

## **O Alfageme de Garrett. A história, o teatro e a nação.**

Iolanda Ogando  
Universidad de Extremadura

### **Teatro histórico e reconfiguração social / nacional**

É já lugar comum assinalar a importância da participação política dos escritores e intelectuais na formação cultural da Europa durante a primeira metade do século XIX, uma intervenção que se estende por todos os países em vias de nacionalização e reconfiguração social. Neste processo, o teatro converte-se num destacado instrumento de educação<sup>1</sup> tanto pela transmissão de conteúdos como pela criação de novas formas de adesão e identificação colectivas, num período de grande significação para a constituição da estrutura social à volta do novo sistema nacional. Obviamente, o seu papel socializador e educador resulta evidente desde as suas próprias origens (Lawson 1995), devido à singular relação estabelecida entre a representação, o seu referente textual e o seu referente no mundo (Ubersfeld 1996: 29), característica que lhe confere um enorme potencial do ponto de vista pragmático (Villegas 1992: 37).

O teatro histórico apresenta-se neste sentido como uma das ferramentas mais úteis e significativas já que, além deste poder comunicativo, assume uma nova carga ideológica, ao aproximar-se de um discurso carregado de teoria e ideologia; aliás tem a possibilidade de desenvolver as suas possibilidades pedagógicas situando-se ao lado de um campo que ocupa o topo das preocupações dos investigadores da época: a história. A narrativa histórica transforma, simplesmente com a sua presença, a estrutura formal do texto literário e espectacular, mas também, e

---

<sup>1</sup> Juan Villegas (1991), Oliveira Barata (2001) ou Marie-Claude Hubert (1998) podem ser exemplos dos múltiplos tratados que insistem na importância que o teatro tem em diversos sistemas literários e em diversas épocas. Especialmente interessante é a leitura de Thiesse (2001: 139 e ss.) sobre a relevância do teatro histórico na criação das identidades nacionais durante a 1ª metade do século XIX.

fundamentalmente, a ideológica. Eis a razão pela qual a transmissão de uma determinada perspectiva histórica implica uma série de valores para a obra dramática, a construção de uma determinada visão. Para além disso, os dramaturgos românticos – impulsores decisivos no cultivo do teatro histórico e criadores do subgénero dominante neste período, o drama histórico – poderão encontrar nesta mistura de drama e história uma possibilidade de aproximação ao sublime e ao grotesco (Hubert 1998: 191), e, sobretudo, um evidente efeito de veracidade, “de realidade” (Marinho 2005: 25 e ss.), que contribui para legitimação da nova configuração identitária proposta.

Deveremos contar outrossim com o facto de o teatro histórico falar sempre *de* e *para* o presente (Ogando 2004: 155), estabelecendo a já conhecida «continuity between past and present» (Lindenberger 1975: 6), chave dramática que permite ao autor estabelecer relações entre passado e presente mediante uma série de ligações «polisémicas» e «polisemânticas» (Ruiz Ramón 1988: 22) – num processo semelhante ao esvaziamento que permite a nova significação mítica dos textos. Esta nova significação é fundamental para a nova representação da nação no seu passado através do seu presente. É assim que se observam nas peças teatrais de argumento histórico novas «relaciones significativas entre pasado y presente» que podem ser «capaces de alterar el sentido tanto del uno como del otro, así como del uno por el otro» (*ib.*: 22). Portanto Ruiz Ramón conclui que o drama histórico «se abre siempre al presente» (*ib.*: 23).

Neste sentido, as peças deste subgénero permitem estabelecer a continuidade entre um passado que, desde os primeiros anos do século XIX, se considera menos contaminado pela “civilização” clássica. Incrementa-se então o recurso aos argumentos ficcionais baseados na época medieval, período magmático em que se procuram as essências nacionais que confluem no nascimento da verdadeira nação. Mas este recurso ao passado centra-se também em momentos considerados como muito importantes na evolução histórica da nação: momentos de *crise* ou de *forte consciência nacional* (Oliveira Barata 2001: 72).

É claro que esta utilização da história não se produz apenas no género dramático, sendo de facto muito mais relevantes e duradouros os efeitos no subgénero do romance histórico ainda na actualidade. Porém, como já foi dito, será o teatro que permitirá a transmissão de conteúdos mediante o que Jean-Michel Frodon

(1998) denomina como *projection nationale*<sup>2</sup>, quer dizer, utilizando a sua capacidade de emissão oral e colectiva. Esta potencialidade discursiva – favorecida em parte pelo facto de ser «o livro dos que não sabem ler» ou «o livro dos que não têm livro» (Oliveira Barata 2001: 131) – permite que o teatro assuma, reatualize e transmita uma grande quantidade de mensagens e valores. No caso que nos interessa, é apresentar-se como uma ferramenta perfeita para a criação, defesa e difusão dos novos valores nacionais. É por isto que para todos os autores literários do século XIX o drama se converte num género situado no centro das suas criações e até das suas reflexões. Neste sentido, o estudioso chileno Juan Villegas identificava – num interessante trabalho sobre as possibilidades significativas do teatro histórico – a repercussão mais frequente deste tipo de género dramático:

Como todo discurso, el discurso teatral histórico construye un imaginario social que legitima un sistema social o desconstruye el imaginario social dominante con el fin de proponer un imaginario que lo sustituya. De este modo, legitima el imaginario social sustentador del texto, el cual, a su vez, legitima el sistema de valores o la ideología del grupo del emisor del discurso (1999: 235).

### *Teatro e história em Portugal*

Devido às razões que acabámos de expor, no sistema cultural português o teatro histórico é muito abundante neste período, sendo Almeida Garrett o seu verdadeiro iniciador. Segundo Maria Isabel Faria (1987: 34), o drama de conteúdo histórico não chega, mas «invade» os palcos portugueses «desde a revolução de Costa Cabral até à Regeneração», exercendo um enorme fascínio sobre todos os autores, igualmente sobre os dois grandes pilares da primeira geração romântica, Garrett e Herculano<sup>3</sup>.

O teatro histórico é entendido assim, pois, como uma ferramenta de educação popular (Faria 1987: 30-33) e, mediante esta capacidade pedagógica, é também entendido como uma ferramenta de «nacionalização do teatro», razão pela qual estará muito presente na «base dos Estatutos do Conservatório Real» (Faria 1987: 34, Rebello 2000: 97, Vasconcelos 2003: 108-109). Com efeito, o concurso de textos dramáticos instituído pelo

---

<sup>2</sup> Em referência ao cinema, única linguagem *cénica*, quer dizer, de transmissão oral, que chega a considerar, num esquecimento evidente da relevância do fenómeno teatral durante o século anterior.

