

Ofélia Paiva Monteiro

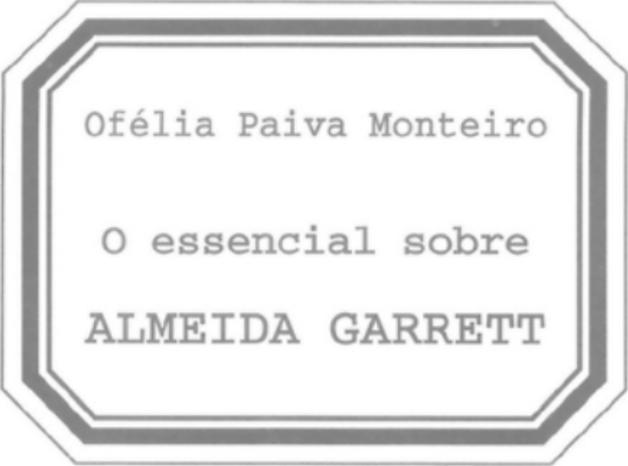
O essencial sobre

ALMEIDA GARRETT

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA
NACIONAL

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO



Ofélia Paiva Monteiro

O essencial sobre

ALMEIDA GARRETT

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Garrett ocupa, no nosso património cultural, um dos lugares «fundadores», dado o papel primacial que desempenhou, durante a primeira metade de Oitocentos, no devir ideológico, político e social do liberalismo, bem como na constituição e florescimento da literatura romântica. Sendo um dos escritores que melhor souberam plasmar em formas renovadas, de perdurável eficácia estética, um mundo interior de polifacetada riqueza, gerada na osmose da sua individualidade com as transformações do viver português numa hora fulcral, delinear o «essencial» do seu perfil impõe que se considere, interligando-os, o seu percurso biográfico, o seu itinerário cívico e as facetas plurais da sua criação literária, levada a par com uma reflexão estética e crítica fecundante: itinerário paradigmático, o deste poeta-cidadão, na passagem, entre as Luzes e o Romantismo, da luminosidade à sombra, do linear ao complexo, da euforia à ironia ¹.

¹ As citações de textos garrettianos serão feitas pela edição de *Obras de Almeida Garrett*, 2 vols., Porto, Lello & Irmão, 1966, designada pela sigla *O.*; a sigla *O. C.*, que só num caso surge (por

I. O PERCURSO BIOGRÁFICO

1. João Baptista da Silva Leitão nasce no Porto, em 1799, no seio de uma família burguesa, rica «de todas as virtudes religiosas e civis»² (os apelidos Almeida Garrett, buscados nos de parentes, acrescenta-os, quando estudante em Coimbra, para escamotear o «Leitão» a que devera a alcunha de «Bacorinho»). A infância decorre-lhe, feliz, entre a cidade e Gaia, animada pelas evocações de antigualhas que lhe faz um tio materno e pelas histórias e «romances» populares que lhe conta Rosa de Lima, uma mulata brasileira, criada do avô. Vem depois uma afanosa mas sempre álaure adolescência na ilha Terceira, onde o pai, originário dos Açores, se instala com a família quando os franceses ameaçam o Porto, em 1809. Era então bispo de Angra um notável e já idoso tio paterno, D. Frei Alexandre da Sagrada Família, que passa a assumir a direcção moral e literária do sobrinho, trabalhador, mas de sensibilidade irrequieta. Sob a orientação desse franciscano austero e sábio — um dos representantes mais ousados do catolicismo es-

citar-se um texto não integrado em *O.*), remete para a ed. das *Obras Completas* do escritor, 2 vols., feita por T. Braga em 1904.

² Cf. Garrett, «Autobiografia», in *Universo Pitoresco*, t. III, 1843, *apud O. C.*, I, p. XXXIX.

clarecido da época de D. Maria I —, o moço Garrett recebe, até ingressar em 1816 na Universidade de Coimbra (contrariando os votos familiares de futura carreira eclesiástica), uma sólida educação «portuguesa-velha»³, cujo lastro benéfico sempre sublinhará. Do seu pendor temporão para a criação literária, dizem as primícias que compõe em Angra, tentando os géneros da tradição clássica em que educava o gosto e aperfeiçoava a língua: começa uma epopeia, escreve odes e alguns fragmentos trágicos.

2. Na turbulenta Coimbra dos anos que cercam a revolução de 1820, Garrett, estudante de Leis, transforma-se em caudilho académico do clã liberal: se o cristianismo austero e humanitário de D. Frei Alexandre (denunciara acremente o catolicismo beato, o relaxamento fradesco, a escravatura) acusava «o furor da Liberdade» (como diz num sermão de 1796, traduzindo a reacção aos excessos da Revolução Francesa), não deixara de criar no discípulo um húnus favorável à revolta com a atrofia que descobre no País e ao desejo consequente de uma sociedade melhor. Da época coimbrã de Garrett (1816-1821) datam textos que documentam o choque com a morte

³ Assim a julga Garrett no *Tratado de Educação, O.*, I, p. 686.

no cadafalso de Gomes Freire de Andrade, a contestação dos malefícios da tutela inglesa de Beresford, a cólera contra os «grilhões» da tirania e a prepotência dos grandes, a acusação do embiocamento da sociedade portuguesa e do marasmo reaccionário da Universidade, a esperança numa regeneração pela Liberdade. É então um jovem galhardo, optimista, enérgico e já propenso a pôr-se em evidência: se estuda pouco as «sebentas», devora os ideólogos das «Luzes», misturando-os com Chateaubriand e M^{me} de Staël; e à militância política e à actividade literária reúne a ardência do sentimento e o gosto da boémia namorada e folgazã. Frequenta lojas maçónicas e colabora na preparação ou celebração do pronunciamento vintista; participa intensamente, como autor e actor, no teatro estudantil que propalava sub-repticiamente os ideais «filosóficos»; passeia e diverte-se com amigos; ama, pelo menos em verso, Anália e Lílias.

A aura conquistada traduz-se, depois do triunfo liberal e da conclusão do percurso escolar, quer pelo imediato emprego em cargos públicos que lhe permitem empenhar-se na defesa do novo regime, quer pela perseguição de que é alvo, provinda de sectores reaccionários: conclui o curso com uma aprovação medíocre; e é-lhe movido um processo por atentado à liberdade de imprensa, após o aparecimento

em 1821, nos prelos da Universidade, do poemeto *O Retrato de Vénus*, julgado atentatório da fé cristã e dos costumes (Garrett sai vitorioso do julgamento, em que toma a seu cargo a defesa própria). Esse texto, seguido de um breve *Ensaio sobre a História da Pintura*, as tragédias *Mélope* e *Catão* (acompanhada, esta, por uma farsa, *O Corcunda por Amor*, escrita em parceria com Paulo Midosi), um ensaio comemorativo do primeiro aniversário da Revolução de Vinte — *O Dia 24 de Agosto* —, *O Toucador* («Jornal sem política dedicado às Senhoras portuguesas», co-redigido com Luís Francisco Midosi) e múltiplos poemas (na maioria insertos depois em *Lírica de João Mínimo*) são as principais obras que Garrett concebe neste período luminoso de que restam outros textos deixados manuscritos — poemas, tragédias, dramas, ensaios —, alguns em fase embrionária.

Um alegre casamento por amor, em 1822, com uma linda e garrida adolescente, Luísa Midosi, completa a mocidade do escritor, cuja exuberância cedo começa, porém, a esmorecer ante a inoperância do governo constitucional e o volume da reacção que suscitava (capitaneada pelo infante D. Miguel).

3. O triunfo absolutista da Vilafrancada (1823) e da Abrilada (1824) traz-lhe, como a muitos outros,

a hora do exílio, tempo de dores, mas também de enriquecimentos culturais. De 1823 a 1826, Garrett permanece, com sérias dificuldades, em Inglaterra e em França, roído pela nostalgia e por revoltas causadas pelos eventos do País e pelas querelas que dividiam os exilados quanto aos caminhos da luta pela sua causa. Poemas como *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826), publicados em Paris, constituem uma mensagem de patriotismo e desalento em que estas circunstâncias pesam, mensagem onde surgem tons novos, já orientados por programas românticos, onde se repercutem leituras recentes (Shakespeare, que «revisita», Byron, Walter Scott, Lamartine, Victor Hugo, etc.) que também presidem ao início dado à compilação do nosso «Romanceiro». Do desgaste que lhe vai atingindo o entusiasmo juvenil dá eloquentes sinais um longo estudo — «Da Europa e da América, e de sua múltipla influência na causa da civilização e da liberdade» —, aparecido em Londres, após a morte de D. João VI (1826), no jornal *O Popular*.

Sempre disposto à esperança, é contudo jubilosamente que, falecido o rei, Garrett saúda a outorga aos Portugueses, pelo infante primogénito, D. Pedro (que favorecera a independência brasileira em 1822), da moderada Carta Constitucional. Podendo então regressar a Lisboa, aplica a sua energia à defesa do novo regime, convicto de que ele iria «equilibrar» a

Nação. Escreve em 1826 uma interessante *Carta de Guia para Eleitores* e lança-se em empresas jornalísticas norteadas pela urgência de uma informação isenta: ingressa, em 1826, ao lado de alguns amigos, na redacção do diário *O Português* e promove, em 1827, o aparecimento de *O Cronista*, ousado «Semanário de política, literatura, ciências e artes», quase da sua inteira lavra. Não tarda, porém, que os dois jornais sejam vítimas da censura, no contexto das lutas políticas favorecidas pela ambiguidade que a Carta, afinal, instaurara, ainda avolumada pelas cláusulas, favoráveis aos absolutistas, que acompanhavam a abdicação do trono português, por D. Pedro (tornado imperador do Brasil), em sua filha, D. Maria (a futura D. Maria II). Na iminência do novo triunfo miguelista, Garrett retoma em 1828 o caminho do exílio, depois de conhecer a prisão, por três meses, na sequência do processo movido aos redactores de *O Português*. Tão decepcionado está então que se compara num poema a um «tronco despido», batido por gelos e ventos, indiferente à dor como ao prazer (*Lírica de João Mínimo*, liv. III).

Em solo britânico, Garrett, já escritor e homem público, pode desta vez, na órbita de exilados ilustres, ter contactos com meios da diplomacia e da vida artística, que lhe deixam a recordação indelével de uma sociabilidade requintada, cara à vertente «dân-

di», já notória, da sua personalidade. Muitas são, porém, as horas amargas, provindas das dissensões que continuavam a fragmentar os liberais numa conjuntura europeia que lhes era então pouco favorável. Em efémeros jornais (como *O Chaveco Liberal*, de 1829, ou *O Precursor*, de 1831), na refacção do seu juvenil *Catão* (1830), ou ainda num ensaio enérgico e lúcido — *Portugal na Balança da Europa* (refundição do longo artigo de 1826, atrás citado) —, vindo a lume depois de a revolução francesa de Julho de 1830 ter aberto o horizonte para os constitucionais, a voz de Garrett procura esconjurar desalentos, exortar à moderação e lutar pela unidade de todos em volta de D. Maria (com o pensamento na adequada formação da jovem soberana, publica, aliás, em 1829, um *Tratado de Educação*, onde acentua a crença de ser necessária à liberdade uma instrução arejada). Recolhe entretanto, em *Lírica de João Mínimo* (1829), os poemas da mocidade (e alguns mais recentes), mostrando com esse pitoresco título quanto se sentia distante do entusiasmo juvenil e das formas por que o comunicara; e bem o documentam de facto as escassas obras poéticas deste tempo de exílio, como os fragmentos que restam do poema *Margriço* ou os poemas-baladas *Adozinda* e *Bernal Francês* (1828), que desenvolvem motivos colhidos no mundo de tumultuárias paixões do «Romanceiro».

Incorporado em 1831 na expedição militar preparada por D. Pedro (que renunciara ao trono do Brasil) para dar combate ao regime absolutista instalado em Portugal, Garrett está entre os «bravos» que aportam ao Mindelo, em Julho de 1832. Quer na Terceira, onde as tropas constitucionais tinham permanecido algum tempo, quer no Porto, após o desembarque, é chamado a dar uma colaboração activa à reorganização do País, trabalhando com Mouzinho da Silveira na preparação das reformas «radicais e tremendas» (a extinção dos morgadios, por exemplo) que mudam, como era urgente, a estrutura socioeconómica do Portugal-velho, mas o deixam profundamente abalado por falta de regulamentação complementar (são juízos do próprio Garrett, em 1849, no elogio fúnebre do antigo ministro); também lhe é pedida participação no projecto de um plano de instrução pública.

Esperam-no, porém, graves dissabores, provindos da sua isenção política e do seu empenho em efectivas mudanças. Ainda em 1832, é afastado do espaço nacional, devastado pela guerra civil, a pretexto de uma missão diplomática que o leva de novo a Paris e Londres. Quando reentra em Lisboa, quase um ano depois, permanecia o estado de luta e a discórdia grassava entre os liberais, entregues, muitos deles, após a vitória constitucional (1834), à ambição de-

senfreada de cargos e riquezas, facilitada pelo decreto das «indemnizações», que ressaltava a vingança política, e pela venda em hasta pública dos bens retirados às ordens religiosas, na sequência da legislação anticlerical de Joaquim António de Aguiar. A nomeação do escritor, em Fevereiro de 1834, para funções consulares em Bruxelas representa talvez o meio lisonjeiro de afastar de tais desmandos uma testemunha que podia tornar-se incómoda. Aí se mantém até meados de 1836 (em que é afastado do lugar), ora conhecendo as alegrias do estudo (inicia-se na literatura alemã) e do prestígio social (acusam-no de gastos excessivos com a *toilette*), ora as angústias de uma situação financeira débil e de desavenças conjugais que culminam, pouco depois, na separação.

4. Em Lisboa, apesar de cansado física e moralmente, luta por um lugar no Parlamento e entrega-se, ao lado de outros, a um novo periódico — *O Português Constitucional* —, que ajuda a preparar a opinião pública, em 1836, para a chamada Revolução de Setembro, que leva ao poder amigos seus, como Manuel da Silva Passos e o visconde de Sá da Bandeira: o jornal defendia uma liberdade «com leis, sem anarquia, sem imoralidade, com religião, com reformas, com economia», como se lê no artigo introdu-

tório, da pena de Garrett. Não é, porém, sem receio que ele vê, com o triunfo setembrista, ser proclamada de novo a Constituição de 1822 e revigorar-se o radicalismo democrático que tinha ajudado a lançar o País na anarquia; na conjuntura em que Portugal se encontrava, como deixar, porém, um liberal sincero de apoiar o novo regime? Mais odioso do que o antigo absolutismo era o feio jogo de interesses acobertado com os *slogans* da liberdade; e os revolucionários de 1836 combatiam esse oportunismo e queriam encetar efectivas reformas.

