

POLÍTICA, RESISTÊNCIA E ARTE EM O FRONTEIRO D'ÁFRICA, DE ALEXANDRE HERCULANO

Carlos Eduardo da Cruz
Doutorando em Estudos de Literatura – Universidade Federal Fluminense

Resumo: O presente artigo analisa a relação entre o teatro e a defesa do Liberalismo em Portugal a partir do estudo do drama histórico de Alexandre Herculano, *O fronteiro d'África ou Três noites aziagas*. Apresenta-se neste trabalho a visão que Herculano tinha de arte romântica e do papel do teatro na sociedade, sua visão política e a problemática que envolvia a produção teatral do período.

Palavras-chave: Romantismo português. Alexandre Herculano – *O fronteiro d'África ou Três noites aziagas*. Liberalismo português – Tema literário.

Abstract: This article analyzes the relationship between theater and defense of Liberalism in Portugal based on the study of the historical drama by Alexandre Herculano, *O fronteiro d'África ou Três noites aziagas*. This work presents Herculano's vision of romantic art, of the role of theater in society, of politics and the problems involving the theatrical production of the period.

Keywords: Portuguese Romanticism. Alexandre Herculano – *O Fronteiro d'África ou Três Noites Aziagas*. Portuguese Liberalism – Literary Theme.

Nem pareça que estou dando grandes palavras a pequenas coisas: o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura atual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é, como disse, a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram.

Almeida Garrett¹

Hoje em dia é comum caracterizarmos e até julgarmos alguém por sua personalidade. A vida íntima parece estar à mostra do público, como se sua figura pública fosse sobrepujada pelo seu eu íntimo. Contudo, nem sempre foi assim. Antes, a figura que o homem exibia em público era independente de sua personalidade e de sua vida íntima. Em público havia um papel a representar e era por essa caracterização que as pessoas eram conhecidas. O mundo social é como um teatro. O problema é distinguir até que ponto cada um é autêntico ou um personagem.

Essa figura pública foi perdendo espaço para a vida íntima com o avanço do Capitalismo, principalmente após a Revolução Industrial. O homem social entrou em declínio, expondo cada vez mais sua intimidade, como forma de julgar sua personalidade e suas ideias. Isso se deu na sequência de mudanças sociais que ocorreram, principalmente na Europa, ao longo do século XIX, como: crescimento das cidades; mudança na estrutura produtiva com a proliferação de indústrias; mudança no sistema de compras, da barganha nas lojas de varejo ao preço fixo e culto à mercadoria com o surgimento das lojas de departamento; mudança nos grupos que detêm o poder, com a burguesia reivindicando e assumindo o controle do Estado em alguns países após a Revolução Francesa; além da própria modificação no sistema de divertimentos públicos com mudanças no teatro e proliferação do mesmo (SENNETT, 1988).

Essas alterações na vida social, que foram fortes na França e na Inglaterra, chegaram também a Portugal, apesar de mais devagar e por caminhos mais sinuosos. Apesar de estar longe de ser uma potência no século XIX, ou talvez justamente por não o ser, Portugal sofreu intimamente as consequências da Revolução Francesa, gerando várias mudanças. A corte, para escapar das tropas de Napoleão, transferiu-se para a colônia, tornando o Rio de Janeiro o centro do império português e alterando toda a estrutura de comércio que caracterizava a economia portuguesa. Nesse ínterim, houve uma sequência de invasões em seu território europeu, além da participação de tropas portuguesas, capitaneadas por ingleses, nas Guerras Peninsulares. Portugal estava mesmo sob regência da Inglaterra enquanto D. João tentava criar nos trópicos um novo império.

Após esse período conturbado de guerras, em 1820, ocorre uma revolução liberal no Porto, que se espalha por todo o território português na Europa continental que, entre outras coisas, estipulou o fim do absolutismo, convocação de cortes (parlamento), o retorno da família real e da capital para Lisboa. Talvez por isso, veio a independência do Brasil, principal colônia e motor do sistema econômico-mercantil português. Na sequência, há uma crise sucessória em Portugal, opondo D. Pedro IV, que tinha o apoio dos liberais constitucionais, a D. Miguel I, que tinha o apoio da aristocracia absolutista. Mesmo com a vitória constitucionalista na guerra civil (1832-1834), não havia estabilidade política em Portugal.

As revoltas e contra-revoltas liberais no início do século XIX em Portugal criam um clima de instabilidade e insegurança, o que não impede que novas propostas para a sociedade sejam discutidas e postas em prática, tais como: expulsão das ordens religiosas; o fim dos vínculos e morgadios, estatização dos bens tomados às ordens religiosas como forma de manter um estado economicamente falido; criação de escolas e academias; proliferação da imprensa; e a preocupação com a literatura nacional, que deveria surgir como sistema, numa atividade que era capitaneada principalmente por Garrett (1799-1865) e Alexandre Herculano (1810-1877), além do desenvolvimento do teatro nacional. Esta preocupação estava na mente de Herculano desde cedo, pois, em 1834, ele já tinha publicado no *Repositório Literário*, do Porto, um artigo onde há “a dolorida confissão da decadência em que se acha em Portugal a poesia e a eloquência” (HERCULANO, *Opúsculos IX*, p. 3), apontando o estado da Literatura em seu país e o caminho que ela deveria seguir.

Para tentar entender como essa sociedade se via em meio a essas mudanças, é interessante analisar as transformações que se davam no teatro português. Esta é uma característica do liberalismo em Portugal, o desenvolvimento do teatro nacional. Afinal, a grande diversão na época absolutista eram as touradas e as festividades da igreja católica, tanto que D. Miguel, apesar de pouco tempo no poder, construiu uma nova praça de touros em Lisboa, no Campo Pequeno. Por isso, os liberais precisavam associar sua imagem a outro tipo de divertimento e, como defendiam a educação, nada mais apropriado do que defender o teatro como forma de divertir e educar o público. Afinal, um espetáculo de massas brutal como uma corrida de touros portuguesa, além de regressivo e barbarizante, cria uma identidade coletiva baseada numa imagem que os constitucionalistas não apreciavam. O toureiro, vestido como um nobre estilizado bramindo a espada, sozinho no controle absoluto da audiência, não era interessante para o novo sistema de governo.

Logo, a revitalização do teatro é uma atitude mais condizente com as novas ideias, mesmo naquela época e com o tipo de comportamento que o público tinha. Segundo Sennett (1988, p. 256) e Gay (1999, p. 25), nas primeiras décadas do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, o público do teatro ainda não tinha o costume de ficar calado prestando atenção ao que acontecia no palco. Inclusive, a ideia de platéia às escuras só vai surgir algumas décadas adiante. Essa atitude do público, apesar de

dificultar a educação pela arte, representava que o indivíduo ainda mantinha certa autonomia, não estando condicionado a ser um coletivo como as massas de torcedores de futebol ou de espectadores de touradas. Mesmo assim, o que o grupo agora no poder defendia era a busca de uma formação burguesa, que consideravam civilizacional e melhor do que as massas dominadas pela religião ou pela nobreza, como no absolutismo.

Entretanto, apenas após a Revolução de Setembro, em 1836, começa a haver uma política pública para o teatro em Portugal. Almeida Garrett fica responsável pelo teatro nacional, tanto na formação de atores quanto na criação de um repertório nacional, além da construção de uma nova casa de espetáculos. Para isso, cria o Conservatório, que deveria incentivar, subsidiar e julgar peças de teatro portuguesas. Tudo isso seria coordenado pela Inspeção Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais, dirigida pelo próprio Garrett.

Herculano chegou a atuar como crítico em alguns dos concursos do Conservatório, por também defender que o teatro português ainda tinha muito que crescer. Entretanto, o desenvolvimento teatral em Portugal não se sustentava no público, que era pouco, mas dependente de subsídios do governo e do esforço de um grupo de intelectuais e, mesmo assim, ainda tinha que enfrentar a concorrência com espetáculos estrangeiros que vinham se apresentar em Lisboa.

Como parte dos esforços para esse desenvolvimento está também a construção de uma nova casa de espetáculos, o Teatro Nacional D. Maria II, no Rossio, a concorrência pelos subsídios governamentais, e também a “História do Teatro Moderno” (1837 e 1839), de Alexandre Herculano, que mostrava como era o teatro até então, tanto em Portugal quanto na Espanha.

De qualquer forma, na década de 1830, havia basicamente dois teatros em Lisboa, o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre. O primeiro era mantido por um estrangeiro e nele estava instalado uma companhia francesa, enquanto o outro acabou por abrigar uma companhia portuguesa que tentava produzir apenas peças nacionais. Apesar de ambos serem casas pequenas e não muito luxuosas, o do Salitre era ainda mais popular e com instalações piores, segundo relatos da época. De qualquer forma, o

da Rua dos Condes era onde Garrett encenava suas primeiras peças, enquanto Herculano defendia o Salitre. Há, inclusive, uma carta, escrita por Herculano e assinada pelo próprio e por A. F. de Castilho, solicitando a Garrett que o subsídio governamental fosse repassado ao Salitre, por ter uma preocupação com o teatro nacional, o que o dos Condes não parecia ter, segundo esses dois escritores. Sobre esses teatros, talvez seja interessante ver o que pensa Herculano, em uma de suas cartas a Garrett, de 1839, sobre a subvenção do governo aos teatros:

Admitamos, caso negado [o subsídio], que cumpria agora haver um concurso para o governo pagar este dinheiro a seus donos; seria exequível esse concurso? A carta de V. Ex.^a e a nossa própria convicção nos diz que não. Nenhum dos dois diretores pode satisfazer as condições principais e necessárias: nenhuma das companhias é completa: para os caracteres cômicos incontestavelmente tem o Salitre melhores atores; para os caracteres médios e trágicos tê-los-á melhores a Rua dos Condes: o Salitre poderá vir a ter mais abundância de dramas originais; a Rua dos Condes talvez mais apropriado vestuário e melhor cenário. De que lado estará a vantagem? Não o decidiremos nós, mas o que é indubitável é que nenhum deles poderá preencher sequer as condições capitais. Com o tempo talvez ambos as possam aceitar e cumprir, mas já, é impossível (HERCULANO, *Cartas II*, p. 16-17).