<sup>3</sup> Este último, mesmo não sendo um grande cultor de teatro, escreve a peça histórica *O Fronteiro de África ou as Três Noites Aziagas* (1839).

decreto de 1836 para a reforma do teatro, de que também era responsável Almeida Garrett, receberá desde a sua primeira edição uma grande quantidade de obras históricas. Todavia, a sua progressão foi muito mais quantitativa do que qualitativa – coincidindo em geral com o exagero criativo do teatro que deu lugar à designação «*plus quam romântico*» de Garrett (1846, 2º vol.: 127) – e suscitou as importantes considerações críticas que sobre este subgénero nos deixou Alexandre Herculano nas *Memorias do Conservatório Real* (1842), onde ao dar o seu parecer sobre o drama *D. Maria Teles*, aponta que no drama «a história é a expressão da arte, é a voz articulada do homem inspirado», e afirma que o dramaturgo que eleger este tipo de teatro deve

saber profundamente a história da época e do povo que vai alevantar do sepulcro, para servir de intérprete entre ele e as gerações que hão-de escutar as suas revelações de poeta.

Mas, na sua opinião a situação é muito diferente do ideal, pelo qual lamenta

que os nosso mancebos, esperanças da literatura pátria, preferiam ordinariamente as épocas históricas que passaram para nelas traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho dramático, tendo aliás para isso a vida presente que também é sociedade e história. (...) Muito se enganam eles, crendo que acham a história em alguns pobres livros históricos que por aí existem<sup>4</sup>.

Desde aí, como assinala Ana Isabel de Vasconcelos (2003: 29), é tópica a ideia da excessiva presença deste subgénero dramático, simbolizada com frequência pela afirmação de J. M. Andrade Ferreira segundo a qual todos os dramaturgos começaram a «escrever dramas históricos e o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias<sup>5</sup>», impressão que tem perdurado até à actualidade. Porém, e como têm demonstrado as investigações desta mesma autora (2003: 29-30), o número de dramas localizados nesta altura não parece corresponder a esta impressão, mesmo reconhecendo o importante número de obras que se produzem, nomeadamente nas décadas centrais do século XIX em

---

<sup>4</sup> *Apud* “D. Maria Teles. Drama em cinco actos. Parecer” das *Memorias do Conservatório Real* (1842), incluído nos “Textos Doutrinários” da *História e Crítica da Literatura Portuguesa* (Reis 2001, pp. 156-158). Estas apreciações de Herculano explicam em parte a progressiva viragem para o drama de actualidade que o teatro português irá realizando nesta época.

<sup>5</sup> J. M. Andrade Ferreira, “Achaques da nossa literatura dramática”, in *Literatura, Música e Belas-Artes*, tomo II, p. 162 (1872), *apud* Rebello 2000: 97.

Portugal. Por sua vez, Oliveira Barata (2001: 63-148) fala da frequência deste subgénero na história do teatro:

Uma continuidade que não é ditada pelo acaso ou mera apreensão oportunística. (...)

Como no-lo comprovam os exemplos da nossa dramaturgia, nomeadamente do Romantismo até à actualidade, a recuperação da história de Portugal para a literatura dramática processa-se em torno de grandes *núcleos míticos* (Oliveira Barata 2001: 71-72)

Estes *núcleos míticos* convertem este tipo de teatro num dos testemunhos escritos mais relevantes para o conhecimento do Portugal de cada uma dessas épocas. O teatro histórico é assim chave de compreensão de alguns dos *nós* identitários da cultura portuguesa e ferramenta de análise da sua transmissão desde os palcos oitocentistas.

### **Política e literatura, história e teatro na obra de Almeida Garrett. Breves considerações**

É este também o caso de Almeida Garrett que, máximo exemplo da imbricação entre literatura e política, nos deixou alguns dos mais interessantes exemplos de teatro histórico da literatura portuguesa. Com efeito, para além de contarmos com afirmações como a que fez no jornal *O Chronista*

Têm as histórias dos nossos reis antigos tanto facto dramático ou seja para tragédias ou para comédias! E tudo é traduzir as peças estrangeiras, os factos da história que não são nossos, que nos não interessam (...) Por que não imitam, por que não vestem à portuguesa o que acham bom nos teatros da Europa?...<sup>6</sup>

este autor cultivou dramas – *Um Auto de Gil Vicente* ou *O Alfageme de Santarém* – comédias – *D. Filipa de Vilhena* –, e até um drama trágico – se é que como tal podemos qualificar o *Frei Luís de Sousa*. Aliás, a maioria das peças dramáticas garrettianas têm o passado como referência, mesmo se não são de carácter histórico: *As profecias do Bandarra*, *O Camões do Rossio* e mesmo uma amostra daquelas estranhas peças (Crabbé Rocha 1954: 70, Rebello 1980: 19 e ss.) chamadas *elogios*, e mais precisamente um deles, significativamente intitulado *Elogio da Pátria*. Aliás, não devemos

---

<sup>6</sup> Almeida Garrett, “Literatura Estrangeira – Comédias Históricas”. In: *O Chronista*, nº X, vol. I, (1827), pp. 224-225 (*apud* Oliveira Barata 2001: 131).

esquecer que ficaram em projecto ou a meio escrever outras interessantes propostas teatrais de assunto histórico (Crabbé Rocha 1954: 121-122, Rebello 2000: 95-96), como o «meio *Afonso de Albuquerque*», o *Infante Santo*, *D. Sebastião*, a *Padeira de Aljubarrota*, *Maria Teles* ou uma *Justiça de Pedro*, para além de uma *Inês de Castro* também inacabada e publicada em apêndice por André Crabbé Rocha (1954). Do mesmo modo, lembremos que os seus dois mais relevantes poemas narrativos, *Camões* e *D. Branca* estão inspirados no passado, como também *O Arco de Sant'Ana*. Mas o interesse pelo passado não se detém na criação literária, uma vez que se estende a outro importante plano do pensamento garrettiano: a história da literatura. Com efeito, a sua *História Filosófica do Teatro Português* (1822), o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* (1826), e ainda as diversas e múltiplas considerações que sobre essa literatura nos deixou em prefácios e notas são prova dessa preocupação e, na realidade, a assunção de uma perspectiva sobre uma literatura que começa a ser considerada como sistema histórico e claramente nacional.