Garrett tem então a oportunidade de servir arduamente a causa pública. É chamado a cooperar na campanha encetada de educação nacional, quer pela participação na reforma da instrução pública, quer pela colaboração dada à criação de organismos votados ao incremento da cultura e do gosto — a Inspeção-Geral dos Teatros e o Conservatório de Arte Dramática —, acompanhados pelo voto de fundação de um Teatro Nacional (o futuro Teatro de D. Maria II). No âmbito dessas instituições, desenvolve uma actividade notável, não só contribuindo com criações dramáticas próprias — iniciadas por *Um Auto de Gil Vicente* (1838) — para o estabelecimento de um repertório nacional moderno (em Lisboa representava-se mau teatro, quase todo traduzido — e mal — do francês), mas também ajudando com

os seus conselhos a formar autores e actores (para a educação do gosto público contribui ainda, em 1837, com a fundação de um efémero «jornal de teatros», o *Entre-Acto*, de que se torna o principal redactor, escrevendo saborosas crónicas sobre o que se passava nos palcos lisboetas). A estas tarefas soma uma intensa actividade como orador parlamentar, iniciada em 1837, nas Cortes Constituintes (a redacção da moderada Constituição de 1838 é em grande parte da sua lavra). Aí defende, como depois no Parlamento, um «centrismo» inimigo do sectarismo partidário e mais atento a factos do que a teorias, na fidelidade a um ideal cristão e monárquico revigorado pelas decepções sofridas.

5. No conturbado período da evolução do regime setembrista para posições «ordeiras», bem como durante a vigência do «cabralismo», que provoca a Maria da Fonte e a Patuleia, Garrett mantém como deputado, como jornalista e como escritor uma intensa militância, corajosa pela independência e pela lucidez. É inicialmente com aplauso que vê triunfar dos radicalismos de esquerda a moderação que respondia ao seu desejo de conciliação das tendências que fragmentavam o País e a necessidade de atender às lições da história e da experiência (lembre-se o famoso discurso do «Porto Pireu»). Em meados de

1841, passa, porém, à oposição: começa a rezear o pendor do Governo (onde Costa Cabral tem a pasta da Justiça) para um autoritarismo reaccionário sustentado por uma oligarquia que beneficiava com a manutenção do alarmante estado do País. Quando, em princípios de 1842, um movimento revolucionário encabeçado por Costa Cabral proclama de novo a Carta, mais frontal se torna a sua oposição, não tanto pelo derrube da Constituição de 1838, de cuja eficácia fora descrendo, quanto pela forma como o regime se instaurara e pelas suas actuações caciqueiras.

Durante toda a vigência do «cabralismo», a voz do escritor é uma das que mais energicamente acusam as prepotências do Governo (a ponto de sofrer devassas e perseguições). Nas obras que então publica — as mais representativas são *Frei Luís de Sousa* (1843), *O Arco de Sant'Ana* (1.º vol., 1845⁴), *Viagens na Minha Terra* (1843-1846⁵) — procura reacordar o espírito nacional que se ia perdendo no oportunismo, no sectarismo e no «feudalismo agiota»⁶; na Câmara dos Deputados, denuncia, ora

⁴ O 2.º volume só foi publicado em 1851.

⁵ Seis capítulos da obra apareceram em 1843 na *Revista Universal Lisbonense*, que retomou a sua publicação — desta vez integral — em 1845-1846; em 1846, as *Viagens* surgiram em volume.

⁶ A expressão ocorre no cap. xxxii de *O Arco de Sant'Ana*, O., I, p. 359.

com cólera, ora com ironia, o autoritarismo, a mesquinhez moral e a insensatez do regime, apontando com profética lucidez as consequências desastrosas que traria.

6. A evolução dos acontecimentos, com a agitação social em que o País mergulha durante as revoltas da Maria da Fonte e da Patuleia (1846-1847), dá-lhe razão e acentua-lhe os desenganos: ao escrever, em 1848, o elogio fúnebre da duquesa de Palmela, Garrett manifesta a sua dolorosa perplexidade, referindo que era impossível soletrar com imparcialidade os «espantosos factos» que nessa «época tremenda e única» vinham ocorrendo. Afastando-se durante algum tempo da vida pública, só volta à cena política em 1851, após o triunfo da Regeneração, movimento militar encabeçado por Saldanha que deruba definitivamente Costa Cabral e se propõe conciliar as facções e promover o progresso material do País. Garrett é chamado então a novas tarefas políticas (faz parte da comissão encarregada de elaborar a lei eleitoral e é nomeado relator e defensor da proposta de revisão da Carta que, depois de discutida nas duas Câmaras, se converte, em Julho de 1852, no «Acto Adicional»); na Câmara dos Deputados e depois na dos Pares (para a qual é nomeado em Janeiro de 1852), cabe-lhe defender o programa do Go-

verno, de que passa, aliás, a fazer parte em Março do mesmo ano, ao assumir a pasta dos Negócios Estrangeiros.

Feito visconde (Junho de 1851), a vaidade de Garrett tem uma hora de compensações, mas curta. Em 9 de Dezembro de 1854, extinguiu-se-lhe a vida, não sem ter passado pela humilhação de se ver demitido das funções ministeriais, na sequência de desentendimentos com o Governo. Nos dois anos entre o abandono do Ministério e a morte, ainda tem alento, porém, para publicar *Folhas Caídas* e apresentar na Câmara dos Pares projectos reformadores, empenhando a sua palavra na discussão das actuações governamentais ou na defesa do seu próprio nome quando, entendendo-o mal, o acoimavam de «ultramontano» (por manifestações de apoio a instituições e práticas católicas) e traidor ao seu ideário de outrora.

7. As inquietações que o devir português causa a Garrett, a ardorosa e corajosa militância política, a intensa actividade literária, a saúde progressivamente debilitada não o impedem de zelar pela sua elegância (ficaram célebres os coletes vistosos ou o capachinho que usou), de frequentar espaços mundanos onde brilha pelo «espírito» e cultiva o *flirt*, de acender-se facilmente em amores — tudo isso que

lhe valeu, por um lado, o epíteto de «divino» e, por outro, repetidas acusações de leviandade vaidosa. Desses amores em que se dissipa, mas que lhe alimentam a juventude do coração, dois, posteriores à dissolução do nó conjugal, tocam profundamente o ser íntimo do escritor, projectando-se na sua produção literária: a ligação que, por 1838, o prende à jovem Maria Adelaide Deville Pastor, ceifada pela morte em 1841, aos 20 anos, depois de dar ao escritor a única filha que lhe sobrevive (a génese de *Frei Luís de Sousa* algo terá a ver com o sofrimento causado por essa morte e pela condição de ilegitimidade da filha, desvanecidamente amada); a ligação adúltera que inicia, nos anos 40, com a viscondessa da Luz, a espanhola Rosa Montufar, numa incandescente paixão que lhe perturba a alma (*Folhas Caídas* devem muito a esse «querer» violento, que não toma por verdadeiro «Amor»).

8. Mostra o rápido itinerário traçado quão polifacetado e propício à aquisição de uma experiência questionadora do homem e da história foi o percurso deste Garrett, poeta-cidadão-dândi. À combinação dos aspectos múltiplos da sua personalidade ficámos devendo a riqueza e a ductilidade da sua obra: no prólogo das *Viagens*, seu, mas camufladoramente atribuído aos editores, Garrett afirma com justiça,

mesmo se com narcisismo, que um livro tal, só o poderia ter escrito «um verdadeiro homem do mundo», que tivesse «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».

II. O ITINERÁRIO IDEOLÓGICO

Atente-se agora, mais demoradamente, nos sistemas de crenças que alicerçaram a visão do mundo e os compromissos éticos e cívicos de Garrett, contribuindo para a sua estesia e a sua criação literária.

1. Se D. Frei Alexandre da Sagrada Família, com a austeridade que os seus textos e as suas actuações traduzem ⁷, aconselhava com certeza ao sobrinho a vigilância contra a força do Mal inscrito no mundo

⁷ Ao bispo de Angra consagrou Ofélia Paiva Monteiro o estudo *D. Frei Alexandre da Sagrada Família. A Sua Espiritualidade e a Sua Poética*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1974.

pelo pecado adâmico, o pupilo, disposto à fruição pela índole sadia e sensual, parece ter ouvido pouco essa desconfiança rigorista (acompanhada no bispo de Angra, todavia, pelo relevo dado ao amor de Deus pela criatura), entregando-se mais à comoção ante a beleza natural — eco divino — e ao apreço dos deleites e benefícios da vida simples, que o tio (de sensibilidade sob tantos aspectos pré-romântica) não deixaria também de lhe exaltar. As primícias açorianas de Garrett, mostrando-nos embora a sua fé num «Deus só de paz, de amor só fogo», como se lê no canto II do fragmento épico *Afonsaida*, falamos, com efeito, dos «prazeres da existência» e do sopro vital que percorre a «alegre natureza», cuja vista «apura» na alma «os sentimentos nobres» e «singelos» que restituem «o homem à essência de homem» (ode «A Primavera», inserta na *Lírica de João Mínimo*), ou evocam as «delícias» da «suave tristeza melancólica» experimentadas na solidão, buscada apesar do coração, tranquilo, nada ter que contar às «brenhas» e aos «vales» (ode «A Soledade», *ibid.*), ou cantam amores singelos que trazem «ventura». Um sonho de felicidade simples, em que sensibilidade e cristianismo evangélico se articulam — de um modo demasiado confiante no homem *natural* para merecer talvez a plena aprovação do tio —, parece preencher assim o espaço

íntimo deste Garrett de 15 anos, que já daí retira uma filantropia acusadora dos horrores da guerra (com certeza denunciados na perdida tragédia *Xerxes*, elaborada a partir de *Os Persas*, de Ésquilo) e da religiosidade fanática e cruel (no fragmento trágico *Ifigénia em Tauride*, a heroína é uma sacerdotisa de Diana revoltada contra o «bárbaro costume» de regar o altar com o sangue de vítimas inocentes).

2. A intensa leitura, em Coimbra, de ideólogos das Luzes, misturados com o sentimentalismo de Rousseau e a apologética de Chateaubriand, vai acentuar, num contexto de contestação da endemia portuguesa onde à Igreja conluiada com o Trono são dadas responsabilidades graves, este *naturalismo* adolescente, dando-lhe facetas epicuristas e «filosóficas» onde a religiosidade católica quase se esvai em «deísmo» e ganham corpo as reivindicações de um sensualismo ardente e de uma justiceira ânsia de liberdade. O autor de *O Retrato de Vénus* mostra-se efectivamente apostado em ilibar a Natureza da suspeição que lhe lançava o rigorismo cristão: a grande razão dos vícios e dos crimes do homem, não a encontra no pecado original, mas, como Rousseau, na má constituição da sociedade: não era a dinâmica vital, se despida do lixo histórico, um processo de harmo-

nia e de fecundidade magníficas, provado pelo equilíbrio cósmico e pela progressão das espécies? É o que leva Garrett, no incriminado poemazinho, a adjectivar de «augusta» a Natureza e a representá-la alegoricamente sob o esplendoroso vulto da deusa do Amor, dispensadora de vida e de prazer; mãe de tudo «doce» e «alma» (ou seja, alimentadora) lhe chama ainda, com imagens que escandalizam os clãs reaccionários pelas insinuações materialistas e epicuristas que aí descobrem, avolumadas pela evocação erótica do corpo da deusa. Para se explicar, ao auto-defender-se em tribunal, Garrett fala como um Helvétius em *De l'Esprit*, estendendo à natureza moral a lei da atracção que rege a natureza física: «Este instinto que nos impele a tudo quanto é prazer, que nos repele de quanto é dor, que é senão atracção e repulsão?», diz ele ⁸. Por esse critério, a grande lei da Natureza, anterior à história, torna-se a alegria de existir e de proliferar, essa que espelham, a seus olhos, o reverdecer da Primavera, a fecundação vegetal, o cio dos animais e, no homem, o álaçre amor da vida, da beleza, da paz e do progresso, que lhe julgava *congeniais*. À luz desta euforia, quase esquecida do pecado original, a imaginação de Garrett

⁸ Cf. *O.*, I, p. 592.

concebe de facto o homem *natural* como uma maravilhosa criatura que, dotada de razão justa e coração amante, só no bem encontraria o prazer, buscado por força da lei cósmica da atracção. «Homem! a Natureza / Quão grande te criou! Quanto puderas / Se não fugisses dela!» — lê-se numa ode de 1820 («Madrugada no Jardim Botânico de Coimbra», in *Lírica de João Mínimo*). De vale de lágrimas, o mundo, se volvesse à sua pureza primeva, poderia assim converter-se no lugar de uma existência prazenteira, regida pelas leis *naturais* do Amor, fruto da energia divina de que sai toda a Criação: «São leis da natureza as leis divinas» que o Evangelho e o coração nos revelam, escreve noutra composição o estudante⁹. O Cristianismo autêntico, muito visto à luz de Chateaubriand (a prová-lo estão as referências múltiplas de Garrett ao *Génie du Christianisme* e a sua tentativa de adaptação teatral de *Atala*, centrada no episódio do P.^e Aubry), parecia-lhe coadunável com a plenitude *natural* que defendia, exigente da conciliação harmoniosa de razão e coração, espírito e carne, prazer e virtude. Obscurantistas eram para ele, sim, as ideologias, as éticas, as exacerbações sentimentais que contrariassem o pleno florescimento

⁹ Ode «Ao Corpo Académico», in *Lírica de João Mínimo*, O., 1, p. 1575.

desse complexo todo humano: o despotismo atrofian-
dor, a religiosidade masoquista e intolerante («Vir-
tude sem prazer não é virtude», escreve num soneto
a Anália¹⁰), o heroísmo cultor da coragem gratuita
ou do orgulho conquistador, o embiocamento inte-
lectual, a complacência mórbida na melancolia ou na
revolta contra a incompletude da existência. São bom
índice deste humanismo alegre o divertido jornalzi-
nho «sem política» — *O Toucador* — lançado, em
1822, para desinibir a mulher portuguesa e lhe afi-
nar o gosto; a acusação do heroísmo cruento posta
na boca de Afonso de Albuquerque, herói de uma
abortada tragédia (1819); a paródia feita, na farsa
Os Namorados Extravagantes (1821), de *Os Saltea-
dores* de Schiller, mostrando a pouca propensão do
jovem Garrett para titanismos românticos; o erotis-
mo do poemazinho *O Roubo das Sabinas*, de 1820.

