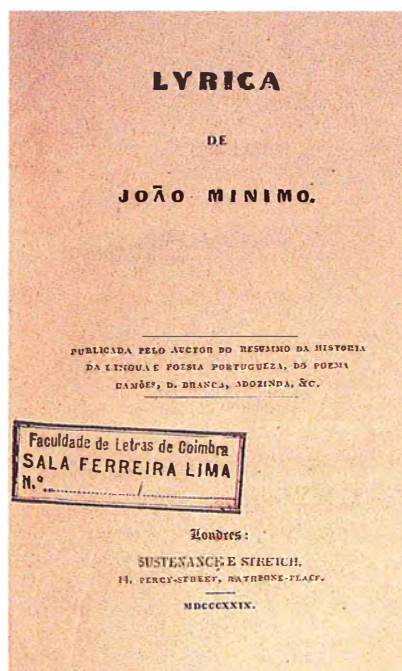


Garrett

Romantismo e Modernidade

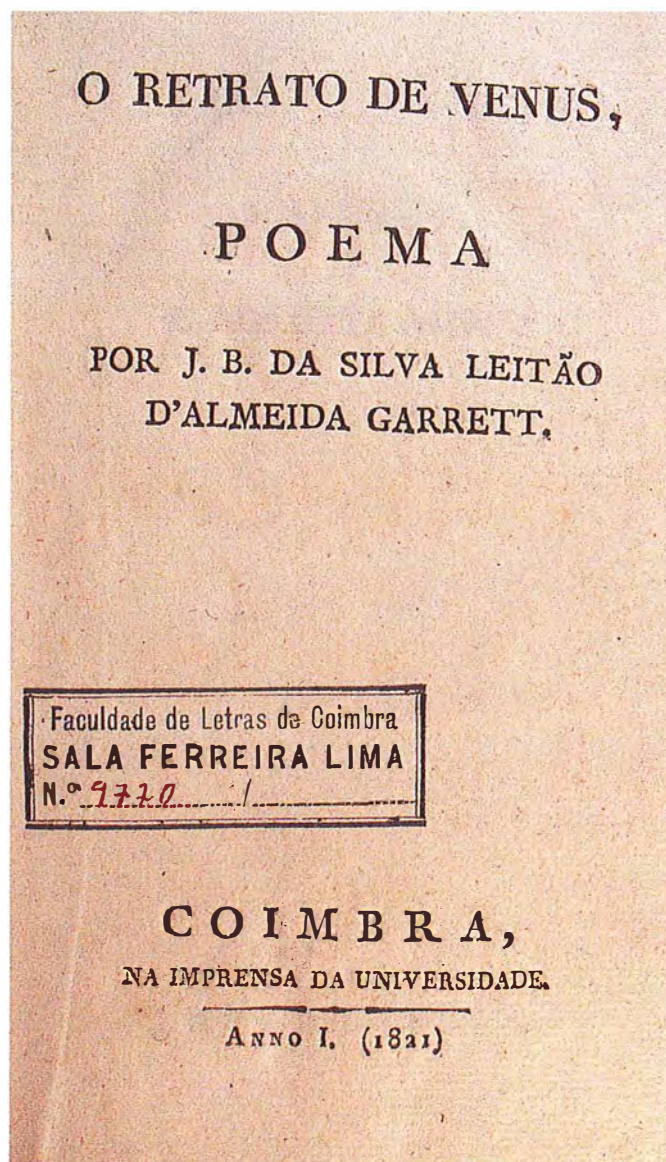
Ofélia Paiva Monteiro



TALVEZ POSSA PARECER CONTRADITÓRIA A ASSOCIAÇÃO entre Romantismo e Modernidade¹ a quem se fixar corticalmente no culto do Passado (e particularmente do passado medievo e da vetusta tradição «popular») que generalizadamente encontramos nos propósitos e na prática românticos. A verdade, porém, é que essa atitude não se inscreve, também generalizadamente, num «passadismo» desejoso de um «andar para trás» congelante das formas de vida e de cultura; embora frequentemente acompanhada pela decepção com o Presente, movem-na, como se irá esclarecendo, razões ideológicas e estéticas conexas com o que constitui (em graus e modos variados) o cerne mesmo do Romantismo – a promoção do «sujeito» a instância estruturante de si mesmo e do mundo em que evolui; e é por esse polifacetado cerne que o Romantismo representa, na assunção da consciência da Modernidade, um momento fundamental, já que assenta num individualismo fautor da expansão do «eu» enquanto razão crítica e emotividade/imaginação (tomada em conta, porém, a historicidade do «humano»), individualismo portador, no campo da arte, de um princípio de liberdade poética que reivindica os direitos «criadores» da subjectividade. Quem diz Romantismo diz Modernidade, afirmava justamente o romântico Baudelaire², um dos poetas/ensaístas que mais abriram as portas, pelo seu «verbo» lírico e pela sua reflexão teórico-crítica, à aventura estética posterior. Garrett, por moderado que se tenha mantido quer no domínio ideológico-moral, quer no das realizações formais, vai mostrar-no-lo³.