Este interesse de Almeida Garrett pela história liga-se directamente a dois aspectos fundamentais na sua actividade cultural: a modernidade e a nação, sendo ambas as possibilidades de extensão e libertação do Eu, abrindo passo em Portugal à aparição do autor moderno (Monteiro 1997 e Vieira Pimentel 2001). Os dois níveis prendem-se, como é sabido, com os movimentos nacionais e literários do continente europeu, que conhece ao longo dos seus exílios (Vieira Pimentel 2001: 93) sendo modelos imprescindíveis neste sentido as propostas teóricas de Herder ou os irmãos Schlegel, e as teórico-literárias de Schiller, Stendhal e, nomeadamente, Victor Hugo, figuras que marcam uma nova etapa no desenvolvimento e teorização do teatro romântico alemão, francês (Hubert 1998) e, em geral, de todo o panorama cénico europeu<sup>7</sup>. Nas criações literárias de Almeida Garrett iremos encontrar precisamente a realização de muitas das considerações destes autores, inaugurando assim uma nova forma e um novo sistema literário, o da literatura nacional, um verdadeiro passo à frente na construção da nova nação portuguesa:

Trata-se de um ambicioso projecto, que vai realizar-se ao sabor de circunstâncias pessoais e colectivas difíceis, que inclui uma activa participação em diversas frentes – da política à educação, do jornalismo à história, da língua às tradições, da arte em geral às literaturas culta e popular. (...) O velho tópico das “armas” e

---

<sup>7</sup> Embora de formas diferentes, a estes autores dedicam também uma parte das suas investigações Oliveira Barata (2001) ou Ana Isabel de Vasconcelos (2003).

das “letras” não desaparece; as “armas” metamorfoseiam-se em intervenção cívica, uma nova e nobilitante forma de combate. (Vieira Pimentel 2001: 94)

Neste sentido, igual que para Victor Hugo no prefácio de *Lucrece Borgia*, o teatro será precisamente para Almeida Garrett uma ferramenta investida de uma «mission nationale, une mission sociale, une mission humaine» (Victor Hugo 1833: X). Soma e resultado destas novas tendências são as peças antes mencionadas. Mas, concretização das suas «teorias da arte» (Vieira Pimentel 2001: 111), poderíamos possivelmente considerar *O Alfageme de Santarém* o seu mais acabado drama histórico.

### ***O Alfageme de Santarém. Análise da peça***

Concebido, segundo se afirma no prefácio do livro, «em meados de 1839» e assinado em Benfca no 1º de Outubro de 1841, o texto que agora analisamos foi representado pela primeira vez «em março do anno seguinte, no theatro da rua dos Condes» (Amorim 1884: 678) e publicado na Imprensa Nacional em 1842 com um título duplo: *O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável*. Curiosamente não aparece na capa o nome de Almeida Garrett, mas uma indicação de ser escrito «pelo auctor de *Catão e Auto de Gil-Vicente*».

#### *Assunto, localização temporal e espacial*

Boa parte da constituição do teatro histórico, seja drama ou comédia, radica na escolha argumental e, em menor medida, na recriação de personagens da época, que em muitas ocasiões são conhecidos pelo público, factor que pode obrigar o autor a permanecer muito atento às características transmitidas por esse referente comum e a construir uma sequência minimamente fiel ao contado pelo discurso histórico.

No caso de *O Alfageme de Santarém* temos uma obra centrada nos acontecimentos que levaram à mudança de dinastia e à chegada ao trono português da dinastia de Avis. É sabido que este é um dos períodos mais relevantes da história portuguesa, símbolo desde muito cedo da independência do reino e, nomeadamente durante o século XIX, da vontade de autonomia e soberania do povo. Por isso, não resulta estranho Almeida Garrett afirmar no breve prefácio que acompanha a edição da obra:

Quiz-se pintar n'este quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclysmos por que ella tem passado em Portugal. (Almeida Garrett 1842: 1)

E, com efeito, não deve ser por acaso que dos vinte e sete dramas históricos do período que vai de 1836 a 1856 – período de máxima efervescência na criação dramática garrettiana – descritos por Ana Isabel de Vasconcelos (2003: 495-551), seis são dedicados apenas a este breve período. Mas, no caso de *O Alfageme de Santarém* estamos perante o desenvolvimento de uma nova interpretação do episódio do Alfageme de Santarém, aparecido na *Crónica do Condestável*, como novamente afirma o autor:

Tomou para a primeira luz do quadro as principaes figuras da interessante anecdota da espada de Nun'alvares Pereira e da prophcia do alfageme de Santarem, tam sinceramente contada n'aquelle ingenuo stylo patriarchal da primeira «chronica do Condestabre», d'onde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram. (Almeida Garrett 1842: 1).

Neste sentido, a leitura do texto originário (*vid.* apêndice 1) e do drama que agora analisamos, resulta enormemente significativa, pois que oferece uma interpretação diferente dos dados básicos oferecidos no texto histórico. Com efeito, Garrett converte a acusação de “cismático” e pró-castelhano que fazem ao Alfageme no texto de origem, assim como o agradecimento de Nuno Álvares Pereira, não apenas num caso de “correção” de uma espada, mas numa “correção” de comportamento que se desenvolve à volta do trio amoroso Alfageme-Alda-Nuno. Todavia, a lição do Alfageme visa um objectivo mais amplo, uma vez que será também exemplo ao defender de maneira desinteressada a legitimidade dos infantes D. João e D. Dinis, filhos de D. Pedro I e D. Inês de Castro, e, nomeadamente, ao defender o povo, a quem considera verdadeiro protagonista da pátria, mesmo quando este se mostra volúvel e covarde, incapaz de assumir as suas responsabilidades (acto IV, cena V):

Essas armas que eu vos dei... para quê? Para defenderdes a vossa propria causa. A vossa causa que vós desertastes... que nunca defendestes; porque é ruim sinna do povo que nunca a sua causa soube defender (1842: 96)

Assim, a valentia e generosidade de Nuno Álvares Pereira converte-se numa verdadeira dívida pessoal e a posição ambígua do Alfageme numa atitude de extrema coerência. Por outras palavras, *O Alfageme de Santarém* propõe uma nova interpretação da história, quase diríamos que uma revisão. No entanto, fá-lo recolhendo os pontos básicos da narrativa original ao longo dos cinco actos, especialmente no primeiro e no quinto, onde concentra



esta releitura dos factos narrados na *Crónica do Condestável*: a correcção da espada, o agradecimento ante a generosidade do Alfageme, a intervenção da sua mulher, a profecia que realiza da nomeação de Nuno Álvares Pereira como Conde de Ourém e o agradecimento deste último pelos serviços do Alfageme. Em qualquer caso, podemos afirmar já que a eleição de um argumento histórico é muito significativa. O passado apresenta-se como mais um conteúdo ideológico da peça.

