

humanitas

Vol. LIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

VOL. LIII • MMI



GARRETT E A TRAGÉDIA DE TEMA CLÁSSICO O Exemplo de *Mérope**

NUNO SIMÕES RODRIGUES
Universidade de Lisboa

*Para a Senhora Professora Doutora
Maria Helena da Rocha Pereira*

Abstract: Almeida Garrett finished his tragedy *Mérope* in 1820, the year of the liberal revolution in Portugal. And because of those events, he never presented it to the public. In this dramatic text, the first he indeed finished, Garrett begins his path to the tragic theatre. He takes an euripidean theme, from the lost play *Kresphontes*, and builds it with aeschylilian, sophoclian and, specially, euripidean motives. It is true that the portuguese poet had not the Greeks but the works of Voltaire, Alfieri and Maffei as models; but even so, he thought the theme was convenient to his ideas and wrote the play in order to present his politic message of a classical mind beginning the way to liberalism/romantic movement. So, *Mérope*'s essential idea is the apology for freedom and the refuse of despotism mixed with an eternal mother's love story. With these arguments, Garrett made a tragedy, in which we find some elements that define a classical structure, with a happy ending, like his optimistic youth did prefer.

* O texto que ora apresentamos corresponde à conferência que proferimos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no dia 14 de Março de 2001, a convite do seu Instituto de Estudos Clássicos e da Direcção da APEC, a quem desde já agradecemos. Na mesma sessão, intervieram também a Professora Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, da Universidade de Coimbra, e o Dr. Carlos Morais, da Universidade de Aveiro. Queremos também agradecer os esclarecimentos e sugestões que nos deram os Professores Doutora Maria do Céu Fialho e Doutor José Ribeiro Ferreira, a Dra. Luísa de Nazaré Ferreira e o Dr. Paulo Simões Rodrigues.

Almeida Garrett completou a sua tragédia *Mérope* em 1820, o ano da revolução liberal. No prefácio que para ela escreveu em 1841, diz que nunca se chegou a representar: «estavam ensaiados os primeiros três actos quando veio a revolução de *vinte*; poeta e actores e espectadores e o nosso teatrinho, tudo absorveu a excomungada política.¹» As palavras que o Autor dirige à sua primeira obra dramática de fôlego, mais de vinte anos depois de a ter escrito, envolvem-na com o ambiente político que parece ter estado presente em toda a sua vida. É pois essa vivência política, sustentada por posições ideológicas próprias do seu tempo, que a nosso entender justificam o facto de Garrett ter deixado *Mérope* sobreviver, dignamente editada e, em parte, comentada. A tragédia de tema grego parece-nos ser um meio de atestar a precocidade da consciência política do fundador do Teatro Nacional. A confirmação dessa hipótese será feita através do estudo da peça, que estruturámos em três partes: a lenda original grega e as fontes que a relatam; as influências e motivações de Garrett para a escolha e tratamento deste tema; e a análise da obra enquanto texto trágico.

Mérope é uma figura da galeria mitológica grega pertencente ao ciclo dos Heraclidas. As fontes clássicas que a ela se referem e que chegaram até nós são fundamentalmente a *Biblioteca* de Apolodoro, as *Fábulas* de Higino e a *Descrição da Grécia* de Pausânias². Sabemos que, entre 428 e 425 a. C., Eurípides escreveu uma tragédia de nome *Cresfontes*, cujo tema era um episódio da vida daquela heroína. Contudo, o texto perdeu-se e hoje apenas restam fragmentos e referências, como as feitas por Aristóteles na *Ética* e na *Poética*³. A partir destes, porém, e juntamente com o que dizem Apolodoro, Higino e Pausânias, é-nos possível reconstituir o mito e em parte o argumento da tragédia perdida.

Mérope era filha do rei da Arcádia, Cípselo, e foi dada por este em casamento a Cresfontes, um dos Heraclidas, rei da Messénia. Cresfontes tinha obtido o seu reino por ocasião da partilha do Peloponeso entre os descendentes

¹ ALMEIDA GARRETT, «Prefácio da primeira edição» de *Mérope*, ed. Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, 1973, p. 14.

² APOLODORO, *Biblioteca* II, viii, 4-5; HIGINO, *Fábulas* 137; PAUSÂNIAS II, xviii, 7-9; xix, 1; III, i, 5; IV, iii, 3-8; iv, 1-2; xvi, 1; VIII, v, 6; xxix, 5.

³ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* 1111a11 (III, i, 17) e *Poética* 1454a5. Os onze fragmentos do *Cresfontes* foram incluídos na obra de Augustus NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, em 1880, reed. de Bruno SNELL, Hildesheim, 1964, pp. 497-501. Sobre estes, a análise e o esquema-outline do argumento, vide T. B. L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, London, 1967, pp. 136-143.

de Hércules. O episódio mais célebre que envolve a rainha da Messénia, e que motivou a tragédia de Eurípides, baseia-se na revolta que levou ao assassinato de Cresfontes. O rei foi vítima de uma rebelião, liderada por um outro Heraclida, chamado Polifontes. Este eliminou também os dois filhos mais velhos de Cresfontes e casou com a viúva do rei contra a vontade dela. Todavia, durante o assalto ao palácio, Mérope conseguiu salvar o filho mais novo, que recebe vários nomes, provenientes de diversas tradições: Eurípides adopta o nome de Cresfontes, tal como o pai, com que intitula a sua tragédia; Higino nomeia-o Telefontes e Pausânias chama-lhe Épito. A rainha confiou a criança a um servo, que o levou para a Etólia, e através dele manteve-se a par da vida do filho sobrevivente. Porém, Polifontes sabia que um dos enteados não morreria, o que lhe provocou alguma ansiedade, visto estar sempre na expectativa da vingança do jovem. Assim, Polifontes lançou publicamente a proposta de uma recompensa a quem encontrasse e matasse Épito.

Homem feito, o jovem decidiu vingar o pai e resgatar a mãe. Assumiu outra identidade e dirigiu-se a Polifontes afirmando que matara Épito e que tinha direito à recompensa prometida. O rei pediu-lhe algum tempo para confirmar a história. Entretanto, o servo que cuidara do príncipe veio ter com Mérope, para lhe comunicar o desaparecimento do filho. Tal revelação contribuiu para que a rainha acreditasse definitivamente na história do estrangeiro e pensou que o seu filho perecera às mãos do mercenário. Assim, Mérope dispôs-se a vingar a sua morte e, durante a noite, invadiu o quarto de Épito com a intenção de o executar. Quando já erguia a arma, apareceu o velho servo, que reconheceu o rapaz e atempadamente susteve a mão da rainha. Feita a revelação, Mérope e Épito combinaram a forma de se vingarem: a mãe vestir-se-ia de luto, como se o seu filho tivesse, de facto, morrido, e assumiria uma nova atitude, de resignação, para com o marido, que até então desprezara. Face a isso, o rei pensou dever oferecer um sacrifício aos deuses, agradecendo-lhes a benesse de que havia sido alvo. Convidou o hóspede a imolar a vítima sacrificial e este aproveitou para vingar o pai e os irmãos, bem como o sofrimento da mãe: em vez de matar o animal, matou Polifontes, tendo sido imediatamente aclamado rei da Messénia.

Com os elementos disponíveis para a reconstituição do episódio da vida de Mérope é possível detectar uma série de elementos queridos a Eurípides, que decerto aproveitou para a composição da sua intriga. Assim, a entrega do filho da rainha a um servo para o salvar das mãos de um tirano é um tema que podemos encontrar na *Andrómaca*, apesar de, ao contrário da rainha da Messénia, a princesa de Tróia ter sido mal sucedida nessa intenção. Na *Electra*, o usurpador

Egisto põe a cabeça de Orestes a prêmio, tal como Polifontes põe a de Épito e, assim como acontecia com o filho de Clitemnestra em Ésquilo, Sófocles e Eurípidas, também o de Mérope tinha sido levado por um velho servo e regressa para se vingar do assassino do pai. A conspiração de Mérope para matar o suposto assassino de seu filho é semelhante à de Creúsa, no *Íon*, e em ambas as peças a identificação de objectos pessoais é determinante no enredo. Aliás, esta tragédia é, de todas as de Eurípidas, a que mais afinidades tem com a história de Mérope e Cresfontes. No *Alexandre*, a família de Páris atacava-o, julgando-o um estrangeiro, e Hécuba quase o matava; todavia, reconhecia-o no último momento, antes de desferir o golpe fatal, tal como Mérope. No *Egeu*, sabemos que o rei de Atenas quase assassinava o filho Teseu. A proposta de casamento do tirano aparece também na *Helena*, entre Teoclímene e a protagonista, e nesta mesma peça, como em *Ifigénia Taurica*, o rei tirano é enganado pelos protagonistas. Finalmente, a *Electra* apresenta também Orestes celebrando o sacrifício perante Egisto, momento em que o príncipe desapossado aproveita para executar o usurpador do trono e amante da mãe, pelo que este assassinato é uma variante do de Polifontes no *Cresfontes*⁴. O próprio título da peça viria da figura do príncipe deserdado e sedento de vingança, tal como acontecia com o *Orestes*.