Já na formação recebida na juventude – uma formação em que se aliam o cristianismo esclarecido (acusador da ignorância beata, dos desmandos sociais e do conluio da Igreja com o Poder «tirânico»), o iluminismo desejoso de felicidade individual e colectiva (pela via da razão e sensibilidade interligadas, fautoras de compre-

O Retrato de Vénus, Poema.
Coimbra, Imprensa da Universidade,
Anno I (1821). Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.



Lírica de João Mínimo.
Londres, Sustenance
& Stretch, 1828. Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

ensão relativista do mundo, de anseios de justiça e de progresso moral e material) e um neoclassicismo evoluído, cultor das formas ordenadas, mas já libertas de sujeição estrita à normatividade da tradição arcádica (para dizerem convicções e sentimentos de modo vernáculo e claro,

mas repassado de emoção e despoletador de empatia) – colhe Garrett perspectivas que lhe imprimem a consciência da Modernidade. Predominantemente se traduz ela então pela assunção galharda da «cidadania» – afirmação do valor do indivíduo e da responsabilidade que lhe cabe na construção da «res publica» –, acompanhada pelo sentimento da urgência de regeneração das estruturas e mentalidades do País velho e decrépito. Com juvenil entusiasmo, Garrett transforma-se efectivamente no «*Alceu da revolução liberal*»⁴, vendo na Liberdade, à luz de um jusnaturalismo muito alheio ainda à perspectiva histórica, a via «doce» e «fácil» (por dar resposta às solicitações da razão e do coração do homem natural, sonhado «bom» com Rousseau) para a conquista da equidade e do bem-estar pessoal e colectivo. Na empenhada militância a que se entrega, a *praxis* revolucionária (frequenta lojas maçónicas, tem relações prováveis com o Sinédrio portuense que prepara o pronunciamento vintista, é caudilho estudantil em Coimbra, sustenta a causa liberal após o seu triunfo) une-se à colocação da criação literária e teatral ao serviço da difusão da ideologia regeneradora: odes como «A Liberdade» ou «Madrugada no Jardim Botânico de Coimbra» (integradas depois em *Lírica de João Mínimo*), o poemazinho *O Retrato de Vénus* (que, pela exaltação da Natureza, «germe da vida», encarnada no vulto esplendoroso da deusa do amor, lhe vale um processo por materialismo e obscenidade), tragédias como *Lucrecia* (com esse retumbante último verso «*Vivamos livres, ou morramos homens*») ou *Catão* (suicida para subtrair-se à tirania iminente de César), um empreendimento jornalístico como *O Toucador*, lançado com um amigo para ilustração das senhoras portuguesas, executam em moldes variados o princípio do empenhamento cívico do Escritor, enunciado pelo jovem Garrett, no prefácio de um inacabado esboço trágico – *Afonso de Albu-*

querque (1819) –, em termos próximos dos que utilizará, em 1843, na «Memória ao Conservatório» sobre *Frei Luís de Sousa*: «O poeta é também cidadão; e os talentos e ciências inúteis ou porventura prejudiciais seriam ao bem do estado, se a seu melhoramento e cultura não contribuissem». A «altivez» individualista de quem anseia pela verticalidade de «*ser homem*»⁵ e a assunção da «res publica» como coisa própria – já que é o terreno social e cultural que, envolvendo todos, urge trabalhar para que se possibilite e se generalize esse «*ser homem*» que trará, com a felicidade pessoal, a colectiva – aliam-se nesta tão moderna ufanía cidadã, que integra, no domínio da estética, uma reclamação também moderna, provinda da fusão do relativismo sensualista das Luzes com a leitura de Schlegel, M.me de Staël ou Chateaubriand: a que já leva o moço Garrett a vislumbrar, sob a diversidade das realizações formais, não só a marca de espaços geográfico-culturais e tempos de concepção distintos, mas também a manifestação de diferenciadas individualidades criadoras, ou seja, a admitir um princípio de variabilidade *histórica, nacional e subjectiva* do imaginário e do gosto (travado, na sua capacidade de adesão fruidora, pela formação recebida⁶). Dessa perspectiva são prova o ensaio de 1821, infelizmente muito incompleto, *História filosófica do Teatro Português*, cujo intento fora «*distinguir o mais possível as diferentes épocas do nosso teatro, e apresentar assim, como em sinopse, a história dramática portuguesa*»⁷, ou o prefácio da primeira edição de *Catão* (1822), onde Garrett atenta, falando de literatura dramática, nas diferenças entre o que designa por «género clássico» e «género romântico», documentando aquele com Racine, Voltaire ou Alfieri, e este com o teatro espanhol e o teatro inglês (nomeadamente Shakespeare), para defender – e a seu ver originalmente – o «género mixto» que os combina, praticado por Corneille, Dugès, Schiller em muitas das suas obras, e, «em todas»,

pelos «modernos autores ingleses e espanhóis»⁸; *O Retrato de Vénus* (que aduz, a propósito do retrato da deusa que artistas das várias «escolas» vão realizar, considerações sobre pintura, legitimando a anexação ao poema do *Ensaio sobre a história da pintura*) é bom exemplo também da atenção do jovem Garrett à diversidade das estéticas (quão diferentes, por exemplo, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo ou Van Eyck!⁹), cuja matriz subjectiva acentua ao chamar aos artistas «homens criadores, / Prometeus, que à matéria informe e brutal / C'o divino pincel dão forma e vida» (quase no termo do Canto I), sublinhando depois (quase no termo do Canto IV) que a criação formal resulta de «sonhos da fantasia», do «guindado imaginar» de uma «ideal beleza».