Mesmo com essa preocupação, o que se via nos teatros portugueses não era o que se imagina a partir da visão que se tem do teatro atual, pois o tipo de espetáculo era dos mais variados. Acompanhando a programação do ano de 1838 no *Diário do Governo*, vê-se que normalmente havia, na mesma sala, mais de uma peça por noite, que vários espetáculos ocorriam em benefício de alguém, como forma de angariar fundos ou pagar dívidas, além de incluírem, entre a programação das peças, shows de magia, dança, música e malabarismo. Isso pode indicar uma tentativa de atrair um público mais diversificado, provavelmente mais inculto, já que a alta sociedade parecia continuar preferindo as óperas no São Carlos, no Chiado.

É nesse contexto social e histórico que o drama *O fronteiro d'África ou Três noites aziadas*, de Alexandre Herculano, é levado a público em 1838. O interessante é que Herculano, considerado por muitos um dos maiores autores portugueses, estando presente no cânone da Literatura Portuguesa, e sendo figura influente política e intelectualmente em Portugal no séc. XIX, escreveu apenas uma peça em prosa². Isso se deve provavelmente ao esforço para que a subvenção do estado caísse sobre a

companhia teatral portuguesa instalada no Teatro do Salitre, como se pode ver pela carta de Herculano e Castilho a Garrett, de 1838:

[...] para V. Ex.^a, como irmão d'armas, isto é, como escritor dramático e poeta, terá alguma valia. Se o teatro do Salitre acabar (e esta questão [os subsídios] para ele é de vida ou de morte) para nós ambos está acabada a carreira dramática, em que nada queremos ganhar senão o ter contribuído do modo que poderemos para a restauração da cena portuguesa. Hoje é moralmente impossível escrevermos nós uma linha para qualquer teatro de que seja diretor o Mr. Doux, e antes quiséramos queimar tudo quanto escrevêssemos do que entregar-lho. A razão é óbvia. Estamos seguríssimos de que V. Ex.^a nunca desejaria que se dissesse que, em um país onde tão pobres e arrastadas andam as letras, um poeta fechou as portas do teatro a dois outros poetas que nele queriam, só por interesse da arte e não de dinheiro, experimentar suas forças (HERCULANO, *Cartas II*, p.13-14).

Apesar da boa receptividade de sua peça – foram quinze representações, entre 28 de outubro e 26 de dezembro de 1838, no Teatro do Salitre³ –, em nenhuma das noites foi o único espetáculo, dividindo-as com outras peças e, inclusive com apresentações musicais em 13 e 15 de novembro e “jogos índios”, conforme descrição do *Diário do Governo*:

Nos intervalos terão lugar Jogos Índios executados pelo Sr. Medda Jamme, natural de Madras, e ultimamente chegado a esta cidade. Este artista acaba de ser admitido em Itália, França, e Espanha, pela sua destreza, e rara habilidade (DIÁRIO do Governo, 15/12/1838).

Também é interessante destacar a forma como o drama foi anunciado. Sua estreia começou a aparecer na programação dos teatros no *Diário do Governo* no dia 23 de outubro, como sendo “composto por um dos nossos insignes literatos portugueses”. Contudo, apenas no anúncio da apresentação do dia 01 de novembro o nome de Alexandre Herculano aparece como sendo o autor da peça, o que se repete algumas outras vezes. O número de apresentações também não pôde ter sido maior uma vez que o Teatro do Salitre fechou no início de 1839 e só voltou a funcionar meses mais tarde com outra companhia.

Essa recepção deve ter influenciado a relação entre o autor e seu trabalho, pois ele nunca chegou a publicar essa peça, nem mesmo quando se retirou para Vale de Lobos e começou a revisar sua obra para edição. Segundo seu biógrafo e amigo, Gomes de Brito, a peça foi escrita “sobre os joelhos” para ajudar Castilho. Todavia, ela chegou a

ser publicada, não em Portugal, mas no Brasil, trazida não se sabe hoje por quem. A edição mais conhecida, por muitos tida como a única, é a de 1862, impressa no Rio de Janeiro pela Typographia Economica de J. Fontes. Entretanto, na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro há uma edição de 1846 impressa em Pernambuco pela Typographia de Santos e Companhia. Há ainda uma edição, também do Rio de Janeiro, impressa pela Revista de Língua Portuguesa em 1925. De qualquer forma, não é conhecida nenhuma edição portuguesa dessa obra.

A partir do apresentado acima, é possível ter uma ideia do contexto social e cultural em que a peça foi apresentada. Agora, passa-se a analisá-la como foi construída e como reflete essas mudanças da vida social para a vida íntima em Portugal no início do século XIX.

O drama histórico *O fronteiro d'África ou Três noites aziagas* é uma produção ímpar no conjunto da obra de Alexandre Herculano. Primeiro por ser a única peça em prosa escrita por ele, segundo por ser praticamente ignorada pela crítica. Por isso, é interessante observar como esse drama é construído esteticamente, como ele reflete a sociedade da época e como interage ou prenuncia temas que seriam discutidos pelo autor em textos mais conhecidos de sua produção literária.

Herculano defendia a unidade nos dramas e em outras obras poéticas, como se pode ver em seu opúsculo “Poesia – Belo – Unidade” (1835). Contudo, diferentemente do exposto por Aristóteles, essa unidade não dependia do tempo ou do espaço onde a ação se dava, mas de um efeito, ou motivo, único, que deve ser guia de toda a obra. Era então a ideia e o gênio (a reflexão) do poeta que guiavam a obra para que ela tivesse a esperada unidade. Contudo, tal como diz Benjamin em 1919 em relação ao romantismo alemão, “a Ideia é obra, e também, se esta vence a limitação de sua forma-de-exposição, a obra é a Ideia” (2002, p. 95). Assim, ao reconhecer sua limitação na forma, a unidade da obra de arte é apenas relativa, por não atingir toda a Ideia. Fez-se, então, necessário, no Romantismo, buscar novas formas para a arte.

Aliás, escrever segundo as formas clássicas não era mais viável se se buscava uma obra mais representativa da nova ordem social, mais de acordo com a índole da época. A matéria social está sempre incutida na estética, logo, a arte pela arte não é possível.

Desse modo, não há mais formas puras. Como o próprio Herculano nos informa em seu parecer de 1840 sobre a comédia *Casa de Gonçalo* (*Opúsculos IX*, p. 194), à Escola Romântica não importa a forma, desde que ela atenda aos ideais do artista. Afinal a mudança na forma ocorre porque não é mais possível retratar o mundo opaco e em constante transformação com as formas fixas de arte.

No entanto, determinar qual a ideia única que dá unidade à obra não é tarefa das mais simples, inclusive porque, segundo Ana Isabel de Vasconcelos (2003), o drama histórico romântico pôde seguir basicamente duas tendências: ou seria determinado pela verdade poética, ou seja, a intriga amorosa condiciona a recriação factual; ou seria determinado pelo devir histórico, mas, nesse caso, o espaço de maleabilidade dramática ficaria reduzido. É, por isso, interessante observar o que Benjamin fala dos românticos alemães com sua estética fragmentada. O fragmento representa o todo, assim, não há problema em o drama ser dividido em três atos que se passam em noites e lugares díspares, pois cada ato apresenta em si as mesmas críticas e a mesma situação dramática, tanto a sentimental quanto a histórica. Cada ato compõe o todo e é o todo.

Mas, afinal, o que garante que essa peça seja realmente um drama histórico? Herculano não chegou a publicá-la, portanto, não temos a indicação do autor sobre o que exatamente é a obra, como acontecia com vários dramas portugueses escritos no início do séc. XIX. Além disso, na programação teatral publicada no jornal *Diário do Governo*, desde o dia 23 de outubro de 1838, quando houve o primeiro anúncio da encenação de *O fronteiro d'África*, até o da última, que foi em 23 de dezembro de 1838, nenhuma vez foi dito que o drama era histórico. Apenas o fato de ter uma temática histórica, já que a ação se passa no séc. XVI, seria suficiente? De qualquer forma, é cabível o epíteto de drama histórico a essa peça, se for levado em conta o pensamento do próprio Herculano sobre esse tema. Ele, ao escrever para o Conservatório o parecer crítico sobre o drama *D. Maria Teles*, em 1842, reclamou da moda de se fazer drama histórico sem fundamentação histórica. Para ele, não fazia sentido a ação se passar num tempo histórico se os caracteres e a ação eram contemporâneos. Para que o drama fosse realmente histórico, era preciso resgatar da História a sociedade a que a ação e os personagens pertenciam, como podemos observar:

[...] o poeta é constringido a encerrar-se na época e no país cuja história se acha escrita por um sistema racional, ou a ser ao mesmo tempo historiador e poeta, tarefa difícil debaixo da qual poucos ombros deixarão de vergar; mas que é indispensável leve a cabo aquele que quiser encarnar a sua obra dramática na história do passado, sob pena de cair no convencional e incompleto do antigo teatro, porque não basta sacudir o jugo dos preceitos pueris das poéticas para escrever o drama histórico: importa redigir-lhe a fórmula, e esta não está em achar quatro datas e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção dramática⁴ (HERCULANO, *Opúsculos IX*, p. 249-250).