No que ao tempo diz respeito, observamos que a acção se desenvolve entre o dia 8 de Dezembro de 1383 – como se verifica no parlamento de Mendo da cena 3 do acto IV (1842: 87) –, e o dia 15 de Agosto de 1385 – como explica Alda na primeira cena do acto V (1842: 116). No intervalo destes vinte meses encontramos uma série de personagens que agem e se preocupam pelos graves acontecimentos que o reino português está a viver, após a morte do rei D. Fernando e durante a regência da rainha D. Leonor, período de grande instabilidade e risco de absorção por parte da coroa castelhana. A nível formal, observamos que os acontecimentos são apresentados, como é habitual neste tipo de teatro (Ogando 2004: 95), nas primeiras cenas do acto I e nas dos actos IV e V, que se situam depois de duas elipses temporais, razão pela qual deve situar novamente o público e explicar o acontecido durante as elipses temporais.

Quanto à localização espacial, embora possa apresentar normalmente uma menor importância na configuração do drama histórico (Ogando 2004: 133), no caso d'*O Alfageme de Santarém* parece-nos muito relevante por várias razões. Primeiramente, pela unidade de espaço verificada nos cinco actos que, se não era o mais habitual nos dramas românticos, também não o era no teatro de Garrett. Porém, o cenário descrito na didascália inicial mantém uma presença constante ao longo dos cinco actos:

É no suburbio de Santarém, ditto *A Ribeira*. À esquerda uma casa antiga, apalaçada, com vestígios de grandeza senhorial, mas muito arruinada, com escada exterior de pedra, descuberta e praticavel, e collocada de modo que os actores, quando descem, ficam com a face para o espectador. No alto da escada, patim com parapeito, e cuberto com uma parreira. – À direita uma casa abarracada mas vasta e bem reparada, em que estão os armazens e serralharias do Alfageme, cujas forjas acesas e trabalhando são visiveis para o espectador: a parte mais posterior da casa é mais antiga e acanhada, com sos duas janelinhas agudas e porta no meio. – No fundo Marvila ou parte alta de Santarem. – Em baixo corre o Tejo. – Da esquerda vem a estrada de Lisboa, pela direita se sobe para Santarém. – No meio da scena, entre as duas casas, alguma árvore. – É de hynverno. – A mesma vista em todos os actos. (Almeida Garrett 1842: 5)

Pode-se observar assim que toda a acção se desenvolve num espaço público, no mesmo limiar da casa e oficinas do alfageme e da casa da família Paes, D. Guiomar e D. Mendo Paes, que moram agora com Froilão-Dias e Alda. Esta unidade espacial contrasta com a maior complexidade das personagens e até com a variação temporal, e obriga o autor a configurar os outros espaços relevantes na história – a cidade de Lisboa, a parte alta de Santarém, Abrantes ou o campo da batalha de Aljubarrota – mediante discursos indirectos, criando vários *espaços ausentes*<sup>8</sup>, mais ou menos afastados do espaço patente. Da mesma maneira, têm uma relativa significação os espaços patentes, especialmente o interior das oficinas do Alfageme, que se fazem presentes na acção mediante os sons e cantigas dos trabalhadores.

Uma segunda razão na singularidade do espaço, que nos parece de maior importância, é a presença de uma velha e humilde casa integrada na poderosa casa do alfageme, ambas símbolo do seu magnífico comportamento e carácter, uma vez que consegue enriquecer-se mas que permanece ligado às origens, como explica D. Guiomar:

Guiomar.– Vês aquellas casarias todas, com tanta forja e trabalhar, tanta gente occupada, tantos armazens cheios de armas de toda a sorte e valia? – Pois tudo isso tem elle feito. A casita do pae era so aquillo que se ve la canto, no fim, com a portinha baixa e duas janellas estreitas, que o filho não quiz mudar, nem pôr á feição do resto da casa, por honra e memoria do pae, diz elle. (Almeida Garrett 1842: 8-9).

Como veremos, esta é uma das características fundamentais da figura do alfageme que «faz soberba e vaidade do que a mais gente se invergonha» (*ib.*, 9), representando assim a capacidade do povo para ascender mediante o trabalho, a honestidade e a consciência da sua pertença a uma terra e ao povo português.

Em terceiro lugar, existe uma última razão que confere enorme relevância à situação espacial, embora proceda de outro texto, as *Viagens na minha Terra*, onde o término da viagem iniciada pelo narrador – Santarém, lhe permite fazer alusões a esta história, e mais concretamente ao espaço, que se fora símbolo de glória no passado, em 1843 tinha desaparecido completamente:

Cruzámos a povoação em todos os sentidos, procurando rastrear

---

<sup>8</sup> Ainda que também é verdade que as obras de teatro histórico costumam apresentar este tipo de espaços devido à impossibilidade de representação de todos os locais em que se desenvolve um acontecimento histórico.

algum vestígio, confrontar algum sítio onde pudéssemos colocar, pela mais atrevida suposição que fosse, a tenda do nosso alfageme com as suas espadas bem «corregidas», as suas armaduras luzentes e bem postas — e o jovem Nun'Álvares passeando ali por pé, ao longo do rio — como diz a crónica — namorado daquela perfeição de trabalho, e dando a «correger» a bela espada velha de seu pai ao rústico profeta que tantos vaticínios de grandeza lhe fez, que o saudou condestável, conde de Ourém e salvador da sua pátria.

Nada pudemos descobrir com que a imaginação se iludisse sequer, que nos desse, com mais ou menos anacronismo, uma leve base tão-somente para reconstruirmos a gótica morada do célebre cutileiro-profeta que a história herdou das crónicas romanescas, e hoje o romance outra vez reclama da história. (1846, 2º vol.: 123)

O espaço ganha deste modo conotações simbólicas “mitificadoras” que estabelecem diferenças entre o passado e o presente – recurso frequentemente utilizado Garrett ao longo de todo este romance – que, com pouco esforço, poderemos trasladar à caracterização espacial d’*O Alfageme de Santarém*<sup>9</sup>.