A abertura de Garrett ao Romantismo no decurso das confrontações do velho-Portugal com a instalação do regime constitucionalista (só definitiva após 1834) – anos que lhe trazem decepções e expatriações dolorosas, mas também alargamentos culturais determinantes nos meios estrangeiros que conhece (Inglaterra, França, Bélgica) – expande e aprofunda estas perspectivas. Os sofrimentos pessoais e os desenganos com os sucessos portugueses, quer pela resistência à mudança do País-velho, quer pelos desencontros entre facções liberais, exacerbam-lhe a subjectividade e ocasionam-lhe metamorfoses na visão do mundo (acentue-se a captação da complexidade paradoxal do homem – grandeza e miséria – e do peso conformador do tempo, o olhar desenganado sobre a existência, a intensificação do sentimento religioso) que, sob o estímulo de novas leituras (Byron, W. Scott, Lamartine, V. Hugo, Goethe, etc.), lhe abrem o gosto e lhe pedem novas formas de expressão: para dizer os meandros da vida interior, as sinuosidades do jogo social e o recorte tão diverso do mundo reivindica moldes que sigam o «coração» e não regras¹⁰, resultantes da implicação «orgânica» do conteúdo e da

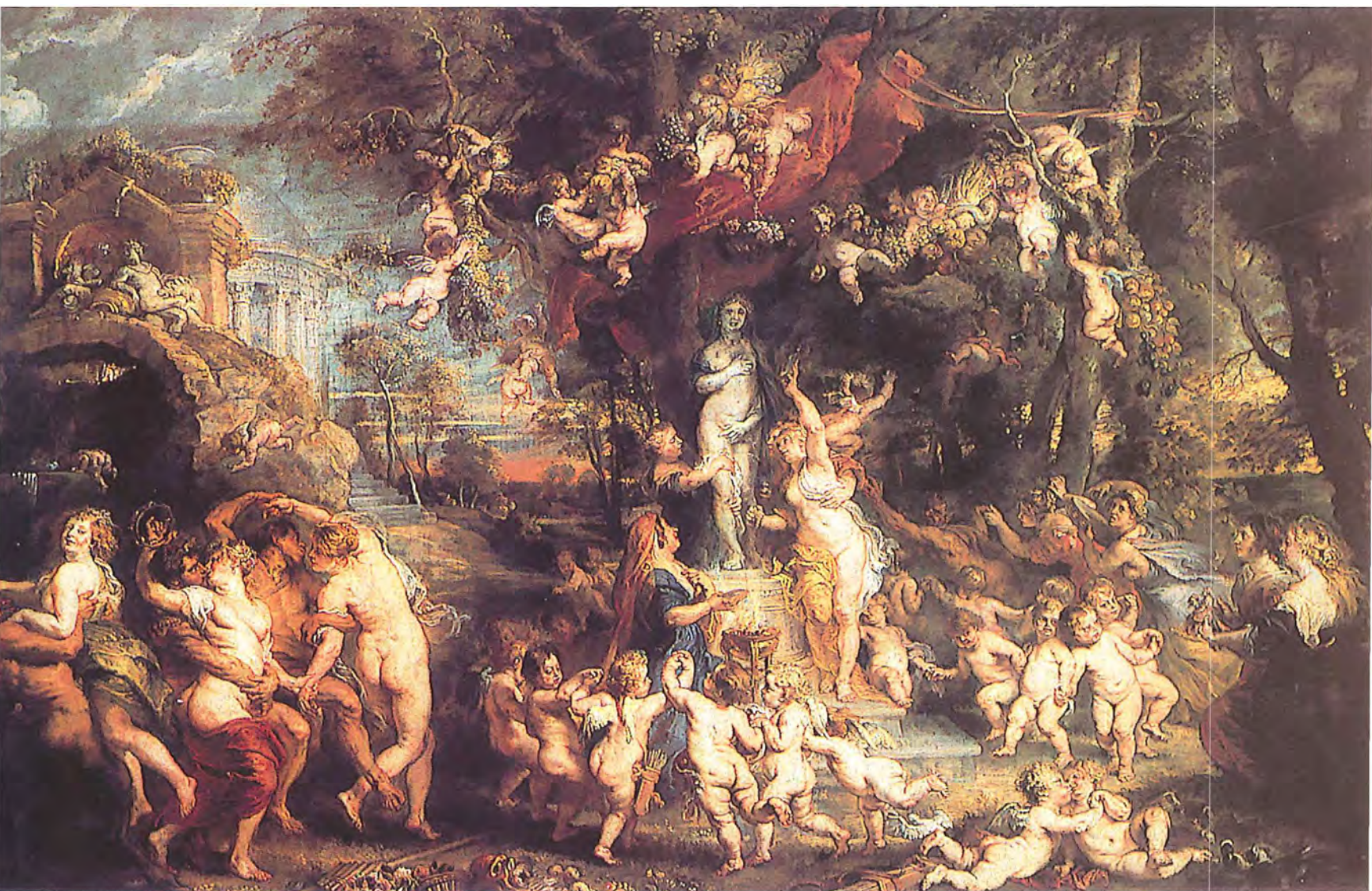
«Pedro Paulo Rubens, n. em 1577, m. em 1640.
Nada será bastante para fazer descer este grande
homem do grau ilustre de primeiro pintor histórico.
Não quero, nem devo ocupar-me de seus defeitos;
relevo-me só dizer: que o seu colorido é verdadeiro
e brilhante, sua imaginação fértil, seu claro-escuro
sábio, todo ele é encantador.»
(Almeida Garrett, *Ensaio sobre a História
da Pintura*, capítulo VII, «Da Escola Flamengo»).

