

## A MODERNIDADE ROMÂNTICA EM GARRETT

---

Ofélia Paiva Monteiro

**RESUMO:** Almeida Garrett (1799-1854), liberal convicto, evolui da ideologia das Luzes e da disciplina formal clássica para o Romantismo através de uma crise, favorecida pelas circunstâncias históricas portuguesas, que lhe exacerba a subjectividade e o faz progressivamente atentar na complexidade do homem e da sociedade. Captando o peso modelador do tempo e do espaço, advoga a partir de então, a par de posições ideologicamente moderadas, o princípio do nacionalismo literário, que integra o da fidelidade do artista a si mesmo (e, portanto, também ao solo em que se criou). A recusa de modelos e a conquista de uma grande versatilidade formal (na prática do princípio poético da liberdade criativa, só empenhada na organicidade a obter entre conteúdo e expressão), acompanham uma visão desencantada do mundo (mas saudosa de Deus), centrada no problemático e no transitório, que é dita, com simplicidade e subtilidade, em freqüente tom irônico, que aproveita oportunamente os registos coloquiais da língua e manifesta grande invenção metafórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tempo, individualismo, nação, organicidade formal, flexibilidade estilística

Se o cerne do conceito de *modernidade* está na emancipação do homem, num progressivo esforço, inscrito no tempo, de autoconstrução e de conhecimento do mundo em prol da libertação de constrições estabelecidas pela tradição (nos campos religioso, moral, político, estético), o Romantismo, na pluralidade dos aspectos que assumiu, constitui um momento fundamental desse

intrincado processo histórico, ao promover exuberantemente o “sujeito” a instância estruturante de si mesmo e do seu contexto. Desse individualismo que o caracterizou, fator da expansão do “eu” enquanto razão crítica, emotividade/imaginação e capacidade interventiva, provêm as formas múltiplas que a modernidade revestiu então, da passionalidade, rebeldia, exasperação melancólica, sede de absoluto, decepção com o mundo pragmático, ao voto de arejamento intelectual e progresso, à afirmação cidadã, ou ainda à defesa da liberdade poética (ou seja, da liberdade de ideação e construção artísticas) em nome dos direitos “criadores” da subjectividade (“Quem diz Romantismo diz arte moderna”, afirmava Baudelaire em 1846<sup>1</sup>).

É neste último campo – o da *modernidade poética* instaurada pelo Romantismo – que vou fixar-me, explicitando alguns dos seus aspectos fundamentais através da obra de Almeida Garrett. Verdadeiramente *inaugural* na literatura portuguesa (LOURENÇO, 1978, p. 90), ela dá plena realização aos célebres juízos que V. Hugo enunciou no prefácio do drama *Hernani* (1831): os de que “o romantismo é o liberalismo na literatura” e de que a um “povo novo” tem de dar-se uma “arte nova”.

\*\*\*

O cidadão e o escritor estão inextricavelmente ligados em Garrett desde o início do seu breve mas intenso percurso (1799-1854): *sempre* empenhado na metamorfose regeneradora do País pela acção dos grandes princípios da Liberdade, *sempre* considerou também a criação literária como fruto e agente dessa Liberdade fatora do crescimento do Homem. Este *sempre* implica a coerência do seu itinerário; mas não ignora que ele adquiriu feições diversas ao longo do agitado tempo histórico em que se cumpriu, feições que a maturação de Garrett modelou graças ao olhar perscrutador que foi volvendo às mutações do devir português e à maleabilidade inteligente com que lhes respondeu; o seu percurso – na assunção dessa lucidez moderna desejosa de “futuro” mas profundamente atenta ao “agora” – conhece assim várias etapas.

