

Camões

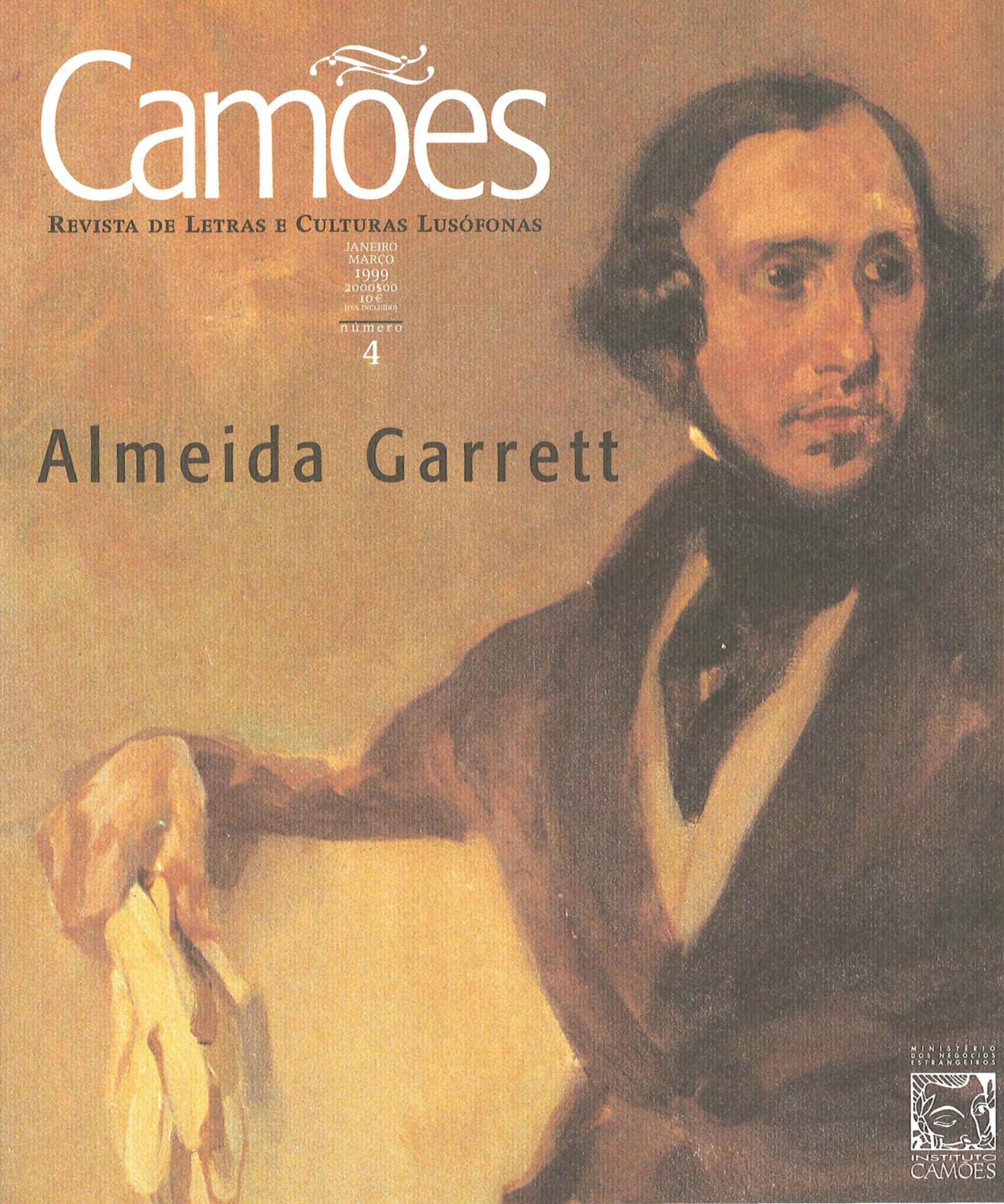
REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

JANEIRO
MARÇO
1999
2000\$00
10 €
[IVA INCLUIDA]

número

4

Almeida Garrett



MINISTÉRIO
DOS NEGÓCIOS
ESTRANGEIROS



INSTITUTO
CAMÕES



© JOÃO RIBEIRO

NÃO PODIA o Instituto Camões, neste ano em que se comemora o bicentenário do nascimento de Almeida Garrett, deixar de assinalar a efeméride, dedicando ao grande escritor o seu primeiro número monográfico de 1999. Considerada a vocação deste Instituto, cujas linhas de orientação vão no sentido da promoção das Letras e das Culturas Lusófonas, é um Almeida Garrett polifacetado que aqui tentámos dar a conhecer a um público que, dentro e fora das nossas fronteiras, é uma referência no que diz respeito ao interesse pelo que a Lusofonia representa no mundo cultural no seu sentido mais lato.

João Baptista da Silva Leitão, nascido a 4 de Fevereiro de 1799, era filho do açoriano Bernardo da Silva, honrado e austero selador-mor da Alfândega do Porto, e de D. Ana Augusta de Almeida Leitão. O nome de Almeida Garrett tem origem na avó paterna, a madrilenha D. Antónia Margarida Guarret, filha legítima do Capitão D. Fernando Guarret, casada, na cidade da Horta, em 1736, com José Ferreira da Silva, um lisboeta estabelecido na ilha do Faial.

Também a família materna tinha uma história de sucessos, do humilde bisavô, sapateiro em Vila do Conde que ascende a mamposteiro-mor da Casa da

Misericórdia da mesma vila, até ao avô, o sargento-mor José Bento Leitão, enriquecido no Brasil e que o Marquês de Pombal tinha nomeado Deputado da poderosa Companhia dos Vinhos do Alto Douro e Cavaleiro da Ordem de Cristo. Mas para entender o homem de cultura que era o, a partir de 25 de Junho de 1854, Visconde de Almeida Garrett, a matriz familiar não estaria completa sem uma merecida alusão a seu tio paterno, primogénito nascido do referido casamento: *Dom Frei Alexandre da Sagrada Família, Bispo de Malaca e de Angre, Bispo eleito do Congo e de Angola, Governador deste Bispado, Tio e professor de Garrett* conforme reza o título do estudo de António Ferreira de Serpa [in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, série II, vol.VII, Lisboa, 1926, p. 10].

Porque Almeida Garrett não foi apenas um homem de Letras e atribuidamente o introdutor do Romantismo em Portugal. Político, diplomata e jornalista, foi o espelho do ecletismo e da erudição, em Portugal como difusor da cultura clássica, europeia e americana, e na Europa e no Continente Americano como português.

Jorge Couto

DIRECTOR

Jorge Couto

DIRECTOR-ADJUNTO

Luísa Mellid-Franco

DIRECTOR DE PRODUÇÃO

Rui M. Pereira

DESIGN GRÁFICO

Luís Moreira (TVM Designers)

EDITORES

Henrique Viana
Joana Amaral
Maria João Camacho
M. Piedade Braga Santos

ASSINATURAS

Elisa Camarão

FOTOGRAFIA

A.N.F.
Isabel Rochinha
Laura Castro Caldas e
Paulo Cintra

TRATAMENTO DE TEXTO

Ana Cristina Moreira

PRÉ-IMPRESSÃO

Policor

IMPRESSÃO

Gráfica Maiadouro

ADMINISTRAÇÃO

Instituto Camões
Campo Grande, 56 - 7º
1749-103 Lisboa
Tel: 795 54 70/2
Fax: 795 61 13
geral@instituto-camoes.pt

REDACÇÃO

Revista Camões
Rua Jardim do Tabaco, 23 - 1º
1100-286 Lisboa
Tel: 881 09 68
rev.camoes@cncdp.pt

TIRAGEM

10 000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

124734/98

DISTRIBUIÇÃO

Bertrand

Camões é editada pelo Instituto
Camões com o apoio
de Produção
da Comissão Nacional
para as Comemorações
dos Descobrimentos
Portugueses.

ISSN: 0874-3029

6	Almeida Garrett: um quase retrato	<i>António Almeida Santos</i>
20	Garrett. Romantismo e Modernidade	<i>Ofélia Paiva Monteiro</i>
33	Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos	<i>Aníbal Pinto de Castro</i>
46	Colóquios tão simples, desfigurações	<i>Vasco Graça Moura</i>
64	O Ovo da Serpente – Para uma leitura do Amor nas «Folhas Caídas»	<i>Fernando Pinto do Amaral</i>
72	«Portugal na Balança da Europa» – Um roteiro de mareante	<i>José Esteves Pereira</i>
79	O Diálogo entre o Escritor e o Cidadão	<i>Teresa Sousa de Almeida</i>
84	Uma educação «à la Garrett»?	<i>Manuel Filipe Canaveira</i>
96	Garrett no jornalismo	<i>Ernesto Rodrigues</i>
106	O Toucador de Garrett	<i>Irene Fialho</i>
110	Garrett e o Dandismo	<i>Álvaro Manuel Machado</i>
115	Imagens do Brasil na obra de Garrett	<i>Maria Aparecida Ribeiro</i>
128	Os dois Quadros de Garrett	<i>José-Augusto França</i>
134	«Mérope» de Almeida Garrett – Uma Ópera de Joly Braga Santos	<i>Piedade Braga Santos</i>
144	Entrevista a António Cabrita	<i>Cristina Peres</i>
152	Biobibliografia	<i>Luísa Mellid-Franco</i>



Almeida Garrett

Reconhecer o talento e o brilho, respectivamente do homem de cultura e do cidadão Almeida Garrett, é hoje quase um imperativo para todos nós, portugueses e lusófonos. A revista *Camões* pretende, neste seu quarto número e segundo ano de existência, invocar o escritor não esquecendo o homem público e a referência cultural portuguesa que Garrett representou na época em que viveu até aos nossos dias. Para tal, convidou um leque de personalidades abrangente que pudesse dar um testemunho plural do que para cada uma constituía o legado do homem de letras e de culturas que foi Almeida Garrett. Em primeiro lugar, pareceu imprescindível abrir com a intervenção do Presidente da Assembleia da República na cerimónia evocativa do Bicentenário do nascimento do escritor, que teve lugar na Sala do Plenário exactamente a 4 de Fevereiro, dia por dia 200 anos depois da data em que Almeida Garrett viu a luz, na cidade do Porto. Pensou-se utilizar apenas o excerto (terceira parte da intervenção) onde era invocada a personalidade de Garrett enquanto Deputado, e inseri-lo na parte desta revista em que essa perspectiva era focada. A abordagem do homem e do escritor feita pelo Dr. Almeida Santos revelou-se-nos, porém, tão claramente bem feita que não hesitámos em transcrevê-la na íntegra, cientes de que, como texto, era um dos que melhor espelhava os nossos objectivos nesta edição. Imediatamente a seguir, e abrindo uma série de textos de grande qualidade no âmbito literário, foi evidente que a maior autoridade universitária dos *estudos garrettianos*, Ofélia Paiva Monteiro, tinha de figurar à cabeça, com um texto de excepcional pertinência sobre o autor. Neste âmbito, a *dramaturgia garrettiana* foi igualmente contemplada com dois magníficos textos de sentido complementar, o primeiro da autoria de Aníbal Pinto de Castro e o segundo de um grande nome da nossa cultura, Vasco Graça Moura. A poesia, mais precisamente «(...) uma leitura do Amor nas *Folhas caídas*», foi entregue a Fernando Pinto

do Amaral cujo texto não deixa margem para dúvidas quanto à escolha.

A perspectiva do político, homem de ideias e cidadão do mundo, é brilhantemente ilustrada por José Esteves Pereira e Álvaro Manuel Machado (respectivamente com textos sobre «Portugal na Balança da Europa» e sobre o *dandismo garrettiano*) e por Manuel Filipe Canaveira, Teresa de Sousa Almeida e Ernesto Rodrigues (respectivamente Garrett educador, escritor-cidadão e no jornalismo), complementando-se esta visibilidade de homem público referido nos jornais com uma outra, a de jornalista («O Toucador»), da autoria de Irene Fialho.

Mas outras áreas da cultura mereceram ser contempladas nesta revista *Camões* evocativa da grande figura. Assim, tendo por separador o fulgurante poema de Egitto Gonçalves sobre o Porto de Almeida Garrett, Maria Aparecida Ribeiro e José-Augusto França debruçaram o seu talento respectivamente sobre a *iconografia garrettiana* («Imagens do Brasil (...)» e «Os dois quadros (...)»). A música também não foi esquecida e, embora Garrett ignorasse que no nosso século a tragédia *Mérope* viesse a ser transformada em ópera pelo grande compositor Joly Braga Santos, pareceu-nos oportuno deixar, em paralelo, o testemunho do próprio Garrett quanto à obra de teatro e o de Piedade Braga Santos, filha do saudoso compositor e organizadora do seu espólio. A encenação das obras teatrais de Almeida Garrett é igualmente uma área importante na vida cultural portuguesa, que não tendo deixado de acontecer regularmente desde que foi escrita e compilada, este ano do bicentenário do seu nascimento teve particular actividade. Por isso esta edição da revista *Camões* fecha-se precisamente com uma entrevista da crítica de teatro Cristina Peres a António Cabrita, autor de um dos melhores textos sobre teatro garrettiano. Uma maneira de fechar em palco, em aberto, como a vida e a obra de Almeida Garrett, palco de estudo e reflexão.

Passos Manuel, Almeida Garrett,
Alexandre Herculano e José Estevão de Magalhães
por Columbano Bordalo Pinheiro [pormenor].
Óleo sobre tela concluído em 1926.
Passos Perdidos, Assembleia da República.
Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.

Almeida Garrett

um quase retrato

A n t ó n i o A l m e i d a S a n t o s

EVOCAMOS HOJE O BICENTENÁRIO DO NASCIMENTO de Almeida Garrett, porventura o cidadão português que, depois de Camões, mais gasto deu ao qualificativo de génio.

Não raras vezes, foi entre nós apodado de génio quem esteve longe de o ser. Não é esse o caso de Almeida Garrett. Muitos dos que do talento quinhoaram, como Herculano, Oliveira Martins, Camilo, Teófilo Braga e Ramalho Ortigão, convergem na genial criatividade do político, do dramaturgo, do poeta, do romancista, do orador parlamentar e até do jornalista, que Garrett cumulativamente foi.

Oliveira Martins considerou-o «*o maior poeta e o maior artista que tivemos depois de Camões*». Camilo qualificou-o de «*Luís de Camões romântico*», a propósito do seu poema em verso branco sobre o épico que Camilo rotulou de «*incomparável maravilha literária*». E considerou-o o maior orador parlamentar de sempre, sem excepcionar o próprio José Estevão de Magalhães, seu também imortal contemporâneo nos cadeirais de S. Bento. Teófilo Braga considerou-o o fundador do teatro português, de que Gil Vicente teria sido apenas o grande precursor. E opina que, no *Frei Luís de Sousa*, «*a Pátria se encarna no verbo do mais poderoso génio depois de Camões...*».

Alexandre Herculano, tão parco em elogios, foi seu sincero admirador. Quando, já no fim da vida, Garrett escreveu as *Folhas Caídas* – livro de versos verdadeiramente inovador e irreverente para com os cânones literários do tempo – o grande historiador, ao lê-lo, terá exclamado: «*se Camões fizesse versos de amor na idade em que está Garrett, não era capaz de o igualar. São belíssimos! Aquele diabo não pode com o talento que Deus lhe deu*».

Menos generosos nas apreciações que dele fizeram, foram o truculento José Agostinho de Macedo – seu detractor de estimação – e António Feliciano de Castilho – o bombo da festa da célebre Questão Coimbrã –, que à falta de mais



consistentes razões o terá acusado de usar galicismos.

Garrett foi impiedoso: «*saberá essa gente que m... [com todas as letras] também é galicismo?*» É claro que se não ficou por aqui, e logo prescreveu a dieta alimentar que se imagina! Mas receio estar sendo irreverente de mais em razão do lugar aonde o sou.

Invoco apenas a apreciação dos maiores, que é vasta a galeria dos seus encomiásticos biógrafos, à cabeça dos quais figura Gomes de Amorim, que viveu em permanente adoração de Garrett e consagrou os últimos anos da sua vida a coligir e escrever a sua mais completa biografia. Outros, além dele, como o Embaixador Calvet de Magalhães. A estes em particular me arrimo no quase retrato de Garrett que a seguir esboço.

É frequente a invocação de Camões como termo de comparação para aquilatar do génio de Almeida Garrett. Tão apenas isso basta para lhe assegurar um lugar no *podium* dos mais geniais escritores portugueses. Terá decerto contribuído para isso o facto de ter escrito com tão singular talento a romanceada biografia poética do grande épico, segundo modelo literário que ele próprio situou «*fora das regras*», de tal modo que – afirmou – «*se pelos princípios clássicos o quisessem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos*». Nesse tempo, Garrett dizia de si próprio não ser «*nem clássico nem romântico*». A verdade é antes que, excepcionando o período puramente arcádico dos seus primeiros escritos, nomeadamente os do tempo de estudante de Coimbra (até este mérito teve!...), ele foi o verdadeiro introdutor do romantismo em Portugal, e foi em direcção a ele que a sua obra permanentemente viajou. O que ele admitia como defeitos dessa obra monumental, eram apenas a expressão da novidade que nela sem defeito havia.

Questão diversa é saber até que ponto ele teve consciência disso. Chegou a considerar o



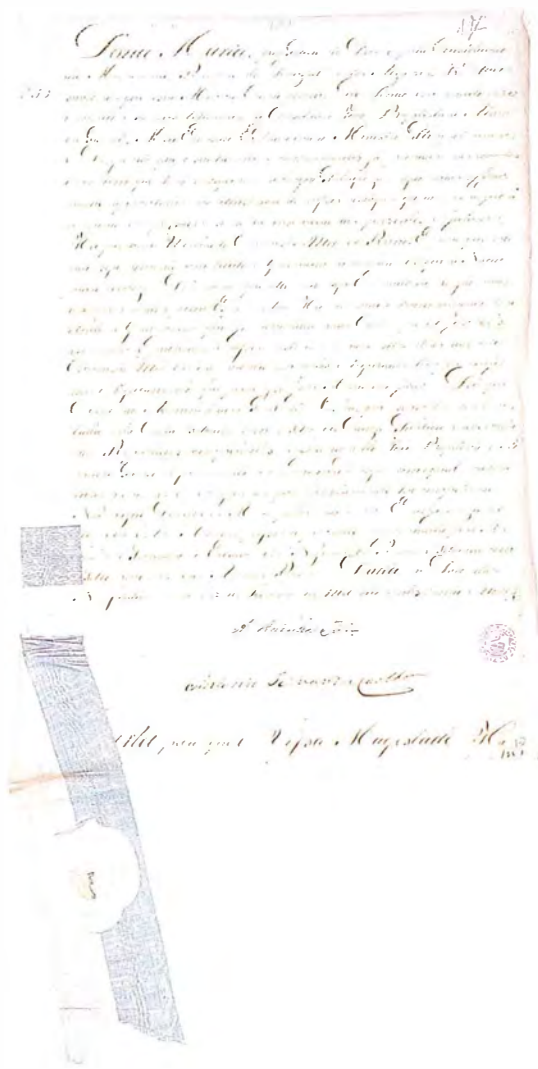
Retrato de Francisco Gomes de Amorim, amigo e biógrafo de Almeida Garrett, que consagrou os últimos anos da sua vida a coligir e a escrever a sua mais completa biografia. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

romantismo um «*andaço das bexigas*», que nunca teria saído da Península. O que, segundo ele, antes não havia, era «*a vacina, como a prepararam Goethe e Scott; essa é que não havia; e creio que fui eu que a introduzi*». Encomendome uma vez mais ao grande Herculano. Qualificou-o ele de «*grande reformador da literatura portuguesa e o verdadeiro introdutor do romantismo em Portugal*». E bem sabemos que Herculano foi também atacado pelo tal «*andaço das bexigas*».

No *Camões*, Garrett absorveu muito da luz que vinha do épico. Inclusive na formulação da sua ainda epopeica forma de ver-se. Serve de exemplo esta descrição do Gigante Adamastor:

*As iras lhe arrotei, ouvi sem medo
Os amarelos dentes a ranger-lhe.
Por entre os furacões de atra porcela,
Vi a esquálida barba de despeito
Arrepelar-se, e a cor terrena e pálida
Ao clarão dos relâmpagos luzir-lhe
De sanguinosa cólera inflamada.*

Carta de nomeação de Par do Reino.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.



Os elogios aos múltiplos talentos de Almeida Garrett surgem quase sempre acompanhados de um compreensivo sublinhado dos seus pessoais defeitos. Que defeitos eram esses?

Desde logo um incomensurável pendor para o auto-elogio. À vaidade física, essa incontornável, Garrett juntava uma despejada vaidade intelectual. Redigia, como se não fossem da sua autoria, as suas próprias referências bio-

gráficas. Mas era gato escondido com o rabo de fora. O verdadeiro talento literário é por regra inocultável. Inculcava-se «descendente de uma nobre família irlandesa», apesar de oriundo de uma aliás honrada família pequeno-burguesa. Em requerimento ao Ministro do Reino, fiel à obsessão de se nobilitar, intitulou-se, sem o ser, «fidalgo da casa real». Nos seus cartões de visita fez inscrever «Le Chevalier De Almeida Garrett».

Mas, quando por qualquer razão lhe convinha, também se auto-qualificava de «*simples homem de letras*», tendo escrito com desdém: «*seja todo o Mundo em Portugal feito barão, conde, visconde, grã-cruz, etc., que isso lhe não disputarei*».

A verdade é que disputou. E acabaria por aceitar o título de Visconde – que esteve longe de lhe ter sido imposto, antes objecto de repetidas diligências propiciatórias – além de condecorações várias, que lhe alegraram o outono da vida. A única que recusou foi por a não julgar ao nível da alta conta em que se tinha. Esta fraqueza era aliás bastante mais frequente do que hoje é, embora ainda hoje o seja! É conhecido o corrosivo aforismo, que fez época: «*Foge cão, que te fazem barão! / – Mas para onde, se me fazem visconde?*»

No auto-elogio sobre as suas intervenções parlamentares, sem favor notáveis, foi além de todos os limites. Atribuiu-se, por exemplo, «*o divino dom da eloquência*», e considerou o discurso que passou à história como do «Porto Pireu», «*o mais vigoroso e eloquente discurso pronunciado na tribuna portuguesa*». Ele conteria «*períodos que não envergonhariam a Demóstenes ou a Cícero*».

Noutra oportunidade escreveu sobre si mesmo, de novo ocultando a autoria: «*como obra literária é sem dúvida a oração moderna que mais faz lembrar as declamações clássicas da velha Atenas. Em muitos dos seus períodos, recorda os turbilhões de Demóstenes*».

Mas a fraqueza da vaidade física sobrepujava decerto esta outra vaidade. Garrett era o tipo acabado do *dandy*, do janota de gosto amaneirado. Usava chinó para ocultar um defeito na cabeça resultante da queda de um cavalo. Vestia com esmero chocante: acolchoava as ancas e as barrigas das pernas; à força de espartilhos, adelgaçava a cintura; usava casaca assertoada, calças de quadrados, camisas de seda, coletes de ramagens berrantes, gravatas a condizer; chapéu branco e monóculo de dar nas vistas, que não de ver; charuto *à la mode*, a rematar.

Assim, mais ou menos, o descreveu a Ramalhal Figura – a seu modo também árbitro de elegâncias – que se não esqueceu de referir ainda os estojos de cosméticos da sua perfumaria, os seus utensílios de *toilette*, os cofres perfumados para as cartas de amor. Mas, a desfazer suspeitas que tais usanças sugerem, rematou o retrato

► Os poemas *D. Branca* e *Camões* apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os anunciassem, um representando a poesia nacional, o *romântico*; outro a moderna poesia sentimental do Norte, ainda que descobrindo às vezes o carácter meridional de seu autor. Não é para este lugar o exame dos méritos e deméritos destes dois poemas; mas o que devemos lembrar é que eles são para nós os primeiros e até agora os únicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a de nossos maiores.

Alexandre Herculano «Qual é o estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?», 1834, in *Opúsculos*, org., introd. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Ed. Presença, vol. v, 1986, pp. 18-19.

descrevendo-o «*de chibata em punho para vergastar as orelhas do Velho Mundo Português, obrigando-o a abrir a primeira garrafa de champagne*». Acrescentou a isto um saborosíssimo comentário: «*Nós não éramos todos – disse – senão uns pobres velhotes; uns ginjas; uns ché-chés*».

Garrett tinha consciência do seu próprio ridículo. E não desconhecia, por certo, o anátema de Voltaire, quando formulou a sua famosa prece: «*– Senhor, tornai ridículos os meus inimigos*».

Ramalho escreveu a esse propósito: «*ridículo lhe chamaram pela quantidade dos pequenos defeitos que ele cultivava, e que eram, bem simplesmente, o reverso das suas qualidades encantadoras*».

Garrett, com todo o seu exibicionismo, e a sua permanente preocupação de «*ser em todas as circunstâncias o centro das atenções*», não fez com isso senão o que hoje se chamaria a publicidade das suas ideias revolucionárias de verdadeiro corifeu do liberalismo político (não confundir com o económico de hoje) de convicto iluminista, de apaixonado pela soberania popular, pela defesa da liberdade e do povo.

O remate da tragédia a que deu o nome de *Lucrécia*, na qual – já se o disse – desabrochou o seu génio de eleição, é bem a prova disso: «*viva-mos livres ou morramos homens*». Assim viveu e assim morreu, mesmo quando a heterodoxia dos seus escritos e da suas rebeldias lhe granjeou, por duas vezes, hospedagem no Limoeiro. O Dr. Mário Soares, que bem mais vezes por lá passou, dirá que amam mais a liberdade aqueles a quem os «Limoeiros» desse vasto Mundo privaram dela.

Foi assim contraditório: efeminado nos gestos, donairoso nos gestos, mentindo sobre a idade que tinha; em contraponto firme nas convicções, bravo na sua defesa, física, psicológica e intelectualmente corajoso. Teve sempre detrac-

Da Formação da Segunda Câmara dos Côrtes; Discursos Pronunciados pelo Deputado J.B. de Almeida Garrett. Lisboa, Imprensa Nacional, 1837. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

DA FORMAÇÃO
DA
SEGUNDA CAMARA
DAS
CORTES;

DISCURSOS PRONUNCIADOS PELO DEPUTADO
J. B. DE ALMEIDA GARRETT,
NAS SESSÕES

DE 9 E 12 DE OUTUBRO DE 1837.

CORRECTOS PELO MESMO ORADOR A RÔGO DE SEUS AMIGOS,
E POR ELLES MANDADOS REIMPRIMIR.

Os povos da Europa libertos apenas da senhoriagem feudal, ahí téem ja outra prompta para os dominar e avexar. E que importa ao povo, que trabalha e sua e chora, que o seu trabalho seja devorado pelo duque ou pelo banqueiro; que o seu suor seja bebido pelo marquez ou pelo grande fabricante; que as suas lagrimas sejam escarnecidas pelo barão do alto do seu castello, ou pelo rebatedor de cima da sua burra?

Disc. I. pag. 20.



LISBOA
NA IMPRENSA NACIONAL.

1837.

tores, a quem não deu descanso; teve sempre adversários, a quem não recusou combate; quando foi caso disso, applicou uns murros bem applicados; em extremo de causa bateu-se em duelo à pistola, a desafio seu, embora no momento da verdade o adversário tenha atirado para o ar, em convite a que Garrett o imitasse, o que cavalheirescamente fez.

E sobretudo, amou sempre muitas mulheres, que facilmente se rendiam à sedução dos seus galanteios encantatórios. Amava-as todas em cada uma. Tinha uma marcada predilecção pelas mais jovens, mesmo tendo em conta que o amor, e até o casamento precoce, eram frequentes nesse então. Separado da primeira e única esposa (nessa altura era vedado ter mais do que uma, ainda que sucessivamente) a qual lhe deu uma filha, que logo perdeu, não hesitou em coabitar com outra, igualmente jovem, que lhe deu duas filhas e um filho varão, só uma das filhas tendo conseguido sobreviver. Cedo falecida essa segunda companheira, refugiou-se em relações adúlteras que dificultaram e diferiram o seu acesso ao palácio real. Uma bela mulher casada inspirou-lhe as *Folhas Caídas* e deu vida e calor ao seu Outono.

Viria a morrer quase só, tal como Camões, seu modelo, reduzido às visitas de Gomes Amorim, de Herculano, da filha freira e poucos mais. Mas não pobre, como o épico. Ele próprio tinha restaurado, mobilado e decorado com requintado gosto (era dado ao bricabraque, como o também imortal Junqueira) a casa em que viveu a dolorosa espera da morte.

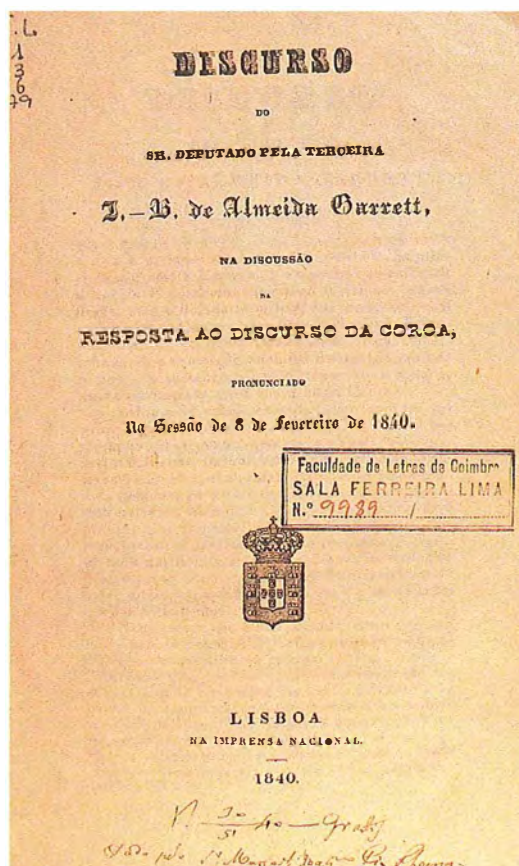
O que, porém, pretendo realçar, é que não são lícitas, nem foram tentadas, conclusões apressadas sobre a sua virilidade. Amaneirado seria. Mas femeeiro sempre! Chegou, em convívio com uma família inglesa de boa estirpe, a namorar ao mesmo tempo três encantadoras irmãs, com uma das quais se envolveu a sério. Este dado biográfico é por ele próprio reprodu-

zido nas *Viagens da Minha Terra*, atribuído à figura de Carlos – o tal que conquistou o amor da Joaninha dos olhos verdes – que nesse e porventura noutros relatos não é senão o próprio Garrett. E tinha ele, pela família, sido destinado a padre, tendo inclusive chegado a receber *prima tonsura*!... Sempre é verdade que Deus não dorme!...

Foi decerto preciso que Garrett tivesse tido o génio que teve; tivesse sido o poeta, o dramaturgo, o romancista, o parlamentar, o jornalista e o resistente que foi; e tivesse vivido a vida inteira em coerência com as suas próprias ideias e convicções, até ao sacrifício do que mais amava, para que os seus veniais pecadilhos fossem afinal sempre perdoados, quando não apoucados, levados enfim à conta do imenso crédito que acumulou na conta-corrente da história, à força de determinação e de talento.

Não terá tido, por certo, o carácter sólido e brônzeo de Alexandre Herculano. Mas não lhe faltou carácter. O seu contemporâneo D. João de Azevedo assim o descreve: «*talento monstro, reputação europeia, primeiro orador português, primeiro poeta peninsular e literato quase enciclopédico*». Este hetero-elogio goza tanto da presunção de ser sincero e justo, que provém de quem, do mesmo passo, o considerou «*o céptico mais desalmado que seguramente se tem sentado em cadeira de parlamento*». Mas o crítico recai em crise de admiração artística e intelectual quando remata: «*... efectivamente é gigante; e talvez precisara curvar-se para atravessar o Colosso de Rhodes*».

Eram, decerto, as suas fraquezas *lordbyroneanas* a estragar a pintura. Porque «*céptico*» e «*desalmado*» é que Garrett não foi! Pelo contrário: foi sempre firme na sua fé religiosa, patriota sem mácula e fiel à causa do liberalismo político e da democracia representativa. Amou como poucos a liberdade e lutou, inclusive de armas na mão, como simples soldado, pela emancipa-



Discurso do Sr. Deputado pela Terceira, J. B. de Almeida Garrett, na discussão da Resposta ao Discurso da Coroa, pronunciado na Sessão de 8 de Fevereiro de 1840. Lisboa, Imprensa Nacional, 1840. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

ção da burguesia e do Povo. A sua vida e a sua obra são o testemunho disso. E bem se sabe que viveu por dentro o período politicamente mais descontínuo e instável da história política portuguesa. A sua obra – quantas vezes censurada, de autoria oculta ou representação proibida – tem a coerência de um hino aos ideais do vintismo e da liberdade.

E convenhamos: se a Garrett faltou alma, quem outra mais rica e sensível a teve? Não o considerou Ramalho «*um dos maiores poetas deste século*»? E pudesse acaso ser tão universalmente grande se a alma for pequena?

Digamos tudo: se Garrett foi um «*céptico desalmado*», quem escreveu por ele as *Folhas*

Caídas, o Frei Luís de Sousa e as Viagens na Minha Terra para só citar o principal? E quem, por amor do Povo, calcorreou o país em recolha dos 11 «rimances» populares, da mais tradicional e genuína poética portuguesa, hoje registada nesse admirável *Romanceiro* que figura entre as obras-primas, não só de Garrett, mas da literatura portuguesa, senão universal?

Mas, hoje e aqui, reveste-se de particular significado a dimensão parlamentar de Almeida Garrett, como Deputado e Par do Reino.

Falemos pois desse nosso talentoso *colega*. Já referi que Camilo o considerou o maior orador parlamentar de sempre. Essa opinião não é isolada. E é com frequência mantida

quando se o compara com esse outro gigante da oratória parlamentar que foi José Estevão de Magalhães, o «Cícero» de Aveiro. Com uma diferença: Garrett cuidava mais da forma, como grande escritor que era. E teve sobre José Estevão a vantagem de ter sido também um dos mais prolíferos e brilhantes legisladores, dentro e fora do Parlamento.

Antes mesmo de eleito Deputado, foi encarregado de redigir importantes textos legislativos – inclusive de valor constitucional – inspirados pela mística vintista e pela experiência revolucionária da Europa em ebulição. Mesmo Mouzinho da Silveira, que goza justamente da fama de primeiro legislador do liberalismo revolucionário, teve em Garrett um precioso colaborador, com a vantagem de este lhe aprimorar tecnicamente a linguagem jurídica, já que a sua não era propriamente famosa.

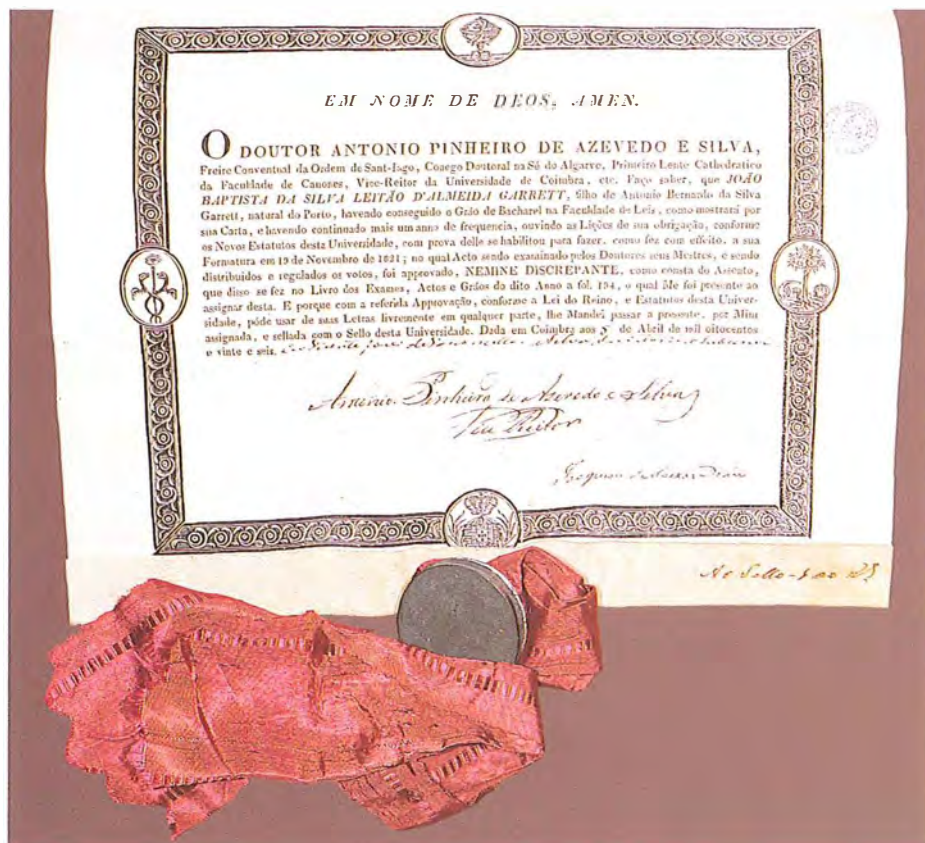
Dotado de voz bem timbrada, sempre teatral, como grande actor que foi; usando com mestria o gesto e colocando com propósito a voz; declamando com ritmo a frase; apoiado numa invulgar cultura; e temperado por uma riquíssima vivência, Garrett foi decerto – repito – o nosso mais talentoso parlamentar de sempre. Tão-só por esse atributo que, bem o sabemos, exige tanto para ser perfeito, bem se justifica esta sinceríssima homenagem.

Herculano que lhe conhecia a prontidão e a acidez da réplica, quando o Ministro Ávila atacou Garrett, fez famoso o seguinte aparte: «– Se lhe dão tempo para pensar, esmaga-os!».

Como de facto. Dias depois, Ávila era feito em estilhas, o que valeu a Garrett, a par de encómios pelo brilhantismo da resposta, a demissão de vários cargos, o que em muitas outras oportunidades lhe aconteceu.

Também Sotto Mayor, dirigindo-se a Garrett, então Ministro dos Negócios Estrangeiros, lhe atirou com esta: «– Pois o Ministro é tido como o primeiro e maior poeta da Península,

Diploma da Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra, de 8 de Abril de 1826.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.



e em vez de tratar de organizar a sua repartição, que acha mal organizada, trata cuidadosamente de se fazer Balio de Malta?». Logo José Estevão, em aparte que o relato da sessão regista: «– Cuidado com ele! Eu conheço-o; já lhe provei a mão! É temível!».

No dia seguinte, desfê-lo. Era Sotto Mayor, passou a Sotto apenas.

Passos Manuel chamou-lhe «pena de oiro». Foi decerto de oiro a sua pena, por mais que materialmente o não fosse. Tivemos, também nós, um «pena de oiro», o nosso querido e já saudoso Raul Rego. Não tão genial, decerto. Mas talentoso também. E sobretudo um carácter de eleição, impermeável às mundanais tentações, e insensível a vaidades e lisonjas.

Quanto a Garrett, melhor é escutá-lo que julgá-lo. Disse ele no célebre discurso do «Porto Pireu», em resposta a uma brilhante intervenção de José Estevão, que os arquivos desta Casa registam sob o mesmo título: «*O que hoje é classe média para o povo, foi ao princípio a aristocracia... Foi-lhe mister lutar com os reis; e o povo a ajudou; venceu e não tardou a abusar da vitória. De protectora e aliada tornou-se senhora; usurpou tudo, invadiu tudo, abusou de tudo. E o ciúme dos reis primeiro, e a inveja e o ódio dos povos depois, fez justiça ao usurpador. Caiu como nós havemos de cair; apedrejada da indignação popular; se não reflectirmos e nos não moderarmos a tempo. E mais fácil e mais pronto havemos de cair: Que a nossa oligarquia efémera é estátua de pés de barro; aquela tinha alicerces de ferro e sangue que iam até às entranhas do país. E caiu! O fanatismo religioso e os preconceitos antigos, e a memória dos serviços prestados, e o lustre das velhas prosápias, e a glória e a vaidade nacional, e a história cheia de seus nomes e que tudo rodeava de prestígios e de força, e de autoridade, a antiga aristocracia histórica.*

E caiu, e ela aí jaz por terra. Quando veio o dia grande e amargo, quando o povo se ergueu e

lhe pediu contas da sua usurpação, ela invocou todos esses prestígios, falou na religião, apelou para a história. E nada lhe valeu.

Nós, se com os nossos abusos trouxermos esse dia, se fizermos a loucura de tornar obnoxia ao povo a nossa classe que ele ainda ama, que invocaremos nós no dia em que nos pedirem contas? Falaremos na história? Mas nós ainda não a temos! Apelaremos para a gratidão dos serviços prestados? Mas quais fizemos nós, quais que a nosso prol não fossem?

Não podemos, digo, apelar para a gratidão dos povos porque ainda não fizemos nada a favor dos povos.

O povo trabalha e produz, a classe média adquire».

As actas registam débeis «apoiados» de alguns membros do congresso. Permitam-me que vos pergunte: hoje, aqui e agora, voltariam a ser débeis?

De um outro discurso, proferido já como Par do Reino, retiro o seguinte passo: «*A sociedade deve esforçar-se por fornecer trabalho ao que precisa de trabalhar para viver; a sociedade tem a obrigação de sustentar o que envelheceu e se impossibilitou ao serviço dela. Disse-o o Evangelho antes de o dizer o socialismo*».

Em resposta a um dos habituais discursos da Coroa, disse uma dia: «*Ordem... é o “fiat” da liberdade: a luz vai separar-se das trevas, o mal do bem, a monarquia do despotismo, a igualdade civil da demagogia, a religião do fanatismo; e a Liberdade criadora há-de olhar para a sua obra e ver que ela está boa... Em o Povo conhecendo bem a Liberdade, em o Povo ouvindo e conhecendo a ordem, há-de ver, há-de conhecer, que uma é impossível sem a outra*».

Quando preparava a minha tese sobre «Direitos de Autor», enquanto aluno do Curso Complementar de Ciências Jurídicas, deparei, naturalmente, com o famoso projecto de lei

Em 1829, D. Pedro, herdeiro do trono de Portugal, promulga a Carta Constitucional e abdica a favor da filha, D. Maria da Glória, o que permite a Almeida Garrett regressar do exílio em Inglaterra. Estampa da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



sobre a propriedade literária, de que Garrett foi autor. E tomei conhecimento, deslumbrado, da polémica que, sobre esse projecto, travou com o grande Alexandre Herculano. Este, numa posição idealista, a recusar que os direitos dos autores sobre as suas obras pudessem ser qualificados como «*uma propriedade como qualquer outra*».