Logo, se Herculano criticava os dramaturgos que faziam dramas históricos sem verdade histórica, e como ele era conhecedor da História portuguesa, é possível imaginar que ele não faria o que criticava, portanto, não usaria o tempo histórico apenas como pano de fundo. Também, se ele tinha essa preocupação com a História, ao levá-la aos palcos, é provável que não se preocupasse apenas com a erudição e conhecimento dos fatos históricos, mas sim com a forma como esse tempo histórico é tratado e sua relação com sua própria época. Ele pode não estar buscando a emancipação da humanidade, mas como o primeiro historiador português a ver a História a partir da visão do terceiro estado, deve retratar em sua obra não apenas a visão da elite, da qual ele não fazia parte, mas como o povo atuava nesse contexto. Por isso, é importante tentar ver a crítica social que existe nesse teatro por ser a arte um lugar de resistência ao mundo capitalista.

De qualquer forma, isso não clarifica o caminho seguido nessa peça, se o do sentimento ou o da História. Os dois são possíveis, apesar de a crítica costumar acusar Herculano de não dar liberdade à imaginação e ficar restrito aos fatos historicamente comprovados. Os dois caminhos seguem basicamente em paralelo nessa peça. Historicamente o drama retrata uma época muitas vezes trabalhada na Literatura Portuguesa, o período sebástico, neste caso, o fim da esperança na luta para manter a independência de Portugal frente à Espanha quando da morte de d. Sebastião. Contudo, o que move a ação não é apenas o fato histórico, mas a vingança pessoal de Paulo Afonso, como será possível ver mais adiante.

Assim, o enredo pode ser facilmente descortinado desde o início da peça. O Fronteiro, D. Pedro, comanda um dos últimos focos de resistência contra o domínio filipino, apoiando a causa do Prior do Crato, D. António. Enquanto isso, Paulo Afonso, que se faz de amigo do Fronteiro e de sua esposa, D. Isabel, coloca em ação seu plano de vingança. Ele era apaixonado por D. Isabel, mas ela preferiu casar-se com D. Pedro.

Então, Paulo Afonso pretende, ao mesmo tempo, destruir D. Pedro e tomar para si D. Isabel, mesmo que isso implique na entrega total de Portugal para os espanhóis. Isso acontece em três atos, sendo cada um deles uma das “noites aziagas” de que fala o subtítulo. Cada ato, além de um título, é representado pelo lugar onde o mesmo se passa.

Só em observar essa estrutura já se pode perceber o ideal estético romântico de romper com a tradição. Não há unidade de tempo, pois a ação ocorre em três noites diferentes. Da mesma forma, não há unidade espacial, já que cada ato se passa num lugar diferente: o primeiro em Alfama, o segundo no Alentejo e o terceiro no antigo palácio do Fronteiro. Assim, além de ser um esforço para fazer ressurgir o teatro em Portugal, essa peça é também uma tentativa de demonstrar a validade dos ideais estéticos românticos.

Acompanhando o drama ato a ato, percebe-se que logo no primeiro, chamado de “Nas Casas do Bairro d’Alfama – O Desmaio”, a problemática é apresentada. Alfama é historicamente um bairro de classe mais pobre em Lisboa, antes habitada por árabes. Também, a própria descrição do cenário já indica a situação social dos personagens. “sala desadornada e pobre”. Apesar de ser o Fronteiro d’África, por lutar ao lado do Prior do Crato contra a dominação filipina, seus bens foram confiscados pelos administradores espanhóis.

Esse ato começa com uma conversa entre Paulo Afonso e Leonor, criada de D. Isabel. Logo no início ele instiga o leitor/espectador ao dizer à Leonor que não fique espantada com o “extraordinário sucesso” que naquela noite deve acontecer, pedindo-lhe que deixe D. Isabel sozinha e que mantenha segredo. Sozinha, Leonor tenta adivinhar o que está para acontecer, talvez o Duque d’Alva, administrador de Portugal sob ordens espanholas, tenha resolvido restituir-lhes os bens. Mas ainda estranha todo esse segredo, pois se fosse do conhecimento de D. Isabel, ela também saberia o que está para acontecer, uma vez que ela acredita que sua patroa confia nela. Então chega D. Isabel, as duas discutem sobre o Duque d’Alva, Paulo Afonso, a situação do Fronteiro e do Prior do Crato, deixando claro o contexto histórico no qual a ação se desenrola. A seguir, chega o meirinho da corte com uns soldados, acusando D. Isabel de esconder documentos que revelariam uma traição e que estes devem ser procurados. É nesse momento que D. Isabel fica sozinha na sala, enquanto Leonor segue o meirinho e os

soldados pelo interior da casa. D. Isabel, num monólogo, diz o quanto admira Paulo Afonso e o quanto pode confiar nele, que logo a seguir chega com a notícia de que os filhos de D. Isabel tinham sido sequestrados por ordem do Duque d'Alva. Assim, Paulo Afonso convence D. Isabel que ela deve reconhecer a autoridade do Duque para que seus filhos e seus bens sejam restituídos. Quando ela sai para escrever a petição, Paulo Afonso a ridiculariza, diz que muito mais ela deve sofrer por o ter trocado por D. Pedro. Além disso, revela sua personalidade ao dizer que não se vendeu a ninguém e que usa tanto o Prior do Crato quanto a dominação Filipina para obter o que precisa e colocar em prática sua vingança. Além disso, revela a Leonor seus planos, provar a D. Isabel que D. Pedro a trai e a despreza, esperando assim ter D. Isabel em seus braços. É o que ele faz. Quando retorna mais tarde, diz que não conseguiu falar com o Duque porque este já teria se recolhido, mas que seus filhos seriam devolvidos na manhã seguinte em seu antigo palácio. Depois entrega a D. Isabel uma carta de D. Pedro, que diz amar uma certa Beatriz e pede que Paulo Afonso a salve. Paulo Afonso diz que entregou a carta errada, que não era para ela ler essas coisas, mas acaba indicando que a carta é verdadeira. Quando D. Isabel está arrasada pela decepção, Paulo Afonso revela que ainda a ama e que D. Pedro a odeia e pede que ela se entregue a ele. Somente nessa hora D. Isabel percebe que Paulo Afonso não é o amigo que ela acreditava ser e pede que ele se retire. Mas ele não sai e ameaça matar-lhe os filhos se ela não for dele. D. Isabel não se decide entre a morte dos filhos e a entrega a Paulo Afonso e desmaia. Paulo Afonso carrega-a para o quarto dizendo que seu amor, ódio e vingança serão enfim satisfeitos.

Pelo resumo do primeiro ato percebe-se que a realidade desses personagens é clara. Paulo Afonso revela seus planos e seu falso caráter fica transparente para o público. Além disso, há uma cumplicidade entre ele e Leonor, mesmo sem ter seus motivos expostos. Como fundo histórico há a situação política de Portugal na época retratada e sua repercussão na família do Fronteiro.

Essa clareza nas intenções dos personagens e no seu caráter é uma exigência social da época. Segundo Sennett (1988), a personalidade surge em público porque uma nova visão de mundo apareceu na sociedade como um todo. Houve a mudança de um mundo como um plano divino para um secular e individualizado. Apesar da associação entre deus e a natureza, não há uma vida transcendente. Assim, a crença do séc. XIX está concentrada na vida do homem e nas suas experiências, portanto, o culto passou a ser à

própria personalidade, baseado nas impressões que cada um produz. Contudo, as pessoas buscavam um autocontrole do eu com medo de revelarem algo sobre si mesmas que não conheciam ou que não gostariam que os outros conhecessem. Porém, na sociedade burguesa, esperavam ver a verdade nos palcos e isso implicava em reconhecer facilmente o caráter de cada personagem.

Porém, apesar de o espectador saber que Paulo Afonso é falso e que está tramando ciladas para conseguir o que deseja, a dramaticidade está em grande parte na questão da intimidade entre ele e D. Isabel. Ela acredita conhecê-lo, apesar das revelações indiretas de Leonor. Por isso, mantém a confiança nele até o momento em que isso não é mais possível, por ele ter revelado que ainda a deseja e ter proposto que ficassem juntos.

Um fato importante nesse enredo é a questão da carta de D. Pedro. O espectador apenas sabia que Paulo Afonso mostraria provas da traição de D. Pedro, mas não sabia quais seriam, até que a carta é revelada, supostamente por engano. Aliás, não há como saber se é verdadeira ou falsa, pois isso não é dito nesse ato. Com essa revelação, Paulo Afonso supunha que teria D. Isabel, magoada pela traição do marido. O espectador da época e mesmo o leitor moderno poderiam até supor o mesmo. Afinal, num monólogo, D. Isabel elogiara a dedicação e o amor de Paulo Afonso, além de parecer em vários momentos sentir mais falta do amigo do que do marido. Entretanto, essa peça possui um caráter moralizante. Dessa forma, tal como Leonor adivinhara, D. Isabel não se entrega, pois não aceita corromper mais ainda sua alma e sua identidade, mantendo a postura de “heroína de cancionero”, como Paulo Afonso a chama para ridicularizá-la. Ela prefere morrer a ser uma adúltera, mesmo que o marido a tenha traído.