### *Personagens e língua*

Almeida Garrett apresenta-nos uma movimentada e conhecida época da história portuguesa mediante onze personagens individualizadas<sup>10</sup> e várias personagens colectivas<sup>11</sup>. A análise destas “Pessoas do Drama” permite-nos observar, desde o início, algumas características muito interessantes que explicam alguns dos aspectos mais significativos da peça. Com efeito, o primeiro dos traços é a presença de várias personagens colectivas, reunidas em seis grupos diferenciados de que se destacam três, por serem colocados ao nível dos outros personagens individualizados da obra: o coro de donzelas e o coro dos serralheiros do alfageme, e o “povo”. Resulta aqui de especial significado o facto de o Povo estar colocado como personagem, numa actuação comum e conjunta

<sup>9</sup> Neste sentido, resulta de especial interesse o trabalho de Pedro Serra (2003) sobre a construção de Santarém nas *Viagens* como um “livro de pedra” carregado de significados.

<sup>10</sup> O alfageme Fernão Vaz, Nun'Álvares Pereira, Froilão-Dias, Alda, Mendoza-Paes, Dona Guiomar, o alcaide, Joanna, Seraphina, Gil-Serrão e Brás-Fogaça (Almeida Garrett 1842: III)

<sup>11</sup> Coro das donzelas do alfageme, coro dos serralheiros do alfageme, povo (e situados em parágrafo diferente): Damas e cavaleiros de Santarém; cavaleiros, pajens e homens d'armas de Nun'Álvares, aguazis do alcaide. (*ib.* 1842: III)

que, como já vimos, apresenta mais sombras do que luzes para a sua caracterização.

Em segundo lugar, e no que diz respeito às personagens individuais, consideramos que podemos encontrar um outro traço muito importante – a sua definição mediante uma série de oposições: a oposição entre personagens de classes populares e personagens de classes aristocráticas, cruzada transversalmente por outra, a de personagens a favor da independência portuguesa frente aos partidários de D. Leonor e, portanto, da união com o reino castelhano. É o próprio Garrett que nos dá, no prefácio, a chave destas oposições:

Em Fernão-Vaz, o alfageme, e na sua gente, Gil-Serrão, Braz-Fogaça etc., estão os populares com todos os sabidos defeitos e com todas as inquestionáveis virtudes de classe. Nun'álvares Pereira é o bello-ideal da nobreza, Mendo-Paes o tipo do seu abastardeamento. No último está a prosa torpe das revoluções, nos outros a poesia d'ellas. (1842: 2)

A primeira das oposições aparecia referida já na primeira parte do prefácio, quando o autor declara que pretendeu reconstruir «como elles foram, são e hãode sempre ser» estes dois pólos, «os dois grandes elementos sociaes, o popular e aristocrático.» (*ib.* 1842: 1). É este o factor que opõe os personagens-símbolo da obra: o alfageme Fernão Vaz e Nun'Álvares Pereira, unidos na defesa da independência de Portugal, mas concorrentes na figura apoiada para a sucessão de D. Fernando – os infantes D. João e D. Dinis, filhos de Inês de Castro, ou o Mestre de Avis respectivamente –, e na luta pelo amor de Alda – embora esta oposição fique quase esquecida no clímax do acto III e definitivamente apagada no acto IV. Por sua vez, Alda e Fernão Vaz representam a ascensão das classes populares graças à sua instrução e aprendizagem da cultura e dos modos aristocráticos, embora nunca esquecendo as origens, como demonstram os seus comportamentos, a velha fachada da casa do alfageme e, sobretudo, a renúncia do Alfageme a ser nomeado cavaleiro (1842: 145-146). Por último, Nun'Álvares Pereira, Alda e o Alfageme têm em comum a sua presença na narrativa histórica – mesmo sendo em muitíssimo menor medida no caso dos dois últimos –, frente aos outros, criados por Garrett para estabelecer a acção dramática. Neste grupo de personagens ficcionais destaca-se sem dúvida a figura de Froilão-Dias que, segundo o próprio autor, representa:

o homem sincero do passado, e o ministro da paz e da verdade, porque é verdadeiro ministro de Deus. Risonha com os pequenos, austera com os grandes, a sua voz clama sempre no

deserto; – que não ha deserto mais surdo, nem mais cego tambem, do que a tumultuaria praça da revolta. (Almeida Garrett 1842: 2)<sup>12</sup>

No que se refere aos traços linguísticos, rapidamente poderemos apontar que para além de algumas palavras próprias da política ou das artes militares – *schismaticos*, *azevãs*, *partazanas*... –, a língua tem a forma do português do século XIX. Mais relevante é, no entanto, a utilização de canções populares, presentes e até *protagonistas* numa grande quantidade de cenas. Obviamente, aparecem na boca dos coros de pessoas dependentes do Alfageme, mas também de personagens individualizados, especialmente as mulheres Joana e Seraphina ou o padre Froilão-Dias. O resultado final é uma grande parte da obra desenvolvida mediante as canções, o que leva a concluir a António José Saraiva e Óscar Lopes que nisso

como na ampla movimentação de grupos sociais, acusa uma familiaridade maior, talvez adquirida em Bruxelas, com dramas de Schiller e Goethe. Talvez também exprima a imagem de um drama lírico português que o autor, amador da ópera, não previu nas suas reformas teatrais. (Saraiva / Lopes 1996: 687)

Além das possíveis influências da ópera no drama, pensamos que esta presença de cantigas populares tem a ver com a recuperação do folclore que se verifica em toda a sua obra (Ferreira 1997: 60 e ss.) e que condiz com o interesse que os pré-românticos e os românticos europeus tiveram na recuperação do folclore como testemunho da literatura oral procedente do povo e portanto conservada nas suas essências mais puras e genuínas (Thiesse 2001: 37 e ss.).

*O prefácio, a adscrição a um discurso histórico próprio e a recepção*

Uma das peculiaridades deste drama é o breve prefácio que o acompanha e, nomeadamente, a ausência de qualquer nota final explicativa, facto nada frequente na dramaturgia garrettiana, normalmente acompanhada de extensas reflexões sobre cada um dos textos. Neste caso, pouco mais poderemos apontar para além de algumas das considerações que, quer no prólogo (Almeida Garrett 1842: 1-2), quer nas *Memorias Biographicas* publicadas por

---

<sup>12</sup> É interessante lembrar que Garrett alude novamente a este personagem nas *Viagens*, quando enumera a presença de frades e padres na sua obra literária (1846, 1º vol.: 129-130).