A primeira delas, muito conformada ainda pela modernidade iluminista com a sua confiança na razão, instrumento da perfectibilidade do homem e da sociedade, corresponde à juventude, quando Garrett é um ardoroso adepto da “ordem” liberal imposta em 1820 ao velho-Portugal, obsoleto, miserável e inculto. Da aliança do cristianismo esclarecido da sua formação familiar (invocadora do Evangelho e, como tal, acusadora da ignorância, dos desmandos sociais e do conluio entre igreja e poder tirânico) com a filosofia das Luzes avidamente bebida em Coimbra, reivindicadora da felicidade individual e colectiva, provém nesse moço Garrett uma postura moderna predominantemente traduzida pela assunção galharda e alegre da “cidadania” – afirmação do valor do indivíduo, do seu direito à felicidade e da responsabilidade que lhe cabe na construção da “res publica” –, acompanhada pelo sentimento da urgência da regeneração das estruturas e mentalidades do País, decrépito sob a autoridade acabrunhante do Trono e do Altar. À luz de um jusnaturalismo onde a perspectiva histórica, se presente, pouco pesa ainda na ponderação do futuro, ele vê então na Liberdade a via para a conquista da virtude e do bem-estar pessoal e social, via “doce” e fácil – julgava<sup>2</sup> – por dar resposta às solicitações inatas da razão e do coração do homem *natural* (sonhado “bom” com Rousseau), cuja revitalização esperava do novo regime. Na militância empenhada a que se entrega, colocando-se em conflito com a opinião maioritária do País, apegada à ordem velha, a criação literária torna-se uma vertente importante da “praxis” cívica: “O poeta é também cidadão; e os talentos e ciências inúteis ou porventura prejudiciais seriam ao bem do estado, se a seu melhoramento e cultura não contribuíssem” – escreve o jovem Garrett no prólogo de um inacabado esboço trágico, *Afonso de Albuquerque* (1819)<sup>3</sup>, em termos próximos dos que utilizará mais tarde na célebre “Memória” ao Conservatório de Lisboa sobre *Frei Luís de Sousa*. Esse fragmento, revelador de que o empenho garrettiano num teatro criado sobre motivos nacionais se inicia na mocidade, mostra-nos um Albuquerque dilacerado pelo amor sem resposta votado a uma rainha oriental feita cativa, que violentamente o acusa de

desumanidade; e idêntica defesa filantropa do valor do indivíduo, feito para a liberdade e o prazer salubre, está em toda a sua produção juvenil, pedagogicamente repassada de ideologia liberal: nas tragédias que abordam o tiranicídio a partir de motivos buscados na Antigüidade (*Catão*, *Mérove*, *Lucrecia*), nas farsas que troçam de comportamentos servis e alarves (lembre-se *O Corcunda<sup>4</sup> por Amor*), nas odes que cantam a quebra dos grilhões e a grandeza do homem *natural* (seja exemplo “Madrugada no jardim Botânico de Coimbra” (OAG, I: 1585), onde esse homem é comparado, na sua pureza e na sua dignidade, ao tronco ereto de uma palmeira), nos poemas que exaltam o prazer (*O Roubo das Sabinas*, *O Retrato de Vénus*), até num risonho empreendimento jornalístico como *O Toucador* (1822), lançado com um amigo para ilustração das senhoras portuguesas, a carecerem de melhorar gosto e cultura<sup>5</sup>.

Esta ufanía cidadã, tão moderna no desassombro com que reclama uma sociedade nova construída por homens desempoeirados, enérgicos, equilibrados e filantropos, integra, no domínio da estética, uma reclamação, bem moderna também, provinda da fusão do sensualismo relativista das Luzes com a leitura de Chateaubriand, Schlegel, M.me de Stael: a que leva o jovem Garrett a atentar já na diversidade das realizações formais – manifestação de espaços geográfico-culturais e tempos de concepção distintos, bem como de diferenciadas individualidades criadoras –, o que mostra que abandonara a concepção universal e intemporal do *belo* para começar a admitir um princípio de variabilidade *histórica, nacional e subjectiva* do imaginário e do gosto. São bons documentos dessa perspectiva, que prepara, modestamente embora, a proclamação romântica da liberdade poética e da inspiração nacional: o pequeno ensaio *História filosófica do Teatro Português* (1821)<sup>6</sup>, infelizmente muito incompleto, cujo intento é “distinguir o mais possível as diferentes épocas do nosso teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história dramática portuguesa”; ou o prefácio da primeira edição de *Catão* (1822), onde Garrett, falando de literatura teatral, atenta nas diferenças

entre o “gênero clássico” e o “gênero romântico” e, após documentar aquele com Racine, Voltaire ou Alfieri, e este com o teatro espanhol e o inglês (nomeadamente Shakespeare), defende – a seu ver originalmente – o “gênero mixto” (praticado por Corneille, Ducis, Schiller, em muitas das suas obras e, em todas, pelos “modernos autores ingleses e espanhóis”) por evitar as desmesuras românticas sem cair na estreiteza da “regularidade” clássica; ou ainda o poemazinho alegórico *O Retrato de Vénus* (1821), nas considerações sobre pintura que aduz a propósito do retrato da deusa que artistas de várias “escolas” realizam (o que legitima a anexação ao poema do *Ensaio sobre a História da Pintura*): as formas muito diversas que saem das suas mãos levam a que seja acentuada a matriz subjectiva da arte quando dos pintores se diz, no final do Canto I, que são “homens criadores,/ Prometeus, que à matéria informe e bruta/ C’o divino pincel dão forma e vida”, e, no final do Canto IV, que a arte resulta de “sonhos da fantasia”, do “guindado imaginar” de uma “ideal beleza”.