A exaltação da liberdade enquadra-se neste huma-
nismo eufórico. O moço autor celebra-a como uma
«revolução de ventura», já que esperava da restau-
ração de uma ordem mais justa o desabrochar pro-
gressivo do homem na sua virtude *natural*, fatora
de prazer. Compreende-se assim que, saudando numa
ode de 1820 a revolução triunfante, adjective a li-

¹⁰ *O.*, I, p. 1718.

berdade de «doce», por franquear-nos o «gozo da existência» ao soltar-nos dos «torpes laços da ignorância» e abrir-nos o «sacrário das leis da natureza». Sob estas metáforas, não se esconde um ideal drástico nem anárquico, como também não era libertário, mas exigente de virtude, o epicurismo que as acompanha; elas pressupõem um programa patriótico, ordeiro e até certo ponto contemporizador, lembrado dos excessos da Revolução Francesa. Leia-se o ensaio *O Dia 24 de Agosto*¹¹: aí fala Garrett, por exemplo, do perigo de querer-se aplicar às instituições sociais, conformadas lentamente pela história, o princípio da *igualdade* de todos os homens, todavia proclamado pela lei natural, dado o «delírio» que provoca, «origem horrorosa da mais horrorosa anarquia»; por razões idênticas, não aconselha para o caso português a república (quijá julgada a fórmula política *idealmente* mais justa), mas sim a monarquia constitucional, que dava por definida na nossa tradição histórica desde as míticas Cortes de Lamego de 1143; o papel do rei, limitava-o, no entanto, ao de «supremo magistrado» da Nação e «executor» das suas vontades, pois era nela e não no monarca que depositava a «soberania». Na defesa deste prin-

¹¹ *O.*, I, pp. 1043-1066.

cípio, bem como na adesão ao estabelecimento da representação nacional através de uma só Câmara de Deputados onde estivessem presentes os três estados, se encontram as opções políticas do jovem Garrett, aliás consignadas pela Constituição de 1822. Aliadas à violência dos seus ataques ao clero e à nobreza e ao apoio dado a acontecimentos históricos como a independência do Brasil, elas integram-no, sem dúvida, na «esquerda» política; mas está aí entre os que tão-só desejam a «regeneração» do Portugal antigo, mantendo-se nacionalistas, monárquicos, católicos e até certo ponto respeitadores da sua fisionomia social. Note-se ainda que o seu afirmar «vintista» da *soberania da Nação* se faz à luz de uma ideologia burguesa que, se denegria violentamente os privilegiados e os improdutivos (refere-se, por exemplo, numa ode de 1820, ao «fidalguesco lixo»¹²), recusava os direitos políticos à «plebe» ignorante, passional e manejável. Curioso de economia política, leitor de Bentham, o verdadeiro «povo-rei» que Garrett invoca é o constituído pelos cidadãos ilustrados que contribuísem para a energia da Nação, largo estrato onde a burguesia — a que se orgulhava de pertencer — assumia o papel de classe motriz.

¹² «As férias», in *Lírica de João Mínimo, O.*, 1, p. 1549.

Se o jovem Garrett se comprazia, pois, ao denunciar o «obscurantismo», na evocação da Natureza, já compreendia bem que, na construção da «pólis», era preciso considerar, não o homem natural, mera abstracção, mas o «homem social e cidadão». É, aliás, esta atenção às realidades variáveis forjadas por espaço e tempo que subjaz ao conceito de *nação*, que tão frequentemente utiliza. Nação, afirma em *O Dia 24 de Agosto*, é todo o agregado de homens unidos por laços de «mútuos socorros» e por leis que conformam o viver colectivo, só tacitamente existentes por vezes; essas «regras de convivência mútua», inerentes a qualquer organismo social, constituem o património da «nação»; e crime de «lesa-nação» será conseqüentemente «pretender despojá-la de tão sagrados foros», invertendo a ordem social; isso é, diz ele, «ser déspota»: e tanto o tinham sido os monarcas portugueses que, para defesa do absolutismo, tinham deixado de praticar uma tradição bem nossa — a das Cortes —, como os ideólogos da França revolucionária que, esquecidos das conformações históricas, tinham caído num juridicismo racionalista, causador de desordens e de reacções.

3. Sucessivos desenganos vão corroer este optimismo juvenil, acompanhando uma conversão ao Romantismo que tem, como componentes importantes,

o reconhecimento da inconsequência humana e a compreensão mais aguda da «historicidade» das nações.

Mostra-lhe a resistência da máxima parte do País à liberdade quanto os homens se agarram a privilégios e a preconceitos, a ponto de refutarem uma «ordem» mais racional e mais justa; por isso reconhece, mesmo antes de partir para o exílio, a *impraticabilidade* da Constituição de 1822 no nosso contexto, esclarecendo num apontamento de Novembro de 1823, já datado de Birmingham, que «a uma nação velha e mal habituada, será crasso erro de política, se havendo de reformar as circunstâncias e formas de sua constituição *de facto*, a chegassem demasiado à natureza»¹³. Também vai descobrindo com amargura que a bandeira da liberdade não é garante de virtude: a ambição, o oportunismo, o idealismo desarraigado do real, o espírito de seita, a sede de vingança albergam-se lamentavelmente entre os que a brandem. «Experiência fatal, tu me roubaste / A tão doce ilusão, em que eu vivia!» — escreve em 1828 um desiludido Garrett (no inacabado poema *Ma-*

¹³ Esse texto encontra-se no ms. 122 (*Memorandum — Estudos-Leituras — Cartões de Poeta, de Moralista*) do espólio de Garrett pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

griço ¹⁴), já incapaz de cantar a «Natureza augusta» ou a «revolução de ventura» trazida pela liberdade; se continua a almejar a plenitude, vai-a considerando inviável na terra, como uma saudade do céu na fatal precariedade do mundo de que falava o Catolicismo em que se criara. Com esta perda da esperança na harmonia moral e social, Garrett deixa de ser um cantor da grandeza do homem natural, para insistir, olhando as criaturas tais quais são (e em que se incluía ele próprio) no misto de luz e de sombra que as constitui: o narrador do poema *D. Branca* apresenta o homem como um ente paradoxal, «insecto de um só dia», miserável e sublime (canto II); mais tarde, o narrador das *Viagens* identifica-o com um incongruente Adão decaído, ainda portador da lembrança da sua antiga «realeza» (cap. XXIV).

Desenganado, mas sem perder o ardor combativo, Garrett torna-se um defensor da *análise* (e não da especulação bela mas abstracta) como via de acesso à compreensão da complexidade histórica, sempre conjuntural, e à actuação prudente que ela aconselha, não ignorando, porém, que facilmente degeneram em inércia ou feio pragmatismo os critérios da viabilidade e da conveniência. «O homem de siste-

¹⁴ *O.*, I, p. 1953.

mas» — lê-se em 1827 n' *O Cronista* — «sacrifica a verdade, a razão, a justiça e a própria moral a seus princípios convencionais, porque essa razão factícia, a tem ele por superior à natural»; mas também afirma no mesmo periódico, comentando os «sofismas do poder» denunciados por Bentham, que os «homens públicos», para «se dispensarem de meditar e de obrar», constantemente invocam «a importância e a extrema dificuldade do trabalho, o perigo das inovações [...], a impossibilidade de prever todas as consequências, a inoportunidade da proposição, a falta de reclamações, etc.». Para evitar erros tais na ponderação do devir português, observa atentamente os factos (*Portugal na Balança da Europa* é um bom exemplo deste saber «pensar» as circunstâncias); e, fugindo ao espírito de seita ou de partido, mas sem abdicar dos seus grandes «princípios» — sempre os mesmos —, vai procedendo a reajustamentos das suas posições, ao preço de acusações imerecidas de incoerência e oportunismo.

Um dos mais significativos aspectos desse reajustar de posições prende-se com a ascensão da burguesia, notória no século XIX. Se, desde os tempos vintistas, Garrett se mostra um defensor do «terceiro estado» trabalhador e instruído, em que via o melhor agente da erradicação do «feudalismo» e o melhor suporte do dinamismo social que favoreceria

a conquista de alguma equidade, é progressivamente levado a temer o enorme crescimento dessa classe ante a geral evolução da sociedade para um capitalismo explorador, cinicamente pragmático. N' *O Cronista*, em 1827 (vol. 1, p. 56), exalta os «proprietários» e os «negociantes» porque, tendo bastante «propriedade e inteligência» para «estender as suas ideias além do cuidado da subsistência diária», se haviam tornado por toda a parte os mais apegados defensores das «novas instituições», que lhes asseguravam capacidade de intervenção; mas dez anos depois, perante a desenganadora prática liberal a que assistia, afirma com denodo na Câmara Constituinte, em discurso lançado (9 de Outubro de 1837) contra os defensores do estabelecimento de uma só Câmara, eleita, de Deputados «populares» (Garrett reclamava a existência de uma segunda Câmara, hereditária e «aristocrática», a dos Pares), que a classe média, tendo tendência a «absorver todas as outras», estava longe de pretender o nivelamento «de todos os membros da sociedade»:

A sua mira, o seu empenho, os seus esforços, todos são para usurpar o lugar das antigas classes privilegiadas. Ai do povo se ela o vier a conseguir, porque a sua tirania há-de ser como aquelas foram! Mas ai dela também se lá chegar, porque por seus próprios excessos há-de cair como aquelas caíram!

Esta é sem dúvida a tendência da classe média por toda a Europa [...]. E esta lhe querem acelerar [...]! E faz-se, isto em nome do povo, e para bem do povo? [...] Santo Deus! aonde chegámos de loucura e desvario em nossas teorias! [...] Bem sei que se hão-de dizer mais liberais, e populares... e que os hão-de crer! porque o povo ainda não aprendeu, não se desenganou ainda, não conhece o abuso de palavras com que, em seu nome e a título de sua, se advoga uma causa que não é dele ¹⁵.

Foi este um dos seus grandes desenganos (foi-o, aliás, dos Românticos em geral), acicatado sob o cabralismo. O menosprezo generalizado de valores morais, cívicos e culturais magoa-o profundamente, porque lhe parece significar a morte da Nação, que tão prestigiada fora no passado. Em 3 de Março de 1846, clamava na Câmara dos Deputados que «o homem não vive só de pão, nem as nações vivem só de dinheiro, só de força bruta, só de braços e de pernas», mas que «pela cabeça e pelo coração hão-de viver», porque «a imaginação e o sentimento são elementos da vida, também tão essenciais como os outros»; e acusava com veemência:

Vós desunistes-nos, dilacerastes-nos [...]; contastes-nos como rezes para nos vender, cabeça a cabeça, no mercado da agiotagem. [...] Esta pobre terra já não é

¹⁵ *O.*, I, pp. 1272-1273.

senão um pedaço de terra como qualquer outra, uma província para um reino — reino, nação, país, não torna a ser. Não vos iludais; acabou, e acabou às vossas mãos.

As obras máximas de Garrett — *Frei Luís de Sousa*, *O Arco de Sant'Ana*, *Viagens na Minha Terra*, *Folhas Caídas* — são criações tocadas por este amargor, que poderosamente contribui para a «ironia» que marca a visão do mundo da sua maturidade de escritor, incapaz de encontrar uma «ordem» no inconsequente e rápido caminhar do mundo. Com efeito, perdida a capacidade juvenil de considerar o tempo uma expansão na perfectibilidade, Garrett percebe-a agora como um *progresso*, sim, mas feito na turbulência de acções e reacções que se vão dialecticamente sucedendo, em actualizações sempre diversas da luta fatal entre as duas forças opostas que regem as coisas humanas — *espiritualismo* e *materialismo* —, ambas tendentes à desmesura. Nas *Viagens*, consubstancia-as no choque entre as figuras paradigmáticas do *frade-Quixote*, incapaz de aderir à inevitável mutação social, e do *barão-Sancho Pança*, «usurariamente revolucionário e revolucionariamente usurário» (cap. XIII); e escreve, com a desenganada *sagesse* bebida na sua experiência portuguesa e europeia, que «seja com frades, ou com barões, ou com

pedreiros-livres», «por mais belas teorias que se façam, por mais belas constituições com que se comece», sempre se formará o *status in statu*, porque a história do mundo é a do «castelo do Chucherumelo» — «aqui está o cão que mordeu no gato, que matou o rato, que roeu a corda, etc, etc.: vai sempre assim seguindo». «Progredir» é isso, e, por uma lei fatal, progride-se sempre, diz com ironia; jamais *o que é* pode tornar ao que *já foi*, nem tomar-se por modelo estável do que *será*: a mobilidade é a lei do real, quer na sociedade, quer na substância interior do eu, uma mobilidade que caminha de modo que se não sabe perscrutar: se já no *Cronista* afirmava em 1827 (vol. II, p. 167) que «o mundo corre não se sabe bem para onde, mas corre», confessa em 1848, ao escrever o elogio fúnebre da duquesa de Palmela, ser incapaz de soletrar com isenção os «espantosos factos» dessa «época tremenda e única» que se lhe tinha tornado labiríntica; e *Frei Luís de Sousa*, mostrando em Madalena de Vilhena ou Telmo o drama da polivalência íntima, põe também em relevo, nas trágicas consequências do regresso do passado com D. João de Portugal, o desastre de querer-se parar o dinamismo irreversível do tempo.

Ao longo deste «processo» de desengano — que não cai, porém, em excessos de revolta ou de cinis-

mo e tantas vezes até se diz com humor —, muita da ficção garrettiana documenta essa mobilidade da história, as inconseqüências e abismos do paradoxal ser humano e, consentaneamente, a difícil conciliação com a terra da pureza idealista e do amor autêntico, vitimados pela sociedade corrompida (que atinge a própria índole dos melhores): em *Camões*, o poeta sonhador de grandeza morre incompreendido e na desgraça, depois de ver Natércia sucumbir à impossibilidade de concretizar o seu amor; *Adozinda* documenta, num caso de incesto, a acometida do furor sensual; o Carlos das *Viagens na Minha Terra*, de coração bom mas gasto nas malhas do mundo, perde a sua unidade interior e não pode regressar à simplicidade rural do seu universo adolescente; o sujeito lírico de *Flores sem Fruto* e sobretudo de *Folhas Caídas* fala das asas brancas que já teve e sofre com um «bruto e fero» querer que não é amor.

Onde ir buscar energia para, mesmo assim, ter alento e actuar? A resposta de Garrett é uma resposta datada, romântica, mas que se encontra com a dos poetas de sempre: o contacto com o «povo-povo» salubre e autêntico, com a grande Natureza não poluída pela mão do homem, com o passado que guarda as memórias da Nação, com a fonte de vida — só essa perene porque até o sol pode extinguir-se — que é o obscuro Deus/amor a quem

dedica, Adão decaído como o Carlos das *Viagens*, a última colectânea poética, *Folhas Caídas*:

*Beleza és tu, luz és tu,
Verdade és tu só. Não creio
Senão em ti; o olho nu
Do homem não vê na terra
Mais que a dúvida, a incerteza.
A forma que engana e erra.*

Estes versos traduzem quanto o Garrett da maturidade, como afinal o Garrett da juventude, dava uma perspectiva religiosa a toda a sua ideologia, gizando-a sobre os *valores* que sempre defendera — Razão, Virtude, Felicidade.