«A festa de Vénus» por Rubens. Óleo sobre tela,
c. 1637. Kunsthistorisches Museum, Viena.

expressão – o grande e prospetico princípio romântico da *unidade poética*¹¹. Nesse princípio fundamenta, aliás, desde então, a recusa de submeter-se a «escolas» e modelos. No tão interessante prefácio à *Lírica de João Mínimo*, datado de 1828 (onde, através de uma ficção mistificadora conhecida, por exemplo, através de W. Scott, Garrett se dá como mero «editor» dos seus

versos da mocidade atribuindo-os ao poeta João Mínimo, sacristão-menor do convento de Odivelas, que encontra por ocasião de um «outeiro»), diz pela boca da personagem em que se representa:

«Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente clássicos, românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática



debaixo de diversos nomes. [...] Se o meu assunto é clássico, se o talho e adorno no género grego da arte antiga, se invoco sua elegante mitologia, porque não hei-de eu ser clássico, porque não hei-de afinar a minha lira pela dos sublimes cantores que tão estremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um maravilhoso nacional, moderno, se em vez da lira dos vates, tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico! Que ridículos não serão os moldes e adornos clássicos do Partenon ou do Panteon embrechados neste edifício gótico?»

A unidade, considerada de um ponto de vista orgânico, pedia de facto «ordem» ao objecto artístico, mas entendendo-a como «coerência interna», cumplicidade entre conteúdo e expressão¹², tão realizável na «regularidade» dos moldes antigos, como na aparente desconexão, na fantasia ou na heterogeneidade de tons da literatura romântica. A estruturação digressiva e contrastada de poemas lírico-narrativos como *Camões*, *Dona Branca* ou o inacabado *Magriço*, com as intromissões constantes do «eu» narrador/autor (para falar de si e comentar a acção) e mudanças de «registo» solicitadas pelo que está a ser dito (tão notórias em *Dona Branca*, onde se mesclam o burlesco, o lirismo elevado, o humor, o «maravilhoso»), são boa prova da libertação das leis que regiam o Parnaso neoclássico e da conquista de uma nova «ordem» na expressão; a validação de dois géneros – o romance e o drama –, de que Garrett faz tentativas várias desde o primeiro exílio e que em 1827 considera, num artigo de *O Cronista*, as verdadeiras «criações da literatura moderna» por imitarem (em contraposição à epopeia e à tragédia e comédia clássicas) a natureza «tal qual é», «os costumes, os povos, os sucessos da vida, tais quais sucedem, ou podem suceder»¹³ (opinião mais tarde alargada na «Memória ao Conservatório»), dá-nos

- 17 -

Historia Philosophica do Theatro Portuguez.



Introdução

Os primeiros Escriptores d'uma nação são sempre os poetas: diz Voltaire (a). A Grecia na sua primeira epocha já contava Homero, Hesiodo, e Sapho; e ainda Thucydides ou Xenofonte não tinham escripto suas historias; nas eras mesmas chamadas Heroicas, ou consagradas pela fabulha já avultão Orpheos, Linos, &c; entre os povos mais barbaros acharão os viajantes, e descubridores poezias, e cantigas já de immemorial tempo consagradas pela Religião, ou pela politica^(b). Esta verdade, confirmada pelas longas, e reiteradas observações de muitos seculos, deve provar-nos que a poesia não é (como alguns quizerão) a característica da cultura d'uma nação; antes a experiencia^(c) tem mostrado, e a historia do mundo comprovado que o augmento da civilização, trazendo depois si o progresso das sciencias, e artes necessarias, e

(a) Robertson History of America. — (b) Essai sur la Poésie Epique — (c) Viel. Latharpe - Cours de Littérature.

idêntico testemunho, que tem outra faceta importante no interesse que manifesta desde então pelas crenças e formas da genuína tradição popular, bem documentado pela adopção do «maravilhoso» nacional em *Dona Branca* (em vez da canónica mitologia clássica ou das mitologias germânica e druídica tão divulgadas desde o século XVIII), pelo início da compilação do «Romanceiro» e pela inspiração aí buscada para os poemas-baladas que em 1828 publica em Londres – *Adozinda e Bernal-Francês* –, com o seu clima fantasioso e violentamente passional. Tal interesse mostra-nos, com efeito, que Garrett integrara no critério moderno da adopção em liberdade, pelo escritor, das formas que melhor lhe permitissem «dizer-se» e dizer o mundo que lhe estava em torno, a compreensão de que o modo *pessoal* de olhar, sentir, sonhar e escrever devia, para ser autêntico, beber na tradição cultural da *Nação* que tivesse formado esse escritor.