Esta compreensão da variabilidade das estesias não teve, porém, força bastante para levar o moço Garrett, formado na simplicidade, na harmonia e no decoro das grandes realizações clássicas, a ser capaz de fruir com criações que delas se apartassem (acusa, por exemplo, a desmesura e sobrecarga decorativa do gótico<sup>7</sup>, a grosseria de Shakespeare, a inverosimilhança do teatro vicentino<sup>8</sup>), nem a produzir ele próprio formas inovadoras em relação ao gosto canônico (o neoclássico). É esclarecedor, por exemplo, que, dominando perfeitamente a língua nos seus vários registos, os utilize consoante os temas e os moldes genológicos que lhes convinham à luz da disciplina formal clássica: assim, a seriedade trágica ou o entusiasmo cívico pedem-lhe, na tragédia ou na ode, vocabulário nobre, metaforismo “sublimizante” (alegorias, imagens mitológicas), orquestrações tensas (hipérbatos, exclamações); para os sentimentos meigos (o amor maternal, o deleite com a natureza, o encantamento com a mulher) reserva uma estilização mais “humilde”; a troça ou a alegria folgazã solicitam-lhe, na farsa, no conto em verso ou na ode, vocabulário e imagens fortemente

pitorescas, se não de baixa trivialidade, para criação de chalaça ou de comicidade satírica. A produção garrettiana juvenil apresenta, pois, grande diversidade estilística, mas não mistura os tons, fiel ao princípio clássico da homogeneidade no interior de cada obra; em todos esses registos há, porém, uma vivacidade de toque moderno a “enervá-los”, que acompanha o ardor do revolucionarismo “filosófico” que traduzem em diversos campos.

\*\*\*

O Romantismo manifesta-se progressivamente em Garrett a partir dos anos que lhe trazem, pouco após a instalação do regime liberal em 1820 (só definitiva em 1834, no termo de um vaivém político entre absolutismo e liberalismo que culmina com dois anos de guerra civil), decepções e expatriações (em Inglaterra, na França, na Bélgica), amargas mas intelectualmente frutuosas. Mantém o seu empenho cívico; mas turva-se a sua alegre confiança iluminista no poder da razão e da liberdade para esclarecer o homem e regenerar o mundo: os sofrimentos pessoais e os desenganos com os sucessos portugueses – quer pela forte resistência do País-velho à mudança, quer pelos choques que fragmentavam as próprias fileiras liberais, onde surgem extremismos, facções e feios desejos de vindicta e lucro – exacerbam-lhe a subjectividade e ocasionam-lhe metamorfoses na visão do mundo (acentuem-se a captação da complexidade paradoxal do homem – grandeza e miséria – e do grande peso conformador do tempo, o agudo sentimento da incompletude e transitoriedade da existência, a intensificação do sentimento religioso) que conduzem Garrett, no campo sócio-político, à adoção de perspectivas moderadas e conciliadoras (torna-se um defensor da Carta Constitucional) e o levam, no campo da criação literária, sob o estímulo de novas leituras (Byron, Walter Scott, Lamartine, V. Hugo, Goethe), a abrir o gosto e a modificar a expressão. Para dizer os meandros da vida interior e as sinuosidades do jogo social sente a necessidade de moldes ditados pelo “coração” (ou seja, pela exigência íntima), que não invoquem “regras”, mas tão-só desejem a implicação *orgânica* de conteúdo

e forma – o prospetico e libertador princípio de *unidade poética* estabelecido pelo Romantismo. Categórica é, desde então, a recusa de submeter-se a escolas e modelos. No tão interessante prefácio à *Lírica de João Mínimo*, datado de 1828 (onde, através de uma ficção mistificadora, Garrett se dá humoristicamente como mero editor dos seus versos da mocidade, atribuindo-os ao poeta João Mínimo, sacristão-menor do Convento de Odivelas, que encontra por ocasião de um “outeiro”), diz pela boca dessa personagem em que se representa:

Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente clássicos, românticos? Quer dizer tolíce e asneira sistemática debaixo de diversos nomes. [...] Se o meu assunto é clássico, se o talho e adorno no gênero grego da arte antiga, se invoco sua elegante mitologia, porque não hei-de eu ser clássico, porque não hei-de afinar a minha lira pela dos sublimes cantores que tão estremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um maravilhoso nacional, moderno, se em vez da lira dos vates, tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico! Que ridículos não serão os moldes e adornos clássicos do Partenon ou do Panteon embrechados neste edifício gótico? (OAG, I: 1497-8)