O esquema «quase-assassinato de parente, reconhecimento, conspiração para vingança» é um esquema geral, que decerto estava presente no *Cresfontes*, como na *Electra* e na *Ifigénia na Taurica*; e comum a todas estas tragédias é a figura do tirano a superar. Por outro lado, como diz Webster, Mérope devia pertencer a um tipo de mulheres trágicas como Alcmena, Hécuba, Electra, Alteia, Ifigénia e Creúsa: de carácter destruído pelo sofrimento⁵. O que significa que apesar de o *Cresfontes* ser um tema novo na dramaturgia grega, Eurípidas tê-lo-á revestido com motivos que lhe eram familiares e com os quais já saboreara o sucesso. Alguns tópicos esquilianos podem também ser encontrados na história de Mérope e Cresfontes, nomeadamente o regresso do príncipe, a história falsa que conta, a mãe que pede o machado para o matar. Mérope pertence também à categoria das mães enlutadas, de que fala Nicole Loraux⁶.

⁴ Um comentário a este episódio pode ser encontrado em T. B. L. WEBSTER, *op. cit.*, p. 138.

⁵ T. B. L. WEBSTER, *op. cit.*, p. 281. O esquema geral corresponde à essência estrutural do mito de que fala W. BURKERT, *Mito e Mitologia*, Lisboa, Ed. 70, 1991, p. 21 (trad. Maria Helena da ROCHA PEREIRA).

⁶ NICOLE LORAU, *Les mères en deuil*, Paris, 1990 (trad. Maria Cristina PIMENTEL, Lisboa, 1994).

Mas uma análise comparada entre os textos antigos e o drama português leva-nos de imediato a concluir que existe discrepância entre o que as fontes contam e a trama garrettiana. Em primeiro lugar, e talvez o elemento mais óbvio, o nome do filho de Mérope. A personagem de Garrett chama-se *Egisto*, o que não deixa de ser algo curioso pela afinidade com a conhecida personagem das tragédias de Ésquilo, de algum modo *alter ego* do Polifontes de *Mérope*. Depois, os textos gregos contam que Polifontes obrigou Mérope a desposá-lo. Na peça de Garrett, o casamento não chega a celebrar-se. Segundo os autores gregos, Mérope manteve-se sempre a par do crescimento do filho oculto. Na tragédia portuguesa, a rainha desconhece a sorte do filho. Nesta ignora-se também o édito de Polifontes. Consequentemente, o Épito/Egisto oitocentista é mais inocente, visto que não pretende alcançar qualquer recompensa e o sentimento de vingança germina *a posteriori*. O desenrolar do resto da tragédia de Garrett vem na sequência da acção previamente preparada, afastando-se um pouco das referências gregas originais, mas acabando por estar de acordo com a essência da intriga. Por exemplo, a execução de Polifontes faz-se no momento do casamento do rei com a rainha da Messénia e não durante o sacrifício de acção de graças. Artíficos que em nada alteram o desenrolar da história pretendida e que apenas pretendem provocar uma acentuação do *pathos*.

A que se devem as modificações de Garrett? Há que referir que muito certamente o autor das *Viagens* não leu nem Higino nem Apolodoro nem Pausânias, para se inteirar do mito de Mérope. E muito menos Eurípides, embora confesse a sua admiração pelo trágico. Diz Almeida Garrett que apesar de ter estudado grego, de ter aprendido a traduzir «quatro versos de Homero», na verdade, não conhecia a língua do Poeta⁷. A maioria dos especialistas afirma que o contacto mais próximo que o Autor teve com as tragédias gregas, nomeadamente com Eurípides, foi através das traduções e resumos feitos pelo

⁷ Como afirma Ofélia Paiva Monteiro, «conhecendo as hipérboles habituais do narcísico Garrett ao evocar a sua biografia, acreditemos mais na leitura quantiosa do Pe. Brumoy, comprovada... pelas suas primeiras tentativas trágicas, do que na do texto grego do poeta antigo», Ofélia PAIVA MONTEIRO, *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, vol. I, Coimbra, 1971, p. 80. Como refere ainda a mesma Professora, «em 1822, Garrett afirmava, aliás... que “desgraçadamente” não conhecia o grego. E assim cremos que fosse.» Já o latim era mais bem dominado por Garrett, *op. cit.*, citando *O Toucador*, 2ª ed., Lisboa, 1957, pp. 71, 79, n. 24. A Autora comprova a sua posição com um exemplo de uma citação retirada da *Odisseia* II, 1. Cf. também ALMEIDA GARRETT, «Prefácio...», p. 10.

padre jesuíta Pierre Brumoy na obra *Le Théâtre des Grecs*, e não através da leitura directa dos tragediógrafos áticos. Aliás, a obra de Brumoy «contribuiu muito para a difusão do teatro helénico no século XVIII»⁸. Outra curiosidade é verificar que, no seu Prefácio, Garrett conta que o tio lhe dizia, a respeito de Eurípides: «E mais falta o seu melhor drama, que se perdeu... a *Mérope*, isso é que era tragédia!»; sobre o que ele reflectia: «"Que pena perder-se a *Mérope*!"» É que Eurípides nunca escreveu qualquer tragédia com tal título, mas sim *Cresfontes*, como já referimos, cujo argumento correspondia à história da heroína citada. E ainda que pretendesse ler os originais gregos, o acesso ao *Cresfontes* de Eurípides continuar-lhe-ia vedado, visto que a peça não sobreviveu ao tempo.

O tema de *Mérope* foi-lhe por isso sugerido por outras fontes: foi seu tio, D. Frei Alexandre da Sagrada Família, quem nos Açores, perante as suas lamentações já tão românticas pela perda de tão grande obra-prima, lhe deu a ler o primeiro texto dedicado à heroína da Messénia. Tratava-se de uma tradução autógrafa da *Mérope* de Scipione Maffei⁹. A motivação de Garrett para a escolha de um tema clássico para a sua tragédia tem portanto um contexto alargado e justificado. Além disso, a *Mérope* não era a sua primeira tentativa dramaturgica. Em 1815, escrevera *Xerxes*, provavelmente inspirada nos comentários que o já mencionado exegeta francês fizera aos *Persas* de Ésquilo, que perdeu, alegadamente por «andar em muitas mãos a copiar» (o que não deixa de ser irónico!). Terá feito representar este «prodígio», como lhe chama no Prefácio da *Mérope*, quatro anos mais tarde entre os colegas da Universidade, com grande sucesso¹⁰. Em 1816, esboçara um *Édipo em Colono*, que deixou incompleto,

⁸ O. PAIVA MONTEIRO, *op. cit.*, p. 80, n. 23; Andrée CRABBÉ ROCHA, que o percebeu logo em *O teatro inédito de Garrett*, Coimbra, 1949, p. 12; cf. tb. José RIBEIRO FERREIRA, «Influência da *Andrómaca* de Eurípides no Teatro Português do século XVIII», *Bracara Augusta* 28, 1974, pp. 247-278.

⁹ D. Frei Alexandre tinha traduzido e escrito uma introdução à tragédia, onde prescindia de comentar a fidelidade, ou a falta dela, aos cânones da tragédia clássica. Optava antes por analisar as personagens, a sua verosimilhança, a intriga, a coerência, a intensidade. Uma posição bastante euripidiana, diríamos. Garrett terá herdado deste seu tio «o apreço pelo equilíbrio do texto bem como pela sua expressividade, mais do que pelas regras limitativas do classicismo». O trabalho corresponde ao manuscrito 195-II, 3º vol., nº 1, do espólio literário de Garrett, pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. A mesma tragédia havia já sido traduzida por Cândido Lusitano, em 1751, como comprova o manuscrito depositado na Biblioteca Pública de Évora, sendo estas referências dadas por O. PAIVA MONTEIRO, *op. cit.*, pp. 48, n. 78; 54; 85, n. 45; 62.