III. O PERCURSO ESTÉTICO E CRÍTICO

Percorrer o modo por que Garrett pensou a criação estética (e, mais particularmente, a literária) ao longo do seu percurso de escritor, em diálogo estreito com a ideologia professada, esclarece a leitura das suas obras mais significativas e o devir da nossa literatura na primeira metade de Oitocentos.

1. O ponto de partida do seu itinerário neste domínio é um neoclassicismo epigonal com traços pré-românticos, que admite alguma flexibilidade nas

normas reguladoras da verosimilhança, da simplicidade e da clareza e que atenta na capacidade *expressiva e emotiva* da arte. Transmitira-lho D. Frei Alexandre da Sagrada Família, um cultor da «eloquência», ou seja, do «talento de fazer nas almas dos outros, pelo uso da palavra, a impressão do sentimento ou movimento que pretendemos» (como se lê num *Tratado sobre a Eloquência* que traduziu do francês ¹⁶): o Franciscano cria que se a retórica, «arte e fruto do estudo», tem regras, «a eloquência precede-as, sendo o princípio ou origem delas»; e distinguia a «impressão de sentimento», produzida na «alma» pela eloquência, «da simples impressão» produzida no «entendimento» por uma «persuasão especulativa». Na base destes princípios — que atentavam na força patética com que podem exprimir-se uma criança para se libertar de um castigo, um homem do povo para obter a diminuição de um imposto, ou até, na ausência de palavras, um «pantomimo excelente» —, o autor francês e o seu tradutor acentuavam que a conquista da expressão literária era mais favorecida pelo contacto com bons textos do que pela aprendizagem de *regras*. Do alar-

¹⁶ O texto, concluído em 1764, encontra-se, manuscrito, no espólio de Garrett (ms. 195-II). Não indica o nome do autor.

gamento estético do bispo de Angra sob o efeito destes critérios são testemunho o seu apreço pelo teatro espanhol e inglês (que Garrett recorda no prefácio de *Mélope*) ou a preferência que dá, na obra de Pina e Melo (o famoso «Corvo do Mondego»), não à produção neoclassicamente decorosa, mas às éclogas, cheias de plebeísmos e de imagens e conceitos barrocos, censuradas pela Arcádia Lusitana¹⁷. Desejoso de *expressividade*, D. Frei Alexandre considerava, em suma, com muitos outros autores setecentistas (Pope, Diderot, Rousseau, ou, entre nós, Filinto), que a arte, devendo instruir e deleitar, o conseguiria melhor se *comesse* fortemente o destinatário a partir da comoção prévia do autor. As obras que dele nos chegaram mostram, pelo seu estilo vigoroso, como praticou estas convicções.

Sob a tutela do tio, a formação literária do jovem Garrett integra ainda, com saldos que se repercutirão pela vida adiante, um intenso estudo da língua através do contacto com o português vernáculo, rico, saboroso e claro de poetas e prosadores de Quinhentos e de Seiscentos (excluídos os exageros barro-

¹⁷ As considerações sobre Pina e Melo surgem no volume manuscrito de *Crítica de Camões*, da autoria de D. Frei Alexandre, pertencente ao espólio de Garrett (ms. 195-III, n.º 4).

cos) ¹⁸. É que o bispo de Angra, homem de multifacetada cultura, participara vivamente nas querelas linguísticas que, entre nós, se tinham desenrolado, com particular tensão, no último quartel do século XVIII: como tantos outros, acusava a invasão galicista e admirava o português farto de outrora, que julgava antídoto da monotonia que o racionalismo e o neoclassicismo tinham acabado por difundir ao combaterem (como fora necessário, todavia) a ênfase e fantasia barrocas ¹⁹.

2. Sob os ares vintistas, prolonga-se harmonicamente, embora adquirindo facetas novas, a formação estético-literária trazida por Garrett dos Açores; a militância político-ideológica torna-se-lhe, aliás, fermento de interesse por questões de arte e literatura, dada a capacidade «formativa» que o moço apóstolo da liberdade atribui à produção artística.

O seu credo estético de então pode sumariar-se no princípio de que a arte resulta da imitação — pro-

¹⁸ No espólio de Garrett conservam-se vários caderninhos em que o discípulo de D. Frei Alexandre regista, à semelhança do que fazia o tio, palavras e locuções nobres, termos pitorescos, expressões idiomáticas, variantes ortográficas, colhidos em afanosas leituras.

¹⁹ Sobre as posições estéticas e críticas do bispo de Angra, cf. os caps. IV e V do estudo, já citado, de Ofélia Paiva Monteiro.

motora de deleite em quem cria e em quem recebe a obra criada — da «bela Natureza» (como escreve em nota ao canto 1 de *O Retrato de Vénus*), ou da «beleza ideal», como diz pouco depois, na primeira das infelizmente incompletas «Lições de Poesia a uma jovem Senhora» a que deu o título de *Liceu das Damas*²⁰. Sob estas expressões, estava o vincar da subjectividade ligada ao sensismo das Luzes; ao dizer a «Lília» — a destinatária «interna» do *Liceu das Damas* — que o artista imita o *belo* da Natureza, explica de facto que «a beleza não é qualidade dos objectos, como o não é a cor ou o calor, mas uma relação entre nós e eles», devendo entender-se «o *sentimento da beleza*, que realmente existe em nós mesmos», quando se diz «a beleza». Afins de opiniões professadas por Charles Dubos ou pelos sensistas ingleses David Hume e Edmund Burke, estas palavras mostram que o jovem Garrett, não crendo já existirem «belo» e «feio» *per se* na natureza (como afirmava a teoria clássica), entendia que cada indivíduo descobre a «sua» beleza, definida esta, de modo sensualista, como «aquela impressão que nos causa um objecto que muitas partes agradáveis reúne, e no-las faz sentir a um tempo». É essa beleza que

²⁰ Ms. 127 do espólio, ainda em grande parte inédito.

os artistas — continua a explicar no mesmo texto — «reflectem nas suas obras», praticando operações onde o *individual* interfere ainda, já que eles não imitam a *realidade*, mas «ideias» elaboradas mentalmente por depuração e comparação das imagens que lhes causaram sensações agradáveis (também a teoria clássica da representação estética falava da obtenção da beleza arquetípica, mas numa perspectiva intelectual, sem prolongamentos sensualistas).

Se nenhum sentido platónico abriga, pois, a expressão *beleza ideal* utilizada no *Liceu das Damas*, o texto documenta, porém, que o jovem Garrett já teria alguma notícia de posições estéticas românticas, como as que M^{me} de Stäel expusera em *De l'Allemagne* (parte II, cap. VI), ao definir espiritualmente o «ideal» em arte como a natureza aperfeiçoada cujo tipo está, como uma lembrança do céu, na imaginação do criador. O «professor» de Lília refere, com efeito, «a teoria da moderna escola» sobre a beleza ideal; mas, desconfiado dos «intermúndios das abstrações quiméricas», resume-a nestes termos, eliminando quaisquer alusões a reminiscências celestes: «Também se chama *belo ideal* ou só *ideal* ao princípio das artes porque muitas vezes a natureza apoucada não chega a tocar naquele ponto de perfeição que o espírito concebe e que também muitas vezes só na ideia pode existir.» Em M^{me} de

Stäel, que frequentemente cita, ou em A. Schlegel (que refere em 1822, na «Carta a um amigo» que acompanha a primeira edição de *Catão*²¹) terá colhido a notícia da tal «moderna escola».

O incriminado poemeto de 1821, *O Retrato de Vénus*, e o *Ensaio sobre a História da Pintura* que o complementa dão concretização a estas posições estéticas e a importantes corolários que integram. A trama mitológica do poema, mostrando-nos pintores de várias «escolas» representando, imersos em prazer, o corpo de Vénus num retrato que a deusa destina a Adónis, seu amante, constitui, com efeito, uma alegoria do princípio de que a arte é imitação subjectivizada da «bela Natureza», geradora de deleite quer no acto da criação, quer no da recepção. Preciso é acentuar, porém, que este prazer feito de sensações agradáveis implica para o jovem Garrett, em conexão estreita com a ideologia professada, um intelectualismo, um pragmatismo e um culto da plasticidade apolínea que travam a abertura crítica à fruição de obras muito alheias ao decoro clássico. Tudo passa pela conciliação que ele cria dar-se, na «augusta Natureza» (que Vénus também simboliza),

²¹ Terá conhecido Schlegel através da tradução francesa das *Lições de Literatura e de Arte Dramática* feita, em 1813, por M^{me} Necker de Saussure.

entre *prazer, razão e virtude*: a extensão ao *deleite estético* destas alianças (atrás postas em relevo) implica que também neste tipo de fruição se unam aos gozos sensuais as alegrias do intelecto e do coração. É por isso com obras que convêm ao sonho de existência feliz e cidadã — obras repassadas de emotividade, mas com formas harmoniosas, congruentes e simples que expressem a almejada conciliação de espírito e corpo, indivíduo e sociedade — que o jovem Garrett frui esteticamente: admira com entusiasmo a grandiloquência com que a tragédia de Alfieri acusa a tirania, ou encanta-se com a «graça» rococó, que evoca com amaneirada languidez e decorosa malícia a beleza do corpo e o prazer erótico; mas não aprecia a fantasia e as incongruências do teatro vicentino, a violência de paixões e linguagem do teatro de Shakespeare, a sobrecarga decorativa e a estilização desfiguradora da arte gótica, a mimese minuciosa e trivializante da pintura flamenga, os climas sombrios da poesia ossiânica, a desmesurada rebeldia e a inconciliação com a existência do herói (Karl Moor) do drama *Os Salteadores*, de Schiller²².

²² O «Prefácio» e a «Carta a um amigo» que acompanham a 1.ª edição de *Catão* (1822), *O Retrato de Vénus* e o *Ensaio sobre a História da Pintura*, o jornal *O Toucador*, que insere uma jocosa análise do *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, e brinca-

Se não frui com essas formas que não obedecem à modelação clássica, sonda-as, porém, com interesse sob o influxo da compreensão da subjectividade do belo, ajudada pelas leituras «modernas» referidas. Sinal de que o gosto do jovem Garrett adquire alguma maleabilidade no contacto com produções «irregulares» dos velhos e dos novos tempos, é, por exemplo, a exaltação feita, na «Carta a um amigo» que acompanha a primeira edição de *Catão*, do «género misto» (devido principalmente — diz — a Voltaire e Ducis, um adaptador ao gosto francês do teatro de Shakespeare): ele «aformoseia» o clás-

lhonas críticas à «grosseria» de Shakespeare (o jornal foi reeditado em 1957 e 1993), a *História Filosófica do Teatro Português* (ms. 81 do espólio de Garrett), o *Liceu das Damas* oferecem, a par dos próprios textos líricos e dramáticos do moço autor, a documentação do que afirmamos. Na *Oração Fúnebre de Manuel Fernandes Tomás* (1821), emite Garrett sobre o gótico este sintomático juízo: «Vede esses edifícios que nos deixaram avoengos servis; olhai essas grimpas erguidas por mãos de escravos; examinaí os recortados florões dessa architectura 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» (*O.*, I, p. 946).

sico — que tem por si a «regularidade» e a «simplicidade», mas pode perder a energia (como julgava acontecer no «teatro francês») —, e não cai nos erros do *romântico*, a que falta «a beleza da simplicidade e da regular elegância»²³. Assinale-se ainda que da compreensão da subjectividade do belo começa o moço Garrett a retirar também a captação da sua *historicidade* (a articulação entre criação dramática e contexto histórico preside ao curto ensaio *História Filosófica do Teatro Português*²⁴), bem como a reivindicação consequente do direito que assiste aos escritores — até dever, porque «o poeta é também cidadão» — de buscarem inspiração em matéria *nacional* (releia-se o prólogo da inacabada tragédia *Afonso de Albuquerque*²⁵).

3. Este cânone estético-crítico, já não plenamente neoclássico, enriquece-se com perspectivas românticas desde o primeiro exílio de Garrett.

²³ Os adjectivos «clássico» e «romântico» são evidentemente utilizados no lato sentido *tipológico*, corrente na altura, que faz considerar Camões, Shakespeare ou Calderón autores românticos (pela fantasia e pelo acolhimento dado à inspiração autóctone).

²⁴ Ms. 81 do espólio de Garrett. Acha-se publicado por José Oliveira Barata em *Discursos*, Universidade Aberta, n.º 14, 1997.

²⁵ *O.*, II, pp. 1993-1995.

O núcleo de que germina a metamorfose está no entendimento diverso da relação que articula, no processo da criação artística, *autor*, *natureza* (ou seja, o mundo objectivo ou moral que fornece matéria de inspiração) e *obra criada*. A equacionação da mimese feita pelo jovem Garrett sofre efectivamente um abalo quando o pólo *autor* daquela relação adquire maior dinamismo, aduzindo um modo, distinto do clássico, de entender a estruturação formal: investido de mais amplo poder criador, pois ganha o estatuto *poético* de um foco de luz que dá «vida» à natureza ao animá-la com a sua substância íntima, o autor confere à obra que fabrica o carácter de montagem de sinais comandada, já não tanto pela *verosimilhança*, quanto pela *expressão* a dar à sua interioridade e à visão do mundo que dela decorre. Sintomáticos desta perspectiva fundamental do entendimento romântico da arte e das suas repercussões na escrita são, logo em 1825, *Camões* e o seu prefácio: para explicar a índole «absolutamente nova» do poema, Garrett escreve que, se julgado pelos «princípios clássicos», ali se achariam só «irregularidades e defeitos», já que, ao compô-lo, fora «depós o coração e os sentimentos da natureza», sem olhar a «regras»; e, de facto, um espanhol, José de Urcullu, que leu *Camões* à luz daqueles critérios, considerou atentados à clareza e à congruência, requeridas pelo princípio

da *unidade*, que um poema destinado a celebrar o nosso épico se iniciasse por uma invocação à Saudade, que deixasse incógnito o nome do herói por tanto tempo, ou que passasse, por vezes subitamente, do «sublime» ao «familiar»²⁶.