A *ordem* que o princípio da *unidade orgânica* continuava a pedir ao objecto artístico residia de facto, reconhecia-o agora, na sua *coerência interna* e na *cumplicidade* entre conteúdo e expressão, tão realizáveis pela “regularidade” ao modo clássico, como pela aparente desconexão, fantasia ou heterogeneidade de tons de muita literatura romântica. A estruturação digressiva e contrastada (aprendida sobretudo com Byron) que Garrett logo ousa nos poemas lírico-narrativos *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826) – as duas obras que marcaram, como assinalou Herculano em 1834, o início de novos rumos na literatura portuguesa (Herculano, 1986: 18-19) –, com as intromissões constantes do “eu” narrador/autor para falar de si e comentar a acção e com as mudanças de registo (particularmente ostensivas em *D. Branca*) solicitadas pela índole diversa do que está a ser dito, é boa prova da libertação das leis que regiam o Parnaso clássico e da conquista desse novo princípio de *unidade*; a validação de dois géneros –

o romance e o drama –, de que Garrett faz tentativas várias desde o primeiro exílio e que em 1827 considera, no jornal *O Cronista*<sup>9</sup> as verdadeiras “criações da literatura moderna” por imitarem (em contraposição à epopéia e à tragédia e comédia clássicas) a natureza “tal qual é”, “os costumes, os povos, os sucessos da vida, tais quais sucedem ou podem suceder” (opinião mais tarde alargada na já citada “Memória” ao Conservatório sobre *Frei Luís de Sousa*), dá-nos idêntico testemunho, que tem outra faceta importante no interesse que manifesta desde então pelas crenças e formas da genuína tradição popular, documentado pela adopção do “maravilhoso” nacional em *D. Branca* (em vez da canônica mitologia antiga ou das mitologias germânica e druídica tão divulgadas desde o século XVIII), pelo início da compilação do *Romanceiro* e pela inspiração aí buscada para os poemas-baladas (no metro tradicional da redondilha) que em 1828 publica em Londres – *Adozinda e Bernal-Francês* –, de clima fantasioso e violentamente passional<sup>10</sup>. Este interesse mostra-nos que Garrett integrara no critério moderno da adoção em liberdade, pelo escritor, das formas que melhor lhe permitissem dizer-se e dizer o mundo que lhe estava em torno a compreensão de outro grande princípio romântico, o de que o modo *peçoal* de olhar, sentir, sonhar e escrever devia beber na tradição cultural da *Nação*, ou seja, da comunidade sócio-cultural que tivesse formado esse escritor.

Se este voto de *genuinidade* literária (e bem vemos como o tradicionalismo romântico se incorpora no princípio moderno da afirmação do “sujeito”) insiste na desejável nacionalidade dos motivos tratados – e de fato Garrett passa a criar as suas ficções em torno de problemas, ambientes e personagens portugueses –, não se fica lucidamente na corticalidade da exigência de pitoresco geográfico ou histórico; assiste-lhe outra perspectiva mais nodal porque implica questões de visão e equação do mundo, perspectiva claramente expressa, em 1839, no prefácio da 3ª edição de *Catão*, quando observa, após ter dito que, se tinha ido a Roma para escrever a tragédia, tinha voltado para Portugal e pensado “de Português para Portugueses”:

Foi uma regeneração para mim [...]. Não está na fábula (ou entrecho), não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. Inês de Castro pode ser francesa, – e português Édipo; tudo depende do *rito* com que os evocar, do jazigo para sobre o teatro, o sacerdote que faz os esconjuros (OAG, II: 1619).

Com esta afirmação, bem romântica, do poder do *autor* para fazer, ele, a *nacionalidade* de uma obra pela forma como trabalha a matéria ficcional, imiscuindo o seu modo de ser, participante do modo de ser da colectividade a que pertence, no “rito” com que convoca os factos e as personagens da sua fábula, mesmo se exóticos, o prefácio da 3ª edição de *Catão* acentua, como vimos, a comunicação mais eficaz que a obra nacional institui entre escritor e público, ao referir que “a indulgência e boa vontade” com que a tragédia fora recebida se teria devido ao fato de nela ter conseguido falar “de Português para Portugueses”. Explicitando-se melhor, dirá num passo célebre da “Memória” ao Conservatório sobre *Frei Luís de Sousa* (1843), que mostra como se alargara com novas perspectivas a afirmação juvenil de dever o poeta ser cidadão também:

Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. [...] Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua. [...] Os sonetos e os madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos. [...] Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; o povo quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela de actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar (OAG, II: 1086-7).

E acentua ainda na mesma “Memória”, reportando-se aos escritores “que alumiam e caracterizam a época, os Vítor-Hugos, os Dumas, os Scribes”:

O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades actuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio;

compará-los, achar a lei de suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los de formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão, no meio de seus próprios passatempos – a missão do literato, do poeta. Eis aqui porque esta época literária é a época do drama e do romance, porque o romance e o drama são, ou devem ser, isto (OAG, II: 1086).