¹⁰ A. CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garrett*, Coimbra, 1944, p. 48, onde se tecem alguns comentários significativos acerca do *Xerxes*: «O fim de Garrett ao citar *Xerxes* como sua estreia

talvez inspirado em Voltaire e no padre Brumoy; e nesse mesmo ano tentara compor uma *Ifigénia na Táurica* (Garrett usa o galicismo *em Tauride* no título), que também não vingou¹¹. Entretanto, completara a sua *Lucrécia*, em 1818, que só postumamente viria a ser publicada, e pensara numa *Sofonisba*, em 1819. Isto sem mencionar a *Octávia*, traduzida de Alfieri (como ele próprio indica, talvez da edição de 1815, onde também figura uma *Mérove*)¹², e a comédia de tema odisséico *Auto da Rainha Penélope*¹³. Mais tarde escreveria ainda o célebre *Catão*. Como se vê, há em Garrett a tentativa de criar um *curriculum* de teatro de inspiração grega e latina. O primeiro mais assente nos conteúdos dos trágicos de Atenas, o segundo nas intrigas dadas pela historiografia ou, como no caso da *Octávia*, na da *praetexta* pseudo-senequiana. À excepção de *Mérove*, *Catão* e *Lucrécia*, Garrett abandonou incompletas todas as outras tragédias do princípio da sua carreira literária, ainda apegada aos modelos puramente clássicos e que «mau grado as palavras portuguesas eram calcadas nos moldes franceses»¹⁴.

As escolhas para os exercícios dramáticos estão de acordo com o tempo em que vivia. O seu século herdava naturalmente o que no anterior se escrevera: Maffei, Alfieri, Racine, Corneille e Voltaire, apenas para citar os mais significativos. As traduções deste último circulavam entre os académicos de Coimbra, que aí assistiam a *Bruto* (e talvez a *Mérove*). Em Portugal, o gosto pela tragédia de tema clássico não era um fenómeno isolado. O setecentista Francisco de José Freire (Cândido Lusitano) parafraseara obras de Sófocles e

dramática deve ser simplesmente o de dar uma referência ao início da sua carreira, e lembrar que começara por ser um humanista que lia os seus modelos no original e firmava os seus primeiros passos em bom classicismo grego.»

¹¹ Sobre esta Atrida escreveu apenas uma cena. Também aqui o modelo continuava a ser Brumoy, desta vez não apenas a partir de um resumo comentado, mas da tradução que fizera para o francês do drama eurípidiano, aliás «bastante afastada do texto de Eurípidés», e Racine, como demonstrou e afirma O. PAIVA MONTEIRO, *op. cit.*, pp. 97, n. 78; 98-101. M. H. Rocha Pereira crê que tanto esta *Ifigénia* como o *Édipo* foram tentativas de Garrett para traduzir as peças; cf. Maria Helena da ROCHA PEREIRA, «A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII» in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, 1988, p. 160, n. 2.

¹² A. CRABBÉ ROCHA, *op. cit.*, p. 20.

¹³ Cf. o catálogo do espólio de Garrett, da autoria de Henrique de Campos de Ferreira Lima, citado por A. CRABBÉ ROCHA, *op. cit.*, p. 9, 11-14. Os únicos fragmentos da *Ifigénia* e do *Édipo* de Garrett foram publicados por Damien SAUNAL, «Textes inédits d' Almeida Garrett. Fragments d' oeuvres dramatiques: Iphigenia em Tauride-Edipo em Colona», *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais* III/1, 1952.

¹⁴ Teófilo Braga, *Garrett e o Romantismo*, Porto, 1903, p. 285.

Eurípides para português: *Ifigénia na Táurica*, *Medeia*, *Édipo Rei*, *Hécuba*, *As Fenícias*, *Hércules*, *Ifigénia em Áulis*. Manuel de Figueiredo, de quem será famosa uma *Mégara*, seguiu o mesmo espírito. Isto para não recuarmos até ao século XVI, onde haveria mais títulos a citar, como *A vingança de Agamémnon* de Henrique Aires Victória e a desaparecida *Cleópatra* de Sá de Miranda¹⁵. Obras que dão significado às palavras que Garrett escreveu no Prefácio: «Comecei a engatinhar na carreira dramática com as andadeiras clássicas e aristotélicas que a ninguém se tiravam ainda então em Portugal.»

Entre os autores trágicos da época de Garrett, saliente-se Manuel Caetano Pimenta de Aguiar, deputado às Cortes Constituintes, e que escreveu uma série de peças de tema greco-romano: *Virgínia*, publicada em 1816 e baseada em Dionísio de Halicarnasso e Tito Lívio, conta o célebre episódio da República e encontra eco na figura de D. Maria II, em torno de quem o país se reorganiza; ainda nesse ano publica *Os dois irmãos inimigos*, inspirada em Racine e baseada no tema de Etéocles e Polínicos, alegoria da luta fratricida entre D. Pedro e D. Miguel; em 1817 sai à estampa *Árria*, baseada no conhecido episódio *Paete, non dolet*, contado por Plínio-o-Jovem, e onde se explicita a tese da liberdade individual alcançada pelo suicídio que desafia o despotismo; em 1819, *Eudóxia Licínia* tinha como contexto o Baixo Império, considerado um período dissoluto e, por consequência, de decadência; também em 1817, publica *A morte de Sócrates* e em 1820, *O carácter dos Lusitanos*, cujo heroísmo se centra na figura de Viriato, que luta contra o domínio estrangeiro dos Romanos. Entre 1815 e 1817, a Lusa Atenas viu subir aos seus palcos estudantis versões de peças germinadas na epopeia, na tragédia e na historiografia clássicas: *Sofonisba*, *Príamo* e *Peto* são apenas alguns exemplos. Apesar destes, em Portugal, o movimento foi menos ardente do que no resto da Europa. Conhecem-se textos

¹⁵ Sobre o contexto do teatro de tema clássico anterior a Garrett e o gosto pela tragédia grega em Portugal, vide Maria Helena da ROCHA PEREIRA, «A apreciação...», pp. 149-170; *Idem*, «La katharsis d' Aristote chez les théoriciens portugais du XVIIIe siècle», *Humanitas* XLVIII, 1996, pp. 105-115; José RIBEIRO FERREIRA, «Fontes clássicas na *Mégara* de Reis Quita e Pedegache», *Humanitas* XXV-XXVI, 1973-1974, pp. 115-153; *Idem*, «Influência da *Andrómaca* de Eurípides no Teatro Português do século XVIII», *Bracara Augusta* 28, 1974, pp. 247-278; Nair de Nazaré CASTRO SOARES, *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes- Originalidade*, Coimbra, 1996; Luís de SOUSA REBELO, *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, 1982, pp. 174, 175. Apesar de tudo, a imitação da tragédia foi-se fazendo sobretudo a partir de Eurípides. Cf. Maria do Céu FIALHO, «*Rei Édipo*: tragédia e paradigma. Algumas etapas na história da sua recepção» in *As línguas clássicas. Investigação e ensino*, Coimbra, 1993, p. 69.

que procuram a formulação do trágico e que são de tema clássico. Todavia, não se pode dizer que tenham tido grande sucesso entre os eruditos nacionais e muito menos entre os gênios europeus da literatura e da filosofia.

De qualquer modo, Garrett vem motivado em parte por esse contexto, em parte pela força anímica que o incita a escrever com uma nova perspectiva e que acabará por desembocar naquilo a que se chamará romantismo. As suas escolhas caminham de mãos dadas com as de outros dramaturgos românticos do século XIX, que não rejeitaram os temas inesgotáveis que Gregos e Romanos legaram à Europa; apenas os leram e exprimiram de outra forma. Os esboços do romantismo fazem-se com os mitos que Homero enunciara mais de vinte e cinco séculos antes e que na verdade nunca se chegarão a apartar definitivamente daquela escola estética. Lembremos a pintura que António Manuel da Fonseca apresentou no segundo salão da Academia em 1843, *Eneias salvando seu pai Anquises no incêndio de Tróia*, um exemplo do que dissemos. Tais temas não eram assim tão «tralha greco-romana»¹⁶.