Impossível reproduzir aqui os argumentos e contra-argumentos desses dois gigantes. Mas recordo que Herculano acusava Garrett de «*pendurar a ideia no mercado entre o barril de manteiga e a saca de algodão*», enquanto que Garrett, mais realista, apesar de mais poeta, lhe retorquia que os escritores e os artistas tinham de almoçar todos os dias, como toda a gente.

Após uma por vezes áspera troca de mimos, que os deixou por largo tempo efectivamente frios, Garrett, implacável, acabaria por rematar

mais ou menos assim (cito de memória): «—*Deixe-se você de fantasias! Com que é que comprou a quinta de Vale de Lobos? Não foi com os direitos de autor que os editores lhe pagaram?*»

Segundo a minha tese, ambos tinham razão. O direito de autor é com efeito um direito *sui generis* revestido de uma dupla natureza material, nessa medida sendo um direito de propriedade como o entendeu Garrett; e intelectual ou moral, nesse aspecto revestindo as características de um direito imaterial, parente próximo dos direitos da personalidade, como pretendia Herculano.

Mal eu sabia então que viria a ter a possibilidade de determinar, como já determinei, a publicação em livro das intervenções parlamentares do grande Garrett. Compreendo muito mal que essa publicação, acessível a todos, não exista. Como não existe a divulgação das brilhantes intervenções de parlamentares como Fernandes Tomás, António Cândido, Alexandre Herculano, António José de Almeida, Cunha Leal e tantos outros. Tem sido negado aos portugueses um fácil acesso à história nobilitante do seu Parlamento. Vamos corrigir essa lacuna!

O próprio José Estevão, que com o brilho que ninguém lhe recusa fez questão em replicar ao discurso do «Porto Pireu» da autoria de Garrett, não terá atingido a altura daquela famosíssima oração.

Garrett foi por diversas vezes eleito Deputado, uma vez como único pela oposição, contra as maquinações dos empenhados em mantê-lo afastado de S. Bento. Só não conseguiu, com mágoa que nunca superou, ter sido eleito pelo Porto, sua terra natal.

Nessa época, os governos caíam frequentemente (um deles não chegou sequer ao terceiro dia) e as câmaras tinham também duração fugaz. Só o talento de Garrett lhe foi permitindo superar o empenhamento dos seus adversários em silenciá-lo.

► As *Folhas Caídas* publicaram-se primeiro num volume, que na segunda edição se reuniu às *Fábulas e Contos*. As provas de imprensa, sem nome de autor, estavam sobre o balcão da livraria Bertrand, quando ali entrou Alexandre Herculano. Já a este tempo os tinha desunido a questão da propriedade literária, e Herculano ignorava absolutamente que essas provas pertencessem a Garrett. Pegou nelas por curiosidade, dizendo: – Versos! Ainda há quem faça disto em Portugal?!

Abriu e folheou desdenhosamente.

Francisco Bertrand, o excelente e erudito velho, que todos conhecemos e estimamos, [...] sorria maliciosamente. Alexandre leu alguns versos, arregalou os olhos, sorveu com força a pitada que tinha entre os dedos, sentou-se melhor na cadeira, e tornando a ler outro pedaço, gritou, por não poder já conter aquela rude espontaneidade que realçava a grandeza do seu carácter:

– De quem diabo é isto?! Não há senão um homem em Portugal capaz de fazer tais versos! São do Garrett?!

– São, sim, senhor – respondeu com o seu modo amável o honrado Francisco.

Herculano percorreu todo o livrinho, isto é, devorou-o, manifestando o maior assombro.

– Que lhe parece? – interrogou Bertrand.

– Penso que se Camões fizesse versos de amor, na idade em que está Garrett, não era capaz de o igualar. São belíssimos! Aquele diabo não pode com o talento que Deus lhe deu! – E foi lendo, sempre com o mesmo entusiasmo. – Parece que tem vinte anos! Este livro fará com que se lhe perdoe tudo!...

F. Gomes de Amorim *Garrett. Memórias Biográficas*, tomo III, 1884, pp. 399-400.

Coube a Garrett viver num dos períodos de maior instabilidade política da nossa história. O vintismo libertário encontrou-o em Coimbra a escrever e a estudar direito. Ou leis como se dizia na época. Viveu com o entusiasmo da juventude essa aurora de liberdade. «*O entusiasmo da revolução de vinte* – escreveu a propósito – *que me apanhou em flagrante, rodeado de Enciclopedistas, de Rousseaus e de Voitaires, deitou a perder tudo... Atirei com o gorro por cima da ponte e fiz versos*». E acrescenta: «*Durou-me pouco a embriaguez desta primeira paixão; porque entrando cedo no mundo e nas cogitações políticas, o ócio das recreações literárias me enfadou logo*».

Mas estava escrito que havia de ser um dos gigantes da nossa literatura de sempre. Forçado a emigrar para Inglaterra em meados de 1823, após o golpe de estado absolutista de Vila Franca, viria, apesar das dificuldades económicas com que teve de lutar (chegou a empregar-se como escriturário), a encontrar disponibilidade de tempo e espírito para absorver a influência da nova vaga literária que varria a Europa, para se deixar inspirar pelos grandes sacerdotes dos novos credos – Byron e Scott, entre outros – e para retomar o gosto pela escrita. Assim nasceram o *Camões* e a *Dona Branca*, essas maravilhas fatais de todas as idades!

Autorizado a regressar, desde que declarasse por escrito «conformar-se com a ordem legitimamente estabelecida» (que pouco original foi Salazar!), recusou nobremente.

Mas, logo em Abril de 1826, D. Pedro, imperador do Brasil, herdeiro do trono de Portugal por morte de seu pai, promulga a Carta Constitucional e abdica do trono de Portugal a favor da filha D. Maria da Glória. Garrett regressa então a Lisboa e publica uma «Carta de Guia de Eleitores», que deve ter feito urticária ao absolutista D. Miguel. No vai e vem do poder que se seguiu, este desembarca em Lisboa em 1829 e Garrett

busca de novo o exílio. Seis meses depois, o Conde de Vila Flor, futuro Duque da Terceira, à frente das forças liberais, derrota os miguelistas e ocupa a Vila da Praia. Em Novembro de 1831, D. Pedro parte para a ilha Terceira. E Garrett alista-se como simples soldado nas suas forças. Nos Açores cai de amores por uns olhos negros de quinze anos de idade. Sempre igual a si próprio! A revolução e o amor nunca foram incompatíveis. Pelo menos para ele!...

Foi decerto inspirado neles que mais tarde confessou:

*Só negros negros os quero!
Que em lhes chegando a paixão,
Se uma vez disserem sim,
Nunca mais dizem que não!*

«Um fingidor»! Demais sabemos nós que os quis de todas as cores: negros, verdes, azuis e às riscas. O querer era sempre o mesmo. A cor dos olhos é que mudava!

O quê? Estão a dizer-me que não há olhos às riscas? Pois posso assegurar-vos que ele não deu conta disso!...

Dá-se o desembarque no Mindelo e a sequência é conhecida. Garrett voltará no entanto ao exílio, vítima de perseguições políticas, e regressa após a entrada triunfal em Lisboa do Duque da Terceira. Reocupa lugares de que tinha sido banido e é nomeado para outros. Entre eles, o de Secretário da Comissão da Reforma para a Instrução Pública, tendo desempenhado, como é sabido, um papel do maior relevo na reforma educativa do País. O seu texto *Da Educação* ainda hoje é de leitura obrigatória.

É então encarregado da sua primeira missão diplomática no exterior: encarregado de negócios junto do Rei dos Belgas.

Outras teria: embaixador, encarregado de negociar tratados, chegou naturalmente a ser

Ministro dos Negócios Estrangeiros. Sem significativo acréscimo de glória, diga-se em abono da verdade.

Entre as muitas tarefas de que foi incumbido – sobretudo depois de Sá da Bandeira ter reposto em vigor a Constituição de 1822 – figuram as ligadas à reforma do teatro, área em que tão particularmente se notabilizou, que a história o reconhece como fundador do Teatro Nacional. São da sua autoria um Plano de Criação de um Teatro Nacional, um Projecto de Criação da Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, o Projecto da Criação do Teatro Nacional D. Maria II e a Criação de um Conservatório de Arte Dramática. Recusou por esse então uma pasta no Governo, bem como os lugares de Conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça e de Presidente do Tribunal Superior de Comércio. Mas aceitou, modestamente, o lugar de vogal deste Tribunal, e o lugar – sempre a paixão pelo teatro – de Inspector dos Teatros e Espectáculos. Se a isto juntarmos o mérito excepcional das peças teatrais que escreveu – com destaque para o *Frei Luís de Sousa*, que António José Saraiva e Óscar Lopes rotulam de «obra solitária na literatura portuguesa» e no teatro romântico em geral; o *Alfageme de Santarém*, em que ataca a direita carlista; a *Sobrinha do Marquês*, imbuída de uma certa crítica anticlerical, e *Um Auto de Gil Vicente*, que marca o ressurgimento de um teatro verdadeiramente nacional – o teatro português foi ele. Ainda é!

Garrett, aliás, viveu o teatro com tão intensa paixão, que foi também e muitas vezes actor, encarnando a primor os seus próprios personagens.

Em tudo isso mecenaticamente ajudado pelo famoso Conde Farrobo, o que com o abundante e fácil dinheiro de África construiu o «petit Versailles», que pretendia ser o Palácio das Laranjeiras, e junto dele um famosíssimo teatro

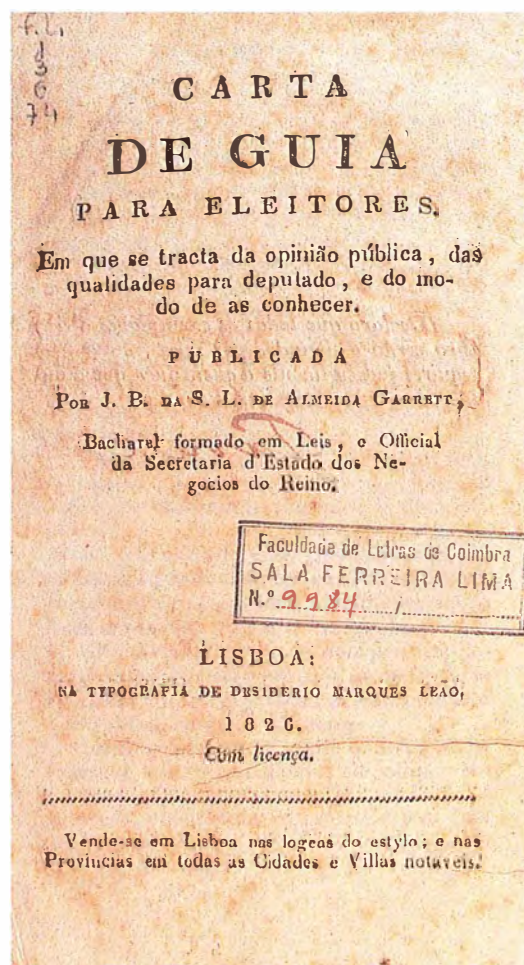
71

Acto Primeiro.

É no suburbio de Santarém, ditto A Ribeira.
A esquerda uma casa antiga, afalacada
com vestígios de grandeza senhorial, mas
muito arruinada, com escada de pedras exteri-
or, descoberta e practicavel, e collocada
de modo que os actores, quando descem, fi-
cam com a ~~cor~~ face para o espectador. No
alto da escada, platão com parapeito, e
coberto com um frameiro. — A direita
uma casa abanacada mas vasta e bem
reparada em que estão os armazens e
semothurias do Alfageme, cujas forjas
accessas e trabalhando são visíveis para o
espectador: a parte mais posterior da casa
é mais antiga e acanhada, com vós suas
janelinhas agudas e porta no meio. — No fundo
Maravilhas ou parte alta de Santarém. — Em
baixo corre o Tejo. — Da esquerda vem a estrada
de Lisboa, pela direita se vá para Santarém.
— No meio da scena, entre as duas casas alguma
arvore. — É de hyverno. — A mesma vista
em todos os actos.

Scena I

Carta de Guia para Eleitores. Lisboa, Tipografia de Desidério Marques Leão, 1826. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



em que actuaram os melhores actores e as mais famosas divas do canto lírico desse tempo. Até que o fogo o destruiu. Farrobo representava também.

A nova revolução de Costa Cabral, de 1838, não afectou Garrett, que ajudou Cabral a restabelecer a ordem. Jurada um mês depois a Constituição de 1838, Garrett jurou-a a contragosto, dada a sua fidelidade à Carta. Isso não impediu que fosse incumbido de novos e importantes trabalhos, entre eles o de redigir o Código Administrativo. Sem esquecer o Teatro! Criou,

por essa altura, prémios do Conservatório para peças originais, fez votar um subsídio para o teatro português e tomou a iniciativa de constituir a «Sociedade de Autores».

Os golpes políticos não ficaram por aqui. Há a Maria da Fonte, a famosa Patuleia, durante a qual a guerra civil alastrou a quase todo o país; a Regeneração; Costa Cabral; os golpes e os caudilhos do costume. Tudo isso é conhecido.

Garrett, umas vezes na mó de cima, ajoujado de cargos e honrarias, outras na mó de baixo, disso de pronto despojado. Mas o que deixo dito serve para realçar que enfrentou sempre com total dignidade os azares da sorte. Sem se bandear. Sem se vender por favores de espécie nenhuma. A beleza e o mérito da sua obra literária não foram atraído, repito, pelo essencial do seu comportamento e do seu carácter. Aceitou sempre, sem vacilar, as maiores contrariedades; os exílios terão sido as menos duras. Chegou a receber ameaças de morte e de fogo posto na sua residência; sem lhe ter dado nenhum chelique.

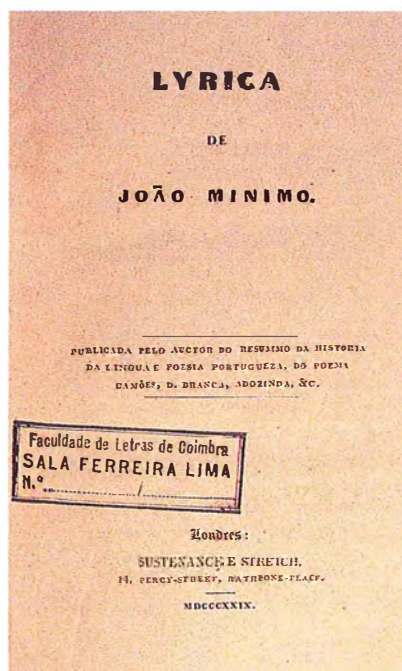
Pelo contrário: por entre as árduas lutas e as importantes tarefas políticas de que foi incumbido, encontrou sempre ânimo para dar continuidade à exploração do filão inesgotável da sua criatividade artística. São do seu outono algumas das suas mais belas produções, como o *Arco de Sant'Ana* e esse fresco admirável e único que são as *Viagens da Minha Terra*. Mas sobretudo, como já disse, os poemas reunidos nesse livro imprevisível da sua vigésima quinta hora que são as *Folhas Caídas*. Garrett foi grande até ao fim. Poucos o são. E não apenas grande: Poeta até ao fim! Ele mesmo o disse, a propósito desse livro, «poeta na primavera, no estio, e no outono da vida, hei-de sê-lo no inverno, se lá chegar, e hei-de sê-lo em tudo».

A melhor homenagem que podemos prestar-lhe é reconhecer que com brilho singular o foi.

Garrett

Romantismo e Modernidade

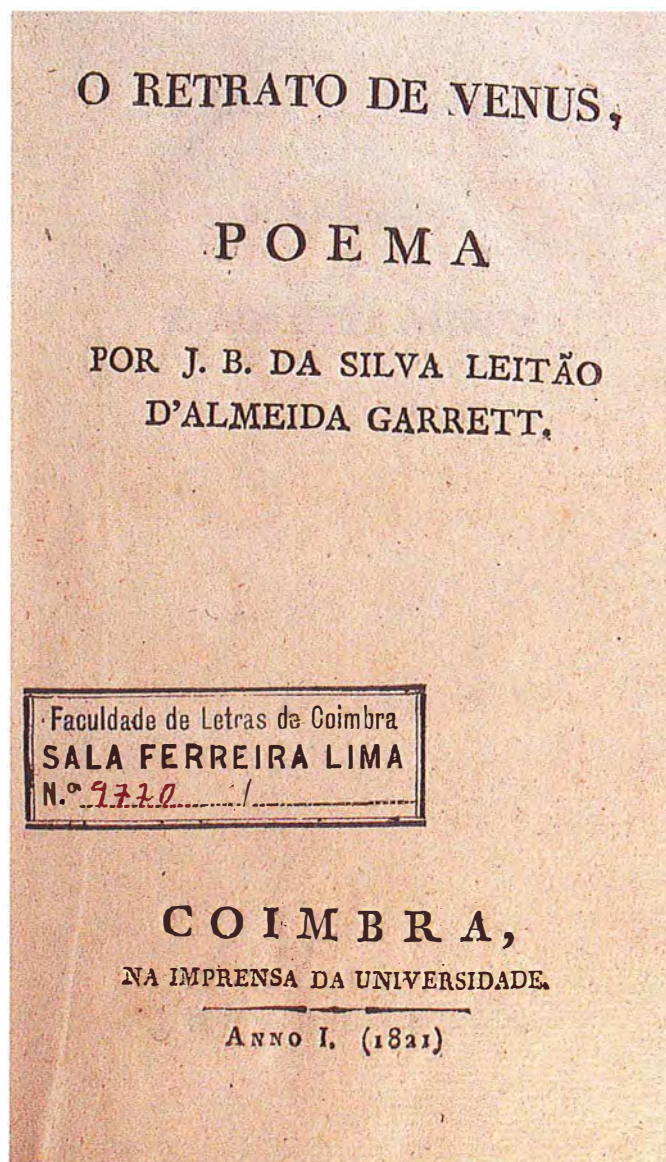
Ofélia Paiva Monteiro



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 neoclasicismo 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*».

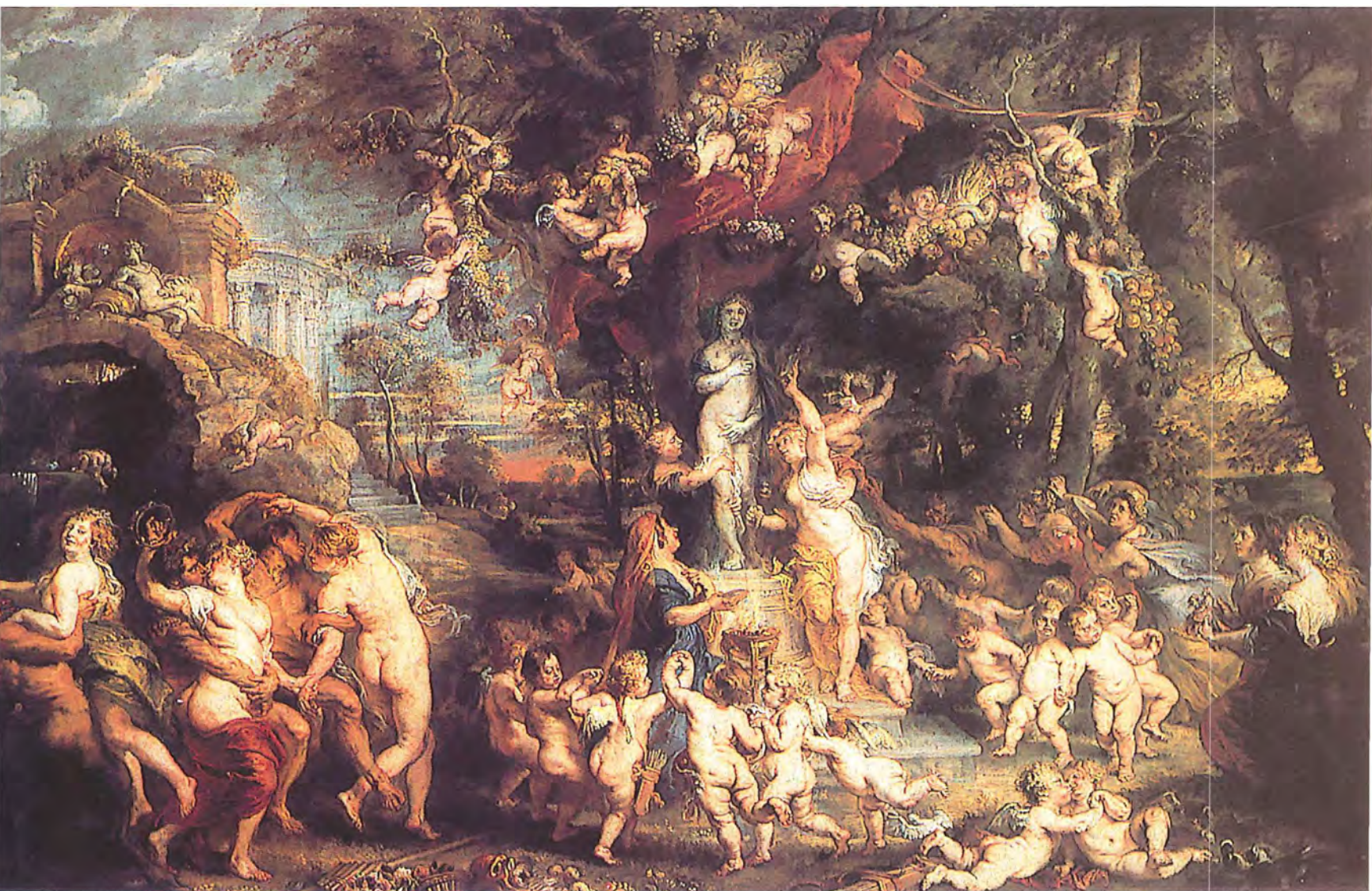
A abertura de Garrett ao Romantismo no decurso das confrontações do velho-Portugal com a instalação do regime constitucionalista (só definitiva após 1834) – anos que lhe trazem decepções e expatriações dolorosas, mas também alargamentos culturais determinantes nos meios estrangeiros que conhece (Inglaterra, 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 vi-
jantes, e descobridores poezias, e cantigas já de immemorial tempo consagradas pela Re-
ligião, ou pela politica^(b). Esta verdade, confirmada pelas longas, e reiteradas obser-
vações de muitos seculos, deve provar-nos que a poesia não é (como alguns quize-
rão) a caracteristica da cultura d'uma nação; antes a experiencia^(c) tem mostrado, e a historia do mundo comprovado que o aug-
mento da civilização, trazendo de poz si o progresso das sciencias, e artes necessarias, e

(a) Robertson History of America. — (b) Essai sur la Poe-
sie 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.

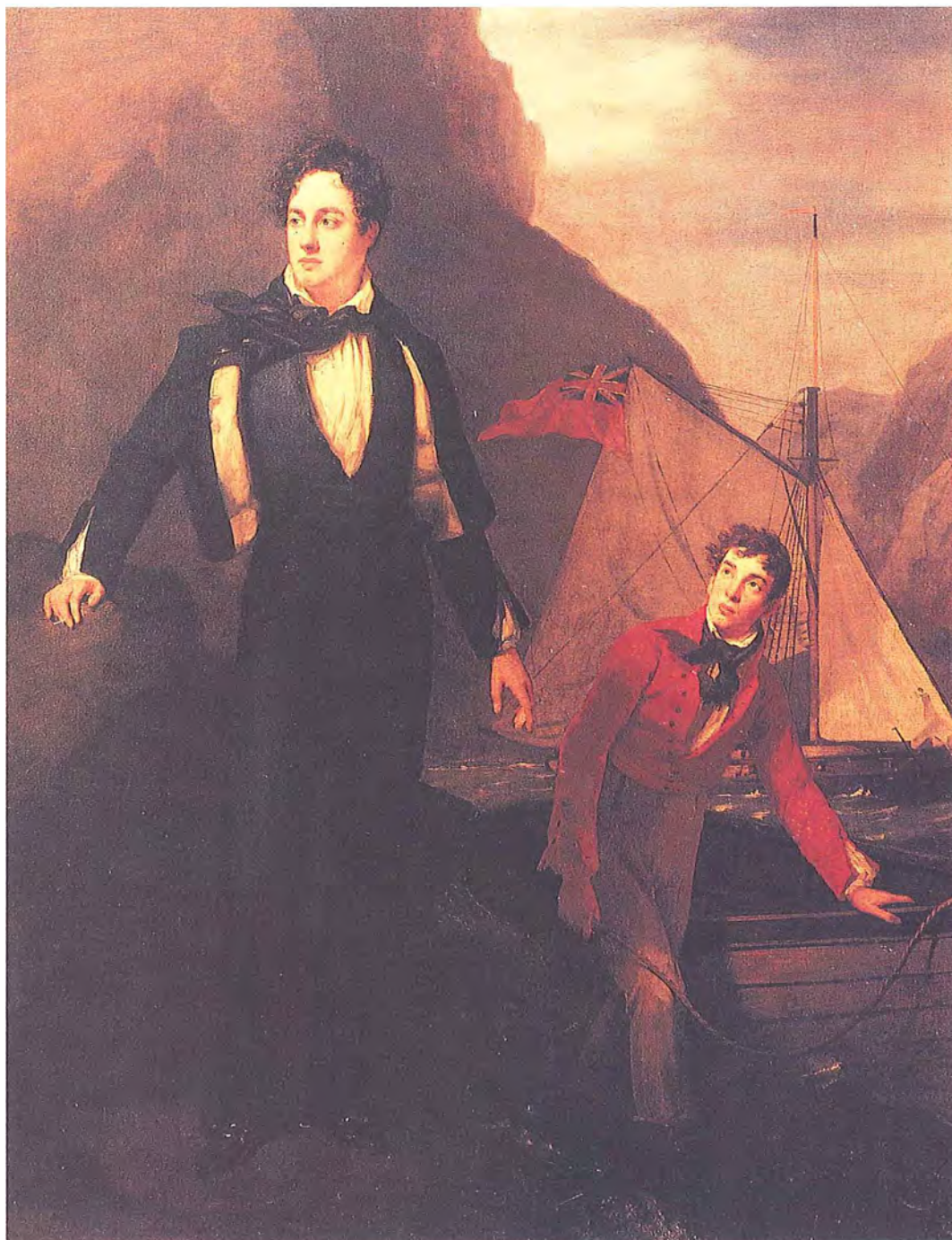
Se este voto de genuinidade literária (e bem vemos como o tradicionalismo romântico se incorpora no princípio moderno da afirmação do «sujeito») insiste na desejável nacionalidade dos «motivos» tratados¹⁴ – e de facto Garrett passa a criar as suas ficções em torno de problemas, ambientes e personagens 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».

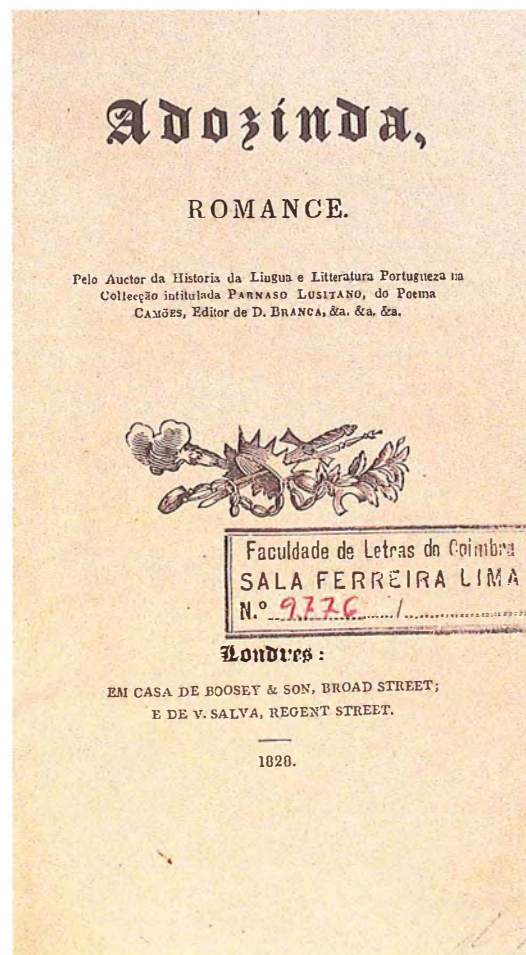
Com esta afirmação bem romântica do poder do *autor* para fazer, ele, a *nacionalidade* de uma obra pela forma como trabalha a matéria ficcional, imiscuindo o seu modo de ser, participante do modo de ser da colectividade a que pertence, na convocação para a «fábula» que imaginou, segundo um dado «rito», 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 *pessoal* 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

Elk. D. Pedro

Per Cã portageis da rigo da cid

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

Antalças Rodriguez, juiz do Porto, linheiro
e irmão de ^{João} ~~Marta 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 Oscar 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».

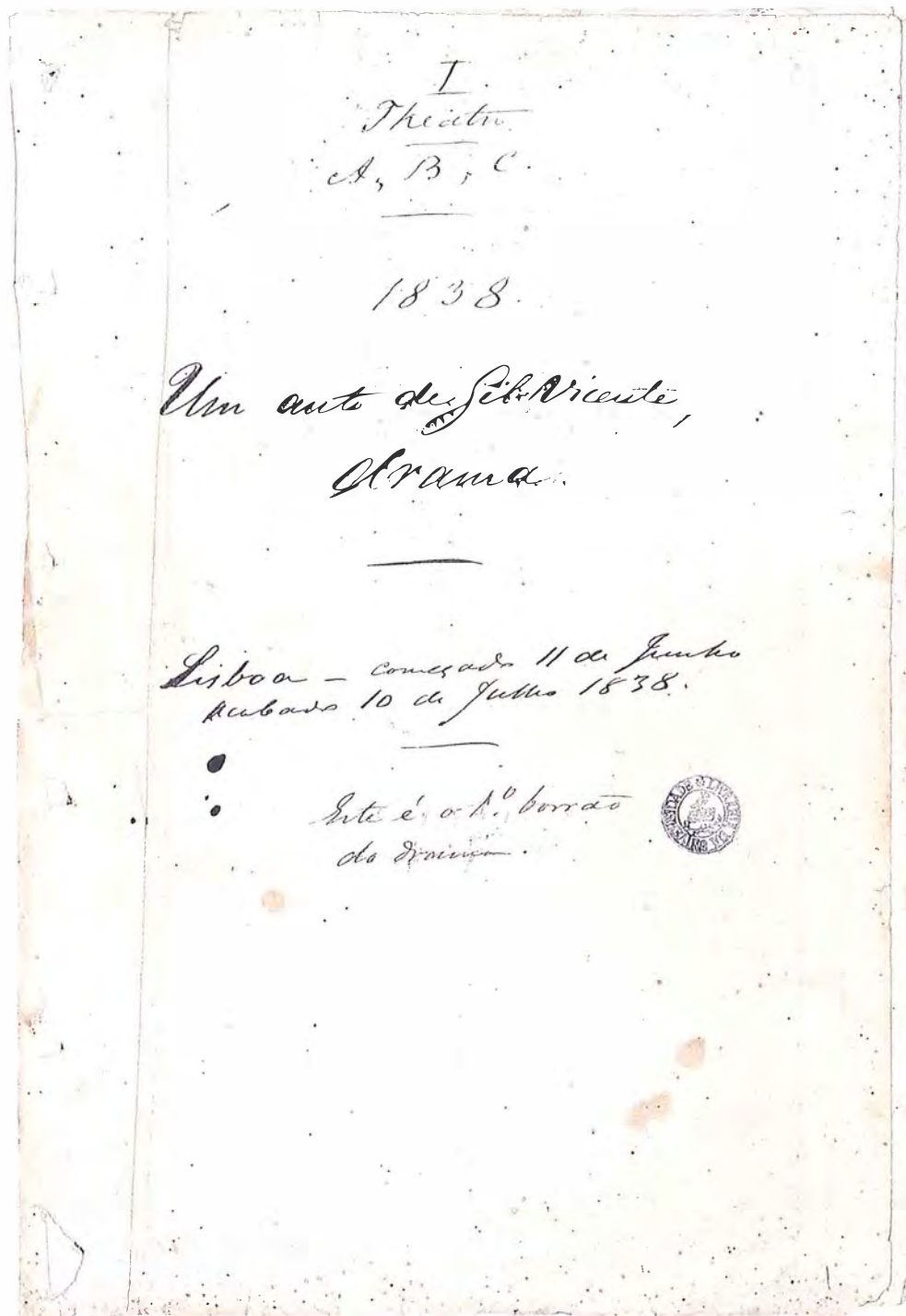
¹⁷ Diz Eduardo Lourenço, n' *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* (Lisboa, D. Quixote, 1978, p. 89): «Mas é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, Portugal se interroga, ou melhor, que Portugal se converte em permanente interpelação para todos nós».

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.



Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos

Aníbal Pinto de Castro

É POR DEMAIS SABIDO COMO A EVOLUÇÃO DOS códigos estéticos se pode operar por continuidade ou por fractura. E como, no caso do Romantismo, a renovação do gosto literário se fez num espírito revolucionário contra o império dos modelos clássicos, mantidos durante mais de dois séculos por um sistema pedagógico basicamente sustentado pelos colégios da Companhia de Jesus, e que projectava, no plano da arte, os mesmos anseios de liberdade que a Revolução Francesa proclamara e fizera triunfar.

Na verdade, não era de modo algum inóceno o grito que, em 1834 (e em França!), Victor Hugo lançava no poema «Réponse à un acte d'accusation», incluído nas *Contemplations*: «guerre à la Rhétorique et paix à la syntaxe»!¹...

Mas Garrett, que certamente o leu e entendeu, como se prova pelo indiscutível papel que desempenhou na renovação da língua e do estilo, num texto literário singularmente novo, não foi tão radical nos caminhos que escolheu para criar a sua obra. Preferiu o eclectismo de uma atitude que se me afigura muito semelhante à de Camões, como ele, escrevendo direito ainda que pelas linhas sinuosas da ironia, lembrou no cap.VI das *Viagens*, ao divagar, como só ele sabia, acerca da fusão da mitologia pagã com o maravilhoso cristão. Aí escreveu, com efeito, referindo-se ao tempo estético do épico:

«Não havia ainda então românticos nem romantismo, o século estava muito atrasado. As odes de Vítor Hugo não tinham ainda desbancado as de Horácio; achavam-se mais líricos e mais poéticos os encantos de Canídia, do que os pesadelos de um enforcado no oratório; chorava-se com as Tristes de Ovídio, porque se não lagrimava com as meditações de Lamartine. Andrómaca, despedindo-se de Heitor às portas de Troia, Príamo suplicante aos pés do matador de seu filho, Helena lutando entre o remorso do seu crime e o amor de Páris, não tinham ainda sido eclipsados pelas declamações da mãe Eva às grades do

paraíso terreal. O combate de Aquiles e Heitor; das hostes argivas com as troianas, não tinha sido metido num chinelo pelas batalhas campais dos anjos bons e dos anjos maus à metralhada por essas nuvens. Dido chorando por Eneias não tinha sido reduzida a donzela choramingas de Alfama carpindo pelo seu Manel que vai para a Índia...»².

Não tiremos a este trecho a ironia que tão finamente o marca, mas entendamo-lo para além dessa ironia. Veremos que ele exprime com meridiana clareza uma consciente e deliberada atitude estética.

É o lugar dos clássicos nessa atitude que eu me proponho hoje pôr em relevo, na senda da investigação que, com tanta finura e saber, desenvolveu há alguns anos a minha distinta Colega e Amiga Ofélia Paiva Monteiro³, à luz da investigação que eu próprio tenho feito no campo da teorização retórica e poética na época de Setecentos e daquela a que agora estou a proceder no sentido de estabelecer as linhas essenciais e os fundamentos da poética garrettiana.

Qualquer leitor de Garrett, mesmo pouco atento, não terá, aliás, dificuldades em identificar na sua escrita essa permanente presença da leitura dos clássicos. Aduzirei breves provas dessa memória literária e da sua importância no trabalho de Garrett como criador. Já o estabelecimento das relações de intertextualidade profunda que existem entre o texto garrettiano e essas leituras levanta problemas vários, cuja solução depende radicalmente da existência de uma edição crítica genética, cujos primeiros passos começamos agora a dar em Coimbra.

Como deixava entrever acima, o Romantismo português surgiu com manifesto atraso em relação a outras literaturas europeias. Já a explicação desse atraso, e sobretudo da ausência de um verdadeiro pré-romantismo entre nós, carece ainda de precisões e aprofundamentos críticos que urge elaborar. Seria demasiado sim-

plista explicar o fenómeno, recorrendo apenas ao nosso proverbial atraso de país periférico e eternamente privado das luzes do progresso pelas sombras do obscurantismo. Para determinar as causas dessa evolução e da consequente periodização estética que ela determina, temos de recuar um pouco no tempo.

É sabido como o Barroco se prolongou demasiado no tempo português, pois só em 1746 Verney Lhe deu o primeiro abalo sério com as famosas cartas do Barbadinho ficcionalmente reunidas no *Verdadeiro método de estudar*. A responsabilidade dessa excessiva duração cabia inequivocamente, como dizia acima, ao ensino das matérias literárias que a Companhia de Jesus mantivera, quase inalterado, desde os finais de Quinhentos, na sua vasta rede de colégios.

Mas quando, em 1759, a sanha iluminista de Pombal destituiu os Jesuítas desse quase monopólio pedagógico, verificou-se um curioso movimento de retrocesso! Com efeito, por alvará de 28 de Junho de 1759 (dois meses antes do decreto de expulsão!), mandava o rei D. José que, para restaurar o estudo das Letras decaído durante o século anterior pela acção e método dos Inacianos, se tornava necessário repor o «*método antigo (isto é, o do século XVI) reduzido aos termos simplíces, claros e de maior facilidade, que se pratica actualmente pelas nações polidas da Europa*».

Esse mesmo diploma determinava a imediata criação de escolas públicas de Retórica em todas as cidades e vilas do Reino que fossem cabeça de comarca, dando lugar a um alargamento da rede de escolas para a qual não havia quadros nem instrumentos didácticos. Daí resultou um sistema de regras, pautado pelas *Instruções para os Professores* que acompanhavam o alvará, que contribuiu decisivamente para acentuar o carácter normativo do código estético-literário, revalorizando, à luz do gosto renascentista, as teorias matriciais de Horácio e de Quintiliano, com natural, embora não total,

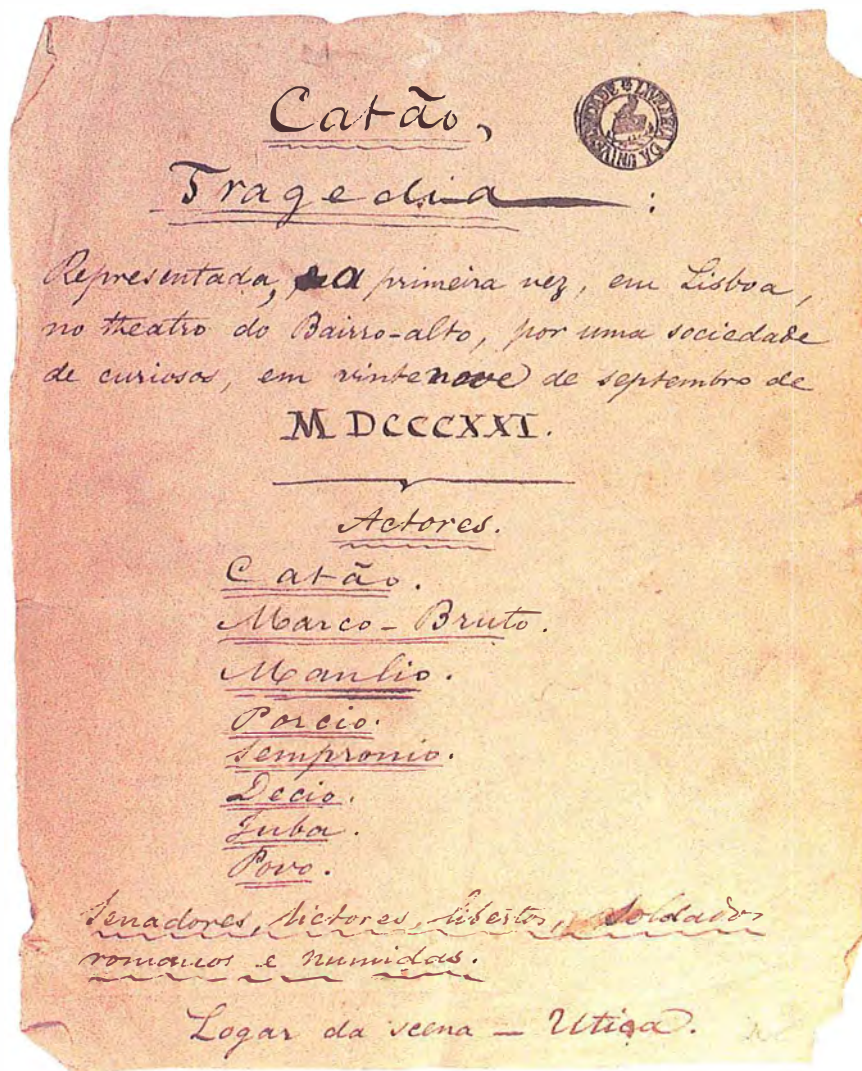
detrimento de Aristóteles e algum esquecimento de Cícero.

Tudo isto significa que a pretendida renovação literária, mediante a criação do bom gosto que autores como Cândido Lusitano haviam haurido de Muratori, se vai fazer por um retrocesso às teorias e paradigmas renascentistas, em vez de se projectar para o futuro na procura de novas ideias estéticas. E a relativa falência da empresa literária consubstanciada na Arcádia Lusitana, apesar de tantos e tão generosos esforços de vários dos seus membros (a começar por Garção!), como teorizadores e criadores, é a melhor prova de que o caminho traçado era o menos adequado para levar os poetas portugueses à modernidade pretendida por Pombal e pelos seus iluminados conselheiros em tais matérias⁴.

É neste contexto cultural e pedagógico, em grande parte personificado pelo magistério doméstico de D. Fr. Alexandre da Sagrada Família⁵, que vai decorrer a primeira formação literária do jovem Garrett. E não faltam provas dessa realidade.

Assim, sabemos que Francisco Gomes de Amorim possuiu, oferecido por Aníbal Fernandes Tomás, um exemplar da *Arte Poética* de Horácio, na tradução de Cândido Lusitano, que Garrett manuseara na sua adolescência, pois tinha manuscritas a sua assinatura (João Batista da Silva Leitão) e a data de 1814⁶.