Cumprir este voto de modernidade literária implicava para Garrett, como vemos, uma auscultação plural da vida contemporânea que, no caso dele, foi servida pela sua “mundanidade”, quer nas facetas dândis e donjuanescas que assumiu (tão bem representadas, nas *Viagens*, através das personagens do narrador/autor e de Carlos), quer nos compromissos enérgicos com o devir social que motivou, traduzidos na criação de obras ficcionais que mantêm forte intuito pedagógico, numa intervenção parlamentar e jornalística intensa e na assunção de numerosas funções oficiais (recorde-se, por exemplo, o determinante papel que teve na criação, em Lisboa, do Conservatório de Arte Dramática e do Teatro Nacional). O próprio Garrett reconhece o seu débito de escritor moderno à ampla imersão na vida que praticou por gosto próprio e por solicitação pública, quando diz do autor das *Viagens*, no “Prólogo” da obra, sob a pretensa responsabilidade dos seus editores:

As *Viagens na Minha Terra* são um daqueles livros raros que só podiam ser escritos por quem [...] possui todos os estilos e, dominando uma língua de imenso poder, a costumou a servir-lhe e obedecer-lhe; – por quem com a mesma facilidade sobe a orar na tribuna, entra no gabinete nas graves discussões e demonstrações da ciência – voa às mais altas regiões da lírica, da epopeia e da tragédia, lida com as fortes paixões do drama, e baixa às não menos difíceis trivialidades da comédia; – por quem ao mesmo tempo, e como que mudando de natureza, pode dar-se todo às mais áridas e materiais ponderações da administração e da política, e redigir com admirável precisão, com uma exactidão ideológica que talvez ninguém mais tenha entre nós, uma lei administrativa ou de instrução pública, uma constituição política, ou um tratado de comércio.

Orador e poeta, historiador e filósofo, crítico e artista, jurisconsulto e administrador, erudito e homem de Estado, religioso cultor da sua língua e falando correctamente as estranhas – educado na pureza clássica da antiguidade, e versado depois em todas as outras literaturas – da meia idade, da renascença e contemporânea – o autor das *Viagens na Minha Terra* é igualmente familiar [...] com tudo o que a arte e a ciência antiga, com tudo o que a arte enfim e a ciência moderna têm produzido. [...]

Mas ainda assim, e com isto somente, ele não faria o que faz se não juntasse a tudo isso o profundo conhecimento dos homens e das coisas, do coração humano e da razão humana; se não fosse, além de tudo o mais, um verdadeiro homem do mundo, que tem vivido nas cortes com os príncipes, no campo com os homens de guerra, no gabinete com os diplomáticos e homens de Estado, no parlamento, nos tribunais, nas academias, com todas as notabilidades de muitos países – e nos salões enfim com as mulheres e com os frívolos do mundo, com as elegâncias e com as fatuidades do século (OAG, I: 5-7).

Temática e estilisticamente, as grandes obras da maturidade de Garrett, com as *Viagens* num indiscutido lugar cimeiro, criam a modernidade literária romântica portuguesa – tenho vontade de dizer, *tout court*, a nossa modernidade literária – ao nascerem do dinamismo a que tão bem aludem as palavras citadas, narcísicas mas justas. Tão “suas” e tão “comprometidas” com a história e a índole da Nação – seja na voz *peçoal* do *eu* (como nos poemas das *Folhas Caídas*), seja nas representações da vida colocadas em obras ficcionais (como em *Frei Luís de Sousa*, *O Arco de Sant’Ana*, ou *Viagens na Minha Terra*) –, elas configuram-nos a complexidade do indivíduo (espírito e carne, desejo e decepção, aspiração à unicidade e metamorfose ou dispersão, saudade de Deus e sujeição à atracção do mundo), as tensões do devir dialético do tempo (*progresso*, como se diz no capítulo II das *Viagens*, não equivale senão à forçosa e infundável marcha para diante entre avanços abnegados e recuos interesseiros), o crescimento de Portugal em momentos-chave da sua história, sempre conectáveis com o presente (a aliança de Povo e Rei contra a prepotência de um mau Bispo em *O Arco de Sant’Ana*, a crise social e política de 1383-85 em *O Alfageme de Santarém*, a época

de D. Manuel I em *Um Auto de Gil Vicente*, a perda da independência e o desgaste moral da Nação em *Frei Luís de Sousa*, os desmandos liberais nas *Viagens*); diz Eduardo Lourenço que é “sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, *Portugal se interroga*, ou melhor, que Portugal se converte em permanente *interpelação* para todos nós” (LOURENÇO, 1978, p. 89).

