decisivo é perceber qual é a *imagem* construída, e não aferi-la pelos nossos conhecimentos — ou pela nossa própria imagem da realidade.) Uma primeira ocorrência surge em *O Ramalhete*, que em 1840 publica uma tradução razoavelmente fiel de um trecho do *Essai sur la Littérature Anglaise* de Chateaubriand <sup>16</sup>. O excerto aparece perfeitamente descontextualizado: sem uma nota de apresentação, sem comentários, é um mero recorte, como tal revelador do carácter episódico da divulgação votada a estas matérias. Na verdade, dificilmente se pode pretender que corresponda a uma educação das massas para Shakespeare, já pela forma, já pelo conteúdo. É que, se Shakespeare é tratado como figura tutelar do seu tempo, faz-se, por outro lado, como que a dessacralização das peças e do seu autor, apontando-se, através de um fresco de época, a balbúrdia do seu contexto original no palco. O teatro isabelino aparece retratado como um espaço em que não há veneração pela arte dramática e em que a representação partilha as atenções com actividades as mais díspares. Por outro lado, o texto menciona as condições materiais elementares dos espectáculos teatrais isabelinos e o facto de os papéis femininos serem então confiados a rapazes, reportando-se concretamente a *A Midsummer Night's Dream*.

Dois anos depois, surge em *O Panorama* um texto especificamente dedicado a Shakespeare, acompanhado de uma estampa

---

<sup>14</sup> «Anna Bolena», *O Semanario Curioso*, n.º 16 (1850), pp. 123-4; n.º 17 (1850), pp. 132-3; e n.º 18 (1850), pp. 140-1.

<sup>15</sup> «As Seis Mulheres de Henrique 8.º de Inglaterra», *O Deserjoativo Theatral*, n.º 3 (1838), pp. 11-2; «Carta de Anna Bolena ao Rei Henrique Oitavo, seu Marido», *ibidem*, n.º 4 (1838), pp. 15-6.

<sup>16</sup> «Estado Material do Theatro Inglez no Seculo XVI», *loc. cit.*, Vol. III, n.º 149 (10.12.1840), pp. 389-90.

que representa uma vista interior da igreja de Stratford <sup>17</sup>. O artigo apresenta alguns dados biográficos relativos ao escritor renascentista e, sobretudo, mostra a intenção de promover a aceitação da obra de Shakespeare entre nós. Pois, se é facto que o autor (cuja identidade desconhecemos) lhe dispensa o estatuto de figura consagrada, com um lugar inquestionável no panteão da literatura mundial (é claramente esse o seu ponto de vista), também é nítida a sua preocupação em dar testemunho explícito da valia do isabelino associando-o a nomes como Milton, Camões e Molière. Ao mesmo tempo, o texto mostra consciência da alteração de critérios que veio a permitir, no esgotamento do Classicismo, a revalorização da obra shakespeariana — e quase se suspeita que a condenação sobre esta lançada pela crítica neoclássica é evocada, justamente, para ajudar à sua aceitação. Complementarmente, o articulista assume como uma inevitabilidade o imperativo de a crítica corroborar o julgamento dos povos, e neste ponto do argumento a relevância nacional que Shakespeare tem para os Ingleses desempenha também um papel. De resto, este texto contém menos elementos biográficos do que o seguinte, mas é mais claro e mais rico em apontamentos críticos, merecendo destaque o parágrafo final, que transcrevemos:

Shakspeare deveu mais á inspiração natural de sua alma que a estudos laboriosos; é um escriptor original, ás vezes sublime, outras pathetico, e quasi sempre verdadeiro na expressão dos affectos. As chocarrices que ha em alguns de seus dramas, são, como os *trocadilhos* em sermões de Vieira e os *conceitos* no poema do Tasso, fraquezas proprias do seculo em que esses talentos floresceram; e comtudo, reprovando-as, não deixâmos de em certas occasiões lhes achar graça. Shakspeare com seus defeitos é incontestavelmente acclamado pai da tragedia ingleza. Alem das composições theatraes, deixou poesias sobre varios assumptos; com especialidade se menciona uma collecção de sonetos com bellezas elogiadas pelos amantes das musas britannicas.

O periódico *Ensaio Litterarios* oferece em 1864 outro esboço biográfico do nosso autor <sup>18</sup>, muito sumário no que a ele diz respeito mas que tem a particularidade de focar também a vida

---

<sup>17</sup> «Shakspeare», *loc. cit.*, Vol. VI, n.º 4 (22.1.1842), pp. 25-6.

<sup>18</sup> «Shakespeare. Breve Esboço da Vida do Celebre Escriptor», *loc. cit.*, n.º 25 (23.4.[1864]), pp. 2-4.

da sua família, com destaque para os casamentos das filhas. É um texto da responsabilidade de Francisco Simões Margiochi Junior e que aparece desfigurado por gralhas tipográficas ao ponto da quase ininteligibilidade. A história de o jovem provinciano, recentemente chegado à capital, ficar a vigiar os cavalos dos frequentadores do teatro, que aparece aqui tal como no texto anterior, é típica do gosto pelo anedótico que se detecta em outras biografias literárias incluídas no periodismo desta época. No plano do pensamento crítico, nota-se a inconsistência e a incapacidade do autor para constituir uma tipologia elementar das obras de Shakespeare:

Shakespeare legou-nos tres tragedias, *Titus Andronicus*, *Hamlete*, *Romeo and Julieta*; seis peças sobre a historia ingleza: *Henry VI*, *Richard II*, estas tres teem um character tragico; e as tres seguintes: *King John*, *Henry IV*, e *Henry V*, são um misto de tragedia e comedia. As comedias principaes são as seguintes: *Two Gentlemen of Verona*, *Comedy of Errors*, *Love's Labour's Lost*, *All's Well that Ends Well*, *Midsummer's Night's Dream*; etc. tragedias de paixões e caracteres: *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*; dramas romanticos: *Asyou likeit*, *Cymbelien*, *Tempest*, etc. tragi-comedias; *Meancre for oneasnre*, *Troilus and Crepida e Timonof Alhens*; peças sobre a historia romana: *Coriolanus*, *Julius Caesar*, *Antonyand Cleopatra*, e *Henry VIII*. Ao todo são 37 tagedias, comedias, dramas, etc.

Repare-se que *Hamlet* aparece duas vezes na classificação. *King Henry VIII* aparece estranhamente inserido no conjunto das peças de temática romana, o que denuncia desconhecimento objectivo da obra.

Pode ainda ser relevado o facto de Margiochi não assinalar que se está no ano do tricentenário natalício de Shakespeare — o texto não tem um carácter efemerístico. Aliás, a passagem da data parece ter sido muito escassamente valorizada entre os literatos portugueses, a avaliar pelos elementos do periodismo, que são insignificantes. Estamos ainda longe de ter consultado na íntegra a imprensa desse ano, mas não temos dúvidas em afirmar que é surpreendente a discrição relativa a esta circunstância. O silêncio só muito ocasionalmente é quebrado, como em *A Revolução de Setembro*, onde se anuncia um jantar comemorativo a ter lugar em Paris (que afinal não se realizaria):

**A Shakspeare.** — Em Paris vae celebrar-se o terceiro anniversario secular de Shakspeare com um ba[n]quete litterario, que se verificará provavelmente no palacio da industria. Assistirão a elle os personagens eminentes sem distincção de partido, taes como Guizot, Villemain, Cousin, Lamartine, Francisco Hugo, Dumas e Gautier, e serão convidados todos aquelles que em França tem contribuido para propagar a admiração do grande poeta; criticos, traductores, actores e escriptores.<sup>19</sup>

Noticias de realce relativas a Inglaterra não as encontrámos<sup>20</sup>. Não deixa de ser curioso este alheamento da actividade cultural inglesa nesse ano, até porque o texto de Margiochi mostra conhecimento da homenagem setecentista promovida por Pope e outros entusiastas. Aliás, os dados disponiveis indiciam que a relação emulativa dos escritores românticos ingleses com o seu grande antepassado literário era geralmente desconhecida entre nós.

Enfim, tudo indica que a abordagem das obras de Shakespeare, ao nível do grande público, dispensou uma sua contextualização histórica e ideológica informada, tal como dispensou uma percepção clara do lugar de cada obra — e, designadamente, das peças mais valorizadas: *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra*, *A Midsummer Night's Dream* — no panorama global da produção shakespeareana. Verifica-se igualmente que, enquanto as vicissitudes políticas e religiosas da época Tudor não estão ausentes dos periódicos, o conhecimento que a nossa intelectualidade romântica tinha da literatura inglesa contemporânea de Shakespeare era praticamente nulo. Deste modo, Shakespeare aparece como o representante literário de um período conhecido muito esquematicamente. E, quando se fala em *teatro inglês* (com frequência por opposição ao teatro francês e associado ao espanhol), é dele que se fala, a não ser que estejam em causa autores dramáticos francamente posteriores, como Addison, Gay e Sheridan.

Em consequência desta descontextualização da obra shakespeareana, ela tende a aparecer relacionada, não com Spenser, Sydney ou Marlowe, mas com autores de outras épocas

---

<sup>19</sup> A *Revolução de Setembro*, n.º 6570 (15.4.1864), p. 2. A mesma publicação, nos dias 27 e 28 desse mês, noticia que as festividades shakespeareanas foram proibidas pelo Governo, que lhes atribuiu intenções políticas.

<sup>20</sup> A *Chronica dos Theatros* (3.ª série, n.º 6 (1.5.1864), p. 4) informa que o programa do Covent Garden para a temporada em curso incluirá *Otello* e *Les Joyeuses Commères de Windsor* (referida assim mesmo, em francês), entre outras óperas.

e literaturas, que são os termos de confronto possíveis. O resultado desta prática, contudo, não deixa de ser propiciador de se encarar Shakespeare como um autor de alcance universal, na medida em que ele não aparece integrado num contexto local, restrito e eventualmente restritivo, mas associado, quando não equiparado e mesmo superiorizado, a escritores como Sófocles, Lope, Molière, Calderón, Cervantes, Voltaire, o inevitável Camões. Embora não se perca de vista a ideia de que Shakespeare é o escritor nacional do Reino Unido, a descontextualização favorece a (ou um certo tipo de) consagração, permite sublinhar-lhe uma vocação e uma relevância universais.

Além disso, ele é visto como um escritor eminentemente moderno. A modernidade do teatro shakespeariano afirma-se e depreende-se de um conjunto alargado de elementos. Está presente, por exemplo, num artigo de *O Panorama* em que o polígrafo José Maria Latino Coelho discrimina que

Na arte antiga os deuses descem a conviver entre os homens, imitando-lhes a estatura e copiando-lhes as paixões. Na arte moderna os homens como que despem os envoltórios materiais, e a alma purificada revôa nas phantásticas regiões do infinito. As Lesbias e as Cynthias de Horacio e de Propercio convidam pela exposição mundana dos seus encantos físicos ás bacchanaes do amor. A Julia de Lamartine, a Ophelia de Shakespeare, associam pelo contrario o pudor ao sentimento, e imprimem á voluptuosidade dos sentidos o trazo da tristeza e o amargor da melancolia. Na poesia antiga o amor é uma orgia. Na moderna é muitas vezes um martyrio.<sup>21</sup>

Lopes de Mendonça, por sua vez, afirma em *A Revolução de Setembro* que «Shakspeare é para a litteratura moderna o que Homero foi para a antiga» e é peremptório ao defender que a consagração do autor isabelino pode e deve ser um dado incontroverso:

Desvanecida uma cansada questão de classicos e românticos — estabelecida como verdadeira a idéa, de que as sociedades não podem adormecer extasiadas diante de certas formas immutaveis [...] — é necessario saudar o

---

<sup>21</sup> «O Visconde de Almeida Garrett», *loc. cit.*, Vol. XII, n.º 26 (30.6.1855), p. 203.

grande poeta inglez, como o primeiro genio da Europa moderna, como uma das fontes da poesia deste seculo.<sup>22</sup>

Outras tentativas de situar Shakespeare no horizonte do teatro são concordes com esta ideia. A *Fama*, num texto que presumimos ser da responsabilidade de J. A. D. de Carvalho, associa Shakespeare a Lope de Vega, afirmando dever-se a estes dois autores a criação do teatro moderno:

Dois grandes homens, appareceram no fim do seculo 1 [sic], um em Inglaterra outro em Hispanha, ambos os unicos criadores do theatro moderno — Shakspeare e Lopo da Vega. Ha pouco mais de meio seculo, que a França conhe[ceu] o primeiro, e o seu nome é invocado em seus ensaios por todos os noveis auctores dramaticos. — O segundo já tinha sido, graças á influencia que exercia o theatro hispanhol sobre o theatro francez, o mestre de Corneille e de Moliere. Isto é mais que bastante para que o seu nome seja respeitavel.

Não fica claro a que características das obras de Shakespeare e de Lope se deve esta atribuição do estatuto de criadores exclusivos do teatro moderno. Por outro lado, note-se que, embora o dramaturgo inglês seja largamente elogiado, Lope é-lhe preferido, «[...] pela prodigiosa fecundidade do seu talento, e infinito numero de suas obras»<sup>23</sup>.

Num artigo de maior fôlego publicado em *O Panorama*<sup>24</sup>, Francisco Maria Bordalo traça um paralelo entre Shakespeare e Cervantes a partir da curiosa coincidência de os dois escritores terem falecido no mesmo dia. Fornece então uma série de informes biobibliográficos que, no caso de Shakespeare, constituem um conjunto mais claro e melhor elaborado do que as tentativas de que acima demos conta. Nota-se, inclusivamente, a preocupação de oferecer traduções dos títulos das peças, que nalguns casos talvez sejam as mais antigas em português:

Os dramas mais geralmente apreciados de Shakes-peare são: *Macbeth*, *Hamlet*, *Othello*, *Julieta* e *Romeo*, *Rei Lear*,

---

<sup>22</sup> «Othello», *loc. cit.*, n.º 1753 (10.1.1848), p. 1. Mendonça escreve ainda que «*Othello* com *Hamlet*, com *Romêo* e *Julietta* são as tres mais admiraveis obras do poeta, segundo cremos» (*ibidem*).

<sup>23</sup> «Lopo da Vega e suas Obras», *A Fama*, n.º 6 (12.2.1843), p. 44 (o texto vem assinado por «C.»); a este trecho seguem-se apenas informações sobre Lope.

<sup>24</sup> «Duas Glorias», *loc. cit.*, Vol. XIV, n.º 30 (25.7.1857), pp. 234-5.

*Ricardo III*; as tragedias historicas *Julio Cesar*, *Coriolano*, e *Cleopatra*; as comedias *O mercador de Veneza*, e *As senhoras visinhas de Windsor*. Além d'estas peças mais conhecidas, os entendedores teem n'um alto apreço *A tempestade*, onde se encontra aquelle immortal typo de ingenuidade, a *Miranda*; *Cymbeline*, onde se admira a sublime criação de *Imogene*; e toda essa serie de dramas semi-historicos, que tem por titulos: *Rei João*, *Ricardo II*, *Henrique IV* (primeira e segunda parte), *Henrique V*, *Henrique VI* (primeira, segunda e terceira parte), *Henrique VIII*.

As suas outras peças theatraes intitulam-se assim: *Dois gentis-homens de Verona*, *A duodecima noite*, *Precaução por precaução*, *Muita bulha para nada*, *Os enganos*, *Penas d'amor perdidas*, *Troile e Cressida*, *Bom é o que bem acaba*, *A maldade corrigida*, *Conto de inverno*, *Como quizer*, *Timon de Athenas*, *Sonho de uma noite de estio*; ao todo trinta e cinco, não contando *Pericles*, que apparece como obra de Shakspeare nas edições de Guizot, Laroche, Leto[u]rneur e outros, e *Tito* que tambem figura como producção do grande dramaturgo em algumas das mesmas edições, mas que é assaz duvidoso que lhe pertençam.

Na galeria de figuras dramaticas criadas pelo autor isabelino merecem referênciam, além de *Miranda* e *Imogen*, *Macbeth*, *Othello*, *Julieta*, *Desdémoma* e *Ofélia*. Entretanto, *Bordalo* pronuncia irrelevantes as poesias e a obra em prosa — não se sabendo a que se refere — de Shakspeare. É ainda interessante verificar a persistência de vozes francesas como mediadoras, tanto na informação como na valoração da obra shakspeariana (*Voltaire*, *Hugo*, *Guizot*, *Dumas*).

Efectuando a revista dos espectáculos, *O Mercurio*<sup>25</sup>, talvez pela pena de *Paulo Midosi*, diagnostica a situação dos estabelecimentos e companhias teatraes lisboetas. A propósito de *Marie Stuart*, que patentemente ofendeu os ouvidos decorosos de vários articulistas da época<sup>26</sup>, reflecte o autor acerca da linguagem do

<sup>25</sup> «Theatros», *loc. cit.*, n.º 8 (24.6.1838), pp. 60-3.

<sup>26</sup> É aparente que este drama de *Hugo*, levado à cena na Rua dos Condes, teve na altura uma recepção controversa, ferindo o decoro do público do teatro português. A *Atalaia Nacional dos Theatros* (n.º 4 (8.7.1838), p. 15) refere-o enquanto obra cheia de crueldades, se não mesmo de atrocidades. *O Desenjoativo Theatral* critica-o severamente em várias ocasiões, alegando, em certo momento, que o drama é «[...] immoral, indecente, e mal desempenhado no seu todo» (n.º 4 (1838), p. 14).

drama e menciona, com evidentes reservas, o exemplo de Shakespeare:

[...] os Portuguezes não estão ainda tão civilizados como outras nações, nem por ora estão accostumados á grosseria de Shakspeare, em ouvir chamar pelo claro a uma prostituta, ou ao filho della, o que o tragico Inglez faz por vezes, com grande aplauso dos expectadores seus compatriotas. Valha-nos Deus, que já nos parece ouvir alguém murmurar desta nossa rajada de desenfado, e dizer-nos que se deve tomar em linha de conta o seculo em que o inimitavel tragico escreveu. Sim Senhor, que a isso damos desconto, mas dê-se tambem desconto ás circunstancias do seculo em que isso se repete nú e crú, como sahiu dos bicos da penna do immortal author. Lord Byron aquelle poeta de tão raros talentos que na Grecia foi juntar os louros de Marte aos de Apollo que lhe ornavam a frente, dizia, que os Inglezes eram uma *nação de Tartufos*; assim será, pois elle melhor juiz deve ser na materia do que nós outros, mas o que tambem ninguem negará é, que a *Tartufaria*, que elle diz reinar em Inglaterra em todas as classes e em todas as circunstancias da vida, ainda não pôde penetrar no nosso theatro.

Desta forma, a apresentação da peça de Hugo é reprovada por motivos que não se prendem com falta de qualidade da obra. O que está em causa é a ilegitimidade do emprego de grosserias no palco. Shakespeare é evocado, decerto, por Hugo ser seu discípulo confesso e porque é uma ideia feita que ele fere o decoro de linguagem.

Num texto enviado para *A Fama* por um correspondente de Coimbra não estão já em causa as liberdades de linguagem do teatro de Shakespeare mas sim os horrores que nele se representam — que, de resto, se diz serem afins aos de muitas tragédias gregas. O texto, que inclui considerações sobre a (duvidosa) adequação de Shakespeare aos tempos que correm, é uma reflexão sobre o gosto romântico e a conjuntura do teatro nacional, suscitada por uma representação da *Lucrece Borgia* de Hugo. O autor, que se assina «J.», insurge-se contra a «escola romântica» (a terminologia é dele) no teatro, desaprovando o drama português actual, que considera não passar de imitação de uma voga francesa. Aliás, para este autor que entende dever ser o drama «[...] cheio de verosimilhança, de naturalidade», o Romantismo no

teatro — que quase reduz à representação da violência e de aberrações — é falho de genuína originalidade, é coisa velha e gasta, cuja antiguidade ilustra com Shakespeare e Eurípides:

Shakespeare tinha escripto um volume immenso, onde não havia um só drama, que se não ressentisse do gosto que veiu a grassar no seculo XIX; e Shakespeare já vivia no seculo XVII! A Grecia tinha visto Euripides no anno 480 antes de J. C., e Euripides empunhava na scena o punhal, a taça de veneno, e outras barbaridades, que o publico hoje regeita com indignação. Clytemnestra estrangulada por seu proprio filho na scena, Promethêo preso a um rochedo, onde os mais barbaros tratos lhe ralam a existencia. Por ventura não está aqui o romantico? Que fizeram pois os modernos? Imitaram imitações!

As imitações imitadas pelos dramaturgos portuguezes não eram senão os dramas franceses: «Nas margens do Sena soltou-se um grito, que repercutiu nas do Tejo. A França era romantica; Portugal devia de sel-o»<sup>27</sup>.

Algumas das ideias expostas pelo correspondente coimbrão de *A Fama* coincidem com aquelas que o critico espanhol Alberto Lista y Aragón expõe num volume de ensaios de que a *Revista Universal Lisbonense* publica um excerto. Aí se lê:

Alguns teem julgado fazer grande esforço de genio renunciando ás fórmulas classicas do theatro francez. Que pobreza! E chama-se a isso originalidade? Quem ignora que isso é um plagiato de Shakspeare e Calderon? Mas o que elles não teem podido fazer, renunciando áquellas fórmulas, é fazernos derramar lagrimas pele [sic] sorte de um pai abandonado, como o rei Lear, por uma filha ingrata; apresentarnos o grandioso character de um marido, como D. Gutierre Alonso de Solis, que vinga a sua honra ultrajada; elevar as nossas almas á altura de um heroe como o Sertorio de Corneille; ou internecel-a com os gemidos de uma mãe afflicta como a Andromaca de Racine.

Trata-se, portanto, de uma crítica à affectação de modernidade que representa a adopção de uma forma «irregular» pelos dramaturgos românticos, crítica assente na ideia de que a genialidade

---

<sup>27</sup> *A Fama*, n.º 8 (26.2.1843), p. 62.

não se confunde com a opção por esta ou aquela forma. Este autor tem a particularidade de não ser parcial, reconhecendo o estatuto de génios tanto a cultores do teatro «regular» como do teatro «irregular», explicitando:

Calderon e Moreto haveriam infeitiçado do mesmo modo o seu seculo ainda mesmo quando a moda os tivesse obrigado a obedecer restrictamente ás unidades de Boileau; e Corneille e Racine teriam sido tambem dois grandes poetas tragicos, ainda mesmo quando houvessem adoptado as licenças de Lope.<sup>28</sup>

Por outro lado, merece nota o facto de Lista y Aragón aludir a *King Lear*, uma peça que não parece ter tido grande impacto em Portugal nesse tempo.

Shakespeare é de novo apontado como figura cimeira do teatro da modernidade, com afinidades profundas com o seu homólogo da Antiguidade Clássica, Sófocles, por Manuel da Silva Rosa, num artigo publicado em *O Pirata* que compreende a crítica de certo drama histórico oitocentista<sup>29</sup>. Diz Silva Rosa que os dois escritores entroncam num mesmo substrato de humanidade, sem prejuízo das diferenças observáveis nos aspectos técnicos ou da expressão. Apesar de tais diferenças, «[...] a afinidade dos ellementos creadores é palpavel. É porque duas civilizações, duas patrias [e duas] eras separam os geneos da mesma idea». O conceito de que o drama reflecte necessariamente traços da sua época, aliás, é uma trave-mestra do artigo, servindo para responder às críticas feitas por Voltaire a Shakespeare e para alertar, implicitamente, para o facto de os textos deverem ser entendidos na sua historicidade.

É esta mesma noção da historicidade intrínseca da obra literária que permite ao colaborador da *Revista Universal Lisbonense* Cláudio Adriano da Costa, numa longa reflexão histórico-política em que (como noutros artigos, aliás) se mostra invulgarmente bem informado no domínio da cultura inglesa, fazer a abordagem de Shakespeare como documento da sua

---

<sup>28</sup> «Estado Actual da Litteratura Europea», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VI, n.º 6 (2.7.1846), p. 67; trata-se de tradução de um excerto do livro *Ensayos Literarios y Criticos*, saído em 1844. O autor é uma figura destacada da intelectualidade espanhola da primeira metade de Oitocentos. Foi clérigo, académico, poeta e político. Devido à sua militância liberal, esteve exilado em Londres e Paris nos anos de 1830.

<sup>29</sup> «Breves Considerações sobre o Drama do Snr. Licinio F. C. de Carvalho — Os Dous Proscriptos», *loc. cit.*, Vol. I, n.º 25 (31.8.1850), pp. 197-8.

época<sup>30</sup>. O autor debruça-se sobre os dramas de temática histórica inglesa, que parece ter lido atentamente e no idioma original, procurando neles algo de específico — a expressão e a defesa das liberdades cívicas —, que escassamente encontra. Em consequência, contesta o mito da instituição antiga da liberdade entre os Ingleses. Do facto de o articulista traçar paralelismos entre o conteúdo das peças e o passado recente de Portugal deduz-se que o seu objectivo não é politicamente desinteressado. Essa orientação do argumento não deixa de afectar a imagem de Shakespeare. Tratado como criador imerso na cultura do seu tempo, ele acaba por surgir como cúmplice e propagandista de um modelo político de inspiração maquiavélica, que, sem excluir a concessão ao povo dos benefícios possíveis, o mantém sujeito ao arbítrio dos seus maiores.

Com uma ênfase deste tipo, não admira que os apontamentos crítico-literários sejam pouco abundantes. Refere-se, de passagem, que Shakespeare é poeta «[...] dos nossos dias [...]». Diz-se também que «O acabamento moderno não se lhe pôde pedir», preceito que isenta o dramaturgo isabelino de certas exigências da crítica posterior e, porventura, implica uma ideia de primitivismo na composição da sua imagem.

A ideia do enraizamento de Shakespeare no seu tempo está também presente num texto de Gustavo d'Almeida publicado em *A Grinalda de Euterpe*, num momento já um pouco posterior ao período sobre o qual nos concentramos<sup>31</sup>. Para este autor, são as circunstâncias da génese das obras que explicam certos lances menos felizes: por um lado, Shakespeare encontrava-se limitado pelo respeito às conveniências e susceptibilidades da sociedade do seu tempo; por outro, certas grosserias deverão ser encaradas como «[...] defeito da epocha [...]» (já num texto acima mencionado se entendia que «As chocarrices que ha em alguns de seus dramas, são [...] fraquezas proprias do seculo [...]» em que o escritor floresceu<sup>32</sup>). Ao mesmo tempo, Shakespeare aparece como praticante de um género misto, sincrético, que combina ideias e emoções de naturezas diversas, e portanto, subentende-se, escritor da modernidade. Percepção invulgar constitui o elogio aqui feito à concepção das *intrigas* shakespeareanas, e não às personagens nem a uma vaga genialidade do escritor. O texto

---

<sup>30</sup> «Do Pariato», *loc. cit.*, Vol. V, n.º 20 (6.11.1845), pp. 236-7.

<sup>31</sup> «As Artes», *loc. cit.*, n.º 3 (1.11.1874), pp. 1-2.

<sup>32</sup> «Shakspeare», *O Panorama*, Vol. VI, n.º 4 (22.1.1842), p. 26.

remete ainda para a figura de Falstaff, parafraseando um trecho da segunda parte de *King Henry IV*.

Este encarar de Shakespeare como praticante de um género que é moderno na medida em que é misto encontra-se com alguma frequência na escrita ensaística de meados do século. É o que se verifica no panorama do teatro publicado na *Atalaia*<sup>33</sup> que começa por recuperar a distinção clássica entre tragédia e comédia para depois sancionar o género mais livre do drama, onde pontificam Shakespeare e Calderón, no Renascimento, e Goethe e Schiller, mais tarde. O argumento implica uma defesa da modernidade do género drama, fazendo Shakespeare aparecer quase como um criador romântico, «génio indomável» que as regras sufocariam. Aliás, o texto situa-se no limiar da rejeição dos espartilhos da normatividade neoclássica — cuja correspondência com a prática criativa de um grande classicista como Racine é, ela mesma, contestada. De passagem, revela-se a natureza polémica da intenção subjacente ao escrito, na medida em que é criticado o conservadorismo de um Castilho. A apologia do drama (no sentido específico que o termo aqui assume) passa pela ideia de que o seu carácter misto condiz com a organização do mundo actual, em que as classes e os caracteres se mesclam e há como que a perda do típico.