Segundo o próprio Garrett, teria sido a insatisfação que a leitura da tradução da *Mélope* de Maffei lhe causara que o levou a tomar a decisão de escrever uma tragédia com o mesmo nome. Na verdade, a rainha da Messénia conhecera um grande sucesso na Europa neoclássica. Maior do que na própria Antiguidade¹⁷. As versões mais significativas foram sem dúvida as de Voltaire, Alfieri e Maffei. A deste último, publicada em 1713, viria a ser um manifesto contra a influência francesa no teatro italiano e a ficar na História da Literatura europeia como o primeiro texto trágico a fixar definitivamente o uso do decassílabo livre e a suprimir o coro, fenómeno que se vinha formulando desde Racine. Maffei, dramaturgo de influência jesuítica, faria do amor maternal a única paixão que anima a sua tragédia. No Prefácio, Garrett acusava-o de ter «estragado» um tema tão nobre, mas apesar disso: «Perdi toda a fé nas crenças velhas e não entendi as novas nem acertava com elas. Neste estado compus a *Mélope*. Reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar, que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperança naquela para que me chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transformação, tudo isto

¹⁶ Cf. A. CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garrett*, Coimbra, 1944, p. 70.

¹⁷ Uma lista dessas *Méropes* pode ser vista em A. CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garrett*, Coimbra, 1944, pp. 74-75, à qual se pode juntar a de Matthew Arnold.

trabalhou na *Mérove*.» Resta saber se o seu descontentamento não corresponderia antes à vontade de ser um Maffei português.

Em 1783, Vittorio Alfieri publicava a sua versão da história. Dedicava-a à «*nobil donna*» sua mãe, o que Garrett imitará e que virá a servir para identificar o trágico italiano como uma das fontes do dramaturgo português. Aliás, ele próprio o confessava, pois sobre Alfieri e Jean-François Ducis escreve «... aqueles dois trágicos transtornaram as minhas ideias dramáticas.» A *Mérove* de Alfieri fazia a apologia da liberdade e acusava a tirania de «realidade histórica destruidora» do Homem. Quanto a Voltaire, este era simplesmente omitido do Prefácio. Mas é hoje indiscutível, para a crítica garrettiana, que a sua *Mérove* foi lida e absorvida pelo autor de *Camões*. Como pequeno exemplo de confirmação desta tese, basta lembrar que pertence a Voltaire e a Alfieri a ideia de inserir na intriga da tragédia a peça de vestuário que permitirá a identificação do filho de Mérope e não o anel a que Scipione Maffei tinha recorrido. Recordemos que, no prólogo de *Dona Branca*, afirma que na juventude estava: «rodeado de Enciclopedistas, de Rousseau, de Voltaire»¹⁸. Já os nomes das personagens foram dados quer por franceses quer por italianos: o herói é *Egisto* e não *Épito*, *Telefontes* ou *Cresfontes*. Garrett foi por eles induzido em erro. Opções que confirmam os seus modelos estéticos.

Apuradas as fontes da criação da *Mérove*, antes de prosseguirmos na nossa análise convém esclarecer que dispensamos, de momento, a identificação do génio criador de Garrett; prescindimos de saber onde está a contaminação de franceses e italianos. Interessa-nos a *Mérove* que Garrett decidiu publicar, que permitiu que fosse lida como de sua autoria, que gostaria que tivesse sido representada com o seu nome. Cremos que os reparos que lhe fez vinte anos depois dizem respeito a fundamentações de natureza estética, assentes na dicotomia classicismo/romantismo, não de ideologia político-filosófica. Deste modo, ser-nos-há possível aceder às suas ideias acerca do trágico, àquelas que deixou que se lhe outorgassem, bem como ao uso que delas fez para viver o seu tempo e interpretar a sua realidade.

¹⁸ Cf. A. CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garrett*, Coimbra, 1944, p. 69, 78; Álvaro Manuel MACHADO, *Les Romantismes au Portugal. Modeles étrangers et orientations nationales*, Paris, 1986, p. 180 e ALMEIDA GARRETT, *Obras Completas*, vol. XXIX- *Obras Póstumas*, vol. I, ed. Teófilo Braga, Lisboa, 1914, pp. 131-133, onde Garrett se coloca como interlocutor de uma discussão sobre as suas próprias influências.

A peça foi projectada nos Açores, antes de 1818, e concluída em Coimbra em 1820. Coincide, portanto, com um conturbado período da História nacional e o provável é que tenha recebido dessa realidade mais do que uma simples referência temporal. Como já afirmámos, o próprio Autor confessa que o ensaio foi interrompido pelos acontecimentos políticos que envolveram todos os que participavam no projecto. Poderá ser uma opção de retórica fazer coincidir os dois eventos. Seja como for, pseudo-coincidência ou não, ela é significativa porque a vincula a um tempo específico e significativo da História do Portugal de oitocentos. Cremos, por isso, ver na concepção de *Mérope* elementos que nos permitem afirmar que, mais do que simplesmente um «amor materno», Garrett escreveu uma tragédia de forte mensagem política, ainda que à data fosse um jovem e o seu texto não fosse ainda a obra-prima que viria a ser *Frei Luís de Sousa*.

A revolução liberal de Vinte recuperou o problema da soberania nacional, criando as condições necessárias para que esta se expressasse na literatura. Para isso concorreram factores da história política portuguesa coeva, como as invasões francesas e o período de protectorado inglês que se lhe seguiu. Tal conjuntura levou à produção de textos de carácter nacionalista, que rapidamente viriam a reclamar heróis pátrios, mas que nesse período propedêutico se manifestaram ainda em figuras da cultura clássica universal. Pensamos que na *Mérope* está subjacente a ideia do herói nacional que age exemplarmente para com os seus concidadãos. Esse herói identifica-se tanto com a mãe como com o filho. Está de acordo com o argumento de que o teatro deveria ser o meio ideal de divulgação dos exemplos de heroísmo nacionalista, exemplos esses que por enquanto nada perdem por se inspirarem nos Gregos¹⁹. Importante é salientar que antes de Frei Luís de Sousa, de D. João de Portugal ou de D. Filipa de Vilhena, os heróis nacionais garrettianos assumiram a forma dos heróis da universalidade clássica.

¹⁹ É sobejamente conhecido o seu desabafo em prol do teatro português, no prólogo ao *Afonso de Albuquerque*: «Nós, Portugueses, que tantos Homeros temos tido, que de nossos Aquiles imortalizam os feitos, apoucados e pobres na cena, carecemos de Eurípides e Sófocles, que sobre os teatros apresentem à nação, com a glória de seus antigos heróis, seu nobre modelo e instigador exemplo; que tanto mais vivo e proveitoso seria quanto ajudado da teatral ilusão torna mais profundas as sensações e mais arreigado o conselho; crescendo-lhe sobre a epopeia a vantagem, não só da viveza e naturalidade, mas de ser comum à totalidade da nação, que ordinariamente não lê, nem sabe, de poemas, que sobre longos não entende.» A preocupação que Garrett demonstra ter com o público/povo é sintomática do seu percurso em direcção ao romantismo. ALMEIDA GARRETT, *Obras Completas*, vol. XXIX- *Obras Póstumas*, vol. I, ed. Teófilo Braga, Lisboa, 1914, p. 103.

Assim o demonstram a sua Mérope, o seu Catão, a sua Lucrecia, bem como os esboços da sua Ifigénia e do seu Édipo, figuras sem pátria e sem tempo. Afirmando a solidez de uma formação ocidental, Garrett parte das raízes clássicas comuns a todos os Europeus, para depois se dedicar às figuras que especificam e definem a sua própria identidade a um nível microcómico, o de *ser português*.

Apesar de ter bebido em fontes secundárias, Garrett pega no tema clássico e tenta redefini-lo, por aplicá-lo à conjuntura do seu tempo. A propósito da concepção do *Xerxes*, a análise de Ofélia Paiva Monteiro é significativa: «Conhecendo João Baptista da tragédia provavelmente apenas o resumo e o comentário feito pelo Pe. Brumoy, não foi com certeza seduzido pela majestosa amplidão do seu lirismo, já que só uma tradução fiel do texto autêntico, tão próximo ainda do ditirambo, lho poderia revelar; tê-lo-ão atraído, o nacionalismo e o humanitarismo que o Pe. Brumoy pusera em relevo n' *Os Persas*»²⁰. Isto é, a Garrett interessavam sobretudo as ideias e o modo como elas podiam ser expressas. É nesta perspectiva que podemos perceber as formas que de futuro aliciarão o poeta. O Autor começa a compreender a acusação feita à académica tragédia francesa de corte, que negava o sentimento e se esgotara, reproduzindo uma «falsa antiguidade clássica e afastando das emoções da realidade as admirações banais de cenas patéticas de convenção»²¹.» Sujeita às regras do verso, controlava as emoções pela racionalização excessiva das personagens. Voltaire terá sido o primeiro a tentar alterar a situação, dando-lhe «*tendências filosóficas*». Na Alemanha, foi Lessing quem, na sua carta XVII, reagiu primeiro contra o chamado estilo francês. Em Portugal, João Baptista de Almeida Garrett. *Mérope* é uma etapa desse percurso. Em 1903, Teófilo Braga considerava a tragédia do princípio do século XIX um teatro filosófico-político, através do qual a elite culta do país expressava o seu pensamento liberal. T. Braga refere-se mesmo a uma «vaga noção da *democracia* aliada à ideia de *soberania nacional*.» Mais, «rara é a tragédia composta ou representada neste período que não seja um grito de liberdade»²². *Mérope* pertence a esse grupo de textos.