Ora Garrett, para dizer esta complexidade e instabilidade do humano por um modo que desse expressão ao seu mundo interior e pudesse ir ao encontro do público coevo – o alargado público “popular” criado pelas transformações sociais que o liberalismo trouxera –, rompe cada vez mais decisivamente as fronteiras da tradição para escrever em liberdade, guiando-se pela sua energia e pela índole da matéria a tratar (o autor tem de “criar-se a si” para o assunto, diz na nota A à “Memória” ao Conservatório sobre *Frei Luís de Sousa*). Lembre-se o hibridismo genológico que pratica em *Viagens na Minha Terra*, que ele mesmo diz ser um livro “despropositado e inclassificável” por tão ondeante na sua construção (cap. XXXII), ou em *Frei Luís de Sousa* (uma tragédia pela “índole”, dados o conflito catastrófico, a sóbria tensão e os efeitos de “terror” e “piedade”, mas um drama pelo colorido epocal da encenação e pela “familiaridade” comovedora da linguagem e das situações); lembre-se o “despudor” novo com que a coletânea *Folhas Caídas* – elevando à categoria do *poético* um registo coloquial (por vezes dramatizado) onde predominam ritmos curtos (sobretudo o da popular redondilha) – desvela a intimidade de uma “combatida existência” entre “trevas” e “luz”, lavrada pela paixão que ora exalta o espírito ora inflama o corpo num “querer bruto e fero”<sup>11</sup>; lembre-se também o à-vontade narrativo com que Garrett se exhibe como *autor* nas suas ficções, intrometendo-se na ação com digressões ou comentários, em freqüente diálogo, tantas vezes irônico ou humorístico, com o leitor; lembre-se, enfim, a renovadora linguagem que criou, uma linguagem dúctil, nervosa, “desaliteratada”, que não recorre a léxico abundante ou raro, mas joga habilmente com a língua comum: ora recorrendo à frase curta ora à tirada longa e apaixonada<sup>12</sup>, ousando desarticular a sintaxe

(como em certos passos das *Viagens* que traduzem a incoerência do sonho ou do espanto<sup>13</sup> ou em certos diálogos de *Frei Luís de Sousa*, onde palavras soltas, silêncios, insinuações captam as suspensões do pensamento, a dificuldade em revelar o que inquieta ou o entrecortado da emoção<sup>14</sup>), fingindo a simultaneidade entre o ato e a escrita que o testemunha<sup>15</sup>, simulando o à-vontade da conversa com digressões, construções populares, anacolutos, termos triviais, enriquecimentos conotativos através de espirituosas e inéditas alianças de campos semânticos (ninguém esquece o “garbo teso e aprumado da perpendicular miss inglesa”, a “logração gorda e grande”, a “literatura cava e funda”, o desapontamento “chapado e solene”, o “tom magoado e melancolicamente chocho”), utilizando oportuna e descontraidamente o estrangeirismo (os “chefes-de-obra”, a rua “fashionável”, “flartar”, “desapontar”, “avances”).

Contrariando todas as rotinas (com freqüência, aliás, parodisticamente evocadas<sup>16</sup>), a escrita de Garrett torna-se, pois, de modo profundamente romântico, a “verbalização” da sua *identidade*, onde pessoa e nação se fundem. Veja-se como energicamente repudia, na introdução ao *Romanceiro*, tanto a imitação dos clássicos quanto a dos românticos tão apreciados pelo público, para advogar um modo *autêntico, nosso*, de visionar e escrever:

Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza e deixemos em paz

“Gregos, romãos e toda a outra gente”.

Que se há-de fazer para isto? Substituir Goethe a Horácio, Schiller a Petrarca, Shakespeare a Racine, Byron a Virgílio, Walter Scott a Delille?

Não sei que se ganhe nisso, senão dizer mais sensorias com menos regra (OAG, II: 681-2).

E é sempre nessa aguda compreensão da novidade romântica mais profunda que, por fidelidade a si próprio – indelevelmente modelado pelo equilíbrio da ética cristã e pela disciplina formal clássica –, exprime este voto, num “Nota Bene” acrescentado em 1839 ao prefácio da primeira edição de *Catão*:

Os fundamentos de minhas opiniões literárias, ver-se-á que eram os mesmos há dezoito anos; desenvolveram-se, rectificaram-se, mas não mudaram. Mal, e como de criança, aí vem, contudo, já pressentida a ideia de Goethe na última parte do *Fausto*, sobre a combinação do clássico com o romântico que deve fixar e produzir a poesia moderna.

Foi o ultimato, a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a união da arte antiga com o espiritualismo, - do belo das formas com o belo ideal, da *Helena* homérica com o *Fausto* dântico, de cujo consórcio tem de nascer o belo Eufórmio<sup>17</sup>, o génio, o princípio, o símbolo da arte regenerada (OAG, II: 1612).