Essas ousadias chocantes para Urcullu manifestam que Garrett, adoptada a perspectiva romântica da criação, passa a ver a necessária *unidade* da obra de arte à luz da *organicidade simbólica* tão bem explicada por A. Schlegel nas suas *Lições*, ao estabelecer a distinção entre forma *mecânica* e *orgânica*: a primeira, diz o crítico alemão, é a que se dá a uma matéria por adição accidental, ou seja, não exigida pela natureza mesma dessa matéria (por exemplo, a forma arbitrária que o barro adquire nas mãos de um oleiro); *orgânica* é a forma que se constitui, ao invés, de dentro para fora, pelo desenvolvimento *necessário* de um germen, como acontece com as formas autênticas da natureza (cristais, frutos, etc.) e com as formas *autênticas* da arte (as que, não se modelando por submissão artificial a «regras», mas por *exigência* provinda da substância a exprimir, se tornam manifestação simbólica da energia que as estruturou, o génio do artista). Estes critérios acom-

²⁶ É em carta a Duarte Lessa guardada no espólio de Garrett (ms. 132, n.º 27) que se encontra a crítica de Urcullu a *Camões*.

panham-se congruentemente de uma reivindicação de *liberdade* poética sintonizada com a exaltação individualista que tanto caracteriza o Romantismo, pedindo a fidelidade dos criadores à sua *identidade* subjectiva e nacional: no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* escrito por Garrett para servir de introdução ao *Parnaso Lusitano* (uma antologia da nossa produção poética organizada por Barreto Feio e publicada em 1826, em Paris), fala-se, por exemplo, de poesia *nacional*, não invocando a necessária reflexão na obra literária de uma natureza historicamente peculiar, mas sim (a propósito de António Ferreira, acusado de ter empobrecido a nossa literatura por a ter avezado ao «hábito de copista» dos antigos) o «espírito criador» que, modelado por uma tradição e um meio, deve conformar a sua obra à luz de uma índole e de uma visão do mundo próprias.

Esta equação romântica da «organicidade» da obra artística, trazendo a impugnação das prescrições da poética neoclássica, dá a Garrett a capacidade de admitir que a «unidade» de um texto — aferida pela convergência de todos os seus sinais para a *expressão* de uma dada substância íntima — possa fazer-se sobre distorções, contrastes violentos ou desconexões; e não terão deixado de estimular-lhe a capacidade de *praticar* essa inovação formal quer a

descoberta, entre desenganos múltiplos, das sinuosidades da alma humana e da complexidade da história, quer o *frisson nouveau* colhido em leituras novas (Byron, V. Hugo, etc.). Um poema como *D. Branca* ilustra, em 1826, como o *dizer-se* através de uma ficção pode pedir a mistura do lirismo e do burlesco ou a insinuação da palavra confessional no meio da narrativa; sob a confessada sugestão de Byron, Garrett pratica digressões constantes e mistura intencionalmente os tons mais díspares: «c'est du sérieux, c'est du sentimental, c'est du burlesque, c'est du philosophique — encore du merveilleux», diz ele numa apresentação sumária do poema inserta em *Esquisse d'une histoire littéraire du Portugal*²⁷. Atitudes que documentam bem, temática e formalmente, a partir dos exílios, a pioneira conversão romântica de Garrett são a libertação progressiva da «caligrafia» clássica (nobre ou faceciosa, consoante os géneros) em abono de uma dúctil *naturalidade* (no prefácio, datado de 1828, da *Lírica de João Mínimo* — que tanto lembra já,

²⁷ Este texto, que constitui o ms. 82 do espólio do escritor, foi solicitado a Garrett por Kinsey para figurar, traduzido com poucas alterações para inglês (sob o título de *Brief review of the literary history of Portugal*), na 2.^a edição do seu *Portugal Illustrated* (Londres, 1829).

pelo tom de conversa jocosa e digressiva, o clima das *Viagens* —, fala-se dos novos poetas, ditos *românticos*, para quem «tudo é natureza e natural, que chamam à noite *noite* e ao sol *sol*, e a todas as coisas pelo seu nome», deixando-se de invocações às Musas); a adopção do drama e do romance — os géneros que em 1827, em artigo de *O Cronista*²⁸, considerava verdadeiras «criações da literatura moderna» por praticarem, libertos da «regularidade» e decoro clássicos, a flexibilidade de estruturação e de linguagem necessária à representação do sentir contemporâneo e das sinuosidades do real; a inspiração buscada em matéria nacional (antiga ou moderna, vinda das tradições populares ou da cultura patrimonial mais ilustrada) para exprimir, de forma acessível ao público alargado do liberalismo, os problemas do seu íntimo e o seu modo de questionar a conjuntura europeia e portuguesa.

A mais reveladora das provas da autenticidade dessa conversão está, porém, na acuidade com que Garrett retira da compreensão da organicidade simbólica do texto artístico a isenção com que rejeita quaisquer dependências de «escola». Na *Revista Uni-*

²⁸ «Literatura alemã e francesa — Romances. Alemães e franceses — Paralelo entre Augusto Lafontaine e Pigault-le-Brun» (*O Cronista*, 1, pp. 28-32).

versal Lisbonense, escreve em meados da década de 40, num artigo que constitui também o prefácio do *Romanceiro*, «Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza», deixando em paz não só «Gregos, Romãos e toda a outra gente», mas também os modelos propalados pelo Romantismo, Goethe, Schiller, Shakespeare, Byron, Walter Scott²⁹. Acompanhadas da afirmação da urgência de «ressuscitar a poesia nacional» pelo estudo das «nossas primitivas fontes poéticas» — porque «o tom e o espírito verdadeiro português», forçoso era buscá-lo nesse «grande livro» bem nosso «que é o povo e as suas tradições» —, essas palavras de Garrett encontram-se com muitas outras em que troça, desde os exílios, das lutas em que se digladiavam *clássicos* e *românticos*; a verdadeira *liberdade* poética, requerida pela adesão ao critério da organicidade simbólica do texto artístico, estava, de facto, no direito de cada autor encontrar para o que quisesse dizer a forma que melhor lhe desse corpo: porque não ser, pois, «clássico» ou «romântico» conforme a índole da matéria a *significar*? Na *Memória* apresentada em 1843 ao Conservatório de Lisboa sobre *Frei Luís de Sousa*, justifica a contensão clássica do texto pela simplicidade trágica da matéria tratada.

²⁹ *O.*, II, pp. 681-682.

A compreensão romântica da organicidade e da subjectividade da obra artística autêntica não muda, aliás, em Garrett o pendor clássico do seu *gosto*, comandado por um espírito enérgico que, formado no culto da harmonia entre razão e sentimento, prazer e utilidade moral, permanece refractário a excessos, sejam desregramentos do «eu» ou desmesuras formais. É que, no seu entender, se o poeta, com a vibratibilidade que lhe confere aguda capacidade de ver e sentir, for a consciência viril e cidadã que continua a julgar índice da dignidade humana, produzirá uma arte que, embora comunicando uma verdade *relativa*, se constituirá sempre a partir de uma penetrante apreensão do mundo (as artes, «filhas da natureza, devem andar a par dela e com ela», lê-se na nota C ao canto III de *D. Branca*; e proclama o narrador das *Viagens*, no cap. III: «[...] eu hei-de viver e morrer na fé de Boileau: 'Rien n'est beau que le vrai'»). Por isso pode — e deve — a obra artística, continua a pensar o romântico Garrett, interessar e esclarecer o público *popular* a que se destina (o que não aconteceria se provinda de um olhar volvido ao real através do ângulo delirante e deformador do sonho, dos estados larvares da semi-inconsciência ou das hipertensões do sentimento). Desse civismo literário dá expressivo testemunho na *Memória sobre Frei Luís de Sousa* quando afirma, a

acompanhar a profissão de fé nas potencialidades patéticas do simples e do natural, que a grande missão da Arte, num «século democrático» como o de Oitocentos, empenhado no «estudo do homem», é oferecer ao «Povo» — ou seja, à alargada colectividade dos cidadãos responsáveis, desejosa e carecida de «verdade» — um «espelho» que lhe permita ler o passado ou mirar-se «a si e ao seu tempo»; e por isso dizia estar-se na época do drama e do romance, géneros em que tal missão se vincava. Compreende-se que acusasse, pois, os despautérios que tantas vezes os abastardavam entre nós: o autor de *Frei Luís de Sousa* troça da «dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições», com que o drama tornava «caquéticas» as nossas plateias, tal como o das *Viagens* se ri dos «rapazes de pera, bigode e charuto, que fazem literatura cava e funda desde a porta do Marrare até ao café de Moscow» (cap. III). Em suma, as Musas continuam para o Garrett romântico «aúreas» e «castas», inconciliáveis com o olhar turvo da alucinação ou os paroxismos desmanchados da comoção melodramática.

Assim se explica que, condenando a «escrava submissão» a «preceitos factícios» como os que tinham produzido «o estreito e alinhado carreiro de Racine», não mostre «revolucionário desprezo» pelas

«verdadeiras regras clássicas», que passara a ser moda «desatender sem as entender» — como escreve, em 1830, no prefácio da 2.^a edição de *Catão*; e que afirme, num importante *Nota-bene* introduzido na 3.^a edição da mesma tragédia (1839), que a «arte regenerada» proviria da combinação, propugnada por Goethe na última parte do *Fausto*, «do clássico com o romântico», «da plástica com o espiritualismo», «do belo das formas com o belo ideal»³⁰.

IV. AS METAMORFOSES DO ESCRITOR

Os percursos evocados repercutem-se nas obras que Garrett foi concebendo, já que qualquer objecto artístico dá forma (transfiguradora), nos planos indissociáveis do conteúdo e da expressão, à experiência, ao sentir e ao sonhar do seu autor.

1. Os textos da juventude exprimem o ideal de humanidade venturosa do jovem Garrett, utilizando «registos» de estilo bem demarcados por temas e géneros; daí a homogeneidade estilística que apresentam, como a poética clássica defendia.

³⁰ *O.*, II, pp. 1613-1614 e 1611-1612.

As emoções do entusiasmo ou do sentimento são dadas por tons «sérios», que vão da grandiloquência à naturalidade elevada. A lição de Filinto ecoa muito na construção da *sublimitas* majestosa, utilizada em odes, poemas narrativos, tragédias, discursos, para significar a magnanimidade do ideal regenerador: criam-na um vocabulário culto, com termos alatinados (*averno, evos, pego, dextra*) e outros portadores de fortes halos emocionais (*grilhões, tirania, garras*), processos sintáticos e rítmicos geradores de ênfase (supressão do artigo, plurais majestáticos, híperbato, *enjambement*, repetições oratórias, ritmos convulsos ou solenemente espriados), um abundante metaforismo predominantemente alegórico. A naturalidade elevada, despida destes processos, é colocada em textos líricos e dramáticos ao serviço da expressão de climas sentimentais mais «humildes»: aprendida com Tomás António Gonzaga, Anastácio da Cunha ou «certos Alemães e Ingleses» (Gessner e Young, entre outros) que nos tinham ensinado a perder «a devoção aos santos de Hesíodo» e a querer «pintar *d'après nature*»³¹, ela evoca os afectos

³¹ Assim se lê em nota — matriz da futura «Notícia» introdutória à *Lírica de João Mínimo* — que acompanha, no ms. 53 do espólio (compilado no início do primeiro exílio), a ode consagrada à ternura materna.

familiares, a comunhão com a natureza, a entrega ao isolamento, frémios do coração (cf. «O amor maternal», «Melancolia», «O Rouxinol», em *Lírica de João Mínimo*; alguns passos das tragédias; as abortadas tentativas de «drama», a espécie teatral que, desde meados do século XVIII, pretendia aproximar tragédia e comédia, representando condições e caracteres da vida «usual», mas capazes de emocionar fortemente (*Átala*, em verso branco³², inspirado no pequeno romance de Chateaubriand, e *Os Árabes, ou o Crime Virtuoso*, em prosa³³).

As acções dramáticas tratadas com estes registos «sérios» servem de modo claro a instrução moral e cívica. As tragédias completas que o jovem Garrett nos deixou — *Lucrecia* (1819, só postumamente publicada), *Mélope* (1820, só dada a lume pelo autor em 1841) e *Catão* (1822) —, com matéria buscada na Antiguidade e um desenvolvimento quase sempre respeitador das regras, propiciam acusações da tirania inscritas numa exaltação da *sociabilidade* e da *prudência* necessárias à felicidade do homem ao lado de outros homens. Como sucede habitualmente na tragédia das «Luzes» (e o jovem Garrett foi leitor

³² *O.*, II, pp. 1969-1988.

³³ Ms. 27 do espólio, datado de 1821. Está muito incompleto e mantém-se inédito.

admirativo de Addison, Maffei, Voltaire), estes textos não transportam, pois, uma visão *trágica* — angústia e perplexidade provindas de dilemas dilacerantes ou da inexorabilidade obscura do devir —, abrindo ao invés perspectivas que ordenam na justiça os eventos catastróficos; e efabulam a acção de modo a que a grandeza moral se identifique, não com o rígido heroísmo da fidelidade a um ideal contra tudo e todos, mas com a humanidade e a sensatez, fruto do equilíbrio racional e da harmonização do indivíduo com as exigências da sociedade.

Exemplifique-se com Catão, a personagem *modelar* da mais aplaudida destas tragédias. Espírito justo e vigoroso, o velho chefe de Utica revolta-se com o triunfo progressivo de César, que significa para Roma o fim da liberdade republicana; não o move, porém, a drástica sede de afirmação individual; humano e prudente, Catão pesa as circunstâncias e dispõe-se a contemporizar com elas, fiel ao seu ideal de liberdade, mas também à viabilidade da existência do seu povo. Daí que nem apoie a imponderada violência com que Bruto se propõe matar o tirano, nem permita o suicídio colectivo que representaria a resistência de Utica às armas de César; mesmo tendo a chorar a morte do filho às mãos dos Romanos, aconselha com ardor a fuga ou a rendição, reservando para si o suicídio porque, velho e cansado, se vê inútil para o destino da

Pátria. A morte de Catão — uma patética morte em cena, tão repassada de vigor cívico quanto de dor pela despedida dos entes queridos — transforma-se num triunfo moral; e, no fecho da tragédia, a voz transtornada de Bruto anuncia o futuro tiranicídio vingador.

À «seriedade» dos registos aplicados, pois, a temas «nobres», a obra do juvenil Garrett opõe, para desacreditar mentalidades e comportamentos que condenava, a comicidade satírica com linguagem chocarreira. Em odes e contos em verso (cf. «As férias» ou «Esopo e o burro», de *Lírica de João Mínimo*) ou na farsa *O Corcunda por Amor* («corcunda» era designação facciosa para absolutista) são denunciados de modo fortemente caricatural a presunção autoritária, ignorante ou estúpida, a ênfase pedante, a tacanhez embiocada, a doblez política, a boçalidade, a beatice: na citada farsa, por exemplo, o Doutor Lapafúncio, inimigo figadal dos constitucionais, é um representante da justiça venal e sua mulher, D. Carangueja, a imagem mesma da estupidez beata (deste casal burlesco sai, porém, uma filha liberal e azougada por quem se apaixona um travesso bacharel de Coimbra que se finge «corcunda» para lograr os pais tiranos e desposar a moça).