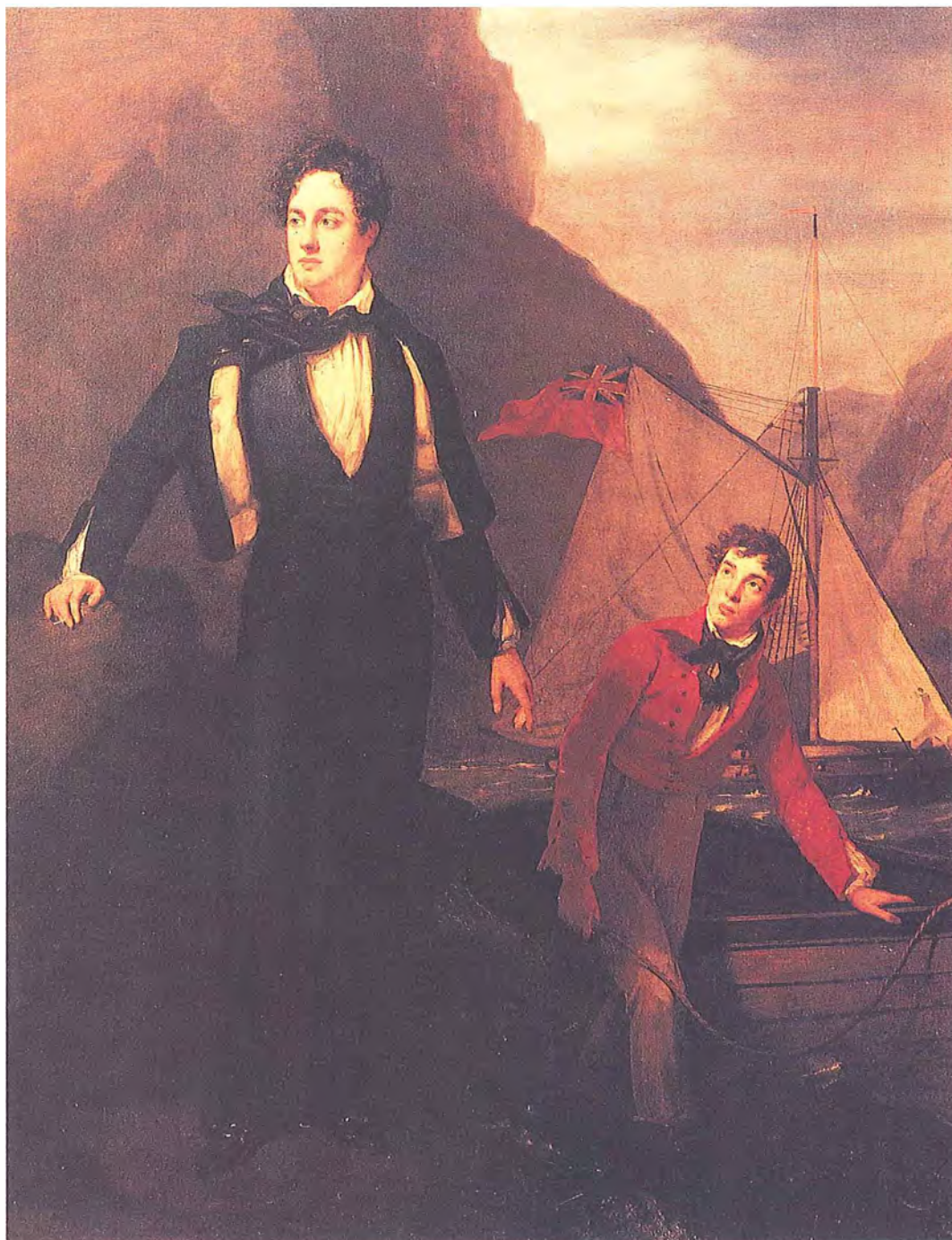
Se este voto de genuinidade literária (e bem vemos como o tradicionalismo romântico se incorpora no princípio moderno da afirmação do «sujeito») insiste na desejável nacionalidade dos «motivos» tratados¹⁴ – e de facto Garrett passa a criar as suas ficções em torno de problemas, ambientes e personagens portugueses –, não se fica lucidamente na corticalidade da exigência de um «pitoresco» geográfico ou histórico; assiste-lhe outra perspectiva mais nodal porque implica questões de visão e equação do mundo, perspectiva claramente expressa em 1839, no prefácio da 3ª edição de *Catão*, quando observa, após ter dito que, se tinha «ido» a Roma para escrever a tragédia, tinha «voltado» para Portugal e pensado «*de Português para Portugueses*»:

«Foi uma regeneração para mim [...]. Não está na fábula (ou entrecho), não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama. Inês

de Castro pode ser francesa, – e português Édipo; tudo depende do rito com que os evocar; do jazigo para sobre o teatro, o sacerdote que faz os esconjuros».