A singularidade poética, no nosso Romantismo tantas vezes enfático, das grandes obras da maturidade de Garrett provém precisamente do cumprimento total dado a esse voto: ao equilíbrio e à simplicidade aliam a agilidade formal requerida pela expressão a dar à visão moderna do mundo, problemático e instável (os “Editores” das *Viagens* elogiam a “flexibilidade de estilo espantosa” do seu autor). Mostrando o homem como um ser contraditório, que se esconde atrás de máscaras, e a sociedade como um suceder imparável de confrontos entre Quixote e Sancho<sup>18</sup> – não o documentavam tão bem, para Garrett, o liberalismo conduzindo ao argentarismo e o “progresso” redundando na miséria de tantos<sup>19</sup>? –, elas apontam, como vias salvíficas, as do espiritualismo romântico (e de sempre): o reencontro do homem, Adão decaído, com Deus e a Natureza – silencioso reencontro que salubrementemente lhe avivará “as memórias da primeira existência”<sup>20</sup>, donde corre a perene fonte da poesia.

ABSTRACT: Almeida Garrett (1799 – 1854), who was a convicted liberal thinker, grows from the Enlightenment ideology into Romanticism through a crisis. This is favoured by the Portuguese historic context, which both enhances his subjectivity and makes him aware of the complexity of man and society. Showing his sense of the weight of time and space in the modelling of society and man, he defends since then, along with moderate ideological ideas, the principle of literary nationalism. This principle includes the artist’s commitment to himself and by extension to the soil on

which he was created. The refusal of models and the conquering of a major formal versatility come both from the practice of the poetical principle of freedom in creation, which itself is only conditioned by the harmony to be obtained between content and form. Those goals follow a disenchanted vision of the world (but a vision longing for God), focused on problematical and ephemeral perspectives. This is told in a simple and subtle way, in an often ironical voice, which timely uses language levels and shows great metaphorical invention.

KEYWORDS: time, individualism, nation, formal versatility, stylistic flexibility

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*, 2 vols. Porto: Lello & Irmão Editores, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Historia philosophica do Theatro Portuguez* (texto estabelecido por José Oliveira Barata), in *Discursos*, nº 14, Universidade Aberta, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Toucador. Periódico sem Política dedicado às Senhoras Portuguesas* (1822). Lisboa: Portugália Editora, 1957 (reed. Vega, 1993).
- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.
- BAUDELAIRE, Charles. Qu’est-ce que le Romantisme?, in *Curiosités Esthétiques. (Salon de 1846). Oeuvres Complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1958.

- CALINESCU, Matei – *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- DIAS, Augusto da Costa – “Estilística e Dialéctica” (1963, ensaio introdutório à edição de *Viagens na Minha Terra*). Lisboa: Editorial Estampa (Col. Obras Completas de Almeida Garrett, 4), 1983, p. 19-74.
- HERCULANO, Alexandre – Qual é o estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir? (1834). In *Opúsculos*, V, Organização, Introdução e Notas de Jorge Custódio e José Manuel Braga. Lisboa: Editorial Presença, 1986, p. 13-23.
- LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva – *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 vols., Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- \_\_\_\_\_. Garrett. Romantismo e Modernidade. In *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 4 (Almeida Garrett). Lisboa: Instituto Camões, 1999, p. 20-30.
- \_\_\_\_\_. *Viagens na Minha Terra. O nascer da modernidade literária portuguesa*. Lisboa: Montepio Geral, 1993.
- PEREIRA, Miguel Baptista. *Modernidade e Tempo. Para uma leitura do discurso moderno*. Coimbra: Ed. Minerva, 1990.
- PIMENTEL, Fernando Vieira. Modernidade e Romantismo em Almeida Garrett. In *O Sentido que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, 1997, p. 351-367.
- \_\_\_\_\_. Modernidade e Romantismo em Almeida Garrett. O Nascimento do Autor Moderno no Frei Luís de Sousa. In *Almeida Garrett. Um Romântico, Um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 385-401.
- VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité*. Paris: Ed. Du Seuil, 1985.
- WELLEK, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, trad. do inglês, 2 vols. Madrid: Gredos, 1959.

<sup>1</sup> “Qui dit romantisme dit art moderne, - c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”. Qu’est-ce que le romantisme?, in *Salon de 1846*, integrado em *Curiosités esthétiques*; Baudelaire, 1958: 610-611).

<sup>2</sup> Veja-se, por exemplo, a ode “À Liberdade” que inaugura o Livro II de *Lírica de João Mínimo*.

<sup>3</sup> In *Obras de Almeida Garrett*, II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1966, p. 1993. Passarei a designar esta edição, que utilizarei como texto de referência, pela sigla OAG.

<sup>4</sup> Este adjetivo era uma jocosa qualificação pejorativa aplicada aos absolutistas.

<sup>5</sup> Deste jornal foi feita uma reedição, em 1957, por Fernando de Castro Pires de Lima (Lisboa, Portugália Editora), reproduzida em 1993 (Lisboa, Ed. Vega).

<sup>6</sup> Este pequeno ensaio foi dado a lume por José Oliveira Barata, in *Discursos* 14, Universidade Aberta, 1997.