Gomes de Amorim, nos oferecem alguns dados interessantes<sup>13</sup>. Assim, Amorim sugere que Almeida Garrett afirmava o seguinte sobre *O Alfageme de Santarém*:

É um grande quadro histórico, como pintando a face da sociedade em um dos cataclismos políticos por que ella tem passado em Portugal. Em tórno da célebre anedota da espada de Nuno Alvares Pereira e da prophecia do alfageme (cutileiro) de Santarem, o poeta reuniu toda a historia da guerra civil e reacção popular que poz no throno o mestre de Aviz.<sup>14</sup>

Apesar de breve, o prefácio corresponde perfeitamente ao modelo típico dos primeiros dramas históricos, que apresentavam motivos e fontes da história seleccionada (Lindenberger 1975: 3). Por outras palavras, também com este prefácio poderemos não apenas aproximar-nos da *ficcionalização* do *Alfageme* mas igualmente «ask how it deals with its historical materials» (*ib.*), observando assim como o autor deixa bem claro que a base da história é oriunda de um tratado histórico português, pelo qual não há dúvida nenhuma sobre a pertença ao discurso histórico *próprio* da nação. Herbert Lindenberger assinala que, para além da possibilidade de continuidade que se estabelece entre passado e presente, graças a esta pertença à narrativa da história da nação, o público recebe as perspectivas ideológicas ali configuradas de maneira mais efectiva (1975: 5). E de facto, este parece ser o caso do *Alfageme* que, se bem que tenha tido bastante êxito na altura em que a peça chegou a ser representada (Amorim 1884: 679-680), não passou sem polémica, como aponta Teófilo Braga:

No nº 64 do *Correio Portuguez* (22 de fevereiro de 1842) se lê acerca da demora da representação do *Alfageme de Santarem*, lido em fins de setembro de 1841: «por informações que temos por seguras, nos veiu á noticia que o notorio director do theatro da Rua dos Condes (Emile Doux) depois de três mezes de ensaios demorados e preparativos que nunca acabavam, fôra dizer á empreza – que o *Alfageme de Santarem* era uma satyra dos últimos acontecimentos que restauraram a Carta constitucional; que os Cartistas ameaçavam que haviam de ir pateal-a e insultar o auctor e a peça, se ella fosse á scena; e que

---

<sup>13</sup> Para os leitores interessados, recomendamos também a leitura das *Viagens na minha Terra*, onde poderão ir traçando uma linha muito interessante sobre a história do alfageme e/ou Santarém, reflexões que nos indicam o interesse que Garrett continuava a manter pela história que encenara em 1840 e publicara em 1842.

<sup>14</sup> Citado por Amorim 1884: 678, como parte de um manuscrito com a autobiografia de Garrett.

era forçoso por tanto retiral-a infallivelmente.» (1984 [1880]: 114).

Porém, o próprio Teófilo Braga aceita as indicações de Gomes de Amorim quando assinala que segundo as datas que aparecem no prefácio e a data de edição

não podiam ter fundamento as accusações que se lhe fizeram, de ser a satyra dos últimos acontecimentos politicos. Nos diálogos, admiravelmente travados, bem como em toda a peça, se vê a pintura philosophica das commoções politicas de todos os tempos. Se na biographia manuscripta se diz que o perspicacissimo auctor prophetisára n'esse drama sucessos que depois occorreram, é porque os costumes que elle descreveu e as scenas que pintou não são exclusivamente d'esta ou d'aquella epocha, comquanto ali se applicuem a um factio historico. (Amorim 1884: 679)

No entanto, reconhece que as obras de Almeida Garrett – entre as quais menciona o *Catão* ou *O Arco de Sant'Ana* – se inspiram nos «sentimentos e agitações do momento», e crê que

no *Alfageme de Santarem*, tirava o movimento dramático das paixões que se debatiam em 1842 entre os setembristas (partidarios da soberania nacional) e cabralistas (partidarios do favoritismo do paço, ou da realesa por graça de Deus). (1984: [1880]: 113-114)

Mas para além da verdadeira sequenciação da escrita d'*O Alfageme de Santarém*, o que resulta patente desta polémica é que, como já foi assinalado no início do artigo, o teatro histórico não fala realmente do passado, mas *de* e *para* o presente. Quer o seu sucesso, quer o seu carácter polémico, deverão sempre ser relacionados com os significados que têm para o público coetâneo, quer dizer, com a leitura que oferece do *Portugal do presente* através do *Portugal do passado*. É neste sentido que nos parecem extremamente interessantes as apreciações de Maria de Lourdes Lima dos Santos quando considera que as tomadas de posição de Almeida Garrett se constituem segundo dois eixos:

um eixo remete, precisamente, para a estreita articulação entre o político e o literário; o outro eixo, que intercepta o anterior, passa pelo entrosamento entre diferentes temporalidades de referência, designadamente um passado idealizado («não [o] dos frades que foram mas dos que podiam ser») e um presente difícil, estimulante/decepcionante (numa democracia sem forças

nem meios para combater «a fatal lepra [o feudalismo agiota] que a rói e a carcome»<sup>15</sup>. (1999: 203)

Esta desilusão do presente não tem apenas a ver com o progresso da nova classe dos “barões” – na expressão das *Viagens* –, mas também com a constatação do progresso de uma cultura que se desenvolve com a «classe média baixa», cultura de que Garrett não gostava.

...os esforços civilizadores de Garrett e de muitos dos seus pares viravam-se para os padrões da aristocracia – um passado, mais ou menos mitificado, que servia de caução a um presente deficitário. (Santos 1999: 206)

São estes dois eixos fundamentais na criação da época de maturidade de Garrett, estabelecendo assim uma oposição gradativa entre o presente e o passado e a aristocracia e o povo, oposição – nem sempre confronto – que localizamos com diversas feições nos seus romances e no seu teatro, especialmente no de carácter histórico como *Frei Luís de Sousa* ou *D. Filipa de Vilhena*.

Como já vimos na análise das personagens d’*O Alfageme* esta mesma perspectiva está presente em toda a peça, onde se podem localizar três facções diferenciadas: a do povo que apoia o Mestre de Avis, a da nobreza que na sua maioria apoia D. Leonor e da burguesia afazendada que seria representada pelo Alfageme, apoiando a sucessão pelo infante D. João, filho de D. Pedro e D. Inês de Castro (Saraiva / Lopes 1996: 687). Em qualquer caso, estes autores lembram novamente que a peça foi entendida como um ataque à política da época, tanto à esquerda setembrista como ao cabralismo regente, ou, por outras palavras, tanto ao povo como à aristocracia, factor que não nos resulta estranho se considerarmos que tanto uns como outros apresentam debilidades na sua caracterização, frente à generosidade e valentia do Alfageme, que não alinha definitivamente com um ou outros até ver em risco a independência de Portugal.