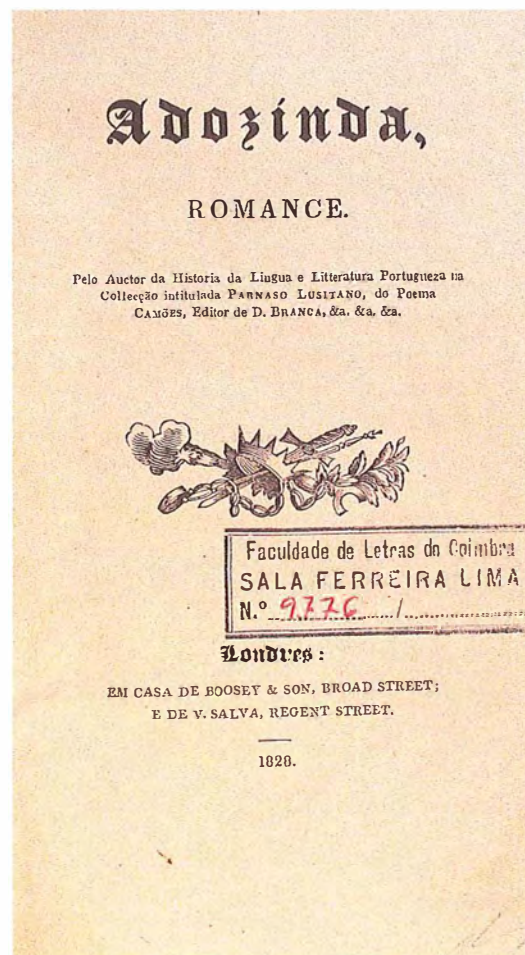
Com esta afirmação bem romântica do poder do *autor* para fazer, ele, a *nacionalidade* de uma obra pela forma como trabalha a matéria ficcional, imiscuindo o seu modo de ser, participante do modo de ser da colectividade a que pertence, na convocação para a «fábula» que imaginou, segundo um dado «rito», de factos ou personagens ainda que históricas ou pertencentes a mitologias consagradas (por isso Garrett não sacrifica às musas de Heródoto mas às de Homero, como diz na «Memória» sobre *Frei Luís de Sousa*), o prefácio da 3ª edição de *Catão* acentua a comunicação mais eficaz que uma obra *nacional* institui entre o autor e o público, ao referir que «*a indulgência e boa vontade*» com que a tragédia fora recebida se teria devido ao facto de nela ter conseguido falar «*de Português para Portugueses*». O Garrett romântico pensa, pois, o *autor* como o criador de um universo «fabuloso», desentranhado de si mesmo e da sua comunidade, que pode – e deve – estabelecer com os leitores um «diálogo»; e por isso vê no escritor, fiel ao ideal de cidadania agora enriquecido com novas perspectivas, um cooperante na construção da «polis»: as obras que produz – organizadas «representações» do mundo nos planos semântico e estético, sempre indissociáveis – devem oferecer à sociedade imagens que a reflectam e a estimulem, ajudando-a entender-se e a criticar-se. Na «Memória ao Conservatório» sobre *Frei Luís de Sousa*, datada (1843) da sua maturidade, lê-se num passo famoso:

«Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. [...] Os poetas fizeram-se cidadãos, toma-



Retrato de Byron por George Saunders, c. 1808.
The Royal Collection, Londres.

Adozinda, folha de rosto. Londres, Boosey & Son, 1828. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



ram parte na coisa pública como sua. [...] Os sonetos e os madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos. [...] Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico, – no drama e na novela de actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar».

Este voto – enquadrado por uma intensa acção sócio-política que vai da intervenção parlamentar à jornalística, passando por cargos múltiplos e diversos na gestão do Estado, alguns deles amplamente movidos pelo empenho na mudança de mentalidades e gostos (recorde-se, por exemplo, o determinante papel de Garrett na criação de organismos promotores da regeneração do teatro, grande «escola» do público no campo da ética e da estética) –, cumpri-lo-ão plenamente as suas grandes obras. Tão «suas» e tão «comprometidas» com a história e a índole da Nação, elas revelam a plena assunção da Modernidade nas perspectivas que foram acentuadas: nessa marca *peçoal* e *inovadora* que trazem nos temas e nas formas – afirmação de um *eu-autor*, que gosta, aliás, de exhibir-se, como faz nas constantes intrusões das *Viagens* ou d'O *Arco de Sant'Ana*, mostrando-se ostensivamente por vezes como o detentor da estruturação discursiva¹⁵, ou de encenar-se quer em perfis biográficos ou críticos (cuja autoria camufla pelo anonimato ou pela atribuição aos editores¹⁶), quer em depoimentos e esclarecimentos metatextuais (introduções, prefácios, notas); nessa vontade que traduzem de intervenção na «res publica», levando Portugal a interrogar-se¹⁷ através da recriação dos seus vultos-mito (Camões, Bernardim Ribeiro, D. Sebastião, por exemplo) e de momentos-chave do seu crescimento histórico conectáveis com o presente, interpretados a uma luz ideológica que era evidentemente dele, Garrett (a crise de 1383-85 n'O *Alfageme de Santarém*, a época de D. Manuel em *Um Auto de Gil Vicente*, a perda de independência e identidade em *Frei Luís de Sousa*, os desmandos liberais nas *Viagens*).

A terminar, ilustremos tão-só um ou outro aspecto dessa inovação temático-formal que os grandes textos garrettianos atingem. Atentemos, por exemplo, nas facetas, tão *suas* e tão *nossas*,

O Arco de Santa Anna.
Tom. I
~~Justica de Pedro.~~

Porto Agosto - 1832.

tu, senão — tomo p.^o o cavalete em
27 d'Agosto de 1841, em Bumpier.