E quando, por finais de 1830, regressado de Coimbra à casinha do Vale de Santarém, Carlos, em cuja figura ficcional há tanto do próprio Garrett, apresenta os primeiros sintomas de heterodoxia ideológica à perspicácia desconfiada de Fr. Dinis, personagem na qual a finura crítica de Ofélia Paiva Monteiro viu tanto de D. Fr. Alexandre⁷, recebe do austero franciscano uma formal proibição de pensar e indica, como antídoto para o perigoso veneno que já lhe corria nas veias do entendimento, a leitura de dois dos mais celebrados poetas latinos. Vale a pena



recordar um passo do diálogo, tirado do capítulo XV das *Viagens*:

«— Carlos, Carlos! nem mais uma palavra a semelhante respeito. Em que más companhias andaste tu, que mais livros leste, tu que eras um rapaz?... Carlos, proíbo-te de pensar nesses desvãos.

Catão, 1821. Manuscrito autógrafo.
 Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
 Fotografia de Isabel Rochinha.

– Proíbe-me.... a mim... de pensar!... Ora, senhor...

– Proíbo de pensar, sim. Lê no teu Horácio se estás cansado das Pandectas. Vai para a eira com o teu Virgílio... Ou passeia, caça, monta a cavalo, faz o que quiseses, mas não penses. Cá estou eu para pensar por ti.

– Porquê? eu hei-de ser sempre criança? a minha vida há-de ser esta? Horácio! tenho bom ânimo para ler Horácio agora... e a bela ocupação para um homem de vinte e um anos, escandar jambos e troceus!»⁸.

Sob a metamorfose da fantasia ficcional surge com visível transparência a realidade biográfica, onde a formação literária do autor assentava solidamente na leitura dos clássicos.

Tiremos uma terceira prova de duas breves aproximações intertextuais.

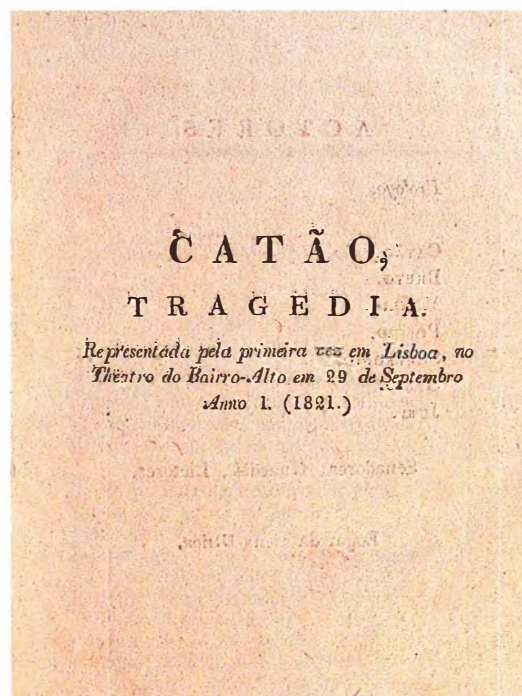
Ao acentuar, no prefácio à 1.^a ed. de *Catão*, publicada em Lisboa, em 1822, as dificuldades do género trágico, não se esquece de sublinhar a demora e perseverança com que estudara e cultivara as principais obras nele integradas, vem-lhe espontaneamente à pena a expressão «*mão diurna e nocturna*»⁹, dos versos 268-269, da *Poética*, quando o venusino recomendava aos Pisões: *Vos exemplaria graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*.

Podia tratar-se de uma proximidade textual que, presente na sua memória de jovem, lhe viesse ao bico da pena com natural e fácil espontaneidade. Tal memória, porém perduraria ao longo de toda a vida. Assim, ao afirmar na *Memorial* lida ao Conservatório Real de Lisboa, em 6 de Maio de 1843, a propósito do *Fr. Luís de Sousa*, que pretendia demonstrar como, com um drama moderno, se podia provocar a catarse aristotélica, excitando fortemente o terror e a piedade das plateias então gastas e caquéticas pelo recurso aos ingredientes estafados de que o teatro dito romântico usara e abusara, acrescenta:

«... não sei se o consegui; sei, tenho fé certa que aquele que o alcançar; esse achou a tragédia nova, e calçou justo no pé o coturno das nações modernas; esse não aceite das turbas o trágico consagrado, o bode votivo; não subiu no carro de Téspis, não besuntou a cara com borras de vinho para fazer visagens ao povo; esse atire a sua obra às disputações das escolas e das parcialidades do mundo, e recolha-se a descansar no sétimo dia dos seus trabalhos, porque tem criado o teatro da sua época»¹⁰.

Note-se que se trata, não de afirmar uma adesão à doutrina horaciana, mas de traçar os caminhos de uma modernidade dramática, recorrendo a formas metafóricas cunhadas a partir dos versos 275-277 da *Poética* horaciana:

*Ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ
dicitur et plaustis uexisse poemata Thespis
quæ canerent agerent que peruncti fœcibus ora.*



ou, na versão portuguesa de Rosado Fernandes: «Diz-se que Téspis descobriu um género desconhecido da Camena trágica e transportou, em carros, as suas peças, que os actores cantavam e representavam de caras besuntadas com o mosto da uva».

Mas não só dos teorizadores e trágicos se alimentara a formação do jovem Garrett. Dos muitos nomes que poderia aduzir, lembrarei apenas as traduções de Safo¹¹ de Catulo, datada do Havre, de 1824, e onde, para além de outras composições sem título, encontramos outras intituladas *A Cornélio Nepote*, *Ao pardalzinho de Lésbia*, *à morte do pardalzinho*, *a Lésbia* (várias), *a Flávio*, *a Verânio*, *a Fúrio e Aurélio*, *a Asínio*, *a Fábulo*, *a Calvo Licínio*, etc., além de, num caderno solto, junto ao mesmo volume, um Epi-talâmio de Pileu e Tétis.

Vinha de longe, por outro lado, o seu estudo dos tragediógrafos gregos, em especial de Eurípides. Segundo conta no prefácio à *editio princeps* de *Mélope*, datado de Lisboa, de 12 de Agosto de 1841, tinha 12 anos e estava na Terceira, quando se atrevera a lê-lo no original, chegando, com o auxílio do Padre Brumoy, a conhecer sofrivelmente algumas das suas tragédias. Seria gosto que para sempre lhe ficaria ínsito no espírito.

Ao terminar em Coimbra o seu curso de Leis, estava, pois, o jovem Garrett profundamente imbuído do saber literário de Gregos e Latinos. Vejamos apenas uma prova desta afirmação. Ao reunir, em 1821, os seus poemas para os imprimir na Imprensa da Universidade, num volume que há anos adquiri para completar o Espólio e vai ser em breve publicado, baseava nesse conhecimento a sua fé na função pedagógica do teatro para a formação das sociedades modernas. E escrevia por isso com grande convicção:

«Se Homero contribuiu muito para formar a grande alma de Alexandre com o exemplo de

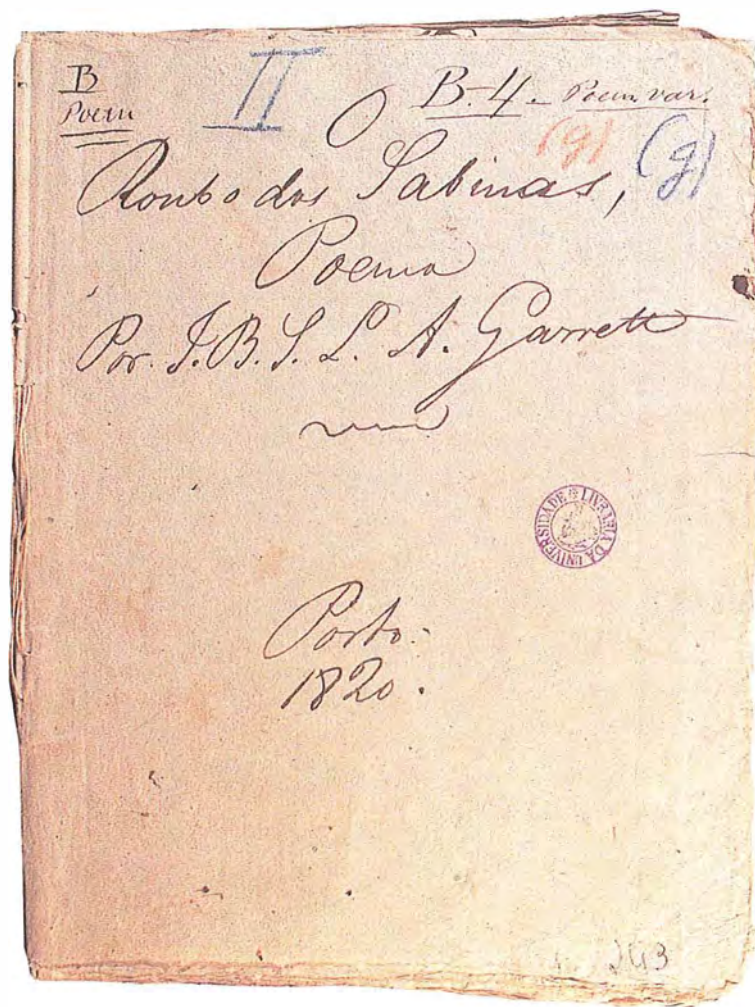
Aquiles, quanto maior força não devem ter sobre ânímos bem nascidos os modelos de virtudes e esforço de seus concidadãos e avoengos, Em versos divulgados numerosos?

Os gregos, nossos mestres em tudo, mas principalmente nas boas artes, este primeiro fito levaram sempre em seus mais afamados poemas.

Homero, cantando a ira de Aquiles e a sabedoria de Ulisses, celebrou os gloriosos antepassados de seus compatriotas. Tróia abrasada, Priamo vencido, Agamémnon triunfante, eram os exemplos que lhes presentava para afervorar o amor da glória e aprimorar o esforço e valor nacional.

Este digno ofício não coube só à epopeia. Os teatros, desde que, pela civilização e bom gosto foram limpos das fezes da barbaridade, começaram a ser; não só a escola da boa e lídima linguagem, e da moral sã e pura; mas o incentivo da glória e o germen das virtudes sociais. As Coéforas de Ésquilo, as Euménides, a Ifigénia, o Ajax, o Filoctetes, e muitas outras de Eurípides e Sófocles que fim tinham senão os louvores de Atenas, e a glória dos Gregos! Ésquilo, o grande pai da tragédia, fez mais; os vencedores de Salamina foram, vivos ainda, publicamente celebrados nos tablados da Grécia: os seus Persas [...], tragédia em tudo admirável, outra acção não contém, nem outro fito levou, senão mostrar à triunfante Atenas a consternação e miserável estado, em que seus guerreiros tinham posto a corte do grande-rei».

Apesar de longo, este texto parece-me deveras significativo para a determinação da essência da questão e para a delimitação da análise que dela me proponho fazer. E a primeira nota que eu gostaria de sublinhar é que, de todos os géneros que cultivou, o dramático, e em especial o trágico, foi aquele onde melhor se evidenciou a sua formação clássica, talvez porque se adequava mais perfeitamente à sua genial *vis dramática* e porque conciliava, melhor do que



O Roubo das Sabinas, manuscrito. Porto, 1820.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

nenhum outro, a força das emoções com a sobriedade da sua expressão. Não que a herança clássica não esteja omnipresente em tudo quanto escreveu, e em especial em alguns poemas como *O Retrato de Vénus* e *o Roubo das Sabinas*, onde, ao tema clássico, se vinha juntar um hedonismo antigo renovado pelo espírito libertino e pelo naturalismo algo erótico do Iluminismo de Setecentos, que tão fortemente fazia vibrar os estuantes vinte anos daquele que a si próprio se designara por Alceu da Revolução de 20. Mas atenhamo-nos apenas ao teatro.

As suas primeiras obras são, como é por demais sabido, tragédias à maneira clássica, escritas em decassílabos brancos. Publicou os textos da *Méroe*, tema em que, segundo declara no prefácio da primeira edição, de 1841, começou a pensar aos 12 anos, aliás na senda do Tio Bispo, e terá escrito em Coimbra, não aos 18, como diz, mas aos 20; e de *Catão* que, representado pela primeira vez em 1822, apareceria em letra de forma nesse mesmo ano.

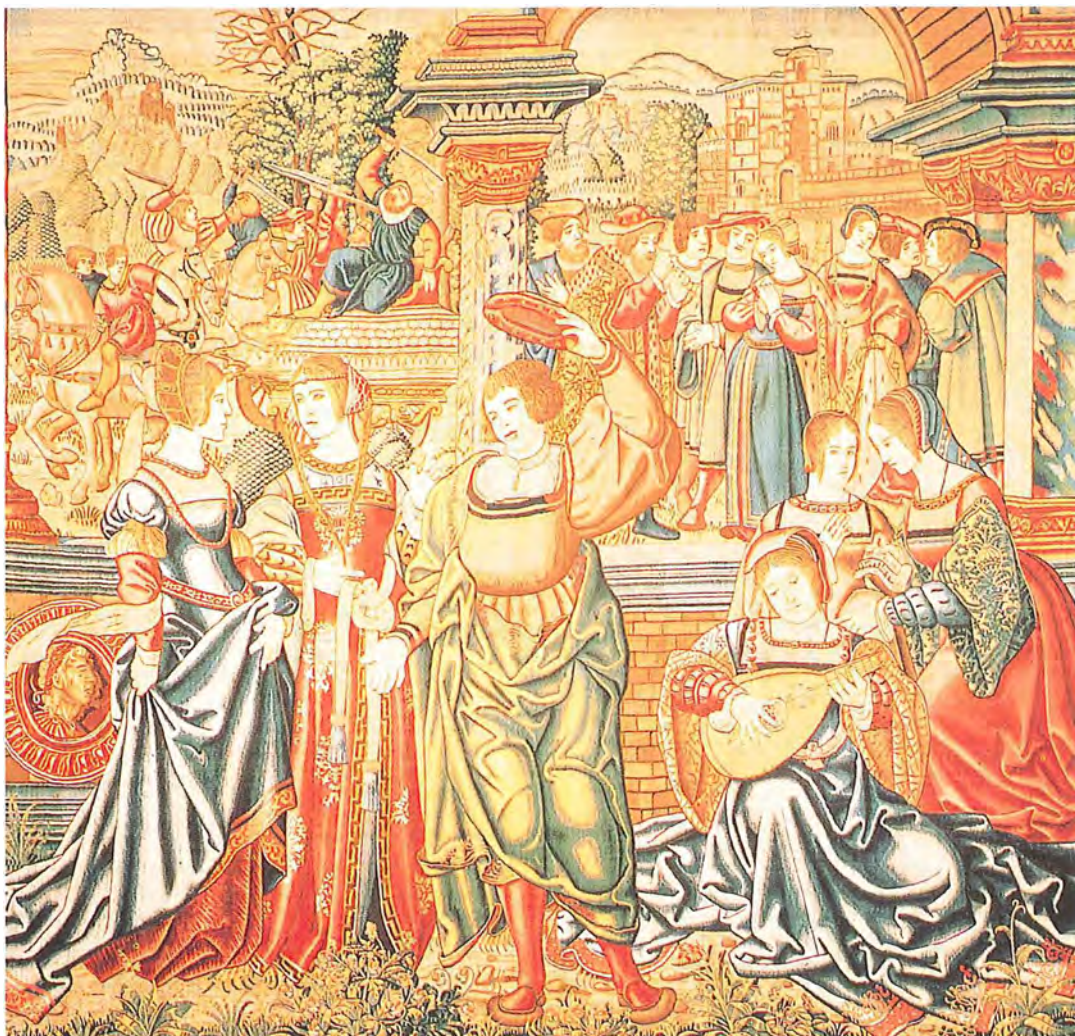
Mas outras tentativas fez no género e com temas tirados do seu saber clássico. E, a crermos no que confessa no prefácio de *Méroe*, escrevera uma suposta tragédia intitulada *Xerxes*, a partir dos *Persas* de Ésquilo, além de uma *Lucrecia* e de outros «atentados dramáticos»!... Dessas tentativas restam no Espólio, entre outros fragmentos, 12 páginas de uma *Iphigénia em Táuride*, que começou em Angra a 24 de Fevereiro de 1816, e o acto I e parte do II de um *Édipo em Colono* cujo autógrafo refere ter sido começado no Porto, em Julho de 1820.

Acerca da primeira escreverá na p. 7 do respectivo autógrafo, com data de Julho de 1820:

«Não passou daqui o meu voo trágico. Fogo de palha; mal acceso e pouco duradouro. Estes poucos versos são, os demais, traduzidos do grego, ou imitados. – Racine também tem o seu quinhão, mal roubado e pior escondido. – Conservo isto p.^a me lembrar da minha infância trágica, e poética. – Então me agradou muito; hoje me faz rir. – Tais somos em toda a vida, e em todas as acções della».

Este jocoso, mas significativo apontamento me leva a uma outra ordem de considerações.

É por demais evidente que, na esteira do neoclassicismo setecentista francês e italiano, Garrett preocupou-se desde muito cedo em actualizar a tragédia clássica, sobretudo na invenção da matéria trágica e na reorganização



«Édipo em Tebas» [pormenor].
Tapeçaria do século XVI.
Museu de Lamego (inv. nº 5).

estrutural dos textos. Esse trabalho fez-se quase sempre a partir da leitura dos clássicos modernos. Mas também, em sentido inverso, sempre que o seu conceito de equilíbrio e de harmonia se via perturbado pelas tentativas algo amaneiradas de trazer os grandes temas da tragédia antiga ao gosto degradado das plateias modernas, patente em muitos dramaturgos franceses e ingleses setecentistas (Addison, com o seu *Cato*, era bem o exemplo dessa adulteração, que já

merecera forte censura de Schlegel), o regresso à autenticidade dos grandes tragediógrafos gregos era o seu mais generoso recurso.

Claro está que toda esta busca não se processava sem algum desnorte e confusão. Nem admira que assim fosse. As leituras eram um tanto caóticas e as opiniões que nelas encontrava eram, as mais das vezes, díspares quando não confusas. Não andaria por isso longe da verdade quando confessava no prefácio de

Mélope que a leitura de Alfieri e de Ducis lhe transtornara as ideias dramáticas, levando-o a perder «*toda a fé nas crenças velhas*», sem entender as novas nem acertar com elas¹². De todas essas preocupações, algo antagónicas, dão conta assaz exacta, entre muitos outros textos espalhados em apontamentos e cartas, os sucessivos prefácios que foi elaborando para as sucessivas edições que de algumas dessas obras foi dando e, com não menor incidência, das alterações, por vezes muito profundas, que nelas foi introduzindo, num *labor limae*, que era, ainda, uma manifestação do seu perfeccionismo horaciano.

Vejamos o prefácio da primeira edição de *Catão*, datado de Lisboa, de 13 de Março de 1822.

Para a leitura dos grandes dramaturgos gregos (e menciona Sófocles, Ésquilo, Eurípides e Aristófanes), não podendo contar em absoluto com um escasso conhecimento da língua original, valera-se «*de boas traduções latinas e francesas, e sobretudo da erudita e engenhosa obra*» do Padre Brumoy, isto é, dos três volumes de *Le Théâtre des Grecs*, publicados em 1730. E traça, em síntese assaz simplista (cruas e mal digeridas reflexões, lhes chamará num *Nota Bene* acrescentado em 1839!), uma evolução do género dramático.

Em sua opinião, «*a tragédia grega, singela e vigorosa em Ésquilo, majestosa e sublime em Sófocles, só em Eurípides decai alguma cousa em certa afectação de moralizar que depois em Roma estragou Séneca, e mais posteriormente em Paris amaneirou algumas vezes Voltaire*»¹³.

Quanto à comédia grega, que considerava simples caricatura dos caracteres contemporâneos, tivera um percurso mais *vago e incerto*; nela admirava «*a viveza dos ditos picantes*» e o engenhoso da «*imitação ridícula*», mas mais nada, tendo formado do género um conceito indeterminado, até por falta de referências posteriores.

Depois de ter vibrado de entusiasmo com as maravilhas helénicas, a produção dramática latina deixava-o desapontado:

«*A cena romana não me ofereceu senão Plauto, Terêncio e Séneca, ou, mais exactamente, algumas cópias desfiguradas dos originais gregos que, tendo largado o pália de Atenas, vestiram a toga do Lácio que se lhes desajeitava nos ombros desafeitos*».

Depois, numa desconcertante mescla, que só não surpreende mais pela juventude de quem a formulava, diz das suas leituras dos modernos, onde se amalgamam a *Sofonisba* de Trissino e a *Castro* de António Ferreira, para a tragédia; Juan del Encina, Gil Vicente, António Prestes e Ariosto, para a comédia, com outros vários, italianos e espanhóis (que não cita), mas que julga terem constituído as primícias do teatro moderno, assim nascido de uma mistura do clássico grego com o «género romântico», entenda-se o *romântico*, aqui, não tomado num sentido periodológico, mas no de «autóctone vernacular».

A *conservação* e o *apuro* do género clássico (note-se a flagrante confusão com que usa o conceito de *género* e a palavra que o designava!) deviam-se, por certo, em França, primordialmente a Racine, Voltaire e Crébillon (nova e desconcertante mistura!), mas, embora ao arrepio da opinião corrente, considerava que haviam sido Scipione Maffei e Vittorio Alfieri, quem mais o tinham *apurado* e *sublimado*.

Shakespeare, dando origem ao género *romântico*, formara uma «classe» distinta que, embora irregular e informe, apresentava uma beleza muito própria e única.

Corneille, Ducis, Schiller e os modernos autores ingleses e espanhóis tinham conseguido em quase todas as suas obras a combinação dos dois «géneros».

Tudo isto era na verdade cru e mal digerido!... Mas prova, fundamentalmente, como o conhecimento do teatro moderno lhe servira para o exercício de uma crítica, ainda quando naturalmente mal fundamentada e pior formulada, da qual resultava uma actualização, primeiro, e uma busca de caminhos mais originais, depois. Estava assim aberta a senda que, da tragédia clássica, o havia de levar ao drama do *Frei Luís de Sousa*.

No prefácio à 2.^a edição, publicada em Londres, em 1830, datado de 15 de Abril, a declaração de compromisso entre o antigo e o moderno é já mais lapidar. Para justificar a profunda remodelação a que sujeitara o texto, escrevia que a ela procedera «*sem escrava submissão aos factícios preceitos do teatro francês, nem revolucionário desprezo das verdadeiras regras clássicas (que hoje é moda desatender sem as entender); nem caminhando de olhos fechados pelo estreito e alinhado carreiro de Racine, – nem desvairando à toa pelas incultas devesas de Shakespeare*»¹⁴. Desta maneira procurara «*conciliar (e não era impossível) a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa arte*».

Fora o melhor entendimento de Tito Lívio e Plutarco, «*dois grandes fanais da história antiga*», relidos à luz da experiência dos dez anos da revolução portuguesa, que haviam permitido ao jovem dramaturgo aprimorar a sua tragédia «*nas reformas que nela fez, no desenho de seus caracteres, e no colorido de muitas cenas que, na primeira edição, visivelmente mostravam a mão inexperta do pintor que as traçava sem ter donde copiar do vivo*».

E no prefácio à 3.^a edição, datado de 19 de Novembro de 1839, voltaria a dizer que esta mesma correcção do texto fora elaborada a partir do «*estudo profundo e quase teimoso dos autores latinos e gregos que trataram de coisas romanas*»¹⁵.

Fazendo o balanço da sua actividade de dramaturgo, dizia que antes de *Catão* já fizera mui-

tas tragédias e comédias, todas sensabores; por isso as rasgara, deixando apenas a *Mélope*, porque tinha a intenção de a rever. É que, inspiradas do reflexo estrangeiro, apenas tinham de portuguesas as palavras: no mais, eram «*pensadas em grego, em latim, em francês, em italiano, em inglês*»... Mas, para remodelar *Catão*, fora a Roma, fizera-se romano e, voltando a Portugal, pensara de português para portugueses.

Fechara-se daquele modo o ciclo que, dos clássicos, o levava aos clássicos, para fazer dele, mais do que um romântico, um clássico moderno. Na matura idade dos 40 anos, podia, pois, afirmar, já com a serena certeza que lhe ditará um conhecido passo das *Viagens*:

«*O clássico rabugento é um velho teimoso de cabeleira e polvilhos que embirra em ser taful, e cuida que morrem por ele as meninas. O romântico desvairado é um peralvilho ridículo que dança o galope pelas ruas, e toma por sorrisos de*

Catulo, Traduzido e anotado em portuguez por J.B. de AG., Havre, 1824. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.



namorada o supercilioso olhar da senhora honesta que se riu de pasmo de o ver tão doudo e tão presumido – mas tão sensabor»¹⁶.

Garrett só era ambas as coisas quando cuidava que morriam por ele as meninas!... Mas a síntese ia-se fazendo no espírito do artista. E o resultado mais visível dela aí está nas suas grandes obras finais, em especial nas *Viagens* e no *Frei Luís de Sousa*. E porque ao teatro me venho atendo, limito-me desta vez ao drama, começando pela Memória ao Conservatório.

Visivelmente marcado já pelo culto da tradição nacional, que o levava a coligir com tanto afã as peças do Romanceiro, sublinhava Garrett que os mais belos acontecimentos e caracteres da história portuguesa se definiam por «*uma extrema e estreme simplicidade*»¹⁷. Por isso as figuras, grupos e situações da nossa história lhe pareciam «*mais talhados para se moldarem e vasarem na solenidade severa e quase estatúria da tragédia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente impressivos, do drama novo – ou para se interlaçarem nos arabescos do moderno romance*».

Via por isso que, na história feita lenda do famoso frade dominicano, que lera num curto romance histórico de Paulo Midosi, publicado no *Panorama* e que vira representado, quando muito jovem, por uma companhia ambulante, na Póvoa de Varzim, havia «*toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de Sófocles*», tinha, a mais do que elas, «*aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão, acendendo até nas últimas trevas da morte, a vela da esperança que se não apaga com a vida*».

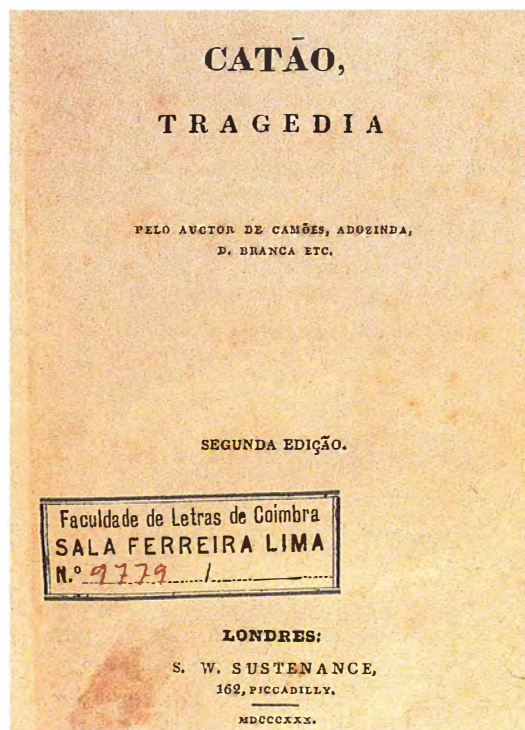
A catástrofe dramática era «*um duplo e tremendo suicídio*»; mas esse suicídio não se comedia pelo punhal ou pelo veneno; era consumado por duas mortalhas que caíam sobre dois cadáveres vivos. E as comparações surgem-lhe de imediato, não sem evidentes reminiscências da *Poética* aristotélica:

«*A desesperada resignação de Prometeu cravado de cravos no Cáucaso, rodeado de curiosidades e compaixões, e com o abutre a espicaçá-lo no fígado, não é mais sublime. Os remorsos de Édipo não são para comparar aos exquisitos tormentos de coração e de espírito que aqui padece o cavalheiro pundonoroso, o amante delicado, o pai estremecido, o cristão sincero e temente do seu Deus. Os terrores de Jocasta fazem arripiar as carnes, mas são mais asquerosos do que sublimes: a dor, a vergonha, os sustos de D. Madalena de Vilhena revolvem mais, profundamente no coração todas as piedades, sem o paralisar de repente com uma compressão de horror que excede as forças do sentimento humano*».

O tema era, pois, o de uma verdadeira tragédia e se lhe não dera tal classificação, fora apenas para não abrir guerra com «*os estafermos respeitadores dos séculos que, formados de peças que nem ofendem nem defendem no actual guerrear*», ainda conseguiam, apesar de tudo, alguma veneração dos contemporâneos.

Sendo o drama, na sua teoria, «*a expressão mais verdadeira do estado da sociedade*», importava-lhe pintar do vivo, desenhar do nu, e não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora «*da verdade e do natural*». Havia, pois, que adaptar as formas literárias à sociedade contemporânea.

Vivia-se num século democrático e por isso – escrevia – «*tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz*». Os príncipes já não eram, nem podiam ser, Augustos, que



recebessem mecenaticamente a celebração áulica dos poetas, como Horácio e Virgílio tinham feito. Mas os poetas dramaturgos, feitos cidadãos, teriam de ir como Eurípides e Sófocles, pedir na praça pública os sufrágios do povo. Quer dizer que, sendo modelos de arte, os dramaturgos gregos eram também mestres de cidadania. E esse era mais um motivo da sua adesão àquela escola perene de beleza. O drama assumia, assim, na modernidade, a forma e a função pedagógica e social que a tragédia antiga desempenhara na pólis grega. E a análise do texto de *Frei Luís de Sousa* confirma em pleno esta posição do autor.

Estas considerações não esgotam – claro está – o problema, pois muito importaria, em meu entender, por exemplo, procurar na leitura que Garrett fez do teatro setecentista, e em especial da obra de Diderot (que aliás cita repetidas vezes), outras raízes desta teoria.

Uma conclusão, porém, julgo podermos tirar desde já.

A herança dos clássicos, fosse recebida na sua inteireza original (mesmo quando não diretamente tomada na língua original), fosse filtrada através dos autores que os tinham continuado desde o Renascimento, traduzindo-os, imitando-os ou adaptando-os, ofereceu a Garrett as linhas essenciais que determinaram a sóbria contenção, o cristalino equilíbrio e a serena beleza da sua alma de romântico: pela disciplina com que o fizeram dominar o fogo das paixões, pelo calmante sedativo que trouxeram aos impulsos naturais e naturalistas do seu temperamento, pela consciência que aperfeiçoaram da sua cidadania e da intervenção pública que, em nome dela, teve como político e como artista, pela configuração «nobilitante» que deram à poesia que, bem dentro dos cânones da sua época, encontrou e valorizou na tradição nacional, na tradição histórica e na memória literária.

Catão. 2ª edição, Londres, S. W. Sustenance, 1830. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

¹ *Les contemplations*. Nouv. éd. publiée par Joseph Vianey, t. I. Paris, Hachette, 1922, p. 55.

² *Viagens na minha terra*. Intr. e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa, Portugália Editora, 1963, p. 42.

³ Veja-se *A formação literária de Almeida Garrett. Experiência e criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

⁴ Veja-se a este respeito o que escrevi no artigo *Alguns aspectos da teorização poética do Neoclassicismo português*. Sep. de «Bracara Augusta», XXVIII, fasc. 65-66 (77-78), 1974.

⁵ Veja-se Ofélia M. Caldas Paiva Monteiro, D. Fr. *Alexandre da Sagrada Família. A sua espiritualidade e a sua poética*, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbricensis», 1974.

⁶ Garrett. *Memórias biographicas*. vol. II. Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, p. 581, nota.

⁷ Cf. *op. cit.*

⁸ *Viagens...*, p. 121.

⁹ «Teatro 1», in *Obras completas*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972, p. 31.

¹⁰ Id., Teatro. 4. Ib., 1973, pp. 19-20.

¹¹ Veja-se Américo da Costa Ramalho, *Versões garrettianas de Safo*. Sep. de «Humanitas», vol. XVII-XVIII. Coimbra, 1956.

¹² *Op. cit.*, p. 14.

¹³ *Loc. cit.*, p. 31.

¹⁴ *Loc. cit.*, p. 56.

¹⁵ *Ib.*, p. 62.

¹⁶ *Ib.*, p. 65.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 15.



Colóquios tão simples, desfigurações

Vasco Graça Moura

SEM FALAR DO EMPENHAMENTO DE GARRETT NA renovação e na dignificação do Teatro português, que explica grande parte da sua produção dentro do género, são conhecidos muitos factos importantes relacionados com a escrita do *Frei Luís de Sousa*. Conta Gomes de Amorim que Garrett, de princípios de Março a fins de Abril de 1843, ficou uma temporada em casa retido por uma «forte canelada»¹ que tinha dado, aproveitando essas semanas que lhe impossibilitavam a vida parlamentar para escrever a tragédia. Costa Pimpão analisou detida e convincentemente o quadro psicológico que teria sido o do nosso autor, em consequência da morte, ocorrida dois anos antes, de Adelaide Pastor, de quem Garrett tinha uma filha pequena e que lhe havia dado outros dois filhos entretanto falecidos². A ilicitude daquela relação extra-conjugal, conquanto o escritor estivesse separado de sua mulher, Luísa Midosi, e a circunstância desta paternidade ilegítima teriam movido um Garrett presa de remorsos, de inquietações e de problemas de consciência de toda a ordem ligados a tal circunstancialismo, a abordar uma situação de estrutura semelhante na sua peça, uma vez que as imposições da religião católica criavam uma situação íntima e socialmente insustentável, tanto no período em que a acção decorria, como na altura em que a obra estava a ser escrita.

Por outro lado, Garrett provavelmente conhecia o caso de Frei Luís de Sousa, no século Manuel de Sousa Coutinho, desde muito cedo (*Viagens*, cap. XXXIX), graças ao «Prólogo e vida do author» anteposto por Fr. António da Encarnação em 1662 à segunda parte da *História de S. Domingos*³, de publicação póstuma. Havia outras obras, mais recentes, com que também tivera contacto e que abordavam esse tema, entre elas, a *Memoria historica e critica ácerca de Fr. Luiz de Soiza e das suas obras*, de D. Francisco Alexandre Lobo⁴, os romances de Ferdinand Denis (1835) e de Paulo Midosi (1842), a peça de

Silva Abranches, *O cativo de Fez* (1840), em cuja dramaturgia Garrett tinha colaborado pouco antes. Havia ainda a representação, por actores ambulantes espanhóis, de uma peça popular sobre o mesmo tema a que ele disse ter assistido na Póvoa de Varzim em 1818 e um poema em verso heróico publicado anonimamente no Porto em 1840. A investigação moderna, a partir de André Crabbé Rocha⁵, fez dessas fontes, a algumas das quais já o próprio Garrett se referia, um levantamento exaustivo. De resto, o caso do marido longamente ausente cujo regresso inesperado perturba a situação da mulher que, julgando-se viúva, casara segunda vez, tinha tido grande actualidade na Europa das Cruzadas⁶, e é muito provável que se tenha repetido, no correr dos séculos, num país ligado às grandes e longas viagens marítimas, se não em termos de ocorrência de factos reais, ao menos como possibilidade inquietante a considerar e como variante extrema de outra situação frequente, a de quem partia e, no regresso, encontrava a pessoa amada casada com um terceiro.

Os precedentes apontados explicam a circunstância estranha de, na peça, nunca se falar de «Frei Luís de Sousa» que, como tal, nunca intervém. Uma única vez lhe é dado esse nome, já no final da peça. O título da obra supõe a informação ou a cultura do leitor ou do espectador, como já houve quem observasse, quanto ao que aconteceu a Manuel de Sousa Coutinho, depois de ter professado em S. Domingos sob aquele que veio a ser o seu nome religioso e literário. As pessoas, na época de Garrett, conheciam esse desfecho porque havia outras obras que tratavam o mesmo assunto, de resto reconduzível ao modelo do «drama de destino», ou *Schicksalsdrama*, como nota Wolfgang Kayser: nele, «*todos os motivos se agrupam em torno de uma família e ligam-se numa cadeia ininterrupta ao serviço de um destino imperante, que conduz à destruição dessa família*»⁷.

Ainda no que toca às fontes da tragédia, há perto de quinze anos aventei a hipótese de o texto de Fr. António da Encarnação ter sido objecto de uma interpretação por Garrett que o terá levado a «descobrir» uma especial lógica da situação⁸. Consistia essa hipótese em o peregrino, cuja informação de que D. João de Portugal se encontrava vivo provocou o trágico desfecho, ser efectivamente o próprio D. João de Portugal, como no *Frei Luís de Sousa* veio a acontecer. Peço vénia para reproduzir aqui parte dessas considerações.

Segundo Fr. António da Encarnação⁹, o peregrino declarou o seguinte: «*E querendo-me já voltar para este Reino me foi demandar um homem Portuguez, segundo se colhia de seu falar; o qual depois de se informar de quem eu era, e como vinha pera Portugal, me encomendou que passasse por esta vila; e sendo vossa mercê viva lhe dissesse, que ainda por lá vivia quem se lembrava de vossa mercê. Isto é o que me trouxe aqui*». Ora isto, como mensagem de um marido é muito pouco e é inverosímil que um marido há tanto ausente a isso se tenha limitado; como tempo para travar conhecimento com alguém e lhe fixar bem as feições, o breve encontro referido é também muito pouco.

Mas, prossegue Fr. António da Encarnação, o peregrino «*foi descrevendo todos os acidentes pessoais, assim como os tinha visto com os olhos*», a perguntas de Madalena de Vilhena sobre a estatura, as feições, a cor de rosto de seu primeiro marido, «*e tudo quadrava ao vivo à pessoa de D. João de Portugal. Deu um desmaio a D. Madalena de Vilhena; o que vendo o Mestre Frei Jorge Coutinho levantou-se, e saiu com o peregrino para a sala de fora, aonde havia muitos quadros, entre os quais estava também o retrato de D. João de Portugal; e disse ao peregrino: “Se virdes a imagem daquele homem que vos deu o recado em Jerusalém, conhecê-lo-eis?”*» respondeu que sim: e correndo os olhos pelos quadros

sem demora, apontou para o quadro de D. João de Portugal, dizendo, que o homem que lhe falara, todo se parecia com aquela imagem; e com isto se despediu» (destaque meu).

Isto corresponde à abolição pura e simples da passagem do tempo na memória e nos vestígios que sói deixar na figura humana, quer porque a descrição do peregrino se ajusta à imagem que Madalena de Vilhena guarda do primeiro marido, quer porque o retrato de D. João de Portugal corresponde à imagem que o peregrino tem dele. E todavia a cena passa-se trinta e cinco anos depois de Alcácer-Quibir, onde D. João de Portugal fora dado por morto, pois sabemos que Manuel de Sousa Coutinho, tendo-se separado em 1613, veio a professar em Setembro de 1614 (é Garrett quem encurta este período, situando a acção à volta de 1600). Trinta e cinco anos de uma vida de cativo e jornada, necessariamente muito mais áspera e castigada de sofrimentos e privações do que a dos cativos cujo resgate veio a ser negociado.

Tudo isto torna altamente improvável, para não dizer impossível, a existência de qualquer semelhança visível entre a personagem e o retrato, de representação forçosamente anterior a Alcácer-Quibir, sobretudo no simples acto de «*correr os olhos pelos quadros sem demora*», o que até deixa supor que o interlocutor de Fr. Jorge conhecia o lugar que o quadro ocupava na galeria. *Esta identificação imediata só seria possível se o peregrino fosse o próprio D. João de Portugal!* E se assim foi, o facto de D. Madalena de Vilhena o não ter reconhecido mostra precisamente que a figura actual do romeiro era muito diferente da do primeiro marido da dama.

Por outro lado, mal se explica que em assunto de tamanha importância vital, social e moral, e com gente de tanto escrúpulo, nenhum dos intervenientes, D. Madalena ou Fr. Jorge, retivesse o romeiro para melhor esclarecer a situação, ou que eles e Manuel de Sousa Couti-

nho não tenham procurado identificá-lo ou o não tenham mandado procurar. Tudo o que sabemos é que ele se foi logo embora («*e com isto se despediu*») e que a sua vinda foi interpretada como um sinal de Deus... Ora a Lisboa daquela época estava a meses de viagem da Terra Santa e, desde que o peregrino de lá partira, as coisas até podiam ter-se entretanto modificado. Tudo levaria a que Sousa Coutinho tivesse mandado proceder a indagações antes de ele e a mulher tomarem a decisão de entrar no convento.

Afigura-se pouco convincente a hipótese aventada por Sousa Viterbo de uma espécie de propensão hereditária para o misticismo, sobretudo por parte de D. Madalena de Vilhena¹⁰, que teria levado os cônjuges a imitarem um caso semelhante, passado havia pouco na aristocracia portuguesa, o de D. Luís de Portugal e sua mulher, D. Joana de Castro Mendonça, aliás referido na própria peça de Garrett. Ora, quando Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena de Vilhena decidem separar-se e entrar no convento, tanto o marido como a mulher, com toda a probabilidade, já tinham bem mais de sessenta anos, idade assaz avançada para a época. O facto de, desde havia muito, existir uma «certeza oficial» quanto à morte de D. João de Portugal na batalha não chega para impressionar pois não passa de um truísmo incontornável: se tal certeza oficial não tivesse existido, o segundo casamento não teria podido realizar-se... Por outro lado, parece muito improvável que a singular história do peregrino, se apenas de uma lenda ou rumor inventado se tratasse e com os seus inevitáveis efeitos altamente dramáticos, se tivesse gerado quanto a um casal de sexagenários.

Podemos portanto pensar que a Garrett se puseram estas interrogações e que o escritor para elas intuiu a resposta que se afigura certa. E pode conjecturar-se, quanto à versão de meias

Retrato de Luisa Cândida Midosi com 18 anos de idade. Fotografia de Isabel Rochinha.



tintas dada por Fr. António da Encarnação, que tenha havido um pacto de silêncio entre todos os intervenientes, apenas ficando uma história um tanto ou quanto enigmática, e sobretudo incompleta, para ser contada à posteridade. Isto não quer dizer que Fr. António da Encarnação estivesse completamente convencido da versão que consignava, mas que Garrett pode muito bem tê-la interpretado assim. É esta a altura de reexaminar a célebre questão das relações de certos passos de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, com a figura e certas peripécias biográficas de Manuel de Sousa Coutinho.

É Barbosa Machado quem começa por referir-se ao assunto, no verbete que a Fr. Luís de Sousa consagra na sua *Bibliotheca Lusitana*. Independentemente de os dois autores terem ou não criado relações de amizade quando, em

1577, se terão conhecido durante o cativeiro de ambos em Argel, é um facto que um português, Manoel de Sosa Coitiño, relata uma história de amor por si vivida, no cap. x do Livro I da última obra de Cervantes, e dela morre, fazendo-se outras referências à sua morte no cap. I do Livro III¹¹. O bispo de Viseu¹² e Camilo Castelo Branco¹³, o segundo com o seu habitual sarcasmo, põem em dúvida a estreita amizade de que fala Barbosa Machado e (Camilo) a veracidade da historieta contada naquela obra a respeito do «enamorado português». Mas a verdade é que nessa historieta, uma entre muitas no oceano narrativo, fantasiado e bizantino da última obra do autor do *Quijote*, há uma nota singularríssima: a heroína Leonora, com quem o fidalgo português Manoel de Sosa Coitiño queria casar-se, no termo de uma espera apaixonada de vários anos, quando tudo parece aprestar-se para a cerimónia declara-lhe: «Yo, señor mío, soy casada, y en ninguna manera, siendo mi esposo vivo, puedo casarme con un otro. Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero: Él es mi esposo; a Él le di la palabra primero que a vos; a Él sin engaño y de toda mi voluntad, y a vos con disimulación y sin firmeza alguna [...]»¹⁴, seguindo-se a sua entrada em religião e a partida desesperada do noivo. O português vem a morrer desse amor, como, diz-se num epitáfio reproduzido noutra passagem da obra, todos os portugueses que não foram vítimas dos castelhanos...