<sup>7</sup> Lê-se na *Oração Fúnebre de Manuel Fernandes Tomás* (1822): “Vede esses edifícios, que nos deixaram avoengos servis: olhai essas grimpas erguidas por mãos de escravos; examinai os recortados florões dessa arquitectura chamada gótica: vedes curtas linhas; observais acanhados traços; tudo respira a mesquinhez do engenho encoberta com os enfeites da Arte. Voltai agora para os grandes monumentos dos povos livres: que diferença! Deparais com altivas colunas, com esbeltos pórticos, com donairosos remates; mas tudo simples, tudo singelo. Que altiva que é a liberdade, Senhores! Não desce a pequenas coisas; firma o compasso no ponto da grandeza, e descreve o círculo da eternidade em derredor das suas obras.” (OAG, I, 946).

<sup>8</sup> As considerações sobre teatro inseridas n’*O Toucador* são bem reveladoras do pouco apreço do jovem Garrett por Shakespeare e Gil Vicente (o *Auto de Mofina Mendes* é alvo de uma jocosa análise).

<sup>9</sup> *O Cronista* foi quase totalmente redigido por Garrett. No vol. I deste periódico quinzenal (p. 28-32), inseriu Garrett o artigo “Literatura alemã e francesa – Romances. Alemães e franceses. – Paralelo entre Augusto Lafontaine e Pigault-le-Brun”, onde se encontram as afirmações que aduzo.

<sup>10</sup> O pequeno poema *Adozinda*, inspirado no romance popular *A Silvaninha*, vai ao ponto de recriar, edulcorando-a, a paixão incestuosa de um pai pela sua filha.

<sup>11</sup> Cf., entre outros, os poemas “Ignoto Deo”, “Os cinco sentidos”, “Não te amo”.

<sup>12</sup> Compare-se, por ex., o passo de frases pontuais do cap. X, correspondente à descoberta da janela da casa de Joaquina, com a inflamada tirada do cap. III, dirigida contra os “ganha-pães” que compram, vendem, agiotam.

<sup>13</sup> Recordem-se as palavras incoerentes de Joaquina quando reencontra Carlos no vale de Santarém (cap. XX) ou o “poema” em prosa deste aos olhos verdes da prima (cap. XXIII).

<sup>14</sup> Recordem-se as cenas I e II do Acto I.

<sup>15</sup> Cf. o final do cap. IV: “Andando, falando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo”; ou, no cap. XXIX: “Isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma, isto vai no papel: que doutro modo não sei escrever”. É também esta simultaneidade que o recurso muito abundante aos deícticos pretende sugerir; cf. cap. V: “Este é que é o pinhal da Azambuja”?

<sup>16</sup> Recordem-se, por exemplo, a jocosa impossibilidade, evocada no cap. III das *Viagens*, de fazer uma descrição romântica da estalagem da Azambuja, ou a cómica reconstituição, no cap. XXXVIII, do “destempero” de “um drama plusquam romântico”.

<sup>17</sup> O que se encontra no texto de Goethe é *Euforion*.

<sup>18</sup> Cf. *Viagens*, cap. II.

<sup>19</sup> Cf. *Viagens*, cap. III: “(...) plantai batatas, ó geração de vapor e de pó de pedra, macadamizai estradas, fazei caminhos de ferro, construí passarolas de Ícaro, para andar, a qual mais depressa, estas horas contadas de uma vida toda material, maçuda e grossa como tendes feito esta que Deus nos deu tão diferente do que a hoje vivemos. Andai, ganha-pães, andai; reduzi tudo a cifras, todas as considerações deste mundo a equações de interesse corporal, comprai, vendei, agiotai.- No fundo de tudo isto, o que lucrou a espécie humana? Que há mais umas poucas de dúzias de homens ricos. E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização,

zação, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?”

<sup>20</sup> Cf. *Viagens*, cap. XXIV:

“Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices.

O homem – não o homem que Deus fez, mas o homem que a sociedade tem contrafeito, apertando e forçando em seus moldes de ferro aquela pasta de limo que no paraíso terreal se afeiçoara à imagem da divindade – o homem, assim aleijado como nós o conhecemos, é o animal mais absurdo, o mais disparatado e incongruente que habita a terra.

Rei nascido de todo o criado, perdeu a realeza; príncipe deserdado e proscrito, hoje vaga foragido no meio de seus antigos estados; altivo ainda e soberbo com as recordações do passado, baixo, vil e miserável pela desgraça do presente.

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

‘De nenhuma árvore da horta comendo comerás;

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

Indigestão de ciência que não comutou seu mau estômago, presunção e vaidade que dela se originaram – tal foi o resultado daquele preceito a que o homem não desobedeceu como ao outro: tal é o seu estado habitual.

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

Ou há-de morrer ou ficar monstruoso e aleijado”.