É também a comicidade trivial — mas sem agressividade ideológica — que o jovem Garrett utiliza,

ou para evocar a irreverência folgazã da boémia, ou rir de disposições anímicas e vezos literários opostos à moderação bem-disposta do seu humanismo. O tom da chalaça praticada em convívio, encontramos-lo em odes, contos em verso, ou pequenos textos dramáticos, como *O «Impromptu» de Sintra*³⁴, de 1822 (cuja acção consiste na distribuição por actores improvisados, entre os quais Garrett, dos papéis de *O Corcunda por Amor*, aquando da representação da farsa numa quinta de amigos), e *Os Namorados Extravagantes*³⁵, do mesmo ano (também representada entre amigos), que desacredita, parodiando o drama *Os Salteadores*, de Schiller, o passionalismo patético e desiludido propalado como um modelo de espiritualidade superior (na peça de Garrett, dado como loucura).

Um outro registo ilustra ainda importantes facetas deste humanismo vintista: a *graça* amaneirada, «mimosa» mesmo se brejeira, aprendida com elegantes autores libertinos (sobretudo franceses) e poetas antigos (de Safo a Anacreonte e Catulo, que o jovem Garrett traduz); aliado à exaltação das formas

³⁴ *O.*, II, pp. 1863-1874.

³⁵ Ms. 22 do espólio, publicado por Ofélia Paiva Monteiro em *Revista de História Literária de Portugal*, III, Coimbra, 1968-1972, pp. 265-320.

belas e utilizando frequentemente motivos mitológicos, este registo, que encontramos em odes ou em poemas narrativos (n' *O Roubo das Sabinas* ³⁶, em passos de *O Retrato de Vénus*), torna-se a expressão de um epicurismo que dava réplica provocante à moral da sociedade-velha portuguesa, tão fechada à elegância airosa do corpo quanto à curiosidade e flexibilidade do espírito (é de notar que várias das composições que desenvolvem este clima na *Lírica de João Mínimo* — «A sesta», «A cor da rosa», «O beijo» — surgem primeiro n' *O Toucador* ou no *Liceu das Damas*, empreendimentos destinados a ajudar o belo-sexo a libertar-se de biocos tidos por prejudiciais ao seu donaire).

2. A crise existencial, ideológica e estética sofrida por Garrett durante os exílios traduz-se em metamorfoses temático-formais de feição romântica, que se prendem globalmente à assunção da personalidade e nacionalidade da criação literária.

A busca de uma maleabilidade de escrita capaz de transmitir os matizes complexos do sentimento e os meandros descobertos na vida social leva-o não só a evitar progressivamente as estilizações, muito

³⁶ Ms. 47 do espólio (1820), editado por A. da Costa Dias (Editorial Estampa, 2.ª ed., 1979).

«marcadas», que obtinham a ênfase majestosa, a chocarrice degradante ou a languidez rococó, mas também a conjugar, dentro do mesmo texto, diversos registos, renovando géneros — como nos poemas *Camões*, *Dona Branca*, *Adozinda* — ou tentando os que tomava como verdadeiras criações da modernidade literária, o romance e o drama (documentam-no numerosos fragmentos deixados manuscritos).

A novidade de *Camões* e *D. Branca* (em decassílabo branco), que tão revolucionários pareceram apesar das remanescências clássicas que contêm, está na sua índole lírico-narrativa, a admitir uma estruturação flexuosa criada por intromissões do narrador, paragens na acção trazidas por sequências líricas, súbitas mudanças de registo; na matéria que desenvolvem a partir de motivos nacionais, dizendo um sentir e um sonhar complexos, tocados pela ardência e pelo desengano; no «maravilhoso» que instauram, nem buscado na mitologia antiga, como era de uso na epopeia-padrão, nem em personificações alegóricas, como praticara o avatar setecentista do género (*Camões* inaugura-se pela famosa invocação à «Saudade», «gosto amargo de infelizes»; *D. Branca* pela programática abjuração dos «áureos numes d'Ascreu» em nome de «outra fé» que só no canto III se esclarece — «Nossas lindas ficções, nossa engenhosa / Mitologia nacional e própria» —, depois de

afirmada outra rejeição, a da mitologia germânica e druídica, tão em voga na Europa romântica: «Não gosto de Irminsulfs, nem de Têutates, / Nem de outras teogónicas prosápias / De rúnica ascendência.»).

Detenhamo-nos um pouco em *Camões*, cuja tom elegíaco contribuiu muito para a difusão, entre nós, de climas temáticos característicos do subjectivismo romântico. Tem por narrador (que procura ser confundido com o autor) um exilado que se entrega à saudade e à tristeza de um findar de ilusões, desafogando o ânimo pela celebração confrangida da história do poeta luso, erguida à grandeza do mito. Entre essa história de idealismo e desengano a decorrer no Portugal quinhentista agonizante e as disposições anímicas do narrador no contexto do seu presente desgraçado estabelecem-se assim homologias que desencadeiam a constante passagem do passado ao presente e da voz autoral à voz do herói, unidas no lamento da degradação moral, da efemeridade do tempo, da derrocada dos anelos, da morte (inexorável fim, mas também paz). Com a tristeza ou a revolta dessas expansões do «eu», harmoniza-se a acção do poema, simples mas patética: entre a chegada a Lisboa de um melancólico Camões desiludido com o Oriente e a morte do poeta «com a Pátria», sustentado pelas esmolas recolhidas pelo seu escravo, ela encena a inviabilização de um belo amor

pela vaidade humana e pela morte (Camões depara, ao chegar, com o cortejo fúnebre de Natércia), o entendimento das almas nobres (uma estima recíproca une Camões, o missionário espanhol que lhe recebe a narração da vida, o escravo António e o conde da Castanheira, que também amara Natércia), a desgraça a que estão votados o Ideal e o Génio (D. Sebastião, que ouve, em Sintra, a leitura d'*Os Lusíadas* — Garrett longamente parafraseia então Camões — sabe apreciar o poema; mas, incendiado num imaturo ardor militar explorado por cortesões vis, descarta o apoio a um Poeta que lhe apontava a verdadeira glória, feita de cidadania prudente e justa).

D. Branca como *Adozinda* e *Bernal Francês*, aproximáveis pelo recurso a motivos da nossa tradição popular, encontram-se com esta mensagem desenganada: *D. Branca* mostra de facto — através de uma acção colocada na Idade Média, colorida pelo maravilhoso e efabulada digressivamente com registos muito díspares (do elegíaco ao burlesco posto na sátira anticlerical) — como é mutável o coração humano e inconciliável a plenitude com a existência concreta (a infanta portuguesa, votada à vida clausal, e o rei mouro de Silves, Aben-Afan, unidos por violenta paixão protegida pela fada Alina, só efemeramente conhecem a ventura no palácio maravilho-

so onde ela os coloca sob a condição de se amarem *absolutamente*, porque a saciedade do desejo acorda no príncipe, devotado ao seu povo, a lembrança de quanto tinha sacrificado ao amor); *Adozinda* e *Bernal Francês*, refacções modernas de velhos «rimances», são histórias de turbulência passional onde o sublime costeia o feio (incesto, adultério, assassínio) e o sobrenatural o imanente, conseguindo uma inovadora harmonia «orgânica» entre o «fundo da história», o «mecanismo do maravilhoso» e o ritmo melopeico da popular redondilha maior (veja-se a carta a Duarte Lessa, que serviu de prefácio à 1.^a edição de *Adozinda*).

3. Os títulos maiores da obra romântica de Garrett surgem após 1836, quando regressa definitivamente ao País, enriquecido por contrastada experiência.

Esses títulos começam por surgir no teatro, dados o pendor natural de Garrett para a produção dramática e as tarefas de que passa a estar incumbido. Treinado pelas abortadas tentativas de drama feitas durante os exílios, ele produz o conjunto textual que constitui simultaneamente o início e o apogeu da nossa dramaturgia romântica. Três dramas históricos — *Um Auto de Gil Vicente*, *O Alfageme de Santarém* e *Frei Luís de Sousa* — avultam nessa produ-

ção empenhada na constituição de um repertório moderno que fosse verdadeiramente português não só pela linguagem e pelos motivos, mas também pela adequação à nossa índole e à nossa sociedade dos sentimentos e atitudes desenvolvidos na acção, com renovadoras *mises-en-scène* (pela cor epocal e pela dinâmica).

Em *Um Auto de Gil Vicente* — cuja edição *princeps* (1841) surgiu acompanhada por uma importante introdução onde são apontadas as causas possíveis da decadência do nosso teatro — é intenção de Garrett sugerir a grandeza do tempo de D. Manuel I, celebrar dois fundadores da literatura *nacional*, Gil Vicente e Bernardim Ribeiro, e tocar pedagogicamente os espectadores através de duas histórias de amor infeliz, animadas por sentimentos nobres e veementes, assumidos por personagens pertencentes à aristocracia e ao povo: a paixão mútua (sem base histórica, mas ancorada na tradição) que une a infanta D. Beatriz a Bernardim Ribeiro, inviabilizada pelo desnível social dos amantes e pelo casamento da princesa com o duque de Sabóia, imposto por razões de Estado; a paixão sem resposta que Paula Vicente, filha e colaboradora do popular mestre Gil, nutre pelo «cavaleiro» Bernardim. Apesar da enenação «realista» e da presença no palco de numerosas personagens representativas das notabilidades e

dos costumes da corte do «Venturoso», a cor histórica é precariamente recriada; e nas poucas «situações» da acção, architectadas com algum artifício, são escassamente desenvolvidos os caracteres dos protagonistas, desenhados em contraste: o autor da *Menina e Moça* assume a configuração romântica do poeta, votado à infelicidade, aristocrata de estirpe e de coração, sonhador de impossíveis, defensor da «liberdade natural das almas», acusador do «mundo árido e falso» (A. I, 3); contrapostos a Bernardim, estão, no naipe masculino das personagens, Gil Vicente e Pero Safio, aquele também cultor da «beleza ideal», mas salvo da desgraça pelo seu dinamismo popular e pelo seu papel de quase bobo, este representando a sensatez plebeia, pitoresca e bem humorada; no naipe feminino, é Paula Vicente quem mais sobressai, adquirindo o estatuto da grandeza — ela, de condição humilde — num vivo contraste com a infanta, apaixonada flébil, resignada à «ordem» do Estado, encarnada no rei-pai; a altiva, culta, abnegada e agreste Paula, triturada pelo amor sem esperança, protege a paixão proibida da infanta e hierarquiza de modo diverso os valores: se colocada na situação de Beatriz, sacrificaria aos anelos do coração idealista a vanglória da «comédia» social, que veementemente denuncia (A. II, 1; A. III, 11). *Um Auto de Gil Vicente* inscreve, pois, bem romantica-

mente, o seu «nacionalismo» e a sua «democraticidade» numa defesa do espírito e da paixão acompanhada pela acusação da mentira e da mesquinhez do mundo; e dá azo a um espectáculo inovador, já pela linguagem muito dúctil, que mescla seriedade e graça (cf., no A. I, 3, o diálogo entre Pero Safio e Bernardino), já pela encenação colorida, com muito movimento no palco e cenários complexos em diversificados espaços (que admitem no A. II, aquando da representação das vicentinas *Cortes de Júpiter*, a estrutura do «teatro dentro do teatro», frequente na dramaturgia de Shakespeare ou no teatro barroco francês).

De mais ousada concepção pela arquitectura formal e pela malha diegética e temática, é *O Alfageme de Santarém*, que entretece uma complexa intriga passional com uma reconstituição da crise sociopolítica do último quartel do nosso século XIV, onde transparecem os desenganos de Garrett no contexto do cabralismo. A acção, desenrolando-se entre 1383 e 1385 (estamos longe da concentração temporal da norma clássica), contrapõe, como se lê na introdução do escritor, «os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático», «como eles foram, são e hão-de ser sempre». Conflitos e personagens adquirem assim uma dimensão «típica», bem vincada no mesmo paratexto: no *Alfageme*, Fernão Vaz, e

na sua gente «estão os populares com todos os sabidos defeitos e com todas as inquestionáveis virtudes da classe»; o cavaleiro Nuno Álvares, futuro Condestável, concretiza «o belo ideal da nobreza», enquanto Mendo Pais é o «tipo de seu abastardeamento»; o Padre Froilão Dias é o «verdadeiro ministro de Deus», mensageiro «da paz e da verdade»; nas personagens femininas, Alda, que pertence ao «elemento popular», é a representante do «amor puro e estreme de vaidade», enquanto em Guiomar, irmã de Mendo, estão muitos defeitos aristocráticos e «o comum dos amores vulgares, cuja base de composição é a vaidade». Luz e sombra repartem-se, assim, por grandes e humildes, ao longo de uma acção que tece a intriga amorosa principal em torno de Alda (amada pelo Alfageme e por Nuno) e a trama sociopolítica em torno da crise dinástica (Nuno e Fernão estão irmanados na rejeição das pretensões castelhanas ao trono português, mas separados pela interpretação dada à actuação do Mestre de Aviz: o cavaleiro segue-o com ardor, mas Fernão — o popular enriquecido pelo trabalho das suas forjas e orgulhoso da sua origem — receia que o Mestre, «eleito» rei por apaunderados seus quando devia ater-se à chefia da resistência lusa já que não era o sucessor «natural» do Trono, não queira a verdadeira ascensão da «arraia-miúda» que o apoia, mas servir-se dela para pro-

veito próprio; Mendo, o mau fidalgo, arruinado pela dissipação, cioso dos seus privilégios e despeitado pela ascensão material do Alfageme, é só movido pelo interesse, seguindo desonestamente a causa do mais forte, primeiro a do rei castelhano, depois a do Mestre). No campo do amor, o drama premeia a abnegação (Fernão Vaz desposa uma Alda que aprende a amá-lo) e, no campo político, o idealismo nacionalista que congrega todos os esforços ante o perigo da Nação (Fernão Vaz reúne-se ao Mestre e vê reconhecida a sua hombridade, depois de uma malha de incidentes mostrar as misérias do jogo político — vingança, instabilidade popular, logros do poder). Assinale-se ainda o compósito carácter *espectacular* de *O Alfageme de Santarém*, que comporta cenas onde o palco se enche de personagens e se anima pela utilização de música, canto e evoluções coreográficas (lembre-se, no A. I, a «abertura» orquestral que acompanha «o tinir das bigornas e o assoprar das forjas», logo seguida pelo canto do romance «Conde da Alemanha», adaptado aos eventos políticos, na voz do Alfageme e do coro dos serralheiros; ou, no A. V, o romance *Bela Infanta*, entoado pelas operárias das oficinas de Fernão Vaz).