Como derradeiro exemplo neste apanhado de apreciações do significado da obra e da figura de Shakespeare que vimos comentando resumidamente, vale a pena considerar o artigo de *O Panorama* sobre «Trajos Inglezes no Seculo XVI»<sup>34</sup>, que é, na verdade, uma espécie de legenda desenvolvida de uma gravura que representa um grupo de elegantes do Renascimento. Trata-se de um texto em que a exaltação de Shakespeare vai de par com uma concepção idealizada da época isabelina, vista praticamente como momento áureo da História inglesa — mas não sem que haja lugar a remosques à rainha, como é o chamar-lhe *rex Elisabeth*. Aliás, o texto dá expressão a alguns lugares-comuns continentais acerca da nação inglesa — e a ideia da Inglaterra medieval como nação «[...] cujo nome infundia terror no continente [...]» sugere que são veiculadas perspectivas de origem francesa. Sustentando que «[...] melhor talvez do que a litteratura, a moda é a expressão da sociedade» (e é notória a ênfase posta na cultura cortesã), o articulista entende que a obra de Shakespeare reflecte e corresponde ao refinamento geral dos costumes da Inglaterra sua contemporânea:

---

<sup>33</sup> *Atalaia Nacional dos Theatros*, n.º 5 (12.7.1838), pp. 17-8.

<sup>34</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, n.º 10 ([1867]), pp. 76-7.

[...] na época afortunada de Izabel, a Inglaterra entra a plenas velas no mar da civilização e respira com jubilo as suas auras suaves e perfumadas. É o tempo em que nas brumas britannicas se estampa vagamente o gracioso perfil de Julieta, em que um raio do sol italiano insinuando-se timidamente por entre os nevoeiros do Tamisa vai fazer germinar na frente do poeta a criação deliciosa de Romeu; é o tempo em que as frias inglezas sonham com os Othellos ardentes[,] em que os spleenaticos subditos do *rex Elisabeth* devaneiam Desdémonas, virgens ideaes, candidos phantasmas costumados até então a vaguearem apenas entre os myrtaes de Chypre, os roseiraes de Napoles, e os laranjaes de Andaluzia. É o tempo dos festejos sumptuosos de Kenilworth, do reinado da elegancia debaixo do nome de conde de Leicester, do reinado da cavalheiresca e aventureosa poesia debaixo do nome de Walter Raleigh.

De uma maneira geral, o artigo documenta bem o modo como, no momento da cultura portuguesa que se encontra em estudo, a estima granjeada por Shakespeare coincide com um grande esquematismo na abordagem de uma realidade histórico-cultural obviamente complexa e, para mais, examinada muitas vezes a partir de perspectivas que lhe são estranhas.

\* \* \*

Se à profusão de referências entusiásticas a Shakespeare não parece corresponder um cabal conhecimento da sua obra e do respectivo contexto, é bem de ver, ao mesmo tempo, que os seus dramas foram poucas vezes representados e tiveram repercussão limitada no período que nos ocupa. Notemos as seguintes ocorrências.

Em 1822, a *Gazeta de Portugal* faz a crítica da apresentação em Lisboa de uma companhia de teatro francesa, cujo repertório incluía *Hamlet*<sup>35</sup>. A peça foi, pois, levada à cena a 31 de Agosto desse ano, no Teatro do Salitre, na versão de Ducis<sup>36</sup>. O arti-

---

<sup>35</sup> «Teatro Francez», *loc. cit.*, I Série, n.º 53 (2.9.1822), p. [2].

<sup>36</sup> É o *Diário do Governo* de 31.8.1822 que identifica a versão — cf. Maria João da Rocha Afonso, «Othello estreia-se no Palco Português...», *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, n.º 5 (1996), p. 125. A análise que da versão de Ducis faz J. D. Golder («Hamlet' in France 200 Years Ago», *Shakespeare Survey*, n.º 24 (1971), pp. 79-86) corrobora que os artistas ambulantes e a peça dentro da peça foram suprimidos, como se depreende do artigo da *Gazeta*.

culista, que se dá ares de frequentador cosmopolita dos teatros (diz ter visto Kemble representar e dá a entender também ter visto Talma), lamenta as disparidades entre o texto apresentado e o original. É sensível, designadamente, ao facto de o drama ter sido expurgado de aspectos incompatíveis com a *polidez de maneiras* e a *decência da representação*, conceitos cuja gentileza é reveladora. Do facto de o periódico não ter voltado a falar deste assunto infere-se que, provavelmente, *Hamlet* foi representado apenas uma vez.

Em 1856, Camilo faz a recensão do *Othello* de Luís Augusto Rebelo da Silva, protagonizado pelos actores Brás Martins e Maria Joana, que lhe agradaram no ensaio a que assistiu. Quanto ao texto, afirma que «O estilo é de guindaste, mas tocante». E escreve ainda este curioso aparte: «Conheço quatro Otelos e não sei bem qual é o imitado»<sup>37</sup>, graça ambígua que não é claro se se refere a actores, versões de palco ou versões do texto. Numa segunda crónica, redigida após assistir ao espectáculo, Camilo é severíssimo (mas não sabemos se injusto) com os actores e com o próprio drama:

Venho de presenciar o benefício do Brás Martins. Como lhe anunciei [ao redactor do periódico], a vítima mais graúda predestinada ao sacrifício era o Otelo. Eu fui um dos que vaticinaram um futuro melhor à execução deste drama. Nos ensaios, pareceram-me suportáveis e algumas vezes louváveis os principais executores da peça, que, finalmente, se converteram em verdadeiros executores do cruento dramacídio.

Para descargo da minha consciência, devo dizer-lhe que o drama é pobríssimo de situações, e só um artista de muito talento criador poderia na exposição dar relevo ao que o não tem no pensamento.

Brás Martins e os somenos cúmplices da barbaridade, na presença do público, recuaram ao primeiro ensaio, sufocaram nos gorgomilos tragicamente inflados a expressão, rugiram quando era da rubrica falarem, enojaram os espectadores até à extrema frieza do desalento.

Diz ainda que o drama de Rebelo da Silva, juntamente com as peças que o acompanharam nesse espectáculo, «Jaz para sempre

---

<sup>37</sup> «Folhetim», ed. cit., Vol. XII, p. 897; publicado na *Aurora do Lima* em 2.12.1856.

em jazigo de família [...]»<sup>38</sup>. É decerto pertinente notar que Camilo não faz qualquer referência a Shakespeare e descara totalmente o facto de a obra de Rebelo da Silva ser uma versão.

Em 1859, *O Civilizador* publica um texto sobre o Teatro de D. Maria II em que revela que *Othello*, por esta altura, já havia sido representado em Coimbra, presumivelmente não muitos anos antes, com grande agrado, pelo menos do articulista. Perante a escassez do público que acorre ao teatro, motivada, segundo entende, pela fraca qualidade das obras seleccionadas (o repertório «[...] só pôde lá chamar algum provinciano, chegado de fresco a Lisboa»), o autor do texto (que escreve a coberto do anonimato, como tantas vezes temos encontrado na imprensa da época) exorta a que a peça de Shakespeare seja apresentada também em Lisboa, pois «Estamos tão mingoados de bons modelos que não era para desprezar o que agora nos podia fornecer [o director, Luís da Costa Pereira] na execução do Mouro de Veneza». A sugestão é, pois, que se repita o sucesso de Coimbra — e, curiosamente, é feita uma associação com *Um Auto de Gil Vicente*, peça de Garrett que, como se sabe, era então vista como um marco no projecto romântico de revitalização do teatro português:

O sr. Director-ensaiador adquiriu em Coimbra a grande e merecida reputação de um optimo Othello; lembre-se S. S.<sup>a</sup> de nos apresentar em Lisboa (por obsequio) os Ciumes do Mouro, como já nos apresentou os amores de Bernardim — e que Bernardim! e nós affiançamos que os isolados bancos daquela empoeirada platéa hão de povoar-se como por encanto para admirar o genio insigne do sr. Director.<sup>39</sup>

Ocasionalmente, nas rubricas dedicadas a acompanhar a actividade teatral no estrangeiro (com a ópera faz-se, aliás, o mesmo), encontram-se também referências aos dramas de Shakespeare. A *Revista Universal Lisbonense* noticia em 1845 que *The Merchant of Venice* foi representado em Constantinopla por estudantes turcos<sup>40</sup>. *O Periodico dos Pobres*, no mesmo ano, dando notícia da conversão em teatro de um barco a vapor nos

---

<sup>38</sup> Ed. cit., Vol. XII, pp. 902-3; correspondência publicada na *Aurora do Lima* em 4.12.1856 e assinada com o pseudónimo «João Júnior».

<sup>39</sup> «Theatro de D. Maria II», *O Civilizador*, n.º 13 (16.7.1859), p. 1. É, pois, plausível que Luís da Costa tenha elaborado uma versão portuguesa de *Othello*, como fez com, pelo menos, um drama de Scribe.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*, Vol. V, n.º 10 (28.8.1845), p. 119.

Estados Unidos, especifica que ele abriu «[...] a semana passada no porto de Nova York com a representação da tragedia *Hamlet* de Shakespeare [...]»<sup>41</sup>.

Quanto às óperas de inspiração shakespeariana, delas fornece abundante notícia a imprensa, neste momento em que se dá conta da «[...] predilecção que cada dia se vae desenvolvendo mais entre nós pelo divertimento que occupa hoje o primeiro logar em todos os paizes civilisados»<sup>42</sup>. Seguem-se apenas alguns exemplos. Em 1842, quando no São Carlos se apresenta *I Capuleti ed i Montecchi*, de Bellini, é feita na *Revista Universal Lisbonense* a respectiva crítica operática — incluindo uma curiosa recomendação de que «[...] mandem para o hospital a cama que de lá tiraram, e deem a Julietta em alguma cousa que se-pareça com um túmulo» —, sem qualquer referência a Shakespeare<sup>43</sup>. Em 1846, o mesmo periódico anuncia que o III Acto de *Giulietta e Romeo*, de Vaccai, será cantado no Teatro do Salitre, num espectáculo que integra outras peças<sup>44</sup>. Sobre o *Macbeth* de Verdi, que conheceu estreia no São Carlos em 1849 e teve apreciável sucesso, foi possível localizar um número maior de elementos. Nas páginas de *A Epoca*, António da Silva Túlio (assinando com o pseudónimo de «Barão d'Alfenim») refere-se à «[...] famosa opera de Verdi, o *Macbeth*, cousa suberba [...]» e exclama que «O *Macbeth* veiu finalmente affugentar de S. Carlos os abrimentos de bocca, que já se iam tornando insupportaveis. Que musica! que vozes! que scenas! e os coros, que bella cousa! Abençoado Verdi [...]»<sup>45</sup>. A *Revista Universal Lisbonense*, por sua vez, entende que «A representação de *Macbeth de Verdi* é um acontecimento que deixará memoria na chronica do nosso theatro italiano», dizendo ainda que «Em S. Carlos as repetições de *Macbeth* tem augmentado o valor que a *partitura* de Verdi alcançou no conceito publico»<sup>46</sup>. Lopes de Mendonça diz que foi tal a voga que «[...] *Macbeth* já deixou de ser uma opera, é um flagello, uma febre musical, uma perseguição completa»<sup>47</sup>. Numa crónica

---

<sup>41</sup> «Theatro Fluctuante», *O Periodico dos Pobres*, n.º 136 (12.6.1845), p. 544.

<sup>42</sup> Palavras de Demetrio Ripamonti em artigo sobre um espectáculo no Teatro de São Carlos, *Revista Universal Lisbonense*, Vol. XII, n.º 13 (7.10.1852), p. 155.

<sup>43</sup> «Theatro de S. Carlos», *ibidem*, Vol. I, n.º 28 (14.4.1842), p. 333. Encontra-se referência à mesma ópera em «Visitas Curiosas de Duas Priminhas», *O Ramalhete*, Vol. V, n.º 216 (14.4.1842), p. 112.

<sup>44</sup> *Revista Universal Lisbonense*, Vol. V, n.º 39 (19.3.1846), p. 468.

<sup>45</sup> «Chronica», *A Epoca*, Vol. II, n.º 29 (1849), p. 29; «Chronica», *ibidem*, n.º 30 (1849), p. 46.

<sup>46</sup> *Loc. cit.*, Vol. VIII, n.º 11 (18.1.1849), p. 130; n.º 25 (26.4.1849), p. 299.

<sup>47</sup> «Revista de Lisboa», *A Revolução de Setembro*, n.º 2308 (24.11.1849), p. 1.

de espectáculos do periódico portuense *O Pirata*, acerca da ópera no Teatro de São João, lê-se: «Não vos recordaes, amáveis leitoras, quando o snr. Prattico vos canta o Macbeth, do rogado do rei das selvas a ameigar a esposa e os filhinhos; ou do rebombo do trovão, por noite procellosa de desembro?»<sup>48</sup>. E Camilo, anos mais tarde, escreve: «Ontem deu-se o Macbeth. É sempre bem acolhida, esta partitura, porque tem as feiticeiras para os risos alvares, e a bela música para as sensações vivazes sempre»<sup>49</sup>.

Por via de regra, as referências à ópera no periodismo oitocentista inscrevem-se no registo noticioso ou consistem na anotação mais ou menos subjectiva das impressões provocadas por certo espectáculo. Por vezes, encontram-se apontamentos que revelam algum domínio dos aspectos técnicos da ópera, mas em geral esta é uma actividade que interessa a um público mais ou menos diletante. Só raramente parece haver consciência da relação que as óperas mantêm com certas obras literárias: fala-se em *Lucia di Lammermoor* sem se falar em Scott, discute-se *I Due Foscari* sem alusão a Byron — e Scott e Byron, como é sabido, são autores especialmente populares nesta época. Visivelmente, é muito escasso o interesse pela origem dos enredos e dos temas que as óperas retomam. Esta tendência afecta o tratamento das óperas de base shakespeariana, que não costumam motivar alusões ao dramaturgo isabelino. Excepção é o texto sobre Verdi que *A Quinzena* publica, cremos que da autoria de João Correia Manuel de Aboim, onde se lê:

Verdi acompanha com harmonias os pensamentos da infancia de Schiller, nos *Masnaderi*, a altivez e os horrores de Shakespeare no Macbeth, comprehende nos Dois Foscari a imaginação de Byron, e é como Victor Hugo poeta no Hernani.

Schiller, Shakespeare, Byron e Hugo escreveram uns, e o outro ainda escreve, para as almas fortes, assim como Verdi compõe musica para ser executada pelas vozes que estão em toda a sua força!<sup>50</sup>

Em *A Epoca* encontra-se a afirmação de que «Na “Phantasia de Macbeth” as primeiras notas tem uma pureza e uma simplicidade de sentimento que arrebatam. Sente-se viver alli tudo o que

---

<sup>48</sup> Crónica assinada pelo «Barão de Z...», *O Pirata*, Vol. II, n.º 2 (Março de 1851), p. 16.

<sup>49</sup> «Folhetim», ed. cit., Vol. XII, p. 948; publicado na *Aurora do Lima* em 18.3.1857.

<sup>50</sup> «Theatros», *A Quinzena*, n.º 1 (1.12.1851), p. 6.

Shakspeare quiz dizer ao coração humano»<sup>51</sup>. Aponta-se, pois, para uma harmonia ou identidade de experiência e expressão entre a obra de Shakespeare e a sua transposição para música. No mesmo sentido aponta um folhetim dedicado por Lopes de Mendonça à ópera aludida<sup>52</sup>. Sustenta o crítico que «O principal merecimento de Verdi, a nosso vêr, foi seguir cuidadosamente o drama de Shaekespeare [sic] e que este «[...] não desdenharia de certo applaudir-se na *partitura* do talentoso italiano». O artigo é desde logo interessante porque o entusiasmo do autor, que se reparte generosamente por Shakespeare e por Verdi, o leva a confrontar a ópera com o drama, dando a conhecer excertos deste aos leitores (suspeita-se que Mendonça pretendia aproveitar o sucesso da história junto dos frequentadores do São Carlos para os interessar na fonte subjacente ao espectáculo a que lhes era dado assistir). Por outro lado, não deixa de ser curioso que a ideia de que Verdi mantém uma quase perfeita fidelidade ao texto de Shakespeare conviva com um evidente menosprezo do libretista Francesco Maria Piave, cujo nome não é mencionado e cujo trabalho parece não influir nesse raciocínio.

O facto de ser raro explicitar-se que a matéria de certas óperas é de origem shakespeariana não impede, no entanto, que elas possam ter operado como veículos de divulgação dos temas e das personagens de certas peças de Shakespeare, tal como não nos impede de as encarar como elementos propiciadores da recepção do teatro shakespeariano, na medida em que terão contribuído para a criação de certa curiosidade e expectativa. A popularidade da ópera no nosso Oitocentismo, e sobretudo na vida elegante da capital, justifica portanto que se analise o diferencial de significação que certas óperas comportam, de forma a apreciar o seu papel na transmissão dos dados do legado shakespeariano (numa tarefa similar à que se faz com as traduções). Porém, no próprio periodismo da época encontram-se elementos que alertam para a necessidade de utilizar os resultados de tal análise com uma certa prudência crítica. Em 1850, o pianista polaco Kontski, de visita a Portugal, publica na *Revista Universal Lisbonense* um artigo em que alude à prática (que não aprova) de tocar nos órgãos das igrejas trechos de certas óperas, fazendo referência, entre outras, a *Macbeth*<sup>53</sup>. Trata-se de uma

---

<sup>51</sup> «Concertos de Pianno no Theatro de D. Maria II», *A Epoca*, Vol. II, n.º 51 (1849), p. 378.

<sup>52</sup> «Macbeth. Drama lyrico em 4 actos», *A Revolução de Setembro*, n.º 2059 (24.1.1849), pp. 1-2.

<sup>53</sup> Cf. Antonio de Kontski, «Da Musica Sagrada e da sua Influencia Religiosa», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. X, n.º 11 (21.11.1850), p. 128.

circunstância extrema de esvaziamento semântico e narrativo da peça musical, que ganha uma divulgação que em nada implica ou favorece a da obra de Shakespeare. Um outro elemento que obriga igualmente a certo cuidado é fornecido por Camilo ao referir que, no teatro lírico, «A supressão de cenas, árias, cavaletas, etc., é entre nós coisa vulgar e nos outros países um crime de lesa-arte, uma afronta grosseira ao maestro que raras vezes se dá»<sup>54</sup>. Esta prática oitocentista introduz um elemento de indeterminação difícil de contornar na perspectivização histórica destas matérias.

Se óperas como *I Capuleti ed i Montecchi* e *Macbeth* podem ter ajudado a criar certo tipo de expectativa (porventura equívoca e conducente à desilusão) em relação à obra de Shakespeare e uma curiosidade propiciadora da sua divulgação, por certo que elas não desempenharam sozinhas esse papel. Como instâncias mediadoras merecem igualmente ser mencionadas outras obras, como os dramas *Zaïre* de Voltaire (modelado em *Othello*) e *Kean* de Dumas pai (centrado num grande intérprete de repertório shakespeariano e, dentro deste repertório, em *Hamlet*), e também as obras de autores como Sterne, Scott e Byron. Os dados colhidos na imprensa oitocentista justificam que destaquemos os sinais indicativos de familiaridade dos intelectuais e do público portugueses, em especial, com a peça de Voltaire. Alinhemos, pois, alguns desses sinais.

Logo em 1803, *O Redactor* ilustra o impacto moral da grande literatura da seguinte forma:

Hum Mameluco inculto apenas entendendo algumas palavras do Francez, he conduzido ao Theatro nacional de Paris aonde se representa a *Zaira*, peça a mais sentimental de Voltaire: levado ao maior enthusiasmo do sentimento abraça, desfeito em lagrimas, os espectadores admirados, e com a bolça aberta lhes offerece tudo quanto tem.<sup>55</sup>

Quase uma década mais tarde, num poema publicado no *Semanario de Instrucção, e Recreio*, José Agostinho de Macedo refere a heroína voltairiana como «[...] a miseranda victima da morte [...]» que o público chora<sup>56</sup>. Anuncia a *Gazeta de Portugal*,

---

<sup>54</sup> «Teatro Lírico», ed. cit., Vol. XII, pp. 1156-7; crónica publicada no *Mundo Elegante* em 24.11.1858.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*, n.º 1 (Setembro de 1803), p. 6; no índice vem o título «Sobre as Vantagens da Leitura», que contudo não aparece a encabeçar o texto.

<sup>56</sup> «Elogio, Recitado no Theatro da Rua dos Condes...», *Semanario de Instrucção, e Recreio*, Vol. I, n.º 5 (30.9.1812), p. 85.

em 1822, que a peça será representada no Teatro do Salitre por uma companhia francesa (a mesma que levou à cena *Hamlet*), a 26 de Outubro, para comemorar o aniversário do infante D. Miguel<sup>57</sup>. Em 1838, um artigo de *O Mercurio* refere Orosman como personagem conhecida do público português<sup>58</sup> e uma anedota publicada em *O Ramalhete* confirma que a peça era conhecida nos palcos de Lisboa<sup>59</sup>. Em 1844, no mesmo periódico encontra-se uma pequena ficção de F. da C. Nascimento em que é referida, com admiração e enlevo, uma representação da peça (a história de Nascimento passa-se em Paris e envolve uma situação de adultério, implicando um marido que é mais cioso da sua reputação que da sua mulher)<sup>60</sup>. No final do período que nos ocupa, Eduardo Augusto Vidal aprecia inequivocamente a peça de Voltaire, em artigo de *O Panorama*, escrevendo que «De todas as suas tragedias a *Zaira* é a que para nós realça mais brilhantemente» — sem, contudo, referir a relação com a peça de Shakespeare<sup>61</sup>.

Singular no teor e na metodologia é um artigo do polígrafo José Joaquim da Silva Pereira Caldas publicado em *O Pirata* em 1851 e que versa sobre «Bond e a *Zaira*»<sup>62</sup>. O texto gira em torno de um tal Bond, amador inglês que se deixara de tal modo cativar por *Zaire* que empreendera levá-la à cena em Londres, para o que tivera que vencer várias dificuldades. Bond viria a morrer em palco, vítima da comoção provocada pelo próprio triunfo como actor dramático. Curiosamente, esta série de acontecimentos terá tido lugar no ano do bicentenário shakespeariano, data em que não seria de esperar que fossem concedidos privilégios desta ordem a Voltaire. Mas o mais importante é que a história do amador teatral enquadra uma tentativa de comparação, digna de ser assinalada embora pouco desenvolvida, entre o *Othello* de

<sup>57</sup> Cf. *Gazeta de Portugal*, I Série, n.º 99 (26.10.1822), p. [4].

<sup>58</sup> «Theatros», *loc. cit.*, n.º 8 (24.6.1838), p. 61; texto comentado acima.

<sup>59</sup> Cf. «O Provinciano em Lisboa», *O Ramalhete*, Vol. I, n.º 7 (4.1.1838), p. 54.

<sup>60</sup> Cf. «A Chinella Cór de Rosa», *ibidem*, Vol. VII, n.º 320 (18.4.1844), p. 126.

<sup>61</sup> «Voltaire», *O Panorama*, Vol. XVI, n.º 21 ([1866]), p. 164. Da peça de Voltaire e da ópera de Mercadante e Romani foram publicadas várias traduções, que A. Gonçalves Rodrigues regista em *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951 (separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. XX).

<sup>62</sup> «Bond e a *Zaira* (Anedota memoravel dos annaes da arte)», *loc. cit.*, Vol. I, n.º 47 (1.2.1851), pp. 369-72. Informa Innocencio Francisco da Silva, a pp. 400 do Vol. IV do seu *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1860), que este ensaio foi publicado em volume autónomo, no mesmo ano, com o título *Bond, ou os tragicos effeitos da «Zaira» de Voltaire*, em versão muito ampliada. Não nos foi possível encontrar este opúsculo, que sem dúvida se revestirá de grande interesse.

Shakespeare e as versões de Ducis e Vigny, a pretexto de apreciar os méritos da obra de Voltaire. Pereira Caldas mostra consciência de que o trágico francês «[...] inserira muitos *emprestimos* do Othello [...]». O exercício comparativo aqui efectuado resulta num entusiasmo por *Zaire* menor do que aquele que encontramos em outros escritores. O preconceito anglóphobo (há claros sinais de antipatia pela língua inglesa e pelos Britânicos no texto) não inibe o autor de reconhecer a superioridade do texto shakespeariano. Já o texto de Ducis parece ser objecto de um equívoco, ao ser qualificado de uma das «[...] imitações mais imediatas» do drama isabelino. Por outro lado, repare-se que este artigo contém uma referência passageira a uma representação de *Othello* que, por iniciativa de José de Sousa Bandeira, e com tradução de sua autoria, teve lugar na cidade de Guimarães em Fevereiro de 1835<sup>63</sup>.

Parece que a imprensa não deu ao *Othello* de Sousa Bandeira maior relevo do que ao de Rebelo da Silva. Outras versões portuguesas de peças shakespearianas, reais ou planeadas, foram também merecedoras de reduzida atenção. *O Ramalhete* refere em 1843 várias traduções desaparecidas, de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz e José Anastácio da Cunha, em sínteses biobibliográficas acerca destes autores<sup>64</sup>. No ano seguinte, a *Revista Universal Lisbonense*, sob o título «Shakspeare», publica a seguinte notícia:

Com o maior alvoroço anunciamos que o nosso excellent e já hoje mui conhecido litterato, o Sr. *José Maria da Silva Leal*, traz entre mãos a traducção completa do theatro de Shakspeare: em que põe todo o amor e diligencia de que tal obra é merecedora, todo o saber e habilidade que os

---

<sup>63</sup> Outros dados sobre esta representação, assim como a que se fizera no Teatro de São João do Porto, com o mesmo texto, no ano anterior, encontram-se em M. João da Rocha Afonso, art. cit., pp. 128-30. A tradução de Sousa Bandeira perdeu-se.

<sup>64</sup> Do primeiro diz-se que traduziu a versão de Ducis de *Romeo and Juliet* e que o seu texto nunca foi representado (cf. «Nuno Alvares Pereira Pato Moniz», *O Ramalhete*, Vol. VI, n.º 280 (13.7.1843), p. 211). Do segundo diz-se que se perderam «[...] todas as traducções, que fizera de Dramas de Shakspeare [...]» («José Anastácio da Cunha», *ibidem*, n.º 292 (5.10.1843), p. 306). É possível que se esteja a exagerar o volume das traduções do isabelino feitas pelo matemático-poeta — Hernani Cidade diz que ele «De Shakspeare traduz pouco» (*A Obra Poética do Dr. José Anastácio da Cunha com um Estudo sôbre o Anglo-Germanismo nos Proto-Românticos Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. cxxiii); Aquilino Ribeiro não adianta qualquer elemento passível de esclarecer a questão (*Anastácio da Cunha, o Lente Penitenciado (Vida e Obra)*, 2.ª ed., Lisboa, Bertrand, s.d.).

seus largos estudos, felizes disposições e assiduo uso lhe teem dado.

É para desejar que elle não deixe de tornar este seu presente á litteratura patria ainda mais valioso, ajunctando a cada peça as observações philosophicas e o juizo critico severo, que a sua intelligencia e bom gosto lhe sugerirem, e que tão uteis podem vir a ser aos principiantes e até aos que já longe vão correndo nos estadios d'este genero de poesia, tão necessario e tão difficil.<sup>65</sup>

Não lhes valeu de muito o alvoroço: tudo indica que o ambicioso projecto nunca foi concretizado. De qualquer forma, Silva Leal publicara já em 1841, em *O Mosaico*, tradução de alguns dos trechos mais terríficos e memoráveis de *Macbeth* (o assassinio de Duncan e a altercação entre os esposos que se lhe segue), com a particularidade de fazer acompanhar a sua versão do texto original<sup>66</sup>. A qualidade literária da tradução é fraca, diga-se. Ilustra o episódio uma estampa que representa Macbeth à entrada dos aposentos de Duncan.

Em finais de 1838, aliás, *O Ramalhete* dedicara algum espaço a *Hamlet* em moldes semelhantes<sup>67</sup>. Surge aí uma estampa, que reproduz muito frustemente um quadro de Delacroix alusivo à cena do cemitério (figuram o príncipe com a caveira do bobo Yorick na mão e, a seu lado, Horatio), e oferece-se uma tradução de parte do melancólico episódio. Não sendo distinta a tradução — não deixa de respeitar a mudança de prosa para verso no final do excerto seleccionado, o que é de realçar, mas certas opções translatórias são muito discutíveis —, a estampa é verdadeiramente desfiguradora<sup>68</sup>. A versão aparece sem qualquer texto introdutório ou de apresentação, mas é duvidoso que disso se possa inferir conhecimento comum ou generalizado da peça. Segue-se-lhe um breve comentário em que é apreciado o carácter de Hamlet e o de Horatio, em contraste, e que radica na obra de Delacroix:

A personagem pensativa de Hamlet lembra a fria natureza do Norte: é uma compleição pálida, quasi doente;

---

<sup>65</sup> *Loc. cit.*, Vol. IV, n.º 6 (29.8.1844), p. 68.