### **A modo de conclusão. *O Alfageme de Santarém*: teatro e história, literatura e nação.**

Todas estas características apresenta *O Alfageme de Santarém* ou *A Espada do Condestável*, constituindo, na nossa opinião, um dos mais importantes exemplos do drama histórico em Portugal,

---

<sup>15</sup> As citações utilizadas por Maria de Lourdes Santos provêm do romance *O Arco de Sant’Ana*, mas expressões semelhantes podem ser encontradas mais tarde nas *Viagens na minha terra*.



tendo sido por vezes desvalorizado apenas por considerações de ordem estética, sem que se tivesse em conta a inserção da peça na sua época. Além disso, nem sempre foi considerado o facto de a sua conformação se dever, sem dúvida nenhuma, aos modelos teatrais românticos e ao desenvolvimento literário do seu autor, máximo representante, como é sabido, da configuração literária, cultural e política de Portugal da primeira metade de Oitocentos. Por outras palavras, e como aponta Maria de Lourdes Santos, poderíamos falar numa «sobreposição do político» na obra de Garrett – comum à maioria dos escritores portugueses desta época – que corresponderia a

pelo menos três factores: as exigências de participação e mobilização implicadas numa conjuntura política de transição; a fraca estruturação do campo literário e a reduzida especialização existente num e noutro campo. (Santos 1999: 202).

É neste sentido que tanto Maria de Lourdes Santos, como outros trabalhos anteriores e posteriores sobre a figura garrettiana, sublinham o facto de toda a obra de Garrett ser condicionada pela sua actividade política, e esta por sua vez, em razão da sua actividade literária, da construção do campo literário e do papel do escritor na sociedade moderna<sup>16</sup>.

Mas *O Alfageme de Santarém* destaca-se também por ser fruto da principal preocupação e campo de luta da actividade garrettiana: a criação de um Portugal presente com projecção de futuro que se constitua a partir da sua história e da sua legitimação cidadã, bases da comunidade nacional. A peça apresenta precisamente vários elementos que apontam para a pesquisa nestes *nós* identitários do colectivo. Assim, desde a inteligência à bondade geral do Condestável Nun'Alvares Pereira, à covardia de Mendo, que apoia a causa dos Castelhanos, podemos ir localizando uma série de elementos que simbolizam a justiça da causa portuguesa frente à vilania da causa castelhana. Entre esses elementos destacam-se, a nosso ver, dois: a espada do Condestável e o comportamento do Alfageme, precisamente os elementos nucleares no duplo título da peça.

A espada é, além do elo de união e compreensão entre Alfageme e Condestável, o elemento que incarna a justiça divina a favor da causa legítima, a portuguesa. Para além de ser a ferramenta *corrigida* e *meio de correcção*, encontramos várias referências ao longo do texto ao seu passado glorioso em mãos de

---

<sup>16</sup> Santos (1999), Rebello (1980 e 2000), Paiva Monteiro (1997), Reis (1997), Vieira Pimentel (2001) *et alii*.

D. Álvaro Paes, sobretudo noutra batalha mítica da história lusa, a Batalha do Salado. A espada é a garantia da vitória *justa* dos portugueses, um autêntico motivo carregado de simbolismo:

Nun'Alvares.- Espada de meu pae, que tam bem começa a servir-me! tu serás na minha mão...

Alfageme (com entusiasmo).- Um raio de glória!

Alda (do mesmo modo).- Um symbolo de honra!

Alfageme.- A defensão de Portugal!

Froilão.- A victoria de Christo! (1842: 80)

No que diz respeito ao Alfageme, seria muito extenso para este trabalho incluir todas as virtudes que vai demonstrando ao longo da acção, mas é necessário destacar entre todas a sua defesa do povo, que se identifica finalmente com a defesa de Portugal, nomeadamente quando a sua independência se vê ameaçada pela existência de um dos factores mais relevantes na constituição nacional, a existência de um referentepositor *externo*:

Alda.- (...) O Alfageme de Santarém tem coração de Portuguez: não queria o rei estrangeiro, nem o natural que não era legítimo (...) Elle queria os foros e as liberdades do povo; vós quereis sim a liberdade do reino mas com a grandeza e o poder, o poder todo para vós. O Alfageme não vos queria ajudar. - Hoje porém que os estrangeiros vêem com tanta arrogancia sobre vós, que a vossa causa parece desesperada, a vossa causa é a minha. (...) Morreremos por vós, que ao menos sois Portuguezes. (1842: 110)

Afinal, o Alfageme - que como já dissemos conta com as simpatias e proximidade ideológica de Garrett -, defende a causa do povo que é, na realidade, aquele que vai legitimar a nova configuração nacional no século XIX.

Concluimos portanto que *O Alfageme de Santarém* apresenta interessantes características na sua configuração ideológica, na medida em que corresponde aos planos de actuação que Garrett desenhou e pôs em prática ao longo da sua vida, desde a renovação do teatro nacional (Rebello 1980: 35 e ss.), até à construção da nação portuguesa da primeira metade de Oitocentos. É claro que, para além desta perspectiva, destaca-se a sua tradução das facções e acontecimentos políticos dos anos em que a escreveu, mas fica sempre subjacente uma última leitura - talvez devêssemos falar melhor em *escrita* - da sociedade da época como comunidade nacional dotada de uma língua, de um folclore, de um passado, de um referentepositor e de heróis que se destacaram pelo seu esforço *em favor* dessa comunidade.

E neste nível, como observámos no início do artigo, o teatro histórico converte-se numa ferramenta perfeita para a actividade do Garrett *intelectual*, que o utiliza para a leitura “mitificadora” da nação portuguesa através do processo em que se imprimem significado simbólico a uma série de elementos que participam na sua defesa, e que, em consequência, legitimam e dignificam a sua existência: no passado, no presente e, claro está, no futuro.

## APÊNDICE 1

Nunes, José Joaquim (1981<sup>8\*</sup>), *Crestomatia Arcaica. Excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, pp. 134-135.

Chegando o Prioll e com elle Nun’Alvarez a Santarem, (...) sayu Nun’Alvrez a folgar pella praya do Tejo a fũdo cõtra Sancta Eyrea e passou per ante a porta de hũ alfageme, que moraua acerca da praya, e vyo-lhe teer âte a porta hũa espada muyto limpa (...) e fez pergunta ao alfageme se lhe corregeria asy hũa sua e elle lhe respõdeo que sy e muyto milhor, e Nun’Alvrez mandou logo por ella e mãdou-a dar ao alfageme que a corregesse.