Frei Luís de Sousa — a jóia do nosso teatro romântico, criada (com alguma liberdade poética)

sobre a vida do grande prosador monástico seiscentista — distingue-se dos dramas anteriores não só pela densidade psicológica e pela arte extremamente subtil do diálogo, mas também pela «índole» de tragédia que possui, sublinhada por Garrett na «Memória» apresentada ao Conservatório sobre a peça (matriz das interpretações críticas vindouras): pediam a «castidade» severa dessa forma, diz ele, quer a austeridade da história real em que se inspirara, quer a lição urgente a dar ao teatro português, caído na exploração do melodramatismo barato sob o influxo de maus modelos importados (sobretudo de França). Novamente é recriada uma época fulcral da história portuguesa — a resistência à dominação filipina, num momento de prostração da Nação (que sugeria paralelos com a contemporaneidade do escritor); mas essa «historicidade», que dá azo mais uma vez a cenários de plasticidade «pitoresca», dilui-a Garrett na pungência do drama familiar que levanta: a destruição da virtuosa família constituída por Manuel de Sousa Coutinho, D. Madalena de Vilhena e Maria, a filha do seu amor, destruição exigida (à luz da espiritualidade católica) pelo reaparecimento *ilógico* de D. João de Portugal, primeiro marido de Madalena, que todos julgavam desaparecido na batalha de Alcácer Quibir, após vinte e um anos de buscas infrutíferas. Desenrolando-se

ao longo de três actos, a acção caminha progressivamente para a «catástrofe» de modo simples mas tenso, avolumado por *omina*, como na tragédia antiga que mostra a inexorabilidade do *fatum*: Manuel e Madalena entregam-se, dilacerados, à vida religiosa, passando pelo horror, ao tomarem hábito, de verem Maria expirar-lhes nos braços, de dor e vergonha, clamando contra leis de Deus e da sociedade que a tornam filha ilegítima e adúlteros os pais. No seu cenário patético (de efeito acrescido pelo entoar de salmos penitenciais), este final, que redundava numa pergunta inquietante sobre a justiça de «leis» que tanta desumanidade geram (Garrett, pai extremo de uma filha ilegítima, exprimia com certeza angústias suas), culmina cruamente uma expectativa que percute o público pelo «terror» e pela «piedade», as velhas armas trágicas conseguidas, sem «estimulantes violentos», pela combinação hábil dos caracteres com poucos mas significativos eventos. Manuel é um português de nobre e rija tempera, provada pela determinação com que incendeia a sua residência de Almada (para evitar que aí se alberguem os governadores tiranos que fogem da peste que grassa em Lisboa) e pela firmeza com que depois leva a família para o sombrio solar que a esposa habitara no primeiro casamento, tentando serenar os medos e pressentimentos de Madalena.

Esta — uma das grandes personagens garrettianas — está efectivamente presa desde início no círculo trágico, pois não consegue calar dentro de si a apreensão da ameaça inominada que sente pesar sobre a família por sabê-la construída sobre o pecado de ter amado Manuel quando era ainda esposa do austero D. João de Portugal, por quem sentia só respeito; dilacerada entre passado e presente, amante, escrupulosa e frágil, interpreta como sinais *fatídicos* quanto acontece — a debilidade de Maria, o incêndio e a consequente perda de um retrato de Manuel, o reencontro, no sombrio palácio onde volta a viver, do retrato do antigo marido ladeado pelos de D. Sebastião e Camões, a ida da filha a Lisboa numa aziaga sexta-feira em que se cumprem anos sobre a perda do rei, o seu primeiro casamento e o primeiro encontro com Manuel — num medo a que dá justificação *absurda* a chegada desse Romeiro vindo de África que, numa cena célebre, se identifica como «Ninguém», apontando o retrato de D. João de Portugal. Maria e Telmo — este, o velho aio que criara D. João, fora amigo de Camões e depois trouxera nos braços, já alquebrados, aquela menina doente e sonhadora — pertencem também ao clima do presentimento do mistério e da vaga espera, que neles se entretece com toques de sebastianismo, alimentado pela aspiração do regresso de Portugal à grande-

za passada. O espírito que preside a *Frei Luís de Sousa* está longe, porém, de ser «sebastianista», dando ao invés tradução à visão do tempo como um forçoso *devoir*: D. João de Portugal — o morto-vivo, que julga poder reencontrar como as deixara a casa e a esposa — surge no drama/tragédia como a personagem que semeia a desgraça, apercebendo-se tarde demais de que melhor fora não se ter intrometido no que *necessariamente* mudara, tornando-o «ninguém»; até o coração de Telmo se modificara sem que ele mesmo tivesse dado conta da alteração, já que só o regresso efectivo de quem fora, primeiro, o seu menino e, depois, o seu amo leva o velho aio, tão fiel, a notar que a pequena e frágil Maria prevalece, no presente, sobre esse vulto do passado, que ele queria ver desaparecido outra vez porque sabe que a vai destruir.

Após este *Frei Luís de Sousa* ímpar, onde a palavra agarra tão bem a fluidez da vida interior (refiram-se, por ex., as frases suspensas, cheias de implícitos), a produção teatral garrettiana envereda para comédias históricas ou de costumes — *A Sobrinha do Marquês*, *Falar Verdade a Mentir*, *As Profecias do Bandarra*, etc. — que valem sobretudo pela maravilhosa labilidade do diálogo e pelo espírito com que são desenhados, com frequente alcance satírico, situações e personagens.

A ficção narrativa de Garrett só vem a lume a partir de meados da década de 40 («cristalizando» temas e motivos de abortadas tentativas anteriores): constituem-na um livro «inclassificável»³⁷ — *Viagens na Minha Terra* — e um romance que mal pode receber a qualificação de «histórico» — *O Arco de Sant'Ana* —, textos singulares pela ductilidade da linguagem e pela densidade semântica, reveladora dos «fantasmas» do universo íntimo do escritor e da sua visão das realidades chocantes do Portugal coevo.

N' *O Arco de Sant'Ana*, tanto se mesclam com a acção, colocada no reinado de D. Pedro I, as vicissitudes da contemporaneidade de Garrett que ele diz sem reбуços («Prefácio e advertência de 1851») que o romance é do seu século, não devendo ser julgado pelas «severas regras do romance histórico professo e confesso». Trata-se, com efeito, de um texto apostado na acusação, ora espirituosa, ora áspera, da «reacção» sem alma que se dava sob o cabralismo — «lodo de utilitários e agiotas» em que também «chafurdava» uma igreja ambiciosa do poder e dos privilégios de que já gozara (e Garrett inculpava-se de a ter ajudado a levantar a cabeça). Para fazer tal denúncia, desenvolve um episódio narrado por Fernão Lopes (mas lembrando-se um pouco de

³⁷ O juízo é de Garrett (*Viagens*, cap. II).

Notre-Dame de Paris, de V. Hugo) — o castigo infligido por D. Pedro a um mau bispo do Porto —, colocando a prepotência e lubricidade deste na origem de uma revolta popular (apoiada pelo rei) que tem por caudilho Vasco, jovem ardoroso que o prelado protege e que é, afinal, seu filho (numa trama passional complexa, o romance mostra as turbulências do coração e dos sentidos); mas o escritor convoca explicitamente a sua contemporaneidade nos comentários e nas digressões que põe na voz de um narrador muito interventivo, que pretende ser confundido com o autor e conversa com o leitor espiritualmente.

Narrador interventivo a querer ser confundido com o autor, coloquialidade espirituosa, intersecção de níveis narrativos, maior apanágio são ainda de *Viagens na Minha Terra*, obra que ocupa na literatura portuguesa um dos seus lugares «matriciais»: diz de facto, de um modo que ficou a impregnar o nosso imaginário, problemas do homem português de Oitocentos e do homem de sempre; e marca o grande surgir da nossa modernidade literária, tão inovadora é a sua estrutura e tão «espantosa»³⁸ a ductilidade da sua linguagem.

³⁸ O juízo é do próprio Garrett, no prefácio atribuído aos editores, atrás citado.

A propósito de uma ida de Lisboa a Santarém, o narrador conversa com o leitor, saltitando de tema para tema num à-vontade que simula o escrever espontâneo de quem regista o que vai pensando enquanto se desloca (e daí o uso constante do presente e de deícticos); e entre essas digressões surge, como factor de coesão do livro e de manutenção da curiosidade, uma das nossas primeiras novelas de assunto moderno (decorre no período das guerras liberais), que relata a história de quem viveu numa linda casa descoberta pelo narrador no Vale de Santarém. Com uma estratégia que visa criar um efeito de *veracidade*, dois níveis narrativos se cruzam, pois, na obra: o «enquadrante», constituído pelo relato da viagem e pelas digressões que aduz; o «enquadrado» — a história da casa do Vale, com Carlos e sua prima Joanhinha por protagonistas — que, também cortado por constantes comentários do narrador, integra o que pode ainda considerar-se um terceiro nível narrativo: a longa carta autobiográfica enviada pelo «herói» à prima, documento entregue ao narrador, que se diz antigo companheiro de Carlos, pelo velho Frei Dinis, personagem da história da casa do Vale, que ele encontra no seu retorno a Lisboa. Ligações diégticas unem, pois, os três níveis; mas são sobretudo convergências temáticas que os interligam numa sintaxe profundamente coerente.

O narrador/Garrett transmite-nos, com ironia frequentemente amarga, uma visão desiludida da actualidade portuguesa, mergulhada numa vida «maçuda e grossa» que não atende a valores nem tradições (mostram-no, por ex., as ultrajadas ruínas de Santarém), tem apatia para as coisas do espírito (a poesia e pregadores falta «ideal» e originalidade, a Universidade e as Academias estão inermes), só brada por «contos de réis», gosta do rocambolesco e do melodramático. É que o País vive — diz ele (cap. XIII) — o reinado do «barão» (ou seja, do burguês que, servindo-se das convulsões do liberalismo para enriquecer e ser nobilitado, se tornara «usura-riamente revolucionário e revolucionariamente usurário»); tão daninha espécie — «o mais desgraçoso e estúpido animal da criação» — surgira espuriamente das brigas dos liberais contra o «frade», o «tipo» característico da sociedade de outrora, arreigado a princípios «hirtos» que o não tinham deixado entender os tempos novos (e de ter participado na «sandice» da expulsão dos frades se penitencia o narrador/Garrett). Esta visão negativa do presente português inscreve-se, porém, numa visão global do tempo histórico como um devir dialéctico em que dois princípios — o *espiritualismo* e o *materialismo*, personificáveis em D. Quixote e Sancho Pança, de que frade e barão são avatares modernos — eterna-

mente se digladiarão num confronto que representa o *progresso* possível, forçoso progresso, porque o tempo torna a história do mundo idêntica à do «castelo do Chucherumelo»: «Aqui está o cão que mordeu no gato que matou o rato que roeu a corda, etc., etc.»³⁹

O destino de Carlos, retraçado pela novela da casa do Vale e pela carta a Joaquina que a completa, oferece a este desengano um *exemplo*, dado (e desculpado) como espelho da fraqueza do homem, Adão caído da sua inocência no «inferno de tolices» do mundo (cap. xxiv): o de um jovem bom que, saído do meio simples onde se criara — o edênico Vale de Santarém, onde crescera na casa da avó e ao lado da prima, diligentemente educado pelo austero Frei Dinis —, redonda desoladoramente em «barão» no topo de um percurso que lhe destrói a substância interior ao pô-lo em contacto com o mal e a «civilização» dissipadora (Garrett revê-se com certeza na sua personagem, de perfil próximo do de muitos «heróis» românticos). Sob as razões de militância constitucional que Carlos alega, após formar-se em Coimbra, para emigrar em 1830 — razões que contrariam o seu frade-educador, descrente do filo-

³⁹ Veja-se, atrás, a p. 34.

sofismo liberal por julgar perigoso «pensar» e só crer na justiça no Evangelho —, escondia-se de facto a vaga notícia que tivera de um «crime» que sujava o passado da casa familiar; e em Inglaterra, onde depois se mantém dois anos, conhece a mentira das palavras e a fragmentação que ao «eu» traz a civilidade elegante: caindo na «flutuação inquieta e doentia» do homem social, o seu coração deixa de saber amar, sempre pronto a acender-se em paixões violentas mas fútuas (como acontece no enamoramento sucessivo por três irmãs inglesas). Quando, galhardo oficial das tropas constitucionais, regressa ao Vale, tornado teatro da guerra civil, é incapaz por isso de corresponder ao amor uno e puro que lhe guarda a já crescida e grácil Joanhina que reencontra — a «Menina dos Rouxinóis», como lhe chamavam os soldados dos dois exércitos em litígio, que ela socorria igualmente —, essa Joanhina que ele trazia, porém, impressa na alma como a fonte donde manaria a inocência, revigorante do «eu», que poderia salvá-lo. Esta fraqueza interior de Carlos, vem prová-la a fuga a compromissos, quando, ferido em batalha e transportado ao convento de Frei Dinis, em Santarém, é incapaz não só de optar entre as duas mulheres que profundamente o amam (Joanhina e a inglesa Georgina, que viera procurá-lo), mas também de aguentar a reve-

lação do passado da sua família, duramente atingida pela fatalidade e pelas paixões (Frei Dinis é o seu pai e o involuntário agente de várias mortes). Será esse frade austero e torturado quem dirá ao narrador, acabada a leitura da carta em que Carlos explica a Joanhinha como o seu coração se fora tornando «monstruoso», o trágico destino último das personagens da casa do Vale: a avó, cega de tanto chorar, estava «morta de alma para tudo», Georgina professara, Joanhinha enlouquecera e morrera, Carlos entrara sem convicções na política e tornara-se «barão», ele, Frei Dinis, era um cadáver vivo, entregue ao remorso e à espera do Além, desiludido do presente e pouco crente no futuro (ambos «errámos e sem remédio», diz o frade, avaliando negativamente quer a desconfiança que alimentara contra a liberdade, quer a demasiada confiança que nela depositara o narrador; «a sociedade já não é o que foi, não pode tornar a ser o que era; mas muito menos ainda pode ser o que é. O que há-de ser, não sei. Deus proverá» — diz ele convertido à dialéctica do devir).