O Bispo do Porto

Elrei D. Pedro

Per Cão portageis da rigo da cid^e

Anna mulher de um caldeireiro
honrado por nome effonso ^{da Campanha} ~~Campanha~~
Marta filha de ~~Christico de Rêi~~ ^{Christico de Rêi}, rio
Sextudo, filha de

Antalicio Rodriguez, juiz do Porto, linheiro
e irmão de ~~Marta de Rêi~~ ^{João de Rêi}
João + filha de um laundro de aspi
de Grijó, foi esta no Porto a estudar
na companhia de

Peri - Vaz, mordomo do Bispo.



O Arco de Sant'Anna. Página manuscrita do Tomo I.
Porto, Agosto, 1832. Biblioteca Geral da
Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel
Rochinha.

que Garrett dá ao tratamento de um problema humano de sempre, o do tempo que passa, mudando, como dizia Camões, o «ser» e as coisas. Um drama como *Frei Luís de Sousa*, tão intenso e tão sóbrio na «índole» trágica que recebe da inexorabilidade absurda da catástrofe, representa-o subtilmente numa personagem como Telmo, quando faz o velho aio enganar-se a respeito de si mesmo, ignorando que Maria, por ele criada com desvelo, se sobrepusera no seu coração ao D. João de Portugal, desaparecido em Alcácer-Quibir, que também trouxera nos braços, tantos anos havia; só o regresso desse fantasma do Passado lhe fará ver que, afinal, melhor fora que não tivesse voltado, porque o tempo, correndo, o tornara «ninguém», mas um «ninguém» com o poder de aniquilar o presente que entretanto se fizera. A esta mobilidade da vida interior tão subtilmente captada em Telmo (e, sob outros aspectos, em Madalena de Vilhena) «corresponde» coerentemente a perspectiva «histórica», mais lata, a que o drama também dá forma através desse efeito destruidor do retorno do «morto-vivo»: a negatividade contida no querer-se anular o curso do devir (como nos deletérios sonhos sebásticos, que perpassam em *Frei Luís de Sousa*, de regresso a uma idade julgada melhor, mas definitivamente *passada*), já que a lei fatal do mundo é o «progresso» de que falam as *Viagens* num jogo irónico com o comum sentido optimista do termo (cap. II), ou seja, o caminhar forçoso para diante, feito de eterno confronto do espiritualismo com o materialismo:

«[...] estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas progredindo sempre.

E aqui está o que é possível ao progresso humano.

E eis aqui a crónica do passado, a história do presente, o programa do futuro».

No derradeiro capítulo desse «inclassificável» livro, Frei Dinis, falando com o Narrador, confirmará essa lei do «progresso», ao dizer, lamentando os erros «sem remédio» quer dos que tinham receado a Liberdade, quer dos que nela tinham deposto uma confiança exagerada: «*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.*». A «*flutuação inquieta e doentia*» de que Garrett faz padecer Carlos¹⁸ após o abandono das suas raízes, incapacitando-o para amar e dispondo-o à desistência moral traduzida na metamorfose em «barão», mostra-nos outras facetas ainda da marcha do tempo – as que, quando essa marcha se faz no cenário do jogo social, instaurador de mentiras e máscaras, se traduzem pela dispersão interior.

Ora, para dizer todos estes matizes tão modernos da questão do tempo, que modos tão modernos – e tão *organicamente* entretrecidos com a sua matéria – achou também Garrett, sabendo «*criar-se a si*» para o assunto¹⁹! Lembrese apenas a renovadora linguagem de que foi capaz, uma linguagem dútil, nervosa, «desaliteratada» que ninguém tentara ainda, feita às vezes (como em certos diálogos de *Frei Luís de Sousa* que procuram «dar» o tenso entrecortado do pensamento e a reserva na sua expressão) de palavras soltas, silêncios, insinuações, ou, como nas *Viagens*, simulando o à-vontade da conversa com digressões, termos triviais, construções populares e anacolutos, encontrando espirituosas e inéditas articulações metafóricas (o «*garbo teso e aprumado da perpendicular miss inglesa*», a «*logração gorda e grande*», a «*literatura cava e funda*», etc., etc.), utilizando oportuna e descontraidamente o estrangeirismo (os «*meusches-de-obra*», a rua «*fashionável*», «*flirtar*»),

dando o descolado do discurso interior (lembrese o fragmento «poético» de Carlos sobre os olhos verdes de Joaninha²⁰).

É tudo isso que faz a «juventude» literária de Garrett, duzentos anos após o seu nascimento.

¹ Por *Modernidade* entenda-se a emancipação progressiva do homem, num esforço de autoconstrução e de conhecimento do mundo que o liberta de opressivas constrições no campo dos valores (religiosos, morais, políticos, estéticos) e da existência social. Tem-se sublinhado que na assunção da Modernidade, cujo grande ponto de arranque é o Humanismo, se desenham dois vectores fundamentais – a modernidade sociopolítica e científico-tecnológica e a modernidade estética – que, no nosso século, têm estado em frequente colisão. Da vasta bibliografia consagrada a esta matéria, cito apenas, de Matei Calinescu, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

² «Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts» («Qu'est-ce que le romantisme?», in *Salon de 1846* (integrado em *Curiosités esthétiques*.), pp. 610-611 de *Oeuvres Complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1958.