Há, portanto, um parentesco mínimo, mas que parece muito importante, com o desenho temático da peça de Garrett: a impossibilidade de casamento da mulher por haver um primeiro marido vivo; aqui, a circunstância de esse marido ser Cristo, determina a entrada em religião e a morte para o mundo. Não seria de todo impossível que Cervantes, cuja morte ocorre em 1616, tivesse mantido contactos com Manuel de Sousa Coutinho a partir desse hipotético conhe-

Frei Luiz de Sousa,
Drama.
(C. 27 de Março 1843.)



Pessoas

- 1 Manuel (Fr. Luiz) de Sousa Coutinho.
- 2 D. Magdalena de Vilhena.
- 3 D. Maria de Noronha, sua filha.
- 4 Telmo - Paes.
- 5 Fr. Jorge Coutinho.
- 6 D. Ramiro.

~~Miranda.
O Arcbispo de Lisboa, Dom Miguel, e o
de Religiosos de S. Paulo dos Dominicanos em Alameda
Criados de Manuel de Sousa Coutinho etc.
Logar da scena - Alameda~~

- 7 O Prior de San' Domingos de Belem.
 - 8 Um irmão converso da ordem.
 - 9 Miranda.
 - 10 D. Dorothea.
- O arcbispo Dom Miguel de Castro com os
seus clérigos; religiosos de San' Paulo dos
Dominicanos em Alameda; criados de Ma-
nuel de Sousa Coutinho etc.
- Logar da scena - Alameda, de frente
de Lisboa.

Camerã

Acto Primeiro.

Sala antiga ornada com todo o lux oriental
~~e caprichos elegancia, harmonia, etc.~~
~~que se encontram em...~~ princípios do século
 17. Porcelanas, xarões, setas, flores etc. No fundo
 duas janelas, rezadas grandes, que servem de
 portas para um jardim que se vê sobre o telhado e de
 donde se vê toda a cidade. Entre as duas janelas
 o retrato ^{em um nicho} de um cavalleiro, mais vestido de
 preto com a grande cruz branca de nobreza de
 Malta. — Defronte uma pequena banca de
 pau santo, coberta de um véu, fôrno de
 veludo verde, prateado e a colza, guêdo, etc. —
 alguns livros, ^{alguns de hesperides} e um vaso com flores enciumas.
 Contadores e bufetes, alguns cadeiras antigas
 e tamboretes raras. — Do lado da direita
 do espectador porta de comunicação para a
 interior do palácio, da esquerda outra porta
 de comunicação para o exterior. — É no fim
 da tarde.

Cena I. Aspi de

Magdalena entra com ^{uma} bucca, e põe sobre
 umas ^{ambrosia} entre biscoitos ^{um} livro ^{aberto} e ^{uma} regaça ^e
 as mãos ^{encasadas} sobre ^{ella} como ^{quem} ^{olheira} da ^{leitura} na ^{meditação}

Magd. ~~comme qu'on~~ repette machinalment e devagar o que acabo
 de ler — 'Maquellle ingenu. l'alma ledo e gueto

Que a fortuna não deipa durar tanto!

Com paz e alegria l'alma... um ingenu,
 um ingenu de poucos instes que seja... de
 de ser a felicidade suprema d'esta mundo. — E
 que importa se a não deipa durar tanto
 fortuna? Vivem-se ja, pode-se morrer. Morer!...
 Oh! que o não fuita elle do mundo, que
 não fuisse o arde um e em vivo; até

cimento em Argel. E até contactos pessoais, uma vez que o nosso compatriota, como veremos, estanceou por Madrid pelo menos entre 1598 e 1600. Tendo a separação entre ele e D. Madalena de Vilhena ocorrido em 1613, seguindo-se a entrada no convento em 1614, não seria também impossível que estes factos tivessem vindo a ecoar na obra cervantina por chegarem ao conhecimento do seu autor. Mas a prova é praticamente impossível, por não haver a certeza de quando foi iniciada a composição da novela (há quem pense que cerca de 1599/1600, aliás quando Sousa Coutinho se encontrava em Madrid...), novela essa em que, todavia, Cervantes trabalhou mais afincadamente a partir de 1613 e até à sua morte. Nada impediria o autor, aliás, de, em fase de revisão e montagem dos episódios, ter enxertado os passos de que falamos depois de 1613.

Mas pode-se ir um pouco mais longe. Vejamos: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* saem, no mesmo ano (1617) em Madrid, Barcelona, Valença, Pamplona e Lisboa, aqui, impressos por Jorge Rodrigues, «com todas as licenças necessárias». A informação do Santo Ofício, de 12.4.1617, é passada em S. Domingos de Lisboa e assinada por Fr. Tomás de S. Domingos¹⁵. Não é crível que a noveleta que Cervantes enxertou na sua obra final sobre alguém que se chamava Manoel de Sosa Coitiño tenha passado despercebida na ordem, entre Lisboa e Benfca, para mais ainda em vida do próprio ex-Manuel de Sousa Coutinho, agora Fr. Luís de Sousa, professo havia apenas três anos! E ainda menos é crível que dela não tenha sabido Fr. António da Encarnação, que foi também deputado do Santo Ofício... A celebridade de Cervantes, o impacte social da separação do casal Sousa Coutinho e sua entrada em religião, os trabalhos literários do marido de D. Madalena¹⁶, todos estes factos convergem para que se possa conjecturar algum efeito provocado por este ponto da criação cervantina.

Pode admitir-se que o seu «desterro» do mundo não tivesse levado o nóvel Fr. Luís de Sousa a qualquer reacção, mas não parece de aceitar que não tenha desmentido, ou remetido para o foro da pura fantasia literária, a notícia de Cervantes, a menos que ela tivesse algum ponto de contacto com a realidade. Conjugando isto tudo, pode aceitar-se, embora prudentemente, que talvez houvesse afinal um qualquer fumo de verdade quanto à notícia do peregrino dada por Fr. António da Encarnação. E, décadas mais tarde, quando este, após a morte de Fr. Luís de Sousa (1632), escreve o seu «prólogo e vida do autor» a abrir a segunda parte da *Crónica de S. Domingos*, publicada em 1662, é bem possível que, sem embargo de formular algumas dúvidas, reticências e perplexidades¹⁷, ele não tenha conseguido deslindar mais do que lhe permitiam uma tradição que terá recolhido no próprio convento e a memória do texto de Cervantes que aí se podia ter tornado uma referência a tal respeito. Um pouco à maneira de Jorge Luís Borges, teríamos aqui uma ficção a interferir num relato, aliás piedosamente biográfico, quanto a alguém que efectivamente existiu na vida real e teria tido todas as condições para desmentir ou corrigir as inverdades...

Garrett também conhecia e utilizou o texto de Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, quanto ao incêndio ateadado por Manuel de Sousa Coutinho à sua própria casa em Almada, incidente aliás referido por Fr. Francisco de S. Luís¹⁸, e desde logo pelo próprio Fr. Luís de Sousa num poema latino com que, ainda sob o seu nome civil, prefacia as obras de Jaime Falcão. Na tradução de Rodrigues Lapa: «[os Governadores do Reino] esqueciam-se por completo que era indigno de governantes, quaisquer que fossem, usar o poder da magistratura pública para cevar uma vingança pessoal. Possuído de extraordinária exaltação, furei as minhas paredes a essa injúria com nova e inaudita metamorfose: foram-se

*abaixo em fumo e cinza*¹⁹. Ora, quer pelo Bispo de Viseu, quer por Barbosa Machado, Garrett, que diz ter colacionado «todas as fontes» de que aquele se tinha servido²⁰, não podia ignorar que não tinha sido propriamente por patriotismo, mas por desforço estritamente pessoal, que Manuel de Sousa Coutinho praticara aquele acto, nem que, em seguida, ele se refugiou em Madrid, onde foi bem acolhido por Filipe III, a quem dedica em 1600 as obras coligidas de Jaime Falcão, e onde terá permanecido perto de dois anos. De lá teria regressado por ter morrido a filha do casal, Ana de Noronha, a quem estava muito ligado. Antes disso desempenhara altos cargos, tinha sido guarda-mor da saúde da vila de Almada e coronel de setecentos infantes e cem cavalos²¹. Nada inculca que tenha feito oposição à dominação espanhola, pelo contrário.

Este aspecto é de uma extraordinária relevância, se considerarmos a proposta garrettiana de ir à história nacional beber temas educativos para o povo. É certo que o autor refere, logo no início da *Memória ao Conservatório Real*, a «história de Frei Luís de Sousa – como a tradição a legou à poesia, e desprezados para este efeito os embargos da crítica moderna – a qual, ainda assim alegou mas não provou [...]», como afirma sacrificar às musas de Homero e não às de Heródoto. E também é certo que ele contrapõe uma visão patriótica da figura de Manuel de Sousa Coutinho a uma leitura bastante pejorativa da conduta de um dos seus irmãos (cfr. as notas «P» e «R» ao primeiro acto). Mas, para chegar àquela «verdade do passado» que queria dar ao povo no drama histórico, em matéria de patriotismo anticastelhano, Garrett como que teve de «virar do avesso», ao menos em parte, a própria personagem que dá o nome à peça, fundando-se na piedosa leitura com que o Bispo de Viseu atenuava o comportamento desse protagonista...

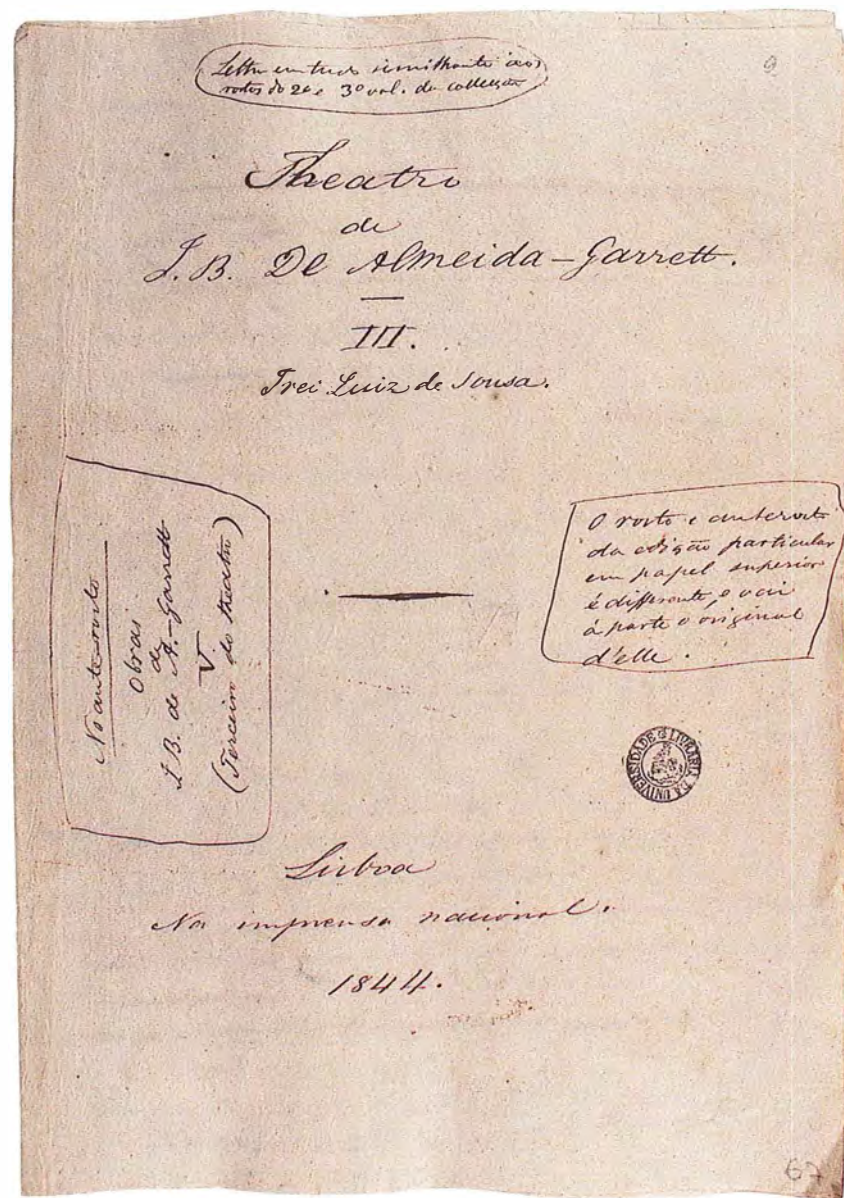
Traçado o quadro dos elementos que se afirmam de mais imediata relevância para a com-

preensão da génese da obra, e sem entrarmos na confusa situação social e política da época em que Garrett a escreve²², com os seus desalentos e as suas desilusões face ao passado, ao presente e ao futuro do país, que decerto – e como sempre aconteceu com a tragédia em épocas socialmente conturbadas – tiveram a ver com o grande exorcismo do Sebastianismo estéril que o *Frei Luís de Sousa* também é, creio que valerá a pena abordar uma dimensão a que a crítica moderna se tem dedicado menos. Refiro-me à linguagem da peça. E se é certo que a escrita de Garrett em geral já no seu tempo era objecto de aplauso unânime, como Fernando Venâncio mostrou há pouco tempo²³, sobre «o problema da linguagem no *Frei Luís de Sousa*» creio que só José Régio se debruçou em termos mais específicos, considerando-a uma solução de compromisso entre, por um lado, a do seu tempo e a do tempo das suas personagens e, por outro, a de um falar natural e corrente e a do alto nível estético do teatro trágico, «*avançando num saboroso equilíbrio que de contínuo tende a romper-se, ora para o lado duma fala castigada, porventura demasiado consciencializada, colorida – mas na realidade quão discretamente! – de arcaísmos vocabulares e sintácticos, ora para esse outro duma declamação apaixonada, excitante, florescida de imagens e símbolos românticos*»²⁴. Não me parece que seja propriamente assim. Para compreender a linguagem de Garrett tem de ter-se presentes os propósitos do autor e de situá-los na polémica e nos equívocos que atravessaram o seu tempo quanto à opção entre os «clássicos» e os «modernos»²⁵.

Vista a esta luz, a linguagem de Garrett afigura-se muito mais um ajustamento da sua capacidade pessoal de inovação e ductilidade de expressão à sensibilidade romântica desse tempo e às suas teorias sobre o drama como «*expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade*», essas suas «*teorias de arte, que se*

reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural»²⁶, isto é, a dirigir-se a uma audiência para quem a linguagem utilizada aparecesse como «verdadeira» e «natural», sem anacronismos nem contorções rebarbativas. Vale a pena citar aqui um parágrafo impressivo de Óscar Lopes e António José Saraiva: «A arte do diálogo, um dos maiores dons de Garrett, do diálogo aparentemente volúvel, caprichoso, entrecortado de jogo das escondidas, feito às vezes de palavras soltas, monossílabos, exclamações, silêncios, mas todo carregado de sentido, de subentendidos, de reservas, gravação fiel de um pensar ondeante, deu nesta peça todo o rendimento»²⁷. Não teria sido possível consegui-lo na rigidez lexical e sintáctica, e porventura pedante, que teria sido imposta pelos modelos clássicos, nem a partir dos chavões e exageros emocionais da escrita dita «romântica» mais divulgada.

Por isso, à primeira vista, o *Frei Luís de Sousa* encerra uma estranha contradição nos seus próprios termos técnicos: decerto pela primeira e talvez única vez nas letras pátrias, a aura mais sombria e mais trágica de um enredo como o da peça é sistematicamente engendrada a partir da coloquialidade²⁸ de uma linguagem chã e despojada da ênfase das grandes tiradas do teatro trágico da época. Dir-se-ia até que esta é de todo desajustada à gama de efeitos dramáticos tradicionalmente procurados no género e que perfazem a mudança «do bem estar para a desventura, e isso por efeito, não da perversidade, mas de um erro de importância cometido por um herói», como preceitua Aristóteles para a composição da tragédia (*Poética*, 1453 a²⁹), na qual, recorde-mos também, «a infelicidade está contida na acção» (*Poética*, 1450 a). Mas, se atentarmos no modo como o autorenuncia os seus propósitos, vemos que nenhuma outra linguagem, que não aquela de que lança mão, poderia ajustar-se-



-lhes: «Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. Com uma acção que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho, e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas – tudo gente

honesto e temente a Deus – sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto, como eram as tragédias dantes – sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama – eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade – ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com sós estes dous metais de lei»³⁰. Uma tragédia que se passa na intimidade de uma família impunha logo, em termos de verosimilhança, uma linguagem ajustada a esse espaço familiar e à condição elevada dos seus membros. Sem essa verosimilhança e naturalidade, ficaria prejudicado o funcionamento eficaz de um aspecto que é essencial ao género tragédia: transcender o caso individual dos protagonistas para atingir o cerne de um problema ligado à própria condição humana e à interferência do destino nela³¹.

Assim se explica que, no *Frei Luís de Sousa*, a dignidade da linguagem seja reconduzida a um falar que, mesmo nas grandes explosões de dor e desespero e no registo melodramático final, se afigura sobretudo próprio das praxes familiares da normal burguesia bem educada de meados do século XIX, muito longe portanto daqueles tipos de expressão cujos modelos poderiam ter sido bebidos nalgum teatro da segunda metade do século XVI, isto é, muito distante quer da conceituosidade sistematicamente apoiada em ditos proverbiais de uma obra como a *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, quer do discurso elevadamente temperado de uma tragédia como a *Castro* de António Ferreira, quer ainda do estilo de prosas quase exactamente coincidentes com o tempo em que a acção se situa, tais, por exemplo, a *Lusitânia transformada*, de Fernão Álvares do Oriente, ou a *Fastigímia*, de Tomé Pinheiro da Veiga, ou a obra do próprio

Fr. Luís de Sousa, a cujo casticismo Garrett se refere expressamente. Se uma atitude típica dos Românticos, de Walter Scott a Herculano, consistiu em procurarem explorar certos revivalismos mais ou menos artificiosos da linguagem de outras épocas, sobretudo da Idade Média, para fins de cor local e epocal (como o Eça de *A illustre casa de Ramires* nos deixa ironicamente surpreender na elaboração *in progress* da novela de Gonçalo), neste caso pode dizer-se que Garrett jogou deliberadamente com processos imediatos da coloquialidade sua contemporânea e com as pulsões mais ou menos espontâneas da sua própria personalidade literária, educada no sentido da medida e policiada pelo bom gosto, mas sem perder de vista a dimensão do trágico e sempre ao serviço de uma fina e emotiva sensibilidade pessoal, tal como o fez também, e mais radicalmente ainda, fora do teatro, nas *Viagens na minha terra*.

Vale a pena recordar o que o autor diz também na *Memória ao Conservatório*: «O que escrevi em prosa, pudera escrevê-lo em verso; – e o nosso verso solto está provado que é dócil e ingénio bastante para dar todos os efeitos de arte sem quebrar na natureza. Mas sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer. E di-lo-ei porque é verdade – repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa que ele, mais que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade». Fr. Luís de Sousa, «o mais perfeito prosador da língua», é assim tomado como modelo de simplicidade. Mas o ritmo de expressão das emoções, dentro desse princípio, é o ritmo único, pessoal e intransmissível do próprio Garrett.

Esse arredamento propositado de giros lexicais e frásicos imputáveis a finais do século XVI/princípios do século XVII e que uma noção do Barroco epocal alvorecente, prolongado até ao empertigamento neo-clássico dos Arcades, ten-

deria até a hipertrofiar na sua concreção se não fosse outra a intenção de Garrett, não corresponde apenas a uma intenção de fazer um teatro acessível para o povo. Este «*é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar*»³². O facto de a linguagem tornar possível que a tensão dramática se vá acumulando mais naturalmente e mais livremente decorre de uma noção muito precisa que Garrett tinha da importância dos seus próprios recursos literários para dar resposta às interrogações do seu tempo e acaba por conferir uma força expressiva muito maior à substância da criação mitográfica garrettiana. A linguagem da peça como que nos distancia em relação ao mito que nela se vai fabricando, porque o actua ligado à estranheza do desenho de uma acção passada havia mais de duzentos anos, e simultaneamente, por estar tão próxima de nós, como que nos identifica mais intimamente com ele.

Por isso, e não obstante a ocorrência de uma situação histórica real em que o autor se inspirou permitindo-se toda uma série de liberdades, algumas essenciais para o desenvolvimento e a eficácia da peça, como a criação das personagens correspondentes a Maria e a Telmo Pais, e aliás também nisto de acordo com o preceito aristotélico (*Poética*, 1451 b), pode dizer-se que a Garrett deve ser creditada a criação do único verdadeiro *mito nacional* engendrado pela nossa cultura do século XIX qualidade a quem nem as grandes personagens de Camilo Castelo Branco, nem as grandes personagens de Eça de Queirós, nem quaisquer outras desde então, conseguiram ascender. A razão mais imediata afigura-se evidente: é que, no caso dos nossos dois maiores romancistas, mesmo no romântico Camilo, a preocupação tinha a ver com aquilo a que podemos chamar de «realismo», ou mimese crítica do real burguês na sua contemporanei-

dade, enquanto no Garrett do *Frei Luís de Sousa*, houve a preocupação de enlaçar a imitação da acção exemplar e quase «estática» que nos é apresentada com uma matriz histórica e uma proposta de leitura da curva regressiva do destino nacional, ontologicamente destinada a projectar-se como tal nas consciências, tal como n'*Os Lusíadas* tinha acontecido. E assim, no caso, as coisas configuram uma passagem do mito ao quiasmo: o «nada que é tudo», para citar o célebre verso de Pessoa, torna-se o simétrico «tudo que é nada», a saber, este lúgubre país que já não é nada nem «ninguém», nem tem sabido sê-lo, da dominação filipina aos sobressaltos e sucessivos afundamentos do Constitucionalismo. Atingiu-se uma espécie de intemporalidade pelo recurso a uma linguagem que era a da época do autor, e em que o autor exprimia tanto essa época como a sua própria subjectividade e uma pungente consciência das contradições da história pátria, tudo perfazendo um revoltante *sentido do sem-sentido*. Essa dimensão trans-temporal que assim nos é dada, do absurdo intrínseco da História e da existência humanas leva a que, por via dela, o drama tenha ficado naturalmente situado «fora» do tempo histórico concreto das indicações cénicas, valendo afinal para todos os tempos. E o clima adensa-se, erigido de premonições, até explodir nos termos que são conhecidos, de modo a instalar-se uma desgraça inexorável no cruzamento dos vários destinos em presença.

Como explicar que as coisas se passem assim? Como compreender que, a partir dos registos mais intimistas e despreziosos daquela coloquialidade, que, repito, se diria mais própria da boa burguesia do século XIX do que da aristocracia de fins do século XVI, se consiga aumentar tão progressiva e insuportavelmente a tensão dramática? O génio de Garrett recorreu a um expediente tão simples quanto a própria simplicidade da linguagem que utilizou.

Memória lida em conferência geral do Conservatório Real de Lisboa em 6 de Maio de 1843. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

Memoria lida
em conferencia geral
do Conservatorio
R. de L.

em
6 de Maio de 1843



Senhores,

Um estrangeiro fez, ha pouco tempo, um romance da aventureira vida de D. Leon de Sousa. Ha muito infecto de maravilhoso m'esse livro, — que não sei se agrada aos estranhos — a mim, que sou natural, praeu-me impressionar a singular belleza de tam interessante historia. Exponho um sentimento meu, não tive a minima idea de censurar, nem de querer de julgar a obra a que me refiro escripta, como todos sabem, em Francúz pelo nosso consocio Sr. Fernando Diniz.

É singular coincidência dos mais bellos factos e dos mais bellos caracteres que ornaram os factos portuguezes, serem tantos d'elles, quasi todos elles, de nossa patria e extreme simplicidade. Estas figuras, os grupos, as situações da nossa historia — da nossa tradição, que para aqui tanto vale — parecem mais talhados para se gravarem e vazarem na solenidade severa e quasi — statuarica da tragedia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente

Estou em crer que foi isso o que permitiu a surpreendente efficácia teatral dessa bizarra combinação, e que consistiu em desmultiplicar ao longo do texto as premonições, os presságios, os prenúncios, os augúrios e as situações paralelas ou semelhantes, articulando-os a um sentido da desgraça nacional e a uma vivência do próprio destino pessoal e familiar das personagens, semeando assim o texto de alusões que funcionam quase como outras tantas *mises-en-abîme* sucessivas e caleidoscópicas que, a cada passo, e por um processo de reenvio obstinado, preparam surdamente o espectador para o que vai acontecer quanto a todos os aspectos decisivos da peça³³. É um processo do reconhecimento de sucessivas *desfigurações*, até culminar na última e fatal anagnórise. Neste sentido, Garrett inventou o *Leitmotiv* antes de Richard Wagner: o tema aparece e reaparece em vários registos e vários discursos, tornando reconhecíveis de antemão o clímax e o desfecho. Ora esse tema reconduz-se sombriamente à crença maior do Sebastianismo, a de alguém que afinal não morreu na batalha e há-de voltar um dia, projectada na figura de D. João de Portugal. Telmo Pais, personificação do coro da tragédia grega e do sentir popular, vive dessa esperança que crê regeneradora mas cuja concretização vem a revelar-se destrutiva.

O preço pago, com a melodramática morte de Maria, talvez tenha sido o resvalar da tragédia no drama, como agudamente notou Manuel Antunes: «Até aqui — final do segundo acto — o Frei Luís de Sousa aparece-nos como peça altamente trágica, se não sempre pelos personagens, ao menos, sem dúvida alguma, pelo ambiente. No terceiro acto, porém, o clima surge-nos de drama, predominantemente de drama. De drama romântico pronunciado. Garrett sacrificou à moda do tempo»³⁴.

No entanto, e diferentemente do que se passa com o mestre da *Tetralogia*, o *Leitmotiv*

não individualiza as personagens. É um tema comum, uma situação-tipo que, pela sua própria e reiterada partilha, singulariza não as figuras, mas a peripécia dramática globalmente considerada. E, exactamente porque é *comum*, presta-se também facilmente a uma leitura de cunho alegórico conotada com uma espécie de *finis patriae*. Portugal, no *Frei Luís de Sousa*, deixou de ter existência concreta. É só mais um dos fantasmas, decerto o maior e o mais importante dos que estão em cena e por ali vagueiam à solta, num plano em que o real cede cada vez mais ao onírico. Nesse palco das nossas inumeráveis amarguras, o país do século XVI tornou-se já mais sonho desesperadamente incendiado e sumido nas cinzas do que uma memória reabilitadora, para desaguar, por uma difusa mistura dessas dimensões, em pleno pesadelo actual.

A alegoria é transparente, mas pode ainda aprofundar-se o seu sentido. A tragédia de Garrett encena a falência não de uma, mas de duas dimensões do mesmo projecto nacional que, na origem, terão estado intimamente ligadas. Nos desígnios imperiais formados por D. Manuel I ao enviar a primeira expedição de Vasco da Gama à Índia, entrava a criação de condições para destruir Meca e se apoderar de Jerusalém. Nos de D. Sebastião, como é evidente, o de consolidar a fé à custa do poderio muçulmano e, provavelmente, o de uma reimplantação nacional no Norte de África, uma vez que a Índia já não era o que tinha sido. Ora são os mesmos valores de uma fé, que no plano da ideologia e do discurso oficial legitimara toda essa diáspora expansionista e guerreira ainda ligada ao ideal da Cruzada, que vêm agora, porque interiorizados e porque implicados na regulação ético-religiosa da sociedade e das vidas individuais, destruir uma família inteira na sua unidade venturosa e na sua quente intimidade, e são também sentidos como tal pelo público oitocentista a que se destinam e pelos públicos que ainda hoje deri-

vam dessa matriz católica e romana. O terror e a piedade a excitar na assistência, de que falava Garrett na sua *Memória ao Conservatório Real*, vêm daí, não de uma acusação humana à crueldade divina, de que todavia Maria fala no seu desvairado transe final, mas da construção do absurdo de ninguém ter tido culpa no que estava a acontecer e todos terem de expiar pelo próprio facto de existirem e pela causa próxima de uma nulidade matrimonial *in utroque jure*, a do segundo casamento de Madalena, enquanto Deus, o Deus dos católicos, é configurado como a suprema instância da Justiça, mesmo que o homem não alcance os Seus desígnios. É o embate impotente do bicho da terra tão pequeno contra a impassível e imprescrutável norma divina, como tal vivida no foro íntimo e no foro social. Maria, conquanto inocente em absoluto, morre, desarmada pela vergonha, ante essa insuportabilidade que a deslegitima e lhe subtrai os pais para todo o sempre.

A conjugação de elementos colhidos na Cena II do Acto I e na Cena X do acto II permite-nos estabelecer a data exacta dos acontecimentos que se desenrolam no segundo acto: tudo se passa no dia 4 de Agosto de 1599, uma sexta-feira. Mas a espiral do tempo é muito mais complexa do que isso. O facto de ser uma sexta-feira permite a remissão expressa para «o dia da paixão de Cristo» (Acto II, Cena V), data por excelência da expiação dos pecados da Humanidade, assim colocada no enfiamento do dia fatídico de Alcácer-Quibir que também assinala outros eventos de relevo premonitoriamente articulados: foi nesse dia que D. Madalena casou pela primeira vez, vinte e um anos antes, foi nesse dia que conheceu e amou *in petto* Manuel de Sousa Coutinho, já na constância do primeiro casamento, pecado que se sente a expiar, e é nesse dia que tudo vai explodir, ante a chegada do Romeiro. Mas este tempo concreto, determinável pelas indicações expressas no próprio texto



L. d. A. V. Garrett R. de Almeida



Visconde de Almeida Garrett

Retrato de Almeida Garrett.
Gravura da Biblioteca Geral da Universidade
de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

nas suas implicações objectivas e subjectivas, ramifica-se para uma vivência também intensamente trágica do tempo histórico: a peça começa pela leitura de dois versos do episódio de Inês de Castro d'Os *Lusíadas* («Naquele

engano de alma ledó e cego / Que a Fortuna não deixa durar muito»), o que nos remete simultaneamente para a efémera ventura do tempo passado e para a brutalidade da sujeição do amor humano à razão de Estado no seu mito nacional emblemático, de tal modo que o arco trágico se desenha desde este ponto até um presente em que ocorre forçosamente a sujeição desse mesmo amor à lei divina. Entretanto, um outro tempo humano vivido, o da relação de Telmo com Luís de Camões e a referência à sua morte, provoca os necessários reenvios para a ideia, em si romântica e não totalmente inexacta dos pontos de vista cronológico e ideológico, de que Camões «*morrera com a ingrata pátria*». Se o tempo é portanto o da pátria morta, e ao fantasma de Camões vem juntar-se o fantasma-vivo de D. João de Portugal, restaria ainda o tempo de Maria, como hipótese e símbolo de uma regeneração, pela própria juventude e pela própria qualidade humana, que reabilitasse o presente para além do simples funcionamento da memória. O fim de Maria ganha um valor de aniquilação desesperada de todas essas expectativas, assim levadas para as longes/próximas terras da morte, para recorrermos à passagem de Bernardim Ribeiro que ela às tantas cita. E, no desfecho, Garrett consegue organizar duas linhas perfeitamente contraditórias: por uma lado a reconciliação de todos em Deus; por outro a impossibilidade de saída no plano terreno, quer pessoal, quer nacional. Quanto ao espaço, não chega propriamente a fugir à regra da unidade (que normalmente as encenações acentuam), se considerarmos que se está perante um perfeito jogo de espelhos: o do palácio de Almada é simétrico do do palácio de Lisboa, tão simétrico como o retrato de Manuel de Sousa Coutinho o é do de D. João de Portugal e este do de Camões. Esses espaços, reportados ao tempo humano, fundem-se vertiginosamente no espaço da Igreja de S. Paulo, consagrado ao divino, em que

têm o seu ponto de fuga metafísico, tal como o tempo humano é absorvido pela eternidade. O vazio, o nada, o zero absolutos contaminam o contínuo espaço-tempo e tornam-se deste modo o contraponto ontológico necessário da mais célebre réplica do Teatro Português: «– Ninguém».

Têm sido referidas as leituras alemãs de Garrett, que começou a estudar Alemão com afinco durante a sua estada em Bruxelas (1834-1836) e se dizia capaz de ler os grandes autores românticos que escreveram naquela língua³⁵. Pode também ter tomado conhecimento de alguns deles por via de traduções francesas. Estariam nesse caso as *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, de August Wilhelm Schlegel, que provavelmente Garrett leu na tradução francesa de 1813³⁶ e que é costume referir para situar a oposição «clássico»/«romântico» no seu pensamento. Entre esses autores encontrava-se também Friedrich Schiller. O que parece todavia mais problemático é saber se Garrett conheceria a teorização de Schiller a propósito da tragédia. E a questão é tanto mais de levantar, quanto é certo que o *Frei Luís de Sousa* se afigura directamente «moldado» sobre os princípios defendidos na lição «Sobre a arte trágica» do escritor alemão, primeiro publicada em 1792 na revista *Neue Thalia* e mais tarde incluída em *Kleinere prosaische Schriften*³⁷, de 1802.

Pode ver-se isso do que sabemos em geral do *Frei Luís de Sousa* e de algumas das passagens da «Memória ao Conservatório» e das notas à peça que fui transcrevendo ao longo deste texto. Resumindo muito, para Schiller, e devendo a arte trágica imitar «a natureza nas acções com a capacidade privilegiada de despertar o afecto compassivo», há várias causas de enfraquecimento do nosso interesse: quando há culpa própria e imperdoável da personagem que deveria infundir-nos compaixão, ou ela, por fraqueza de



Caneta e tinteiro de Almeida Garrett.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografias de Isabel Rochinha.

entendimento e desânimo não consegue sair da situação em que se encontra (ex. o rei Lear), ou quando ficamos cheios de repulsa pelo causador do infortúnio. «A perfeição suprema de uma obra sai sempre prejudicada quando o poeta trágico não pode dispensar um malvado, vendo-se obrigado a fazer derivar a grandeza do sofrimento da grandeza da maldade»(ex. Iago ou Lady Macbeth)³⁸. A desgraça deveria portanto brotar de circunstâncias exteriores, subtraídas à vontade, e não de fontes morais. «A paixão eleva-se a um grau tanto mais elevado quando tanto aquele que sofre como aquele que causa sofrimento se tornam objectos da mesma. Isto só pode acontecer quando o último não provocou nem o nosso ódio nem o nosso desprezo, tendo sido levado a causar o infortúnio contra a sua inclinação»³⁹. Então, «a causado infortúnio não só não contradiz a moralidade como até se torna possível apenas através da moralidade [...]»⁴⁰. É quando as personagens em conflito ganham «o nosso supremo respeito, uma vez que cumprem um dever moral à custa da inclinação; [...] inflamam no máximo a nossa compaixão porque sofrem voluntariamente e por um motivo que os torna

em alto grau dignos de respeito»⁴¹. Enfim, «o objecto da nossa compaixão tem de pertencer à nossa espécie no pleno sentido da palavra, e a acção, da qual devemos participar; tem de ser uma acção moral, i. e., estar compreendida no domínio da liberdade»⁴². Schiller valoriza também positivamente os desvios em relação à História. Entre a verdade histórica e a verdade poética, esta última é que é o objectivo da tragédia: «a verdade poética tem apenas tanto mais a ganhar no caso em que a verdade histórica seja grosseiramente lesada»⁴³. Noutro texto, «Sobre o uso do coro na tragédia grega», escrito em 1803 para a edição em livro de *A noiva de Messina*⁴⁴, Schiller falou do coro na tragédia por recurso à metáfora do «coro enquanto pessoa singular e ideal»⁴⁵ (destaque meu). Mesmo com todas as reservas, talvez possamos interrogar-nos sobre a importância literal desta formulação na génese da personagem de Telmo Pais.

Schiller preocupou-se ainda, em termos a que podemos chamar kantianos, com os pressupostos da universalidade da obra, afirmando que, enquanto a nossa sensibilidade e a nossa capacidade de conhecimento dependem de várias contingências, «só a nossa ética assenta em si mesma»⁴⁶, sendo isso o que lhe permite fornecer uma *medida da universalidade*. Só nos casos em que a representação «diz respeito à forma universal e necessária que pressupomos para toda a espécie, então podemos considerar a verdade como sendo idêntica à verdade objectiva»⁴⁷. Isto implica uma representação «em concordância com a natureza de todos os sujeitos, recebendo por isso uma universalidade e necessidade tão rigorosas como se fossem independentes de qualquer condição subjectiva»⁴⁸. É por este aspecto que a universalidade do *Frei Luís de Sousa* se acharia algo limitada, valendo para uma sociedade de tradição católica assim como (e o exemplo é de Schiller) a sentença do primeiro Bruto e o suicídio de Catão valiam para o cidadão romano: «as representações e os sentimentos, dos quais derivam as acções destes dois homens, não ocorrem na sequência directa da natureza humana, mas de modo indirecto, a partir de uma natureza humana particularmente determinada»⁴⁹.

Penso, pelo que fica dito, que valerá a pena aprofundar a questão do conhecimento dos textos teóricos de Schiller por Garrett e de um seu papel possível nas posições por ele defendidas quanto ao *Frei Luís de Sousa*. Nesta obra, o autor sem dúvida teve presente também a teorização de August Wilhelm Schlegel, quanto à tragédia grega: «ela começa por estabelecer a liberdade do homem, acaba por reconhecer o poder irresistível do destino», mas, acrescenta, «este ponto de vista [...] foi sempre estranho a Aristóteles»⁵⁰. Também para Schiller, «uma submissão cega ao destino é sempre humilhante», deixando a desejar as tragédias em que «o último apelo é feito à necessi-

Anel de sinete. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



dade, permanecendo um nó por dissolver para a nossa razão com exigências racionais»⁵¹. O que, parece, Garrett tenta resolver catolicamente com a introdução tornada indispensável da dimensão religiosa, por um lado como factor das circunstâncias do desfecho e, por outro, como plano disponível para a redenção humana. Tratar-se-á de uma modalidade ainda schilleriana de reconciliação. A irreparabilidade que somos levados a atribuir ao destino torna-se por essa via uma salvação escatológica.

Convencido, não obstante, da universalidade da sua tragédia, Garrett terá feito confluírem todas ou quase todas as linhas referidas na leitura essencial com que contava por parte do seu público, enquanto lhe acicatava o patriotismo com o rasgo anti-filipino de um palácio em chamas no horizonte de Almada. Mas hoje as leituras vão mais longe e prolongam a espectacularidade da peça como interrogação do próprio destino nacional. Nem, depois de Oliveira Martins e da *Mensagem*, era possível fazer-se diferentemente. Essa atitude encontra na reflexão de Eduardo Lourenço um paradigma insuperável⁵². E a peça, com o cenário da peste grassando em Lisboa e o palácio de Manuel de Sousa Coutinho em chamas, tudo a funcionar como um eco da ruína e do incêndio de Tróia, da *polis* inabitável em que o espaço vital é destruído, poderia, por aí, ganhar um sentido político ainda hoje actual, não obstante a ausência de afinidade natural entre o liberalismo e a tragédia a que George Steiner se refere, precisamente a propósito de Schiller⁵³.

Falência do império, naufrágio do país, deriva desgobernada dos protagonistas à mercê do destino, mas também falência da projectada expedição para conquista da Terra Santa, isto é, impossibilidade de sossego e bem-aventurança na terra, tal como, em «Sobre os rios que vão», a oposição «bem passado/mal presente», leva a contrapor, num segundo momento, Babilónia

infernai e Jerusalém celeste, ecos camonianos que também aqui se prolongam. Tudo isso nos é dado emblematicamente pela figura patética de D. João de Portugal, náufrago de Alcácer-Quibir e daqueles lugares, e tudo isso se transfigura numa paralela e tremenda sucessão de cativos de que as várias personagens se não desentredam a não ser para sossobrar e desaparecerem do mundo ou da vida: cativo físico, como o do Romeiro, cativos morais, como os de Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa Coutinho, cativo do absurdo da imposição religiosa, como o de Maria, cativo nacional, como o do país sob a dominação filipina. Por uma reversão súbita e agudizada dessas febris privações de liberdade que se encaixam irremediavelmente umas nas outras, tudo surge como um encadeamento de exílios que se resolvem pela entrada em religião (Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa Coutinho), pela morte (Maria) e pelo desaparecimento (D. João de Portugal). Também o século XIX, tal como supomos hoje que o vivia Garrett ao mesmo tempo que vivia os seus próprios fantasmas, experimentava Portugal como um exílio, uma desfiguração e um desalento em relação ao que tinha sido. E nós, a partir do *Frei Luís de Sousa*, por muito tempo continuámos a lê-lo e a «ler-nos» assim. No momento da anagnórise, entre um retrato em labaredas e o retrato de alguém supostamente reduzido a cinzas dispersas aos ventos de Marrocos, entre dois palácios separados por um Tejo que é uma surda metáfora do tempo, entre fidelidades divididas e sombrias memórias, o passado devora o presente, um mundo devora outro mundo, a casa devora a família, a crença devora a consciência, uma divindade absurda devora tudo e todos. E tudo isto leva ao fim. *Exeunt*. O pano desce.

Texto de apresentação para a edição de *Frei Luís de Sousa*, Campo das Letras, Porto, 1999.