Essa situação, melodramática aos olhos de hoje, reflete uma problemática da sociedade elegante do séc. XIX. D. Isabel já não seria bem vista por ser mulher de um proscrito e ser pobre. Após os acontecimentos dessa noite, ela teve que vender sua fidelidade à pátria, acabou por ter que aceitar o jugo do inimigo e rir-se-ão de sua situação de traída. Qual seria o lugar de uma mulher como D. Isabel numa sociedade como a do séc. XIX caso ela aceitasse o relacionamento com Paulo Afonso? Seria inaceitável ser tida como adúltera. Além disso, a implicação da religiosidade católica na sociedade portuguesa, ser ou não temente a Deus, implica nas decisões dos personagens como deveria implicar nas das pessoas daquela época e isso era esperado pelos espectadores, principalmente

numa cidade onde os eventos sociais eram ainda em grande parte os religiosos e onde o teatro estava apenas começando a atrair o público.

D. Isabel está presa no mal-estar da civilização como nos fala Freud (1996). As pessoas precisam reprimir seus desejos, principalmente os sexuais, para terem uma recompensa na vida pós-morte. D. Isabel não arrisca a corromper mais sua alma, mesmo que dessa forma garantisse uma vida confortável e segura junto a seus filhos e a um homem que ama. Por outro lado, Paulo Afonso está livre da repressão religiosa por não temer a Deus, por isso sua disposição para cometer suas atrocidades. Mas também não atua em prol da sociedade, como seria o homem evoluído e livre do mal-estar da religião. Ele é totalmente narcisista como o homem moderno pós-Revolução Industrial, avaliando tudo e todos quanto ao que pode lhe trazer de benefício material, social ou psicológico.

No fim do ato, quando D. Isabel precisa escolher entre a entrega a Paulo Afonso ou a morte de seus filhos, ela evita a decisão, livrando-se da culpa por qualquer um dos crimes, pois desmaia, numa saída melodramática. O final, entretanto, não fica em suspenso, pois Paulo Afonso carrega-a para a câmara dela dizendo que seus desejos serão realizados. D. Isabel mantém-se inocente, mas seu antagonista acrescenta mais um crime à sua lista.

De qualquer forma, a peça deveria falar sobre o fronteiro d'África, que dá título à mesma, contudo, apenas no segundo ato D. Pedro aparece pela primeira vez, já então como principal figura da trama. Com o título de “Na estalagem do Alentejo – A Despedida”, o ato funciona para melhor situar o momento histórico retratado e para clarificar o relacionamento entre D. Pedro e Paulo Afonso, explicando sobre a carta e desmentindo a possibilidade de traição da parte de D. Pedro. Dessa forma, o protagonista continua imaculado e é mais uma vez injustiçado por defender interesses maiores do que os seus. É também nesse ato que a personalidade de D. Pedro é apresentada; aquele que não trai, que mantém as honras e os ideais cavalheirescos, o que é corajoso e justo.

Ao mesmo tempo, é nesse ato que a unidade clássica que divide o teatro em comédia e tragédia é posta em causa, pois, em meio à tragédia da nação e da família do Fronteiro, há momentos de comicidade, o que Herculano não leva a cabo em seus romances, ao

menos não com a facilidade aqui apresentada. Nos romances, mesmo os personagens bobos apenas desencadeiam a narrativa, não fazem graça. Assim, nota-se mais uma vez que Alexandre Herculano está testando os ideais estéticos românticos, talvez para incentivar que os novos dramaturgos portugueses sigam as ideias da nova escola. Para criar esses momentos cômicos, o autor faz uso de dois personagens secundários: Mendo Carrasco, criado antigo de D. Pedro; e Paio Rodrigues, estalajadeiro. O primeiro está mais interessado em descansar e beber do que em lutar, apesar de se vangloriar de ser valente e de ter lutado em África com seu amo, como no trecho abaixo, mas acaba facilmente desmentido por Paio Rodrigues:

PAIO RODRIGUES

Aposto que estás morrendo por te encontrares com os castelhanos!

MENDO

Tomara-me eu já a tombos com eles! Hei de mostrar a meu amo, que anda sempre a gabar-me de fracalhão e cobarde, que nas ocasiões sou pra vinte.

PAIO RODRIGUES

Ólê! valente és tu!... em despejar borrachas. Pois olha, talvez ainda hoje te vejas abardado com eles.

MENDO

Hoje?... quem to disse? pos vêm aí castelhanos?! hoje que eu estou com uns beques na cabeça, que me não posso ter, e ralado de não pregar o olho toda a noite, naquele maldito pinhal...

PAIO RODRIGUES

Pois não vão desta os tais vinte?

MENDO

Quais vinte! Mas, ouve cá, sabes isso com certeza? (HERCULANO, 1925, p. 24).

Apesar da comicidade, o ato mantém seu teor dramático. Começa com Paio Rodrigues reclamando da situação de Portugal, que “caiu no papo d’El-Rei de Castela” (p. 23). Mendo diz que os que não aceitam isso são loucos. Então aparece D. Pedro, que fica sabendo das novidades, que castelhanos foram vistos se aproximando, e prepara uma emboscada. Mas não era um exército, apenas um cavaleiro, D. Fernando, sobrinho do Duque d’Alva, e alguns escudeiros. Após uma discussão sobre a derrota de Portugal frente à Castela, acabam rendidos pelos portugueses, mas têm a vida poupada por D. Pedro. Por isso, D. Fernando faz votos de fidelidade ao Fronteiro. Entretanto, um destacamento de soldados espanhóis se aproxima vindo de Lisboa. D. Fernando segue para Lisboa por um caminho escondido e D. Pedro prepara-se para a batalha, acabando por vencer. Após a vitória, chega um mensageiro de Lisboa com uma carta de Paulo Afonso. Nessa carta ele diz que D. Isabel traiu D. Pedro com outro e que retornou ao

velho palácio. Também fala que o Prior do Crato fugiu e sua causa acabou. Recomenda que D. Pedro também fuja e que não se aproxime de Lisboa para que não morra. D. Pedro despede-se então de seus soldados e de Portugal, que para ele deixou de existir por estar entregue a estrangeiros. Nessa situação, vê-se como morto, sem lugar no mundo, e acaba por resolver voltar escondido a Lisboa, para vingar-se da mulher e deixar-se morrer. É situação semelhante à que Garrett levará à cena alguns anos mais tarde em seu *Frei Luís de Sousa*, também sobre o período da dominação filipina, no qual o marido, que julgavam morto, retorna à casa.

Nesse ato, apesar da intriga mais simples, são levantadas questões importantes para a sociedade portuguesa do séc. XIX e também alguns temas que voltam em outras obras de Herculano. Um desses temas é a crítica às estalagens, espécies de botequins. Mendo associa o estalajadeiro ao ladrão e o caráter de Paio Rodrigues, apesar de defender a causa da independência, é algumas vezes questionado por ele ser estalajadeiro. Afinal, o próprio afirma que poderia ser ladrão nas estradas do interior se os castelhanos acabassem com o seu negócio. Quanto a ladrões em estradas, esse era um assunto em voga na época. As estradas em Portugal não eram seguras devido tanto à crise financeira quanto a grupos de guerrilheiros contrários ao governo, como o caso famoso do Remexido, José Joaquim de Sousa Reis, tido por miguelista e que só foi preso e morto em 1838. Além disso, em *O monge de Cister* (1841 - 1848), também de Herculano, as estalagens são duramente criticadas. No caso desse romance, além das críticas do narrador, é numa estalagem que os nobres corrompem um dos representantes do povo nas cortes.

Além dessa questão moralista menor, é interessante avaliar o momento político vivido em Portugal quando esse drama foi escrito e apresentado. Em setembro de 1836, ocorre em Portugal uma revolução chamada “de Setembro”, mais à esquerda, que abole a Carta Constitucional de D. Pedro IV e restaura a Constituição Liberal. Herculano, que fora soldado de D. Pedro e com ele desembarcara no Mindelo na luta contra os absolutistas de d. Miguel, rechaça essa atitude e publica uma crítica aos setembristas, “A voz do Profeta” (1836), que lhe dá visibilidade nacional. Apesar de redigirem nas Cortes uma nova constituição, mais moderada, assinada pela rainha em abril de 1838, os setembristas continuam no poder, formando um governo de conciliação, chamado de “ordeiro”, misturando setembristas e cartistas. Herculano apoia a união das diversas

facções e a legitimidade da nova constituição. É possível que sua visão política ajude a iluminar certos trechos dessa obra.

Nessa peça, a causa nacional está em jogo e com ela criticam-se as atitudes e posições de certos grupos de portugueses, que estariam contra ou a favor da causa defendida por D. Pedro. Aliás, o nome do Fronteiro não poderia vir mais a calhar, lembrando aos portugueses o rei que lhes deu uma constituição liberal, lutando contra o irmão absolutista.