²⁰ O. PAIVA MONTEIRO, *op. cit.*, p. 97.

²¹ Teófilo BRAGA, *Garrett e os Dramas Românticos*, Porto, 1905, p. 8.

²² *Idem*, *Garrett e o Romantismo*, Porto, 1903, pp. 166, 205. De acordo com a sua análise, a tragédia clássica foi uma moda palaciana durante os séculos XVII e XVIII, mas tornou-se «um meio revolucionário apresentando os altos caracteres e os veementes protestos da liberdade». No primeiro quartel do século XIX, a tragédia francesa era ainda merecedora do respeito dos intelectuais. Mas não era já a Racine e a Corneille; era antes a Voltaire o autor a que mais se recorria, «por causa

Assim, o teatro ganha, para os românticos, uma importante função objetiva. Na verdade, a geração oitocentista só estava a reposicionar o lugar da expressão dramática no seu contexto, visto que essa importância não era uma originalidade. Recordemos que já entre os Gregos o teatro tinha uma função política²³.

Sendo Garrett um autor de charneira, é natural que nele encontremos elementos próprios do classicismo e elementos característicos do romantismo, e sendo a *Méropé* uma das suas primeira obras, mais natural é ainda que nela abundem tais misturas estéticas. Nesta fase inicial há mais sobreposição do que síntese, porque se está perante a descoberta. A base é clássica, estamos perante uma tragédia à grega, de uma heroína da cultura grega; mas há já outra cosmovisão e talvez por isso Garrett a tenha publicado e apresentado como parte do seu passado literário. Entre os elementos que virão a ser adoptados pelo romantismo, *Méropé* anuncia o estilo coloquial, por vezes emocional e não equilibrado, as frases suspensas e entrecortadas, o verso livre, que pela mesma altura Victor Hugo defende nos seus escritos, contra a tragédia clássica francesa²⁴. As didascálias fornecem elementos para caracterizar esse romantismo. A indicação da presença do mausoléu de Cresfontes no palco, por exemplo. Esse elemento não é uma novidade cénica na tragédia clássica. O túmulo de Dario tem uma função primordial em os *Persas* de Ésquilo. Em *Coéforas*, o dramaturgo coloca Orestes junto do túmulo de Agamémnon a pronunciar o prólogo e Sófocles marca o encontro entre os dois filhos do rei argivo perto do mesmo. Na *Helena*, Eurípidés inicia a peça com a heroína como suplicante

do seu intuito social e filosófico» e porque tratava «as questões de liberdade de consciência, atacava o obscurantismo religioso e o despotismo cesarista». A esse propósito, repare-se que a sua *Méropé* não inclui a figura do sacerdote de Garrett. Cf. T. BRAGA, *Garrett e o Romantismo*, Porto, 1903, pp. 203-204.

²³ É com respeito a isso que Teófilo Braga escreve também: «O Teatro em Portugal fora para a liberdade burguesa o mesmo que na Idade Média as Catedrais: sob as suas abóbadas, ou ao pé dos carvalhos do adro da igreja, ajuntava-se a comuna ou concelho reclamando a imunidade do seu foral, proclamando as garantias do costume; também no Teatro português de 1801 a 1846 repercutiram os ecos das revoluções, e ali em estrondosas ovações políticas desabafava os sentimentos de liberdade calados por tantos séculos.», T. BRAGA, *Garrett e os Dramas Românticos*, Porto, 1905, p. 6.

²⁴ 1º Acto, Cena V, vv. 272-287. Cf. Victor JABOUILLE, «Cultura Clássica (Leituras e contactos)» in Helena CARVALHÃO BUESCU (COOR.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, 1997, pp. 111-117.

junto ao túmulo de Proteu. Todavia, a imagem do túmulo será não só aproveitada como fortemente tratada pelo romantismo enquanto símbolo do culto do binómio amor/morte, enquanto monumento à vida e suas vicissitudes²⁵. As cenas que decorrem em torno do sepulcro de Cresfontes acentuam essa característica: Polidoro que chora o desaparecimento de Egisto abraçado ao monumento ou o momento em que o velho servo cai desfalecido sobre o mesmo, desesperado por pensar ter perdido o filho adoptivo²⁶. De algum modo, a presença do túmulo em cena simboliza a figura de Cresfontes já morto, imagem do rei justo e a fidelidade e o respeito que as outras personagens demonstram ter por ele. Outro traço romântico é a ambiguidade do vilão. Polifontes não é um tirano completamente mau. Anseia pelo perdão do seu acto, para o qual o arrependimento o incita (1º Acto, Cena IV, vv. 193-200). Essa faceta corresponde à necessidade que o homem do romantismo tem em mostrar o outro lado dos espíritos, e que será particularmente explorada pela literatura gótica. A *saudade* é também característica romântica, particularmente portuguesa, exprimindo a memória nostálgica dos bons tempos passados. Também a podemos encontrar nesta tragédia. O mesmo se diga de momentos que privilegiam o sentimento à razão ou em que se faz o apelo da liberdade do povo²⁷.

Apesar destes elementos, Garrett está ainda na fase da imitação dos modelos antigos e *Mérope* é um texto marcadamente clássico, com características que indubitavelmente a definem como tragédia.

A acção abre com o monólogo, à maneira clássica antiga, que expõe o estado da acção. São também as didascálias que fornecem pormenores que permitem caracterizar o ambiente clássico. Logo a que abre a primeira cena indica ao encenador que deve existir um peristilo e um templo. Além do aspecto cenográfico: põe-se em relevo a condição social elevada das personagens, a sua linhagem é salientada (Egisto não hesita em proclamar que é descendente do sangue de Alcides, Acto IV, Cena II, v. 97); Mérope corresponde à norma

²⁵ 1º Acto, Cena I, vv. 40-48. O próprio Garrett volta a usar esse tópico no canto II de *Camões*, quando o poeta visita a cripta funerária de Natércia, por exemplo. Sobre o túmulo como tópico romântico vide P. Van TIEGHEM, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948 p. 68.

²⁶ 3º Acto, Cena III, didascália que introduz o verso 207; 4º Acto, Cena I, didascália que encerra a cena.

²⁷ 2º Acto, Cena VI, v. 286; 1º Acto, Cena III, v. 91; 5º Acto, Cena III, v.117. Cf. P. Van TIEGHEM, *op. cit.*, p. 193.

aristotélica que exige a bondade do protagonista, bem como a seriedade e a positividade dos seus objectivos, visto serem elementos que suscitam a aprovação e a partilha de tais ideais com o público²⁸. Uma versificação adjectivada, um número restrito de personagens, cinco actos, tal como fora definido por Horácio e intuído em Aristóteles, não mais de três actores em cena, com duas excepções apenas²⁹, são outros elementos que ajudam a compor a forma clássica da *Mélope* de Garrett. Porém, já não existe coro, o elemento clássico mais evidente.

Em que sentido é *Mélope* uma tragédia? Nela existe a suposta lei clássica das três unidades³⁰: há *unidade de tempo*, visto que a peça se passa toda num curto período, que não ultrapassa um dia. Há *unidade de espaço*, uma vez que da primeira à última cena toda a intriga se desenrola em frente do templo, situado entre o mausoléu de Cresfontes, significativamente colocado à direita do edifício sagrado, e o palácio de Polifontes, não menos significativamente colocado à esquerda do mesmo; a primeira didascália de Garrett indica mesmo «É a mesma vista em todos os actos.» Finalmente, há *unidade de acção*, exigência aristotélica genuína, dado que toda ela gira em torno da rainha que esconde o filho do tirano que lhe usurpou o trono, do regresso daquele e da consumação da vingança. Há um princípio (o medo de Mélope, a angústia, a incerteza do paradeiro do filho), um meio (notícias do filho, a suposição da sua morte, a revelação da sua existência) e um fim (a vingança do filho, a reconciliação). A heroína titular é a personagem com quem todas as outras contactam e por quem se ligam as tragédias de cada uma.