- ¹ Gomes de Amorim, *Garrett / Memórias biográficas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, III, p. 67.
- ² Costa Pimpão «O “Frei Luís de Sousa” de Almeida Garrett (tentativa sobre a génese da tragédia)», in *Escritos Diversos*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1972, pp. 253-277.
- ³ Utilizo a *História de S. Domingos por Fr. Luís de Sousa*, na ed. de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1977. Na IV Parte desta obra, Fr. Lucas de Santa Catarina faz nova biografia de Fr. Luís de Sousa.
- ⁴ Primeiro publicada, em 1823, nas *Memórias da Real Academia* e depois incluída no tomo II das *Obras de D. Francisco Alexandre Lobo, Bispo de Vizeu*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1849, cujo texto utilizo.
- ⁵ Andrée Crabbé Rocha, *O teatro de Garrett*, 2ª ed., Coimbra, 1944, pp. 152-166.
- ⁶ Luciana Stegagno Picchio, «Interprétation d'interprétations: Le *Frei Luís de Sousa* de Garrett», in *La Méthode philologique*, II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 275.
- ⁷ Wolfgang Kayser, «Interpretação do *Frei Luís de Sousa*», in *Análise e interpretação da obra literária*, 6ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1976, pp. 414-424.
- ⁸ Vasco Graça Moura, «Os jogos da memória e do destino», recolhido em *Várias vozes*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp. 9-26.
- ⁹ «Prologo e vida do Author», ed. citada, vol. I, pp. 714-715.
- ¹⁰ Sousa Viterbo, *Manuel de Sousa Coutinho (Fr. Luís de Sousa) e a família de sua mulher D. Madalena Tavares de Vilhena, memória apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 1902, pp. 3 e 21-22.
- ¹¹ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, pp. 98-104 e 280-281.
- ¹² *Op. cit.*, pp. 81-84.
- ¹³ Camilo Castelo Branco, *Mosaico e Silva*, Porto, Lello & Irmão, 1968, pp. 155-167.
- ¹⁴ *Trabajos...*, p. 103.
- ¹⁵ Sousa Viterbo, *A literatura hespanhola em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1915, pp. 245-246.
- ¹⁶ Elencados por Barbosa Machado no verbete da *Bibliotheca Lusitana* citado no texto.
- ¹⁷ «Prologo e vido do Author», ed. cit. da *Crónica de S. Domingos*, vol. I, p. 715.
- ¹⁸ *Op. cit.*, p. 99.
- ¹⁹ Rodrigues Lapa, «Prefácio» a Fr. Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1951, p. xiii. O incidente vem também contado no *Memorial de Pero Roiz Soares*, que Garrett não podia conhecer. Cfr. a edição deste texto por M. Lopes de Almeida, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1953, pp. 364-366.
- ²⁰ *Memória ao Conservatório Real*.
- ²¹ Cfr. para toda a biografia de Manuel de Faria e Sousa, a «Introdução» de M. Lopes de Almeida à já citada edição da *Crónica de S. Domingos*.
- ²² Cfr. a «Introdução» de Ofélia Paiva Monteiro ao *Frei Luís de Sousa*, Porto, Civilização, 1987, pp. 7-28 e, da mesma A., o excelente verbete «Garrett (João Baptista da Silva Leitão de) Almeida» no *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997; cfr., também, Óscar Lopes e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996, pp. 675 e segs.
- ²³ Fernando Venâncio, *Estilo e preconceito / A língua literária em Portugal na época de Castilho*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, pp. 186-189.
- ²⁴ José Régio, «O problema da linguagem no Frei Luís de Sousa», incluído em *Estrada Larga*, I, Porto, 1958, Porto Editora, s/d (1958), pp. 314-316.
- ²⁵ Cfr. para recapitulação das várias posições que Garrett foi expressando ao longo da vida, R. A. Lawton, «O conceito garrettiano do Romantismo», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, pp. 95-104.
- ²⁶ Garrett, *Memória ao Conservatório Real*.
- ²⁷ Óscar Lopes e A. J. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 692.
- ²⁸ Cfr. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *História crítica da Literatura Portuguesa*, V, Lisboa, Verbo, 1993, p. 60.
- ²⁹ Os passos de Aristóteles aqui citados são-no de *Héland / Antologia da cultura grega*, de Maria Helena da Rocha Pereira, 6ª ed., Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1995.
- ³⁰ *Memória ao Conservatório Real*.
- ³¹ Cfr., para uma interpretação deste tipo, Lúcia Maria Moutinho Ribeiro, «Frei Luís de Sousa, o Hóspede de Job e Édipo Rei: Viagem, História, Memória, Esquecimento...», no volume de homenagem a Cleonice Berardinelli, *Cleonice / Clara em sua geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, pp. 389-393: «Em *FLS* se reconhece o mesmo tema de Édipo Rei de Sófocles: a importância dos genitores. São textos que comovem porque abordam um dilema universal e atemporal que nos toca de perto a todos: a relação triangular familiar: pai, mãe e filho. Carregados de culpa e de vergonha pelo crime que involuntariamente cometeram, os personagens de Sófocles e Garrett se imolam para expiar o pecado».
- ³² *Memória ao Conservatório Real*.
- ³³ Neste sentido, Manuel Antunes, «Sobre o Frei Luís de Sousa» (1954), incluído em *Legômena / Textos de teoria e crítica literária*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 332-335; Ofélia Paiva Monteiro, na «Introdução» cit., pp. 20-23; Maria João Brilhante, «Apresentação crítica» ao *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Comunicação, 1982, p. 43.
- ³⁴ Manuel Antunes, *op. cit.*, p. 334.
- ³⁵ Cfr. Ofélia Paiva Monteiro, *A formação de Almeida Garrett / Experiência e criação*, II, Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1971, pp. 79-80, n. 209.
- ³⁶ Ofélia Paiva Monteiro, *op. cit.*, I, p. 356, n. 15; cfr. E. Gil Costa, verbete «Romantismo alemão», no *Dicionário do Romantismo literário português*, coord. de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997.
- ³⁷ Friedrich Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Trad., introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, IN-CM, 1997, pp. 39-57 e 245 (comentário).
- ³⁸ *Op. cit.*, p. 46.
- ³⁹ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁴⁰ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁴¹ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁴² *Op. cit.*, p. 53.
- ⁴³ *Op. cit.*, p. 55.
- ⁴⁴ Cfr. o «Comentário» de Teresa Rodrigues Cadete aos referidos textos de Schiller, *op. cit.*, p. 282.
- ⁴⁵ *Op. cit.*, p. 239.
- ⁴⁶ *Op. cit.*, p. 50.
- ⁴⁷ *Op. cit.*, p. 50.
- ⁴⁸ *Op. cit.*, p. 51.
- ⁴⁹ *Op. cit.*, p. 50.
- ⁵⁰ Cito pela tradução de fragmentos do «Curso de literatura dramática» (publicado em trad. francesa em 1814) inserta em Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer, em *Estética teatral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 259-267 (p. 265).
- ⁵¹ *Op. cit.*, p. 47.
- ⁵² Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade / Psicandise mítica do destino português*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978, pp. 89-90 e, sobretudo, «Romantismo e tempo e o tempo do nosso Romantismo / a propósito do Frei Luís de Sousa», in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, pp. 103-111.
- ⁵³ George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londres, Faber & Faber, 1974, p. 174.

O Ovo da Serpente

Para uma
leitura
do Amor
nas «Folhas
Caídas»

Fernando Pinto do Amaral

«Estou com o meu amigo Yorick, o ajuizadíssimo bobo de el-rei da Dinamarca, estou sim. “Toda a minha vida”, diz ele, “tenho andado apaixonado já por esta ou aquela princesa, e assim hei-de ir, espero, até morrer, firmemente persuadido de que se algum dia fizer uma acção baixa, mesquinha, nunca há-de ser senão no intervalo de uma paixão a outra” [...]. Yorick tem razão [...]. O coração humano é como o estômago humano, não pode estar vazio, precisa de alimento, sempre; são e generoso só as afeições lho podem dar; o ódio, a inveja e toda a outra paixão má é estímulo que só irrita mas não sustenta».

Garrett, *Viagens na Minha Terra*

«O José Augusto ama como se ama pela vigésima vez na vida».

Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*

HÁ MUITOS SÉCULOS QUE OS SERES HUMANOS, AO aperceberem-se da existência do *mal*, se têm debatido entre duas grandes tendências que enunciarei de modo talvez demasiado expedito ou esquemático: de um lado situar-se-iam os que assumem essa maldade sem álibis e a enraízam numa espécie de código genético moral inerente à própria natureza humana; do outro lado, os que insistem em considerar que esse mal surgiria como uma excrescência, vinda sempre de fora e corrompendo a primitiva bondade da nossa espécie. Nesta segunda linha se integra, por exemplo, a narrativa bíblica do aparecimento do pecado que, embora designado por «pecado original», teria nascido apenas depois de a serpente ter convencido Adão e Eva a cederem à tentação.

É geralmente entre estes dois pólos que evolui o conflito interior patente ao longo das *Folhas Caídas*, uma obra em que o amor ocupa o lugar central – o amor nas suas mais diversas implicações morais, o amor como sentimento ligado à experiência afectiva concreta de alguém que o saboreou até à última gota e que por isso mesmo

«O Pecado Original». Painel de um díptico da autoria de Hugo van der Goes de c. 1475. Kunsthistorisches Museum, Viena.



tomou também o gosto ao seu *arrière-goût*, ao travo tantas vezes desagradável da sua presença. E como «*os segredos da ventura / Não são para se dizer*» (Garrett, 1955, p. 83), não será de estranhar algum predomínio de poemas em que esse travo surge com todo o seu amargor.

Mais do que tentar adivinhar que circunstâncias biográficas estiveram na génese das *Folhas Caídas* – embora os críticos concordem em atribuir à Viscondessa da Luz, Rosa Montufar, a função de inspiradora da maioria das composições, muitas das quais referem explicitamente as palavras *rosa* ou *luz* – mais do que especular sobre a hipotética «sinceridade» do

poeta ao escrevê-las – se bem que Jorge de Sena acertasse ao afirmar que «*nem antes nem depois um poeta do amor foi, em português, menos convencionalmente sincero, dentro da mais apurada arte de escrever versos*» (Sena, 1981, p. 116) – importa que nos interroguemos a respeito do sentimento amoroso posto em jogo ao longo do livro, anunciado, de resto, como uma «confissão sincera» no muito discutido «*Ignoto Deo*» que lhe serve de abertura (cf. Garrett, 1955, p. 70).

Em primeiro lugar – e retomando o tópico de há pouco – o amor diz-se aqui muitas vezes como sofrimento, mágoa, dor, apesar de as suas modalidades oscilarem de poema para poema. Se começarmos por ler o célebre «Adeus!», verificaremos que o sujeito lamenta desde logo uma frustração causada pela incapacidade de corresponder ao amor que lhe é dirigido:

*Choro porque não te amei,
Choro o amor que me tiveste;
O que eu perco, bem no sei,
Mas tu... tu nada perdeste:
Que este mau coração meu
Nos segredos escaninhos
Tem venenos tão daninhos
Que o seu poder só sei eu*
idem, p. 71

Reconhecendo embora que a separação se torna dolorosa para ambos os amantes, o sujeito confronta-se com a consciência de saber o valor de toda a felicidade que deixa escapar para sempre ao despedir-se de quem o ama, embora estimule a despedida de forma aparentemente altruísta, para proteger o *tu* dos efeitos maléficos do «veneno» segregado pelo seu «mau coração». Trata-se, neste caso, de uma serpente venenosa cujo *habitat* é o próprio coração do sujeito e cujos danos se repercutem não apenas no sentimento infligido ao *tu*, mas também numa auto-destruição sem remédio:

*Sinto gerar na peçonha
Do ulcerado coração
Essa víbora medonha
Que por seu fatal condão
Há-de rasgá-lo ao nascer*
id., p. 72

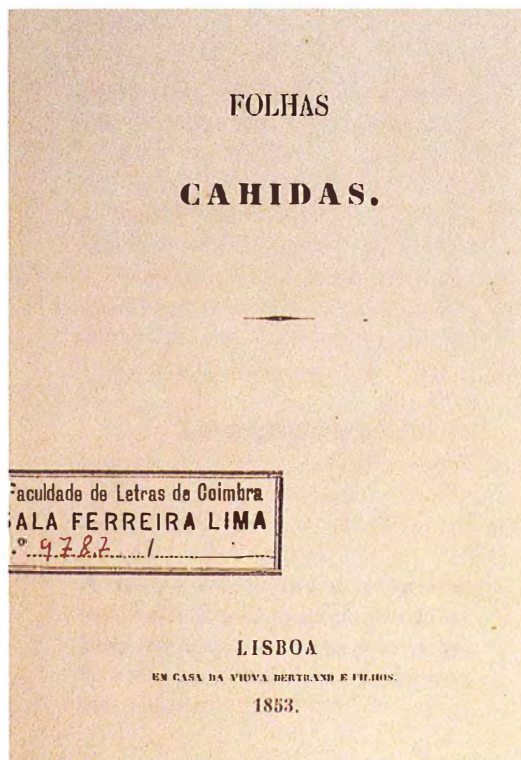
Ao contrário do que sucederá na maior parte dos poemas das *Folhas Caídas* – em que o *eu* sofrerá em 1º grau, ou seja, como consequência do amor que sente por um *tu* que nunca chegará a compreendê-lo – aqui o sofrimento surge em 2º grau, reflectido por um espelho de lágrimas alheias e cruelmente ampliado por um terrível remorso. Por outras palavras, o sujeito sofre devido à mágoa de ter feito sofrer o *tu*, tendo abusado friamente dos seus sentimentos e não merecendo por isso qualquer perdão:

*Do meigo azul de teus olhos
Tanta lágrima verteste,
[...]*

*Que não te amei nunca...ai! não;
E que pude a sangue frio,
[...]
Gozar-te – mentir sem brio,
Sem alma, sem dó, sem pejo,
Cometendo em cada beijo
Um crime...
[...]*

*Perdoar-me tu?
Não mereço*
id., pp. 73-74

Esta posição em que o *eu* é amado sem poder retribuir não será frequente ao longo dos restantes escritos da colectânea. De facto, a situação inverte-se durante o poema «Aquela Noite!», narrativa de uma festa ou um baile onde



Folhas Caídas. Folha de rosto da 1ª edição.
Lisboa, Viúva Bertrand e Filhos, 1853.
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

o sujeito comparece e onde, após cultivar uma atitude cínica e donjuanesca de *homem fatal* perante as mulheres – «Frio o sarcasmo saía / De meus lábios descorados, / E sem dó e sem pudor / A todas falei de amor...» (id. p. 80) –, acaba por descobrir uma mulher especial cuja beleza começa a atrair-lhe a atenção – «Quem é esta que mais voltas / Gira, gira sem cessar?» (id. p. 81) – e pela qual irá apaixonar-se. Os resultados desse magnetismo, desse violento amor-paixão, equivalem a uma metamorfose vital, a uma transfiguração completamente renovadora:

*Sei que a vida era outra em mim,
Que era outro ser o meu ser;
Que uma alma nova me achei
Que eu bem sabia não ter*
id., p. 83

A partir de aqui o panorama irá mudar: colocado em face da sua mulher fatal, o destino do sujeito altera-se radicalmente, servindo de base a diversos poemas cuja dialéctica essencial se passa tanto ao nível das oscilações psicológicas (entre prazer e dor, alegria e tristeza, esperança e desalento, etc.) como num plano ético-religioso mais global, que aliás atravessa toda a obra e leva a um «movimento pendular» já apontado por Paula Morão (cf. Morão, 1981, p. 31), alternando entre um *céu* ocasionalmente vislumbrado em momentos de maior felicidade e um *inferno* cujo espaço espiritual corresponde ao mundo terrestre, onde os dois amantes não passam de anjos caídos e condenados sem remissão:

*Eu tive o arrojo atrevido
De amar um anjo sem luz.
[...]*

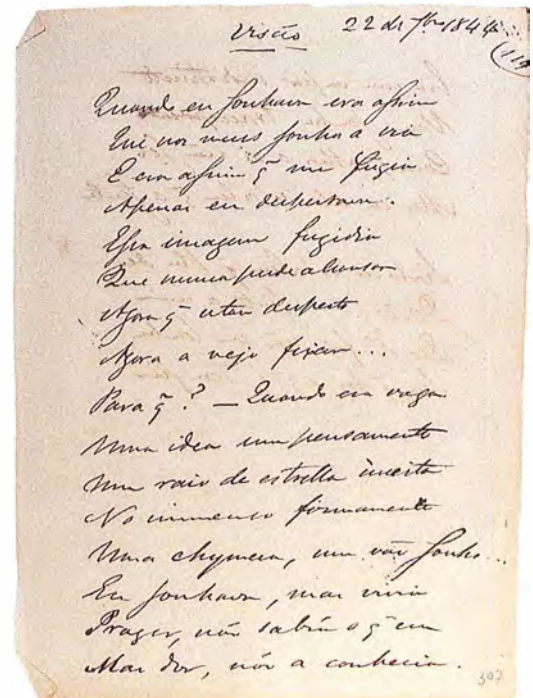
*Porque ele outra alma não tinha.
Outra alma senão a minha...
Tarde, ai! tarde o conheci
Porque eu o meu ser perdi
E ele à vida não voltou...
Mas da morte que eu morri
Também o infeliz morreu
id., pp. 85-86*

Será este clima de fatalidade a dominar grande parte do Livro Primeiro das *Folhas Caídas*, em que o amor se apresenta por vezes como qualquer coisa inicialmente alheia à alma do sujeito, uma espécie de vírus misterioso e sem cura, uma substância venenosa e infernal que lhe é inoculada do exterior:

*Este inferno de amar – como eu amo!
Quem mo pôs aqui n'alma... quem foi?
Esta chama que alenta e consome,
Que é a vida – e que a vida destrói
id., p. 91*

Nas antinomias destes últimos versos se exprime já o carácter tradicionalmente paradoxal do amor, sentido como uma autêntica droga viciante, ao mesmo tempo indutora de gozo ou de sofrimento ou, num plano mais elevado, como uma bênção maldita que obriga o apaixonado a obedecer a um destino talvez angustiante, mas que ele não saberia trocar por nada deste mundo. Estamos, assim, diante de um sentimento que funciona como o soberano agente de transformação graças ao qual a amada se torna ainda mais bela:

*E diz se há no céu estrela,
Diz-me se há no prado flor
Que Deus fizesse tão bela
Como te faz meu amor
id., p. 107*



Este efeito gerador de beleza depende, todavia, de uma subjectividade naturalmente exacerbada por um estado de espírito marcado pela obsessão amorosa. Ora o que irá acontecer até ao fim do Livro Primeiro (o fundamental para o que nos interessa...) corresponderá a um lento mas progressivo *efeito de desilusão* particularmente sensível no poema «Não és tu», em que assistimos à comparação entre a resplandecente imagem de um passado remetido para o reino dos sonhos e, do lado de cá, a realidade de um presente em que o *tu* se revela tal como é, deixando pura e simplesmente de ter coração:

*Era assim, tinha esse olhar;
A mesma graça, o mesmo ar
[...]
Aquela visão que eu vi,
Quando eu sonhava de amor;
Quando em sonhos me perdi.
[...]*

*Mas não és tu... ai! não és:
Toda a ilusão se desfez.
Não és aquela que eu vi,
Não és a mesma visão,
Que tinha esse coração,
Tinha que eu lho bem senti
id., pp. 122-3*

Não vale a pena enveredar pelo terreno da biografia para sugerir eventuais razões que motivassem esta percepção desfasada entre o passado e o presente, embora o diagnóstico de um certo narcisismo proposto por José Gomes Ferreira – «Garrett amava-se a si mesmo, mais nada» (id., p. 55) – talvez não ande longe da verdade. Mais importante será sublinhar até que ponto os derradeiros textos de *Folhas Caídas* instauram uma atmosfera diferente, onde o amor apenas sobrevive como nostalgia do que já

não voltará ou como vibrante e quase desesperado desejo de união sexual.

Exemplo do primeiro caso é o poema «Cascais», sem dúvida um dos mais belos alguma vez escritos por Garrett: aí se invoca toda a magia de uma sequência de encontros amorosos num cenário de *finis terrae* cuja beleza agreste – «*tudo ali era braveza / de selvagem natureza*» (id., p. 114) – constitui o ambiente mais propício a todas as maravilhas que o amor pode oferecer a dois apaixonados. Ali, entre o mar e a serra (numa paisagem talvez identificável como a Boca do Inferno ou o Guincho), os amantes conseguiram isolar-se do resto da humanidade e consumir a mais perfeita comunhão, vivendo a plenitude do seu amor:

*Ali, sós no mundo, sós,
Santo Deus!, como vivemos!
Como éramos tudo nós
E de nada mais soubemos!
Como nos folgava a vida
De tudo mais esquecida!
id., p. 115*

Perante a irrepetível e quase inumana intensidade dessa fusão do corpo e alma, altera-se a consciência do próprio *tempo* e aqueles (poucos?) dias adquirem a dimensão de uma eternidade que passa a flutuar fora da passagem do tempo e a medir-se por séculos ou milénios na memória afectiva do sujeito, prolongando-se indefinidamente:

*Os anjos aqueles dias
Contaram na eternidade:
Que essas horas fugidias,
Séculos na intensidade,
Por milénios marca Deus
Quando as dá aos que são seus
id., pp. 115-116*

Retrato de Rosa Montufar, Viscondessa da Luz, comumente aceite pelos críticos como sendo a inspiradora da maioria das composições de *Folhas Caídas*, muitas das quais referem explicitamente as palavras *rosa ou luz*. Gravura em Almeida Garrett, *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, (s.d.).



Viscondessa Da - Luz

À medida que o tempo vai correndo, todavia, o *eu* tem a noção de que nada voltará a ser como dantes: os «desenganos» da vida amorosa impõem-lhe a sua lei e remetem-no para o universo das recordações, refugiando-se de tal maneira na saudade que recusa regressar ao espaço onde conheceu o sabor da felicidade:

*Ai, ai! que pesados anos
Tardios depois vieram!
Oh! que fatais desenganos
[...]*

*Se o visse... não quero vê-lo
Aquele sítio encantado;
Certo que estou não conhecê-lo,
Tão outro estará mudado
[...]*

*Inda ali acaba a terra,
Mas já o céu não começa
id., pp. 116-117*

Em face deste desencanto, poderíamos ser levados a crer que toda a hipótese de relação desaparecera. E no entanto, lendo com atenção os últimos textos do Livro Primeiro das *Folhas Caídas*, deparamos ainda com sinais explícitos de uma forte atracção entre o sujeito e aquela que se mantém como objecto do seu investimento pulsional obsessivo. Essa pulsão mostra-se, contudo, já isenta de quaisquer laivos espirituais ou transcendentais, tendo-se libertado da carga metafísica associada ao amor romântico e ficando, pois, resumida à dimensão erótica, à vertigem do desejo sexual sempre renovado. A esta fase se pode aplicar a leitura de Jacinto do Prado Coelho, para quem «o homem amante e a mulher amante são descritos como seres degradados, incapazes de amar; apenas entregues à fúria do desejo» (Coelho, 1976, p. 115). É o que nos diz um poema tão lúcido e célebre como «Não te amo»:



«Anjo és tu, que esse poder/Jamais o teve
mulher/Jamais o há-de Ter em mim,/Anjo és,
que me domina/Teu ser o meu ser sem fim;»
(Almeida Garrett, *Falhas Caidas*).
«Vénus e Adónis». Estampa de Jean Lepautre.
Bibliothèque nationale de France, Paris.

*Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.
E eu n'alma – tenho a calma,
A calma – do jazigo.
[...]*

*Ai! não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero*

*Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.
[...]*

*E quero-te, e não te amo, que é forçado,
De mau feitiço azado
Este indigno furor:
[...]*

*E infame sou porque te quero, e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti medo e terror...
Mas amar!... não te amo, não.*
Garrett, 1955, pp. 120-121

As consequências morais que daqui ressaltam (ao nível da indignidade e da infâmia com que o sujeito se encara a si mesmo) aparecem justificadas por um alibi, um factor externo que o domina e que ele não consegue controlar: esse «mau feitiço» de que é vítima e que surgirá noutros moldes no penúltimo poema – «Anjo és» –, cuja figura central consiste numa mulher dotada de um poder de sedução suficientemente diabólico para subjugar completamente o *eu*, que se lhe entrega como se entregasse a um incubo, e com uma dose de culpabilidade tanto maior quanto permanece ciente de que tal ser «maldito» vem do Inferno e o contamina com o seu *mal*, condenando-o a arder no «fogo eterno» de uma terrível maldição:

*Anjo és tu, que esse poder
Jamais o teve mulher;
Jamais o há-de Ter em mim.
Anjo és, que me domina
Teu ser o meu ser sem fim;
[...]
Dou-me a ti, anjo maldito,
Que este ardor que me devora
É já fogo de precito,
Fogo eterno, que em má hora
Trouxeste de lá... De onde?
Em que mistérios se esconde
Teu fatal, estranho ser!
Anjo és tu ou és mulher?
id., pp. 126-127*

Já quase a terminar, não deverá esquecer-se que esta noção (de um anjo mau inoculando no *eu* a sua peçonha) nos leva a recordar a reflexão

com que abri esta breve tentativa de leitura da «poesia confidencial» das *Folhas Caídas* (cf. Mourão-Ferreira, 1982), reforçando a hipótese de existir sempre um agente exterior capaz de veicular essa doença perturbadora mas deletosa a que chamamos *amor*. Dir-se-ia, portanto, que neste caso Eros ou Cupido lançaria as suas flechas embebidas num veneno incurável, espécie de *curare* capaz de paralisar a sua vítima, impedindo-lhe qualquer reacção e deixando-a fascinada. Dentro desta linha, o derradeiro poema – sintomaticamente intitulado «víbora» – vai ainda mais longe, comparando o «amor amaldiçoado» a uma serpente venenosa, sim, mas misteriosamente concebida e incubada *dentro do próprio coração do sujeito*, como um parasita, um cancro ou um ovo maligno que se alimenta e cresce à custa do hospedeiro, à medida que o mata para assim sobreviver:

*Como a víbora gerado,
No coração se formou
Este amor amaldiçoado
Que à nascença o espedaçou.*

*Para ele nascer morri;
E em meu cadáver nutrido,
Foi a vida que eu perdi,
A vida que tem vivido*
Garrett, 1955, p. 128

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Jacinto do Prado COELHO, «Garrett, as *Folhas Caídas* e as Cartas de Amor à Baronesa», in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976.
Almeida GARRETT, *Folhas Caídas*, Lisboa, Portugal Editora, 1955 (prefácio de José Gomes Ferreira).
Paula MOURÃO, *Flores sem Fruto e Folhas Caídas de Almeida Garrett*, Lisboa, Seara Nova/Comunicação, Coleção Textos Literários, Lisboa, 1981.
David MOURÃO-FERREIRA, «A Poesia Confidencial das *Folhas Caídas*», in *Hospital das letras*, Lisboa, 2ª ed., IN./C.M., s/d [1982].
Jorge de SENA, «Acerca de umas "Folhas Caídas" há Cem Anos», in *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Edições 70, 1981.

«Portugal na Balança da Europa»

Um roteiro de mareante

José Esteves Pereira

NO MAR AGITADO DE 1825 A 1832, BEM NECESSÁRIO era o roteiro¹ que o redactor do *Chaveco Liberal* começou por criar para si, em meditação mais pessoal, e depois ofereceu como advertência ao naufrágio da pátria, tendo por horizonte a situação limite da nunca totalmente impossível integração na Espanha. «*Talvez uma federação...*», atreve-se a escrever². Mas não me parece necessário insistir muito neste ponto mesmo porque, no limiar da conclusão do livro, Almeida Garrett, suspende, sem mais, a reflexão sobre o assunto. Havia tábuas de salvação mais seguras.

Portugal na Balança da Europa; do que tem sido, e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado é o título da obra anónima impressa em Londres, em 1830 (8^ogr., de xv-339 páginas). O conceito de civilização de que o escritor se serve e que acompanha a avaliação da nova ordem de coisas ocorrentes na Europa e nas Américas, com especiais implicações para Portugal, é fundamental para compreendermos motivações marcadas, de modo deliberado e necessário, pelo circunstancial. Não se deve esquecer, todavia, que as análises de Garrett pressupõem, sempre, o acompanhamento da Providência e a predisposição expiatória dos povos como lhe parecia acontecer, então, com o castigo infligido pela ilegitimidade do governo contra-revolucionário de D. Miguel³.

Salvaguardado este pressuposto de transcendência, há um uso efectivo da ideia de civilização para a compreensão de temas sobre a liberdade, a legitimidade, a justiça, a democracia ou, em definida contraposição, quando surge com particular insistência a figura de oligarquia ou a «compressão oligárquica», englobando, em tal designação, a intervenção de forças alheias à plena liberdade de representação dos povos. A compressão oligárquica significa que Garrett não esquece a nefasta política de gabinete e a ingerência abusiva de potências estrangeiras, coligadas ou não, na vida dos povos.

Almeida Garrett não queria obviamente fazer uma dissertação académica sobre a liberdade quando deu a conhecer nas páginas de *O Português*, ou de *O Cronista*, pontos de vista e alvitre depois organizados em livro. As agruras do exílio quase permanente, desde 1823, a tomada do poder por D. Miguel, em 1828, e o clima de violência, de perseguições, de que se ia tendo conhecimento, a incerteza sobre o triunfo da causa liberal cujo apoio territorial se reduzia à ilha Terceira, transmitem-nos a dureza e o drama de uma situação. Garrett não cedeu ao imediatismo das Observações, das Considerações, dos Pareceres, das polémicas, por vezes bem fastidiosas que, sobre as medidas a tomar para repor a legitimidade, mobilizaram a pena dos emigrados⁴. Esse lado de aconselhamento está também presente, marcado pela atenção prestada à marcha dos assuntos políticos que eventualmente permitissem prever soluções para a crise que se arrastava desde a morte de D. João VI, da abdicação de D. Pedro em D. Maria da Glória na sequência da outorga da Carta Constitucional de 1826, no juramento do texto constitucional por D. Miguel, a quem o irmão confiara a regência do Reino, até ao momento em que, regressado de Viena de Áustria, toma o poder, dissolve as cortes e se assume como Rei Absoluto.

Em *Portugal na Balança da Europa* desenvolve-se, por um lado, um conjunto de argumentações históricas e teóricas que não interessam apenas à história política. Torna-se fundamental, por outro lado, fazer uma visita a um discurso que não é já o do Alceu de 20, que declamara assim:

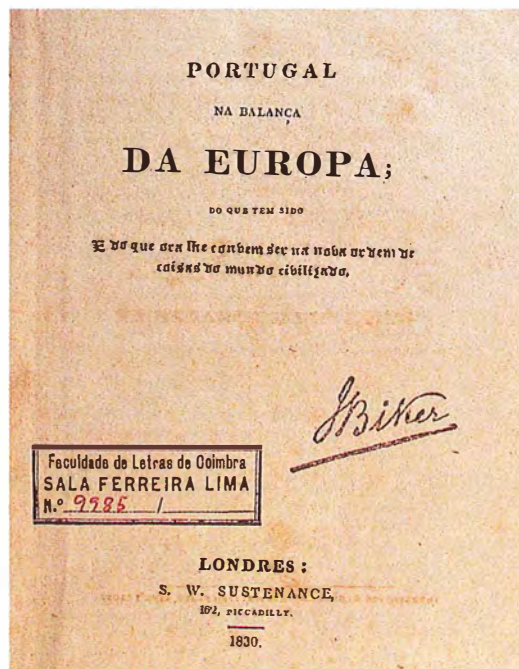
*Tu, do nosso horizonte as densas trevas,
O enevoadado manto
Tu da hipocrisia vil, do fanatismo,
Da tirania aossas;
Tu nos franqueias da existência e gozo
As ferrolhadas portas,
Que o sacrário das leis da Natureza*

*Árduas até aqui fechavam
nos abres em par. Homens já somos.*

Sem quebra de entusiasmo, o certo é que, primeiro a prisão, depois o caminho forçado do exílio e sobretudo a abertura de horizontes mentais puseram, certamente, a Almeida Garrett, muitas questões que transparecem em *Portugal na Balança da Europa*, texto que é contemporâneo, na sua elaboração mais antiga, de *Camões*, ou do *Bosquejo da História da Língua Portuguesa*. O sentimento de saudade ou a afirmação cultural pátria não esquecem, contudo, uma meditação que lembra «a vergonhosa indiferença em que, por desmoralizados e corruptos, os Portugueses caíram e não ousam levantar-se»⁵. Tendo como pano de fundo as vicissitudes da experiência política do ciclo vintista (Agosto de 1820 – Maio de 1823), não

é a impreparação dos povos para a liberdade, tese defendida por muitos, que justifica, para Garrett, o insucesso da primeira tentativa revolucionária liberal. A ideia de liberdade está radicada quer numa disposição natural para ser livre quer através da afirmação histórica da «classe média» que se veio a tornar «única influente» no actual estado dos povos do Ocidente europeu⁶, embora, como veremos um pouco à frente, a harmonização política e social tenha que integrar, necessariamente, o «elemento aristocrático» dentro de princípios de uma efectiva legitimidade.

A afirmação convicta, por parte de Garrett, da ideologia liberal pôde efectivamente ser vista como expressão de um «destino geral da humanidade», malgrado a ocorrência de crises, como lembrava Guizot na primeira lição do seu curso de história da civilização da Europa⁷. É justamente a partir de uma análise de crise que Garrett, por seu turno, percebe uma antevista superação, ganhando essa expectativa significado especial para a realidade portuguesa. É necessário recordar que o texto de Garrett, iniciado em 1825, fica concluído depois da Revolução de Julho de 1830 em França e da ascensão ao trono de Luís Filipe de Orleães, momento em que era já possível esperar uma alteração substancial na correlação de forças na Europa, para expulsar D. Miguel do trono português. Não me posso alongar, compreensivelmente, nas análises políticas recorrentes que o escritor vai fazendo, mas, para compreender o próprio sentido valorativo que empresta aos seus comentários, torna-se necessário reiterar que *civilização* é, efectivamente, a ideia reguladora do seu discurso, a par do conceito de liberdade e de uma prática cristã. Em relação ao cristianismo – não se deve esquecer a presença de Chateaubriand nas leituras de Garrett – distingue o poeta português o espírito que permanece, do proselitismo inconsequente adstrito à prática responsabilizando a Igreja pela impiedade céptica, pelo filosofismo e pelo ateísmo⁸.



Portugal na Balança da Europa; o que tem sido e do que lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado. Londres, S. W. Sustenance, 1830. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

Retomando o tema da liberdade importa atender, desde logo, ao elogio da Revolução americana. Garrett, leitor atento de Thomas Payne, contrapõe através de um diferencial paradigmático, a menor concretização de liberdades da Revolução Francesa, o espírito liberal da Holanda, o sistema federativo suíço ou, ainda, os vislumbres do que intitula a «Grécia republicana»⁹, o sucesso político da antiga colónia britânica. O êxito da estruturação liberal na América Setentrional parece decorrer do facto de, «*quebrado o jugo do governo opressor*», ter sido possível «*um pacto que não fosse oneroso para os governados, e segurasse suficiente força aos governantes*»¹⁰. A revolução americana torna-se, de facto, paradigma recorrente não só enquanto forma política, mas também enquanto referência para as vicissitudes da afirmação liberal. Na análise que faz da Europa do segundo quartel do século XIX, depois de passar em revista a situação da França, dos Países Bai-

D. Miguel I num retrato de João Baptista Ribeiro.
Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
Fotografia de José Pessoa / Divisão de Informação
Fotográfica – Instituto Português de Museus.





«En derta glória só fico contente, /
Que a liberdade dei à minha gente».

Gravura alusiva à Carta Constitucional, outorgada por D. Pedro IV em 1826, e à sua abdicação ao trono em favor da filha, D. Maria II. Biblioteca Nacional, Lisboa (inv. E 190 A).

xos, da Inglaterra, da Confederação Germânica, da Prússia, da Dinamarca, da Suécia, da Rússia, da Áustria, da Itália, da Grécia, da Espanha e de Portugal, constata muito simplesmente:

«Estranha a todas estas convulsões, forte por sua poderosa liga, a república dos Estados Unidos da América do Norte olha para as misérias do Velho Mundo, como do alto do Monte Atlas contemplaria o filósofo o terrível choque dos elementos e a revolução da tempestade. Não lhe resta senão crescer e enriquecer, aproveitar das faltas alheias, e receber em seu vasto seio as torrentes de população europeia que a perseguição e estupidez dos governos cisatlânticos continuamente lança de si»¹¹.

Os resultados da Revolução Francesa, que eclode no centro da civilização, forçam Garrett a invocar de novo a revolução americana na medida em que se verificaram persistências de Antigo Regime e fanatismo. Na Europa não seria o génio organizativo a evitar uma liberdade emprazada¹². No entanto, as violentas conquistas napoleónicas permitiram veicular, embora no disfarce das «garras imperiais», a civilização potencialmente libertadora.

É significativa a associação de liberdade e civilização, também no que diz respeito à «revolução» do Brasil¹³. A teoria garrettiana da independência brasileira faz-se por analogia com a influência paradigmática da Revolução Americana em relação à Europa: «As velhas instituições da Europa seguravam ainda por débil fio esta derradeira porção da América mas a Europa tinha recebido da América o exemplo e impulso da liberdade, justa era que lho retribuísse»¹⁴.

Garrett pôde, com discernimento, pela observação, ao vivo, dos resultados políticos, do testemunho dos participantes nos acontecimentos europeus dos trinta e poucos anos que antecederam a sua primeira emigração e tam-

bém pelo estudo, perspectivar a revolução portuguesa de 1820 enquadrando-a sob a designação de «sistema da liberdade meridional». Distinguiu, assim, os acontecimentos de Portugal, da Espanha, da Itália e da Grécia, de carácter moderado, do paradigma francês: «A revolução das duas Penínsulas era moderada e pacífica; a liberdade triunfante propôs aos tiranos condições honrosas; cedeu para que eles cedessem [...] Os tiranos aceitaram com dolo, à palavra perjurar, e valeram-se da mansidão da liberdade para a traírem à falsa fé»¹⁵. É inegável que Garrett prepara através desta caracterização, não só a interpretação da situação circunstancial mais imediata do golpe miguelista, mas também o lugar de destaque em que colocará, mais à frente, a Carta Constitucional de 1826, contrapondo à revolução de iniciativa militar, como aconteceu em 1820, o desinteresse do povo. Todas as limitações que se apontam projectaram-se nas constituições, seja a de Cádiz, de 1812, ou a portuguesa de 1822. Eram *de mais* para um sistema conciliador e moderado e *de menos* para uma reorganização social. As coisas ficaram como estavam: «...em Portugal (o mesmo sucedeu noutros países) a revolução deixou as coisas como as achou, e não mudou senão homens. Se a antiga aristocracia histórica pesava sobre a nação, a nova aristocracia da revolução pesava dobrado»¹⁶. É afinal neste espaço não preenchido que se instala a contra-revolução. «Estará perdida a causa dos povos a causa da civilização?», pergunta Garrett para de imediato responder que não. A atenção prestada às tendências oligárquicas em declínio suscita a afirmação de um novo conceito de realeza e de organização política que sejam expressão e garante de efectiva civilização. A Revolução de Julho de 1830, em França, surge aos olhos de Garrett como a civilização triunfante em Paris que igualmente «trunfará desde o Tejo ao Neva, e desde o Lago Erie ao rio de la Plata». Porém, a

antevista «Santa Aliança dos povos» só é aceitável no plano da legitimidade. A uma pura legitimidade de facto, Garrett quer contrapor a legitimidade como «*princípio fundado na eterna e natural justiça, princípio santo, inviolável, que tanto ligue os povos como os reis*»¹⁷. Mas se a liberdade é condição de civilização, conceito que se reforçaria através da ideia de progresso, implica obviamente que se preste atenção aos meios a utilizar para a sua cabal sustentação.

Garrett não nos podia transmitir, no seu livro, a luta heróica em que tomou parte. Tudo indica que contemplou também, sem rancor, os sacrifícios de todos na guerra civil que terminaria, depois de corrido muito sangue, apenas em 1834, com a Concessão de Évora-Monte. *Portugal na Balança da Europa* pôde ser lido pelo autor, mais tarde, de um modo mais tranquilo (embora não totalmente), depois de restaurada a Carta. Em grande parte, estavam gizadas no texto de 1830, não só as convicções garrettianas, crescentemente moderadas a que aderiu, mas também uma proposta que, no essencial, era a interpretação mais adequada da filosofia do texto constitucional de 1826. Revendo-se na linha de Montesquieu, e de L'Olme, e invocando, ainda, a tradição constitucional histórica inglesa de Blackstone, a constituição que a Portugal pudesse convir era aquela que tomasse «*por base principal a democracia de sua maior e importante população*», embora modificada «*com o elemento aristocrático que, em sua natureza está arreigado, e há-de rematar por fim esse edifício com a coroa a qual forma o vértice da pirâmide, perfeito emblema de uma bem constituída e regular monarquia representativa*»¹⁸. A forma aplicava-se com reservas à Carta Constitucional. Aponto as principais observações. Tendo presente o que acontecera com a dissolução das cortes, por iniciativa arbitrária de D. Miguel em 1828, importava que a possibilidade de dissolução fosse acompanhada da obrigação de a subs-

tituir. Deveria dar-se atenção à defesa da liberdade de imprensa, à valorização do município e à criação de uma guarda nacional. Temas que outros desenvolveriam, por certo, mas não através de um estudo de enquadramento e de perspectivas, com características de arguta análise política; sendo certo que o período de 1828 a 1830, arco temporal em que se inscreve parte da meditação de Garrett, corresponde a um período em que D. Miguel, sem desculpar a odiosa repressão a que deu cobertura, reinou sem obstáculos internos significativos não obstante o pouco apoio da Inglaterra e da França¹⁹.

¹ Almeida Garrett, *Portugal na Balança da Europa*, in *Obras Completas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, vol. V. Na conclusão da obra o autor afirma: «*Aqui rematarei meu discurso: aqui fechorei o memorando político onde há cinco anos tenho consignado, como em roteiro de mareante, os canais e os escolhos que os bordam, os baixios e os fanais que deles avisam. Nem sempre acertaria, mas sempre desejei acertar*» (p. 183).

² *Idem*, *ib.*

³ «*[...] a Providência que regeeste Universo, e que para sua eterna ordem equilibra em toda a parte dela os males com os bens*», *Idem*, p. 8. «*Esse Benefício da Providência foi para ti não duvides, ó Nação Portuguesa, o flagelo da ira de deus que há dois anos te consome: foi D. Miguel que te veio castigar de tua criminoso indiferença e cedo te restituirá ao estado de vigor e energia que só pode comportar o alimento são, sólido e nutriente da liberdade*», *Idem*, *ib.*

⁴ Aponte-se com exemplo dessa literatura a polémica entre Silvestre Pinheiro Ferreira (e Filipe Ferreira de Araújo e Castro) e José Ferreira Borges. Cf. José Esteves Pereira, *Silvestre Pinheiro Ferreira, O seu pensamento político*, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 110 e ss.; José Henrique Rodrigues Dias, *José Ferreira Borges – Política e Economia*, Lisboa, INIC, 1988, pp. 71 e ss.

⁵ *Portugal...*, p. 7.

⁶ *Idem*, p. 13.

⁷ Guizot, *História da Civilização na Europa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2ª edição, 1907, pp. 23-52.

⁸ *Portugal...*, pp. 154-157.

⁹ *Idem*, p. 29.

¹⁰ *Idem*, *ib.*

¹¹ *Idem*, pp. 71-72.