<sup>66</sup> *Loc. cit.*, Vol. III, n.º 103 (1841), pp. 129-32.

<sup>67</sup> «Hamlet e Horacio», *loc. cit.*, Vol. I, n.º 50 (27.12.1838), pp. 393-4.

<sup>68</sup> O artigo não é assinado, sendo, presumivelmente, da responsabilidade de um ou de ambos os redactores do periódico, Francisco Xavier Pereira da Silva e João Xavier Pereira da Silva. A estampa também não é assinada, mas é atribuível a António Carvalho de Lemos, por indicação do texto «Ao Público», *ibidem*, Vol. I, n.º 21 (31.5.1838), p. 162. O quadro de Delacroix reproduzido é o de 1835 (em 1839 pintou nova obra sobre o mesmo motivo).

conhecendo-se ser o corpo devorado pelo espirito. Horacio, por contraste, não demonstra em suas feições mais que a expressão de uma tristeza *commum* e destraida. A sua presença, como a sua fisionomia, mostra que sua distração nada tem de profunda e que sairia deste logar lugubre, onde Hamlet desejava deter-se para sempre. Pensa como a maior parte dos homens, que a morte é um destes misterios que não custa muito a profundar: que interesse, que atractivo doloroso acharia elle de occupar-se, de que isto devia passar além dos limites da existencia temporal?

As traduções constituem, sem dúvida, um dado importante para um trabalho como este, mas aquelas que a nossa imprensa oitocentista publica são em número reduzido. É essencialmente de forma difusa, nas numerosas alusões, paráfrases e citações esparsas, que a presença de referentes shakespearianos se faz sentir, sobretudo a partir da década de 1840. Eis alguns exemplos, que se limitam às obras de impacto mais significativo.

Entre estas encontra-se a tragédia do príncipe da Dinamarca. Quando Garrett publica pela primeira vez na *Revista Universal Lisbonense* o Capítulo III de *Viagens na Minha Terra*, citando presumivelmente de memória, engana-se na reconstituição do texto de Shakespeare — ou transforma-o deliberadamente? — e escreve: «There is something between earth and heaven / That is not dreamt of by your philosophy»<sup>69</sup>. Palavras de Hamlet aparecem também citadas em epígrafe a um poema de Joaquim da Costa Cascaes sobre «O Suicidio», publicado no mesmo periódico:

Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The stings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them?<sup>70</sup>

O poema de Cascaes dá réplica a um texto de Luís Augusto Palmeirim, rebatendo a intenção de suicidar-se que este exprime. O trecho shakespeariano transcrito parece ter sido mal

---

<sup>69</sup> *Loc. cit.*, Vol. III, n.º 4 (14.9.1843), p. 44. Deveria ler-se, evidentemente: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» (Acto I, cena V, vv. 174-5). Sendo o capítulo dado segunda vez à estampa na mesma revista (Vol. V, n.º 3 (10.7.1845), p. 30), o engano (se de engano se tratou) é corrigido, à parte uma gralha irrelevante.

<sup>70</sup> *Ibidem*, Vol. IX, n.º 18 (1850), p. 213; trata-se dos vv. 57-60 da cena I do Acto III.

entendido, pois não é o suicídio que Hamlet coloca como hipótese. Já em *A Peninsula* a personagem é tratada por Custódio José Vieira como uma encarnação do tédio e do cepticismo moral: «N'esta disposição da alma [dominada pelo *spleen*] o homem tem mais de sceptico do que de crente, menos de David do que de Hamlet»<sup>71</sup>. E lê-se ainda nesse periódico, num folhetim de Arnaldo Gama em que é descrito, humorística se não mesmo desdenhosamente, um baile de sociedade:

E depois de terdes corrido todos os saloens, depois de terdes visto tudo isto e muito mais, ide para casa e depois com o mesmo tom com que Hamlet, ao ver a caveira de Yorick, exclamou — «E isto é que é o homem!?» — exclamae tambem vós — «E isto é que é um baile!»<sup>72</sup>

Também na *Revista Universal Lisbonense* se encontra uma referência em tom ligeiro aos coveiros do drama, num artigo sobre cemitérios:

Um pobre secular, pago pelo municipio, é o feitor d'aquelle *prédio improductivo* [i.e., o cemitério]. ¡Que mais é necessario para mandar abrir ou tapar covas ou vallas e lançar n'ellas um fardo por mão de quatro trabalhadores de enxada, que assobiam, conversam e riem no trabalho, como os coveiros de Shakspeare, ou como o fazendeiro, que surriba uma terra para bacello!<sup>73</sup>

Em tom diferente alude *O Panorama* à peça no texto que acompanha uma gravura representando Elsenor: «As visinhanças de Elsenor são interessantes para os homens que cultivam as

---

<sup>71</sup> «Amor de Coração e Odio de Cabeça», *A Peninsula*, Vol. I, n.º 24 (30.6.1852), p. 292.

<sup>72</sup> *Ibidem*, n.º 48 (31.12.1852), p. 580. Gama não alude a um elemento da cena do cemitério que seja identificável no texto de Shakespeare. Poderá estar a pensar neste trecho: «What piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals — and yet, to me, what is this quintessence of dust?» (Acto II, cena II, vv. 303-8). É óbvio que, a aceitar-se ser este o trecho shakespeariano aludido, o efeito é de desconstrução irónica da reflexão hamletiana. Outra hipótese é esta: «What is a man / If his chief good and market of his time / Be but to sleep and feed? A beast, no more» (Acto IV, cena IV, vv. 33-5). Mas, na realidade, nenhuma destas sugestões é convincente. Resta a hipótese de se encontrar um paralelo textual exacto numa versão da peça não compulsada ou de se admitir que Gama, citando de memória, se enganou.

<sup>73</sup> «O Dia-de-Finados e os Cemitérios», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. III, n.º 11 (2.11.1843), p. 125.

letras, por ser ahi que Shakespearre [sic] poz algumas scenas da sua famosa tragedia — *Hamlet*»<sup>74</sup>.

A um pretexto semelhante, Eduardo Augusto Vidal, num artigo do mesmo periódico sobre Veneza, diz que ela é «[...] o paiz das gondolas e dos cantares, do luar pallido e dos palacios mysteriosos, dos Foscari e de Desdemona, dos ciumes e dos voluptuosidades, das vinganças e dos extasis»<sup>75</sup>. Com efeito, referências às figuras de *Othello* também não faltam, e não deixam de surpreender, por vezes, os contextos em que ocorrem e o uso que delas se procura fazer. Numa divagação sobre flores inserta em *O Ramalhete*, o mouro e sua esposa emparceiram com as figuras centrais de *Antony and Cleopatra*: falando-se no modo como «[...] algumas vezes uma pequena Madre Silva [une] amorosamente suas astes flexiveis e delicadas ao poderoso tronco de um antigo Carvalho», diz-se que

Assim folga amor de unir algumas vezes uma timida pastora a um soberbo guerreiro. Desgraçada Desdemona! a admiração que te inspira a coragem e a força, bem como o sentimento de tua fraqueza, unem teu coração ao terrivel Othello; mas o ciume te vem ferir mesmo sobre o seio daquelle que te devia proteger. — Voluptuosa Cleopatra! tu subjugaste o altivo Antonio, e a sorte nem poupou teus encantos, nem a grandeza do teu apoio. Derribados pelo mesmo golpe, cahistes, e morrestes juntos.<sup>76</sup>

Na *Revista Universal Lisbonense*, entretanto, sai a notícia de um incidente envolvendo um casal de negros em que o ciúme (neste caso, da mulher em relação ao marido, que suspeita culpado de infidelidade) encontra expressão violenta:

Em um cazebre para as partes da Lapa viviam sós, mulher e marido, ambos pretos. — A vehemencia do amor preto é proverbial — os seus ciumes devem ser excessivos: — são-n'os: ha d'isso provas innegaveis; bastava o *negro de Veneza*.

Com razão ou sem ella suspeitava a *deidade de Guiné* transvios de afeição, furtivas infidelidades no companheiro do seu grabato. Do suspeitar ao querer [sic] pouco

<sup>74</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, n.º 36 ([1867]), p. 283.

<sup>75</sup> *Ibidem*, Vol. XVI, n.º 44 ([1866]), p. 345.

<sup>76</sup> «A Linguagem das Flores», *O Ramalhete*, Vol. II, n.º 55 (7.2.1839), p. 34; o artigo é assinado por «Q.».

vae no espirito dos zelosos; — para elles, o poder ser é ser: é uma logica pouco mais ou menos como a de muitos discursadores politicos.

[...] Depois de porfiosas perplexidades, saltou para o chão mãe-Rosa, terrivelmente sublime na expressão negra do negro rosto, tragica na attitude como uma estatua nua de ébano, representando a vingança, e mostrando, através do seu sorriso de triumpho, duas phalanges de dentes de marfim. ¿Irá cravar-lhe um ferro no coração? ¿Como Othello, que afoga com o travesseiro a sua adorada Desdemona adormecida, irá suffocar o despresador dos seus encantos? — Não: não é a vida, que ella pertende arrancar-lhe. A faca da sua meza, que tantas vezes cortou o pão entre ambos, não derramará aquelle sangue; o travesseiro, onde tantas vezes commungaram somnos pacificos, conversações amorosas, penas, prazeres e esperanças não fará emmudecer para sempre aquelle, que ella não detesta senão porque o ama. Africana e silvestre na sua chólera, é com os dentes como tigre, que ella se arremessa de um pulo sobre a sua preza. Quando o infeliz acordou com um grito phrenético não era homem.

Patentemente, *Othello* é evocado para veicular um conjunto de preconceitos raciais. Ao mesmo tempo, associa-se à tentativa de criação de um efeito cómico à custa do infeliz incidente, tentativa que termina com a ideia de que os esposos, «[...] quando se tornarem a reunir, será para encetarem uma vida pacifica e exempta de ciumes»<sup>77</sup>. Note-se ainda a ideia de que a obra de Shakespeare pode ser aduzida como prova de uma determinada tese. Menos inesperado é o uso que Henrique Monteiro dá a *Othello*, usando-o para extractar epígrafes para as diversas partes de um seu poema que a *Revista Universal Lisbonense* publica. De *King Lear*, aliás, faz idêntico uso<sup>78</sup>. Noutro momento, já

---

<sup>77</sup> «Ciumes Negros», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. II, n.º 44 (20.7.1843), p. 552.

<sup>78</sup> Cf. «D. Vivaldo. O Filho Máu», *ibidem*, Vol. VIII, n.º 11 (18.1.1849), pp. 125-9. De *Othello* são citados os versos «I [...] often did beguile her of her tears, / When I did speak of some distressful stroke / That my youth suffer'd» (Acto I, cena III, vv. 155-8) e «'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful» (*ibidem*, v. 161; utilizamos a edição da responsabilidade de M. R. Ridley, London, Methuen, 1986). De *King Lear* cita-se «He hath [...] Struck me with his tongue, / Most serpent-like, upon the very heart» (cf. Acto II, cena IV, vv. 157-8, na edição de Kenneth Muir, London, Routledge, 1993); os pronomes pessoais masculinos, que figuram em itálico no periódico, constituem uma adaptação do texto original, em que Lear se refere a Goneril.

esse periódico acolhera uma vaga referência ao «[...] tremendo pensamento, que inspirou a Shakspeare a scena da maldição do rei Lear»<sup>79</sup>. Da mesma forma, incluiria um drama de João de Andrade Corvo em que um escocês enamorado diz que a sua dama «[...] parecia a imagem ligeira d'Ariel»<sup>80</sup>.

O drama do mouro de Veneza é uma das criações shakespearianas que encontram também divulgação através da ópera. São citados por Sebastião José Ribeiro de Sá versos de Dante inseridos no *Othello* de Rossini: «Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria». A sentença aplica-se à situação do encarcerado de que fala a narrativa que o autor assim apresenta<sup>81</sup>. A ópera aparece ainda referida em ficções de António Pedro Lopes de Mendonça e de Alberto Osório de Vasconcelos, que contêm, aliás, algumas interessantes observações. No primeiro caso, um folhetim passado no ambiente da sociedade galante, as personagens assistem e comentam uma representação da ópera. Entende uma dama que «O tenor, que tem uma figura que exclue toda a idéa de exaltação moral, cantou d'um modo a fazer resuscitar essa paixão de uma existencia problematica, e morta, segundo parece, com o *Othello* de *Shakspeare*». O sedutor de serviço sente então necessidade de afirmar que «[...] negar a existencia do ciume, é, por outras palavras, condemnar tambem o amor [...]», acrescentando aquilo que o próprio narrador qualifica de trivial: «[...] não tenho direito a ter o sentimento que Rossini pintou tão energicamente na bella creação do seu *Othello*, mas o que soffro é mais horrivel ainda do que o ciume, é tudo o que sente o condemnado na espera solemne que precede a sua sentença!»<sup>82</sup>. Trata-se, enfim, de uma história sentimental em que entra a tentação do adultério e em que certa mulher morre do desengano da inocência dos seus affectos. A evocação da história de *Othello* dá alguma cor local à narrativa, que com ela mantém um certo nexo temático. No caso

---

<sup>79</sup> «Sociedade Thalia», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VII, n.º 11 (17.2.1848), p. 131.

<sup>80</sup> «Amor com Amor se Paga», *ibidem*, Vol. IX, n.º 1 (1849), p. 7.

<sup>81</sup> «Advertencia», *ibidem*, n.º 6 (13.1.1848), p. 66; a narrativa intitula-se «O Preso». Aqueles versos de Dante (palavras de Francesca da Rimini no Canto V do *Inferno*) surgem ainda citados num artigo da *Chronica dos Theatros* («Real Theatro de S. Carlos. Otello», 3.ª série, n.º 23 (8.12.1864), p. 2) e por Júlio César Machado (que se reporta, incorrectamente, à ópera de Verdi) na sua «Chronica do Mez» na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, Vol. V ([1864-65]), p. 506.

<sup>82</sup> «O Ultimo Amor», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VIII, n.º 45 (13.9.1849), pp. 533-4. Obviamente, não é de descurar o facto de, no mesmo ano, Lopes de Mendonça fazer um uso similar do motivo da ópera no romance *Memórias de um Doido*.

de Vasconcelos, encontramos um enredo de concepção sentimental e melodramático, uma história de paixão e ciúme, em que uma mulher morre angustiada e desgraçada por circunstâncias diversas, embora não assassinada pelo homem que ama e a ama. Há também um episódio passado no teatro, onde se canta «[...] a incomparável *partitura* do sublime maestro, do grande Rossini: o *Othello*». Entusiasmado, o narrador refere «[...] o recolhimento religioso, a unção verdadeiramente artística com que os raros espectadores inteligentes ouviam o terceiro acto, e se imergiam naquelle lago encapellado de paixões [...]». Expende-se o narrador em generosos elogios à cantora Borghi:

[...] Desdemona amorosa, fremente, louca, desvairada, não como a pintou o poeta inglez, o divino William, virgem timida que se enamora do guerreiro, por lhe ouvir contar as façanhas, mas como a creou o maestro, revelava-se á platéa como uma encarnação viva do poder da harmonia.

E dá-se então, entre duas personagens, uma troca de impressões em que está em causa a idealidade dos caracteres da obra:

— Desdemona, ai! tu não podes existir na terra; és uma sombra, uma chimera, disse afinal Violante, que seguia anciosa o canto.

— Porque, prima? perguntou Alfredo.

— Porque se ella existisse, todas as mulheres seriam demonios, e todos os homens Othellos.

— Tem rasão, prima[.] Felizmente as Desdemonas não existem, e sem ellas não ha Othellos. Tem rasão. Logo, nos paroxismos dum ciúme louco, o mouro apunhala a amante. Na tragedia de Shakspeare o punhal é o travesseiro, o grito é abafado, e a morte é a asphixia, porque tudo isto é um drama intimo. No tempo de hoje, em que as Desdemonas estão muito abaixo da criação do grande tragifico, os Othellos ainda se vingam, e a morte é tambem na alcova. Mas a asphixia é somente moral, e o amante que se julga trahido, entrega a sua Desdemona, não nos braços da morte, e ás mãos do coveiro, mas sim ás mil linguas do escandalo.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> «A Galatéa Moderna», *O Panorama*, Vol. XVII, n.º 10 ([1867]), p. 74; *ibidem*, n.º 11 ([1867]), p. 88. A ideia de que a idealidade das concepções shakespearianas não cabe no mundo actual encontra expressão noutro passo da mesma narrativa, onde se diz que hoje, «[...] que o culto do *eu*, puramente *subjectivo*, derriba dos altares todas as ficções, que traziam o mundo atrelado, só por excepção se encontra um pobre Alfredo [personagem desta história] enamorado, animal

De *Macbeth* selecciona Francisco Maria Bordalo um excerto que usa como epígrafe a um capítulo de uma narrativa publicada em *O Panorama*:

*Lady Macbeth*: És tu um homem?

*Macbeth*: Sou; e um homem tal, que encara a sangue frio o que seria capaz de espantar o demonio. <sup>84</sup>

Como se verifica em muitas situações de emprego similar de excertos, a relevância da citação para o universo desta história é muito tênue, apenas se vislumbrando uma relação possível por a epígrafe sugerir o tema do assassinato e da usurpação, mas a relação termina aí, não é mais produtiva do que isso. Em *O Pirata*, uma «Revista Theatral» começa assim: «O teatro anima-se e dá-nos esperanças que este anno a estação theatral não passará em silencio, como um phantasma do Macbeth» <sup>85</sup>. Camilo, no *Nacional*, comentando ironicamente um sermão de aniversário fúnebre (de D. Pedro IV), diz que «[...] o orador, num transporte de *Shakespeare*, manda entrar as régias sombras dos monarcas portugueses, que desfilam perante Sua Reverendíssima, como os reis da Escócia diante de Macbeth» <sup>86</sup>. E Pedro de Amorim Viana, em *A Peninsula*, na sequência de uma alegoria em que entram, personificadas, a Riqueza, a Glória e o Amor, escreve:

Infelizmente essas fadas appetitosas não dão realmente esses bens. São simplesmente promessas e promessas que estão muito longe de ser gratuitas. Ha aqui um pacto analogo ao que fizeram as feiticeiras com Macbeth; e se não aconselham a morte de Duncan, exigem pelo menos a degradação da dignidade moral. <sup>87</sup>

---

quasi extincto, ridiculo como D. Quixote, estúpido como Romeo, idiota como Werther, porque, louvado Deus, nós pomos a par com o heroe da Mancha os vultos dos dois enamorados, que morreram pelo amor! Para nós não ha differença entre Dulcinêa del Toboso, e Julieta ou Carlota!» (*ibidem*, Vol. XVI, n.º 47 ([1866]), p. 370). Também Lopes de Mendonça se qualifica de «[...] obscuro folhetinista, que neste seculo de prosa, acredita ainda na poesia de *Shakspeare* [...]» («Othello», *A Revolução de Setembro*, n.º 1753 (10.1.1848), p. 1).

<sup>84</sup> «D. Sebastião o Desejado. Lenda Nacional», *O Panorama*, Vol. XI, n.º 52 (30.12.1854), p. 414; cf. *Macbeth*, Acto III, cena IV, vv. 57-9: «[*Lady Macbeth*.] Are you a man? / *Macbeth*. Ay, and a bold one, that dare look on that / Which might appal the Devil» (utilizamos a edição da responsabilidade de Kenneth Muir, London, Routledge, 1989).

<sup>85</sup> *O Pirata*, Vol. I, n.º 35 (9.11.1850), p. 279; texto assinado «Asor».

<sup>86</sup> «Eloquência do Pulpito», ed. cit., Vol. XII, p. 430; crónica publicada no *Nacional* em 2.10.1851.

<sup>87</sup> «Da Força», *A Peninsula*, Vol. I, n.º 45 (8.12.1852), p. 534. Amorim Viana escreve também: «É quasi uma condição da nossa existencia e todos concordarão que as Goneris e as Regans são menos raras que as Cornelias [sic] e Antigonas [...]» (*ibidem*).

As personagens centrais de *Romeo and Juliet* encontram-se entre aquelas que a escrita da época mais vezes evoca, fazendo-o, em regra, sob uma forma extremamente estereotipada. A tendência para a tipificação, a que já fizemos referência, encontra-se, por exemplo, numa crónica mundana de Arnaldo Gama, publicada em *A Península*, em que Romeu e Julieta surgem nomeados, em tom bem-humorado, como os amantes por antonomásia:

Olhae esse céu tão puro e formoso; vêde essa lua tão resplandecente e tão melancolica — tudo vos convida, minhas bellas *Juliettas*, a gozardes da licita sociedade dos vossos *Romeos*, quando na companhia dos papás vos retirardes dos theatros e dos bailes. Assim até vos vingaes do tempo em que as chuvas vos tiveram fechadas em casa.<sup>88</sup>

A este lugar-comum apela Camilo para narrar o que se seguiu a certo pai ter encontrado com a filha na cama o amante que ali furtivamente se introduzira:

Meia-noute, hora de horríveis mistérios, soava na catedral portuense, quando bastos e sonoros piparotes troavam na lombada do surpreso Romeu, enquanto Julieta, gélida de medo, despia o merinaque a toda a pressa para salvar-se das fúrias paternas na cama, como em campo neutro.<sup>89</sup>

E, noutra crónica, relata o mesmo autor o episódio de uma mulher de 66 anos que, pelos vistos com o simples objectivo de mofar dela, certo moço convidara para casar:

A noiva anuiu com requebros de ternura que os não teve mais de seduzir Julieta. Pediu de empréstimo as vestes nupciais e foi para o templo, onde a mandara ir o gaiato Romeu, que a essa hora andava ajuntando o femeaço e o rapazio dos bordéis e das praças. [...] Afinal o gentio convidado para a apupada saiu ao encontro da malograda noiva que se viu coberta de pedra e lama em vez de flores.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> «Folhetim», *ibidem*, Vol. I, n.º 44 (30.11.1852), p. 530.

<sup>89</sup> «Crónica», ed. cit., Vol. XII, p. 995; publicada no *Nacional* em 13.7.1857.

<sup>90</sup> «Revista do Porto», *ibidem*, p. 1254; publicada em *A Revolução de Setembro* de 20.6.1861.

Na *Revista Universal Lisbonense*, uma citação do drama forma a epígrafe de uma secção de certa narrativa de António Pereira da Cunha:

O, here  
Will J [sic] set up my everlasting rest:  
And shake the yoke of inauspicious stars  
From this world, weareed [sic] flesh. — Eyes look your last!  
Arms, take your last embrace! and lips, o you  
The doors of breath, seal with a righteous kiss  
A da teless [sic] bargain to ingrossing death!<sup>91</sup>

No mesmo periódico, o lente da Universidade de Coimbra Roque Fernandes Thomaz assina uma série de artigos sobre «Instrucção Publica» onde, a dada altura, e totalmente fora de contexto, cita dois versos gravemente corrompidos:

What there's is a name  
The rose by any other name would  
smell as sweet.<sup>92</sup>

A citação não é identificada (como acontece amiúde na imprensa da época, de resto) e serve apenas para afirmar a indiferença dos nomes dados às coisas.

Numas «Considerações sobre o Suicidio» publicadas em *O Civilizador*, Miguel Blinque reporta-se a *Antony and Cleopatra*, escrevendo que

A resignação filha da fé religiosa, é a arma mais nobre que Deos nos outhorgou para combater a adversidade. Dizer-se que o suicidio é uma morte gloriosa e ousada, e que a morte deve ter orgulho de receber-nos á maneira dos antigos Romanos como Shakspeare é ainda um absurdo filho do amor proprio e da vaidade.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> «O Governo nas Mãos do Villão. Memoria do Seculo Passado», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. III, n.º 37 (2.5.1844), p. 444; são citados os vv. 109-15 da cena III do Acto V.

<sup>92</sup> *Ibidem*, Vol. VIII, n.º 36 (12.7.1849), p. 422; o trecho corresponde aos vv. 43-4 da cena II do Acto II e devia ler-se da seguinte maneira: «What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet [...]».

<sup>93</sup> *Loc. cit.*, n.º 8 (11.6.1859), p. 3; Blinque refere-se concretamente às palavras de Cleópatra após a morte de António: «Good sirs, take heart, / We'll bury him: and then, what's brave, what's noble, / Let's do it after the high Roman fashion, / And make death proud to take us» (Acto IV, cena XV, vv. 85-8).

Trata-se, pois, de uma referência desaprovadora, estando em causa um confronto entre universos morais e mencionando-se a obra de Shakespeare como representação de um determinado código de conduta. Na verdade, o texto faz uma dupla ilustração histórico-shakespeariana do seu argumento, na medida em que refere Marco António e Cleópatra, mas também Bruto.

O universo romanesco das peças de Shakespeare está também presente, embora com frequência e realce muito inferiores aos das tragédias. O Oberon de *A Midsummer Night's Dream* (ou de Wieland, ou do tradutor deste, Filinto Elísio) é recordado por Luís Augusto Palmeirim ao escrever, na *Revista Universal Lisbonense*: «Bom cidadão em theoria, póde o Governo chamar ás armas seis mezes a fio com a trombeta d'Oberon, que nem sequer um çapateiro d'escada accode a salvar a patria»<sup>94</sup>. Esse drama é também evocado pela citação de «... the lover and the poet / Are of imagination all c[o]mpact», em epígrafe a um poema de Cândido de Figueiredo publicado em *O Panorama*<sup>95</sup>. E a figuras de *The Tempest* alude William Henry Giles Kingston ao escrever, em *The Lusitanian*, que

As a servant, [the Gallego] is something between a Caliban and a Davus. There are few Prosperos in these parts; but any Portonian Pamphilus will generally find the Gallego, after a residence of some years in the place (elegance excepted), a tolerably convenient Davus.<sup>96</sup>

Plausivelmente do mesmo autor é a narrativa «The Jew's Revenge», que *The Lusitanian* também publica<sup>97</sup>. Aí aparece, em epígrafe, parte da conhecida réplica que começa «Hath not a Jew eyes?», extraída do Acto III de *The Merchant of Venice* e que surgira já traduzida em *O Campeão Portuguez*, em 1819. Trata-se de uma história passada no reinado de D. João III e que, como a peça de Shakespeare, envolve a vingança impiedosa de um judeu, só que aqui ele tem verdadeiras razões de queixa, pois

---

<sup>94</sup> «Typos Populares. O çapateiro d'escada», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. X, n.º 33 (24.4.1851), p. 390.

<sup>95</sup> «Visões á Beira d'Água», *loc. cit.*, Vol. XVI, n.º 35 ([1866]), p. 280; trata-se dos versos 7-8 da cena I do Acto V do drama.

<sup>96</sup> «The Gallegos in Portugal», *The Lusitanian*, Vol. [III], n.º 5 (1845), p. 216; seguimos a identificação do autor, que se assina com o pseudónimo «E.», proposta por João Paulo A. Pereira da Silva, *op. cit.*, pp. 253-6. Pamphilus e o seu escravo Davos são personagens de *Andria*, comédia de Terêncio.

<sup>97</sup> *Loc. cit.*, Vol. [III], n.º 4 (1845), pp. 107-18; n.º 5 (1845), pp. 219-29; n.º 6 (1845), pp. 273-81. A conjectura da autoria (o texto vem assinado com o pseudónimo «C.») deve-se igualmente a J. P. Pereira da Silva, *op. cit.*, pp. 246-52.

foi vítima de uma série de infâmias. Todavia, a relação da epígrafe com a narrativa não vai além desse nível, podendo atribuir-se-lhe a intenção de motivar e, de certa forma, de situar o público leitor (inglês, note-se), fornecendo um elemento de referência reconhecível, no universo do texto que se irá seguir. Mas a verdade é que a justaposição dos dois elementos produz um certo desfasamento, na medida em que a citação de Shakespeare induz um processo de assimilação precária ao inglês de uma matéria temática que é portuguesa.

Não deixa de ser sensível a relativa inconsequência e o carácter imotivado de ocorrências como esta. Muitas vezes, as alusões e as citações evocam apenas superficialmente o universo dramático shakespeariano e não são especialmente produtivas. Por outro lado, não são determinadas por afinidades consistentes no plano dos sentidos dos textos, que as tornariam seus elementos orgânicos, dependendo antes do arbítrio do autor, da vontade que ele tenha de ilustrar a sua escrita, como que marginalmente, com referências supostamente eruditas ou elegantes, numa postura quase exibicionista ou diletante perante a disciplina da escrita<sup>98</sup>. Donde resulta a dificuldade de avaliar até que ponto estas ocorrências correspondem a uma efectiva difusão dos referentes shakespearianos em causa.