Paio Rodrigues recrimina Mendo falando que “dizer mal de quem nos faz bem é manha antiga na nossa terra” (HERCULANO, 1925, p. 25) Pelo que se sabe da posição política de Herculano, não seria a revolução que faria bem a Portugal, mas a monarquia constitucional. Afinal, o exército do fronteiro D. Pedro é aquele que defende “seu Rei e Senhor natural” contra os usurpadores, da mesma forma que os soldados pedristas defendiam “seu Rei e Senhor natural” contra d. Miguel. De qualquer forma, Paio Rodrigues diz não poder querer mal a quem é “soldado da boa causa”, independentemente de seus atos. Ora, muitos setembristas também lutaram ao lado de D. Pedro contra os absolutistas e, no fundo, cartistas e setembristas possuem um inimigo em comum, o absolutismo. Aliás, é interessante ver o que escreve o próprio Herculano sobre a diferença entre cartistas e setembristas, quando reedita, em 1867, “A Voz do Profeta” com uma introdução com um ponto de vista mais conciliador e apontando o extremismo de sua posição no panfleto de trinta anos antes:

A meu ver, a distinção profunda e precisa entre o cartismo e setembrismo consistia em negar o primeiro o princípio da revolução, dentro das instituições representativas livre e solenemente adotadas ou aceites pelo País, e sua índole. Mas representava até certo ponto em afirmá-lo o segundo. Tudo o mais em ambos os campos era flutuante e vago (HERCULANO, *Opúsculos I*, p. 18).

Além disso, mesmo não concordando com a forma como os setembristas agiam, Herculano estava ao lado deles em pelo menos uma questão, a restauração do Teatro Português. Tanto que é sob o governo da Revolução de Setembro que Herculano escreveu essa peça e seus textos críticos sobre arte dramática. Assim, apesar de mostrar sua posição, Herculano parece preferir um governo setembrista à volta da tirania do

absolutismo, tanto que a postura ditatorial do Duque d'Alva é que recebe mais duras críticas.

Por esse patriotismo, mesmo numa situação aparentemente perdida, Mendo diz que seu amo é “louco, e loucos os que o seguimos” (HERCULANO, 1925, p. 26). Destarte, são loucos os que defendem a pátria. Loucos, no século XIX, eram os que não se ajustavam ao sistema capitalista, prosaico; loucos aqueles que ainda tentavam viver sobre outros princípios que não mais existiam, como valorizar o sentimento, a família, a pátria, o respeito, e não o dinheiro que tudo compra. Se o poeta era um louco, ou doido, como viria a ser nas *Memórias de um Doido* (1849-1859), de Antonio Pedro Lopes de Mendonça, aqui Herculano extrapola esse desajuste à sociedade contemporânea e à da época da crise dinástica com Castela no séc. XVI, colocando como loucos todos os patriotas que lutam contra a dominação estrangeira, mesmo que pareça uma causa perdida.

Nas principais obras de Herculano, os protagonistas, loucos que lutam contra estrangeiros, que se revoltam contra qualquer ideia de reificação, são cavaleiros medievais. Mesmo nessa peça, o protagonista é também um cavaleiro, vivendo a transição da época medieval para a moderna, num período de crise social com as mudanças que ocorriam no mundo e de crise política em seu país, vendo seus compatriotas serem comprados e seu país entregue aos estrangeiros. Seriam verdadeiros heróis apenas os cavaleiros medievais? Grande parte da crítica que se faz a Herculano sobre colocar heróis cavaleiros (a nobreza aristocrática), que ele utiliza em suas narrativas históricas, supostamente a exemplo de Walter Scott, é desfeita aqui. Enquanto Scott utiliza cavaleiros medievais como revolta anticapitalista que defende um retorno da aristocracia ao poder (SARAIVA, 1977), Herculano parece propor um outro tipo de cavaleiro medieval, não dependente de sangue e linhagem. Sua relação com os cavaleiros medievais é estabelecida nessa peça, um de seus primeiros escritos, podendo servir de guia para análise desse arquétipo no resto de sua obra. Nesse segundo ato, mesmo um estalajadeiro (profissão das mais criticadas por Herculano), pobre, do povo, pode ser um cavaleiro, dependendo de seus princípios. D. Pedro recomenda a Paio Rodrigues que não se torne um assassino, “sê valente, mas generoso como um cavaleiro” (HERCULANO, 1925, p. 28). Logo depois que este sai, num monólogo que parece direcionado aos cortesãos, diz que Paio é mais nobre do que os nobres que

cuspirão escárnio e afrontas sobre a sua memória, por não ser parricida, por lutar por Portugal e por não se vender aos corruptos estrangeiros. Além disso, ele, originalmente um nobre, diz que corre emparelhado com Paio Rodrigues pelo caminho da vida por sofrer com ele o mesmo destino que recai sobre sua pátria.

De qualquer forma, apesar dos princípios e generosidade cavaleiresca, D. Pedro, no mesmo monólogo, diz que buscará salvar-se em vez de morrer de “morte de cavaleiro”, para sustentar os filhos no desterro. Pensamento mais apropriado a um homem do século XIX, época de avanço do capitalismo, do que a um cavaleiro, mesmo que um do período de transição para a era moderna como D. Pedro. Quem tem família não pode ter glória porque tem que viver para a família, assumindo, assim, a problemática social da sociedade burguesa em detrimento dos verdadeiros princípios cavaleirescos de honra e glória.

Apesar dessas vantagens, não devemos ignorar algumas falhas que existem nesse drama. Um dos problemas formais está no modo como D. Pedro teria salvado a vida de D. Fernando. A situação não é justamente a salvação de uma vida, mas uma armadilha na qual caiu D. Fernando. Apenas havia uma desproporção entre o número de soldados portugueses e castelhanos. A própria fala aparentemente desnorteada de D. Fernando nessa cena parece inverossímil. Assim, a ligação entre os dois cavaleiros acaba soando forçada, apesar de a intenção não ser essa, pois eles teriam mesmo que gostar um do outro para que o terceiro ato funcione.

De qualquer forma, o encontro com D. Fernando, além de criar uma situação que poderia levar ao salvamento de D. Pedro no futuro, no fim do drama, serve para mostrar outra faceta da personalidade do Fronteiro, que não é maniqueísta, seu ódio não é contra os castelhanos em geral, mas contra os corruptos. D. Fernando, por ainda defender uma moral cavaleiresca e por também ser contra a compra dos inimigos, fica aquém do ódio de D. Pedro. Além disso, levanta mais uma informação histórica, sobre o Duque d'Alva, que estava armando situações para fazer-se necessário e assim manter-se no poder em Portugal.

D. Fernando, agora como novo amigo de D. Pedro, alerta-o sobre a moral e a verdadeira identidade de Paulo Afonso, mas o Fronteiro não acredita ter se enganado com seu

velho amigo. Mesmo assim, elogia a honra de D. Fernando, da época em que Castela vence com ferro em vez de comprar com ouro. Fica difícil compreender como ele não acredita num cavaleiro que admira tanto e que diz ser tão honrado.

A dramaticidade neste ato, que impulsiona os personagens, está mais uma vez em cartas trocadas. D. Pedro recebe carta de Paulo Afonso dizendo que a guerra acabou, o que não se sabe pela peça se já era verdade naquele momento ou apenas mais uma mentira de Paulo Afonso. Também diz que D. Isabel traíra o Fronteiro e aconselha-o a fugir. Mas ele não atende ao conselho do “amigo” e resolve ir escondido a Lisboa vingar-se, uma vez que não teria lugar para um marido traído na sociedade.

Assim, a despedida do título desse ato reúne mais uma vez o lado histórico ao enredo sentimental. D. Pedro conclama seus soldados para uma despedida eterna, pois Portugal deixou de existir. Ao mesmo tempo, ele despede-se da vida, pois já se considera morto por saber que o matarão se for a Lisboa. Não há mais glória para Portugal depois de terem atraído a pátria, assim como não há mais lugar para ele nesse mundo. Os destinos do personagem e da sociedade estão ligados.

Após a despedida vem o terceiro ato, “A Justiça de Deus – no átrio da capela do palácio do Fronteiro”. Esse é com certeza o mais fúnebre dos cenários desse drama, bem ao gosto do público da época. O clima mórbido é complementado na descrição do cenário: “Átrio da capela do palácio de D. Pedro da Cunha: Uma Lâmpada com uma luz amortecida pendurada da abóbada; - Dois túmulos ao lado” (p. 43). Morbidez aumentada pelo fato de D. Isabel estar vestida de luto, refletindo já seu estado de espírito, que não poderia ser escondido.

Logo na primeira fala desse ato, o público fica sabendo que Paulo Afonso aproveitou-se de D. Isabel enquanto ela estava desmaiada. Mesmo assim, ela se sente culpada e espera a morte. Perguntada por seus filhos, responde que eles são ricos e serão educados, mas na servidão, servindo a um tirano, a quem devem odiar.

Talvez esse seja o ato com maior conteúdo dramático e aquele que mais surpresas pode causar ao espectador. Paulo Afonso parece arrependido, disposto a tudo para ser perdoado. Contudo, logo na cena seguinte, ele confessa a Leonor seus planos

verdadeiros, que só serão possíveis sem punição por ter criado outra personalidade para D. Isabel e ter mostrado essa ao Duque d'Alva. Ao mesmo tempo, Paulo Afonso explica seus truques. É a luta do engenho e da razão contra o sentimento e o espírito cavalheiresco que ele mesmo ridiculariza, como se pode ver abaixo:

LEONOR

E D. Pedro, que novas há dele?

PAULO AFONSO

Contra esse empreguei outras artes. Livre estou dele para sempre. Um terço de soldados foi mandado a persegui-lo. Como sei os sítios por onde anda, eu mesmo dei instruções ao capitão, que devia montar esse terrível javali. Colhê-lo-á desprezado, e leva ordem para trazer a Lisboa, se lhe cair vivo nas mãos. Se cá vier, um salto das torneiras da fortaleza de S. Gião ao meio das ondas será a última de suas façanhas cavalharias!

LEONOR

E se ele fosse avisado, e pudesse repelir os castelhanos?

PAULO AFONSO

Também previ isso. Se o ferro e o fogo o não acabou, acabaria nas mãos do seu desespero.