¹² *Idem*, p. 32.

¹³ *Idem*, p. 46.

¹⁴ *Idem*, *ib.*

¹⁵ *Idem*, p. 50.

¹⁶ *Idem*, p. 55.

¹⁷ *Idem*, p. 158.

¹⁸ *Idem*, p. 169.

¹⁹ Cf. Maria Teresa Mónica, *Errâncias Miguelistas (1834-43)*, Lisboa, Edições Cosmos, p. 17.

O Diálogo entre o Escritor e o Cidadão

Teresa Sousa de Almeida



Almeida Garrett.
Estampa da Biblioteca Geral da
Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

ALMEIDA GARRETT FOI UM INTELLECTUAL QUE SE envolveu directamente na realização de um projecto político, intervindo várias vezes e de diferentes modos na vida pública do país. Este artigo não pretende, no entanto, analisar as relações entre a obra do escritor e as acções práticas do cidadão; pelo contrário, procura estudar a forma como o autor se apresentou ao seu público, criando uma espécie de figuração de si próprio.

São várias as imagens que Garrett oferece aos seus leitores. Por vezes, parece querer dizer que o projecto literário que leva a cabo só adquire um sentido por ser simultaneamente pedagógico e nacional, relacionando directamente a evolução política do Reino com a sua actividade de escritor. Noutros momentos, pelo contrário, insinua que os seus múltiplos afazeres o impedem de dedicar-se completamente à escrita, servindo então a Política como justificação para o afastamento da Literatura. O percurso não é, pois, linear. De obra para obra, o autor modifica a sua perspectiva, contradiz-se a si próprio, encena-se de diferentes maneiras. No entanto, poder-se-á encontrar uma espécie de paradigma comum: ao relacionar, em muitos dos prefácios que assina, a escrita dos seus livros com a sua actividade política, Garrett tenta provar que o seu destino individual está indissolivelmente ligado ao destino da Nação.

Difícilmente se pode conjugar um trabalho político com uma vocação poética. Garrett tenta conciliar o que, por natureza, parece inconciliável, em busca de uma coerência que, por ser precária, nunca é definitiva e que, por ser contraditória, acaba apenas por se revelar através da sua própria instabilidade. Neste trabalho, tentar-se-ão analisar alguns momentos deste percurso, através de exemplos colhidos nas suas obras. Não se pretende encontrar o autor empírico, mas apenas o autor textual, ou seja aquele que constantemente se encena nos prefácios que escreve e nas notas que assina.

Num primeiro momento, com *Camões*, publicado pela primeira vez em 1825, Garrett glorifica-se a si próprio, identificando-se com um poeta genial perseguido pelo poder. Nas sucessivas edições do poema, sempre revistas com cuidado, o autor tenta mostrar como a sua biografia pode ser analisada como um espelho da vida do poeta quinhentista. Por exemplo, numa nota à segunda edição escreve:

*«Quase todo este poema foi escrito no verão de 1824 em Ingouville, ao pé do Havre-de-Grâce, na margem direita do Sena. Passei ali cerca de dois anos da minha primeira emigração tão só e consumido, que a mesma distração de escrever, o mesmo triste gosto que achava em recordar as desgraças do nosso grande Génio, me quebrava a saúde e destemperava mais os nervos»*¹.

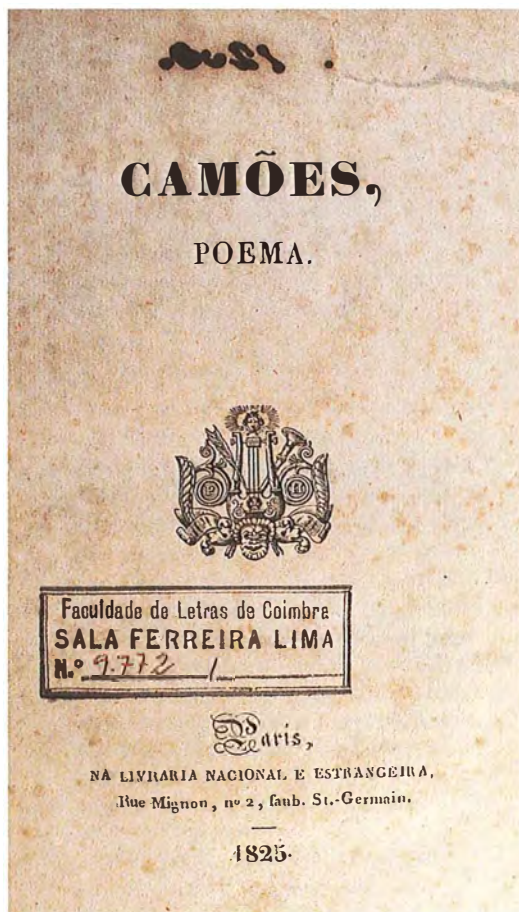
Tal como Camões ofereceu *Os Lusíadas* a um país que iria perder a independência, assim Garrett escreveu um texto onde aqueles que resistiam ao poder absolutista se poderiam reconhecer. A circulação da sua obra foi um acto de resistência:

*«A primeira edição deste poema, que se concluiu em Paris em 22 de Fevereiro de 1825, extinguiu-se logo em dois anos pelo ingénuo favor do público [...] Era, de mais a mais, obra de um pros-crito: apenas se anunciava entre os amigos, ao ouvido. Só um ano depois de publicada e mais de meia extraída a edição, é que dela se pôde fazer aviso nas folhas públicas de Portugal, quando restaurada a liberdade pela outorga da Carta»*².

O livro identifica-se, assim, com o destino da Pátria, sendo também uma inscrição da sua memória. Como viu Eduardo Lourenço³, a Literatura tem, para Garrett, a estranha capacidade de devolver a uma Nação a sua essência perdida. Por isso, ao escritor cabe a obrigação de a cele-

brar incessantemente restituindo-a à sua origem, mesmo que esta pareça estar definitivamente perdida.

No entanto, o autor várias vezes confessa ter abandonado, em parte, a sua actividade literária, para se dedicar ao trabalho político. Essa traição à Literatura, em geral, e à Poesia, em particular, não precisa de ser justificada. Nesses momentos, Garrett insinua que os destinos do Reino são bem mais importantes do que as obras que ele próprio produz. Por exemplo, no prólogo à segunda edição de *Dona Branca*, de 1848, Garrett, num tom irónico, explica que a sua condição de poeta resulta de uma espécie de fado, por



Camões, Poema. Paris, Livraria Regional e Estrangeira, 1825.
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

si próprio contrariado. No entanto, foi o destino do país que o obrigou a escrever, primeiro na Universidade⁴, actividade que interrompeu por ter entrado cedo «no mundo e nas agitações políticas». Mais tarde, no exílio reencontrará a sua vocação escondida. A sua vida oscila, assim, entre dois pólos:

«Por mais de dois anos as não viastas musas. Mas emigrei; e a solidão, a tristeza, as saudades no exílio me submeteram de novo a seu império. Foi então que fiz a Dona Branca; e de então data a luta constante de minha vida em que, ora triunfo eu e a minha razão, ocupando-me de coisas graves e úteis quanto posso e me deixam – ora vem o ócio e a descrença política e me adormecem os braços das traidoras Dalilas que me tosquiam raso como Sansão, e recaio a fazer literatura... aos Filisteus»⁵.

A Literatura parece ser tomada aqui como uma forma de lazer, como algo que se pratica quando já não se acredita em mais nada. No entanto, o texto é ambíguo, porque joga numa zona de indecisão que não é possível clarificar. Não podemos saber se «as traidoras Dalilas» se identificam com as Musas, se com o ócio e a descrença política. Ambas as possibilidades conferem, no entanto, estranhos poderes à Literatura. No primeiro caso, ela terá a capacidade de anular a força da razão; no segundo caso, ela é algo que irrompe quando o autor se distrai ou se desilude. Em qualquer das possibilidades, mais do que um Fado, a Literatura parece ser algo que transcende a vontade do sujeito, que está para além dele, manifestando-se sempre que encontra uma espécie de fractura no real.

Garrett parece querer delinear uma determinada figura do escritor que se confunde, nalguns momentos, com a figura do exilado. No mesmo prefácio, escreve ainda:

«Assim me tentei a fazer a Dona Branca há mais de vinte anos, quando emigrado e criança em país estrangeiro: assim me tenho agora quando emigrado em minha casa – e homem maduro, que já devia ter algum juízo – a revê-la e aperfeiçoá-la»⁶.

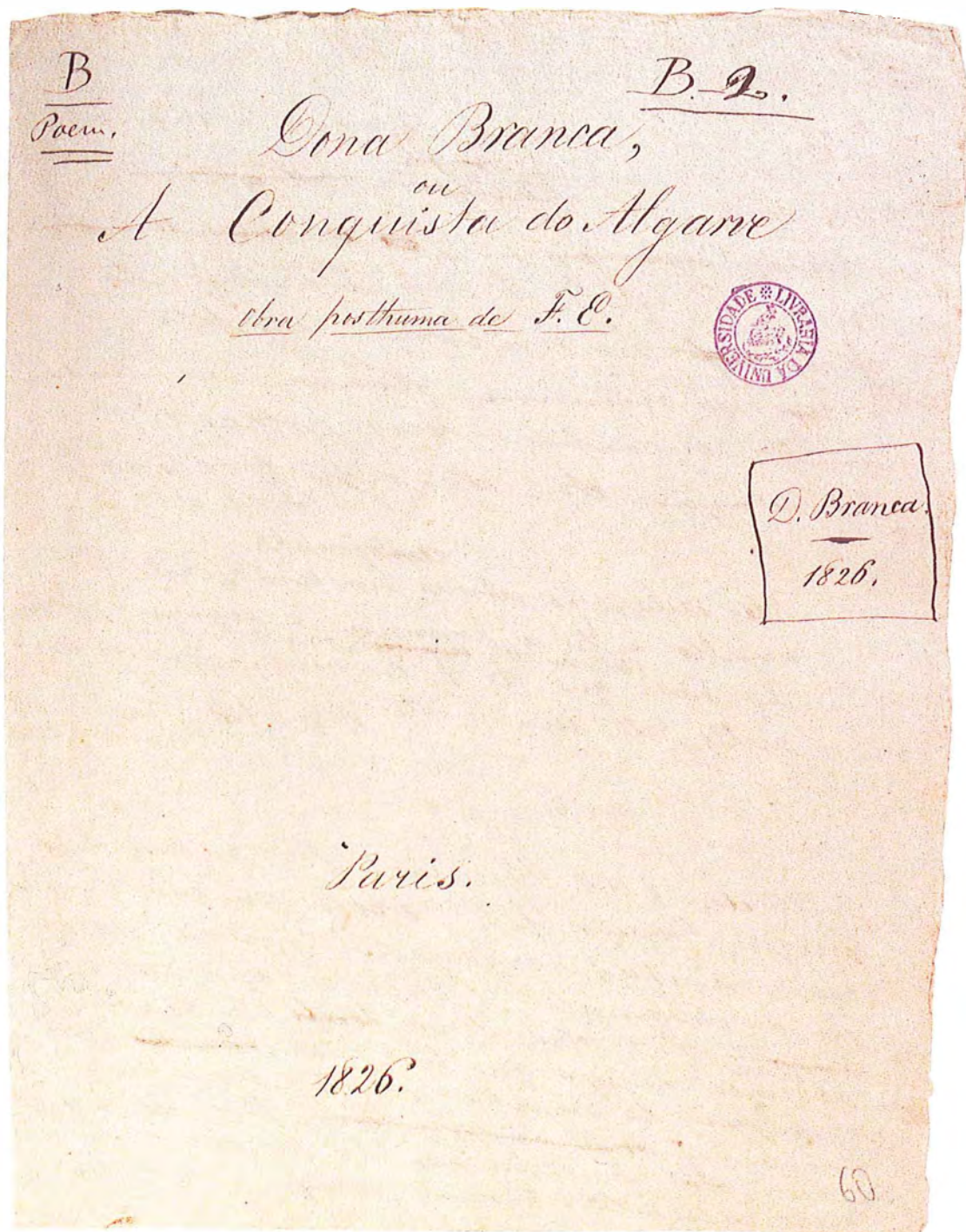
O escritor é aquele que está exilado, afastado que foi porque a Pátria não quis ouvir a sua Voz. A figura oculta do proscrito reaparece periodicamente, como se a distância (literal ou figurada) fosse condição necessária para se poder escrever.

Noutros momentos, porém, o autor reivindica a sua obra como algo que teve um peso determinante na vida do país. Por exemplo, na introdução ao *Romanceiro*, escreve:

«Eu que ousei levantar o pendão da reforma literária nesta terra, soltar o primeiro grito de liberdade contra o domínio opressivo e antinacional da falsa literatura, dói-me a consciência de ver a anarquia em que andamos depois que ele foi aniquilado; pesa-me ver o bom instinto dos jovens talentos, desvairado em suas melhores tendências, procurar na imitação estrangeira o que só pode, o que só deve achar em casa»⁷.

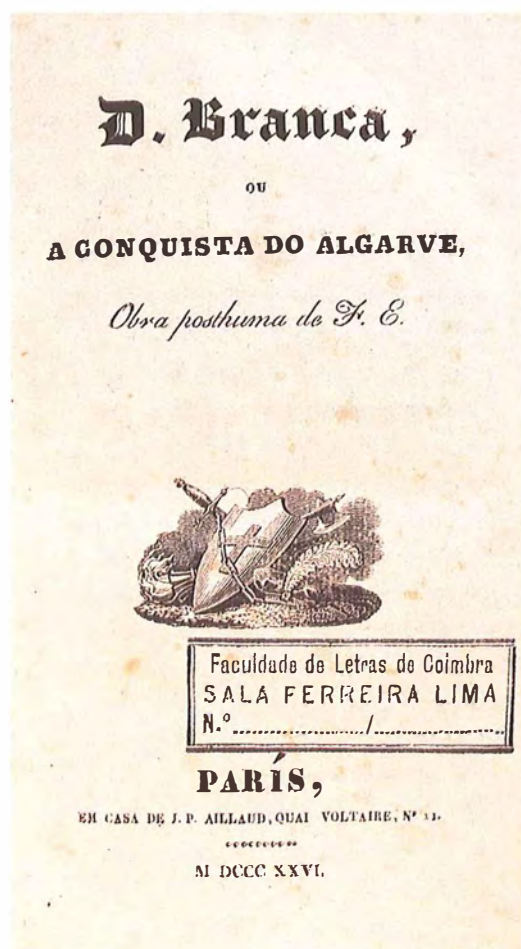
Como se sabe, a recolha feita por Garrett tem um propósito pedagógico e nacionalista. Devolvendo ao país as suas raízes primeiras, Garrett pensa poder contribuir para que a nação se possa encontrar a si própria. No entanto, esta primeira leitura não parece ser transparente, dado que os textos se encontram de tal forma desfigurados que se torna necessário decifrá-los:

«O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças e as superstições antigas: lê-las no mau latim moçárabe meio suevo ou meio godo dos documentos



Dona Branca, ou A Conquista do Algarve.
Paris, 1826. Primeira página do manuscrito.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

Dona Branca, ou A Conquista do Algarve.
 Paris, 1826.
 Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
 Fotografia de Isabel Rochinha.



*obsoletos, no mau português dos forais, das leis antigas e no castelhano do mesmo tempo [...]*⁸.

Para Garrett, nada parece ser linear. A força com que reivindica um projecto de restauração das letras não é inconciliável com a consciência de que a origem não pode ser encontrada. Apenas se poderá fazer uma leitura e reencontrar uma certa forma de escrita:

«O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que

*é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. E por tudo isso é que a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido, no contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva»*⁹.

É apenas quando parece acreditar na poesia que Garrett consegue fundir a sua duplavocação de escritor e de político. A publicação do *Romanceiro* é por si celebrada como um serviço que fez ao seu país, como se fosse possível reencontrar a nação através do conhecimento das suas fontes. No entanto, o autor tem consciência de que a verdadeira poesia é uma espécie de utopia que não se chega a realizar, tal como não é possível recuperar de uma forma total as raízes desfiguradas do passado nacional. Entre a perda da origem e a desilusão do presente, o escritor tenta inscrever a sua voz, procurando desbravar caminhos novos ou corrigir erros antigos, em nome de um projecto literário cuja coerência anuncia, mas que apenas se revela através das suas próprias contradições.

¹ «Camões de Almeida Garrett», apresentação crítica, notas e sugestões para a análise literária, Teresa Sousa de Almeida, Comunicação, 1986, p. 199.

² *Id.*, *ibid.*, p. 45.

³ Eduardo Lourenço, «Da literatura como interpretação de Portugal», in *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1978, pp. 85-126.

⁴ «A maldita mania das comédias particulares que apareceu ali de repente entre os estudantes, o entusiasmo da Revolução de Vinte que me apanhou em flagrante, rodeado de Enciclopedistas, de Rousseaus e de Voltaires, deitaram a perder tudo... atirei com o gorro por cima da ponte e fiz versos» (Almeida Garrett, *Obras*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, p. 461).

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 462.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 462.

⁷ Almeida Garrett, *Obras*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, p. 679.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 682.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 682.



Uma educação «à la Garrett»?

Manuel Filipe Canaveira

AOS QUARENTA ANOS O ILUSTRE PARLAMENTAR setembrista e reputado escritor Almeida Garrett passeava o seu dandismo pelos salões românticos de Lisboa. As revistas de moda viam nele um modelo consumado de elegância masculina¹ e, no dizer algo irónico da gíria alfacinha, qualquer cavalheiro que se prezasse deveria vestir «à la Garrett»; ou seja, usar fraque, colete acolchoado, calça de casimira, chapéu alto, bengala com castão de prata e outros adornos de fino quilate. A «garretização» dos fúteis foi, sem dúvida, o êxito mais imediato que Garrett, talvez involuntariamente, alcançou em vida; menos bem sucedida foi a sua ambição de educar as plateias, porque a burguesia lisboeta, para sua grande tristeza, preferiu sempre as vulgaridades histrionicas do «teatro de cordel» aos imponentes personagens dos seus dramas históricos – *Aplaudam bárbaros!*, terá um dia gritado em pleno Teatro Nacional durante uma récita da sua protegida Emília das Neves a um público endinheirado mas indiferente ao talento da artista².

Tratou-se de uma luta inglória. Logo após a sua morte em finais de 1854, a tão celebrada *regeneração* do teatro português, em que pusera tanto empenho, soçobrava em larga medida, dando lugar aos dramalhões românticos dos seus epígonos menores, gente sem estro apenas interessada em ouvir as palmas dos espectadores incultos, emocionados com os sentimentalismos pequeno-burgueses ou excitados – quiçá se perversamente – com as historietas sórdidas do chamado «drama de actualidade»³. Por ocasião da comemoração portuense do primeiro centenário do nascimento de Garrett (2-6-1902), a cerimónia realizada no Teatro S. João primou pela falta de imaginação, tendo a memória do escritor sido evocada, conforme escrevia na época o correspondente do *Conimbricense*, num «*extenso discurso entusiástico, recheado de frases de seguro efeito oratório, conquistando muitos aplausos*»⁴. No ano seguinte, em Lisboa, quando

da trasladação dos restos mortais de Almeida Garrett para o Mosteiro dos Jerónimos (3 de Maio de 1903), as festas oficiais primaram por idêntica falta de inventiva, com os costumados cortejos, desfiles militares, discursos ministeriais de circunstância (ciclicamente *interrompidos com bravos*), entendiantes tiradas oratórias de *distintos* deputados, missas solenes, preleções académicas que caíram no olvido...⁵

A falta de verve da intelectualidade finisse-clar não teria decerto surpreendido o «Garrett educador» – do qual, sublinhe-se, ninguém se lembrou naquela ocasião, ao invés do que sucedeu com o político, o dramaturgo e o poeta. De facto, ele deveria saber que é fácil alimentar as vaidades do mundo mas muito custoso transformar as consciências e infundir o gosto pelas artes, sobretudo se as pessoas forem, na sua esmagadora maioria, incultas e avessas à novidade, como sucedia em Portugal, onde abundavam analfabetos bacocos e bacharéis pedantes, moldados na sumamente conservadora *Alma Matter* coimbrã:

«Ora eu, que sou ministerial do Progresso, antes queria a oposição dos frades que a dos barões. O caso estava em a saber conter e aproveitar.

O Progresso e a Liberdade perdeu, não ganhou.

Quando me lembra tudo isto; quando vejo os conventos em ruínas, os egressos a pedir esmola e os barões de berlinda, tenho saudades dos frades – não dos frades que foram, mas dos frades que podiam ser.

E sei que me não enganam poesias; que eu reajo fortemente com uma lógica inflexível contra as ilusões poéticas, em se tratando de coisas graves.

E sei que me não namoro de paradoxos, nem sou destes espíritos de contradição desinquieta, que suspiram sempre pelo que foi, e nunca estão contentes com o que é.

Não, senhor; o frade, que é patriota e liberal na Irlanda, na Polónia, no Brasil, podia e devia sê-lo entre nós, e nós ficávamos muito melhor do que estamos com meia dúzia de clérigos de requiem para nos dizer missa, e com duas grosas de barões, não para tal oposição salutar, mas para exercer toda a influência moral e intelectual da sociedade, porque não há outra cá.

E, se não, digam-me: onde estão as universidades, e o que faz essa que há, senão dar o seu grau de bacharel em Leis e em Medicina? O que escreve ela, o que discute, que princípios tem, que doutrinas professa, quem sabe ou ouve dela senão algum eco tímido e acanhado do que noutra parte se faz ou diz?

Onde estão as academias?

Que palavra poderosa retine nos púlpitos?

Onde está a força da tribuna?

Que poeta canta tão alto que o oiçam as pedras brutas e os robres duros desta selva materialista a que os utilitários nos reduziram?»⁶.

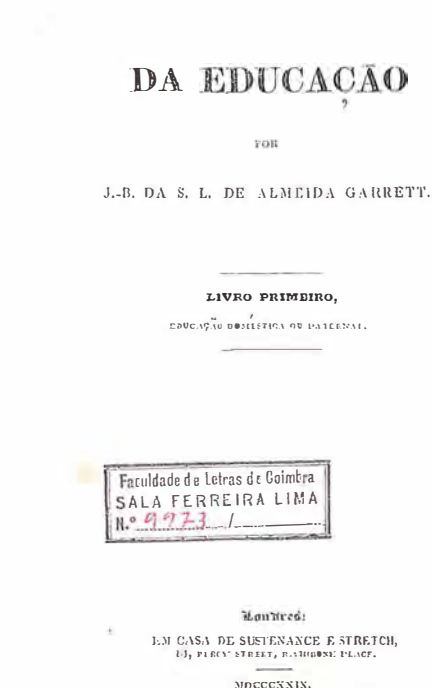
U! Estas frases provocam-nos frémito, pois bastariam algumas alterações de pormenor para se tornarem actuais.

Reformar a sociedade pela educação

As acerbas críticas dirigidas à Universidade de Coimbra por Garrett, onde cursou Direito, surgem em muitos outros escritos e têm o valor que têm; ou seja, convém não as levar à letra⁷, pois é do conhecimento geral que ele foi um aluno malquistado com os lentes, provavelmente atribuindo a estes e aos métodos de ensino coimbrão insuficiências próprias, facilmente observáveis nos seus escritos juvenis⁸. O «Garrett educador» não avulta nestas frases agastadas, mas sim no ideal cívico – e intrinsecamente liberal – de que o *ensino público* é condição *sine qua non* para libertar a sociedade de uma ancestral indigência alimentada pelo obscurantismo e superstição⁹.

A percepção de que o estabelecimento do novo regime constitucional exigia profundas alterações sócio-económicas, só possíveis se precedidas de uma reforma educativa, esteve sempre presente no espírito de Garrett. Em pleno vintismo, ainda um jovem de vinte e poucos anos, chefiou a repartição do ensino público do Ministério dos Negócios do Reino e, no desempenho dessas funções administrativas, aproveitou, como viria mais tarde a escrever no *Da Educação* (1829), teve o ensejo de «adquirir muita informação sobre os diversos estabelecimentos nacionais», procurando «observar o bom e mau dos sistemas e leis que os regulam»¹⁰. Esse tirocínio permitiu-lhe escrever esta espécie de «tratado» ciropédico – algo *sui generis* para a época, saliente-se –, prova de que mesmo nas agruras do exílio, quando outros assuntos mais instantes o preocupavam, jamais perdeu de vista a imperiosa necessidade de reformar os estudos em Portugal¹¹. Ainda as armas miguelistas resistiam na lezíria ribatejana e já ele, porventura influenciado pelo afã legislativo de Mouzinho da Silveira, se apressava a publicar na imprensa liberal o *Plano de Reforma Geral dos Estudos* que lhe fora solicitado pela regência¹², documento oficial destinado a lançar as bases de uma *instrução pública liberal*¹³; decorrido um lustro, no dia de Ano Novo de 1840, embora confrontado com as inevitáveis desilusões supervenientes aos excessivos entusiasmos, inclui nos estatutos de uma sociedade defensora da monarquia constitucional, de que era sócio fundador, o dever do estado educar os cidadãos: «A sociedade promoverá com solicitude a instrução pública, e especialmente a popular e primária. O desleixo em tão importante matéria é talvez a maior ugnomínia dos nossos vinte anos de revoluções»¹⁴.

Estas afirmações não eram apenas norteadas por sentimentos filantrópicos – a referida agremiação tinha outros *fins* –, mas também por



Da Educação. Folha de rosto do «Livro Primeiro, Educação Doméstica ou Paternal». Londres, Sustenance e Stretch, 1829. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

intuitos políticos. Com efeito, Garrett no «tratado» *Da Educação* já se mostrava consciente das vantagens que a educação *doméstica e pública* proporcionavam à sociedade¹⁵, mormente na legitimação e manutenção do modelo sócio-económico vigente, porque, em seu entender, «é mau cidadão o que [...] não tem um ofício, e má educação dá a seus filhos o pai que lhes não faz ensinar um, seja qual for; segundo suas posses, hierarquia e inclinação»¹⁶. Esta visão, dominada por uma concepção intrinsecamente «utilitarista» (baseada no ideal de felicidade social¹⁷), separa desde logo os tipos de educação que convêm aos cidadãos e aos rurais, porque, enquanto os lavradores têm por principal missão o cultivo das suas terras, os que não

possuem propriedades só poderão prover ao seu sustento se aprenderem um mester, pois, nas suas lúcidas palavras (em meu entender ainda hoje válidas), «*todo o ofício que não é “embandeirado” [carpinteiro, alfaiate, marceneiro...] tira a independência ao homem da natureza, e o faz escravo da sorte e dos caprichos do mundo*»¹⁸. A independência dos indivíduos, que para o comum dos mortais, na opinião de Garrett, só pode ser atingida através do desempenho de uma profissão socialmente reconhecida, leva-o a propugnar uma educação polivalente que dê a cada um a oportunidade de poder superar as vicissitudes da fortuna¹⁹. O povo português, contudo, era iletrado – em 1890, várias décadas após o falecimento de Garrett, o analfabetismo rondava os 76%²⁰ –, sendo por esse motivo mais necessário um ensino *especulativo* do que *mecânico*²¹, orientado para a criação de uma elite intelectual liberal formada por bons manuais baseados em obras estrangeiras de mérito mas *apropriados aos costumes e circunstâncias* nacionais²².

A conveniência de uma reforma ortográfica urgente inscreve-se, aliás, neste dever patriótico de conferir dignidade à cultura portuguesa. Portugal surge, na pena de Garrett, como sendo um país desditado onde a língua, *formada há séculos*, sofre as consequências negativas de uma ignominiosa *anarquia*²³, só passível de poder ser ultrapassada mediante o estabelecimento de uma ortografia oficial baseada no «*princípio [...] da etimologia modificada pela pronúncia*»²⁴, apreciação que, uma vez mais, deixa transparecer as convicções liberais do redactor, pois, mormente em Portugal, o liberalismo sempre procurou conciliar a modernidade científica com a tradição. A *linguagem pura e legítima portuguesa*, por conseguinte, por definição *simples e casta*, tanto rejeita os *barbarismos estrangeiros e gazetices* como os arcaísmos medievos, revendo-se no bom estilo dos seiscentistas²⁵, afirmação

denunciadora, a nosso ver, da formação essencialmente clássica de Garrett²⁶, obtida na juventude devido ao contacto com o seu tio Frei Alexandre da Sagrada Família, o famoso árcade Sílvio que frequentava os salões de Alcipe.

Cinco regras ditadas pelo bom-senso, seguidas de algumas mais para a pontuação e acentuação (em particular dos ditongos orais), bastariam, segundo Garrett, para terminar com uma situação onde «*cada um ortografa como bem lhe apetece e apraz, sem mais regra que o capricho, antes o acaso, e sem ao menos seguir com uniformidade qualquer método*»²⁷. Não está em causa a validade deste contributo para a longuíssima discussão sobre a questão ortográfica que agitou o Portugal oitocentista e só veio a ser resolvida em definitivo pelo novo regime republicano em 1911, mas devemos reconhecer a pouca originalidade de Garrett neste domínio, pois todas as admoestações, soluções e alternativas enunciadas, seguem de perto as já expendidas na *Ortografia ou Arte de escrever e pronunciar com acerto a Língua Portuguesa* do filólogo jesuíta José de Morais Madureira Feijó – obra publicada em 1734 e várias vezes reeditada (1739, 1781, 1786, 1797, 1802, 1814, 1815, 1818, 1824, 1836 e 1861) – cuja existência o nosso educador parece pretender omitir, pois é impensável que a desconhecesse²⁸.

O principal preconceito dos liberais no início do século XIX foi o de terem sempre considerado o Antigo Regime uma época de obscurantismo e superstição. Esta convicção, afirmada de forma peremptória quando se visava demonstrar o carácter tirânico do absolutismo régio, persuadiu-os que a missão histórica da geração nascida após a Revolução Francesa era inaugurar uma nova idade sobre os escombros do «Despotismo». Garrett não escapou a esta ilusão e, no «tratado» *Da Educação*, deixa transparecer a petulância de

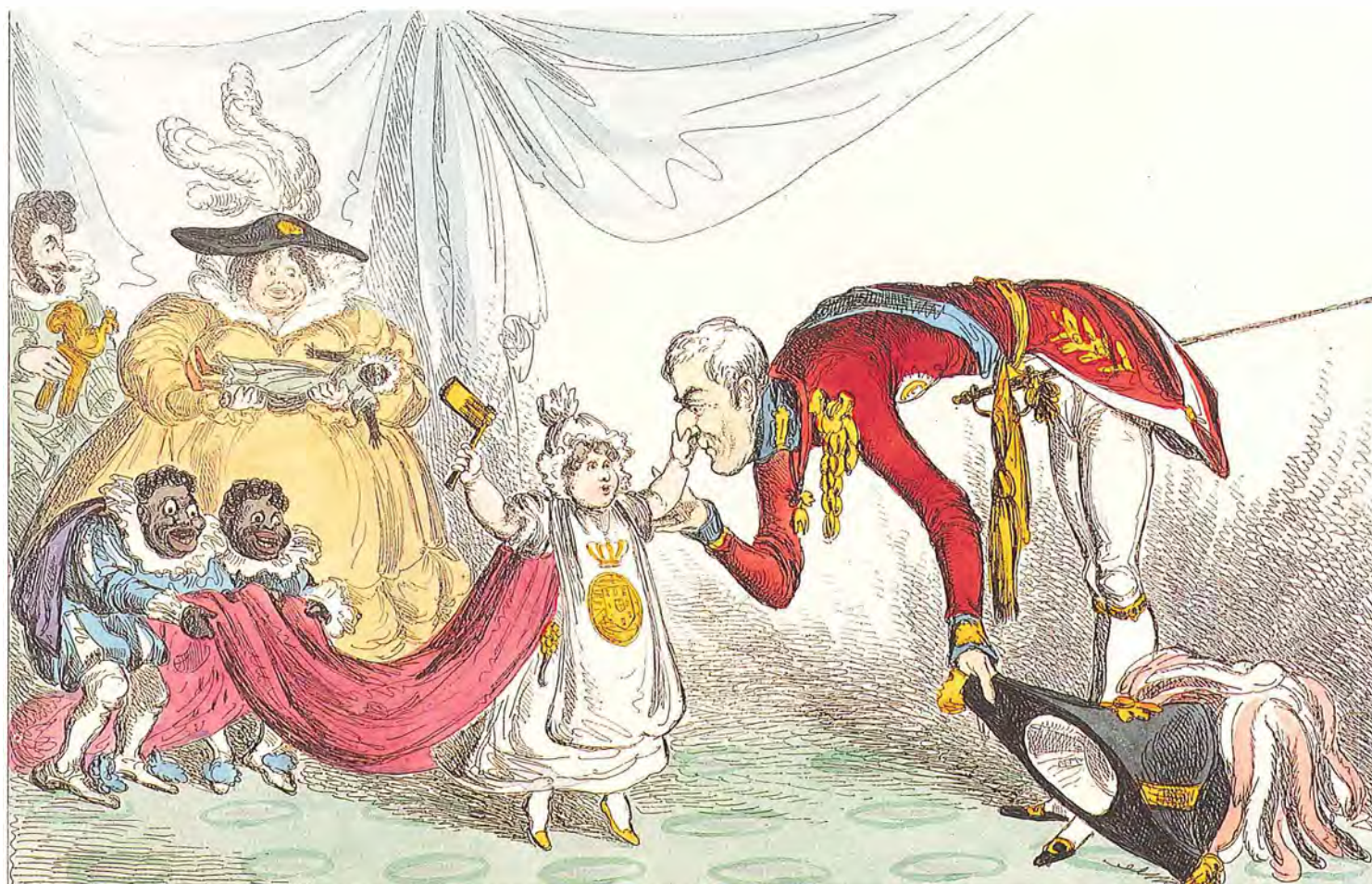
alguém que se julga arauto da modernidade no seio de uma sociedade retrógrada. Reconhece, é certo, as virtualidades de «*uma educação “portuguesa velha”* – assente nos *bons princípios de religião, de moral e de sãos elementos de instrução*»²⁹ –, mas cai na tentação de se julgar o criador do pensamento pedagógico português, ao afirmar que antes dele, apenas o quinhentista Diogo de Teive escrevera alguns versos de menor interesse sobre o preceptorado do aio de D. Sebastião: «*Exceptuadas algumas memórias sobre a educação física, não sei que tenhamos nada escrito nem de educação pública nem da particular: só do célebre Diogo de Teive nos ficaram poucos versos latinos sobre instituição de príncipes, cujo principal mérito todavia me parece consistir na casta latini- dade daquele ilustre professor*»³⁰.

Este trecho revela-nos o fraco conhecimento que Garrett possuía da bibliografia portuguesa sobre pedagogia existente na época³¹, embora ele jamais ouse reivindicar, em nenhum passo deste seu opúsculo, o estatuto de especialista na matéria, bem pelo contrário, chega mesmo ao ponto de o considerar não um tratado, mas sim um texto *chamente exposto e sem presunções de originalidade*, pedindo para ser *julgado* pela *recta razão e corações direitos* e não *examinado* pelos *sábios e grandes homens*³². A «ligeireza» de Garrett permite-lhe, por assim dizer, fazer tábua rasa de trezentos anos de pensamento pedagógico em Portugal, votando ao esquecimento cerca de cem educadores portugueses dos séculos xv a xviii – quase todos referenciados por Ferreira Deusdado³³ –, alguns deles autores de obras importantes no âmbito da ensaística sobre as ideias e práticas pedagógicas; a saber:

Vasco Fernandes de Lucena – *Instrução de príncipes*; D. Duarte – *Leal Conselheiro*; Infante D. Pedro – *Livro da Virtuosa Benfeitoria*; João de Barros – *Cartinha para aprender a ler* (1539); D. António Pinheiro Da [criação] dos príncipes

(c. 1540); Frei Heitor Pinto – *Imagem da vida cristã* (1563-1572); D. Jerónimo Osório – *De Regis institutione et disciplina* (1571); Francisco de Monzón – *Libro primero del espejo del principe christiano* (1571); Frei Pedro de Santa Maria – *Tratado da boa criação e polícia cristã em que os pais devem criar os seus filhos* (1633); António Carvalho de Parada – *Arte de reinar* (1643); Sebastião César de Meneses – *Suma política* (1650); Frei Manuel dos Anjos – *Política predicável* (1652); Frei Miguel Soares – *Serões do príncipe*; Frei Jacinto de Deus – *Braquilogia de príncipes* (1671); Alexandre Gusmão – *Arte de criar bem os filhos na idade de meninos* (1685); Frei João dos Prazeres – *Abecedário real* (1692); Martinho de Mendonça de Pina e Proença – *Educação de um menino nobre* (1734); Manuel de Andrade Figueiredo – *Nova escola*; Sebastião Pacheco Varela – *Número Vocal* (1702); Damião António de Lemos Faria e Castro – *Política moral e civil, aula da nobreza lusitana* (1749-1754); Fernando Pereira de Brito – *Arte directiva para a educação de filhos ingénuos* (1730-1740); Luís António Verney – *Verdadeiro método de estudar* (1746); João Rosado de Vila-Lobos e Vasconcelos – *Livro dos meninos em que se dão as ideias gerais e definições das coisas que os meninos devem saber* (1778); Luís Álvares Pinto – *Dicionário pueril para meninos* (1784); Daniel Dias de Sousa – *Nova escola de meninos* (1784); Frei Caetano Brandão – *Plano da educação dos meninos órfãos e expostos do seminário de S. Caetano* (1791); Jerónimo Soares Barbosa – *Escola popular das primeiras letras* (1796); Fernando Teles da Silva Caminha e Meneses – *Dissertação sobre as obrigações do vassalo* (1819); Frei José da Virgem Maria – *Novo método de educar os meninos, principalmente nas vilas e cidades* (1815); Inocêncio de Miranda – *O cidadão lusitano* (1822); Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque – *Ideias sobre o estabelecimento da instrução pública* (1823).

«Majestade e Graça». Litografia satírica representando D. Maria II apertando o nariz ao Duke de Wellington. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 13750). Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



O relativo desconhecimento de boa parte destas obras pedagógicas, aliado à atitude confiante do «estrangeirado» que menospreza o saber dos pedagogos seus antecessores, permite-lhe ver-se a si próprio como um mensageiro portador de novidades espantosas acabado de chegar à terra dos «cafres». Contudo, quando lemos com a devida atenção os conselhos que alinha – sem grandes preocupações metodológicas, assinale-se – no «tratado» *Da Educação*, logo percebemos o seu equívoco. A importância que confere aos cuidados com a

saúde e bem-estar do bebé³⁴, a condenação das práticas tradicionais de enfaixamento (nocivas ao crescimento dos recém-nascidos)³⁵, o aviso aos pais para serem pacientes e evitarem apressar o normal desenvolvimento dos seus filhos³⁶, a necessidade de clareza e concisão na aprendizagem da fala durante a puerícia³⁷, o cuidado posto na escolha dos brinquedos³⁸, a exigência de moderação nos afagos e castigos³⁹ e tantos outros assuntos conexos, surgem amiúde em muitas obras nacionais e estrangeiras editadas em Portugal na segunda metade do século XVIII⁴⁰.

Nas questões primordiais, como é o caso do empenho dos progenitores na educação das crianças⁴¹, da amentação materna e cuidados postos na escolha das amas⁴² ou da qualificação dos mestres⁴³, Garrett «fica-se pela rama», como sói dizer-se, permanecendo aquém, por exemplo, dos pedagogos Francisco Aires⁴⁴, Francisco de Melo Franco⁴⁵ e Martinho Mendonça de Pina e Proença⁴⁶.

O «tratado» *Da Educação*, parafraseando a lisonjeira menção feita – noutro contexto – por Ferreira Deusdado ao seu autor (tributária, acima de tudo, da memória do optimate liberal), não chega de facto a transpor o «pórtico do monumento educativo»⁴⁷.

Um dos aspectos «saudáveis» sempre presente no tirocínio proposto por Garrett é a perfeita consciência que ele tem da necessidade de pôr em prática as teorias pedagógicas com *moderação e prudência*, nomeadamente na puerícia (até aos sete anos de idade). A dureza da vida não se compadece com «lirismos» em matéria de educação; ou seja, a aprendizagem obriga ao estabelecimento de objectivos concretos que devem ser alcançados em determinadas fases do crescimento das crianças, sob pena de o ensino fracassar de maneira irremediável⁴⁸. Para alcançar esse desidério, Garrett aconselha os mestres a aproveitarem as situações do quotidiano para formarem o carácter dos seus pupilos durante a meninice⁴⁹, chegando ao ponto de os incitar a não esconderem totalmente as *misérias humanas*, pois, «*para a alma e para o corpo é desgraçadamente um veneno a experiência do mundo: mas é forçoso – ainda mal! – tomar-se este veneno; e para que não venha de golpe, tal que mate e arruíne de uma vez, dê-se em doses progressivas, – acostume-se a ele o estômago com a receita de Mitridates*»⁵⁰. Esta exigência de educar sem escamotear a realidade, implica ter a cora-



D. Maria da Glória, esboço por Domingos António de Sequeira. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia de José Pessoa / Divisão de Informação Fotográfica – Instituto Português de Museus.

gem de não enganar as crianças quando elas fazem perguntas embaraçosas, embora a verdade «nua e crua» possa ser envolta no «manto diáfano da fantasia». A curiosidade infantil sobre a concepção e o nascimento dos bebés, não deve ser ludibriada com as *petas insulsas* que dizem achar-se «os rapazes nos repolhos do quintal e as meninas entre as roseiras» (a cegonha e a prenda de Paris de há quarenta anos atrás), podendo

aproveitar-se essa ocasião para *enternecer* os meninos com os «trabalhos» da maternidade⁵¹.

A *indivisibilidade* das *três espécies capitais* da educação – física, moral e intelectual⁵² – não constituía propriamente uma novidade na altura – a máxima *mens sana in corpore sano* remonta ao século II⁵³ –, mas o ênfase colocado por Garrett na necessidade de infundir, desde a mais tenra idade⁵⁴, a noção de bem e de mal, assim como as virtudes cardiais, em particular a *justiça*⁵⁵, que comporta as demais e confere sentido ao dever de obediência filial⁵⁶, merece ser posto em evidência. O mesmo acontece com o rigor colocado na formação intelectual dos adolescentes⁵⁷, assunto que o preocupa sobremaneira neste «tratado» *Da Educação*⁵⁸. Mais conservadora é, sem sombra de dúvida, a forma como encara a educação do sexo feminino, onde decalca tudo aquilo que havia sido escrito pelos pedagogos setecentistas, em especial por Luís António Verney no *Verdadeiro método de estudar*⁵⁹ e pelo autor do opúsculo intitulado *Tratado sobre a igualdade dos sexos* (também conhecido por *Elogio do merecimento das mulheres*)⁶⁰. A aceitação sem reservas da reduzida importância da *educação intelectual* no ensino feminino⁶¹ sobrepõe-se à defesa da instrução para os dois sexos⁶² e ultrapassa os limites das diferenças biológicas que têm incidência na *educação física e moral*⁶³, já que releva de preconceitos de ordem social, aliás bem visíveis numa carta que enviou pouco antes de falecer (1/2/1854) à sua única filha (criança órfã de mãe e internada num convento):

«Eu não te quero para doutora, só desejo que sejas boa, temente a Deus, que tenhas modos de senhora, e que cultives honestamente a inteligência que Deus te deu»⁶⁴.