Casos há, porém, em que as leituras shakespearianas parecem ter sido assimiladas e nelas parece ancorar-se a própria criação literária, naquilo que são verdadeiros fenómenos de intertextualidade produtiva. Interessante deste ponto de vista é «O Kadi d'Emessa. Conto Oriental», publicado em *O Ramalhete* em 1838 e assinado pelo orientalista e africanista Felix Mornand, membro da Sociedade de Geografia de Lisboa<sup>99</sup>. São reconhecíveis nesta narrativa vários pontos de contacto com a intriga de *The Merchant of Venice* (há um enredo comum com combinações diferentes) e mesmo algumas coincidências ao nível da expressão.

A história resume-se em algumas frases. Um muçulmano pobre pede cem dinheiros de empréstimo a um judeu, para levar

---

<sup>98</sup> É assim que, se, como vimos acima, um articulista anónimo da *Revista Universal Lisbonense* pode lembrar *Othello* a propósito dos ciúmes entre um casal de negros, Bernardo António Cardoso Machado, apenas alguns meses depois, na mesma publicação, ao relatar a história de um velho que faz a partilha do seu património e é depois rejeitado pela progénie ingrata, poderia evocar *King Lear* (cf. «Quem dá o seu antes que morra etc.», *loc. cit.*, Vol. III, n.º 28 (29.2.1844), p. 343). O facto de essa referência não ser feita demonstra — se demonstração fosse necessária — o carácter acessório de certo tipo de alusões à obra de Shakespeare e que em muitos casos elas dependem fundamentalmente do arbítrio dos autores.

<sup>99</sup> *Loc. cit.*, Vol. I, n.º 12 (8.2.1838), pp. 93-4; n.º 13 (15.2.1838), pp. 100-2.

a cabo certa especulação mercantil. Como penhor do empréstimo o judeu exige-lhe uma libra da sua carne:

«Eu convenho no emprestimo, que de mim pertendes, sem interesse algum, mas só com uma condição.» O Musulmano lhe pergunta, qual era a condição que elle pertendia, por um favor tão assignalado. «Eu quero, lhe diz o Judeo, que vós vos obrigueis, a que, se não me pagardes no dia convencionado, me deixes tirar-vos uma libra de carne, de qualquer parte do vosso corpo.»

Ê este o primeiro passo em que o paralelo shakespeariano é de uma semelhança notável. Diz Shylock a Antonio:

This kindness will I show,  
Go with me to a notary, seal me there  
Your single bond, and (in a merry sport)  
If you repay me not on such a day  
In such a place, such sum or sums as are  
Express'd in the condition, let the forfeit  
Be nominated for an equal pound  
Of your fair flesh, to be cut off and taken  
In what part of your body pleaseth me.<sup>100</sup>

Ao contrário do que sucede na peça de Shakespeare, em «O Kadi d'Emessa» não é dada explicação para os extraordinários termos que o judeu propõe para o negócio. Após hesitar e sob pressão da miséria que se agrava, o muçulmano aceita as condições, na presença de testemunhas. Desconhecendo a gravidade dos termos em que foi celebrado o contrato com o judeu, a mulher do muçulmano acaba por gastar parte do dinheiro que o marido consegue ganhar, enquanto este se vê sem o resto ao ser atacado por salteadores. Quando o judeu exige o pagamento da dívida (sem qualquer acrimónia, diga-se, no que difere de Shylock), e vendo-se o muçulmano impossibilitado de a saldar, resolvem ir à cidade de Emessa consultar um magistrado famoso pela sua sapiência. A viagem para Emessa serve para associar a esta linha narrativa outras, de tom cómico. Prendem-se elas com uma mula que o muçulmano fere acidentalmente num olho, com um homem que tem o azar de matar e cujos filhos exigem reparação, e

---

<sup>100</sup> *The Merchant of Venice* (ed. John Russell Brown, London, Methuen, 1985), Acto I, cena III, vv. 139-47.

com um burro a que teve a infelicidade de arrancar a cauda, pelo que «O Musulmano, o Judeo, o homem da mula, os dois filhos do morto, o burriqueiro, a mula cega, e o burro sem rabo, tomaram juntamente o caminho d'Emessa, onde chegaram algum tempo depois». Chegados a Emessa, depois de assistiram a algumas bizarras que preenchem de caricato a história, são finalmente presentes ao juiz. Faz o judeu uma exposição do que o traz ali e o muçulmano fica transido de medo ao escutar «[...] a sentença do Kadi, que lhe determinava satisfizesse á exigencia do judeo, deixando cortar-lhe a carne, vi[s]to que lhe não podia pagar em moeda corrente». O magistrado manda buscar um cutelo bem afiado.

«Então o Kadi dirigindo-se ao judeo, lhe diz «Pega nesse cutello, e com elle corta uma libra de carne a esse homem, mas recorda-te bem, que elle não te deve mais do que uma libra. Tirai-lhe exactamente aquella porção, porque se tu te enganas, e lhe cortas de mais, se quer meia onça, eu te remetto immediatamente preso ao governador desta cidade, que te fará decapitar.

A ideia é muito próxima da que propõe Portia no tribunal em *The Merchant of Venice*:

Therefore prepare thee to cut off the flesh, —  
Shed thou no blood, nor cut thou less nor more  
But just a pound of flesh: if thou tak'st more  
Or less than a just pound, be it but so much  
As makes it light or heavy in the substance,  
Or the division of the twentieth part  
Of one poor scruple, nay if the scale do turn  
But in the estimation of a hair,  
Thou diest, and all thy goods are confiscate.<sup>101</sup>

Como a deliberação do duque de Veneza na peça, o juízo do magistrado do conto oriental liberta o muçulmano da obrigação da dívida, penalizando mesmo o judeu, tal como de seguida o libertará das restantes acusações:

«Em vão o judeo lhe representou, que lhe era impossivel cortar exactamente uma libra de carne: mas o Kadi, não quiz alterar em nada a sua sentença.

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, Acto IV, cena I, vv. 320-8.

«O judeo então, atemorizado pelas consequências d'uma semelhante decisão, renuncia a sua pertença, declara-se por quite, e entrega ao negociante a obrigação que tinha do contracto. «Muito bem, diz o Kadi, mas se tu obrigastes a vir até aqui este homem, usando d'um direito, do qual por teu beneficio hoje desistes; é justo que o indemnizes do prejuizo, que a ausencia do giro do seu commercio, lhe tenha causado.»

Em síntese, «O Kadi d'Emessa» é um exemplo extremamente revelador de como tradução (ou paráfrase) e escrita criativa podem entrelaçar-se, surgindo aquela inserida e assimilada ao corpo desta e esta potenciada e alicerçada na relação com o texto estrangeiro. É ainda um exemplo do papel de divulgador, ainda que sob formas por vezes menos claras e assumidas, da matéria shakespeariana que a imprensa periódica oitocentista foi capaz de desempenhar. Não é isto negar as diferenças, que as há e significativas. No drama isabelino, Antonio não pede dinheiro emprestado para si mas para o seu amigo Bassanio. Esta pequena diferença implica duas outras de maior alcance, uma de natureza temática, outra estrutural: o tema da amizade, tão importante na peça de Shakespeare, está ausente do conto de Mornand, que apenas articula o motivo do penhor de carne com o tema da justiça; e não se dá a inserção de outra intriga, a que envolve Portia, que é por aí mesmo que se articula com aquela. Aliás, a arte construtiva das duas obras é manifestamente distinta. Em *The Merchant of Venice*, Shakespeare integra habilmente três enredos — centrados respectivamente em Shylock e Antonio, Bassanio e Portia, Jessica e Lorenzo —, desenvolvendo-os interpenetradamente, de modo que cada episódio de um desses enredos tem implicações em pelo menos um outro, estabelecendo relações entre as personagens e fazendo-as intervir em pontos diversos das várias histórias. Em «O Kadi d'Emessa», os episódios vão-se encadeando segundo uma estrutura meramente sequencial: sobre o acontecimento de partida, que se identifica com o primeiro dos enredos de Shakespeare, as circunstâncias agregam-se ao ritmo da viagem e da audiência do Kadi. O facto de este fazer eco das palavras de Portia (se é, de facto, disso que se trata) chama a atenção para o facto de ser ela quem, na peça de Shakespeare, assume na prática o papel de juiz, pois o duque intervém o menos possível a partir da entrada dela no tribunal, enquanto o magistrado islâmico não cede protagonismo. A ausência da temática amorosa liga-se ainda à falta de uma figura

correspondente a Portia no conto oriental. Por outro lado, é apenas em parte devido a circunstâncias que fogem ao controle das personagens que a dívida aí não é paga. A história de Mornand recebe ainda um tom burlesco que resulta das próprias peripécias da viagem, da forma como o magistrado resolve as várias pendências e das bizarras da cidade de Emessa, aliás explicadas de forma em extremo caricata. Finalmente, a crueldade e a perfídia vingativa de Shylock não têm paralelo no usurário judeu deste conto, que é uma figura muito pouco desenvolvida, sem densidade psicológica, que cobra com igual naturalidade um pedaço de carne humana e uma quantia de dinheiro se tal lhe for devido. Shylock, pelo contrário, tem oportunidade de expor plenamente as suas perspectivas, amarguras e motivações, a ponto de se tornar uma personagem dramaticamente memorável, capaz de suscitar compaixão no mais alto grau da sua malevolência. Mas este importante conjunto de diferenças não anula o avultado de coincidências que se evidenciam entre as obras em análise, tal como não anula a suspeita, que decorre dessas coincidências e julgamos não pecar por excessiva temeridade, de que a leitura de *The Merchant of Venice* auxiliou Felix Mornand a encontrar expressão para a matéria narrativa que pretendia expor, se não o auxiliou mesmo a configurá-la<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> De acordo com o argumento e a documentação aduzida por J. Russell Brown no aparato crítico da sua edição de *The Merchant of Venice*, Shakespeare terá colhido a ideia do penhor de carne em fontes italianas das quais havia traduções inglesas suas contemporâneas. De passagem, Brown menciona ainda certas fontes orientais, às quais o escritor isabelino certamente não teve acesso mas que podiam ser conhecidas de Mornand. Desta forma, subsiste a hipótese (uma vez que não podemos comprovar que Mornand tenha lido o drama shakespeariano) de ele ter utilizado uma fonte oriental concreta de algum modo relacionada com as fontes de Shakespeare — tal como é de admitir a possibilidade de Mornand ter simplesmente inventado uma história (a partir de Shakespeare, no original ou em tradução, e porventura outras fontes) e a ter colorido com a capa do orientalismo que era então moda em grande parte da Europa.



PÁTRIAS IMAGINÁRIAS: VIAGENS NA MINHA TERRA  
E ROBINSON CRUSOE\*

Teresa Pinto Coelho

Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido: não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de *Impressões de Viagem*, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie.<sup>1</sup>

Auto-proclamando-se original, Garrett espera que o seu “despropositado e inclassificável livro” (p. 195) seja encarado como uma experiência inovadora no que diz respeito à Literatura de Viagens. Estava, porém, longe de ser um pioneiro, quanto mais não fosse, por exprimir o desejo de originalidade já manifestado por Laurence Sterne em *A Sentimental Journey* (1768). Tinha sido precisamente Sterne que havia afirmado: “my travels and observations will be altogether of a different cast from any of my fore-runners”<sup>2</sup>, explicando ao Conde B.:

---

\* Este artigo constitui uma versão traduzida e alargada da comunicação “Imaginary Homelands: *Viagens na Minha Terra* and *Robinson Crusoe*” apresentada no colóquio *Garrett's Travels and Its Descendants* que teve lugar na Universidade de Massachusetts, Dartmouth, em 22 e 23 de Outubro de 1999 para comemorar o Bicentenário do Nascimento de Almeida Garrett.

<sup>1</sup> Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1970, p. 13. As subsequentes indicações de página serão introduzidas no corpo do texto.

<sup>2</sup> Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, Edited by Graham Petrie with an Introduction by A. Alvarez, London, Penguin, 1967, p. 35.

It is for this reason, Monsieur le Count,... that I have not seen the Palais Royal — nor the Luxembourg — nor the Façade of the Louvre — nor have attempted to swell the catalogues we have of pictures, statues, and churches — I conceive every fair being as a temple, and would rather enter in, and see the original drawings and loose sketches hung up in it, than the transfiguration of Raphael itself.<sup>3</sup>

Contudo, apesar de as posições de ambos se poderem aproximar, Sterne e Garrett não criticam o mesmo fenómeno. Sterne ataca o denominado *Grand Tour*<sup>4</sup>, a tradicional viagem que, remontando ao Renascimento, atingiu o seu ponto alto no século XVIII<sup>5</sup>, tornando-se uma instituição para os jovens ingleses das classes abastadas. A viagem, a que seria associado o lema “pleasure and instruction”<sup>6</sup>, durava cerca de três anos e centrava-se inicialmente em França e na Itália com regresso pela Alemanha e os Países Baixos, alargando-se depois também à Suíça quando um novo interesse pela natureza é suscitado pelas obras de Rousseau. Acompanhados por tutores, estes jovens visitavam cidades e estudavam monumentos detalhadamente descritos nos relatos de viagem da época, os quais incluíam também observações sobre o carácter e os costumes dos povos visitados, assim como notas sobre uma grande variedade de tópicos como: religião, governo, comércio e mesmo o clima.

Sterne pretendia escrever algo de diferente, sendo o seu principal objectivo criticar Tobias Smollett, a quem impiedosa-

---

<sup>3</sup> Idem, *Ibid.*, pp. 108-109. Sublinhados nossos.

<sup>4</sup> A bibliografia sobre o *Grand Tour* é vasta. Cf., por exemplo, o estudo, já clássico, de Christopher Hibbert, *The Grand Tour*, London, Methuen, 1987 e, publicado mais recentemente, o de Lynne Withey, *Grand Tours and Cook's Tours. A History of Leisure Travel 1750-1915*, London, Aurum Press, 1998.

<sup>5</sup> São geralmente apontadas diferentes balizas temporais para delimitar o *Grand Tour*. Adoptamos o ponto de vista de Chloe Chard: “I view the concept of the Tour as one that determines the way in which travel in Europe is envisaged and undertaken from the beginning of the seventeenth century up until 1830 or so.”, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography, 1600-1830*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1999, p. 11.

<sup>6</sup> Henry Fielding explica este conceito de viagem: “There would not, perhaps be a more pleasant, or profitable study, among those which have their principal end in amusement, than of travels or voyages, if they were writ, as they might be, and ought to be, with a joint view to the entertainment and information of mankind.”, Prefácio a *The Journal of a Voyage to Lisbon* (1755), in *A Journey from this World to the Next and The Journal of a Voyage to Lisbon*, Edited with an Introduction and Notes by Ian A. Bell and Andrew Varney, “The World's Classics”, Oxford / New York, Oxford, University Press, 1997, p. 123.

mente chama “Smellfungus”, epítome do pior tipo de viajante <sup>7</sup>, e o seu livro *Travels Through France and Italy* (1766). Embora a principal personagem de *A Sentimental Journey* também viaje pela França e pela Inglaterra, como era usual na época, o adjectivo “*sentimental*”, deliberadamente incluído no título do romance, mostra que o intuito não é descrever lugares, mas emoções.

O relato de viagens, outrora racional, informativo e didáctico, sem descrição das experiências pessoais do autor, de acordo com o espírito do Iluminismo (o que Sterne critica), passa a registar duas atitudes opostas: a visão de que a viagem é uma forma de aventura pessoal que encerra a promessa de uma descoberta do Eu através da exploração do Outro, visão a que genericamente se pode chamar romântica (Sterne, Garrett), e a viagem turística.

A crítica de Garrett é dirigida contra esta última. Nos anos 40 do século XIX, quando *Viagens na Minha Terra* é publicado, e, à medida que a construção de linhas de caminho de ferro encurta a duração e reduz os custos da viagem, esta já se tinha tornado acessível a um vasto leque de pessoas. Assim, quando Garrett escreve, os tempos míticos do *Grand Tour* já pertenciam ao passado e, concomitantemente, o relato de viagens do século XVIII e início do século XIX tinha sido substituído pelo moderno guia de viagem, com as suas listas de atracções a serem visitadas, assim como as minuciosas descrições de estradas, meios de transporte e todo o tipo de informação prática. Os objectivos educacionais que haviam presidido ao *Grand Tour* eram agora substituídos pelo mero prazer de viajar.

É, a este respeito, interessante notar que Garrett ataca os caminhos de ferro, embora, como é conhecido, não pelos motivos levantados pelos seus contemporâneos britânicos, que consideravam que o combóio tornaria a movimentação de pessoas demasiado fácil e acabaria por esbater as diferenças sociais <sup>8</sup>.

Apesar das suas inovações literárias, promulgadas logo no início do romance, Garrett é ainda, em certa medida, um viajante conservador. Embora obedecendo a objectivos que ultrapassam a pura descrição, ainda descreve cidades e monumentos, como os autores dos relatos do *Grand Tour*, ao contrário do que ele próprio afirma, ao tentar fingir desviar-se da Literatura de Viagens iluminista:

---

<sup>7</sup> Sterne critica Smollett porque este não obedece ao princípio de *pleasure*, inerente, como vimos, ao *Grand Tour* setecentista, não conseguindo tirar prazer da viagem, passando o tempo a lamentar-se. Cf. Chloe Chard, *Op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>8</sup> Lynne Withey, *Op. cit.*, p. 98.

Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas *Viagens*, se te faltou, sem o querer, a promessa que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto. Querias talvez, que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e larguras dos edifícios? algarismos por algarismos, as datas da sua fundação? que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?... (p. 180)

De facto, *Viagens na Minha Terra* enquadra-se mais na Literatura de Viagens inglesa do século XVIII do que é geralmente reconhecido. Algum trabalho foi feito sobre o impacte causado por Sterne em Garrett<sup>9</sup>, mas seria também importante comparar o texto garrettiano com a Literatura de Viagens produzida por Daniel Defoe, Henry Fielding e Jonathan Swift, entre outros, autores a que *A Sentimental Journey* se encontra endividada e sem os quais não pode ser compreendida.

Não é, porém, uma história da Literatura de Viagens desde Defoe que este ensaio procura traçar, mas analisar brevemente de que forma tanto *Viagens na Minha Terra* como *Robinson Crusoe* fazem uso da tradição da Literatura de Viagens para, com objectivos políticos, construir pátrias imaginárias.

Fingindo respeitar as convenções da Literatura de Viagens, no início de *Viagens na Minha Terra* o narrador localiza a sua viagem no tempo e explica o objectivo mais visível (os outros serão revelados mais tarde) da mesma, tentando estabelecer um fio cronológico, como qualquer autor de relato um de viagens no sentido tradicional: "São 17 deste mês de Julho, ano da Graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estreia. Seis horas da manhã a dar em S. Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço." (p. 6). "Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica" (p. 5).

Contudo, Garrett parece nunca deixar o seu quarto<sup>10</sup>, enquadrando-se a obra no género da viagem imaginária em que também se insere *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de

---

<sup>9</sup> Cf. Lia Raitt, *Garrett and the English Muse*, London, Thamesis, 1983, capítulo V.

<sup>10</sup> No capítulo VII é traçada uma interessante comparação com o seu quarto, o que mostra que este constitui o centro do universo do seu mundo imaginativo. Ao descrever o café do Cartaxo, o narrador diz: "Em poucas linhas se descreve a sua simplicidade clássica; será um paralelograma pouco maior que a minha alcova" (p. 45).

Maistre, citado em epígrafe na abertura do romance e referido no próprio texto: “o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até ao quintal” (p. 5). Ir a Santarém parece ser apenas um pretexto para uma viagem mental e simbólica <sup>11</sup> a um dos cenários decisivos da Guerra Civil; mais ainda, a deslocação a Santarém permite a Garrett não só viajar no espaço, mas também no tempo, sendo a história contada através de uma enorme analepse que revisita episódios e locais da Guerra Civil (para além de visitar o envolvimento político de Garrett) com o objectivo de estabelecer uma ponte entre o passado liberal e o presente de 1843, a época do Cabralismo.

É de notar que a maior parte da narrativa (vinte e cinco capítulos e meio da totalidade dos quarenta e nove que compõem o romance) decorre entre 1832 e 34, ano do desfecho do conflito que opõe liberais a absolutistas, tendo como principais datas-referência o desembarque de Carlos (exilado em Inglaterra desde 1830), integrado nas tropas constitucionais, perto do Mindelo em Julho de 1832, e a carta de Carlos a Joaninha, escrita em Maio de 1834 e enviada de Évora-Monte, o local onde é assinada a convenção do mesmo nome que dá por finda a guerra. No vale, Carlos e Joaninha, aquartelados no Cartaxo, defrontam-se com as tropas de D. Miguel quando, em 1834, o exército miguelista detém em Santarém o seu último reduto, e as batalhas de Almoester e Asseiceira (respectivamente em 18 de Fevereiro e 16 de Maio) dariam a vitória ao partido de D. Pedro.

Também em *Robinson Crusoe* Defoe viaja no tempo através de Crusoe (que acumula os papéis de personagem central e narrador), um aventureiro, o viajante por excelência, como é sublinhado pela versão original do seu apelido *Kreutznaer* (p. 3), que significa cruzado (o que, desde logo, concorre para o carácter também espiritual da viagem).

Tal como a viagem do narrador a Santarém em *Viagens na Minha Terra*, as aventuras de Crusoe situam-se também no passado. Embora o romance houvesse sido publicado em 1719, quando Defoe já tinha cinquenta e nove anos, Crusoe inicia a sua vida de náufrago na ilha em 30 de Setembro de 1659 e regressa a Inglaterra em 1687. Ainda em paralelo com *Viagens*, as datas são cuidadosamente escolhidas e encerram um significado histórico e político. Crusoe volta a Inglaterra mesmo antes da *Glorious Revolution* de 1688, que deporia os Stuarts, acontecimento que

---

<sup>11</sup> O próprio narrador sublinha o significado simbólico da viagem: “Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo...” (p. 13)

Defoe considerou ser um ponto de viragem na sua vida e na História de Inglaterra, tendo-se, ele próprio, envolvido em actividades contra os Stuarts <sup>12</sup>.

Embora alvo de uma grande variedade de interpretações, entre as quais religiosas e económicas <sup>13</sup>, a ilha de Crusoe pode ser vista como uma alternativa à pátria de Defoe, uma Inglaterra dominada pela tirania. Na tradição da utopia <sup>14</sup>, Crusoe cria a sua própria ilha, um mundo ideal, longe da Inglaterra, também ela uma ilha. Ambas as ilhas são governadas por uma monarquia. Contudo, enquanto que durante as aventuras de Crusoe em Inglaterra reinam Charles II (1600-1685) e James II (1685-1688), Crusoe torna-se o monarca do seu recém-criado reino.

Inicia também uma nova vida, nomeadamente através da solidão, e passa a conhecer as vantagens de viver longe da sociedade:

In the first Place, I was remov'd from all the wickedness of the World here. I had neither the Lust of the Flesh, the Lust of the Eye, or the Pride of Life, I had nothing to covet; for I had all that I was capable of enjoying <sup>15</sup>.

A ilha de Crusoe torna-se a imagem do Paraíso, como atesta a seguinte descrição de um vale encontrado durante um dos seus passeios exploratórios:

The next day, the 16th, I went up the same Way again, and after going something farther than I had gone the Day before, I found the Brook, and the Savana's began to cease, and the Country became more woody than before; in this Part I found different fruits, and particularly I found Mellons upon the Ground in great Abundance, and Grapes upon the Trees, the Vines had spread indeed over the Trees, and the Clusters of Grapes were just now I their Prime, very ripe and rich [...].  
[...]

---

<sup>12</sup> Essas actividades vão desde o jornalismo — Defoe cria em 1704 *The Review*, periódico que circularia durante quase uma década — a outro tipo de escrita, como o panfleto *The Shortest Way With Dissenters* (1703), que o levaria à prisão, ou a publicação de *Juro Divino* (1706) contra a tirania e, sobretudo, os monarcas Stuart.

<sup>13</sup> Para uma visão geral das opiniões de vários críticos, cf., Pat Rogers, *Robinson Crusoe*, London, Boston, Sydney, George Allen & Unwin, 1979.

<sup>14</sup> No que diz respeito a Defoe como autor de utopias, nomeadamente, *Robinson Crusoe*, cf. Christine Rees, *Utopian Imagination and Eighteenth Century Fiction*, London e New York, Longman, 1996, pp. 73-102.

At the End of this March I came to an Opening, where the Country seem'd to descend to the West, and a little Spring of Fresh Water which issued out of the Side of the Hill by me, run on the Other Way, that is due East; and the Country appear'd so fresh, so green, so flourishing, every thing being in a constant Verdure, or Flourish of Spring, that it looked like a planted Garden. (p. 99)

Encontam-se aqui reunidos todos os elementos que permitem identificar esta parte da ilha com o Paraíso: a frescura do local, a fruta em abundância, a harmonia. O reino de Crusoe, até então conotado com uma prisão<sup>16</sup>, transforma-se numa Ilha dos Bem-aventurados da tradição clássica<sup>17</sup>.

Foi esta existência ideal, juntamente com o *self-help* de Crusoe que atraíram Rousseau. De facto, a reinterpretção rousseauiana de *Robinson Crusoe* em *Émile* (1762) iria não só renovar o interesse pelo romance de Defoe em Inglaterra, mas também dar origem a todo o tipo de adaptações do mesmo quer na Europa, quer na América<sup>18</sup>.

Rousseau encontrou em *Robinson Crusoe* apenas o que lhe interessava. Assim, suprimiu partes do romance que não concorriam para os seus objectivos como, por exemplo, a vida de Crusoe antes de ter chegado à ilha e depois de ter partido, Friday e as reflexões religiosas, tão abundantes na obra. Por outro lado, daria relevo ao *self-help* de Crusoe. Na verdade, o naufrago de Defoe sobrevive na ilha utilizando a sua inteligência e as suas capacidades manuais: torna-se carpinteiro, padeiro, agricultor e aprende através da observação e da experiência. É por esta razão

---

<sup>15</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Edited with an Introduction by J. Donald Crowley, "The World's Classics", Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 128. As indicações de página que se seguem serão inseridas no corpo do texto.

<sup>16</sup> "The Island was certainly a Prison to me" (p. 96).

<sup>17</sup> A idade dourada das origens é identificada por Hesíodo em *Trabalhos e Dias* (c. século VIII a.C.) com um determinado lugar, as ilhas dos Bem-aventurados que têm como modelo os Campos Elíseos prometidos a Menelau no Livro IV da *Odisseia*. É um local feliz e fértil. As ilhas de Hesíodo iriam conhecer variantes como o Jardim das Hespérides e a ilha de Calipso, ou o Jardim bíblico do Éden e a ilha dos Amores camonianas, todos eles espaços caracterizados pelo seu clima ameno e natureza florida. Cf. A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966 e Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

<sup>18</sup> Sobre as várias Robinsonadas, ver, por exemplo, Martin Green, *The Robinson Crusoe Story*, London, Penn State Press, 1990, que analisa algumas das versões surgidas na Europa e nos Estados Unidos. Richard Phillips também se refere à presença do mito de Crusoe no Canadá in *Mapping Men & Empire. A Geography of Adventure*, London and New York, Routledge, 1997.

que, encarado como um tratado de uma educação de acordo com a natureza<sup>19</sup>, ideia, como veremos, também subjacente a *Via-gens na Minha Terra*, serve de modelo a *Émile*, o aluno ideal de Rousseau, cuja educação não é feita com base nos livros, mas através do contacto com a natureza<sup>20</sup>. Significativamente, *Robinson Crusoe* é o primeiro livro que Rousseau autoriza *Émile* a ler<sup>21</sup>.

Foi através de *Émile* que os românticos ingleses se interessaram por Defoe, nomeadamente Walter Scott<sup>22</sup>, um dos autores que Garrett leu. Outros como Wordsworth e Coleridge, por exemplo, utilizaram nos seus poemas a tradição das narrativas de viagens de aventuras e descrições de locais longínquos, dos quais, o mais conhecido, é, talvez, *The Rime of the Ancient Mariner*. Quanto ao impacto das ideias de Rousseau sobre educação, alguns dos poemas, quer de Wordsworth, quer de Coleridge, expressam também o desejo de recuperar a infância, momento único de união com a natureza, traçando a oposição natureza-educação natural *versus* sociedade-escola<sup>23</sup>.