LEONOR

Então como?

PAULO AFONSO

Dir-to-ei. João Riscado partiu com os castelhanos. Se estes fossem repelidos, ou por outro qualquer meio o detestável Fronteiro pudesse salvar-se, devia buscá-lo e entregar-lhe uma carta minha... e esta carta lhe levava a morte!... a necessidade de um suicídio! homem abominável!... as minhas palavras seriam para ti como uma voz do sepulcro!... (HERCULANO, 1925, p. 47).

Em meio a essa luta estão as duas mulheres: Leonor, que começa a mostrar ares de remorso e por isso não avisa Paulo Afonso do que se está a tramar contra ele; e D. Isabel, que espera a justiça divina, pois apenas Deus seria capaz de ver seu verdadeiro caráter. Assim, ela busca o suicídio como salvação para os tormentos de sua vida.

À beira da morte, D. Isabel deixa de lado a preocupação com sua segurança política, não se importando em receber um espanhol, D. Fernando, em sua casa altas horas da noite. Mesmo assim, a situação é explicada em pormenor, talvez por o autor temer perder a verossimilhança. Contudo, o resultado é justamente o oposto. Para justificar como ela receberia um castelhano em sua casa, cria um monólogo explicativo que talvez afaste a cena de uma situação verossímil.

D. Fernando vem para cumprir o mesmo papel já desempenhado no ato anterior, mostrar que é possível confiar em um estrangeiro, desde que este seja honrado, e que o

grande mal está naqueles que se deixam vender. Além disso, ele resolve retirar definitivamente a máscara de homem público usada por Paulo Afonso, contando ao Duque as atrocidades cometidas por ele, que fica desmoralizado. Apesar disso, D. Isabel não confia imediatamente em D. Fernando. Afinal, mal o conhece, e continua temendo pelos sucessos daquela noite.

Nesse ato, ao se aproximar o clímax, a dramaticidade e os recursos utilizados para alcançá-la são melhores. Quando, por exemplo, Leonor decide não avisar Paulo Afonso da intenção de D. Fernando, a tocha que iluminava melhor o ambiente apaga-se (cena XIII). Assim, quando chegar o momento de buscar Paulo Afonso e guiá-los pelo corredor escuro que leva à capela, na cena XVII, será facilmente confundida. Também, o estado psicológico de D. Isabel vai deteriorando-se. Na cena XIV, ela já sabia quem era o Sanches, mas volta a perguntar quem ele era, após entrar com um ar inquieto. Logo depois, o vulto que Leonor dirige pelos corredores não é de Paulo Afonso, mas de D. Pedro, que está envolto numa capa. D. Isabel, assustada, acaba, com suas palavras, por fazer com que D. Pedro creia ser realmente verdade que ela o traiu, dizendo que há entre eles uma infâmia. A isso D. Pedro responde com violência, chamando-a por três vezes de prostituta, como se pode ver na cena abaixo:

LEONOR (entre os bastidores)

Tendes a mão fria e trêmula!... O ardor com que pedistes este encontro não coincide com esse susto!... (sai com a mão dada ao embuçado).

D.PEDRO (empurrando Leonor, e desembuçando-se da capa, que atira ao chão)

Mentes, vil terceira! sabes o que eu peço?... é sangue!...

LEONOR

Jesus! não é ele! (fica espantada e imóvel)

D. ISABEL (correndo a ele com os braços abertos)

D. Pedro!... (parando de repente e como delirante) Não...como vieste tu aqui?... Não sabes que há entre nós um perjuro...uma infâmia... e a maldição de Deus?!... Oh! não te chegues a mim!... (HERCULANO, 1925, p. 55-56).

D. Isabel ainda acha que ele a traiu e mostra a carta que havia tomado de Paulo Afonso. Somente agora há a confirmação de mais uma armação de Paulo Afonso. Aos olhos do espectador de hoje parece um truque simples, mas o mistério sobre o tal nome de Beatriz na carta de D. Pedro somente nesse momento é esclarecido. O mais incrível é como D. Pedro ainda acredita ser Paulo Afonso inocente. O fronteiro realmente vê como impossível um velho amigo tê-lo traído, até que entra Paulo Afonso.

O nível do drama cai outra vez com a chegada de D. Fernando. É exagerada e melodramática a reação de D. Pedro quando D. Fernando segura-o pelo braço. Como pode ser verossímil, apesar da pouca luminosidade, olhar em roda vagarosamente procurando aquele que o segurava pelo braço? A partir daí o drama parece-se cada vez mais com um dramalhão, ao gosto da época, pelas descrições das reações exageradas indicadas pelo autor para os atores, como a de D. Isabel após tudo ter sido revelado: “(que até aqui tem estado com os braços estendidos para o grupo, e com gestos de horror, encosta-se ao sepulcro, perto do qual deve estar)” (HERCULANO, 1925, p. 59). Após D. Isabel revelar que se deixou levar pela emoção em vez da razão e que está envenenada, D. Pedro, D. Fernando e Leonor falam ao mesmo tempo: “Envenenada!”. Por que esse exagero, que parece ser comum à maioria dos dramas portugueses daquela época (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 738)? Hoje parece como óbvia a resposta da falta de técnica dos autores. Esse despreparo de Herculano para o teatro é apontado por vários críticos. Entretanto, parece estranho que alguém como Herculano cometa os mesmos “defeitos” dos outros. Afinal, ele conhecia bem o teatro de seu tempo e a história do teatro na Península Ibérica e participava do julgamento de outras peças. Atender o gosto do público é um atrativo para educá-lo.

O ato termina com Paulo Afonso tentando matar Leonor, que escapa e, com remorsos, atira-se ao corpo de D. Isabel. D. Pedro quer que o Duque o mate, mas seu destino é outro, será desterrado e terá que cuidar dos filhos. Assim, não pode deixar esse mundo corrupto, “caos de lágrimas e de opressões” (HERCULANO, 1925, p. 60). D. Isabel, apesar de suicida, vai para o céu. Paulo Afonso, apesar de não temer a Deus, ouve o chamado dos demônios e morre, indicando que irá para o inferno.

Não poderia haver um final mais romântico, com a morte como escape maior para quem não tem lugar no caos da vida moderna capitalista, como D. Isabel. Além disso, os românticos ainda acreditam na capacidade de se passar experiência com a morte. Assim, as duas figuras que morrem no fim do drama, a mais pura, D. Isabel, e a mais malvada, Paulo Afonso, são dois exemplos de experiência que ficam para D. Pedro e para o público ou o leitor. Está latente nela um certo inconformismo romântico, com um ponto de vista utópico de um vir a ser que passa por uma visão de mudar o mundo, e essa

mudança deve ocorrer devido à experiência que foi transmitida, ajudando a formar aqueles que a assistiam.

Após esse caminhar pela obra, deve-se fazer algumas observações, nomeadamente sobre sua estrutura e composição. Talvez por Herculano não ter muita prática em escrever dramas, ele deve ter sentido falta da figura do narrador. Ao longo de toda a peça há várias cenas que são monólogos, onde os personagens acabam por funcionar como narradores, explicando à audiência o que pensam, o que estão planejando, seu estado de espírito, ou suas intenções, além de deixarem claro dessa forma o que pensam sobre a personalidade de outro personagem, como é o caso de D. Isabel, no primeiro ato, por exemplo:

D. ISABEL (só)

E Paulo Afonso sem vir! Melhor foi... Sofreria ele acaso esta afronta feita à mulher do seu amigo?... Não... não consentiria: e o seu gênio violento o levaria a fazer alguma loucura! Se ele perdesse o valimento do Duque, quem me ampararia e a meus filhos neste mundo?! Ninguém! Pobre mulher de um proscrito, já não tem parentes, nem protetores! A providência de Deus deixou-te apenas um amigo, e este amigo é Paulo Afonso! Homem generoso!... repeli o teu amor imenso, que eu bem o conhecia!... perdoaste-me, perdoaste ao teu rival mais feliz... foste nosso amigo!... Oh! D. Pedro, eu não te ofendo... tu não eras mais digno de amor do que ele! Oh! se um gesto bastara para que Deus perdoasse a um povo amaldiçoado, só pela causa de Paulo Afonso, ele perdoaria a esta corrompida nação!... (Batem) É ele que chega... Leonor!... Inês!... não me ouvem?!... Eu mesma irei abrir. (Vai abrir) (HERCULANO, 1925, p. 9).

As falas, mesmo quando são diálogos, são muitas vezes muito longas. Assim, elas são preenchidas de detalhes para explicar o que está acontecendo. Essa escolha provavelmente foi feita para buscar uma maior verossimilhança histórica, cuja falta em outros dramas é criticada por Herculano. Isso é ainda parte de seu estilo, pois em seus romances também há falas longas, quase monológicas.

Há alguns outros problemas. O drama deveria ter como protagonista D. Pedro, o Fronteiro d'África, mas os personagens mais complexos são os antagonistas, principalmente Paulo Afonso, como acontece em várias obras. Mesmo a criada Leonor é mais interessante. Não se sabe qual o segredo que a prende a Paulo Afonso a ponto de ser sua cúmplice e confidente. Além disso, Paulo Afonso parece ser o único com personalidade complexa, fingindo ser o que não é, armando, alterando seus planos de

acordo com a situação, enquanto D. Pedro e D. Isabel são basicamente levados pela ação, apenas reagindo às tramoias criadas por Paulo Afonso. Aliás, essa preponderância do papel de Paulo Afonso frente aos demais era clara na época, tanto que é o único papel cujo ator é anunciado na programação dos teatros, no dia 25 de novembro de 1838: “No drama O Fronteiro, o Sr. Dias fará Paulo Afonso”⁵.