Com o regresso do narrador/Garrett a Lisboa, «cheio de agoiros, de enguiços e de tristes pressentimentos», termina este «despropositado e inclassificável» livro das *Viagens*, tão organicamente tecido afinal, como a crítica moderna tem vindo a

demonstrar. Fica o leitor «enguiçado» também; mas a obra não deixa de lhe chamar a atenção para vias salvíficas, bem românticas, capazes de esconjurar a mesquinhez anímica de que Portugal padece. Uma é o contacto com a natureza, que pode re- recordar no homem deteriorado as suas «primitivas e inatas ideias» — Deus e a eternidade: dois espa- ços de eleição ocasionam a evocação desses efei- tos salutareos —, a charneca ribatejana (cap. VIII) e o Vale de Santarém (cap. X), mais «sentidos» do que plasticamente representados; outra via regene- radora é o contacto com a salubridade do «povo- -povo», guardador do tesouro das tradições da «nossa boa terra» — a expressão positiva que fe- cha as *Viagens* (cap. XLIX); um filão de energia redentora está ainda no passado nacional: é na macro-sequência da visita a Santarém — «livro de pedra em que poderia ler-se «a mais interessante e mais poética parte das nossas crónicas» e que se acha reduzido a «metrópole dum povo extinto» pelas «brutas degradações e as mais brutas repa- rações da ignorância» — que mais se insinua o sortilégio positivo e actuante da memória do que já fomos (caps. XXVI-XXXI).

Se a expressão dada à leveza do ser (através do narrador e de Carlos, entre os quais se reparte Gar- rett), bem como à fatal dialéctica da História entre

teses e antíteses, confere às *Viagens* uma grande «respiração» moderna, também a dá à obra o modo «garrettiano» de simular a espontaneidade da escrita («Isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma, isto vai no papel: que doutro modo não sei escrever», cap. xxix), indo até quebrar a coesão lógica e o decoro linguístico do texto que se quer dar por «literatura». Habitados, como estamos hoje, à desarticulação a-gramatical que tenta sugerir a desconexão do fluir psíquico, sentimo-nos bem com o andar de ébrio do narrador das *Viagens*, com o seu uso de coloquialismos lexicais e sintáticos⁴⁰, com o seu recurso frequente a estrangeirismos, ora solicitados pela ironia («[...] eu hei-de perder os meus *chefs d'obra!*», cap. v), ora pela humorística expressão de modos de viver e sentir lá de fora, indizíveis em português (*flartar, desapontar, fashionável, avances*); sentimo-nos bem ainda com as frases — suas ou de outras personagens — quando crescem entrecortadamente, na dificuldade de verbalizar o que é

⁴⁰ Alguns exemplos: «A ciência deste século é uma grandíssima tola», «Hoje [...], às barbas de Vítor Hugo, com o Doutor Fausto a trotar na cabeça da gente», cap. iii; «O Dante foi proscrito e exilado, mas não se ficou a escrever, deu catanada que se regalou nos inimigos da liberdade da sua pátria», cap. vi; «O soldado que lhe chamou maluco ao pensador de tais extravagâncias», cap. xxiii.

complexo ⁴¹, ou na tradução da incoerência do sonho ou do espanto ⁴²; e admiramos a sua capacidade de invenção linguística, não por utilização de léxico raro ou novo, mas por um jogo com a língua comum que obtém enriquecimentos conotativos por alianças inéditas de campos semânticos e aproveitamento oportuno de registos vários: ninguém esquece o «tom magoado e melancolicamente chocho» (cap. ix), o desapontamento «chapado e solene» (cap. v), o «garbo teso e apumado da perpendicular miss inglesa» (cap. xii), as «boquinhas gravezinhas e espremidinhas pela doutorice» (cap. xii).

Duas colectâneas poéticas recolhem a produção lírica da maturidade de Garrett (integram alguns poemas mais antigos) — *Flores sem Fruto* e, sobretudo, *Folhas Caídas* —, que bem podem fechar o

⁴¹ Cf. Carlos, cap. XLVI: «Como te direi eu, Joana, querida Joaninha, como te direi a ti que me amas, a ti que eu amo — porque te amo, e Deus me castigue que deve! cegamente te amo com este infame e abominável coração que Ele me deu — como te hei-de eu dizer, e para quê, as palavras que ali dissemos, os protestos que ali fiz, os juramentos que ali se deram, as promessas que ali foram trocadas?»

⁴² Cf. Joaninha, cap. xx: «É Carlos... Carlos: foi falso. É meu primo... Minha avó também sonhou o mesmo sonho, mas foi falso. Fr. Dinis não é que o disse, nem ninguém: eu e a avó é que o sonhámos, Mas ele aqui está, vivo... vivo! e nosso, nosso todo outra vez!... Mas como vieste tu aqui, Carlos?»

périplo feito pela obra do escritor, dado falarem, como inculcam os títulos metafóricos, do «sonho de ouro» que leva o poeta «às aspirações de uma felicidade ideal» («Advertência» de *Folhas Caídas*) e das ilusões e desenganos que a mesquinhez existencial lhe contrapõe: plenitude, autenticidade, perfeição têm agora o cariz de anelos de alma, uma alma conformada por Deus e saudosa do Éden perdido, só entrevisto, no mundo, em vislumbres efémeros ou enganadoras miragens. Em *Flores sem Fruto*, poemas como «Já não sou poeta» e «As minhas asas» (as perdidas «asas brancas» que permitiam voar até ao céu) dizem o desengano, ou, como «Ela» e «A Estrela», evocam o encantamento amoroso e o fatalismo da paixão. *Folhas Caídas* abre com a significativa dedicatória «Ignoto Deo» — só Ele «essência», «beleza», «prazer / Que não fatiga e não gasta» —, o Deus a quem o poeta entrega a sua «combatida existência» de «treva» e «luz»; e mostra no campo passional esse contraponto, atingindo na expressão da intimidade e da pulsão erótica um «despudor» novo, ao evocar, num registo coloquial (por vezes dramatizado) onde predominam ritmos curtos (sobretudo a tradicional redondilha), a fusão amorosa («Cascais») ou a tirania de um «bruto» querer que gela a alma («Este inferno de amar», «Os cinco sentidos», «Não te amo»). O vulto feminino, sempre de

irresistível beleza, que perpassa nestes poemas é anjo umas vezes, mas outras potência maligna; e o poeta mostra-se como um ser fragmentado, que ora se inculpa ante a mulher espiritualizada de a ter «gozado» vilmente por possuir um coração peçonhento e «ulcerado» («Adeus!»), ora se queixa da predadora sereia que tomara pelo anjo sonhado («Não és tu») e que lhe causa o «inferno» da paixão degradante: tal como o Carlos das *Viagens*, ele tem o cariz do Don Juan romântico, cheio da sede de amar mas sem capacidade de dar-se, porque perdeu a substância interior nos simulacros do mundo.

V. CONCLUSÃO

Mostra o percurso «essencial» traçado sob vários ângulos que Garrett, se cuidou da sua aparência, se se dissipou sentimentalmente, se deslumbrou a sociedade com o brilho do seu espírito, associou essas facetas dândis a uma energia inteligente sempre «comprometida» com o destino português, ao longo de uma experiência rica que o fez questionar-se e interrogar o homem e a história; que se manteve fiel aos grandes princípios que desde início o nortearam — o amor à liberdade, o apego às raízes nacionais, o espírito de moderação, a crença numa

superior «ordem» divina — e que o levaram à condenação do sectarismo ideológico-político e do oportunismo cínico; que, como escritor, somou à consciência da responsabilidade pública a capacidade de penetrar nos recessos da vida interior, de criar personagens (Madalena, Carlos, Joaninha) que, pela densidade simbólica, ficaram marcando o nosso imaginário, de escrever num português original, despretensioso, maleável, que deu foro literário a todos os estratos da língua e desarticulou rotinas e preconceitos.

Por tudo isto — e pela graça, tão perspicaz e tão fina — teve Garrett larga projecção na nossa cultura: apreciado pelos contemporâneos (Castilho, Herculano), admiraram-no vindouros de sucessivas gerações, de Eça a Saramago, passando por António Nobre, Pessoa, Régio e tantos outros.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

Obras Completas, 2 vols. (ed. preparada por T. Braga), Lisboa, Empresa de História de Portugal, 1904; *Obras*, 2 vols., Porto, Lello & Irmão, 1966; *Obras Completas*, 14 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1984. Das numerosas ed. modernas (algumas antológicas), prefaciadas e comentadas, das principais obras de Garrett, mencionem-se: *Camões* (por Teresa Sousa de Almeida), Lisboa, col. «Textos Literários», Ed. Comunicação, 1986; *Flores sem Fruto — Folhas Caídas* (edição crítica, por R. A. Lawton), Paris, P. U. F., 1975; *Frei Luís de Sousa* (por Maria João Brilhante), Lisboa, col. «Textos Literários», Ed. Comunicação, 1982; *Viagens na Minha Terra* (por Augusto da Costa Dias), 2.^a ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1983; *Viagens na Minha Terra* (por Ofélia Paiva Monteiro), 2 vols., 2.^a ed., Coimbra, col. «Literária Atlântida», 1973.

Bibliografia passiva

Gomes de Amorim, *Garrett. Memórias Biográficas*, 3 vols., Lisboa, 1881-1883; Teófilo Braga, *Garrett e o Romantismo*, Lisboa, 1903, e *Garrett e os Dramas Românticos*, Lisboa, 1905; R. A. Lawton, *Almeida Garrett. L'intime contrainte*, Paris, Didier,

1966; Andréa Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett*, 2.^a ed., Coimbra, 1954; Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 vols., Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971. Têm números inteiramente dedicados a Garrett as revistas *Camões* (Lisboa, Instituto Camões, n.º 4, Janeiro-Março de 1999), *Leituras* (Lisboa, Biblioteca Nacional, n.º 4, Primavera de 1999), *Colóquio/Letras* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.ºs 153/154, Julho-Dezembro de 1999). Augusto da Costa Dias, «O jovem Garrett. Esboço de ensaio sobre um grande vulto ignorado da filosofia portuguesa das Luzes», introd. a *O Roubo das Sabinas*, 2.^a ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1979; Fernando Augusto Machado, *Almeida Garrett e a Introdução do Pensamento Educacional de Rousseau em Portugal*, Porto, Edições ASA, 1993; António José Saraiva, «A evolução do teatro de Garrett», «A expressão lírica do amor nas *Folhas Caídas*» e «Garrett e o romantismo», in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961; David Mourão-Ferreira, «A poesia confidencial das *Folhas Caídas*», in *Hospital das Letras*, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981; Lia Noemia Rodrigues Correia Raitt, *Garrett and the English Muse*, London, Tamesis Books Limited, 1983; Wolfgang Kayser, «Interpretação de *Frei Luís de Sousa*», in *Análise e Interpretação da Obra Literária*, vol. II, 5.^a ed., Coimbra, 1970; Luciana Stegagno Picchio, «Il *Frei Luís de Sousa* di Garrett: tentativo di interpretazione delle diverse interpretazioni», in *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969; Ofélia Paiva Monteiro, introd. a *Frei Luís de Sousa*, Porto, Liv. Civilização, 1987; Vasco da Graça Moura, «Colóquios tão simples, desfigurações», pref. a *Frei Luís de Sousa*, Porto, Campo das Letras, 1999; J. do Prado Coelho, «Garrett prosador», «A dialéctica da História em Garrett» e «Garrett, Rousseau e o Carlos das *Viagens*», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália Ed., 1969; Augusto da Costa Dias, «Estilís-

tica e Dialéctica», pref. a *Viagens na Minha Terra*, 2.^a ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1983; Ofélia Paiva Monteiro, «Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 30, Março de 1976, e «Ainda sobre a coesão estrutural de *Viagens na Minha Terra*», in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 598-600; Hélder Macedo, «As *Viagens na Minha Terra* e a Menina dos Rouxinóis», in *Colóquio/Letras*, n.º 51, 1974, pp. 15-24; Carlos Reis, *Introdução ao Estudo de «Viagens na Minha Terra»*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987; F. J. Vieira Pimentel, «As *Viagens* de Garrett e *Os Maias* de Eça: do romantismo dos autores ao romantismo do leitor», in *Literatura Portuguesa e Modernidade*, Ponta Delgada, 1991; Lélia Parreira Duarte, «*Viagens na Minha Terra*, exemplo de modernidade», in *Colóquio/Letras*, n.º 134, 1994, pp. 45-54.

ÍNDICE

I. O percurso biográfico	4
II. O itinerário ideológico	19
III. O percurso estético e crítico	36
IV. As metamorfoses do escritor	54
V. Conclusão	85
Bibliografia	87

COLECÇÃO ESSENCIAL

Últimas obras publicadas:

32. *Jaime Cortesão*
por José Manuel Garcia
33. *José Saramago*
por Maria Alzira Seixo
34. *André Falcão de Resende*
por Américo da Costa Ramalho
35. *Drogas e Drogados*
por Aureliano da Fonseca
36. *Portugal e a Origem da Liberdade dos Mares*
por Ana Maria Pereira Ferreira
37. *A Teoria da Relatividade*
por António Brotas
38. *Fernando Lopes-Graça*
por Mário Vieira de Carvalho
39. *Ramalho Ortigão*
por Maria João Lello Ortigão de Oliveira
40. *Fidelino de Figueiredo (O crítico)*
por A. Soares Amora
41. *A História das Matemáticas em Portugal*
por J. Tiago de Oliveira
42. *Camilo*
por João Bigotte Chorão
(2.^a edição)
43. *Jaime Batalha Reis*
por Maria José Marinho
44. *Francisco de Lacerda*
por J. Bettencourt da Câmara
45. *A Imprensa em Portugal*
por João Luís de Moraes Rocha

46. *Raúl Brandão*
por António M. B. Machado Pires
47. *Teixeira de Pascoaes*
por Maria das Graças Moreira de Sá
48. *A Música Portuguesa para Canto e Piano*
por José Bettencourt da Câmara
49. *Santo António de Lisboa*
por Maria de Lourdes Sirgado Ganho
50. *Tomaz de Figueiredo*
por João Bigotte Chorão
- 51-52. *Eça de Queirós*
por Carlos Reis
53. *Guerra Junqueiro*
por António Cândido Franco
54. *José Régio*
por Eugénio Lisboa
55. *António Nobre*
por José Carlos Seabra Pereira
56. *Almeida Garrett*
por Ofélia Paiva Monteiro
57. *A Música Tradicional Portuguesa*
por José Bettencourt da Câmara
-
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria Almeida Martins
(3.^a edição, revista e aumentada)
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lencastre
(reimpressão da edição de 1985)

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de mil exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Julho de dois mil e um.

ED. 130 000 3009
CÓD. 213 064 000
ISBN 972-27-1080-X

DEP. LEGAL N.º 167 574/01