No que diz respeito ao romance romântico inglês, *Frankenstein* de Mary Shelley constitui um bom exemplo de uma educação natural, nomeadamente no que diz respeito à educação do monstro<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. o capítulo dedicado a Rousseau in Martin Green, *Op. cit.*, pp. 33-47.

<sup>20</sup> "His [Rousseau's] ideal pupil is to have an ideal education by discovering for himself all of science, culture, and morality that is worth knowing; not via books in preconceived categories, but by original dealings with nature. He will learn geology from the stones around him, botany from the flowers he picks and presses, and so on. His moral character will be formed when his desires are frustrated by unbribable fact, when he meets the awful powers of nature and adores her beauty. Truth will come to him in the form of facts, not words.", *Idem*, *ibid.*, p. 40.

<sup>21</sup> Para além das obras já indicadas, cf., a este respeito, o clássico de Ian Watt, "Robinson Crusoe as Myth", in *Eighteenth Century English Literature. Modern Essays in Criticism*, Edited by James L. Clifford, New York, Oxford University Press, 1959, pp. 158-179.

<sup>22</sup> Pat Rogers, *Op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>23</sup> É exemplificativo o poema de Coleridge *Frost at Midnight*: "But O! how oft, / How oft at school, with most believing mind, / Presageful, have I gazed upon the bars, / To watch that fluttering stranger and as oft / With unclosed lids, already had I dreamt / Of my sweet birth-place, and the old church-tower, / Whose bells, the poor man's only music, rang / From morn to evening, all the hot Fair-day, / So sweetly, that they stirred and haunted me / With a wild pleasure, falling on mine ear / Most like articulate sounds of things to come! ", in *The Penguin Book of English Romantic Verse*, Edited with an Introduction by David Wright, London Penguin, 1983, pp.175-177 (p. 176).

<sup>24</sup> Garrett pode ter conhecido Mary Shelley. Cf. Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 vols, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, vol. II, pp. 56-57.

Não podemos, contudo, deixar-nos levar pelas (re)leituras que foram feitas de *Robinson Crusoe*. O romance tem de ser visto à luz do momento em que foi escrito e das convenções literárias reinantes. Ao descrever o seu vale Defoe apenas se limita a seguir algumas das convenções estéticas da época. Escritores neoclássicos seus contemporâneos, como Pope, tinham já estabelecido o modelo a que deveria obedecer a descrição da paisagem. Um bom exemplo é o seguinte extracto do poema de Pope *Windsor Forest*, escrito em 1704 e publicado, na sua versão final, em 1713:

Here hills and vales, the woodland and the plain,  
Here earth and water seem to strive again,  
Not chaos-like together crushed and bruised,  
But as the world harmoniously confused;  
Whether order in variety we see,  
And where, though all things differ, all agree.  
Here waving groves a chequered scene display,  
And part admit, and part exclude the day;

É aqui descrita uma paisagem setecentista inglesa simbólica, idealizada e equilibrada. De notar não só a simetria obtida pelo claro / escuro, como a distribuição das peças num jogo de xadrez (implicitamente evocado através de “chequered”) e também pela própria estrutura do verso (dístico heróico rimado).

Este tipo de Jardim primordial, que ecoa noutros escritores do século XVIII inglês, que apelam a um retiro horaciano longe da corrupção das cidades e das cortes, é recorrente em *Robinson Crusoe*.

A ilha de Crusoe está, contudo, longe de constituir o retorno à existência pré-social da espécie humana em que Rousseau a transformou. Para a ilha Crusoe leva um certo modelo de civilização, a sua. Do barco naufragado (miniatura da sua ilha original) salva tudo o que pode: cordas, ferramentas, armas, pólvora, instrumentos matemáticos, mapas, bússolas, papel, tinta, etc. Para além disso, Crusoe não é um viajante inocente (tal como não o é o narrador da *Viagens na Minha Terra*). Não só se torna o rei da ilha, mas também um colonizador <sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Para Martin Green, *Robinson Crusoe* é uma história anti-imperialista (*Op. cit.*, p. 23). Não poderíamos discordar mais. A crítica colonial e pós-colonial tem mostrado até que ponto o romance é uma narrativa de colonização. Cf., por exemplo, Richard Phillips, *Op. cit.*, pp. 22-35.

Várias etapas são estabelecidas na colonização da ilha até que Crusoe se aproprie verdadeiramente dela. Por um lado, arar, construir são já actividades de apropriação da terra. Por outro, Crusoe vai arranjando diferentes tipos de súbditos, começando por animais, até encontrar Friday. Começa por “colonizar” um cão e dois gatos que traz do navio naufragado estabelecendo uma hierarquia encabeçada por si próprio<sup>26</sup>, o monarca absoluto; depois ensina um papagaio (Poll) a falar (pp. 142-143), no que se treina para mais tarde ensinar também inglês a Friday. Este é o colonizado típico. Passa a ter um nome<sup>27</sup>, deixa de andar nu (colonização pelo ritual de vestir)<sup>28</sup>, passa a falar inglês e aprende História da Inglaterra (colonização linguística e histórico-cultural), deixa de ser canibal (colonização sócio-cultural) e é convertido à religião de Crusoe (colonização religiosa).

Contudo, o domínio de Robinson Crusoe sobre a ilha reveste-se de outros aspectos ainda mais interessantes. Ainda antes de conquistar o espaço começa por controlar o tempo, fazendo um calendário, e estabelece um domínio textual através da escrita do seu diário. Como faz notar Elleke Boehmer, o império é também um “exercício textual”, na medida em que o texto simboliza a posse, a autoridade imperial, legitimando-a<sup>29</sup>. *Robinson Crusoe* constitui este tipo de exercício em dois sentidos: o romance em si e o diário de Crusoe. Ambos iniciam uma “nova história”<sup>30</sup> da

---

<sup>26</sup> “It would have made a Stoick smile to have seen, me and my little Family sit down to Dinner; there was my Majesty the Prince and Lord of the whole Island; I had the Lives of all my Subjects at my absolute Command. I could hang, draw, give Liberty, and take it away, and no Rebels among my Subjects.

Then to see how like a King I din'd too all alone, attended by my Servants, Poll, as if he had been my Favourite, was the only Person permitted to talk to me. My Dog who was now grown very old and crazy, and had found no species to multiply his Kind upon, sat always at my Right Hand, and two Cats, one on one Side the table, and one on the other, expecting now and then a Bit fom my Hand, as a Mark of special Favour.”, p. 148.

<sup>27</sup> Dar um nome próprio significa o mesmo que atribuir nomes às “novas” terras: sujeição.

<sup>28</sup> Para os europeus o vestuário significa cultura. Como escreve Andrea White: “Thus, the absence of clothing / culture invited “us” to view “them” as an inhuman part of nature, whose assets and defects could be catalogued as though they were useful, or miserable, animals.”, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition. Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 15.

<sup>29</sup> Elleke Boehmer, *Colonial & Postcolonial Literature*, Oxford / New York, 1995, p. 5.

<sup>30</sup> “In diary descriptions of new lands, or by carving their initials on trees and stone tablets, colonists declared, their intention to make a home, to begin a new history. Often the effect of their descriptions was to erase, either wholly or in part, the signs of other lives which had unfolded in that particular case.”, *Idem, ibid.*, p. 13.

ilha, apagando a história existente antes da chegada de Crusoe, fazendo-a desaparecer ao ponto de não haver jamais existido, quer aos olhos do colonizador, quer dos seus leitores. É assim que a ilha de Crusoe é uma “ilha deserta”<sup>31</sup> (a cultura anteriormente existente não é tomada como tal aos olhos da cultura do colonizador<sup>32</sup>), o que lhe permite reescrever a sua história, de acordo com os parâmetros do colonizador, ou seja, colonizá-la.

A imagem da ilha enquanto colônia torna-se mais clara no final do romance e redefine *Robinson Crusoe* como fábula política:

My Island was now peopled, as I thought my self very rich in Subjects; and it was a merry Reflection which I frequently made, How like a King I look'd. First of all, the whole Country was my own meer Property; so that I had an undoubted Right of dominion. 2dly, My People were perfectly subjected: I was absolute Lord and Law-giver; they all owned their lives to me, and were ready to lay down their lives, if there had been Occasion of it, for me. It was remarkable too, we had but three Subjects, and they were of three different Religions. My Man Friday was a Protestant, his Father was a Pagan and a Cannibal, and the Spaniard was a Papist: However, I allow'd liberty of Conscience throughout my Dominions. (p. 241)

A citação acima transcrita mostra como Crusoe era um rei tolerante que concedia aos seus súbditos liberdade religiosa<sup>33</sup>. Não se trata de uma coincidência. Vindo de uma família de não-

---

<sup>31</sup> No seu estudo sobre o romance Peter Hulme faz notar como o facto de a ilha se apresentar como deserta não espelha a realidade, o que desmente o alegado realismo de Defoe: “The only uninhabited islands in the (extended) Caribbean were the unapproachable Bermudas [...]. The Amerindians would certainly not have ignored Crusoe’s remarkably fertile island unless they had been driven off by the European competition for Caribbean land which was in full swing by 1659. But in *Robinson Crusoe* the Caribs use the island only for periodic picnics, and other Europeans make only a belated influence, leaving Crusoe to live out alone his repetition of colonial beginnings.”, “From ‘Robinson Crusoe and Friday’”, in *Post-Colonial Theory and English Literature: A Reader*, Edited and with an Introduction by Peter Childs, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, pp. 108-119 (p. 109).

<sup>32</sup> É o que acontece com Friday: tem uma pátria, uma cultura, uma religião, o que é ignorado em *Robinson Crusoe*. A cultura de Friday não conta; é apagada.

<sup>33</sup> “If Crusoe is a despot in his own mind, he is a benevolent despot. His subjects have chosen to give him power out of gratitude, and his exercise of it corresponds to good utopian practice. Notably, he makes the point that religious harmony is not to be put at risk, but that different faiths can coexist — like More’s Utopus, he tolerates ‘Liberty of conscience throughout [his] Dominions’”, Christine Rees, *Op. cit.*, p. 95.

-conformistas (*Dissenters*), a vida de Defoe não era fácil. Tinha apenas dois anos de idade quando em 1662 Charles II assinou a Lei da Uniformidade (*Act of Uniformity*) banindo os não-conformistas da Igreja Anglicana. De 1663 a 65 o primeiro diploma do Código de Clarendon (*Clarendon Code*), uma série de medidas que restringiam os direitos civis e religiosos dos *Dissenters*, foi promulgado. A família de Defoe é impedida de exercer culto num raio de cinco milhas dos limites de Londres. Defoe nunca esqueceu a intolerância desses tempos <sup>34</sup>.

Estas preocupações encontram-se subjacentes a *Robinson Crusoe* que, da história de um naufrago auto-suficiente, se transforma numa profecia de uma nova Inglaterra tolerante saída da hegemonia Stuart e pronta a embarcar em aventuras coloniais <sup>35</sup>.

Garrett pode não ter lido *Robinson Crusoe* <sup>36</sup>, mas conhecia bem *Émile*, uma das fontes da sua obra *Da Educação* (1829). As *Viagens* espelham a assimilação das leituras rousseauianas e românticas de *Robinson Crusoe*. Desde o início que tanto a charneca do Cartaxo e o vale da “menina dos rouxinóis” são a imagem do Paraíso.

---

<sup>34</sup> Só em 1689, no reinado de William e Mary, é que a Lei da Tolerância (*Toleration Act*) garantiu o direito de culto religioso aos não-conformistas protestantes.

<sup>35</sup> Quando William tomou o poder Defoe começou a sonhar com um aumento da actividade comercial inglesa nos hemisférios norte e sul-americanos, tendo mesmo advogado planos detalhados de estabelecimento de ingleses nas costas da América do Sul. O desmembramento do império espanhol proporcionou a oportunidade perfeita. Como escreve Richard Phillips: “Defoe wrote *Robinson Crusoe* with a particular colonial project in mind — British colonisation in Spanish America — which is why he located the island near the mouth of the Orinoco River. The British never quite colonised Spanish America quite as Defoe wanted them to, although Britain’s sphere of imperial influence did extend throughout much of the region in the nineteenth century [...]”, Richard Phillips, “From ‘The Geography of *Robinson Crusoe*’”, in *Post-Colonial Theory and English Literature: A Reader*, pp. 120-127 (p. 124).

<sup>36</sup> No século XVIII *Robinson Crusoe* foi traduzido do francês para o português por Henrique Leitão de Sousa Mascarenhas com o título: *Vida e Aventuras Admiráveis de Robinson Crusoe que Contam a Tornada à sua Ilha, as suas Novas Viagens e as Suas Reflexões*, 4 vols, Lisboa, Livraria Manuel dos Santos Leitão, 1785-1786. Outras obras foram traduzidas, tais como as de Ducray-Duminil, o que mostra a imagem popular do mito rousseuiano de bom selvagem: *Os Dois Robinsons, ou Aventuras de Carlos e Fanny, Dous Meninos Ingleses, Abandonados em Huma Ilha Deserta da America*, 3 vols, Lisboa, Na Of. de António Rodrigues Galhardo, 1803 (outras edições em 1804, 1815 e 1832), *Victor, ou o Menino da Selva*, 4 vols, Lisboa, Tip. Rolandiana, 1807 (outra edição em 1814) ou *Leandro, ou o Pequeno Casal no Meio dos Bosques*, 2 vols, Lisboa, 1815 (republicado em 1818 e 1823). Para estas e outras obras, cf. Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal. Modeles Etrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986, nota 86, pp. 61-62.

Na descrição da charneca podemos encontrar uma versão da pastoral:

A doçura que mete na alma a vista refrigerante de uma jovem seara do Ribatejo nos primeiros dias de Abril, ondulado lascivamente com a brisa temperada da Primavera, — a amenidade bucólica de um campo minhoto de milho, à hora da rega, por meados de Agosto, a ver-se-lhe pular os caules com a água que lhe anda por pé, e à roda as carvalheiras classicamente desposadas com a vide coberta de racimos pretos — são ambos esses quadros de uma poesia tão grandiosa e cheia de mimo, que nunca a dei por bem traduzida nos melhores versos de Teócrito ou de Virgílio, nas melhores prosas de Gessner ou de Rodrigues Lobo. (p. 51)

Como em *Robinson Crusoe*, em *Viagens a pintura da paisagem* possui um significado estético e literário de que Garrett está consciente (e que faz questão de afirmar): tentar mostrar que não é clássico nem romântico — como havia proclamado em 1825 no Prefácio à primeira edição de *Camões*<sup>37</sup>, assim como em outros dos seus prefácios<sup>38</sup> —, como ele próprio afirma, “ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra.” (p. 52)<sup>39</sup>.

É assim que, no parágrafo que se segue, ainda referente à mesma paisagem: “A majestade sombria e solene de um bosque antigo e copado, o silêncio e escuridão de suas moitas mais fechadas, o abrigo solitário de suas clareiras, tudo é grandioso, sublime, inspirador de sentimentos elevados.” (pp. 51-52)

---

<sup>37</sup> “Não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia (assim como em coisa nenhuma); e por isso me deixo ir por onde me levam as minhas ideias boas ou más, e nem procuro converter as dos outros nem inverter as minhas nas deles: isso é para literatos de outra polpa, amigos de disputas e questões que eu aborreço.”, in Almeida Garrett, *Obras Completas*, 18 vols, Lisboa, Discolivro, 1983, vol. IV, p. 123.

<sup>38</sup> Ver, por exemplo, a engraçada conclusão do Prefácio à 3ª edição de *Catão* (1839): “Estas guerras de “alecrim e manjerona” em que andaram clássicos e românticos por esse mundo, e que já sossegaram em toda a parte, vão a começar por cá. [...] Quanto a isso, só quero aqui reiterar os meus antigos protestos de que não sou clássico nem romântico [...]. O clássico rabugento é um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser taul, e cuida que morrem por ele as meninas. O romântico desvairado é um peralvilho ridículo que dança o galope pelas ruas, e toma por sorrisos de namorada o supercilioso olhar da senhora honesta que se riu de pasmo de o ver tão doido e tão presumido — mas tão sensabor.”, in Almeida Garrett, *op. cit.*, vol. X, p. 24.

<sup>39</sup> Para uma visão geral da posição de Garrett perante o Classicismo e o Romantismo, cf. R. A. Lawton, “O Conceito Garretiano do Romantismo”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, Lisboa, 1970, pp. 95-104.

Garrett utiliza deliberadamente em simultâneo o belo e o sublime, dois conceitos estéticos popularizados por *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) que faziam parte da bagagem intelectual dos viajantes românticos ingleses quando, a partir das últimas décadas do século XVIII, começam a descrever as belezas naturais, temática ausente de autores como Smollett e Sterne<sup>40</sup>. Para Burke o sublime consiste em tudo o que se encontra associado ao terror: paisagens obscuras, imensas, abruptas, escarpadas, com ruídos fortes, como o som das cataractas ou das tempestades. O sentimento do sublime provem, assim, por exemplo, de florestas lúgubres ou paisagens agrestes e uivantes. Por contraste, o belo está ligado ao pequeno, delicado, suave, gradual, ao regular, ao harmonioso: folhas macias, pequenos outeiros, regatos calmos. A charneca de Garrett evoca simultaneamente o belo e o sublime (esta última palavra, aliás, utilizada, não sem intenção, pelo autor, na descrição mais sombria acima transcrita). A mistura dos dois conceitos iria contra as convenções da própria época<sup>41</sup>, revelando, em Garrett, a ruptura com o pré-estabelecido, a fuga aos modelos rígidos, o ultrapassar constante das antinomias que caracterizam as *Viagens*.

Quanto ao vale de Santarém, imagem do jardim do Éden<sup>42</sup>, a sua “harmonia suavíssima e perfeita” e “simetria de cores, sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente” (p. 61) correspondem à estrutura simétrica do poema e da paisagem de Pope no já citado extracto de *Windsor Forest*.

---

<sup>40</sup> Mary Sue Robinson Morrill, “The British Literary Traveller on the Continent 1795-1825”, facsimile printed by microfilm in 1986 by Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., tese de doutoramento inédita apresentada à New York University, 1975, p. 81.

<sup>41</sup> Mary Sue Robinson Morrill mostra como era mal visto considerar indistinguível o belo do sublime: “Fifty years after Burke wrote his *Enquiry*, when English travellers look at a natural scene they still ponder its place in Burke’s aesthetic design. Coleridge, for example, debates aesthetics, when he tours with William and Dorothy Wordsworth in 1803, and Dorothy recalls, he ‘had been settling in his own mind the precise meaning of the words grand, majestic, sublime, etc’ [Dorothy Wordsworth, *Recollections of a Tour in Scotland*, ed. J.C. Shapir, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1874, p. 37] when he met a stranger admiring the falls at Lanerk. The stranger pronounced it ‘majestic waterfall,’ and ‘Coleridge was delighted with the accuracy of the epithet... ‘Yes, sir’, says Coleridge, ‘it is a majestic waterfall.’ ‘Sublime and beautiful,’ replied his friend.’ [Idem, *ibid.*, p. 37]. To this ‘Poor Coleridge could make no answer,’ ‘but returned to his companions and ‘related the story, laughing heartily’. A traveller who thought a waterfall could be majestic, beautiful and sublime simultaneously was indeed a comic figure.”, *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>42</sup> “Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração” (p. 61).

Como na ilha de *Crusoe*, no vale “as paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe.” (p. 61). Embora, como veremos, se trate de uma imagem falsa, a identificação do vale com o Paraíso é mantida por algum tempo, sobretudo através de Joaquina. A prima de Carlos nunca deixou o vale e constitui, ela própria, símbolo de inocência e pureza, representando o princípio da educação natural propagado por Rousseau em *Émile* a partir da sua leitura de *Robinson Crusoe*:

Naquele rosto, naquele corpo de dezasseis anos, havia por dom natural e por admirável simetria de proporções toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conversação da corte e da mais escolhida companhia vem a dar algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo.

Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação quase nada. (p. 72)

Viajar até ao vale de Joaquina representa um retorno à idade da inocência para sempre perdida pelo Homem quando expulso do Paraíso. Parece ser este o verdadeiro itinerário da/das viagem/viagens imaginária(s) do narrador, viagem a algo que já perdeu. Ele próprio, referindo-se a Camões, recorda com pena a sua idade da inocência quando o divertiam “aquelas batalhas, aquelas aventuras, aquelas histórias de amores, aquelas cenas todas, tão naturais, tão bem pintadas” e “esta fatal idade da experiência, idade prosaica em que as belas criações do espírito parecem macaquices diante das realidades do mundo, e os nobres movimentos do coração quimeras de entusiastas” (p. 36).

Joaquina simboliza esse mundo perdido, um Portugal utópico que não conhece guerras fratricidas<sup>43</sup>, uma espécie de ilha pintada com as cores do Paraíso. Esse Portugal não é apenas conotado com o vale, mas com a infância, quer de Joaquina, quer de Carlos. O regresso de Carlos ao vale é um retorno a esses tempos, mas apenas brevemente, como mostra o seu encontro com Joaquina:

Estremeceram involuntariamente ambos com o som repentino de guerra e de alarme que os chamava à esque-

---

<sup>43</sup> É, a este título, relevante a facilidade com que Joaquina circula por campos opostos.

cida realidade do sítio, da hora, das circunstâncias em que se achavam... Daquele sonho encantado que os transportava ao Éden querido da sua infância, acordaram sobressaltados... viram-se na terra erma e bruta, viram a espada flamejante da guerra civil que os perseguia, que os desunia, que os expulsava para sempre do paraíso de delícias em que tinham nascido... <sup>44</sup>

Oh! que imagem eram esses dois, no meio daquele vale nu e aberto, à luz das estrelas cintilantes, entre duas linhas de vultos negros, aqui e ali dispersos e luzindo acaso do transiente reflexo que fazia brilhar uma baioneta, um fuzil... que imagem não eram dos verdadeiros e mais santos sentimentos da natureza expostos e sacrificados sempre no meio das lutas bárbaras e estúpidas, no conflito de falsos princípios em que se estorce continuamente o que os homens chamaram *sociedade!* (pp. 130-131)

Esta passagem deve ser lida juntamente com outra que abre o capítulo XXIV e que ilustra as teorias rousseauianas do homem natural aplicadas a Carlos <sup>45</sup>: “Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices.” (p. 149).

E ainda:

Destas duas tão opostas actuações constantes, que já per si sós o tornariam ridículo, formou a sociedade, em sua vã sabedoria, um sistema quimérico, desarrazoado e impossível, complicado de regras a qual mais desvairada, encontrado de repugnâncias a qual mais oposta. E vazado este perfeito modelo de sua arte pretensiosa, meteu dentro dele o homem, desfigurou-o, contornou-o, fê-lo o tal ente absurdo e dispatado, doente, fraco, raquítico; colocou-o no meio do Éden fantástico da sua criação, — verdadeiro inferno de tolices — e disse-lhe, invertendo com blasfemo arremedo as palavras do Deus Criador:

“De nenhuma árvore da horta comendo comerás;

“Porém da árvore da ciência do bem e do mal, dela só comerás se quiseres viver.

[...]

---

<sup>44</sup> A temática da queda bíblica é recorrente em *Viagens na Minha Terra*, aliás como em *Robinson Crusoe*.

<sup>45</sup> Cf. Jacinto do Prado Coelho, “Garrett, Rousseau e o Carlos das *Viagens*”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 81-84 (1ª ed. 1969).

E quando as memórias da primeira existência lhe fazem nascer o desejo de sair desta outra, lhe influem alguma aspiração de voltar à natureza e a Deus, a sociedade, armada de suas barras de ferro, vem sobre ele, e o prende, e o esmaga, e o contorce de novo, e o aperta no ecúleo doloroso de suas formas.” (pp. 149-150)

O vale de Santarém, tal como a ilha de *Robinson Crusoe*, duas réplicas do Jardim do Éden, encerra também um significado político. É o local onde se confrontam os exércitos absolutista e liberal na última fase da Guerra Civil, um confronto do Portugal velho e do moderno, do passado e do presente, da inocência e da corrupção. Ironicamente, Carlos regressa a um Paraíso já (como ele próprio) contaminado pelo assassinio e pelo secretismo. À exceção de Joaninha, as principais personagens do romance têm segredos bem guardados e identidades duplas: entre outras coisas, Carlos está dividido entre “a mobilidade e a gravidade”, “dois pólos desse carácter pouco vulgar e dificilmente bem entendido” (p. 128), a avó entre revelar um segredo e manter a inocência da neta e, no carácter de Frei Diniz, “o frade estava por fora, o homem por dentro” (p. 109). Estas constituem metáforas das “vacilações do século” (p. 86), espelhadas também na côr híbrida dos olhos de Joaninha <sup>46</sup>, que parecem estar no centro de *Viagens* e que são, afinal, as contradições <sup>47</sup> impostas pela sociedade (e não pela natureza).

Na verdade, não só as personagens principais (assim como o narrador) se encontram divididas entre tendências opostas/complementares, mas também a narrativa é construída à volta de pares de contradições aparentes (viajar/ficar em casa; natureza/sociedade; Classicismo/Romantismo; *gentleman* / *dandy* <sup>48</sup>; Portugal/Inglaterra <sup>49</sup>; Carlos-criança/Carlos-homem adulto, entre muitas outras) que culminam nas imagens gémeas de “frade”

---

<sup>46</sup> O verde não é uma cor primária sendo obtido pela mistura de azul e amarelo. Também na escolha da cor dos olhos de Joaninha, nem pretos, como o narrador pensa de início, nem azuis, como os de Georgina, Garrett joga com os significados dúplices do verde: razão / loucura; vida / morte.

<sup>47</sup> “Rei nascido de todo o criado, [o homem] perdeu a realeza: príncipe deserdado e proscrito, hoje vaga foragido no meio de seus antigos estados; altivo ainda e soberbo com as recordações do passado, baixo, vil e miserável pela desgraça do presente” (p. 149).

<sup>48</sup> Cf. Álvaro Manuel Machado, “Garrett e o Dandismo”, *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 4, Janeiro-Março 1999, pp. 110-113.

<sup>49</sup> Helder Macedo identifica Joaninha com o “Portugal arquetipal” e Georgina com “o arquétipo do progresso no século XIX que era a Inglaterra do liberalismo triunfante”. Cf. “As *Viagens na Minha Terra* e a Menina dos Rouxinóis”, *Colóquio / Letras*, 1979, pp. 3-12 (p. 8).

e “barão”<sup>50</sup>. Estas parecem ser ultrapassadas no último capítulo quando Frei Diniz diz: “Tivemos culpa nós, é certo; mas os liberais não tiveram menos.”. Ao que o narrador responde: “Errámos ambos” (p. 290). Agora um homem que viajou da (era da) inocência para a (era da) experiência, o narrador está mais sábio, cumprindo-se o significado mítico-simbólico de qualquer viagem: o alcance da sabedoria e da maturidade do viajante. Como todos os verdadeiros viajantes, o narrador aprendeu alguma coisa e transformou-se. Consegue ver agora para além das contradições da sua época: “Os tempos são outros hoje: os liberais já conhecem que devem ser tolerantes, e que precisam ser religiosos.” (p. 245).

A mensagem final é, pois, de moderação, embora não se revele totalmente otimista. O “vale feliz” tornou-se morada da mágoa, da loucura, da morte. As únicas personagens que ainda lá vivem são a imagem da doença e da decrepitude. Os tempos mudaram. A inocência perdeu-se.

Tanto Defoe como Garrett pertencem a um mundo em transição que retratam nas suas narrativas de viagem. Ambos foram jornalistas e se envolveram na política do seu tempo, ambos construíram “ilhas” imaginárias que retratam o que queriam que os seus países fossem. Nem tudo teve o desfecho esperado. Apesar da imagem de uma Inglaterra empreendedora e tolerante, ao regressar à ilha, Crusoe verifica que o inevitável acontecera: a inveja e luta pelo poder tinham destruído a sociedade “perfeita” que concebera. Para além disso, o desfecho do romance é elucidativo: no final os habitantes originais da zona são totalmente afastados e substituídos pelos colonizadores. A ilha torna-se, assim, uma profecia do imperialismo. Quanto a *Kreutznaer*, parte de novo, continuando um viajante solitário.

O narrador de *Viagens* também “regressa a casa” (se é que alguma vez de lá saiu). Mais triste e mais sábio, como o Wedding Guest de *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge<sup>51</sup>, sabe que está eternamente condenado a ser um peregrino e um contador de histórias<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> A este respeito, cf. *idem, ibid.*

<sup>51</sup> São estes os últimos versos do poema: “He went like one that hath been stunned / And is of sense forlorn; / A sadder and a wiser man, He rose the morrow morn”, *Op. cit.*, in *The Penguin Book of English Romantic Verse*, pp. 155-175 (p. 175).