De qualquer forma, há nesse drama muito da visão política de Herculano e de sua revolta anticapitalista romântica. A grande crítica parece ser à reificação do mundo, dos sentimentos e dos ideais. Todavia, há também crítica à violência e opressão do Estado, à barbárie que as mulheres sofrem, às ordens religiosas e à tirania do absolutismo.

Nessa peça, o grande problema histórico é a anexação de Portugal pela Espanha no séc. XVI. Segundo os personagens portugueses, principalmente o Fronteiro, isso não teria ocorrido pela falta de preparo ou capacidade dos exércitos portugueses, ou por uma superioridade espanhola, mas porque a corte filipina era mais rica e corrompeu os portugueses comprando sua aliança à causa do rei de Espanha. D. Pedro sente saudade do tempo em que a Espanha lutava com o ferro em vez de comprar com o ouro. Assim, nem o nacionalismo, sentimento exaltado no século XIX como forma de unir como membros de uma mesma comunidade, escapou ao poderio do dinheiro, trocando o amor pátrio por interesses financeiros. A pátria no mundo capitalista também pode ser reificada e vendida como mercadoria, assim como seus heróis e sua honra, como se pode perceber nesse desabafo de D. Isabel no primeiro ato:

D. ISABEL

Se a sua índole não fosse virtuosa, tal educação ser-lhe-ia mais de dano do que de utilidade. Não me enganam esses hipócritas! Foram eles que precipitaram D. Sebastião; foram eles que envenenaram os últimos dias do Cardeal Rei; **foram eles, mais que ninguém, que venderam Portugal a Filipe II.** Mas deixemos discursos vãos. A demora de Paulo Afonso me enche de desacostumado terror. Eu mesmo ignoro o porque... O que poderia acontecer?!... Tudo está já perdido... há que chorar, mas não que temer. Sem Lisboa, que fará D. Antônio? E meu desgraçado marido que fará com ele? Perder-se, perder-me, e perder seus filhos!... Embora... que **ao menos não dirão dele os vindouros o que terão a dizer de D. João Mascarenhas, desse velho, que, na borda da sepultura, rico de um nome eterno como a memória de Diu, vendeu a Castela um braço mirrado pela idade, e foi encostar aos pés do Duque d’Alva cabelos embranquecidos ao sol da Ásia, e entre o sibilar dos pelouros.** (Ouve-se bater) (HERCULANO, 1925, p. 7 – grifos nossos).

Apesar de esse ser o maior crime apontado nessa peça, não o cometeu Paulo Afonso. Ele pode aceitar a entrega de Portugal a Filipe não por ter se vendido, mas por não se importar com isso. O antagonista do Fronteiro é mais do que corrupto, ele é o próprio narciso capitalista que vê tudo e todos a partir do que podem acrescentar a ele, não necessariamente de forma monetária, mas a favor de seus interesses, como ele conta a Leonor:

PAULO AFONSO

Silêncio! Nisso me fio eu! agora para com D. Antônio por ser uma espia; para com o Duque d'Alva, por ser um homem que vendo o corpo e alma a Castela. Ambos se enganam; a ninguém me vendi. Convinha-me o domínio de Filipe, convinha-me a proteção de D. Antônio; porque circunstâncias improváveis ou inesperadas, mas possíveis, podiam dar-lhe o triunfo. Servi àquele, enganei este. Todos os conselhos e avisos que dei ao Prior do Crato o deviam conduzir, e conduziram à pronta ruína. E para que o fiz? para vingar-me! [...]
(HERCULANO, 1925, p. 12).

Para realizar seus intentos, ele faz uso da violência do Estado, que ele sabe como controlar, por meio de seus vínculos pessoais. É em nome do Estado e de sua justiça, na figura do meirinho da corte, que ele consegue que vasculhem a casa e sequestram os filhos de D. Isabel. O Estado, que deveria proteger os portugueses, está, na verdade, mais interessado em controlar seus cidadãos e puni-los. Por isso, D. Isabel vive nas casas pobres de Alfama e é acusada de traição e de tramar contra o governo. Esse é já um sinal do estado moderno que aterroriza e reprime seus cidadãos como forma de manter o poder e o controle.

Aliás, quem mais vivamente sofre a coação do Estado nesse drama é D. Isabel. Na verdade, ao longo da História, as mulheres são quase sempre as maiores vítimas da barbárie. D. Isabel é a vítima indefesa que é estuprada pelo mais forte. Seu espírito, ativo no início, recusando-se se corromper, mantendo-se fiel à pátria, sobrevivendo sozinha com os filhos longe do marido, acaba triste e amortecido após a violência que sofreu. Essa derrota, mais moral do que física, é o que verdadeiramente lhe tira as forças e a deixa sem perspectiva. Está pobre, foi sexualmente violentada, o Estado, em vez de protegê-la, a ameaça, seu marido é apresentado como um traidor, que não mais a ama e a abandonou, e seus filhos foram sequestrados. Nessa situação sem saída, só lhe resta a morte, que é o alívio que ela acaba buscando para si mesma como forma de escape desse mundo cruel que só lhe traz violência e tristeza.

Além dessa crítica ao mundo moderno de barbárie e reificação, há nessa obra muito da revolta liberal do início do séc. XIX em Portugal. Dentre elas podemos destacar a oposição ao absolutismo e qualquer forma de governo ditatorial e à influência da Igreja na política e nas personalidades.

Não se deve esquecer que Herculano teve que se exilar e voltou a Portugal para lutar ao lado de D. Pedro IV contra os exércitos absolutistas. O Duque d'Alva, que não chega a ser um personagem da peça, é várias vezes citado. Ele representa o poder absoluto do rei d. Filipe em Portugal e age segundo sua própria vontade e suas próprias leis, sem ouvir nenhuma representação, sem uma corte ou parlamento. Por isso, D. Pedro e D. Isabel opõem-se a ele. A esposa do fronteiro só aceita pedir-lhe perdão e aceitá-lo como regente depois que seus filhos foram sequestrados.

Quanto às ordens religiosas, é importante lembrar que elas foram extintas e proibidas em Portugal nas reformas liberais. Assim, as figuras de freis, frades, padres, bispos, etc. costumam representar, nas obras românticas portuguesas, o Portugal antigo, atrasado, arcaico e absolutista, frente ao Portugal liberal que buscava reformar-se e pegar o “comboio da Europa”. Também, a ordem criticada explicitamente nesse drama é a Companhia de Jesus, onde Paulo Afonso teria sido educado. Essa companhia já tinha sido expulsa de Portugal há mais tempo, ainda na época do Marquês de Pombal, que queria evitar sua influência na corte. Sobre a relação entre os padres da Companhia e Paulo Afonso, é interessante o diálogo entre Leonor e D. Isabel:

LEONOR

Que sei eu!... Ter-se-á entretido com o Duque d'Alva, que o tem em conta do seu maior amigo. Coitado do velho raposa, que achou um português que o enganasse!

D. ISABEL

Mal sabes, Leonor, quanto me custa ver esse honradíssimo português constringido a dobrar-se aos caprichos de um senhor estranho; a manchar o seu nome com essa vil fidalguia, que da alma e coração se vendeu a Castela; ver esse português amaldiçoado pelo povo, quando sacrifica ao seu Rei legítimo e à sua Pátria a paz, a reputação e talvez a vida! É necessário muita virtude, para que Paulo Afonso ponha na cara uma máscara, que deixe queimar-lhe as faces, como um fogo do inferno!

LEONOR

E duvidais, senhora, da virtude do Doutor Paulo Afonso? Conheço-o desde criança, foi sempre o que é hoje. **Não; que teve boa escola! foi criado pelos Padres da Companhia:** o santo Simão Rodrigues era o seu mestre, e...

D. ISABEL

Se a sua índole não fosse virtuosa, tal educação ser-lhe-ia mais de dano do que de utilidade. Não me enganam esses hipócritas! Foram eles que precipitaram D. Sebastião; foram eles que envenenaram os últimos dias do Cardeal Rei; foram eles, mais que ninguém, que venderam Portugal a Filipe II. [...] (HERCULANO, 1925, p. 7 – grifos nossos).

Entretanto, não só a Companhia de Jesus é criticada nessa peça. Mendo, numa discussão com Paio Rodrigues, ofende-o por ser braguês, dizendo que “se o diabo tem filhos, é lá que ajuntou a ninhada” (HERCULANO, 1925, p. 30). Isso porque Braga é conhecida como a cidade dos mosteiros, dos padres e bispos, onde a Igreja exerce muito poder, desde o início da nacionalidade. Assim, criticar alguém de Braga é criticar a subserviência aos desígnios da Igreja Católica em Portugal.

Afinal, Portugal encara a Modernidade de forma diferente dos demais países. Apesar de estar na Europa e de ter sido uma grande potência nos séculos XV e XVI, no séc. XIX está econômica e politicamente dependente da Inglaterra. Talvez por isso essa crítica à influência estrangeira e o tema da traição à pátria sejam recorrentes na obra de Herculano. Em *O bobo* (1843), um grupo de nobres é criticado por se associarem a um conde leonês e à d. Teresa contra d. Afonso Henriques que desejava a independência de Portugal. Em *O monge de Cister* (1841-1848), durante o reinado de d. João I, o ministro João das Regras é especificamente criticado por fazer acordos comerciais com ingleses que prejudicariam os mercadores portugueses. Em *Eurico, o presbítero* (1842-1843-1844), nobres godos e um bispo cristão vendem-se aos árabes para facilitar a invasão da Península Ibérica.