No «tratado» *Da Educação*, redigido vinte e cinco anos antes, encontramos os «motivos» de Garrett para fazer semelhante pedido à pequena



D. Maria da Glória lendo a Constituição de Portugal. Biblioteca Nacional, Lisboa (inv. E 78 P).

Maria Adelaide, criança órfã de mãe por ele enclausurada nas paredes de um convento:

«Observai a sociedade em seu estado de decadência; e vereis nos países em que a civilização degenerou já em dissolução e se corrompeu – o homem assemelhado à mulher pela timidez e domesticidade, a mulher abandonando a domesticidade e o recato para se misturar nos prazeres tumultuosos do outro sexo; – e a pretendida supremacia varonil reduzida a um nome vão e ridículo. A mulher deixa de ser mãe, para o que a natureza a formou; é erudita, é autora, é estadista é tudo menos mulher; com todos os vícios do nosso, não tem nenhuma das virtudes do seu sexo»⁶⁵.

Não admira que a filha de Garrett, ao contrário do seu pai, não tenha ficado com o seu nome «gravado a letras de ouro» na história da cultura portuguesa.

¹ Vide *O Recreio* («Jornal das Famílias») de Fevereiro de 1842 e o *Jardim das Damas* de Novembro de 1845.

² Vide Américo Pires de Lima, *Garrett educador*, Porto, Ed. Instituto de Botânica Dr. Gonçalo Sampaio, 1956, p. 27.

³ Vide Luiz Francisco Rebelo, *O teatro romântico (1838-1869)*, Ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, série Literatura, Lisboa, 1980, pp. 73-92.

⁴ Vide *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Ed. Imprensa Nacional, 1906 (reedição fac-similada de 1995), tomo XVIII, p. 60.

⁵ Vide *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Ed. Imprensa Nacional, 1906 (reedição fac-similada de 1995), tomo XVIII, pp. 62-79.

⁶ Vide Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. I, pp. 193-194.

⁷ Poucos meses antes de falecer, num discurso pronunciado na Câmara dos Pares, admitiu – sem dúvida com maior serenidade e sentido das proporções – o valor dos docentes da «Lusa Atenas», afirmando o seguinte: «E salvo o devido respeito, que sinceramente consagro a todos os que exercem a nobre e sagrada profissão do magistério, com todo o acatamento, gratidão e filial amor, que devo à alma mater, que me criou, a nossa veneranda Universidade de Coimbra, da qual, por mais que se diga, e apesar dos defeitos que, em sua instituição, reconheço, não pode negar-se que seja a única, verdadeira e completa instituição, que temos de ensino superior». In Almeida Garrett, «Discussão da resposta ao discurso da coroa. Sessão da Câmara dos Pares, em 10 de Fevereiro de 1854 – Estado da administração pública», in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. IV, p. 334.

⁸ Vide Américo Pires de Lima, *Garrett educador*, Porto, Ed. Instituto de Botânica Dr. Gonçalo Sampaio, 1956, p. 16.

⁹ «Também é uma obra de misericórdia, assim como é uma obrigação social, o ensino público. Odenou-o o Evangelho, prometeu-o e garantiu-o a constituição do Estado; a civilização e o progresso material mesmo, inseparável, por mais que digam e pensem, do progresso intelectual e moral, exigem imperiosamente que se dilate a sua base, que se rectifiquem os seus princípios, e não menos que se regule e fiscalize a sua administração». In Almeida Garrett, «Discussão da resposta ao discurso da coroa. Sessão da Câmara dos Pares, em 10 de Fevereiro de 1854 – Estado da administração pública», in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. IV, pp. 333-334.

¹⁰ Almeida Garrett, *Da Educação. Cartas dirigidas a uma senhora ilustre encarregada da instituição de uma jovem princesa*, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. III, p. 179.

¹¹ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, op. cit., p. 172.

¹² «Após o cerco do Porto, D. Pedro IV nomeou uma comissão para estudar a tão necessária reforma desses serviços. Secretário dessa Comissão (e único elemento activo dela), foi o nosso grande educador. Dos seus estudos e meditações, resultou um plano magistral, que os governos do tempo, preocupados e absorvidos por tarefas muito mais importantes, desprezaram e deixaram cair no esquecimento. Só Passos Manuel, na sua breve ditadura, pôs em execução alguns pontos desse plano, tão minucioso e completo para o tempo...». In Américo Pires de Lima, *Garrett educador*, Porto, Ed. Instituto de Botânica Dr. Gonçalo Sampaio, 1956, pp. 17-18.

¹³ Vide Almeida Garrett, «Plano de Reforma Geral dos Estudos. Extraído da "Crónica Constitucional de Lisboa", nº 77, de Quarta-feira 2 de Abril de 1834. Ministério do Reino – Reforma Geral dos Estudos», in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. VI, pp. 103-108.

¹⁴ In Almeida Garrett, «Estatutos da Sociedade Conservadora do Sistema Monárquico – Representativo em Portugal. Causas-Fins-Organização» (Cap. II, art. 2º), in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. VI, p. 238.

¹⁵ «O fim geral da educação é fazer um membro útil e feliz da sociedade. O objecto da educação é formar o corpo, o coração, e o espírito do educando». In Almeida Garrett, «Da Educação. Cartas dirigidas a uma senhora ilustre encarregada da instituição de uma jovem princesa», in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1983, vol. III, p. 184.

¹⁶ In Almeida Garrett, *Da Educação...*, op. cit., p. 277.

¹⁷ «O objectivo geral é maximizar o prazer [...]. A fórmula a maior felicidade para o maior número de pessoas, exprime este objectivo. O círculo de reformadores sociais, políticos e jurídicos que surgiram em torno de Bentham apoiava-se nesta fórmula para preconizar a necessidade de mudanças na organização da sociedade». In VV. AA., *Utilitarismo. Dictionnaire de la pensée politique. Hommes et idées*, Paris, Ed. Hatier, col. J. Brémond, 1989, p. 808.

¹⁸ In Almeida Garrett, *Da Educação...*, op. cit., p. 279.

¹⁹ In Almeida Garrett, *Da Educação...*, op. cit., p. 277.

²⁰ Vale a pena conhecer os números: em 1890 existiam 4.117.145 cidadãos portugueses com mais de sete anos, dos quais 3.129.386 eram analfabetos. A taxa de analfabetismo atingia 67% no sexo masculino e 83% no feminino. Vide *Censo da População de Portugal no 1º de Dezembro de 1911*, Ed. Imprensa Nacional, Lisboa, 1913, Parte I, p. XXII.

²¹ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, op. cit., p. 279.

²² Op. cit., pp. 173-174.

D. Pedro e D. Maria da Glória Jurando a Carta Constitucional. Desenho de Domingos António de Sequeira. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia de José Pessoa /Divisão de Informação Fotográfica - Instituto Português de Museus.



REYES CONTEMPORÁNEOS



Disegno de Salvatoro 1857 y 58

Lit. de S. M. de S. M.

MARIA DE LA GLORIA.  REINA DE PORTUGAL.

D. Maria II sentada no trono com a Carta Constitucional de 1820. Biblioteca Nacional, Lisboa (inv. E 80 P).

²³ *Op. cit.*, pp. 168-169.

²⁴ *Op. cit.*, p. 169.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 240-241.

²⁶ *Op. cit.*, p. 196.

²⁷ *Op. cit.*, p. 169.

²⁸ Vide Manuel Filipe Canaveira, «Ortografia, ou a arte de pronunciar com acerto», artigo publicado no *Jornal de Letras* de 30/7/1991, p. 11.

²⁹ In Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ *Op. cit.*, p. 173.

³¹ A extensão da bibliografia estrangeira também não é famosa, resumindo-se ao *Emílio* (1762) de Rousseau, ao *Del'éducation des femmes* (1824) de Madame Campan (Jeanne-Marie-Henriette Genest, mestra das filhas de Luís XV) e a brevíssimas referências a Aristóteles, Plutarco, Fénelon, Rollin, Helvécio, Kant, Locke e Condillac. Em *Educadores Portugueses*, Ferreira Deusdado afirma que Garrett conheceu o *Discours sur la suppression des couvents de religieuses et l'éducation publique des femmes* (1791) de Madame Genlis, mas sublinha que ele ignorou a tradução portuguesa desta obra editada em 1795 pela Régia oficina Tipográfica, com o título *Adela e Teodora, ou cartas sobre a educação*. Vide Ferreira Deusdado, *Educadores portugueses*, Porto, Ed. Lello & Irmão, 1995, p. 362.

³² In Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, p. 183.

³³ Vide Ferreira Deusdado, *Educadores portugueses*, Porto, Ed. Lello & Irmão, 1995, pp. 255-360.

³⁴ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 207 e 209.

³⁵ *Op. cit.*, p. 212.

³⁶ *Op. cit.*, p. 211.

³⁷ *Op. cit.*, pp. 213-214.

³⁸ *Op. cit.*, p. 211.

³⁹ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 208-209 e 218. Sobre a necessidade de moderação nos castigos infligidos às crianças pronunciou-se, nos finais do século XVIII, o tradutor de uma das edições portuguesas setecentistas das *Aventuras de Telémaco* de Fénelon. Vide *Aventuras de Telémaco, traduzidas em verso português, a que se juntam algumas notas mitológicas e alegóricas para inteligência do poema. Dedicado ao sereníssimo príncipe do Brasil*, Ed. Oficina de Francisco Luís Ameno, tradução de Joaquim José Caetano Pereira de Sousa (2 vols.), Lisboa, 1788, vol. 1, p. 32.

⁴⁰ A publicação de livros sobre a educação infantil em Portugal nas últimas décadas de Setecentos era bastante corrente. Em 1767 saiu do prelo *A aia vigilante ou reflexões sobre a educação de meninos desde a infância até à adolescência* de Joana Rousseau de Villeneuve (obra prefaciada e elogiada por Frei Manuel do Cenáculo, mestre do príncipe D. José) e no ano de 1787, a expensas da Academia Real das Ciências de Lisboa, o que é significativo, imprimiu-se o *Tratado da educação física e moral dos meninos de ambos os sexos*, traduzido do francês por Luís Carlos Moniz.

⁴¹ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 176-177.

⁴² Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 205-206. Em meados do século XVIII, o publicista político António Carvalho de Parada escreve algo de semelhante quando defende a amamentação materna e recomenda a escolha das amas entre pessoas de *qualidade, virtude e valor, que de alguma maneira possam suprir a falta da própria mãe*. In António Carvalho de Parada, *Arte de Reinar*, Bucelas 1644, Livro I, Discurso VII.

⁴³ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 186 e 233.

⁴⁴ *Finalmente não façam os pais pouco caso da criação e bons costumes dos filhos, pois é o mais rico tesouro que lhes podem deixar, e vale mais que todos os haveres do mundo...* In Francisco Aires, *Regimento espiritual para o caminho do Céu*, Ed. Oficina Creasbekiana, Lisboa, 1654, p. 23.

⁴⁵ *A mulher que se eleger para ama, deve ser a mais semelhante, que for possível, à própria mãe, não digo só no génio, e temperamento, mas também no género de vida. Vulgarmente se assesta, que uma mulher do campo, robustíssima, e criada com trabalhos pesados, é a melhor ama, sem se atender à criança que tem de criar: Para conhecer que isto não é verdadeiro em toda a sua extensão, basta ver que o filho de uma tal mulher em nada se parece com o de uma criada nas grandes cidades, e muito menos com o de uma senhora de qualidade.* Vide Francisco de Melo Franco, *Tratado da educação física dos meninos para uso da nação portuguesa*, Lisboa, Ed. Academia Real das Ciências de Lisboa, 1790, p. 52.

Em meados do século XVIII o publicista político António Carvalho de Parada escreve algo de semelhante, recomendando a escolha das amas entre pessoas de *«qualidade, virtude e valor, que de alguma maneira possam suprir a falta da própria mãe»*. In António Carvalho de Parada, *Arte de Reinar*, Bucelas, 1644, Livro I, Discurso VII.

⁴⁶ *«A ciência, e a arte, que eu desejaria num mestre, é a ciência do conhecimento do mundo, e a arte de tratar os homens, e aquela graça urbana, que se não estuda nos livros, e só se adquire com o trato da gente, assistência das cortes, ou terras polidas para que o seu exemplo desterrasse do discípulo todo o ar, e ressaído da escola, e toda a melancolia, dureza, e grosseira inadvertência, que origina a meditação profunda, e os contínuos estudos»*. In Martinho Mendonça de Pina e Proença, *Apointamentos para a educação de um menino nobre*, Porto, Ed. Oficina Francisco Mendes de Lima, 1761, pp. 132-133.

⁴⁷ Vide Ferreira Deusdado, *Educadores portugueses*, Porto, Ed. Lello & Irmão, 1995, p. 363.

⁴⁸ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 220-221.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 186-187.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 223.

⁵² *Op. cit.*, pp. 175 e 185.

⁵³ In Juvenal, *Sátiras*, X, vs. 356.

⁵⁴ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 215 e 218-219.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 187.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 189.

⁵⁷ Garrett publica em apêndice um quadro intitulado *Divisão Climatérica da Vida Humana*, inspirado no *Andrômetro* do inglês William Jones, que traça o percurso da vida humana até aos 105 anos de idade. O primeiro período, designado de *termo crescente* é o que mais importa do ponto de vista pedagógico, pois cobre praticamente as três primeiras décadas da existência do indivíduo. Neste fase inicial, onde tem lugar a chamada *educação própria*, incluem-se a *meninice* (termina aos sete anos e abrange a *infância* e *puerícia*), a *adolescência* (até aos catorze), a *puberdade* ou *nubilidade* (dos 15 aos 21) e, por último, a *mocidade* (dos 22 aos 28). Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 300-301.

⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 175-176.

⁵⁹ Vide Luís António Verney, *Verdadeiro método de estudar*, Lisboa, Ed. Livraria Sá da Costa Editora, col. Clássicos Sá da Costa, 5 vols., 1952, vol. V, pp. 123-148.

⁶⁰ Vide *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Ed. Imprensa Nacional, 1906 (reedição fac-similada de 1995), tomo XX, p. 296 (nº 539).

⁶¹ Vide Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, pp. 279 e 281.

⁶² *Op. cit.*, pp. 274-275.

⁶³ *Op. cit.*, pp. 175 e 177.

⁶⁴ In Américo Pires de Lima, *Garrett educador*, Porto, Ed. Instituto de Botânica Dr. Gonçalo Sampaio, 1956, p. 17.

⁶⁵ In Almeida Garrett, *Da Educação...*, *op. cit.*, p. 269.

Garrett no jornalismo

Ernesto Rodrigues

CONFIGURAR ALMEIDA GARRETT *no* JORNALISMO significa restringir-me à sua presença, literária e civil, na Imprensa do tempo – mas evitando o seu protagonismo *enquanto* jornalista. «Garrett, jornalista»¹ exige novas investigações, no âmbito da Imprensa literária e política do século XIX, que no-lo dêem fundador, redactor e colaborador, servindo-se, também, das folhas como primeiro estádio de escrita mais apurada em livro.

Agora, cumpre vê-lo no torvelinho de algumas reacções, pouco ou nada conhecidas, à própria obra (anónimas, consideramos não serem de sua lavra; pois, de outro modo, integrariam aquele apartado); nos elogios e apoios, mas igualmente nas reservas e ataques que lhe tributam, embora o legislador e parlamentar, alvo destes, se não justifique aqui. É fundamental, entretanto, marginar esta linha, a do «pamphleto político»², como leitura transversal à obra garrettiana, cujo pioneirismo será esparsamente declarado. «Aprole de Garrett», mormente a descendência das *Viagens na Minha Terra*, está longe de se reunir. José Osório de Oliveira, que tem aquele título como aditamento a *O Romance do Romancista*³, esquece a primeira geração: António Pedro Lopes de Mendonça; o Júlio César Machado viajero e de *A Vida em Lisboa* (1857-1858); um evidente António Augusto Teixeira de Vasconcelos, já em *Viagens na Terra Alheia* (1863) ou na que empreendem as personagens de *A Ermida de Castromino* (1870). José Saramago, antes de *Viagem a Portugal* (1981), mostrara em breve crónica preferir, à Joaninha dos Olhos Verdes, «*exactamente a viagem – a crónica*»⁴. Na apreensão do processo, digressivo, intermediaria José Gomes Ferreira, com *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens* (1950)⁵. Linhagem, pois, a congregar. Aos confrontos entre elmanistas e filintistas – Garrett, chefe de fila destes – assiste larga cópia de fontes na Imprensa, que já verbetei⁶. Enfim, os títulos em que entra o nome Garrett são prova acabada de uma recepção calo-



rosa, cujo balanço vem sendo pontuado?

Quando, em Julho de 1939, em apêndice ao n.º 11 d'*O Biógrafo*, se dá Prospecto (quatro páginas, assinado pel'Os Editores, Lisboa, 20-iv-1839) anunciando as «Obras de J. B. de Almeida Garrett», têm estes o cuidado (ou o Autor por eles, como se decidiu, ao incluí-lo nos escritos completos), de invocar os cumprimentos dirigidos ao Autor no *Portugal Illustrated* (Londres, 1828) e em *The Foreign Quarterly Review* (Londres, 1828, 1831, 1832)⁸. Com ele, nasce esta moda portuguesa de nos socorremos da opinião estrangeira – inclusive, da Imprensa da emigração, o que se compreende em eras pros-

critas – para valorizar produto nacional. Veja-se limiar «na segunda edição» de *Camões* (30-IX-1839).

Inaugura-se, também, uma espécie de *marketing* literário, em que o redactor é o primeiro interessado. Camilo será igualmente exímio neste exercício, apesar de nunca arriscar que «muitos mil exemplares se têm esgotado», nem invocar, a torto e direito, «amigos do A. [Autor]». A frágil condição de escritor, face aos baixos níveis de leitura e às contrafacções brasileiras, requer uma diligência pessoal, de que lucrará a própria indústria nacional. Ter lutado por que os herdeiros detenham os direitos autorais por 30 anos, segundo decreto de 8 de Julho de 1851, foi antecipar modernas codificações, envenenando embora as relações com Herculano. Considerava este que «Uma lei de recompensas nacionaes seria a verdadeira lei protectora dos trabalhos da intelligencia»⁹, o que reconduz a imagens diversas da entrega e gesto literários.

Se, nesta vigilância, o Autor cita louvores e não escamoteia censuras, estas sob forma preferencialmente alusiva, o panegirista tende a corroborar aquele movimento, nalguns casos por indução autoral, decerto. Visa-se leitor-consumidor, quando jornalismo e literatura se conjugam num propósito também empresarial e, mesmo, industrial. Escreve F Gomes de Amorim (*op. cit.*, p. 361): «Quando os dois poemas [*«Camoës» e «D. Branca»*] se publicaram foram acolhidos com vivo entusiasmo pela maioria das pessoas que estavam em circumstancias de poder julgá-los. Mas nem todos lhe avaliaram desde logo o alcance». Em nota, lá vem cautão do «estrangeiro distinto»: «A primeira apreciação que se fez do Camões foi devida á penna de um estrangeiro distincto, Urcullú. Saiu no jornal Ocios de españoles emigrados, *Londres, 1825, n.º 17, agosto, fl. 113*».

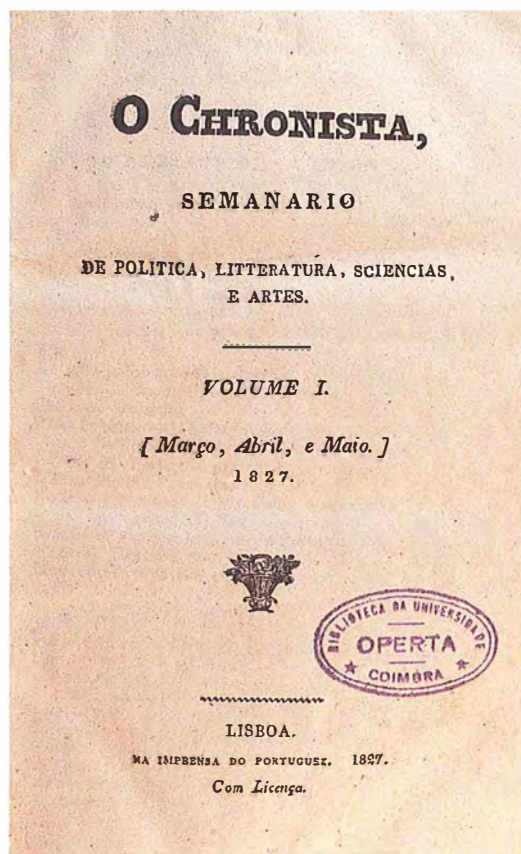
Ora, contra esta informação, que Amorim bebera certamente do Mestre, parece jogar a

secção «Publicações Litterarias» do «Jornal político, litterario e commercial» *O Popular*¹⁰, cujo n.º 9 («Camoens», vol. II, Junho de 1825, pp. 337-338) reza, gralhado:

«Tambem impresso em París n'este mesmo anno temos o Poema Portuguez intitulado Camoens – He a representação dos ultimos dias do infeliz e immortal Autor dos Lusiadas. O novo Poeta que se julga ter já muitos annos, ao menos para largar a Poesia, segundo se colhe da sua ultima nóta, conta sómente 25 annos [de facto, 26], e nós admiramos como elle tem já tão grande massa de ideas poeticas e tanta familiaridade com os sentimentos da alta gloria. Nós julgamos que elle ganharia infinito se esrevesse [sic] mais tarde, ainda que perdessemos o prazer que já recebemos com a leitura do seu Poema. A mocidade vai d'impito por cima de todas as considerações, tem certos caprichos que a observação lhe faz depois emendar, dá importancia a tudo o que o fogo da imaginação lhe apresenta, e deseja sempre parecer velha as vezes tanto ou mais que o mesmo Camoens. Nós pediremos algumas cousas ao nobre Poeta depois de o vermos determinado a continuar huma carreira tão brilhantemente começada. Esperamos que elle dê o mesmo valor a estas juras, que dão às suas os naufragados, e que huma irritação momentanea não seja hum protesto solemne».

Assim, sibilina, esta nócula de jornal, em que Garrett colabora, diz muito sobre as relações tensas na emigração – e nada, claro, sobre o Poema em si¹¹, ou sobre «carreira», afinal, mais antiga. Extraímos daqui outra lição, que a alma d'O Toucador conhecia desde 1822: não haverá, em seus dias, literatura ou «periódico sem política», como este se apresentava.

Na volta, lançar-se-á a dois títulos que bem o demonstram: *O Portuguez* (1826) e *O Chronista* (1827). Mas, no tocante à literatura, e



O Chronista, Semanário de Política, Litteratura, Ciências, e Artes. Volume I (Março, Abril e Maio), 1827. Lisboa, Imprensa do Portuguez, 1827. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

demonstração cabal de que só há falsos ingénios, percebê-lo-á melhor – não foi ele o grande provocador? – quando vir suspenso, na véspera da estreia, pelo empresário do Teatro dos Condes, *O Alfageme de Santarém*, tido por «uma sátira aos ultimos acontecimentos politicos de Portugal»¹²; ou ler «Advertencia» d'A Redacção que precede o capítulo v das *Viagens...* na mesma *Revista Universal Lisbonense* (n.º 14, 23-XI-1843, p. 163): «É a VIAGEM NA MINHA TERRA obra politica e partidaria para deverem estranhar o vel-a em nossa folha?».

Um Castilho anónimo, «candidamente», dá a sua opinião – e a coisa passa como literatura –, mas, após o capítulo vi, sem «(Continuar-se-há.)», o artigo «Lei da Imprensa./Breve nota ao capitulo

Sá da Bandeira, José Estevão, Rodrigo da Fonseca, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Passos Manuel são alguns dos retratados neste quadro dos fundadores do Grémio Literário da autoria de Luís Pinto Coelho, 1967. Grémio Literário de Lisboa. Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.

precedente» não é menos sibilino acerca *«dos graças políticos do Sr. Garrett»* (7-XII-1843, p. 188), caindo na licenciosidade que lei, apesar de insuficiente, visa reprimir... Desobrigá-lo das relações que literatura, jornalismo e política na sua obra, e nas considerações sobre ela, alimentaram, é o

mesmo que – Garrett pretendeu-o, enquanto se autobiografava sem assinatura – rasurar opiniões díspares e molestas a seu respeito, de grandeza, porém, entoada na generalidade das capelas literárias: *«O sr. Garrett é um grande poeta, excelente prosador, largamente versado nos negócios publi-*



22-7-1843

M. e L. Almeida

Recebi me demissão o Conte da Brigas (sic) L. de Sousa, muito conhecido e apontamento da sua peregrinação a Santarém. Lembro em o maior compêndio que se pôde imaginar em um só na Revista esse itinerário ou path. d'elle: e d'isto, falando com franqueza, não só pelo merecimento da coisa, mas também pelo nome do autor. Já me faltam senão tres nomes para completar este segundo volume do jornal; crendo, do est. ha de se imprimir o prospecto tendo no reverso o catalogo dos autores, que n'este collaborem. Todos os bons nomes da nossa litteratura já se está, e alguns com muita obra como o Theatral; mas falta o de V. Exa., e esta falta é irreparavel. Depois de ter apparecido no 1.º volume, não se achou no 2.º daria uma idea muito falsa e para mim muito pouco lisonjeira: faria esci que V. Exa. havia cessado, ou de me favorecer com a sua amizade, ou de ter este jornal em boa conta. Rogo pois e supplico instantemente

1843

Julho. Agosto

Anto F. de Castilho

Raposo

a V. Exa., de bom despacho do meu segredo, e de de breve. Se a continuação a Santarém de não poder aproveitar a tempo de poder começar a aparecer n'este volume, senão qualquer outra coisa, ditas linhas e o nome de V. Exa. bastam-me por agora; mas repito as taes improvisações de viagens seriam o meu maior compêndio.

J. C. Almeida L. Almeida, no
Estreito do Tejo, n.º 17.
22 de Julho de 1843.

Administrador Amigo e Criado

Antonio Feliciano de Castilho.

cos, orador distinctissimo, magistrado probo, e um perfeito cavalheiro: teve porém a desgraça de nascer em Portugal, [...]»¹³.

Antes, fora dito «conhecido em todo o mundo», com obras «traduzidas em varias linguas da Europa, e da America»; ou, em 23 de Maio (vol. II, n.º IV, p. 30), «um dos nossos melhores poetas modernos, e talvez o primeiro d'elles», citando-se, no entretempo, versos do Canto I de *Camões*, cuja quarta edição (1854), ainda em vida do Autor, marca um destino – e, convenhamos, um desígnio, de que Pessoa também quis apropriar-se.

A coimbrã *Revista Academica* / *Jornal Litte-*

ria e Scientifico percebe, com Perini (1-V-1845, p. 60), ser Frei Luís de Sousa «um drama modello que desde já pôde considerar-se como um monumento de gloria nacional», o que inspirará outro artigo de Silva Leal (1-IX-1845, pp. 189-191). A caravana passava, mas muitos haviam ladrado nos bastidores.

Afora os por si fundados ou colaboradores, no palco do teatro, Garrett ora se encenava pela ausência em curiosa *Atalaia Nacional dos Theatros* – que, além de embandeirar com *Um Auto de Gil Vicente*, em 16 e 19-VIII-1838, é violentamente anti-castiliano e anti-herculiano –, ora sofria surda contestação de actores, ou seus porta-

Carta de António Feliciano de Castilho a Almeida Garrett, manifestando o interesse em incluir na revista o itinerário da «... sua peregrinação a Santarém. [...] não só pelo merecimento da coisa, mas também pelo nome do autor. [...] Todos os bons nomes da nossa litteratura já cá estão [...], mas falta o de V. Exa., e esta falta é irreparável» Lisboa, 22 de Julho de 1843. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

-vozes, irritados com já poderoso burocrata. *O Mercúrio Lisbonense*, luxuosamente anti-garrettiano, não está com mais aquelas (n.º 7, 29-XI-1836, p. 27): «*Assegura-se que vamos ficar sem Theatro Portuguez na Capital, porque em virtude da nomeação do Sr. Garret [sic] para Administrador dos Theatros, querem os Actores ir para o Brasil*».

Desde 1836, *O Artilheiro* portuense, mas, sobretudo, *O Barbeiro* (n.º 11, 14-II-1837, p. 57), citando *O Correio* (ambos em Lisboa), vão de mãos dadas contra a acumulação de cargos por alguém que, moralmente, resulta abafador de «*uma menina filha da Sr.ª... Se até agora o dito Sr. era só conhecido por impostor, por trovador, e periodiqueiro, de genio turbulento, hoje o consideramos um verdadeiro heroe, digno do Panteon de Bouças*». Referiam-se, naturalmente, à relação com Adelaide Pastor.

O Periodico dos Pobres no Porto acrescenta ao grotesco, não desculpando picardias do patriótico: burlesca correspondente, a Tia Theresa de Espera em Deos, diz ao Barbeiro do empenho de Garrett para que o hábito de Cristo seja usado no palco do Nacional (28-II-1839). Meses antes, certo Compadre de Lisboa remetera carta a propósito das eleições:

«*Outra miseria é a do Sr. Garrett, que n'esta lista apparece como jurisconsulto! E então quem? O Sr. Garrett, que disse publicamente que, depois que sahíra de Coimbra, não abríra mais um livro de Jurisprudência!!! Este illustre varão, Inspector Geral dos Theatros e Juiz do Tribunal do Commercio, por graça do Manoel Sendeiro [Passos Manuel], esquentou-se nos seios d'alma, como ser incluído Deputado na lista Ministerial; S. Ex.ª queria e provou que devia ser Senador; não só por possuir todos os trastes velhos da Feira da Ladra, mas por ter sido Ministro junto do Rei Leopoldo! por ter sido despachado Enviado para a Divina Marca; e ultimamente estar nomeado no mesmo*

caracter para Madrid, para onde não irá, em quanto Deos, nosso Senhor conservar a preciosa vida do Sr. Manoel de Castro Pereira, agente ordeiro nas Provincias do Norte».

É, todavia, apurado por maioria absoluta (2141 votos), como informa o resignado diário no dia 10 de Setembro.

Também *O Athleta* portuense (n.º 101, 4-V-1839) farpeará amiúde «*O Maganão do Garrett*», o «*Luso Demóstenes*»...

Mas, pese esta agitação só indirectamente literária, a dramaturgia e seu labor em prol da renovação teatral nada devem a detractores. É, aliás, noutra ainda coimbrã *Revista Academica / Publicação Mensal, Literaria e Scientifica* que Torres e Almeida, no ano da morte, reforça a nota, ao acusá-lo de ter adormecido «*á sombra dos louros colhidos, por entre salvas de freneticos aplausos, com o Fr. Luiz de Souza, com o Alfageme e com o auto de Gil Vicente; e hoje é visconde e par do reino...*» (n.º 3, Fevereiro de 1854, p. 60).

No domínio da poesia, houve para com ele atitudes intrigantes: ausente dos fascículos e colecções de poesias inéditas, sobretudo portuenses, não se diria benquistado. *A Lyra da Mocidade / Jornal de Poesia Inéditas* (Porto, 1849) era dedicada a Herculano, «*ornamento da Literatura Portuguesa*»; *O Novo Trovador / Collecção de Poesia Contemporaneas* (Coimbra [1851-], 1856) vem, já, «*Dedicada Á Memoria de Almeida Garrett, homenagem saudosa*». No âmbito da polémica sobre *D. Jaime ou a Dominação de Castela*, A. César da Silva Mattos não deixará de lançar confusão momentânea em 1862 (*Archivo Pittoresco*, pp. 218-220): «*Há dois poetas que no presente seculo merecem fazer epocha na historia da nossa litteratura poetica – Garrett e [Tomás] Ribeiro*».

Nos antípodas deste grupo (estranha-se que não fosse o par Castilho-Ribeiro), Teófilo Braga, no *Parnaso Portuguez Moderno* (Lisboa, 1877), remonta ao processo elmanista para verberar

► O sr. Garrett [...] é uma fisionomia que pertence completamente à nova literatura; é incontestavelmente o seu chefe, e o seu modelo.

Raro pressentimento do talento! No próprio *Catão*, o poeta apenas bafeja de perto a velha escola: o seu *elmanismo* já se ostenta grave e viril em muitos trechos: o Catão morre invocando a filosofia, sem a casar absurdamente com as rançosas apóstrofes da velha mitologia!

Um espirituoso *folhetinista* disse do sr. Garrett que não era um literato, era uma literatura: nós diremos mais, não é um homem, é uma nacionalidade que ressuscita.

A sua iniciativa literária parte de um grande pensamento – ele, ou de instinto, ou de ciência certa, abraça todos os géneros, para os temperar nas águas do moderno Jordão, para os baptizar nas verdades do novo dogma, sem os contrafazer na imitação servil do estrangeiro. Na *Adozinda* tenta o rimance popular, e é um mimoso trovador; na *D. Branca*, e no *Camões*, inventa o poema da actualidade, dando-lhe um cunho, uma individualidade toda portuguesa. No *Auto de Gil Vicente* abre as portas ao teatro nacional e cria o drama, perfeitamente desligado de estranhas inovações. [...] O *Frei Luís de Sousa* é de certo o mais belo florão da sua coroa literária. A tragédia moderna há-de inspirar-se dessa magnífica obra, se quiser atingir à composição elementar dos caracteres, às paixões normais da natureza humana.

A. P. Lopes de Mendonça *Ensaio de Crítica e Literatura*, 1849, pp. 35-37.

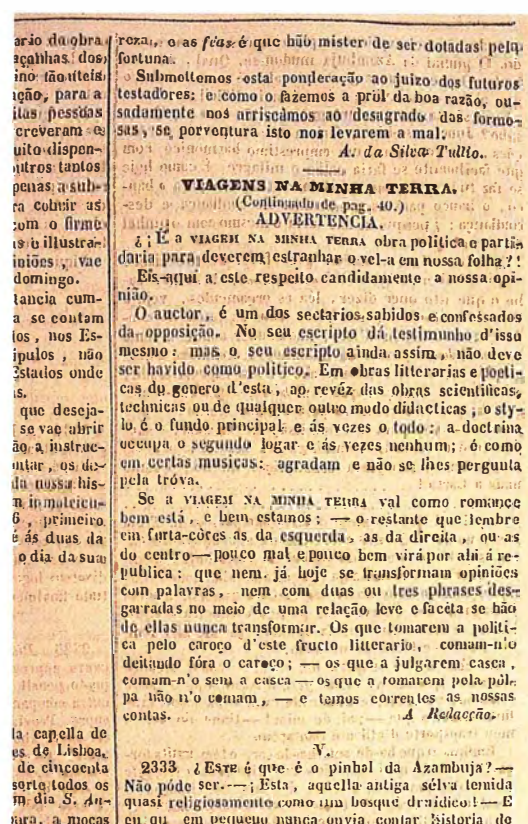
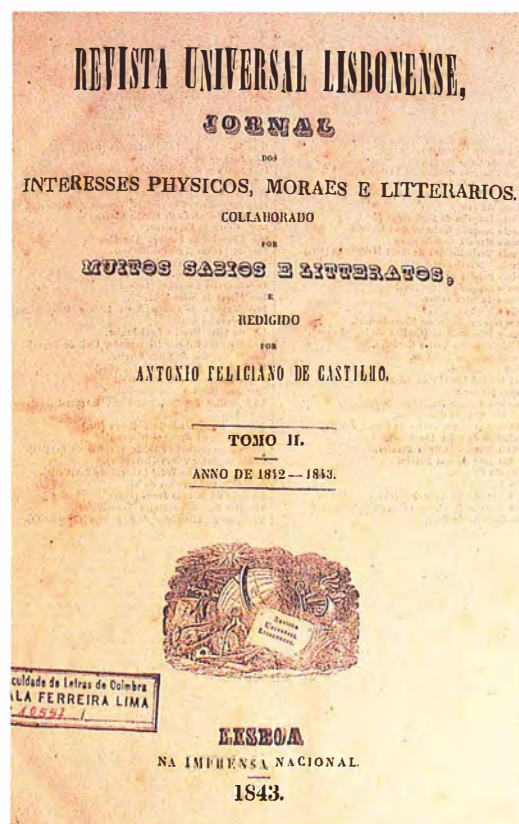
castilianismos e privilegia o mestre filintista com oito composições das *Folhas Caídas*; menos significativo é encontrá-lo retranscrito aqui e ali ou na salada camiliana do *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros* (Porto, 1879).

Atenção demorada beneficia *O Arco de Sant'Ana*, por Oliveira Marreca, n' *A Revolução de Setembro* (n.º 1 204, 8-IV-1845), e cinco longas partes entusiásticas de Latino Coelho n' *A Semana*, viu-se, em que Garrett colaborava. Face ao 2º volume, de 1850, um devoto como António Pedro Lopes de Mendonça, refundindo os *Ensaio de Crítica e Litteratura* (1849) em *Memoorias de Litteratura Contemporanea* (1855, p. 95), lamentava, em surdina: «Não quizeramos que o sr. visconde de Almeida Garrett fosse abundante, segundo as prescrições do romance de contrabando, do romance-folhetim. A litteratura, para homens da sua valia, é um culto, um sacerdocio, não póde, nem deve ser uma industria».

Nem sequer um «folhetim espirituoso» (p. 150), como, à falta de verdadeiro romance histórico, avançava Latino Coelho. Mendonça ainda contrabandeava, nesse ano, *Memórias de Um Doido*, na *Revista Universal Lisbonense*, tão devedoras da soltura do verbo garrettiano. Mas, à luz de uma contestação gradual que virava do foro pessoal ao literário – quando, na Regeneração, as paixões políticas amainavam –, pergunto-me que *continuidade* poderia oferecer tal explorador, mal saído de cada uma das fecundas nascentes que deixava correndo.

Assim, desde os anos 20, no romancista. Mendes Leal colocará a *Revista Peninsular*¹⁴ sob a égide, e gravura, do Autor do *Bernal Francês*, retomado n' *A Ilustração* (desde o n.º 2, II, 10-V-1845, pp. 22-23), em que, após versão castelhana deste romance, por Isidoro Gil, apelava ao «*ênútuao auxilio no grande e sancto impenho de regenerar a nossa península, a nossa commum patria hespanhola, [...]*» (n.º 4, II, 12-VI-1845, p. 60). Nada, pois, mais justo.

Revista Universal Lisbonense, Jornal dos Interesses
 Physicos, Moraes e Litterarios, nº 14, de 23-XI-1843.
 Folha de rosto e «Advertência» d' A Redacção que
 precede o capítulo V das «Viagens na Minha Terra».
 Lisboa, Imprensa Nacional, 1843.
 Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
 Fotografia de Isabel Rochinha.



Relembrado em Abril de 1864, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*¹⁵, como «*symbolo para a geração presente*» – ao lado de Herculano –, reassume pioneirismo em Oliveira Martins, que abre o n.º 2 e último da *Revista Critica de Litteratura Moderna* (Porto, 1868-1869; p. 4) com elogio àquele:

«*Creou um theatro nacional, remodelou a poesia, escavou a mina das tradições e lendas populares, fundou – nas Viagens principalmente – o folhetim; [...]*».

Teatro, poesia, romanceiro, folhetim – duplamente folhetim, segundo a minha proposta tipológica de 1998: folhetim-crónica e romanesco. Francisco Leite Bastos terá querido dizer isso, quando viu «*os traços mais notáveis do*

género» folhetinesco nas *Viagens*...¹⁶ Santos Nazaré, aos 18 anos e já na «*Revista da Semana*» da *Gazeta de Portugal* (1-VI-1867), acrescentara louvor a demonstração filial, ao considerá-lo «*sempre acima do seu tempo quer na poesia ou no romance, quer no drama ou no folhetim, – que eu tenho cada capítulo das Viagens... por eternos modelos de tal genero de litteratura*». Discutirei, todavia, em «*Garrett, jornalista*», a primazia no folhetim do nosso cosmopolita leitor.

Do género ao regime, e quando os três grandes eram pó, fecha-se com um homem de 70, Joaquim de Araújo, inesperado ao personificar o Romantismo em Garrett e... Castilho¹⁷. A história das parcerias garrettianas anularia o célebre triunvirato dos manuais de literatura.

¹ Título de Acúrsio Pereira, em *Comemoração do Primeiro Centenário do Visconde de Almeida Garrett (1854-1954)*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1959, pp. 337-358. Já fora, sem vírgula, de Henrique de C. Ferreira Lima, no *Jornal do Commercio e das Colónias*, Maio de 1926 (n.º 21 674 e seguintes). Exige-se, porém, outro enquadramento e mais larga atenção ao título em epígrafe.

² J. M. Latino Coelho, «Crítica litteraria. // O Arco de Sanct'Anna / Chronica Portuense», in *A Semana / Jornal Litteraria e Instructivo*, Lisboa, Janeiro de 1850, p. 105.

³ 2ª edição, revista e ampliada, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952, pp. 187-191. Quanto ao naturalmente citado Ramalho Ortigão, some-se rememoração em *Arte Portuguesa / Revista de Archeologia e Arte Moderna*, Lisboa, n.º 2, Fevereiro de 1895, pp. 26-28. *A Ilustração Moderna / Publicação Quinzenal*, Porto, 1-VII-1898, já *Revista de Litteratura e Arte*, nos números 4 e 5, comporta, em Maio de 1902, homenagem de nomes cimeiros a Garrett. Seria o primeiro incêndio para alguns fogachos, que, ao parecer, se iluminam raramente durante um século.

⁴ «Viagens na Minha Terra», in *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Editora Arcádia, 1971, pp. 48-50.

⁵ No prefácio à 6ª edição, Lisboa, Moraes, 1978, Mário Dionísio lembra o digressivo Garrett.

⁶ Sv. «Elmanismo» e «Filintismo», em Helena Carvalhão Buescu, org., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

⁷ Ver «Jornais com o título "Garrett"», in *Almeida Garrett / Boletim da Sociedade Litteraria «Almeida Garrett»*, n.º 3, Lisboa, Julho de 1903, pp. 17-18. Em *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p. 122 (sobre as *Viagens...* cf. pp. 294-299), assinala o primeiro Garrett / *Periodico Quinzenal Litterario, Biographico e Artistico* (Lisboa, 1-XI-1867, quatro números de 12 páginas cada e quatro retratos), dirigido por José César da Costa Noronha, colaborado por Júlio César Machado ou Rebelo da Silva, seus profundos admiradores. Deste, leia-se aquele excelente artigo «A Eschola Moderna // O sr. Garrett», no n.º 7 e seguintes d'A *Epoca / Jornal de Industria, Sciencias, Litteratura, e Bellas-Artes* (Lisboa, Junho de 1848-1849).