<sup>52</sup> “Pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora em busca de histórias para te contar” (p. 291).

“OS PERIÓDICOS, INTERMEDIÁRIOS OU MEDIADORES  
CULTURAIS E LITERÁRIOS: *THE LUSITANIAN* (1844-1845),  
UM CASO PARADIGMÁTICO”.

João Paulo Ascenso Pereira da Silva

O estudo dos jogos de influências, de imitações e empréstimos ocupou, desde sempre, uma posição central no âmbito dos Estudos Literários, constituindo um motivo de constante preocupação para os especialistas nestas matérias.

É precisamente isto que nos diz Paul Van Tieghem, no já vetusto e ultrapassado *La Littérature Comparée*<sup>1</sup>, obra publicada em 1931, mas que constitui ainda hoje, dado o seu carácter seminal, uma autêntica “bíblia” para os comparativistas.

Este autor chamava assim a atenção para a universalidade e intemporalidade dos fenómenos de troca e intercâmbio literário, em toda a sua variedade e multiplicidade. Neste domínio específico dos Estudos Comparados Van Tieghem destaca o papel dos chamados intermediários, neles incluindo todo e qualquer factor, indivíduo, colectividade, meio social, local ou publicação que favoreça a difusão num país ou a adopção por um dado universo literário de obras, ideias e formas pertencentes a uma literatura estrangeira. O autor supracitado designa genericamente a análise destes fenómenos como estudos de *mesologia*.

Sabemos, hoje em dia, que este género de trabalhos, nos moldes em que foram advogados por teorizadores e especialistas precursores como Paul Van Tieghem, Fernand Baldensperger ou Paul Hazard, se encontram largamente ultrapassados pelo seu

---

<sup>1</sup> Paris, Librairie Armand Colin, 1931, p. 13.

Veja-se a este propósito a seguinte citação daquela obra:

“L’histoire littéraire telle que nous l’avons décrite a constamment à s’occuper d’influences, d’imitations et d’emprunts.”

carácter eminentemente descritivo e positivista. Contudo, a sua importância não pode ser subestimada, já que se converteram, pelo seu carácter pioneiro, num autêntico embrião de estudos publicados muitas décadas mais tarde e que hoje se enquadram noutros ramos específicos da Literatura Comparada, nomeadamente os estudos de fortuna literária e de estética ou sociologia da recepção. A pertinência deste género de trabalhos (que persistem sistematicamente em ser realizados) é largamente confirmada em todos os manuais mais recentes do domínio comparativista e por figuras tão destacadas e conhecidas quanto François Jost, Claudio Guillén, Daniel-Henri Pageaux, S.S. Praver, Pierre Brunel, Claude Pichois ou André-Michel Rousseau. É justamente às opiniões formuladas por estes três últimos autores em *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?* que recorreremos no intuito de corroborar este ponto de vista:

“Première par l'ancienneté, majoritaire par le nombre des publications, l'étude des échanges littéraires internationaux conserve actuellement une place importante. L'initiation des comparatistes doit passer par elle, sous peine de naufrage dans les nuages. Mais les résultats incontestables obtenus en ce domaine ne masqueront pas la complexité mal résolue de quelques problèmes fondamentaux, — se sont également ceux des littératures nationales — enclos ès mots 'fortune', 'succès', 'influence', ou, dans un autre registre, 'originalité' et 'imitation'.

On peut grouper sous le titre d'Échanges littéraires internationaux', d'une part, les véhicules qui transportent de nation à nation des idées et des genres littéraires, des thèmes et des images, des oeuvres intégrales ou fragmentaires; d'autre part, les objets mêmes que les nations échangent entre elles. 'Commerce' se dit aussi bien des 'things of beauty' que des marchandises. Ces transferts sont une distribution qui se situe entre la production (la création littéraire justiciable de la génétique et de l'esthétique) et la consommation (le public actif et passif qu'étudie la sociologie de la littérature). Depuis Paul Van Tieghem, on a donné aux courtiers qui les favorisent le nom d'intermédiaires, — l'écrivain ou le pays producteur ayant reçu le nom d'emetteur, l'écrivain ou le pays consommateur, celui de récepteur.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Paris, “Collection U”, Armand Colin, 1983, cap. II, p. 31.

No seio da multiplicidade de intermediários literários e culturais a que fizemos referência, consideramos revestirem-se de particular importância para efeitos do nosso estudo, os periódicos, os tradutores e as traduções, os salões, tertúlias e cenáculos literários, bem como determinadas cidades, localidades ou regiões, que, pelo seu carácter cosmopolita, se transformaram em autênticas placas giratórias, pontos de confluência e difusão de ideias, formas e tendências ou locais de diálogo de culturas (nelas coabitando e coexistindo, por vezes, lado a lado, comunidades de origens muito diversas e por vezes díspares). Citaremos a este propósito o que nos diz Daniel-Henri Pageaux:

“Les centres sont évidemment des villes ou des institutions littéraires, culturelles. D'un côté, des capitales dont le rayonnement cosmopolite est évident [...]; mais ces villes peuvent réserver des surprises (Lisbonne a toujours été plus ouverte aux 'influences européennes' que Madrid); d'autres on joué pendant longtemps le rôle de foyer, de carrefour, de centre d'accueil pour les idées et les hommes (Barcelone, Lyon, ses imprimeries de la Renaissance aux Lumières, centre de diffusion de l'italianisme en France, Marseille 'porte de l'Orient' et plus encore Venise qui revendique la même appellation), ou encore des villes où se côtoient et dialoguent des cultures: Tanger, par exemple, chère à Paul Morland, à Joseph Kessel, à Juan Goytisolo ou à Paul Bowles, ou encore Tolède, métropole médiévale où dialoguèrent les trois religions. D'un autre côté, les innombrables cercles, cénacles, groupes, écoles, cafés, salons, ateliers, librairies, académies, etc.”<sup>3</sup>

Seria obviamente incontável o número de localidades que poderíamos aqui acrescentar e enumerar. Mas entre as muitas cidades que agiram ao longo de séculos como “intermediários” ou “mediadores” culturais e literários convirá, sem dúvida, destacar a cidade do Porto, onde, por razões de ordem comercial e económica, se veio a estabelecer, desde os finais do século XVII, uma numerosa, próspera e influente comunidade britânica. A actividade de exportação e posteriormente de produção de vinhos do Douro viria, desde então, a atrair à capital do Norte, numa

---

<sup>3</sup> *La Littérature générale et comparée*, Paris, “Collection Cursus”, série “Littérature”, Armand Colin Éditeur, 1994, cap. II, p.27.

primeira fase, um número significativo de cidadãos ingleses e posteriormente (sobretudo a partir do final do século XVIII e do século XIX) comerciantes de outras nacionalidades, particularmente holandeses, alemães, dinamarqueses, mas igualmente espanhóis e até americanos. Todos eles viriam a contribuir para conferir à cidade um invulgar dinamismo económico e uma atmosfera fortemente cosmopolita.

Será, no entanto, curioso registar que, de todas as comunidades aí sediadas, apenas a inglesa conservou, até ao século XX, a sua fisionomia e identidade próprias, mantendo a sua autonomia face ao viver português, sempre fiel às suas tradições culturais e criando instituições próprias, algumas das quais viriam a sobreviver até aos nossos dias. Enquanto isto, os cidadãos das restantes nacionalidades, que aí habitavam, acabariam, ao longo dos séculos, por se integrar por completo na sociedade e no quotidiano portugueses.

A imagem tradicional da feitoria britânica do Porto, a que nos habituaram os historiadores e com a qual os próprios cidadãos ingleses aí residentes sempre se conformaram, é de uma comunidade supostamente auto-suficiente, pela sua elevada capacidade de organização e essencialmente voltada para a actividade comercial — em particular para o comércio do Vinho do Porto —, nunca alcançando grande projecção em termos culturais e artísticos.

De todos os autores que se pronunciaram acerca da presença britânica naquela cidade, procurando descrevê-la e caracterizá-la, foi, sem dúvida, Rose Macaulay aquela que mais sabiamente soube retratar o seu quotidiano e captar, através da sua narrativa, os aspectos mais pitorescos e característicos da sua fisionomia:

“The British wine-shippers have dug themselves deeply for generations into Portuguese industry and life. Many Portuguese, and many envious foreigners, say too deeply, and that they have robbed the Portuguese of the greater part of their own wine trade. German and French visitors to Oporto have grumbled at British influence, which has made this patriotic Portuguese city, this cradle of Portuguese liberties (such as they are), with its large and rich British colony, its fine British houses on the heights above the lower town and stretching all the way down the river to Foz, its British shops, club, church, London newspapers, Factory house, cricket ground, wine-lodges, quintas up the Douro and bathing-villas down it, almost ‘une ville anglo-portugaise.’

However this may be, the British shippers have a place in Oporto life which is unlike that of any other foreign colony anywhere, so intimately are they bound up with the history and economy of the place, so known and familiar and yet so detached. Insular by tradition and taste, they consort mainly with one another, and the hierarchy of status within their close society suggests that of an English country town. This genial unconsciously arrogant Britishness, easy, hospitable, lavish, Protestant, assured, descending from generation to generation with the historic continuity of the great port houses, has a not uncharming piquancy, when set in the precipitous ancient capital of northern Portugal, teeming with its native life, against the background of the distant mountain vineyards up the golden river which provide their so romantic sustenance. They seem, to the onlooker who is not of them, to be poised between poetry and prose, half unconscious of the beauty for which they stand. Their attitude towards their Portuguese neighbours is kindly and friendly rather than intimate; the language of the country is not perfectly acquired by most even of those born in it; pursuits, outlook and amusements are different. The British have always, it seems, gone in for athletics, games and sports, perhaps kept in training by the steepness of the Oporto streets. As to that, the Lisbon British, with streets equally precipitous, ought to be able to rival them; but the Lisbon climate is less bracing, and British Lisbonians have never been able to hold their own against their rivals in the north.”<sup>4</sup>

Reconhecendo plenamente a justeza e a precisão das observações efectuadas por aquela autora, a historiadora Sarah Bradford teceria, a tal propósito, o seguinte comentário na obra *The Story of Port, The Englishman's Wine* (1969), editada 23 anos após a publicação do trabalho de Rose Macaulay:

“Rose Macaulay was right. The British shippers have preserved their national identity, customs and attitudes, their Protestant religion, intact even after two hundred years of close contact with the Catholic Latin Portuguese.

---

<sup>4</sup> *They Went to Portugal*, 2<sup>nd</sup>. ed., Harmondsworth, “Penguin Travel Library”, Penguin Books, 1985 (1<sup>st</sup>. ed., Jonathan Cape, 1946), pp. 248-249.

Other non-Portuguese nationalities in the port trade, the Flemings and the Germans, possibly because they were always a small minority, have become entirely Portuguese. The British have their own church, their own school, their own hospital and their own club, which does admit Portuguese members. British port-shippers reign over the exclusively British precincts of the Factory House. Sons attend British public schools, daughters go to secretarial colleges in London. The sons bring back brides from England, the daughters usually marry and settle there. Anglo-Portuguese marriages are rare though most of the old English Oporto families have Portuguese blood in their veins.

They are a closely-knit community, these British port-shippers, and like most small communities, intricately inter-related. The outsider has to be very careful where he treads in order not to disturb this tight web of relationship. They are good, kind people who on the whole get on extremely well together, with that edgy tolerance of those who know too much about each other. As in other small introverted societies, they have long memories, and old animosities whether professional or personal may be forgiven but never quite forgotten, even when they occurred in their grandfather's time. But they have a strong community spirit, and to preserve the peace, certain subjects are not mentioned in front of certain people, and unwritten laws like the 'no snooping' rule are rigorously adhered to.

They contrive to live a thoroughly English country life in a foreign city; wearing country clothes to work, and keeping English hours. They are proud of their gardens, their roses and their camelias; their houses are furnished like English country houses. Sport is important in their lives: cricket, tennis, hockey, and above all shooting. They do not, with certain exceptions, mix much with the Portuguese, except on official and business occasions. The Portuguese shippers patronise the Clube Portuense, a handsome club, famous for the quality and quantity of its food, the English community the new British Club, while the British shippers of course lunch weekly at the Factory House.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> New and revised edition, London, Christie's Wine Publications, 1983 (1<sup>st</sup> ed., Macmillan and Co. Ltd., 1969), cap. XII, pp. 135-136.

É contudo indesmentível que a coexistência secular, num mesmo espaço geográfico e numa mesma localidade, de portugueses e ingleses transformaria a cidade num local cosmopolita, num ponto de confluência de culturas e num autêntico intermédio cultural e, embora de forma bastante menos acentuada, literário.

Como se sabe, a presença inglesa viria, desde os finais do século XVIII e ao longo de todo o século passado, a determinar uma viragem decisiva nas tendências arquitectónicas daquela localidade. Assim, o Porto viria, neste âmbito, a ser largamente contaminado pelo gosto inglês, dando origem a um estilo designado pelos especialistas em História da Arte como arquitectura do *port-wine*, tendência patenteada por importantes construções, como o Hospital de Santo António, projectado pelo arquitecto britânico John Carr, o edifício da Feitoria Inglesa, da autoria de John Whitehead, e o próprio Palácio da Bolsa, de inspiração neopaladiana.

Por outro lado, muito embora sejam raras as marcas deixadas pela colónia inglesa no tecido social portuense, é bem sabido que o desenvolvimento da vida associativa daquela cidade, concretizada na criação de clubes e agremiações, ponto de encontro das elites locais, muito ficou a dever à influência da comunidade britânica, bem conhecida pelo seu espírito gregário, que a conduziria à criação de locais de convívio social tão conhecidos quanto a Feitoria Inglesa (actual British Association) e, mais tardiamente, o British Oporto Club.

Embora escassa, a influência britânica não deixaria igualmente de se fazer sentir nas letras portuenses, sobretudo ao longo do período Romântico. A presença inglesa terá contribuído, sem dúvida, para fazer crescer o interesse dos intelectuais daquela cidade pela Grã-Bretanha, que se traduziria na publicação de determinado número de periódicos literários e científico-literários, de inegável importância, que se dedicariam em parte à divulgação de aspectos específicos da cultura daquele país junto dos leitores portuenses, nomeadamente através do lançamento de revistas tão influentes quanto o foram *Repositório Literário* (1834-1835), *Revista Estrangeira* (1837-1838) e *Revista Literária* (1838-1844).

Mas o exemplo mais concreto daquilo que acabaria por ser a interpenetração e o diálogo entre a comunidade britânica e a sociedade portuense foi, sem dúvida, Júlio Dinis, cuja obra novelística reflecte, aos mais variados níveis, uma forte influência literária inglesa.

Filho de um médico português mas de ascendência materna inglesa e irlandesa, o autor aprendera inglês durante a juventude com um professor portuense com quem aperfeiçoou os conhecimentos que possuía desde a infância de uma língua falada em casa pela mãe, filha de um cidadão britânico empregado numa casa exportadora de vinhos.

Por outro lado, a par de um franco domínio daquele idioma, é sabido que Júlio Dinis recebera uma sólida formação literária inglesa, tendo traduzido, ainda muito jovem, Milton e Shakespeare. Para além destes dois clássicos é sabido que o autor leu e sofre forte influência de numerosos escritores britânicos dos séculos XVIII e XIX, com particular destaque para os romancistas. Poderemos a este título destacar, entre os augustanos e neoclássicos, Alexander Pope, Thomas Gray, Oliver Goldsmith, Laurence Sterne e Henry Fielding; românticos como Walter Scott, Jane Austen e Lord Byron e finalmente autores vitorianos tão destacados quanto Charles Dickens, George Eliot, William Thackeray, Matthew Arnold e William Morris.

A este propósito dirá Luís Francisco Rebelo, num artigo publicado no *Dicionário de Literatura Portuguesa* de Jacinto do Prado Coelho:

“Os manuais de literatura costumam apontar Júlio Dinis como o continuador do género e o fundador do romance moderno. Júlio Dinis, que, por laços de sangue e pela formação mental, é um dos escritores portugueses mais britanizados, estudou atentamente a técnica, o plano de composição, a seriação dos episódios e a caracterização das personagens no romance inglês. É ele o primeiro a introduzir no nosso romance, num sábio documento de pormenores, a noção do tempo-atmosfera. N’*Uma Família Inglesa* nota-se uma ironia urbana ao modo de Jane Austen, a sátira a certos convencionalismos de casta regrada pelo tom de Thackeray, e a cor e o clima das histórias de Henry Fielding, que aliás penetram, em circunstâncias diversas toda a obra de Júlio Dinis.”<sup>6</sup>

O romance *Uma Família Inglesa* (1868), largamente inspirado em memórias autobiográficas e num conhecimento intrínseco do quotidiano da burguesia comerciante inglesa, no seio da qual

---

<sup>6</sup> “Influência Inglesa na Literatura Portuguesa”, *op. cit.*, 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1983, 2º vol. (F/M), p. 486.

havia nascido, constituirá o quadro mais completo e perfeito da vida dos expatriados britânicos no Porto, em meados do século XIX, naquela que foi considerada a “idade de ouro” do comércio do Vinho do Porto e constituiu, a vários níveis, o período de maior harmonia e proximidade nas relações daquela comunidade estrangeira com os portuenses.

A imagem que Júlio Dinis projecta da colónia inglesa sediada naquela cidade reflecte uma postura fortemente anglófila, traduzida em sentimentos de manifesta admiração por uma burguesia britânica, culta e empreendedora, cuja suposta superioridade é notoriamente defendida pelo autor, ao demonstrar a eficácia social e económica do conjunto de valores ideológicos, éticos e comportamentais nos quais assentava o seu *modus vivendi*.

Meticulosamente descrita nos seus mais variados aspectos e segundo diferentes perspectivas (quer através de um retrato extraordinariamente diversificado das personagens inglesas, observadas no seu quotidiano, nos espaços que habitam e onde se movem, quer de uma reflexão sobre a própria visão britânica do mundo), esta modelar comunidade estrangeira (cujo carácter e *savoir-vivre* exercem um profundo fascínio no autor, que a descreve de forma fortemente idealizada) mantém com a população portuense uma relação profundamente harmónica, revelando-se, apesar da sua alegada superioridade moral, rática e cultural, capaz de superar eventuais contradições e de anular as inevitáveis desigualdades que pesavam em desfavor dos portugueses.

A concepção burguesa e liberal da existência tão característica de Júlio Dinis irá conduzi-lo a uma tentativa de harmonização de opostos, patenteada no esforço de conciliação de diferentes classes sociais e de superação do profundo fosso que separava as duas comunidades supracitadas, em termos culturais, comportamentais e sobretudo económicos.

Os vários membros da família Whitestone (*Mr. Richard*, Carlos e Jenny) constituem a este título casos paradigmáticos, mostrando-se capazes de vencer e ultrapassar barreiras aparentemente intransponíveis, como as diferenças culturais, sociais e religiosas, que, à partida, tornariam um relacionamento harmonioso com as personagens portuguesas praticamente impossível.

No intuito de ilustrarmos o nosso ponto de vista passaremos de imediato a citar um trecho deste romance que nos parece reflectir de forma quase perfeita esta visão profundamente idealista das relações anglo-lusas, no contexto da vida portuense em meados do século passado. Trata-se da passagem em que Júlio Dinis habilmente descreve e analisa a “fisiologia” da Praça ou

Rua Nova dos Ingleses, e a febril actividade que aí decorre e na qual obviamente participa Carlos Whitestone.

“Havia grande actividade na larga rua chamada dos Ingleses, à hora a que o filho de Mr. Whitestone ali chegou. A vida comercial estava então no seu auge; numerosos grupos ocupavam os passeios, o centro da rua e os portais das velhas casas, que de um e de outro lado a limitam. Presta-se a curioso estudo o aspecto da Praça em ocasião assim. [...]

Acrescente-se agora a progénie ociosa dos grandes capitalistas — comerciantes honorários, cuja vida comercial se reduz como a de Carlos, a passear na Praça até às quatro horas da tarde; o brasileiro retirado, distraíndo-se a presenciar, como espectador, o labutar do negócio [...]; acrescente-se ainda o empregado da alfândega, fumando o cigarro, nas frequentes entreabertas do descanso de suas laboriosas manhãs [...]; os moços de escritório encostados às ombreiras das portas [...]; isto tudo composto de ingleses ruivos, de alemães loiros, de brasileiros escuros, de portugueses de todas as cores, e ter-se-á imaginado o aspecto da Praça comercial do Porto, à hora em que Carlos Whitestone a atravessou.

Carlos passava pelos diferentes grupos ali reunidos, como por entre gente, que toda lhe era igualmente familiar. [...]

Enfiava o braço no de um dos mais sisudos comerciantes, a quem tratava pelo nome de baptismo; de repente, deixava-o, para acender o charuto no cigarro de um segundo caixeiro de escritório [...] e ali mesmo pactuava com este qualquer partida de caça. Aproximava-se do grupo de capitalistas e barões, que discutiam acaloradamente o relatório de uma companhia, e cedo, com as suas reflexões e comentários, fazia degenerar a conversa para assunto mais frívolo e trivial; abandonava-os, e ia abraçar alguns rapazes, tão laboriosos como ele, que falavam dos bailes da véspera ou abriam a boca de enfadados; dali dirigia-se a cumprimentar um inglês esgalgado [...]; tolhia a passagem ao despachante que atravessava a correr a Praça e [...] conseguia fazê-lo parar a escutá-lo; chamava pelo nome o galego da esquina, para que lhe viesse sacudir a lama das botas, e, durante esta operação, divertia-se a bater-lhe com o chicote na

copa do chapéu. Às vezes ouvia com aparente atenção um homem, que lhe vinha falar de certo negócio pendente do escritório Whitestone, mas, se a exposição se demorava, o seu interlocutor, quando menos o esperasse, achava-se só, porque Carlos fora, sem cerimónia, conversar com o guarda-livros, seu amigo, que avistara na janela de um primeiro andar. Tão depressa entrava em diálogo com o mendigo que lhe pedia esmola, como com qualquer rapariga, cujas graças o atraíssem.”<sup>7</sup>

A visão simultaneamente irónica, mas, sobretudo, optimista e bastante idealizada, do convívio cordial e cosmopolita entre os membros da comunidade britânica (representados pela personagem Carlos) e a restante população portuense, aqui transmitida pela pena dinisiana, parece, até certo ponto, carecer de real fundamento, sendo amplamente contrariada pelas fontes históricas por nós consultadas. De facto, não obstante habitarem um mesmo espaço geográfico, ingleses e portugueses procediam na prática como se habitassem nações diferentes.

Porém, muito embora os cidadãos britânicos residentes no Porto se colocassem em larga medida à margem do viver portuense e se conduzissem no seu quotidiano praticamente como o faziam na metrópole, as relações entre as duas comunidades foram, à excepção de alguns breves períodos, genericamente marcadas pelo respeito mútuo e pela cordialidade.

Os dois momentos de maior tensão no relacionamento entre ingleses e portuenses coincidem historicamente com a crise vinícola de 1755-1757, em pleno período pombalino, mas, especialmente, com as últimas décadas do século XIX, marcadas por uma agudização da pressão imperialista britânica na África Austral, que conduziria, em última instância, ao Mapa Cor-de-Rosa e ao Ultimatum, e que naturalmente correspondem à fase mais crítica na história das relações anglo-lusas<sup>8</sup>.

Como se sabe, a partir sobretudo da década de 70 assistir-se-ia a uma corrida desenfreada das grandes potências europeias pelo domínio do Continente Negro (genericamente designada pela historiografia anglo-saxónica como *scramble for Africa*), política expansionista que seria gradualmente levada a cabo sobre as

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, nova edição, conforme a terceira actualizada na grafia, Porto, Livraria Civilização, 1971, cap. VIII, pp. 74, 77-78.

<sup>8</sup> V. Maria Teresa Pinto Coelho, *Apocalipse e Regeneração, O Ultimatum e a Mitologia da Pátria na Literatura Finissecular*, Lisboa, “Cosmos Literatura”, nº 13, Edições Cosmos, 1996.

ruínas do nosso enfraquecido Império Africano, sucessivamente amputado e mutilado por ingleses, franceses e alemães.

A colónia inglesa do Porto segue a este respeito as tendências gerais da sociedade do seu tempo, acabando por se transformar numa espécie de guarda-avançada dos interesses britânicos no ocidente peninsular. Passam então rapidamente a abandonar a postura de relativa cordialidade face aos portuenses e fundamentalmente à grande burguesia mercantil e capitalista da cidade, bem como aos sectores mais ilustrados e progressistas da aristocracia, adoptando a atitude distanciada e arrogante do colonizador face ao povo colonizado. Portugal é, deste modo, crescentemente encarado pelos ingleses como uma espécie de protectorado, submetido à tutela semi-colonial britânica, e não mais como um país aliado. Tratava-se agora, na sua óptica, de uma peça essencial no xadrez geoestratégico e económico da grande potência do tempo.

Esta postura dos expatriados ingleses, no período finissecular, reflecte-se em todos os aspectos da sua vida quotidiana, passando, cada vez mais, a isolar-se e a viver à margem da sociedade portuense, evitando qualquer tipo de relação mais íntima com famílias portuguesas e sobretudo os casamentos. Movimentam-se entre os armazéns de Gaia, os escritórios da Rua Nova dos Ingleses e o Palácio da Bolsa, dispendem largas temporadas nas suas enormes quintas e solares do Douro, almoçam na sua exclusivíssima Associação Britânica, habitando belas casas de traça georgiana no Bairro Ocidental da cidade, longe dos esquálidos bairros operários das zonas central e oriental do Porto.

É por demais sabido que a política colonial britânica geraria reacções do mais genuíno e profundo repúdio entre os intelectuais portugueses do final de Oitocentos. Face à pressão imperialista inglesa, que, para além de constituir uma ameaça aos interesses portugueses na África Austral, colocava em risco a própria independência nacional, algumas das mais destacadas figuras da Geração de 70 irão adoptar uma postura fortemente anglófoba. Neste preciso respeito um dos casos paradigmáticos é, sem dúvida, Ramalho Ortigão, nascido (tal como Júlio Dinis) no Porto, no seio de uma abastada família de origem rural, facto que “haveria sempre de marcar tanto o seu aspecto físico como a sua estrutura moral e que caracterizaria inclusivamente o próprio estilo da sua obra.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> “ORTIGÃO, José Duarte Ramalho”, in Eugénio Lisboa (coord.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. II, Lisboa, Instituto Português do Livro e da Leitura, Publicações Europa-América, 1990, p. 193.

No contexto da sua carreira literária merece, a este título, particular destaque a obra *John Bull* (1887), narrativa de viagens em que o autor registaria as impressões colhidas no contacto directo com a realidade britânica, denunciando, por vezes num tom mordaz e virulento, o imperialismo inglês. A passagem do capítulo preambular deste ensaio (intitulado “A *Sir John Bull* em Sua Ilha”) em que Ramalho Ortigão elabora, sob a forma epistolar e num registo satírico, um retrato do comerciante de vinhos inglês na sua visita à região do Douro, em época de colheitas, afigura-se-nos, a este título, exemplar, já que nos parece constituir uma das mais conseguidas metáforas da dominação inglesa em Portugal e uma viva e genuína demonstração da natureza eminentemente colonialista da política adoptada pela Grã-Bretanha em relação ao seu mais antigo aliado:

“Na região vinhateira do Douro as tuas atitudes são tão largamente senhoriais, tão convictamente dominativas que eu sempre cuidei, em pequeno, que eras tu o dono de toda aquela coisa desde os Padrões da Teixeira até Cima-Corgo!

No tempo da uva madura [...] o jantar ou o almoço das famílias é frequentemente interrompido pelo *fac-totum* que te precede [...], e vem berrar de chapéu na cabeça à porta da casa de jantar:

— O Inglês! O Inglês! aí está o Inglês! O Sr. John!

O lavrador ergue-se então dum pulo, limpa os beiços à pressa, sacode as migalhas do colete, e voa ao teu encontro, sabendo que te desgostaria fazendo-te esperar.

O teu grande ar majestático durante essas entrevistas é coisa que jamais esquecerei.

Vestido de pantalonas de equitação forradas de camurça, abotoadas à perna desde o tornozelo até ao joelho, de esporas calçadas, chapéu sobre o olho, as pernas abertas como um A no meio da vinha, chicoteando as cepas, comesças desdenhosamente o teu inquérito, cuspidinho para o horizonte as cascas dos bagos que te dignas provar: [...]