Mas uma tragédia não se define apenas pelo cumprimento da «lei» das três unidades ou pelo da criação das personagens. A definição do conceito não é tarefa fácil e são muitas as autoridades que já o tentaram fazer³¹. O elemento

²⁸ Cf. ARISTÓTELES, *Poética* 1454a 16-17.

²⁹ 4º Acto, Cena V, cena da revelação de Egisto a Polifontes; e 5º Acto, Cena II, a cena final.

³⁰ Na verdade, a «lei das três unidades» é fruto da exegese quincentista de Aristóteles. Vide Nair de Nazaré CASTRO SOARES, *Introdução à leitura da Castro de António Ferreira*, Coimbra, 1996, p. 38 e Bernard DEFORGE, *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, 1997, pp. 25-30; cf. O. PAIVA MONTEIRO, *op. cit.*, p. 43. Garrett segue a tradição quincentista.

³¹ As dificuldades de definição de «tragédia» foram bem sentidas por Albin Lesky: «ao nos aproximarmos do objecto, diminui a possibilidade da sua definição», Albin LESKY, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, 1984, p. 11. Outras tentativas de definição devem-se a Aristóteles na *Poética*, a Goethe e a Wilamowitz. Vide José Pedro SERRA, *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*, Lisboa, 1998.

que reúne mais consensos para uma definição de tragédia é o *conflito*. Albin Lesky enuncia o problema da seguinte forma: «A absoluta falta de solução do conflito trágico tornou-se precisamente o ponto central da tragédia para algumas teorias modernas e foi designada como o primeiro requisito essencial para a origem da autêntica tragédia.³²» No entanto, e como refere o mesmo Professor, nem todas as tragédias gregas são passíveis de ser definidas dessa forma. Lembra Lesky a última tragédia da *Oresteia* de Ésquilo, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono* de Sófocles e *Helena* ou o *Íon* de Eurípides³³. Estas poderão ser consideradas tragédias de «reconciliação» e «harmonização» (*Versöhnung* e *Ausgleich*, para referir as palavras do Autor). Pelo que a definição de tragédia tem de ser mais abrangente. Lesky propõe: «Uma tragédia... pode participar do autenticamente trágico sob a forma de situação trágica, a qual não impede que tenha um final feliz. Mas pode ter também como tema um conflito absolutamente trágico com um final funesto.³⁴» Comum a todas as tragédias é sim a *experimentação dolorosa* (*leidvoll erfahrenen*) de um conflito da existência humana, independentemente do seu desenlace. Ou, como refere José Pedro Serra, a tónica trágica deve ser colocada não no centro, mas no processo, na experiência³⁵.

É nesta definição que se insere a nossa tragédia, tal como Garrett a concebeu. É inegável que na *Mélope* vintista há *conflitos*, todos eles momentâneos, e são esses que nos levam a identificar não apenas uma mas várias personagens em quem o trágico se define. Vejamos a protagonista. A sua situação, aparentemente segura, foi repentinamente alterada pela rebelião que levou à morte do rei e ao homicídio dos filhos. De um estado de felicidade, a heroína passou a um estado de desespero, que se agrava quando supõe que o filho que conseguira salvar acabou também por ser assassinado. Depois de tentar vingar a sua morte, que quase a conduz a uma catástrofe, e de uma cena de reconhecimento mútuo, gera-se novo conflito na pessoa da rainha: ou casar com o tirano, trair os princípios da liberdade e a memória do marido falecido e manter a vida de Egisto em troca ou recusar tais actos e suportar a execução do único filho. A escolha de Mélope passa por uma situação inconciliável: o seu casamento com Polifontes não é conciliável com a sua honra e consciência, a rejeição do mesmo não é conciliável com a manutenção da vida do filho. Este é

³² A. LESKY, *op. cit.*, pp. 24-25.

³³ *Idem, ibidem*, p. 25.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 29.

³⁵ Cf. José Pedro SERRA, *op. cit.*, p. 331.

o conflito central, ao qual se colam os outros. Mérope tem liberdade de escolha, o que traz o dilema e a consequente introspecção da personagem para a opção, a angústia que daí deriva e a experimentação trágica. *Mérope* exprime o conflito Amor/Razão de Estado: de um lado está o amor ao filho, do outro a fidelidade aos princípios do Estado eticamente instituído, não o da tirania. Corresponde ao conflito Estado/família, domínios que, a partir da *Antígona*, Hegel salientou como fundamentais da existência, de direitos iguais e como tal essenciais para a definição de trágico³⁶. Em Eurípides, o conflito surge com particular intensidade das forças elementares da paixão humana. Apesar do Autor ter sido limitado no seu acesso a Sófocles e Eurípides, a tragédia garrettiana parece ter herdado também esse aspecto: o amor contra a ética. O dilema acabará por se dissolver com a vingança de Egisto. Todavia, Mérope estava decidida a optar pelo casamento infame; a rainha rejeitaria a fidelidade ao Estado ideal pela sua paixão, o amor materno. O que na tragédia estóica poderia levar à sua destruição emocional e à efectiva do filho e o que a torna alvo da crítica feita pela rainha Praxíteia, a protagonista de uma outra tragédia perdida de Eurípides, o *Erecteu*, quando afirma que «odeia as mulheres que pelos filhos preferem a vida à honra»³⁷. O modelo de Mérope começa assim por ser o de uma anti-Praxíteia, para terminar como o de uma anti-Clitemnestra.

Em segundo lugar Egisto. Este príncipe está longe de ser um Orestes atormentado. Nele há, numa primeira fase, o desconhecimento da sua verdadeira ascendência. A revelação que lhe é feita por Polidoro, reorganiza as personagens com as suas verdadeiras funções na economia da peça. Mas Egisto não hesita nem por um momento em vingar a morte do pai e salvar a honra da mãe. Na verdade, o dilema de Orestes também não se tornava doloroso com o castigo do amante da mãe, mas sim com o de Clitemnestra. A existir, o do Egisto da *Mérope* garrettiana reside na decisão de matar ou não o homem que quer forçar sua mãe a um casamento vergonhoso para a sua linhagem e desonroso para a sua condição de príncipe herdeiro. Rapidamente, toma Egisto a decisão e vinga a morte do pai. Pelo que Mérope é mais trágica do que Egisto. Os autores modernos, incluindo Garrett, entenderam desta forma a intriga e daí a nomeação que deram

³⁶ Fundamental para a leitura da tragédia moderna, como o *Herodes e Mariamne* de Hebbel. Cf. A. LESKY, *História da Literatura Grega*, Lisboa, 1995, pp. 308-309 e HEGEL, *Estética* II, 2, 1.

³⁷ LICURGO, *Leocr.* 98; PLUTARCO, *Moralia* 310D; frs. 349-369 NAUCK²; cf. N. LORAUX, *op. cit.*, p. 18.

à tragédia. É que entre os modernos não se impõe a vingança como princípio religioso. Entre estes, ele é fundamentalmente político. Talvez resida aí a diferença.

Em terceiro lugar, o sacerdote, personagem com a qual Garrett consegue atingir a novidade em relação aos seus predecessores. Esta assume o papel da Ama clássica. É também no sacerdote que o poeta concentra as reflexões e funções que uma tragédia grega teria dado ao coro: aconselhar, comentar, prever³⁸. Por outro lado, todo o pensamento religioso que envolve a *Méropé* é transmitido pelo sacerdote que, longe de ser uma figura sinistra associada ao clero regular contra o qual os liberais se insurgiram, é o confidente e fiel conselheiro da rainha. É por esse papel que cairá também sobre o sacerdote um conflito: o de confessar a verdade ao tirano ou enfrentar a morte. Um conflito menor na economia da tragédia, mas que está presente. Com esta situação, Mérope aproxima-se da categoria *conhecimento*, ao tentar persuadir o sacerdote a ceder às exigências do tirano, que ela desconhece. Um final trágico ao gosto de Aristóteles viria com um desenvolvimento que culminasse na cedência do sacerdote a essas exigências, consequente execução de Egisto e agonia de Mérope, por causa do seu próprio erro, a *hamartia*.