A referência específica a ingleses no *Monge* pode servir de chave para entendermos o que pode ter motivado Herculano a criticar tantas vezes situações semelhantes. Além disso, há também uma crítica aos ingleses no próprio *Fronteiro d'África*, quando D. Isabel lê a carta e descobre que D. Pedro mandaria a suposta amante para a Inglaterra. Não é possível, portanto, ignorar as impressões pessoais negativas de Herculano sobre a Inglaterra, seu povo, língua e cultura presentes na narrativa autobiográfica “De Jersey a Granville”, sobre a travessia do Canal da Mancha no fim do seu período de exílio em

1831. Para compreender melhor essa reação, leia-se o que comenta Marshall Berman sobre a modernidade na periferia da Europa:

... o que aconteceu nas áreas fora do Ocidente, onde, apesar das pressões crescentes do mercado mundial em expansão e do desenvolvimento simultâneo de uma cultura mundial moderna [...], a modernização não estava ocorrendo?

[...]

...os russos do século XIX experimentaram a modernização principalmente como algo que não estava ocorrendo, ou como algo que estava ocorrendo à distância, em regiões que, embora visitassem, experimentavam mais como fantásticos antimundos que realidades sociais; ou ainda, quando ocorresse no país, como algo que acontecia das formas mais irregulares, vacilantes, flagrantemente destinadas ao fracasso ou estranhamente distorcidas (BERMAN, 1986, p. 199-200).

É possível que em Portugal, no outro extremo da Europa, também na periferia, a situação não fosse muito diferente da que ocorria na Rússia. Apesar do avanço do capitalismo e da cultura de mercadoria, Portugal não estava se industrializando como os países do centro da Europa. Mesmo os avanços tecnológicos e os novos produtos que chegavam lá eram importados de potências estrangeiras e geravam mais riqueza e desenvolvimento nesses países do que em Portugal. Todavia, para que isso acontecesse, o capital internacional precisava de parceiros portugueses, comerciantes e membros do governo, que abrissem espaço para a exploração capitalista das grandes potências em Portugal. Não é irrelevante destacar os acordos comerciais celebrados entre Portugal e a Inglaterra no reinado de d. João VI, que praticamente vendia o país aos ingleses, por serem desiguais as formas de concorrência entre o país ibérico e a nação mais industrializada da época, a Inglaterra. Assim, podemos ver que Herculano não se preocupava apenas com as mudanças culturais vindas com o capitalismo, mas também com o futuro econômico do país e seu lugar junto às grandes potências.

Parece haver, portanto, uma preocupação anticapitalista constante em toda a obra, visível a partir da relação entre barbárie e civilização no desenvolvimento da sociedade. Esta reação parece encarnar o que Löwy e Sayre (1993) chamam de Romantismo Liberal. Nessa forma de pensamento, devido ao contexto histórico de luta contra o Antigo Regime, considerado opressor, os românticos encaram a aristocracia e o absolutismo como o inimigo a ser combatido, talvez mais do que o sistema capitalista em si. Para eles, o paraíso perdido não é incompatível com o liberalismo, que apenas

precisa ser reformado, com as forças sociais ordenando-se para um objetivo comum mais justo. No caso de Herculano, essas reformas viriam a partir dos princípios do cristianismo presentes no evangelho. Por isso esse tipo de românticos criticava tanto o presente corrompido quanto o passado absolutista. É necessário lembrar que Alexandre Herculano despreza a era das Grandes Navegações por ser uma época que já apontava uma decadência moral, acompanhada de ganância e totalitarismo.

Essa peça destoa um pouco do conjunto da obra de Herculano, que é em grande parte focada na Idade Média. O *Fronteiro* se passa no período sebástico, na crise dinástica, no início da Modernidade. Por isso é fácil perceber as críticas ao pensamento da época, que se estendem à sociedade do século XIX. A reificação e a perda de valores que acompanham o desenvolvimento do capitalismo são verdade tanto no Renascimento quanto no liberalismo português. Assim sendo, esse drama já aponta as preocupações estéticas e políticas de Herculano, que seriam desenvolvidas ao longo de sua obra, tanto a literária quanto a histórica. Percebe-se no *Fronteiro* a crítica à tirania, à influência da Igreja e a reificação do patriotismo. Essa peça representa também uma grande preocupação desse autor na década de 1830, a criação de um teatro português com temas nacionais e a defesa constante do Liberalismo. Por isso, não se pode negar a validade da intenção de ser um dos pioneiros no teatro histórico português e de motivar novos dramaturgos. Contudo, Herculano não estava satisfeito com o caminho que o teatro português estava tomando e, em 1842, criticava que “durante quatro anos este progresso tem sido unicamente em extensão, falta profundidade. O número de dramas aumenta, mas o mérito deles é o mesmo, se não é menor” (HERCULANO, *Opúsculos IX*, p. 275). Tanto que ele sugere aos dramaturgos que se debruçam sobre os temas contemporâneos. De qualquer forma, sua crítica política e social já está presente nessa peça, e seu conselho parece ter sido seguido, pois na década seguinte o drama histórico começa a declinar (VASCONCELOS, 2003).

O drama histórico *O fronteiro d'África ou Três noites aziagas*, mesmo que não tenha grande valor por sua criação estética, como o próprio autor indicou ao não se importar em publicá-lo, tem pelo que sua produção representou, a luta por um teatro português, e pela preocupação romântica de Herculano que pode ser sentida nessa peça. Essa obra deve então ser avaliada pelos críticos no conjunto de sua produção literária, não ficando praticamente esquecida como esteve até agora.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- DIÁRIO do Governo. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1838 e 1839.
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXI.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXI.
- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. *O fronteiro d'África ou Três noites asiáticas: drama histórico português em três actos*. Rio de Janeiro: Revista de Língua Portuguesa, 1925.
- HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. *O monge de Cister*. Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Amadora: Bertrand, [s.d.]. 2 v.
- HERCULANO, Alexandre. *Cartas de A. Herculano*. Amadora: Bertrand, [s.d.]. t. II.
- HERCULANO, Alexandre. De Jersey a Granville (1831). In: _____. *Scenas de um anno da minha vida: poesia e meditação*. Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. “A voz do Profeta”, precedida de uma introdução. In: _____. *Opúsculos*. Tomo I – Questões Públicas (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir? In: _____. *Opúsculos*. Tomo IX – Literatura (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. Poesia - Belo - Unidade. In: _____. *Opúsculos*. Tomo IX – Literatura (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. Origens do teatro moderno – Teatro Português até aos fins do século XVI. In: _____. *Opúsculos*. Tomo IX – Literatura (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. Origens do teatro moderno – Teatro Espanhol”. In: _____. *Opúsculos*. Tomo IX – Literatura (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].
- HERCULANO, Alexandre. *A casa de Gonçalo*, comédia em cinco actos - Parecer. In: _____. *Opúsculos*. Tomo IX – Literatura (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].

- HERCULANO, Alexandre. *D. Maria Teles*, drama em cinco actos – Parecer. In: _____. *Opúsculos*. Tomo IX – Literatura (Tomo I). Amadora: Bertrand, [s.d.].
- LOPES DE MENDONÇA, A. P. *Memórias de um doído*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Tradução de Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- REBELLO, Luiz Francisco. Herculano e o teatro. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 37, p. 43-49, maio 1977.
- REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: ICALP, 1980. (Col. Biblioteca Breve, v. 51)
- SARAIVA, António José. *Herculano e o Liberalismo em Portugal*. Amadora: Bertrand, 1977.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Ed., 2005.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez. Vol. 21 (14 do suplemento) Alexandre Herculano*. Continuado por Brito Aranha & J. J. Gomes de Brito. Lisboa: Imprensa Nacional, 1924-1926.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2003.

Datas do parecer:
Envio: 14/04/2010
Entrega: 09/05/2010

¹ Prefácio a *Frei Luís de Sousa*, lido no Conservatório Real de Lisboa em 6 de maio de 1843.

² Há outro drama escrito por Herculano, *Os infantes de Ceuta*, drama lírico histórico em um ato, musicado por Miró, e apresentado em março de 1844 (a edição impressa diz ter sido no dia 28, enquanto a crítica que saiu no *Diário do Governo* no dia 01 de abril informa ter sido no sábado 30), na Academia Philarmonica, por ocasião do aniversário desta. Além desse, há uma adaptação de uma peça francesa de Scribe e Mélesville, *Le secrétaire et le cuisinier*, cujo título em português ficou *O tinteiro não é caçarola*, que teve 18 representações, entre 07 de setembro de 1838 e 13 de janeiro de 1839.

³ Segundo Vasconcelos (2003), *O alfageme de Santarém*, de Garrett, teve 11 apresentações; *O castelo de Faria*, de Costa Cascais, teve 6 apresentações; *Afronta por afronta*, de A. P. Lopes de Mendonça, apenas 5; e *A sobrinha do Marquês*, também de Garrett, apenas 4. Sucesso de público como *Os dois renegados*, de Mendes Leal, teve 26 representações.

⁴ “*D. Maria Teles*, Drama em Cinco Actos - Parecer”. - Não é conhecido o texto a que Herculano se refere, que não deve ter sido publicado (VASCONCELOS, 2003, p. 296).

⁵ O ator Francisco Fructuoso Dias era “um dos braços direitos de Castilho na sua tentativa de ombrear com a companhia criada por Garrett para o Teatro da Rua dos Condes” (REBELLO, 1980, p. 58-59).