³ Veja-se o lúcido estudo de F. J. Vieira Pimentel, «Modernidade e Romantismo em Almeida Garrett», integrado em *O sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 351-367.

⁴ A expressão é do próprio Garrett na nota A à ode «A Pátria» da 2ª ed. da *Lírica de João Mínimo*, 1853.

⁵ A expressão ocorre em vários poemas do jovem Garrett, como na ode «A Liberdade», da *Lírica de João Mínimo*: «A Pátria é Pátria já, nós somos homens!»

⁶ N' *O Toucador*, manifesta Garrett, por exemplo, a sua incapacidade de então para apreciar a desconexão e a fantasia de um auto de Gil Vicente como o da *Mofina Mendes*, ou a violência de sentimentos e de linguagem do teatro de Shakespeare.

⁷ Ms. 81 do espólio de Garrett pertencente à Bib. Geral da Univ. de Coimbra (publicado por José Oliveira Barata em *Discursos*, 14, Universidade Aberta, 1997, pp. 107-141). Cf. Ofélia Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, vol. I, caps. VI e VII, em particular pp. 307 e 370-380.

⁸ «Todas estas observações tenho eu encontrado nos filólogos modernos, e em todos ou quase todos os cursos de literatura. Mas o que me não lembro de ler é que este género romântico, combinando-se com o clássico, formassem um género novo, cujos caracteres são bem salientes e cuja beleza incontável».

⁹ Cf. Cantos II e III de *O Retrato de Vénus*.

¹⁰ No pref. da 1ª ed. de *Camões* (Paris, 1825), lê-se: «A índole deste poema é absolutamente nova; [...] Conheço que ele está fora das regras; e que, se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos. [...] mas fui insensivelmente de pois o coração e os sentimentos da natureza, que não

pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito. Também o não fiz por imitar o estilo de Byron [...]».

¹¹ A. Schlegel, que Garrett conhecia desde Coimbra, estabelecera na 12ª das suas *Lições sobre Arte e Literatura Dramática*, a distinção famosa entre forma *mecânica* e *orgânica*, dizendo que se aquela representa uma realização accidental, esta – a forma *orgânica*, que é a dos produtos *autênticos* da natureza ou da arte – é inata, dado constituir-se de dentro para fora, ganhando contornos à medida que o seu germe se desenvolve.

¹² No citado pref. da *Lir. de J. M.*, lê-se, por exemplo, a respeito do desapontamento tido com a igreja de Odivelas: «O interior da igreja é exactamente o tal misto hemmafrodito de arquitectura anfibia e ridícula, de doirados e mármore fingidos, de colunas anómalas que a nenhuma ordem pertencem – ou mais exactamente, formam a nova ordem asnática, adoptada para a construção de quase todos os novos edifícios de Portugal, e para a emplatação e degradação de todos os antigos».

¹³ «Literatura alemã e francesa – Romances. Alemães e franceses. Paralelo entre Augusto Lafontaine e Pigault-le-Brun», in *O Chronista* (I, 1827, pp. 28-32), jornal quase inteiramente redigido por Garrett.

¹⁴ No *Bosquejo*, Garrett censura, por exemplo, à literatura arcádica o afastamento da tradição nacional por veneração excessiva das formas antigas. Documenta-o com o caso, entre outros, do poeta brasileiro Tomás António Gonzaga, o celebrado autor da *Marília de Dirceu* – que, aliás, aprecia –, dizendo: «Quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou».

¹⁵ Releiam-se tantos passos das *Viagens*, como este do cap. III: «No fim do capítulo precedente, parámos à porta de uma estalagem: que estalagem deve ser esta, hoje no ano de 1843, às barbas de Vitor Hugo, com o Doutor Fausto a trazar na cabeça da gente, com os Mistérios de Paris nas mãos de todo o mundo? [...] Vamos à descrição da estalagem; e acabemos com tanta digressão. Não pode ser clássica, está visto, a tal descrição. – Seja romântica. – Também não pode ser».

¹⁶ É anónima, por ex., a autobiografia publicada em 1843, no t. III do *Universo Pitagórico*; aos editores é atribuído o célebre «Prólogo» da 1ª ed. em volume das *Viagens*, que elogia a versatilidade do talento e a «flexibilidade de estilo espantosa» do Autor daquela obra, repleta de «filosofia profunda», de «pensamento moral».

¹⁷ Diz Eduardo Lourenço, n' *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* (Lisboa, D. Quixote, 1978, p. 89): «Mas é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converte em permanente interpelação para todos nós».

¹⁸ *Viagens*..., cap. XXIV.

¹⁹ Recorde-se o final da nota A, de Garrett, à «Memória ao Conservatório», a propósito da urgência de surgir um escritor que pegasse no assunto de Inês de Castro: «Precisa, é verdade, ser um Shakespeare ou um Schiller; sobretudo precisa esquecer todos os exemplares clássicos e românticos, não querer fazer à Racine ou à Vitor Hugo, à maneira deste grego ou daqueloutro latino ou destoutro inglês, e criar-se a si, para o assunto. O que principalmente falta é esta resolução».

²⁰ Cap. XXIII.

Página manuscrita de *Um Auto de Gil Vicente*.
«Lisboa – começado 11 de Junho. Acabado 10 de
Julho 1838». Biblioteca Geral da Universidade de
Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