Finalmente, Polifontes. Nele o conflito não é um dilema. É uma ansiedade contraditória que passa pelo remorso e pelo arrependimento do seu acto, pelo desejo de encontrar o filho do seu rival. Polifontes não ignora a existência de um herdeiro legítimo, por isso teme. Mais uma prova de que o conhecimento é doloroso. Em todos os casos, é a necessidade, a *ananke* da tragédia clássica, que força a agir, a decidir.

Paralelamente ao conflito, há outros elementos que contribuem para a essência do trágico: a *anagnorisis*, a *moira*, a *hybris*, a *nemesis*, o *pathos*, a *katharsis*, a quase *hamartia* de Mérope³⁹. A *anagnórise* é constante nesta tragédia. Há pelos menos três reconhecimentos de Egisto. Mas, longe de trazer alívio, o reconhecimento traz à mãe ansiedade, porque agora teme pela vida do filho. Ao

³⁸ O sacerdote de Mérope poderá seguir a linha do Grande Sacerdote de Júpiter do *Édipo* de Francisco de Pina e Melo, escrito em 1765, e que, entre outras funções, assimila as do Coro inexistente. Cf. Maria Helena da ROCHA PEREIRA, «A apreciação dos trágicos...», pp. 160-161.

³⁹ O recente trabalho de J. P. Serra aborda o trágico como conceito categorial, isto é, que se define por categorias. Quando uma situação participa de algumas ou de todas elas- conflito, destino, liberdade, culpa, conhecimento e ignorância- aproxima-se do *trágico* e da *formulação da cosmovisão trágica*. Esta tragédia participa de algumas dessas categorias. Cf. J. P. SERRA, *op. cit.*, p. 143.

longo da tragédia pressente-se a fatalidade que pode vir a ocorrer, e que acabará por não se concretizar. Esse sentimento de inquietação pelo que está para acontecer identifica-se com o conceito grego de *moira*, que paira sobre as personagens. As palavras do sacerdote no Prólogo insinua a fatalidade que caiu sobre os reis da Messénia: «É culpado o mortal se o céu castiga» (1º Acto, Cena I, v. 7). E ao longo da peça encontram-se expressões como «fadário», «meu fado», «meu triste fado», «malfadada», «malfadado», «Oh fado, ah, que não me deixas», todas elas sintomáticas da acção da *moira*. O facto de Épito desconhecer que é adoptado e vir à Messénia poder-se-á considerar uma intervenção da *Tykhe*, visto que as outras divindades permanecem inomináveis na tragédia. Há a fatalidade que encarna o afastamento dos percursos de mãe e filho e a *Moira* que age como elemento que leva à reunião de Egisto e Mérope, que ignorando quem são e o que são um ao outro quase caem em desgraça. Pressente-se uma fatalidade iminente que atinge o seu clímax no momento em que a heroína decide vingar a suposta morte do seu filho. Há um outro tipo de controlo superior sobre as vidas dos protagonistas. Todavia, esse transfere-se para a perversidade humana do tirano, que leva a situações limite.

A existir, a *hybris* desta tragédia foi já cometida, por Polifontes, quando usurpou o trono. Com tal acto, deu-se a *metabole* para Mérope e sua família. Devido ao acto, Polifontes deverá ser agora castigado pelos deuses, facto para o qual o sacerdote alerta várias vezes, em palavras como «Talvez não tarde seu favor celeste» (1º Acto, Cena III). A aplicação da *nemesis* ao déspota satisfaz os desejos de humanidade e justiça.

Ao nível do *pathos*, a tragédia atinge também momentos significativos: nas cenas em que o grau mais violento das emoções se manifesta. O patético concentra-se sobretudo na figura da mãe. Ao que parece, Eurípides insistia em cenas entre mães e filhos que não se reconhecem, pelo patético e pelo terror que estas eventualmente provocariam no público: uma mãe que tenta matar o assassino do filho desconhecendo que ele é o seu próprio filho seria, por certo, efeito garantido⁴⁰. Matar o filho seria como matar-se a si própria. Pelas expressões corporais indicadas nas didascálias, pelas palavras que o poeta coloca na sua boca, Mérope é a seu modo uma *mater dolorosa*, que como Hécuba não hesita em vingar-se do assassino do filho. Quando o reconhece, Mérope ganha

⁴⁰ Plutarco refere que a audiência aterrorizava-se temendo que o velho não chegasse a tempo de impedir a fúria da mãe. Cf. fr. 456 NAUCK², pp. 500-501.

consciência da possibilidade da desgraça. A primeira emoção é o alívio, pois está vivo. A segunda emoção é a ansiedade, pois pressente o desabamento. O medo de Mérope advém do facto de conhecer e temer que esse conhecimento se difunda. Mas o horror e a compaixão podem estar também na mulher que se vê obrigada a desposar o homem que lhe assassinou os filhos, para salvar a vida de outro. Mérope parece ser assim uma etapa para chegar à tragédia de D. Madalena de Vilhena. O material euripidiano dá a Garrett o tratamento do *pathos* adequado às suas expectativas, pois possibilita emoções que vêm ao encontro da geração romântica.

A morte em cena é a consumação máxima do patético em Garrett. Originalidade em relação ao tratamento que os comentadores da tragédia ática, desde Horácio, lhe deram. Mas não necessariamente em relação aos próprios Gregos, como, por exemplo, o atesta o *Ájax* de Sófocles⁴¹. Se Maffei e Voltaire optaram por seguir o modelo da maioria das tragédias gregas que chegaram até nós e que levaram à teorização abusiva de que por *bienséance* a morte teria de ser fora de cena e posteriormente relatada⁴², Garrett, provavelmente por uma opção consciente e por influência de Alfieri, escolheu mostrar o castigo ao público. O vilão de *Mérope* é assassinado em cima do palco, em frente do espectador. Pretende-se expor o castigo da tirania, contra a qual a tragédia é um manifesto. Proclame-se a liberdade, morte ao déspota, ao que desrespeitou as leis, para quem «os direitos do povo nada valem»⁴³. E o tirano morre num final abrupto, mas que cumpre o objectivo da mensagem do poeta, aproximando-se do código emotivo romântico. A morte é justificada e preparada ao longo do texto por adjectivos como «tirano», «perverso», «déspota», pelas acções de prepotência, pelo estigma do assassinato do rei legítimo e de crianças. O seu retrato é objectivamente feito pelo sacerdote:

⁴¹ Cf. HORÁCIO, *Arte Poética*, v. 185; ARISTÓTELES, *Poética* 1452b11-13, 1453b1-8; *Retórica* 1386a4; ZOE PETRE, «La représentation de la mort dans la tragédie grecque», *Studi Classice* XXII, 1985, pp. 21-35; R. SRI PATHMANATHAN, «Death in Greek Tragedy», *Greece & Rome* 12, 1965, pp. 2-24; R. G. TEBSTALL, «Violence on the Greek Stage», *Euphrosyne* 1, 1957, pp. 213-216. B. DEFORGE, *op. cit.*, pp. 25-33.

⁴² Vide R. BRAY, «Les règles générales de la doctrine classique- Les bienséances» in *Formation de la doctrine classique*, Paris, 1966, pp. 215-230. B. DEFORGE, *op. cit.*, pp. 25-33.

⁴³ 1º Acto, Cena V, vv. 251-252; 2º Acto, Cena 1, v. 100.

«Monarca tu! Deliras, Polifonte. Rei quem te fez, quem te sentou no trono, Quem nas malvadas mãos te pôs o ceptro? O ceptro ainda torpe e maculado Do régio sangue que esparziu teu ferro... Basta para ser rei o crime, a intriga...»⁴⁴

O Polifontes de Garrett merece por isso a morte e a vergonha de a exhibir. Com ele, o homem que anseia a liberdade faz a sua catarse. Considerando a catarse uma terapia das emoções, esta faz-se com a eliminação do tirano. Ganha a forma de uma vingança, tema trágico-clássico de excelência, pois no pensamento grego, «vingança é justiça»⁴⁵. Contrariamente à Ifigénia de Goethe, a Mérope de Garrett é dominada pelo furor desse sentimento e pensa em tudo menos em perdoar. A vingança domina: Mérope quer vingar a morte do filho, Egisto quer vingar a morte do pai, a dos irmãos e a honra da mãe.