E em outro dia aa tarde, hyndo Nun’Alvrez folgar per aquelle meesmo lugar e chegando aa porta daquelle meesmo alfageme, vyo já a sua espada estar corregida bem e muyto a sua vontade e tomou-a na sua mão e foi com ella muy ledo e mãdou logo ao seu cõprador que pagasse o alfageme muyto aa sua vontade, e o alfageme lhe respõdeo:

-Señor, eu por agora nõ quero de vós nenhũa pagua, mas hyrees muyto emboora e tornare[e]s aqui conde d’Ourem e entõ me pagarees.

E Nun’Alvrez lhe respondeo:

-Nõ me chamees senhor, ca o nõ som, mas todauia quero que vos paguẽ bem.

E o alfageme tornou a dizer:

-Señor, eu vos digo verdade e asy sera cedo, prazẽdo a Deus.

E asy foy verdade que de hy a pouco tẽpo tornou hy conde d’Ouren. E elle pagou bem o corregimẽto da espada...

Este alfageme era caudeloso e bẽandante e era muy chegado e liado cõ os castelhanos, em quanto em Santarem estiverom, asy como de nõ ser portugues. E tãto era com elles emborilhado que lhe chamauã çismatico, como naquelle tempo chamauã aos maos portugueses. E, por ele asy seer dos cismaticos, hũu escudeiro, quando elrey vinha pera Santarem, depòys da batalha, lhe pedio os beẽs daquele alfageme e aynda o corpo por captiuo. E elrey lhe outorgou todo polla maa enformaçõ que delle auia.

E, como elrey chegou a Santarem, o escudeyro tomou logo posse dos beens do alfageme e ho prendeo como seu captivo. E a molher do alfageme, como vyo seu marido preso e os beês filhados, foy-se ao cõdeestrabre honde estaua hy em Santarê e fallou-lhe na razão que a seu marido como elle aviera, polla espada que lhe corregera, que lhe no quisera pagua, mas que lhe pagaria quando viesse a Santarem conde de Ourem, e que poys, a Deus graças, elle era conde de Ourem e seu marido era captivos e seus bães tomados, que lhe enuiava pidir por mercee que, em paga da spada, o[u]juese cõ elrey que o mandasse soltar e lhe mandasse entregar seus bães.

O condeestabre foy bem lembrado de todo o feito como se passara. E logo caualgou e se foy a elrey e lhe contou todo o que lhe acõtecera com aquelle alfajeme e lhe pidio por mercee que, por sahyr de tal diuida, lhe mandasse soltar aquelle alfajeme e lhe mandasse entregar seus bães. E a elrey aproue muyto e lhe fez mercee do corpo e dos bães do alfageme pera desobrigar ao condeestabre a que tão devia. E asy foi pago o alfajeme o corrigimêto da spada que corregeo ao cõdeestrabre, a qual pagua per elle foy profetizada grã tempo auia.

(Da *Cronica do Condestabre*, caps. XVII e LII, fols. 14 V, e 60 V).

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida Garrett (1842): João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *O Alfageme de Santarém ou A espada do Condestável*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Almeida Garrett (1844): João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Almeida Garrett (1846): João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional.
- Almeida Garrett (1846b): João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *Filipa de Vilhena*, em *Theatro Completo*, Vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Almeida Garrett (1963): João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *O Amor da Pátria. Elogio Dramático*, em *Obras Completas*, vol. 2, Porto, Lello & Irmãos.
- Almeida Garrett (1973): João Baptista Leitão de Almeida Garrett, *Um Auto de Gil Vicente. O Alfageme de Santarém*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- Amorim (1884): Francisco Gomes de Amorim, *Garrett. Memórias Biographicas*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Buescu (1997): Helena Carvalhão Buescu, *Dicionário do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Caminho.

- Braga (1984 [1880]): Teófilo Braga, *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ulmeiro.
- Crabbé Rocha (1954): Andrée Crabbé Rocha, *O teatro de Garrett*, Coimbra, s. ed.
- Faria (1987): Maria Isabel Nunes de Figueiredo Ribeiro de Faria (1987), *Um drama romântico: o Alfageme de Santarém de Garrett*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Frodon (1998): Jean-Michel Frodon, *La projection nationale: cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob.
- Ferreira (1997): Maria Ema Tarracha Ferreira, "Introdução", em Almeida Garrett, *Romanceiro*, Lisboa, Ulisseia, pp. 5-166.
- Hugo (1833): Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, Paris, Porte-Saint-Martin.
- Lawson (1995): J. H. Lawson, *Teoria y crítica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, ADE.
- Lindenberger (1975): Herbert Lindenberger, *Historical drama. The Relation of Literature and Reality*, Chicago / London, The University of Chicago Press.
- Ogando (2004): Iolanda Ogando, *Teatro histórico. Construcción dramática e construcción nacional*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.
- Oliveira Barata (2001): José de Oliveira Barata, *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.
- Marinho (2005): Maria de Fátima Marinho, *Um poço sem fundo. Novas reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras.
- Monteiro (1997): Ofélia Paiva Monteiro, "Almeida Garrett", em Helena Carvalhão Buescu (ed.), *Dicionário do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Caminho.
- Rebello (1980): Luiz Francisco Rebello, *O teatro romântico*, Lisboa, ICLP.
- Rebello (2000): Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Reis (1997): Carlos Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Almedina.
- Reis (1999): Carlos Reis (coord.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. 4 Lisboa, Verbo.
- Ruiz Ramón (1988): Francisco Ruiz Ramón, "Pasado/presente en el drama histórico", *Estreno* n. XIV.1, pp. 22-23.
- Santos (1999): Maria de Lourdes Lima dos Santos, "Estratégias em tempo de mudança: o caso Garrett", *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n. 4, Almeida Garrett, pp. 199-208.
- Saraiva / Lopes (1996): Saraiva, António José e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora.

- Serra, Pedro (2003): "Linguagem, memória e história nas *Viagens na minha Terra*", em Paiva Monteiro / Santana (orgs.), Almeida Garrett. *Um romântico, um moderno*. Lisboa: IN-CM: 187-213.
- Thiesse (2001 [1999]): Anne Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>*, Paris, Seuil.
- Ubersfeld (1996): Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre 1*, Paris, Belin.
- Vasconcelos (2003): Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O drama histórico português do século XIX (1836-1856)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vieira Pimentel (2001): Francisco J. Vieira Pimentel, *Literatura Portuguesa e modernidade. Teoria, Crítica, Ensino*, Braga, Angelus Novus.
- Villegas (1991): Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.
- Villegas (1992): Juan Villegas, "La reescritura de la historia del teatro y los programas de educación secundaria", *Estreno* n. XVIII.1, pp. 37-42.
- Villegas (1999): Juan Villegas, "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia", em Romera Castillo / Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, pp. 233-249.