E tomas as tuas notas numa carteira. Depois do que prossegues a tua excursão de quinta em quinta, despedindo-te do lavrador com um breve gesto acenado com a ponta da luva ou com o cabo do chicote. [...]

Quando mais tarde vim a saber que não eras no Douro senão um simples comprador de vinho a prazo,

que do cumprimento da transacção não davas outra garantia além dum *shake-hands* trocado com o vendedor e duma garatuja traçada a lápis no teu caderno de algibeira [...]; e que é por este simples processo que negocias no Douro os vinhos que vendes no estrangeiro, antes de os haver pago ao produtor, sob os nomes de *London legítimo*, de *London especial* e de *London superfino*, achei-te sublime e comecei a venerar-te.

Porque, enfim [...], esse mísero proprietário do Douro que, tu, John, tão lucrativamente exploras e tratas com o mesmo desprezo com que se trata um cão, é um ser de casta incomparavelmente mais fina, mais bela, mais inteligente e mais nobre do que a tua.

Ele é um português.”<sup>10</sup>

O carácter majestático, arrogante e dominador do comerciante inglês, descrito pela pena de Ortigão, que recorda pela sua postura a figura do colonizador em território conquistado e submetido à *pax britannica*, contrasta em absoluto com esse verdadeiro baluarte de virtudes burguesas encarnado por Mr. Richard Whitestone, em *Uma Família Inglesa*. A este propósito será forçoso recordar que, em pleno Romantismo, o comerciante de vinhos britânico se transformava ainda, não obstante o seu carácter austero e por vezes rude, em objecto da mais profunda admiração, sendo amplamente venerado como ser honrado, conciliador, ordeiro, tenaz, perseverante e empreendedor; e finalmente qualificado como autêntica personificação do típico John Bull:

“Verdadeiro inglês da velha Inglaterra, sincero, franco, às vezes rude, mas nunca mesquinho e vil, podia tomar-se por uma vigorosa personificação do típico John Bull.”<sup>11</sup>

Vemos, contudo, como, cerca de três décadas mais tarde, este mesmo “John Bull” deixa de ser identificado com determinado conjunto de virtudes, vindo paradoxalmente a transformar-se em símbolo de exploração e opressão<sup>12</sup>. Sabendo-se que Ramalho

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 10-13.

<sup>11</sup> Júlio Dinis, *op. cit.*, cap. I, p. 7.

<sup>12</sup> Atente-se na forma assás curiosa como Ramalho Ortigão conclui o trecho epistolar da obra *John Bull* (v. p. 32):

“Teu amigo, aliado e freguês constantemente explorado e sempre agradecido R. O.”

Ortigão foi um dos mais ferozes detractores do estilo dinisiano e da sua perspectiva excessivamente cândida e quimérica da sociedade portuguesa e da vida portuense em meados de Oitocentos, julgamos provável que a passagem supracitada de *John Bull* tenha sido deliberadamente elaborada e construída como uma mordaz paródia à visão idealista e anglófila que Júlio Dinis nos transmite através do seu romance. O evidente paralelismo, que transparece de um confronto algo sumário entre alguns trechos de ambas as narrativas, parece indiciar que a intenção de Ramalho Ortigão terá sido subverter por completo a imagem da colónia inglesa do Porto criada pelo primeiro através do registo parodístico ou, se quisermos, de algo que se aproxima de uma “imitação burlesca”. Veja-se, a título de exemplo, a passagem de *John Bull* em que se descrevem o perfil e a conduta do comerciante inglês em plena Rua Nova dos Ingleses e a forma como este se relaciona com os negociantes do Porto e que obviamente constitui a mais perfeita antítese do retrato efectuado do mesmo local em *Uma Família Inglesa*:

“Muito antes que meus olhos tivessem tido o prazer inefável de te contemplar no próprio seio da tua pátria, já eu te conhecia, desde a minha infância, da Rua Nova dos Ingleses no Porto e das quintas vinhateiras de alguns dos meus amigos de cima do Douro.

Desse tempo remoto data o princípio do meu respeito e da minha admiração por ti.

Porque nunca do alto da vetusta torre dos Clérigos, num raio de três léguas em redondo se descobriu outro como tu para chegar ali assim à esquina das Congostas, agarrar o capital portuense por um botão da sobrecasaca, chamá-lo aparte, dizer-lhe uma palavra ao ouvido, emborcar-lhe nas fauces meia *pale-ale*, aplicar-lhe sobre a boca do estômago uma palmada de patrocinadora familiaridade, e raspar-se para casa com o seu arranjo feito [...].

De sua natureza desconfiadíssimo, o negociante do Porto não deixa penetrar quem quer no santuário da sua confiança mercantil. O seu compatriota que *charuta* na praça, que usa o bigode torcido, que põe gravatas garridas, que é *tipo de chicotinho e cavalicoque*, infunde-lhe tenebrosas suspeitas e apreensões trágicas. [...]

Contigo, nem a mínima sombra de um receio! Apresentas-te a esses homens austeros e taciturnos vestido

como um *jockey* em viagem, de chapéu de côco alvadio, rabona cor de mostarda, gravata vermelha ou azul Cambridge passada por um anel de ouro polido, cachimbo nos dentes, stick debaixo do braço, monóculo no olho. Dizes-lhe: — *Aoh! Vossemecê!...all right!* E em presença duma tão respeitosa cultura de linguagem, o burguês indígena da tua Rua Nova rende-se-te incondicionalmente com armas e bagagens para toda a espécie de negócio, e ele mesmo folga de repetir como tu, numa bonomia imensa: — *Aoh!... yes... all right!... [...]*

Toda a transacção feita sobre tais bases é a mais segura e mais firme transacção do mundo para o homem do canto da praça do Porto. Ele não sabe ao certo se tu vens de Southampton, se vens de Liverpool ou se vens de Manchester, nem se tens de teu mais alguma coisa do que o teu cachimbo, o teu *stick* e a tua égua derrabada.

Para seu inviolável e perenal sossego basta-lhe que tu sejas o Inglês... o Inglês do Candal, ou o inglês de Matosinhos... John, enfim! O grande John, o forte John, o inteiriço e desdenhoso John, da veneranda firma John and John!"<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*, pp. 7-10.

O confronto desta passagem preambular do texto com a apresentação de Richard Whitestone, efectuada logo nas três primeiras páginas do 1.º capítulo de *Uma Família Inglesa* (intitulado "Espécie de prólogo, em que se faz uma apresentação ao leitor"), permite fundamentar mais solidamente a hipótese por nós aventada da intenção eminentemente parodística de alguns trechos da obra de Ramalho Ortigão, que parecem nitidamente constituir autêntica imitação burlesca do discurso dinisiano.

Não obstante correremos o risco de nos alongarmos excessivamente na exposição deste ponto de vista, parece-nos, todavia, pertinente transcrever a passagem supracitada do romance de Júlio Dinis, permitindo ao leitor avaliar a validade desta proposta de leitura:

"Entre os súbditos da rainha Vitória, residentes no Porto, ao principiar a segunda metade do século XIX, nenhum havia mais benquisto e mais obsequiado, e poucos se apontavam como mais fleumáticos e genuinamente ingleses, do que Mr. Richard Whitestone.

Por tal nome era em toda a cidade conhecido um abastado negociante de fino tacto comercial e génio empreendedor, cujo crédito nas primeiras praças da Europa e da América, e com especialidade nos vastos empórios da Grã-Bretanha, se firmava em bases de uma solidez superabundantemente provada. [...]

Através das nuvens negras, que tantas vezes assombam o mundo monetário, vira-se sempre brilhar a firma do honrado Mr. Richard, com o esplendor tradicional; enquanto que não sorriam fados tão propícios às de muitos meticulosos e precatados, não obstante egoístas abstenções. [...]

O quotidiano aparecimento do negociante estrangeiro na Praça — nome que entre nós se dá ainda à Rua dos Ingleses, principal centro de transacções do alto comércio portuense — festejavam-no benevolentes sorrisos, rasgadas e pressurosas reverências, frases de insinuantes amabilidades e afectuosos *shake-*

Não sendo nosso objectivo efectuar uma exaustiva análise contrastiva dos dois textos supracitados, que nos serviram momentaneamente como forma de ilustrar alguns dos nossos pontos de vista, deixaremos de parte quaisquer outras considerações acerca dos mesmos, para regressarmos de imediato ao domínio da contextualização histórica e cultural.

Resta-nos, deste modo, acrescentar que o período compreendido entre as Guerras Napoleónicas e a década de 70 do século passado constitui curiosamente uma fase de forte aproximação entre as duas comunidades, que, por razões de ordem estratégica e uma coincidência de interesses económicos e políticos, se irão, até certo ponto, unir. Momentos de profunda crise, como as Invasões Francesas ou o Cerco do Porto e a ameaça miguelista às liberdades constitucionais, constituíram um natural factor de união entre ingleses e portuenses. Esta tendência virá a reforçar-se a partir da vitória liberal de 1834 e sobretudo com a Regeneração, quando a prosperidade económica do Porto, resultante da criação de infraestruturas e da política de obras públicas cabralista e fontista, bem como do surto manufactureiro e industrial então registado, irá mudar gradualmente a face da cidade. Desta fase de progresso económico e de franco optimismo, marcada por um crescimento em influência e riqueza da burguesia portuense, irão beneficiar quer ingleses quer portugueses, que obviamente partilhavam, em boa medida, os mesmos interesses comerciais e económicos. Tal factor irá obviamente explicar a intensificação e aprofundamento dos contactos entre ambas as comunidades, traduzidas numa crescente convivialidade e, em alguns casos pontuais, numa relativa permeabilidade de sectores minoritários da população britânica à influência portuguesa, que resultariam por vezes em processos de miscigenação. O ponto culminante nesta fase das relações entre portugueses e ingleses coincide temporalmente com a realização da primeira Exposição Industrial da Cidade, inaugurada em 1861 no Palácio da Bolsa, e a construção do Palácio de Cristal, projectado pelo arquitecto inglês Thomas Dillen Jones e concluído no ano de 1865.

É precisamente neste contexto histórico, mais precisamente no período compreendido entre 1834 e 1865, que nos surgem,

---

*-hands*, segundo o mais ou menos adiantado grau de familiaridade, que cada qual mantinha com ele.

Ninguém se dispensava de qualquer destas demonstrações de estima, ou as impusesse o prestígio dos avultados capitais e da social liberalidade do comerciante britânico, ou [...] um longo passado sem mancha, uma rectidão e cavalheirismo, aquilatados todos os dias." (cap. I, pp. 5-6).

entre os membros da feitoria britânica, algumas figuras cujo carácter excepcional as conduziria a manifestar um interesse muito particular por Portugal e pela nossa cultura, tendo estabelecido relações de amizade com portuenses de todos os extractos sociais e não apenas com as elites locais. Entre outros destacaremos, pela sua importância e projecção, Joseph James Forrester, ensaísta e cartógrafo, célebre pelos trabalhos que produziu no domínio da vinicultura e do comércio vinícola e pelo combate que empreendeu em prol da defesa da qualidade dos vinhos do Douro, e, a par deste, Frederick William Flower, fotógrafo e pioneiro da fotografia, William Henry Giles Kingston, prolífico autor de romances para jovens da Época Vitoriana (e justamente considerado um “mestre” naquele género por especialistas em literatura infantil e juvenil) e de numerosos relatos de viagem, bem como outros dois membros de influentes famílias de produtores e comerciantes de Vinho do Porto — William Richard Harris e John Thomas Quillinan.

Estas duas últimas personalidades constituiriam juntamente com Kingston o núcleo central de uma pequena tertúlia, na qual poderão eventualmente ter participado outras figuras, que, todavia, desconhecemos, e que foi responsável pelo lançamento de um periódico em língua inglesa, intitulado *The Lusitanian*, publicado no Porto de Outubro de 1844 a Julho de 1845, cujo objectivo primordial era servir de veículo de divulgação de Portugal e da sua cultura junto da comunidade britânica da cidade, meio relativamente fechado e, por tradição, pouco permeável a influências culturais exógenas. Deste modo, procurava-se vencer a barreira da ignorância e do preconceito, corrigindo as imagens falsas geradas entre os ingleses sobre Portugal e aspirando, em última instância, a uma aproximação entre cidadãos britânicos e portugueses.

A estratégia de desmistificação habilmente escolhida por este pequeno grupo de literatos foi a difusão dos valores culturais, artísticos e humanos portugueses, exemplos que permitiriam aos leitores britânicos concluir que Portugal era um país vivo e em evolução.

Os responsáveis editoriais da revista, que supomos tenham sido ingleses, não pretenderam, porém, circunscrever o seu público aos seus compatriotas. Kingston, Harris e J. T. Quillinan desejavam, afinal, torná-la acessível e interessante à camada culta da população portuense, com a qual mantinham um estreito intercâmbio económico e comercial.

Não pretendiam, por outro lado, restringir o âmbito temático da revista a assuntos portugueses, mas promover a publicação

de todo o género de informação útil que colhessem, demonstrando total abertura a contribuições quer britânicas, quer portuguesas. Todas seriam, em princípio, bem acolhidas, conquanto se acomodassem aos princípios e requisitos definidos à partida pelos editores, que submetiam todos os artigos a uma análise prévia, no sentido de avaliar a sua qualidade. Os textos recebidos em português ou em inglês deficiente eram traduzidos ou corrigidos, respeitando, tanto quanto possível, o espírito dos originais.

Sempre que o desejassem, os autores tinham o direito de manter o anonimato; e, de facto, a maioria recorreu ao uso de iniciais, factor que impediu durante largo tempo a identificação da autoria de uma parte significativa dos artigos.

Com uma periodicidade mensal, dele saíram apenas seis números, que constituem aproximadamente um volume de 500 páginas. Na verdade, o elevado preço desta publicação periódica, em confronto com o das suas congéneres portuguesas da década de 40, poderá em boa parte justificar a sua restrita circulação e o seu percurso notoriamente efémero. Embora desconheçamos os números relativos a tiragens e a assinantes, estamos certos de que, em cada edição, não terão saído mais do que algumas centenas de exemplares.

As dificuldades económicas experimentadas pelos editores e a ausência de apoios financeiros sólidos, por parte dos meios ingleses daquela cidade, terão provocado a morte prematura de um projecto editorial válido, sustentado com entusiasmo por um pequeno núcleo de colaboradores.

A fraca longevidade e efemeridade não foram, contudo, exclusivo de *The Lusitanian*, pois a generalidade das publicações estrangeiras então surgidas em Portugal parece inevitavelmente ter padecido da mesma enfermidade.

O motivo, que, em primeiro lugar, nos oferece uma resposta relativamente lógica, se bem que parcial, para tal fenómeno, reside no número bastante reduzido de cidadãos britânicos que então habitavam o nosso país, dispersos geograficamente por diversas localidades.

Por outro lado, sabemos que a língua inglesa estava ainda pouco divulgada no nosso país, não sendo nem falada nem compreendida pela esmagadora maioria da população, nem mesmo pela classe média ou pela elite social e intelectual do tempo. Aqueles que então falavam o inglês seriam, em princípio, portugueses, que, por motivos diversos, — perseguições políticas, missões diplomáticas, razões profissionais, etc. — haviam tido a

oportunidade de residir, durante períodos relativamente longos na Grã-Bretanha.

Entre os literatos e intelectuais portugueses do Romantismo poucos foram aqueles que demonstraram dominar a língua inglesa, pois, como se sabe, a maior parte das traduções de autores britânicos era então efectuada a partir de versões francesas das suas obras, que circulavam no nosso país.

Na verdade, o número de potenciais leitores dos periódicos “ingleses” era, desde logo, muito reduzido. Como veremos, todo e qualquer projecto jornalístico em língua inglesa estava por isso, à partida, condenado ao fracasso, vítima de uma forte concorrência da imprensa periódica britânica e da sua congénere portuguesa.

Contudo, outros tantos motivos igualmente válidos poderão ter também concorrido para o seu fracasso. As baixas tiragens, bem como as taxas sobre o papel e os portes de correio então aplicados pelo Estado Português à imprensa periódica, no intuito de limitar a sua expansão, encareciam inevitavelmente o preço de capa, tornando a sua leitura ainda menos apetecível a um público já de si diminuto.

Para além de tais considerações interessa-nos, todavia, em primeira instância, expor os motivos que determinaram a escolha da revista *The Lusitanian* como *corpus* literário ao qual pretendemos dedicar o nosso estudo.

A postura pretensamente imparcial dos editores, a independência ideológica advogada, bem como o princípio de neutralidade que norteava o seu posicionamento face à situação interna portuguesa tornam *The Lusitanian* uma publicação original, no âmbito dos periódicos ingleses publicados no nosso país e, de um modo geral, dos órgãos de imprensa em língua estrangeira surgidos, ao longo do século passado, em Portugal.

Estes últimos, ao longo dos seus percursos mais ou menos efémeros, não passaram, na sua esmagadora maioria, de órgãos oficiosos das autoridades britânicas ou francesas ou, pelo contrário, de difusores das posições e dos interesses do próprio governo português junto das comunidades estrangeiras sediadas no nosso país.

Por seu turno, a generalidade dos raros periódicos de cariz literário (excepção feita a *The Lusitanian*) pretendeu, no fundamental, divulgar em Portugal os modelos literários e culturais do Romantismo europeu, sobretudo os autores francófonos.

Apesar do seu reduzido âmbito e limitado impacte, a existência de uma imprensa em língua inglesa no Portugal oitocentista,

com continuidade no nosso século, é um reflexo directo da importância económica, política e social da comunidade britânica no nosso país, bem como do interesse geoestratégico de que este se revestia para a Grã-Bretanha.

No entanto, de todos os periódicos em língua inglesa publicados no século passado em Portugal, *The Lusitanian* foi, na verdade, o único de natureza literária e a colocar como principal objectivo a divulgação da cultura portuguesa. Trata-se, assim, de um caso único e exemplar, já que os restantes periódicos anglófonos eram, sobretudo, jornais de “grande informação”, limitando-se, na maioria dos casos, a abordar questões políticas e económicas que dominavam o panorama social de então, com particular destaque para as relações entre Portugal e a Grã-Bretanha. Incluía geralmente noticiário nacional e internacional (recorrendo à simples tradução de artigos saídos anteriormente em jornais portugueses e estrangeiros, mas quase sempre reproduzidos com algum atraso), notícias relativas às sessões legislativas das Cortes e referências inevitáveis à vida política britânica. A par das questões do âmbito socio-político, o noticiário económico ocupava sempre um largo espaço, sobretudo as cotações das bolsas de valores e as informações relativas ao trânsito de navios nacionais e estrangeiros. Alguns, entre os quais destacaremos *The Financial and Mercantile Gazette* (1877-1882), procuraram esporadicamente alargar a sua esfera de acção ao domínio da cultura, incluindo alguns folhetins e principalmente recensões críticas. Porém, os assuntos de âmbito literário e cultural eram sempre relegados para um plano bastante secundário, por divergirem, no essencial, da linha editorial dessas publicações, fundamentalmente vocacionadas para a abordagem de questões políticas e económicas.

Importa todavia recordar que a publicação de periódicos em língua inglesa por núcleos ou colónias de cidadãos britânicos sediados no estrangeiro, quer por motivos comerciais quer ainda por razões turísticas, foi algo de comum ao longo de todo o século passado, constituindo um fenómeno que se intensificaria sobretudo durante a Época Vitoriana. O lançamento de periódicos naquele idioma ocorreria um pouco por toda a Europa Meridional e Mediterrânica, nuns casos em locais que constituía para os ingleses uma fonte de inequívoco interesse económico, noutros ainda em regiões que atraía regularmente numerosos viajantes, que as percorriam em busca dos vestígios de um passado histórico longínquo, do pitoresco, do simples repouso, ou até mesmo da cura para algumas enfermidades. Assim acon-

tecia no nosso país, mas igualmente no Sul de França (nomeadamente em Menton e Cannes), na Itália (Riviera, Florença, Roma), em Espanha, na Argélia e no Egipto <sup>14</sup>.

Contudo, tais publicações, quase sempre redigidas e editadas por ingleses <sup>15</sup> e tendo como principal destinatário os seus compatriotas, eram, na sua esmagadora maioria, de natureza puramente política ou restringiam o seu âmbito temático a questões de interesse meramente local, destinando-se, na generalidade, a veicular todo o tipo de informação necessária ao bem estar quotidiano e ao conforto dos turistas britânicos. Estes mesmos periódicos serviam noutros casos de autêntico elo de ligação entre os ingleses expatriados e a metrópole, mantendo-os informados dos últimos sucessos aí ocorridos, em locais onde, por vezes, os jornais e revistas britânicos chegavam com grande atraso ou, simplesmente, não se encontravam à venda. O objectivo destas publicações era, noutros casos ainda, favorecer a coesão entre os diferentes membros de uma determinada comunidade ou colónia inglesa, unindo e aproximando ainda mais indivíduos que, por razões culturais, tendiam já naturalmente para o gregarismo; fenómeno que se reflectia na criação ou organização de instituições próprias e totalmente autónomas em relação à nação em que se encontravam sediados.

Deste modo, poderemos, até certo ponto, considerar que o lançamento de periódicos na sua própria língua, no estrangeiro, constituía um hábito predominantemente britânico, que reflectia, em primeiro lugar, uma necessidade intrínseca, por parte dos ingleses, de transportarem consigo, para onde quer que se deslocassem, os seus hábitos, as suas tradições, mas simultaneamente, um evidente apego aos pequenos confortos do quotidiano, no país de origem, e uma notória dificuldade de integração em contextos culturais que lhes eram alheios.

Não nos sendo possível numa simples comunicação adiantar pormenores sobre *The Lusitanian* e os seus editores, limitar-nos-emos, contudo, a registar que uma das características mais interessantes da publicação em análise é a hibridez. Queremos com isto dizer que ela apresenta traços que nos remetem, em simultâneo, para os modelos então correntes em Portugal e na Grã-Bretanha, no domínio do periodismo literário.

---

<sup>14</sup> Veja-se a este propósito a obra de John Pemble, *The Mediterranean Passion, Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Oxford University Press, 1987, part I, cap. II, pp. 41,45 e 49.

<sup>15</sup> Mas redigidos, noutros casos, em língua inglesa, por cidadãos de outras nacionalidades.

Assim, se por um lado, os seus editores produziram aquilo que, a vários níveis — nomeadamente dos conteúdos, do aspecto material e até do numero de páginas —, se aproxima do chamado *literary monthly magazine* ou miscelânea literária mensal<sup>16</sup>, será forçoso recordar que o objectivo da revista era falar de Portugal, e os próprios temas escolhidos foram, em muitos casos, inspirados na literatura portuguesa da época. Dois exemplos que, de imediato, nos pareceram um claro indicador dessa tendência foram os folhetins “An Episode in the Life of Don Sebastian of Portugal”<sup>17</sup> e “The Jew’s Revenge”<sup>18</sup>, que abordam, respectivamente, o tema de D. Sebastião e o da perseguição inquisitorial aos cristãos-novos, no reinado de D. João III, então versados por inúmeros autores portugueses, glosados em prosa e em verso e frequentemente tratados nas páginas das revistas literárias nacionais.

Por outro lado, entre os autores traduzidos em *The Lusitanian* figura também Lamartine, poeta que fez furor entre os românticos portugueses, principalmente a partir das décadas de 40 e 50, com o Ultra-Romantismo, e que foi amplamente divulgado pela nossa imprensa periódica. Também os poetas portugueses e estrangeiros referenciados e citados no periódico são, em muitos casos, aqueles que então alcançavam maior popularidade no nosso país. Esta atitude poderá, até certo ponto, indiciar a ausência de uma sólida formação literária e constituir prova de um fraco conhecimento das correntes e princípios estéticos então dominantes no panorama das letras europeias. Talvez assim se possa explicar uma tão clara permeabilidade aos frágeis modelos literários portugueses, com frequência mero resultado de uma

---

<sup>16</sup> Este subgénero do periodismo literário é definido nos seguintes termos por Naomi Jacobs, “Periodicals: Monthly Magazines”, in Sally Mitchell; Michael Herr (eds.), *Victorian Britain an Encyclopedia*, Chicago and London, St. James Press, 1988, pp. 590-591:

“The monthly magazines that provided entertainment and instruction for middle and upper-class Victorians were miscellaneous including fiction, poetry, and articles, on subjects such as travel, current affairs, biography, and science, with the proportion of fiction increasing as the century aged. Individually they had relatively small circulations, rarely more than 15,000, but as a group, they would eventually claim some 450,000 subscribers and literary and cultural influence disproportionate to their share of the reading market. At their height monthly magazines published the best writing of the era: the fiction of Dickens, Thackeray, Trollope, Eliot, Gaskell, Collins, Hardy, and Henry James; the poetry of Tennyson, the Brownings, Meredith and Swinburne; and the essays of Arnold, Ruskin, Symonds, Leslie Stephen, and Pater.

<sup>17</sup> *The Lusitanian*, Porto, Tipografia da Revista, n° 3, Jan. 1845, pp. 33-47.

<sup>18</sup> *Ibidem*, n° 4, March 1845, pp. 107-118; April 1845, pp. 219-229; June 1845, pp. 273-281.

tardia, muito parcial e confusa assimilação dos modelos estéticos e literários do Romantismo europeu.

O carácter híbrido de *The Lusitanian* acaba por se tornar um dos aspectos mais interessantes do periódico e que mais claramente reflecte a própria situação dos seus editores e colaboradores, cidadãos britânicos residentes em Portugal, país onde permaneceram longos períodos e que necessariamente os marcou.

Nessa medida, a dualidade da publicação em estudo teria ficado a dever-se simultaneamente a um conhecimento profundo dos diversos géneros em que se subdividira e organizara o periodismo britânico vitoriano e a um prolongado contacto com os modelos do jornalismo literário português e com os temas nele versados.

Foi certamente através da leitura de periódicos portugueses da época que estes autores britânicos colheram uma boa parte da informação que manifestamente possuíam sobre o nosso país. Isto a par de um contacto directo com a sociedade portuguesa e eventualmente com uma parte da sua elite intelectual, já que o Porto foi um dos pólos dinamizadores do nosso Romantismo, cuja importância se viria a acentuar a partir de meados dos anos 40 e ao longo da década de 50. Por outro lado, o facto de estes autores terem residido apenas a tempo parcial no Porto, passando longas temporadas na Grã-Bretanha, não oferece por si só uma explicação cabal para o conhecimento profundo que possuíam do periodismo britânico, pois é sabido que grande número de jornais e revistas ingleses era regularmente assinado por membros da comunidade britânica daquela cidade e pela própria "Feitoria", em cuja biblioteca figuram os principais títulos da imprensa periódica inglesa de então<sup>19</sup>.

Produto de uma influência conjunta e simultânea do periodismo britânico e da imprensa portuguesa de meados do século XIX, a revista em estudo poderá ser classificada como autenticamente "anglo-portuguesa". Assim, não obstante se encontrar mais próxima dos modelos ingleses, em termos de uma tipologia dos géneros e subgéneros do jornalismo britânico da época, ela é, como atrás dissemos, portuguesa a nível da escolha de temas, dos motivos e dos conteúdos em geral.

Se esta característica a transforma num aliciante objecto de análise, o facto de um dos objectivos colocados à partida pelos editores ser a tentativa de aproximação entre as comunidades

---

<sup>19</sup> John Delaforce, *The Factory House of Oporto*, 2<sup>nd</sup>. ed., London, Christie's Wine Publications, 1983 (1<sup>st</sup>. ed. 1979), cap. XII, pp. 64-65.

britânica e portuguesa da cidade, exortando-as a uma colaboração conjunta num projecto que pretendeu ser, até certo ponto, intercultural, conduziu-nos inevitavelmente a reconhecer a importância e a novidade de que se revestia e à decisão de empreender o seu estudo<sup>20</sup>.

O aspecto que mais surpreende na revista é a variedade de temas nela abordados, tendo em consideração o seu curto período de existência (cerca de 9 meses). Mas não menos surpreendente é o facto de este periódico ter vindo a abordar a globalidade das temáticas habitualmente integradas no âmbito “anglo-português”. *The Lusitanian* reúne, pela primeira vez na história da literatura inglesa e numa só publicação, toda a série de temas portugueses, que, desde os séculos XVI e XVII, nalgumas épocas de forma esporádica, noutras de modo sistemático, despertou atenções e esforços de poetas, literatos e intelectuais britânicos.

Os velhos mitos nacionais portugueses, cuja divulgação em Inglaterra havia, ao longo de séculos, contribuído para a sedimentação no imaginário britânico de uma determinada visão de Portugal, são aqui retomados enquanto temas literários. Entre outros destacaremos naturalmente D. Sebastião, Inês de Castro e Luís de Camões. A par destes surgem agora outros, cuja presença é determinada pela própria evolução histórica da nação portuguesa e das relações luso-britânicas. Neste âmbito, o caso paradigmático parece-nos ser o do rei D. Pedro IV, objecto de várias composições poéticas de natureza elegíaca ou encomiástica.