Vistos os elementos essenciais à concretização do trágico, há ainda o problema da religiosidade. A questão religiosa era fundamental no pensamento grego. Em *Ésquilo*, a tragédia não se consuma sem o pressuposto religioso e o mesmo se passa na *Antígona* de Sófocles, por exemplo, ou em *Bacantes* de Eurípides. Este é também um tema de *Mélope*, desde as primeiras palavras do sacerdote no Prólogo. Ainda que não ouçamos o nome de um único deus ou deusa grega, a tragédia tem subjacente um pensamento religioso. É significativo que Garrett tenha substituído a personagem da Ama, usada por Voltaire e Maffei nas suas versões, pela do sacerdote confidente. O cenário é montado com o templo entre o túmulo e o palácio, como se Deus fosse o árbitro do conflito entre Cresfontes e Polifontes. Os discursos do sacerdote, dominados pela ideia da divindade que tudo observa, apontam para a crença num Deus justo, mas não necessariamente institucionalizado: tal como o Frei Dinis das *Viagens*, o sacerdote de *Mélope* é um conselheiro apaziguador da alma, proclamando uma religião de justiça. Os românticos não viram nos deuses olímpicos objectos de veneração, mas manifestações artísticas; talvez daí o teísmo simples e anónimo de Garrett. O esvaziamento nominal do divino, que não deixa de estar presente, aponta para uma posição de teísmo voltairiano, o que por outro lado evidencia

⁴⁴ 2º Acto, Cena III, vv. 94-99.

⁴⁵ O tema da vingança-justiça era também querido a Eurípides. Curiosa é a predominância do desejo de vingança no feminino: o coro das Danaides, Creúsa, Antígona, Electra, Hécuba, Procne e, claro, Clitemnestra e Medeia. Cf. Maria Helena UREÑA PRIETO, *Da esperança na obra de Eurípides*, Lisboa, 1966, pp. 66-71, onde se citam alguns destes casos, e Luísa de Nazaré S. FERREIRA, *Sacrifícios de crianças em Eurípides*, Coimbra, 1996, em especial as pp. 20-36.

uma certa dessacralização da intriga em que os Homens surgem como protagonistas do processo. Corresponde à ideia euripídiana de que «Os homens, com as suas misérias e temores, as suas esperanças e projectos, ocupam o centro da tragédia.⁴⁶» São os homens que provocam grande parte destes conflitos e é a eles que cabe decidir e ultrapassar os dilemas. Está-se já longe do pensamento esquiliano e sofoclíano.

O final reconciliador de *Méropé* não estaria muito ao gosto de Aristóteles. Esta é uma tragédia com solução, correspondendo à ideia de que o indivíduo tem capacidade de mudar os acontecimentos e ao optimismo do homem iluminista. O desenlace está de acordo com a posição romântica de valorizar a liberdade. Mérope é símbolo da ordem, da família e do Estado equilibrado; Polifontes é símbolo da desordem, da tirania e do despotismo. O conflito é superado com a aniquilação de um dos elementos, que neste caso é o negativo. O desfecho é, contudo, ao gosto de Hegel, contemporâneo de Garrett: «Acima do terror e da simpatia trágica encontra-se o sentimento da *conciliação* que a tragédia nos ocasiona pela contemplação da eterna justiça, cujo poder absoluto impregna a justificação relativa dos fins e das paixões exclusivas, por não admitir que o conflito e a contradição das forças morais, harmónicas na sua essência, se perpetuem e afirmem vitoriosamente na vida real.⁴⁷»

A mensagem final passa por dois níveis. Um micro-nível, em que sobressai o tema do amor materno que, tendo sido tratado pelos autores clássicos, nos anos do romantismo esteve muito em voga. A palavra «filho» é repetida vezes sem conta ao longo do texto, com especial concentração na cena final do acto IV. É doloroso ouvir Mérope dizer: «Mãe!... Eu já não sou mãe...» (Acto IV, Cena III, v. 188), como se tivesse simplesmente deixado de Ser... Reconhecemos nesse motivo afinidades com outras produções artísticas da mesma época: obras como a escultura *Amor Maternal*, de Anatole Célestin Calmels, feita em 1859; a pintura *Só Deus!* de Francisco Metrass, 1856, onde o patético e o horror se espelham no desespero da mãe que em vão tenta sobreviver à enxurrada e salvar o filho; a *Inês de Castro pressentindo os assassinos*, de Francisco Metrass, 1855, onde o terror da personagem se concentra nas crianças que abraça junto de si. A coragem da mãe politicamente interveniente vê-se em *D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros*, de Francisco Vieira Portuense, 1801,

⁴⁶ A. LESKY, *História...*, p. 395.

⁴⁷ HEGEL, *Estética* III, 1, b.

e o desalento materno da mulher que, privada de seus filhos e de esperança, representa *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*, pintada por Eugène Delacroix em 1826. Apesar de contradizer as tradições antigas, a tragédia atingiria outra sublimidade se houvesse filicídio ou recusa da parte da rainha em compactuar com a tirania e conseqüente execução do herdeiro da Messénia. O sacrifício do amor da mãe pelo da pátria funcionaria assim como testamento apologético do combate político da geração de Garrett. Todavia, o desenrolar dos acontecimentos viria a tirar o sentido a tal final, sendo mais lógico e adequado ao tempo o desfecho politicamente correcto da morte do tirano.

A um macro-nível, secundariza-se o drama psicológico e ignora-se a teodiceia. Trata-se de um drama político, como já Voltaire e Alfieri o tinham pensado. Enquanto a pretensa legitimidade do acto de Orestes advém da religiosidade, a de Egisto vem da justiça política da ordem liberal. Pelo que *Mérove* se revela sobretudo como uma tragédia da *polis*. No contexto de Almeida Garrett, corresponde às inquietações políticas da juventude, ao combate contra os valores absolutistas, formulados em D. Miguel. Andréa Crabbé Rocha pensa que a peça vale mais pelas paixões humanas do que pelas políticas. Concordamos, pelo facto de que aquelas estão mais bem retratadas do que estas. Mas a intenção de Garrett não foi certamente essa. *Mérove* é o princípio da relação da tragédia com a nova ordem social, na qual o Autor pretendia ser um elemento activo. *Mérove* é a juventude e *Frei Luís de Sousa* a maturidade de inquietação da alma política. Nela adivinham-se já as inovações que virão a ser valorizadas pelo romantismo, bem como o fervor do jovem idealista que era o Garrett de Vinte, que faz da peça um manifesto. Terá as suas desilusões, mas ainda vêm longe. O tema do déspota mostra já bem a consciência que iniciava a sua construção de homem do liberalismo. O Autor teve a percepção dos dois níveis interpretativos, pois, no final, coloca na boca de Egisto: «Lavo a afronta da pátria, a minha e a vossa» (5º Acto, Cena III, v. 119).

São também de Hegel, as palavras que escolhemos para cristalizar a importância que esta *Mérove* tem para a cultura portuguesa: «Os dramas antigos teriam entre nós a mesma vantagem que as obras de Shakespeare, se fossem mais conformes às nossas ideias quanto à representação cénica e à nossa mentalidade nacional e, sobretudo, satisfizessem mais as nossas exigências de interioridade e profundidade subjectivas e de uma particularização mais extensa dos caracteres. Mas os temas dos dramas antigos jamais perderão a sua força activa. Por isso, podemos dizer em geral, que uma obra dramática, quaisquer que sejam as qualidades, é tanto mais precíval e passageira quanto mais

abandona os interesses substancialmente humanos para se limitar a caracteres e paixões específicas, determinadas apenas pelas tendências particulares de uma nação ou de uma época determinada.⁴⁸» A prová-lo, o trabalho de Garrett; a reforçá-lo os de Sartre ou Anouilh, por exemplo.

Ironicamente para o fundador do Teatro Nacional, foram poucas as representações da *Méropé* em Portugal. Em 1959 e 1962, a companhia do Teatro Nacional de S. Carlos levou à cena a ópera de Joly Braga Santos, com o mesmo nome, a primeira criação dramática deste maestro, inspirada não só em Garrett, como em Alfieri⁴⁹. A única que seguiu o texto original foi feita em 1978, em forma de teatro radiofónico. Em 1987, a companhia Tear encenou *Méropé-Liberdade ou Morte*, baseada não só nesta tragédia como em outras peças de Garrett.

⁴⁸ HEGEL, *Estética* III, 1, c.

⁴⁹ Sobre estas representações, vide os textos de Maria de Fátima Sousa e Silva e Carmen Leal Soares em Maria de Fátima SOUSA E SILVA (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1998, 2001, vol. I, pp. 188-189, vol. II, pp. 211-213.