Igualmente a considerar, no contexto de uma apreciação geral dos temas abordados no periódico, são vários momentos da História de Portugal, que, pelo seu carácter determinante na evolução da sociedade portuguesa e noutros casos, pelo papel fundamental que a Grã-Bretanha neles desempenhou, não poderiam deixar de atrair este núcleo de literatos ingleses do Porto. Citaremos, a título de exemplo, por um lado, o reinado de D. João III, o estabelecimento do Tribunal do Santo Ofício em Portugal e a conseqüente perseguição movida aos cristãos-novos e, a outro nível, episódios históricos cronologicamente mais recentes, como a Guerra Peninsular, as lutas liberais e a instauração definitiva da monarquia constitucional em 1834.

Importa a este propósito destacar, ainda que sumariamente, que a citada influência exercida pelo Romantismo português em

---

<sup>20</sup> V. João Paulo Ascenso Pereira da Silva, “Temas, Mitos e Imagens de Portugal numa Revista Inglesa do Porto: *The Lusitanian* (1844-1845)”, dissertação de Doutoramento inédita, Lisboa, F.C.S.H., Universidade Nova de Lisboa, 1998.

*The Lusitanian* e a aparente recepção de alguns dos seus modelos pelos colaboradores, parcialmente efectuada por via da leitura da imprensa lusitana do tempo, se faz sobretudo sentir no tratamento de determinadas figuras históricas portuguesas, que faziam parte integrante dos nossos mitos de decadência e regeneração — uma das maiores obsessões da nossa intelectualidade romântica. Recorremos neste caso a um conceito apresentado e desenvolvido por Álvaro Manuel Machado em *Les Romantismes au Portugal, Modèles Étrangers et Orientations Nationales*<sup>21</sup>, mas que nos ajudou, de algum modo, a compreender o caso específico da sua abordagem em *The Lusitanian* e a razão para a sua ocorrência nesta revista inglesa.

Esta dicotomia constituiu, sem dúvida, uma das preocupações centrais do nosso Romantismo e afinal de toda a sociedade portuguesa oitocentista, que, aos mais variados níveis — cultural, social, político e económico —, procurava desesperadamente romper com séculos de decadência, repressão e obscurantismo e reconquistar o brilho, a opulência e a influência perdidas nos finais de Quinhentos e jamais recuperadas nos séculos seguintes, na ausência de líderes carismáticos e visionários que resgatassem a nação do estado de letargia e abatimento moral em que havia mergulhado.

Essas personagens míticas, que se inscrevem totalmente nessa dicotomia decadência/regeneração (encarnando quer um, quer outro destes princípios) recebem nas páginas de *The Lusitanian* um tratamento análogo àquele de que eram objecto em Portugal, nesse mesmo período. São elas o poeta Luís de Camões (tal como foi representado e entendido pelo Romantismo), personagens messiânicas como D. Sebastião, o Marquês de Pombal (a que se alude apenas muito brevemente numa das recensões publicadas no periódico) e D. Pedro IV. A este conjunto de figuras míticas haverá finalmente a acrescentar a personagem-tipo do judeu-português, alvo da sanha persecutória do Santo-Ofício.

Todas elas são, na verdade, figuras-chave, essenciais para uma correcta compreensão dos destinos de Portugal e da sua evolução histórica até à Época Contemporânea e que aparecem, assás curiosamente, agrupadas num conjunto e numa sequência à qual parece, até certo ponto, subjazer uma certa lógica. Elas

---

<sup>21</sup> Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986, Livro I, cap. III, pp. 119, 131, 137, 157-158; Livro II, cap. V, pp. 203-204, 205, 211; cap. VI, pp. 224, 228-229; cap. VII, pp. 262-265, 266; cap. VIII, pp. 285-286, 287, 290, 291; Livro IV, "Conclusion", pp. 632-633, 636-637.

terão encarnado, nuns casos a esperança na vinda de uma nova era de prosperidade em tudo semelhante à mítica Idade de Ouro do Portugal Medieval e Renascentista, e, noutros ainda, a própria fase de degenerescência que se lhe seguiu e da qual o país só muito recentemente parecia querer despertar.

Tratando-se de uma miscelânea literária mensal, que segue, em larga medida, um modelo jornalístico próximo dos *literary monthly magazines*, que proliferaram no periodismo britânico, durante a Época Romântica e grande parte da Era Vitoriana, é óbvio que os seus conteúdos serão de natureza amplamente ecléctica, contendo textos de teor predominantemente literário e abrangendo géneros tão distintos e variados quanto a poesia (compreendendo traduções de textos em português ou noutros idiomas para inglês e originais nesta última língua), a ficção (incluindo o folhetim, o conto e a narrativa satírica seriada), a literatura de viagens, a ensaística e a revista de livros. A estes cinco géneros correspondem outras tantas secções que se mantêm ao longo dos seis números da revista ou pelo menos na sua maioria.

Contudo, em toda a breve história do periódico o género mais versado pelos seus colaboradores foi inequivocamente a literatura de viagens. Ao percorrer as páginas do periódico, até mesmo o leitor que dele possua um conhecimento meramente superficial, fruto da sua apreciação sumária, se apercebe, de imediato, da importância alcançada por este género literário no contexto da publicação em estudo, dada a profusão de relatos deste tipo nela publicados.

Tal impressão, colhida no primeiro contacto com a revista, seria amplamente confirmada através do levantamento estatístico do número de páginas respectivamente atribuído à literatura de viagens, através do qual constatámos que aproximadamente 40% do total da paginação fora dedicada pelos editores a este género, facto que o colocava, desde logo, numa posição cimeira no confronto com os restantes, nenhum dos quais atingia, nem de longe, tal número.

A explicação para uma tão significativa desproporção poderá ser, de algum modo, encontrada nos próprios objectivos traçados *a priori* pelos editores, no primeiro número da revista, onde se atribui, desde logo, grande destaque àquele género e se demonstra uma particular apetência pela publicação de relatos de viagem alusivos a Portugal e às suas colónias:

“We shall publish notes of tours made in various parts of the country.

We purpose therefore to give accounts of her history, her antiquities, and her many valuable productions both above and beneath the soil; also all information we can collect regarding her African Colonies of which so little is known to the world in general, and her many other dependencies. [...]

We are particularly anxious to collect all notes of tours and journies [sic] made in the country, whether of many weeks or of a single day, and we beg those who possess such to forward them to us, as also voyages to any part of the globe, reminiscences of interesting events and of noted persons. We shall particularly value any contributions regarding commerce, etc. etc.

We earnestly beg that no one will hesitate to send us contributions through feeling themselves unaccustomed to English composition. It is substance and sterling information we require, and no class of persons are so able to afford it as mercantile men, for they have the means of gaining, not only that regarding the country in which they reside, but through their correspondents, from various parts of the world.”<sup>22</sup>

Na óptica dos seus editores, *The Lusitanian* acabaria, no fundamental, por constituir um periódico eminentemente destinado a servir de meio a uma correcta divulgação e descrição de Portugal e a publicar todo o tipo de informação do eventual interesse dos cidadãos britânicos que pretendessem visitar o país, nomeadamente através de relatos de viagem, “descrições de lugares”, notas e *sketches*. Daqui se poderá depreender que, em larga medida, o objectivo central da revista seria globalmente semelhante ao das narrativas de viagem — esclarecer e elucidar o estrangeiro acerca do país visitado e de uma realidade que lhe é alheia. É exactamente neste sentido que se pronuncia William Henry Giles Kingston, o mais prolífico e assíduo colaborador do periódico e um dos seus prováveis editores, num trecho do relato de viagem *Lusitanian Sketches of the Pen and Pencil*:

“The Lusitanian, a magazine in English started for the purpose of describing Portugal correctly, and of publishing all the information which may be useful to Englishmen visiting the Country. A few numbers only have yet

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, n.º. 1, Oct. 1844, pp. 4-5, 6.

appeared, containing some interesting tours, translations from Portuguese poetry, and descriptions of places, etc.”<sup>23</sup>

Importa, ainda, recordar que o propósito dos editores era, acima de tudo, descrever a realidade portuguesa com imparcialidade e exactidão, objectivos que a maioria dos viajantes contemporâneos e anteriores (excepção feita a autores tão conhecidos como Murphy, Southey, o *Earl of Carnarvon* ou *Lady Jackson*) não conseguiram de modo algum alcançar. Contudo, esse desejo de rigor e justeza era obviamente utópico e inatingível, tendo em conta que o relato de viagem não é, na maioria dos casos, um género puramente documental e que o autor-viajante não se limita a efectuar uma descrição fotográfica dos locais percorridos. A narrativa de viagem não fornece, deste modo, uma mera imagem especular da realidade contemplada, mas, pelo contrário, uma visão entre muitas outras. Nela se procede, afinal, a uma representação subjectiva dos factos, transfigurando-os ou, se quisermos, ficcionalizando-os.

Existem obviamente diferentes graus de subjectividade na caracterização do Outro, proporcionais ao próprio grau de literariedade patenteado pelo texto. No entanto, todas as narrativas de viagem deverão à partida ser entendidas na sua relatividade, não podendo ser tomadas como verdade absoluta, mas, pelo contrário, como uma interpretação possível da realidade<sup>24</sup>.

Os relatos de viagem publicados no periódico constituem, no seu conjunto, um elemento fundamental para a obtenção de uma imagem do país visitado, permitindo nomeadamente compreender que visão possuía este grupo de cidadãos britânicos da nação que os acolhera e do seu povo. A apreciação globalmente efectuada destas narrativas, nas suas mais variadas vertentes, permite constatar que a visão nelas transmitida do país visitado é manifestamente favorável, reflectindo o tratamento da maioria dos assuntos nelas focados uma postura de invulgar abertura, quer em relação a Portugal, enquanto nação, quer ainda em relação aos seus habitantes.

Este conjunto de narrativas revela, por outro lado, um conhecimento extraordinariamente vasto da sociedade e da cultura portuguesas, por parte dos seus autores, só possível entre personalidades que haviam residido durante períodos de tempo

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, 2 vols., London, John W. Parker, 1845, Vol. I, Sketch XVI, p. 313.

<sup>24</sup> Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, “Col. Signos”, n.º 46, Edições 70, 1988, cap. II, pp. 34-35.

consideráveis no nosso país e que, acima de tudo, conheciam profundamente a nossa língua e as nossas tradições.

O quadro genericamente traçado pelos nossos autores da realidade nacional, pelo seu carácter amplo e extraordinariamente diversificado, transforma-o, finalmente, num dos mais completos retratos do Portugal oitocentista jamais elaborado no âmbito da literatura de viagens britânica daquele período.

A postura dos nossos viajantes alterna entre um posicionamento de indiscutível abertura, genericamente assumido no tratamento da maioria dos temas relacionados com o nosso país, e fases de um forte etnocentrismo (ou, se quisermos, anglocentrismo), sempre que os interesses económicos, políticos ou estratégicos da Grã-Bretanha se encontravam em jogo. Assim, se, por um lado, estes homens manifestam uma inequívoca atracção pelo país que os adoptara e acolhera, com o qual mantêm uma forte ligação afectiva, que os conduz por vezes a atitudes próximas do bairrismo, verificamos, por outro, que os nossos autores não deixaram de se assumir como cidadãos britânicos, permanecendo umbilicalmente ligados à matriz cultural inglesa, no seio da qual se formaram.

Toda a visão transmitida do Portugal oitocentista pelos relatos de viagem publicados no periódico assume, deste modo, um carácter dúplice, alternando entre um indisfarçável fascínio sentido pelo país visitado, nos seus mais variados aspectos (paisagístico, etnográfico, artístico e histórico) e uma liminar rejeição de alguns dos traços mais chocantes da realidade portuguesa — a corrupção e a incompetência política, algumas práticas religiosas consideradas excessivas, o abandono a que alguns dos grandes projectos, que inequivocamente contribuiriam para uma efectiva regeneração do país, haviam sido votados.

Diremos, em último lugar, que nesta visão do país se entrecrocavam duas perspectivas antitéticas da realidade nacional: por um lado uma representação mítica do passado histórico nacional, muito particularmente do Portugal medieval, e, por outro, uma imagem realista (e por vezes crua) da sociedade portuguesa, em meados do século XIX, em si mesmo geradora de sentimentos e pulsões de ordem muito diversa e, em muitos casos, contraditória.

Tomando como ponto de referência o caso português e, sobretudo, na sua globalidade, as publicações em língua inglesa editadas, ao longo do século passado, em Portugal, somos levados a considerar terem sido raros os periódicos de natureza exclusivamente literária ou cultural publicados por cidadãos britânicos expatriados. *The Lusitanian* terá constituído, neste âmbito, um caso verdadeiramente excepcional, por fugir, em

larga medida, ao tradicional etnocentrismo inglês, abrindo-se ao meio e à nação que constituía, na prática, a segunda pátria dos seus editores e colaboradores. Trata-se, deste modo, de um periódico de cunho eminentemente híbrido e dual, verdadeira encruzilhada de influências culturais bem distintas, que concorrem para lhe conferir um carácter poliédrico e multiforme.

Ao longo da curta existência da revista os seus editores revelariam uma rara tolerância em relação às nossas tradições e valores e uma extraordinária capacidade de aceitação do Outro e da sua identidade cultural. Aparentavam finalmente uma sede quase inesgotável de conhecimento em relação ao país que habitavam, manifestando uma vontade inquebrantável de descobrir uma realidade que, em larga medida, ignoravam e sobretudo, o desejo inequívoco de aprofundar o diálogo com a população com quem na realidade conviviam diariamente. Propunham-se, nessa medida, colher e publicar toda a informação disponível sobre os costumes, o quotidiano, a arte, a história, as letras, as antiguidades portuguesas e aquilo que globalmente designaremos por vestígios do passado histórico nacional.

De facto, embora os editores e colaboradores da revista estivessem longe de poder ser considerados indivíduos aculturados, assumem na maior parte dos seus escritos um ponto de vista lusófilo e não lusófobo. Na verdade, tanto uns como outros parecem ter ambicionado ser mais do que simples membros da comunidade britânica residente no Porto, por sentirem uma forte ligação afectiva com a cidade em que viviam ou haviam nascido e a sua região envolvente. Terão, deste modo, desejado ser considerados parte integrante da própria comunidade portuense, na qual se encontravam fortemente enraizadas as suas famílias, por via de uma secular permanência no local.

Essa proposta de abertura e o claro propósito de criação de um projecto de natureza intercultural não chegaria, contudo, a ser plenamente concretizado. Como vimos, os nossos autores mostram-se na prática incapazes de se libertar por completo do seu estatuto de cidadãos britânicos e de se integrar em absoluto no contexto cultural português, já que alguns aspectos da nossa realidade os chocavam e repeliam. Da sua relação com a sociedade portuguesa transparecem, deste modo, sentimentos algo contraditórios de atracção e repulsa, cuja coexistência se reflecte sobretudo na paradoxal alternância entre manifestações de inequívoca abertura e a postura altiva, distanciada e algo etnocêntrica pontualmente assumida por determinados colaboradores, na sua apreciação crítica da nossa sociedade.

Este tipo de atitude poderá, até certo ponto, explicar a incapacidade demonstrada pelos editores em atrair cidadãos portugueses a colaborar nas páginas do periódico e em transformá-lo num veículo de intercâmbio social, cultural e literário, isto é, num autêntico elo de ligação, que favorecesse a comunicação e a aproximação entre duas comunidades que partilhavam um mesmo espaço geográfico, mas procediam, na prática, como se habitassem nações diferentes.

Viriam, contudo, até certo ponto, a provar que os ingleses sediados no Porto não estavam exclusivamente vocacionados para a actividade comercial e financeira, revelando interesses de natureza cultural e rompendo, deste modo, com a imagem tradicional da comunidade britânica daquela cidade, a que os historiadores nos habituaram e com a qual os próprios cidadãos ingleses sempre se conformaram. Chegariam, nomeadamente, a demonstrar que entre os seus compatriotas existiam alguns talentos literários e indivíduos com inegável vocação artística. Não conseguiriam, porém, tal como pretendiam, despertar a comunidade britânica, no seu todo, de uma aparente apatia cultural, através de um projecto jornalístico algo provocatório e inovador.

Entre os motivos que terão conduzido ao desaparecimento abrupto da revista citaremos, em primeiro lugar, o regresso prematuro à Grã-Bretanha daquele que foi o seu mais prolífico, imaginativo e multifacetado colaborador — William Henry Giles Kingston. Este facto, aliado ao carácter excessivamente ambicioso do projecto e à decisão de incluir um número invulgarmente elevado de páginas em cada edição, terá contribuído para um esgotamento prematuro dos trabalhos passíveis de publicação em *The Lusitanian*. Essa dimensão exagerada de cada fascículo encarecia inevitavelmente o preço de capa e os custos editoriais, limitando necessariamente a tiragem e o número de hipotéticos leitores.

Caso a revista tivesse sobrevivido por mais alguns anos, é provável que se tivesse vindo a transformar numa espécie de porta-voz da comunidade britânica do Porto, fazendo ecoar as suas posições e defendendo os seus interesses corporativos. É igualmente possível que, em tais circunstâncias, o objectivo de permuta cultural e de aproximação e promoção do diálogo entre ingleses e portuenses se tivesse, até certo ponto, cumprido.

A efectiva concretização do projecto inicialmente traçado pelos editores de *The Lusitanian* ter-nos-ia, com alguma probabilidade, proporcionado algumas interessantes surpresas, ao promover uma divulgação mais ampla de versões inglesas de textos portugueses e, em particular, por via da obtenção de uma

eventual colaboração por parte dos nossos poetas, nomeadamente de alguns dos românticos portuenses, recebendo uma influência ainda mais significativa dos nossos círculos intelectuais e oferecendo-lhes, em contrapartida, alguma contribuição literária. Tais circunstâncias teriam certamente aberto caminho a um processo de intercâmbio e permuta literária até então desconhecido no nosso país.

Muito embora nos tenhamos esforçado por efectuar um estudo correcto e rigoroso da revista, recorrendo a todos os meios ao nosso dispor, nomeadamente ao maior número possível de fontes documentais, obras de referência e estudos críticos, estamos plenamente conscientes de que o nosso trabalho constitui uma proposta de leitura entre outras, igualmente possíveis e válidas. *The Lusitanian* constitui, na verdade, um fascinante objecto de análise, que está ainda longe de se ter esgotado enquanto centro de interesse e fonte de descobertas. Podemos por isso dizer que esta fase da nossa investigação nos deixou a vontade de algum dia poder empreender novo estudo.

## BIBLIOGRAFIA

### a) Activa

*The Lusitanian*, 1 — 6, Porto, Tipografia da Revista, 1844 — 1845.

DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa, Cenas da Vida do Porto*, Porto, Livraria Civilização — Editora, 1971.

KINGSTON, William Henry Giles, *Lusitanian Sketches of the Pen and Pencil*, 2 vols., John W. Parker, 1845.

ORTIGÃO, Ramalho, *John Bull*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943.

### b) Passiva

BRADFORD, Sarah, *The Story of Port, The Englishman's Wine*, new and revised edition, Christie's Wine Publications, 1983 (1<sup>st</sup>. ed., Macmillan and Co. Ltd., 1969).

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est que la Littérature Comparée?*, Paris, "Collection U", Armand Colin, 1983.

COELHO, Maria Teresa Pinto, *Apocalipse e Regeneração, o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa, "Cosmos Literatura", n.º. 13, Edições Cosmos, 1996.

DELAFORCE, John, *The Factory House of Oporto*, 2<sup>nd</sup>. ed., London, Christie's Wine Publications, 1983 (1<sup>st</sup>. ed., 1979).

FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais*, 2<sup>a</sup>. ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993 (1<sup>a</sup>. ed., 1974).

- GUILLEN, Claudio, *Entre lo Uno y lo Diverso, Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, "Filologia", n.º. 14, Editorial Critica, Grupo Editorial Grijalbo, 1985.
- JACOBS, Naomi, "Periodicals: Monthly Magazines", in Sally Mitchell; Michael Herr (eds.), *Victorian Britain, an Encyclopedia*, Chicago and London, St. James Press, 1988, pp. 590-595.
- JOST, François, *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis and New York, Pegasus, A Division of the Bobbs-Merrill Company, 1974.
- LISBOA, Eugénio (coord.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. II, Lisboa, Instituto Português do Livro e da Leitura (org.), Publicações Europa-América, 1990.
- MACAULAY, Rose, *They Went to Portugal*, 2<sup>nd</sup>. ed., Harmondsworth, "Penguin Travel Library", Penguin Books, 1985 (1<sup>st</sup>. ed., Jonathan Cape, 1946).
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, "Col. Signos", n.º. 46, Edições 70, 1988.
- , *Les Romantismes au Portugal, Modèles Étrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature Générale et Comparée*, Paris, "Collection Cursus", série "Littérature", Armand Colin Éditeur, 1994.
- PEMBLE, John, *The Mediterranean Passion, Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, O.U.P., 1987.
- PERES, Damião; CRUZ, António (dirs.), *História da Cidade do Porto*, 3 vols., Porto, Portucalense Editora, 1962-1965.
- PRAWER, S.S., *Comparative Literary Studies, An Introduction*, London, Gerald Duckworth and Co., 1973.
- RAMOS, Luís de Oliveira (dir.), *História do Porto*, Porto Editora, 1994.
- REIS, António do Carmo, *A Imprensa do Porto Romântico (1836-1850), Cartismo e Setembrismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.
- REBELO, Luís Francisco, "Influência Inglesa na Literatura Portuguesa", in Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 3<sup>a</sup>. ed., Porto, Figueirinhas, 1983, 2<sup>o</sup>. vol. (F/M), p. 486.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, "Coleção Métodos", n.º 26, Editorial Presença, 1988.
- SILVA, João Paulo A. Pereira da, «Temas, Mitos e Imagens de Portugal numa Revista Inglesa do Porto: *The Lusitanian* (1844-1845)», Lisboa, F.C.S.H., Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- TIEGHEM, Paul Van, *La Littérature Comparée*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931.
- TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando, *História da História em Portugal, Séculos XIX e XX*, Vol. I (*A História Através da História*), Lisboa, Temas e Debates, 1998.

## RECENSÃO CRÍTICA

Peter Russell, *Prince Henry 'The Navigator': A Life*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2000. xvi + 448 pp.

T. F. Earle

*Universidade de Oxford*

Diz-se, e às vezes com razão, que o público anglo-saxónico sente pouco interesse pela cultura portuguesa. Mas se os ingleses e os norte-americanos não se entusiasmam muito pela literatura clássica lusitana, são contudo sôfregos de biografias dos grandes homens da história de Portugal. Nos últimos cinco anos três vultos importantes foram comemorados em livros sólidos, bela e profusamente ilustrados, e editados pelas imprensas das universidades mais conceituadas. São o marquês de Pombal (biografado por Kenneth Maxwell, 1995), Vasco da Gama (Sanjay Subrahmanyam, 1997) e, ultimamente, o infante D. Henrique. O livro do Professor Russell, tal como os outros, não se destina unicamente a um público de especialistas, mas vende-se a um preço acessível (£20) e suscitou já um interesse considerável, a julgar pelo número de recensões publicadas em jornais de língua inglesa.

O leitor da biografia tem em frente de si o fruto de cinco décadas de estudo e de reflexão sobre o infante. A carreira de D. Henrique, portanto, é examinada exaustivamente, não só através das fontes portuguesas, mas também num contexto europeu mais amplo. Com efeito, o autor, que tem um conhecimento muito vasto dos arquivos castelhanos, aragoneses e italianos, mostra como o príncipe português não hesitava em colaborar com estrangeiros (se não fossem castelhanos), trazendo assim uma perspectiva nova, e até revolucionária, ao estudo da vida de uma figura muitas vezes vista só em termos nacionalistas.

Mas se o conteúdo da obra do Professor Russell apresenta uma visão radicalmente nova do biografado, a forma é convencional. *Prince Henry 'The Navigator': A Life* pertence a um género muito praticado nas letras contemporâneas inglesas, e de raízes tão fundas que não precisa de qualquer suporte teórico. Assim, depois de uma introdução que versa alguns problemas históricos, mas não propriamente literários, o livro começa tradicionalmente com o nascimento do herói, na 4<sup>a</sup>-feira das cinzas de 1394, e acaba, também segundo a norma, com a sua morte, 66 anos mais tarde. O leitor português pode estranhar a ausência de reflexões da parte do autor acerca da biografia como tal, falta que não implica, contudo, que o livro não seja muito bem pensado. E, além disso, o livro do Professor Russell não deixa de ser uma criação literária, que exige do leitor não só uma atenção aos factos biográficos, mas também à maneira de os narrar, muitas vezes profundamente irónica.

É por demais óbvio que os factos de qualquer vida, e ainda mais da biografia do infante D. Henrique, que viveu e morreu há mais de seis séculos, estão radicados na linguagem, nomeadamente na linguagem de quem pela primeira vez escreveu os feitos e os ditos do príncipe. Quando, além disso, se trata de um sujeito biografado empenhado em criar dos eventos da sua própria vida um mito heróico-religioso, torna-se bastante difícil destrinçar a verdade das palavras muitas vezes fantasiosas de um cronista como Gomes Eanes de Zurara, protegido do infante e a quem devia favores.

O Professor Russell não nega, pós-modernamente, a possibilidade de chegar a um conhecimento certo de um determinado acontecimento, por exemplo, de que em 1434 as caravelas do infante conseguiram ultrapassar o Cabo Bojador (mesmo admitindo que não se tratava provavelmente do topónimo que aparece nos mapas de hoje). Tão-pouco se recusa a acreditar que a interpretação do feito dada por Zurara, que atribui o êxito da viagem ao saber náutico e à vontade inflexível do infante, não tenha algum valor, pelo menos no sentido de reflectir a imagem que D. Henrique queria criar acerca de si próprio. Com efeito, há outra evidência que sugere que a passagem do Bojador foi mais uma iniciativa publicitária do que um acontecimento histórico importante. Daí surge a dificuldade no espírito do historiador, porque as palavras de Zurara podem traduzir o pensamento do infante, sem no entanto nos ajudar a interpretar com justiça o significado real do famoso incidente. É um exemplo, entre muitos nesta biografia, de como a verdade tende a desaparecer, deixan-

do um espaço que, muitas vezes, só pode ser preenchido pela ironia.

Tratar o infante D. Henrique com ironia parecerá a alguns um acto de lesa-majestade, de uma leviandade imprópria de uma obra científica. Mesmo assim, é uma técnica literária de que Russell muitas vezes se serve, até no título do livro, em que as aspas que separam a famosa alcunha do nome do infante mostram uma dúvida irónica enquanto à propriedade do epíteto, utilizado com frequência fora de Portugal. Na verdade, o 'navegador', que tinha certos conhecimentos da arte de marear derivados das suas leituras, mas que sabia muito pouco da navegação celestial ou matemática, só se aventurava no mar para fazer viagens curtas e rotineiras, ao longo da costa portuguesa ou aos portos marroquinos próximos do Algarve.

Na sua maioria, são as contradições da personalidade do infante que o autor explora com um humor às vezes ferino. Na p. 28, por exemplo, diz: 'Pela sua parte, o príncipe, caracteristicamente, não perdeu tempo em buscar maneiras de ganhar fama e melhorar a sua situação económica'. Mais tarde (p. 74) narra como as caravelas do infante atacavam e roubavam navios pertencentes a cristãos. Tais actos de pirataria não eram raros na época mas, segundo Russell, 'deve ter sido mais difícil explicá-los quando o dono das caravelas em questão era príncipe real, chefe de uma ordem religiosa militar e, segundo ele próprio, cruzado cristão' (traduções minhas).

Afinal, como explica numa passagem reveladora (p. 159), é possível compreender os sentimentos do homem medieval com o intelecto, sem no entanto empatizar com eles emocionalmente. Daí a ironia e a tendência para evitar um juízo global acerca do infante. O autor não foge aos juízos de valor, mas emite-os só em situações pontuais, por exemplo, quando critica o infante pela sua frieza para com o irmão D. Fernando, preso em Fez, ou, pelo contrário, quando o louva pela capacidade de criar relações amistosas com indivíduos tais como mercadores e capitães do mar, de grau social inferior ao dele, que se tornavam membros da sua casa. Mas o leitor não encontrará nenhuma síntese da carreira do infante. Destruidor de mitos, o Professor Russell evita criar outros.