⁸ Para estes, e outra Imprensa estrangeira, cf. Francisco Gomes de Amorim, *Garrett. Memórias Biographicas*, tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, *passim*.

⁹ A carta «Da Propriedade Litteraria e da recente convenção com França. Ao Visconde d'Almeida Garrett» passa d'O *Pais* (1851) aos *Opúsculos*, II, 1872, agora com um apêndice. Dois anos antes, Cândido de Figueiredo analisara a questão em «Portugal e o Brasil (Da propriedade litteraria)», in *A Folha*, 2ª série, n.º 2, 1870, e, também contra Herculano, Pinheiro Chagas secundava com *A Propriedade Litteraria*, Porto/Braga, 1879. De facto, o projecto de lei sobre a propriedade litteraria e artistica é apresentado por Garrett na Câmara dos Deputados em sessão de 18-V-1839, podendo-se acompanhar o dossier em *Obras de Almeida Garrett*, volume I, Porto, Lello & Irmão – Editores, s. d. [1963], p. 1210 [aqui, erradamente, 1838]-1227.

¹⁰ Mensal, Londres, Outubro de 1824-Novembro de 1826. Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario...*, t. VII, 1862, p. 19, redu-lo a 1824-1825. Um dos putativos directores, José Ferreira Borges (o outro seria Silva Carvalho), vem recensado na sequência.

¹¹ Di-lo á a *Revista Litteraria / Periodico de Litteratura, Philosophia, Viagens, Sciencias, e Bellas-Artes* (quinzenário, Porto, 15-VII-1838, pp. 12-20): «Seu poema é um pouco esteril em pormenores. [...] peca essencialmente por falta d'invenção e de interesse e logo que no 2º canto se



Lith. de Têxter e C.º e do Ouvidor 31 R.º da Jan.º

Almeida Garrett.

passa a scena do enterramento, sublime scena na verdade, parece que o romance devia de acabar de todo.» (p. 14). Nota, porém, «bellezas de primeira ordem», como «a elegancia de poesia, a sublimidade dos pensamentos, muita riqueza de descripções, e caracteres, em que há verdade e elevação de desenhos» (p. 16).

¹² *Revista Universal Lisbonense*, tomo 2, n.º 7, 24-II-1842, p. 83.

¹³ *A Ilustração / Jornal Universal*, Lisboa, vol. II, n.º 4, II, 11-VII-1846, p. 57.

¹⁴ Mensal, Lisboa, 15-IX-1855/15-VIII-1857, 24 números.

¹⁵ Mensal, Lisboa, 1-IV-1859/Março de 1865.

¹⁶ «Carta-Folhetim», *O Seculo das Luzes / Folha Politica, Litteraria e Noticiosa*, Lisboa, n.º 1, 20-VIII-1866.

¹⁷ Na introdução d'A *Renascença / Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna*, Porto, 1878-1879.

Com Garrett inaugura-se uma espécie de marketing literário, em que o redactor é o primeiro interessado: «O sr. Garrett é um grande poeta, excellente prosador, largamente versado nos negócios públicos, orador distinctissimo, magistrado probo, e um perfeito cavalheiro: teve porém a desgraça de nascer em Portugal...». Fotografia de Isabel Rochinha.

O Toucador de Garrett

«O Toucador» – Periódico sem Política?

Irene Fialho

FALA-SE EM *O Toucador* E POUCOS, TALVEZ APENAS os estudiosos do Romantismo português, conhecem o pequeno volume que encerra a colecção do «periódico» redigido por Garrett – em colaboração com Luiz Francisco Midosi – quando contava apenas 23 anos, e que é geralmente classificado como incipiente, inexperiente.

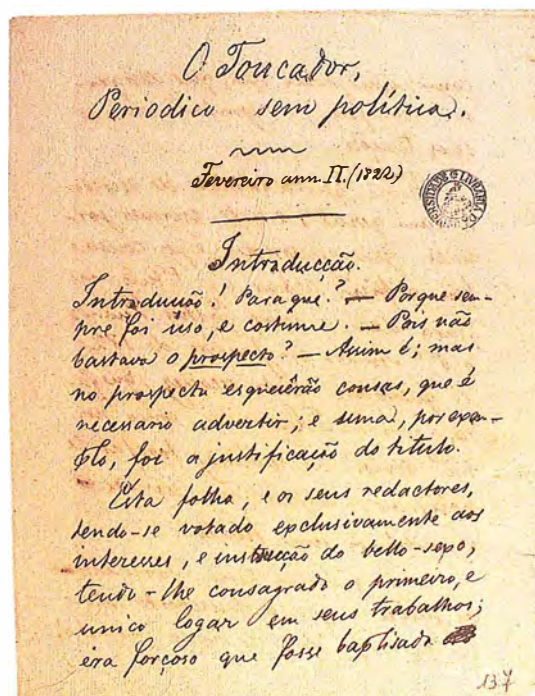
Frequentemente esquecido nas edições de «Obras Completas» de Almeida Garrett¹, afastado dos programas de ensino, *O Toucador* pode apenas ser encontrado nas secções de reservados das grandes bibliotecas, ou consultado numa edição «fac-similada» que veio a público em 1957 e que foi reeditada há alguns anos².

Obra de «*Instrução*», dirigida e «*dedicada às senhoras portuguesas*», pretendia instruir e divertir sobretudo D. Luísa Midosi, com quem Garrett viria a casar seis meses após a publicação do último número da sua folha, o sétimo.

Na Introdução, Garrett diz como encontrou o título do seu jornal: teria sido uma senhora sua conhecida a dar-lhe a ideia para redigir uma folha de Novidades «interessantes», precisamente quando estava sentada ao toucador, fazendo a sua *toilette*. Explicação fantasiosa ou facto concreto, é talvez forçado dizer, como já alguém disse, que essa senhora seria a própria Luísa Midosi, pois não parece verosímil, na Lisboa do ano 1822, que uma menina solteira, de catorze anos, recebesse o noivo no seu quarto ou *boudoir*, «*ainda em meio deshabillé*».

No entanto, não é esta a primeira *blague* com que o redactor nos brinda. Na capa, igual em todos os números, *O Toucador* leva o subtítulo «Periódico sem Política». Ora, se há campo no qual *O Toucador* instrui, esse campo é o da política. Disfarçadas nos temas base, que o Prospecto anuncia, e que se vão desenvolvendo ao longo da publicação, e distribuídas pelos sete números, e não em conjuntos englobantes como a citada edição «fac-similada» dá a entender –

O *Toucadór*, *Periódico sem Política*.
Manuscrito autógrafa da «Introdução», Fevereiro,
1822. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.

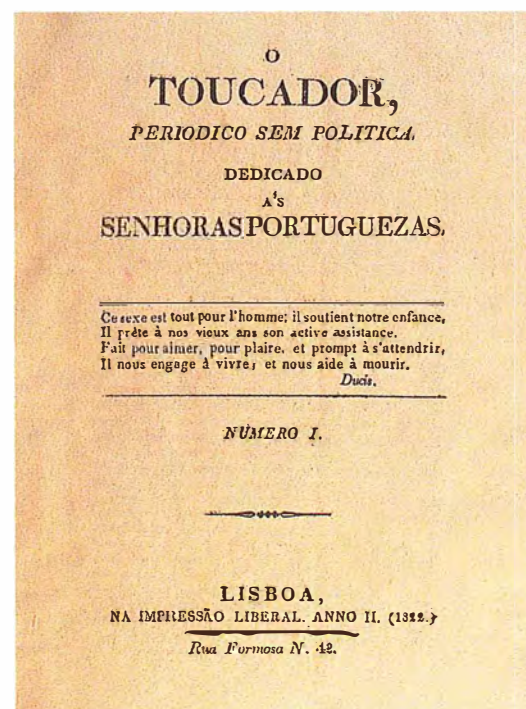


salvo os pré-anunciados «Visitas» e «Banhos» –, encontramos múltiplas referências a factos e a viragens da situação política ocorridos nos escassos dois meses em que a folha foi publicada.

A própria datação dos fascículos, mencionando 1822 como *Anno II* – isto é, à maneira francesa de trinta e três anos antes, segundo ano da Revolução Liberal de 1820, segundo ano em que, após a reunião das Cortes de 1821, se preparava a Carta Constitucional – e o local de impressão, «Impressão Liberal», oferecem uma muito nítida, nada disfarçada ideia do engajamento do periódico – e do seu Redactor – à vida política do momento e à causa do liberalismo.

Assim, na rubrica «Modas», onde o objectivo primeiro é fazer uma história do desenvolvimento do trajo, vemos, logo no primeiro número, os franceses serem considerados como os mais «distintos» fazedores da moda, rivali-

zando com espanhóis, italianos e ingleses e vencendo-os. Em Portugal estes últimos lograram vencer, mas a «mania» passou e «tornou [...] a reconhecer-se a casa reinante du Palais Royal» – velada, mas transparente, referência à saída das tropas inglesas e ao retorno a Portugal de D. João VI, que acontecera havia poucos meses. Já no número seguinte se explica como, com a política, mudam as modas, usando-se mais esta ou aquela cor de acordo com o desenrolar dos acontecimentos. Garrett chega a aconselhar às senhoras que não usem o vermelho – retirado das cores nacionais – e que passem, por patriotismo, a enfeitar-se apenas de azul e branco, cores da Monarquia Liberal. Não se compreenderia, de resto, a inserção de Notas no final de cada rubrica dedicada às Modas, descrevendo as «Últimas» de Paris e o «Uso de Lisboa», pois os trajos não mudariam substancialmente de semana para semana, periodicidade com que a



O *Toucadór*, *Periódico sem Política*.
Dedicado às Senhoras Portuguezas.
Folha de rosto do número I. Lisboa,
Impressão Liberal, Anno II (1822).
Fotografia de Isabel Rochinha.

folha foi publicada. Não é pois de estranhar, ao longo de sete semanas, que essas notas fiquem desertas, com lacónicos «Nada de novo» ou «Continua o mesmo com pouca diferença», quase discretas informações sobre o normal andamento da vida pública face às extravazantes notas quando se verifica alguma mudança no quadro político nacional ou internacional: referências a «apanhados» que deixam de se usar, como os refolhos gregos (independência da Grécia), uso de fitas tricolores em algumas províncias francesas, enquanto em Paris, nas Tulherias, se usa a cor nacional, o branco (reinado de Luís XVIII) e, sobretudo, referências aos usos e costumes das senhoras ultramarinas – ou regressadas do Ultramar – que usariam capas à romeira e «*enfeites de plumas à Tupinamba*», que pressagiam a Independência do Brasil, bastante próxima.

Embora o periódico não tenha ilustrações³, a descrição dos trajos usados corresponde à moda feminina da época, e as fitas com as cores constitucionais e os turbantes emplumados fizeram, efectivamente, parte da *toilette* feminina daqueles anos.

Também na rubrica «Namoro» há muitas alusões à política internacional e tornar-se-ia fastidioso enumerar todos os exemplos, mais ou menos sarcásticos, que troçam do «namoro» que umas nações fazem a outras, dos «amantes» que se perdem ou se deixam, não sendo, no entanto, de mais anotar a engraçada estância em que o poeta diz que o seu primeiro namoro há-de ser «à *Tapuia ou Tupinamba*»⁴ – nova alusão ao desejo de independência do Brasil. O mesmo acontece em «Bailes», onde a dança mais em voga é a «política e administrativa», a par de uma breve história da dança que não instrui nem educa grandemente o público feminino a quem o autor se dirige.

Em «Jogo» é de cartas que se trata, jogo inventado por velhos por já não lhes serem

permitidos outros prazeres, mas as novas cartas são muito diversas das antigas, as portuguesas são Cartas Constitucionais que «procuram a Constituição» e que se baseiam em princípios: Abundância, Constituição, Justiça e Fortaleza.

Mas em «Teatro» é o Garrett artista quem «educa», como o amador das tragédias clássicas, o grande inovador da comédia e do drama representados nos salões nacionais. A par da história «universal» relacionada com o tema e, de resto, bastante desenvolvida, escreve com paixão acerca do teatro de Gil Vicente, que como se sabe muito admira, e consegue transmitir ao leitor a grande devoção que tem pela arte, não deixando por isso de entrar no campo que, de momento, parece obcecá-lo: a política, sob a forma de uma sátira dirigida aos ingleses, através da pessoa de um «malcriado» Shakespeare, que não recomenda às senhoras portuguesas devido à temática que desenvolve – e que não estaria de acordo nem com os nossos costumes nem com práticas de heroísmo necessárias para servirem de exemplo em Portugal – nem pela linguagem que utiliza, imprópria para os ouvidos das donzelas lusitanas de 1822.

Estes exemplos quase nos fazem rir, depois de lermos as palavras desabridas com que no primeiro número, na rubrica «Modas», Garrett classifica as senhoras inglesas e, ainda na mesma rubrica, mas já no sétimo e último número, descreve um sonho que diz ter tido e no qual se encontrava rodeado de damas, completamente «assalharopado», e quando acordou ficou «a chuchar no dedo», por se encontrar só: «Safa com os tais sonhos!». Aliás, todo o volume se encontra cheio com os itálicos dos subentendidos, com os itálicos das pequenas vaidades do escritor e com os pontos das extraordinárias exclamações que fazem lembrar personagens de romances de sessenta anos mais tarde: é a mesma linguagem usada pelos «dândis» Dâma-

«Desterrada por um decreto dentre as cores nacionais, a vermelha, ocupou o azul e branco o sôlo da moda, porque havia obtido a superioridade política. Chapéus e toucados, lenços e vestidos, tudo se adorna da cor nacional; e as damas portuguesas (que a nenhuma cedem em patriotismo) aumentaram com seu exemplo o entusiasmo nacional.»

(Almeida Garrett, *O Toucador*).

Gravura do *Journal des Dames et des Modes*, 1829.

Museu Nacional do Traje, Lisboa.

Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



Béret de crêpe orné de plumes et de rubans de satin. Robe d'organdi ornée de broderies: la pélerine bordée de tulle.

sos de Eça de Queiroz, mas que se perdoa ao jovem João Baptista exactamente pela sua juventude.

A rubrica «Variedades» é composta apenas por poesia, embora devesse incluir todos aqueles assuntos que, pela sua natureza, não tivessem cabimento nas outras rubricas. Os poemas nela inscritos foram mais tarde refundidos e fazem parte de antologias poéticas garrettianas; são facilmente reconhecidos e estão ainda muito presos ao gosto clássico, que era o da formação de um autor que ainda não se libertara da sua educação arcádica. Além disso, trata-se de traduções e imitações de autores franceses e italianos, e que, quando mais tarde foram publicadas, sofreram alterações no título ou no tamanho, de acordo com a evolução do autor, que ditou a evolução das suas obras.

Obra esquecida, mais inexperiente do que incipiente, *O Toucador* vela, ou talvez já revele, a vaga e subtil ironia que o autor pôs em *Via-gens na Minha Terra* – esta, sim, obra consagrada, estudada, constantemente lembrada, a obra da maturidade – afinal, retrato dos anos que se seguiram à escrita do «Periódico sem política», que quase funciona como caderno de apontamentos para escritos posteriores, pois Garrett, como diz Ofélia Paiva Monteiro, «cresceu» com o seu século, numa harmonia histórica e cronológica que não se encontra em muitos escritores.

¹ Esta lacuna será naturalmente colmatada pela Edição Crítica agora em curso.

² *O Toucador: periódico sem política dedicado às senhoras portuguesas*, 2.ª ed., prefácio de Fernando de Castro Pires de Lima, Lisboa, Portugal Editora, 1957. *Idem*, Lisboa, Vega, 1993.

³ A edição «fac-similada» tem numerosas figuras, umas servindo de pórtico e de fecho aos temas, da autoria de Laura Costa, outras retiradas de revistas muito posteriores – por exemplo, *A Moda Ilustrada* de 1893, setenta anos mais tarde, que não são representativas do traje de 1822.

⁴ Em Janeiro de 1821 Garrett tinha escrito *O Brasil Libertado*, que mais tarde foi incluído na *Lírica de João Minimo*, em que declara a sua simpatia pela causa independentista.

Garrett e o Dandismo

Á l v a r o M a n u e l M a c h a d o

Dandismo, romantismo, exílio

DE ENTRE OS VÁRIOS ELEMENTOS QUE CARACTERIZARAM Garrett como iniciador do Romantismo em Portugal relativamente aos paradigmas românticos europeus, um dos mais significativos é, sem dúvida, o do dandismo. Note-se: dandismo não só como atitude sócio-cultural, mas também, talvez sobretudo, como estratégia da criação, como elemento propriamente estruturante da escrita.

Estabelecendo, ainda que muito esquematicamente, uma definição básica de *dandismo* no contexto geral da formação e evolução do Romantismo na Europa, teremos de referir certos escritores, alguns deles importantes modelos para Garrett desde *Camões*, a obra-chave que, em 1825, consagra, como se sabe, a fundação do Romantismo em Portugal. Antes de mais, Byron, o qual, sem se considerar propriamente um dândi, exalta, entre outros, o grande modelo do dandismo inglês da época, Brummel, evocando a sua própria admissão num famoso clube londrino de dândis, Watier, onde Brummel pontificava, como se pode verificar num apontamento do diário íntimo datado de Outubro de 1821¹.

Por seu turno, Chateaubriand descreve, nas *Mémoires d'outre-tombe*, o dândi de 1822 (note-se que *dandy* é uma palavra inglesa e utilizada desde então como tal, sem tradução ou afrancesamento) no sentido de um *fashionable*, enquanto que Stendhal, em *Rome, Naples et Florence* (1826), condena esses «*hommes frivoles*» que se pavoneiam pelas ruas das cidades italianas, embora exalte o dandismo como forma de «educação sentimental» do herói, Julien Sorel, da sua obra-prima *Le rouge et le noir*:

Assim, desde o início, desde a sua origem britânica, *dândi* e *dandismo* estiveram associados a moda romântica simultaneamente social e literária, predominante em Inglaterra e tendo depois passado para Paris, daí chegando, um tanto desvirtuada, a outros países da Europa,

Auto-retrato de um *dandy*, pormenor.
Ferdinand Georg Waldmüller, 1828.
Österreichische Galerie, Viena.



como a Itália, Espanha e Portugal. Mas também desde a sua origem se estabelece a diferença entre a simples *moda* do dandismo e uma atitude de rigoroso intelectualismo, extremamente individualista, daquele que se considera o verdadeiro *dandy*. Um rigor que passa, entre outros, por Musset (o qual foi, sem dúvida, além do já referido Byron, modelo para Garrett, como veremos adiante), Barbey d'Aurevilly ou Flaubert, para chegar a Baudelaire, o qual assimila *dandy* a *gentleman* como aristocratas do espírito contra o predomínio da burguesia, vindo a influen-

ciar Eça de Queirós, sobretudo com a criação da figura de Fradique Mendes.

O mais importante dos textos baudelairianos para a definição precisa de dândi, desde a sua origem britânica até à evolução do romantismo europeu em meados do século XIX, é um texto intitulado precisamente «Le dandy», capítulo IX do ensaio *Le peintre de la vie moderna*, publicado no *Figaro* em 1863 e depois integrado na colectânea intitulada *L'art romantique* (1868)². Para Baudelaire, o dandismo é, antes de mais, «*le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. [...] C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné [...]. On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme*». E Baudelaire chega mesmo, neste texto, a considerar o dandismo «*une espèce de religion*» e «*le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*».

Esta é já uma definição de certo modo finissecular, culminando todo um percurso de conceitos complexos e contraditórios de Romantismo na Europa. Voltando ao início do século XIX e focando o caso específico de Garrett, poderemos detectar sobretudo essa influência britânica inicial, relacionando intimamente dandismo com fundamentos do imaginário romântico e estes, por sua vez, com um outro elemento decisivo para a criação romântica em Garrett (e não só, claro, também sobretudo em Herculano): o exílio.

De facto, como se depreende através das *Memórias biográficas*, de Francisco Gomes de Amorim, publicadas pela Imprensa Nacional, em três volumes, entre 1881 e 1884 (que continuam a ser a principal fonte biográfica de Garrett), o fundador do romantismo português no exílio londrino frequentava com a mulher, Luísa Midosi, os salões aristocráticos da capital britânica, onde fora apresentado pelo seu amigo

duque de Palmela. E desde então a mitologia do dandismo acompanhou-o por todo o lado, quer pelas extravagâncias do vestuário, quer pela sua própria criação do herói romântico.

Dandismo, ironia, duplicidade do eu

Deixando de lado os elementos meramente biográficos quanto ao aspecto do Garrett mundano (ficaram famosos os coletes vistosos, as gravatas flamejantes, os espartilhos e as cabeleiras que usava), interessará analisar, ainda que muito brevemente, os elementos de recriação da mitologia dândi na escrita.

Se a ironia é, como diz Vladimir Jankélévitch, no seu célebre ensaio *L'ironie*, a «extrema consciência» que evita as «desfigurações» do patético, levando à descoberta das multiplicidades do eu³, Garrett cultivou-a desde o início da sua obra, relacionando-a frequentemente com um dandismo de moda que, a nível psicológico, reflectia a constante mudança, o gosto do novo, o culto da máscara. Já em 1822, num artigo publicado n' *O Toucador*, o então jovem Garrett escrevia, referindo-se à moda e ao vestuário: «Variar a todos os momentos é sem questão engenhosíssima coisa»⁴.

Mas o que poderia parecer frivolidade ou pose mais ou menos mundana, torna-se, com a idade madura e a elaboração da linguagem, uma duplicidade ironicamente romântica. Essa duplicidade manifesta-se sobretudo em *Viagens na Minha Terra*, quando Garrett faz o retrato pormenorizado de Carlos como sendo, simultaneamente, herói militar e dândi:

«[...] seu porte gentil e decidido de homem de guerra desenhava-se perfeitamente sob o espesso e largo sobretudo militar – espécie de great-coat inglês –, que a imitação das modas britânicas tinha tornado familiar nos nossos bivaques. Trazia-o desabotoado e descaído para trás, porque a noite não era fria; e via-se por baixo, elegante-



mente cingida ao corpo, a fardeta parda dos caçadores, realçada de seus característicos alamares pretos e avivada de encarnado...»⁵.

O retrato continua descrevendo-se «uma luz e viveza imensa» nos olhos, que exprimiam «a mobilidade do espírito – talvez a irreflexão»⁶. E, acrescente-se, no amor, a mentira, o paradoxo da mentira para seduzir: «Eu detesto a mentira; voluntariamente nunca o fiz; e, todavia, tenho levado a vida a mentir»⁷.

Gravura do *Journal des Dames et des Modes*, 1829. Museu Nacional do Traje, Lisboa. Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.

Mas se o Carlos de *Viagens na Minha Terra* acaba, ironicamente, em barão, anafado e rico, desvirtuando o dandismo, o Garrett do final da vida e da obra, com *Folhas Caídas*, resgata o poeta-herói-dândi que, perante os «*devotos do poder, da riqueza, do mando ou da glória*», mantém o «*sonho de ouro do poeta*» e passa como puro espírito, aspirando «*sempre ao impossível*»⁸. Atitude de pose dândi e romântica, sem dúvida, mas, simultaneamente, confissão sincera, através da evocação de diversas noites «*de loucura*», «*da sedução, do prazer*» passadas nos «*salões doirados/De mil fogos alumados*», como diz no poema «*Aquela noite*».

Neste sentido, poderíamos aproximar o Garrett final de *Folhas Caídas* do Musset, igualmente dândi, das «*Nuits*» (1835-1837), onde o poeta francês recusa todo o tema exterior a si mesmo. Mas, como em Garrett, esse aprofundamento do eu na sua duplicidade infinita está sempre a criar o seu próprio espectáculo, um espectáculo que é um desafio ao mundo exterior. Como muito justamente diz José-Augusto França: «*os gostos e os sucessos mundanos do poeta, as suas toilettes, as cabeleiras e as atitudes de dandy espectacular formam um todo coerente que não pode separar-se do seu retrato psicológico e moral*»⁹.

Poderá dizer-se que o dandismo garrettiano deixou marcas em poetas portugueses entre o final do século XIX e o princípio do século XX, como, por exemplo, em António Nobre, através do próprio *spleen* baudelairiano. Mas foi Raul Brandão que, não tendo, de forma alguma, cultivado o dandismo, definiu magistralmente o Garrett dândi num texto praticamente desconhecido de 1903, intitulado «*O janota*»: «*[...] não olho as futilidades de Garrett com o riso banal de toda a gente. Através desses pequenos ridículos pressinto, nem sei bem porquê, um desespero enorme. [...] sob a máscara do janota estava decerto um homem que sofria ao sentir-se imensamente ridículo*»¹⁰. Sendo já uma visão

moderna do dândi oitocentista, ela reflecte bem a importância, no século XX, da herança romântica de Garrett simultaneamente como autor e como homem.

¹ Cf. tradução francesa de *Selected Letters and Journals: Lettres et journaux intimes*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 307.

² Cf. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, pp. 710-712.

³ Cf. Vladimir Jankélévitch, «*L'ironie sur soi: art d'effleurer*», in *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, cap. I, 3, pp. 30-37.

⁴ In *O Toucador*, Lisboa, Na Imprensa Liberal, 1822, n.º 2, p. 3.

⁵ Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Livraria Sá da Costa – Editora, 1954, cap. XX, p. 144.

⁶ *Id.* p. 145.

⁷ *Id.*, cap. XLIV, p. 292.

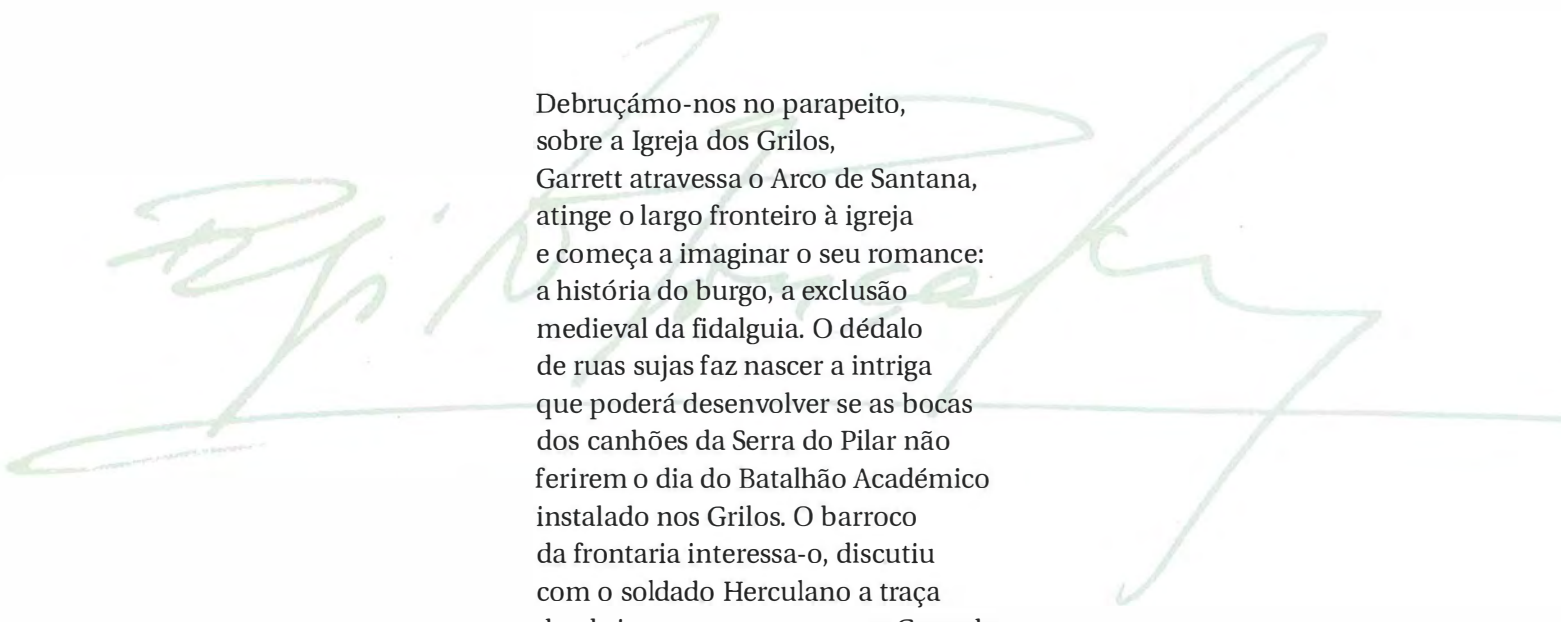
⁸ Almeida Garrett, «*Advertência do autor*», prefácio a *Folhas Caídas*, ed. *Obras completas*, Lisboa, 1904, vol. I, p. 170.

⁹ José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, ed. em 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1975-1977, vol. I, p. 240.

¹⁰ Raul Brandão, «*O janota*», in «*Revista Literária, científica e artística*», n.º 35, do jornal *O Século*, Lisboa, Abril de 1903.

«...seu porte gentil e decidido de homem de guerra desenhava-se perfeitamente sob o espesso e largo sobretudo militar – espécie de great-coat inglês –, que a imitação das modas britânicas tinha tornado familiar nos nossos bivaques». (Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*).





Debruçámo-nos no parapeito,
sobre a Igreja dos Grilos,
Garrett atravessa o Arco de Santana,
atinge o largo fronteiro à igreja
e começa a imaginar o seu romance:
a história do burgo, a exclusão
medieval da fidalguia. O dédalo
de ruas sujas faz nascer a intriga
que poderá desenvolver se as bocas
dos canhões da Serra do Pilar não
ferirem o dia do Batalhão Académico
instalado nos Grilos. O barroco
da frontaria interessa-o, discutiu
com o soldado Herculano a traça
do abrigo em que repousam. Cercados,
sem saber das sortes do dia de amanhã
que pode ceifar sonhos. A morte
presente filtra milhares de coisas
que buscam o seu desenho no incerto
futuro. Nascido na rua do Calvário
na transição do século não espera
mau augúrio desse facto. A vida terá
de lhe ser dominada e fiel. Esta tarde,
se o tiroteio não for impeditivo,
vai começar a escrever. Deste muro,
olhamos a fronteira deserta; ninhos
de andorinhas entre as volutas. Sonhamos
o soldado Garrett: ele detém-se antes
de entrar na gélida penumbra
do abandonado convento, segue
por alguns segundos o voo das aves
– e o das suas ideias –. Volta-se,
olha o céu, já se ergue um vento
que traz do Sul as nuvens. Pode até
chover. Será, para trabalhar o destino
de Aninhas, uma tarde propícia.

Imagens do Brasil na obra de Garrett

Invocações e exorcismos

Maria Aparecida Ribeiro

1.

QUANDO SETRAÇA A BIOGRAFIA DE ALMEIDA GARRETT, um dos aspectos frequentemente lembrados são as suas ligações com o Brasil: o avô José Bento Leitão viveu em Pernambuco e lá se casou pela primeira vez; a «parda velha» Rosa de Lima, «cronista-mor» da família e de quem na infância o poeta ouviu inúmeras histórias, que lhe inspiraram inclusivamente o argumento posto na boca de Telmo Pais (cf. Garrett, 1984: xii, 94-95 n.k) foi trazida de lá por José Bento; o tio Frei Alexandre da Sagrada Família visitou o Rio de Janeiro; alguns colegas dos tempos de estudante na Universidade de Coimbra, dentre os quais Cassiano Espiridião de Mello Mattos, Rodrigo de Sousa da Silva Pontes Malheiro e Francisco Gomes Brandão Montezuma, eram brasileiros como Manuel de Araújo Porto Alegre, que o escritor conheceu em Paris durante o exílio, com quem trocou correspondência, e que lhe pintou o retrato alusivo ao cerco do Porto; Gomes de Amorim, seu amigo e biógrafo, chegou a viver alguns anos na Amazónia. Por outro lado, Garrett viveu no grande momento da Independência do Brasil, na época da publicação de vários textos que divulgavam por toda a Europa a flora, a fauna, os costumes da ex-colónia, na época em que a ideia de nação a todos dominava. Era natural, pois, que imagens do país aparecessem em suas obras, embora o escritor nunca lá houvesse estado. Mas, como diz o próprio escritor no *Catão*, «Inês de Castro *pode ser francesa*, – e Édipo *português*; tudo depende do rito com que os evocar [...] o sacerdote que faz os *esconjuros*» (Garrett, 1984: xiv, 17). Que ritos teriam sido os seus?

2.

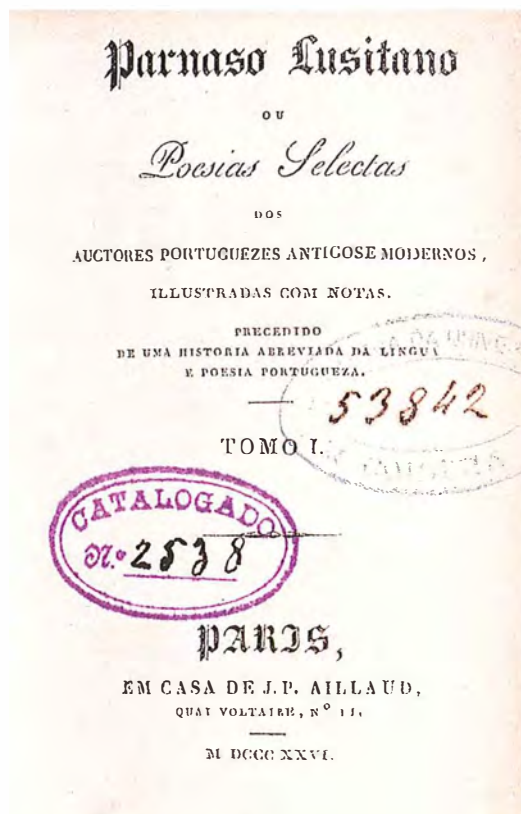
Entre os anos de 1820 e 1826, Garrett escreveu várias composições em que o Brasil é permanentemente referido, embora o encare sempre em função da Europa. Tratam-se de

textos informados pelos ideais de liberdade francamente defendidos pelo escritor; poéticos, como «O Brasil Libertado» e «O Roubo das Sabinas», ou políticos, como «Portugal na Balança da Europa». Em todos, Garrett condena o Portugal histórico. Se, no primeiro, o Brasil surgia como um «*refúgio temporário da liberdade portuguesa*», caso voltasse o absolutismo, nos outros em que investia contra o colonialismo, a cobiça do ouro e as desigualdades por ela instauradas, a terra americana aparecia como vítima.

Data também dessa época, a ode intitulada «O Ananás». Apesar da sugestão exótica do título e dos clichés de fruto coroado, «*rei dos filhos de Pomona*», construídos por cronistas e poetas, Garrett utiliza a imagem apenas como comparante de um símile: fecundo no exílio dos Açores, o ananás é como o sábio, que produz na solidão da «*ríspida ignorância*» que o cerca, como Filinto Elísio que poetou «nos pântanos de Haia». Até parece o engenhoso sermão de Frei António do Rosário!

Em 1826, Garrett publicava o *Parnaso Lusitano*, seguindo uma tendência da época, também observável no «Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa» que lhe servia de introdução. No «Bosquejo», não conferia autonomia à nascente literatura brasileira: no título, não lhe dava lugar; no texto, explicitava a dependência: «*E agora começa a literatura portuguesa a enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros*» (Garrett, 1904: v. 2, 354).

Apreciando a poesia de Cláudio Manuel da Costa, Garrett conclui que o Brasil deve contá-lo como o «*seu primeiro poeta, e Portugal entre um dos melhores*» (Garrett, 1984: IV, 33). Essa afirmação, porém, deve ser confrontada com a observação feita ao poeta Tomás António Gonzaga, a quem o autor censurava os quadros europeus e que, embora tivesse escrito no Brasil a sua poesia, era, afinal, português:



Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores Portuguezes Antigos e Modernos..., Tomo I. Paris, J. P. Aillaud, 1826. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

«Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingénua *Marília* fosse, como a *Virgínia* de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingénuo pincel de Gonzaga!» (Garrett, 1984: IV, 33).

Garrett reclamava dos brasileiros (isto é, dos que poetaram no Brasil ou nele nasceram) a falta de cor local, o seu receio de se mostrarem americanos, o que dava origem a uma «afecção e impropriedade» (Garrett, 1984: IV, 34). Talvez por isso, apesar dos louvores a Basílio da Gama e ao seu poema, considerado o de maior mérito, em função da «grande e bela execução descritiva» («frase pura e sem afecção», «versos naturais») que o torna «verdadeiramente nacional», Garrett tenha detido mais demoradamente o seu olhar – e não só no «Bosquejo», mas também em outras obras – no *Caramuru* de Santa Rita Durão. Se o assunto não era «verdadeiramente heróico», abundava «em riquíssimos e variados quadros», o que representava «um vastíssimo campo para

a poesia descritiva» (Garrett, 1984: IV, 33-34). Mais tropical que o texto de Basílio da Gama, o poema de Durão era o que se poderia chamar uma verdadeira «*enciclopédia do exótico*», que Garrett consultou com frequência, como já se observou no caso de «O Ananás» e ainda se verá mais adiante. No *Caramuru* havia ainda o episódio de Moema, a índia que desapareceu no mar quando perseguia a nado a embarcação de Diogo Álvares, e que Garrett lamentou não fosse mais desenvolvido. E, até aí, talvez, o exotismo do nome da selvagem mais que a acção propriamente dita tenha ido ao encontro das suas expectativas quanto à pintura com a paleta local. Era uma reacção bastante provável num Garrett que, assumindo a máscara de «Brasileiro em Lisboa», confessava: «O nome da mulher é uma das minhas manias». E, associando nome e nacionalidade, classificava de «imitação castelhana» o facto de existirem «Conceições e Piedades, Penhas, as Pilares e até Remédios» (Garrett, Ms. 108). Conferia o escritor o nome de portuguesa à literatura nascida no Brasil, por ter a mesma língua, mas exigia dela uma identidade própria, ligada à exuberância da sua paisagem e aos empréstimos de origem tupi. Assim «a produção dos engenhos brasileiros» era encarada como uma variante regional da literatura portuguesa e os seus autores como brasileiros, sim, pelo nascimento ou objecto da poesia, mas portugueses pela língua em que escreviam¹.

A reclamação de Garrett estendia-se aos seus próprios compatriotas. Também neles notava a ausência desse «vivo da Natureza, que tão bela, tão rica, tão variada se apresentava por todas as quatro partes de que em breve constou o mundo português» (Garrett, 1984: IV, 16). Queria Almeida Garrett dizer que, para falar de Brasil, bastava utilizar a «exuberância tropical», mesmo sendo o escritor português? Afinal o modelo de Marília devia ser a Virgínia de Bernardin de Saint-Pierre, o que parecia indicar a



Folha de rosto de *Caramuru*. Poema épico do Descobrimento da Bahia, composto por Frei José de Santa Rita Durão, verdadeira «enciclopédia do exótico» que Garrett consultou com frequência. Lisboa, Régia Officina Typografica, 1781. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

Komurahy
História brasileira

O europeu não conhece a natureza: afeita e polida pela mão dos ho-
mens, deformada por seus abusos, transformada por toda a parte
monotona, e seu rio é como a helo. ~~contrastos~~ das grandes
cidades que saem do tomador e o baile. Toda a natureza e perfume
rindo folgando nos seus rios e no folgado adivin
como um toro, e na formosura contrastada. Flores-
ta do novo-mundo! Soliões magníficas, onde a
voz do homem corrompido não quebra adivin
o silêncio angustia do deserto e o corvo inultra
devezo de mora adivin a natureza, que tu se foi e
cendera com sua virgindade do asfalto de viço p.
fo do homem!

A civilização é a rainha do mundo; mas a Corrupção
vem sempre depois ella, e empere com seu man adivin
de quantos laivos adivin aquellouto, aguilouto, se-
menteiros iam com seus orvalho gressandji. Onde está
abito, o abito que jamais conhece adivin do homem?
E quem me dirá o que é o homem? Jam alheio,
toda adivin, está elle do que adivin a natureza. Chamai
selvagem ao que se não deforma todo adivin, não
havia das formas inalterantes, nem cubra sua sua
singela com ornatos furtivos do disforme e da
morte. Pois nesse que chamais selvagem, não
se paiz que adivin de barba e inultra adivin
dover en o homem e a natureza.

Sentarme a sombra do majestoso vinhático,
da variada palmeira, e a minha alma se enleva
se enleva em todas as maravilhas da
criação. Oha esta feliz região que o adivin deu
vós Portuguezes, e de que os despoja sua
tyrannia. Destes gelos parados do norte

«Sentar-me a sombra do majestoso vinhático,
da variada palmeira, e a minha alma se enleva
em todas as maravilhas da criação.[...]. Destes
gelos parados do norte a imaginação me levou
a essas regiões onde com todo o luxo e pompas a
vegetação espelha em sua formosura a
magnificência do Criador». Komurahy, História
brasileira. Manuscrito do primeiro texto «brasileiro»
de Garrett. Biblioteca Geral da Universidade de
Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

possibilidade de um estrangeiro fazer literatura nacional, desde que escrevesse na língua da terra e desse ao seu texto um colorido local. Embora o Brasil aparecesse no «Bosquejo» ainda em função de Portugal, as ideias de Garrett, a partir daí, começavam a mudar e o país a ganhar uma outra imagem em suas obras. O escritor passaria da prescrição à prática.

O primeiro texto «brasileiro» de Garrett, o *Komurahy*, consta de 16 páginas manuscritas que José Osório de Oliveira publicou pela primeira vez na *Revista do Livro*. O nome Komurahy é o mesmo do da personagem principal do texto «Os Maxacalis», inserido por Ferdinand Denis, nas suas *Scènes de la Nature sous les Tropiques* (1824) e que tinham por objectivo dar a conhecer aos europeus «amigos da literatura» «o partido que podem tirar das grandes cenas» (cf. Denis, 1824: II-III). Chamando a si o programático, Denis, que já estivera no Brasil, deseja que a «pintura das cenas ainda estrangeiras» aos europeus lhes «excite o interesse e lhes dê o desejo de recordar alguns dos grandes acontecimentos passados no Novo Mundo ou na Ásia.» (Denis, 1824: IV). Para isso, traça um panorama da vegetação luxuriante do Brasil, fornecendo uma espécie de catálogo (onde, numa generalização própria do exótico, se incluem nomes e nomes de espécies botânicas, sem o necessário enquadramento), e escreve os capítulos «Les Americaines», «Les Maxacalis» e «Palmarès», que ficcionalizam situações reais narradas por Maximiliano de Neuwied e por Auguste Saint-Hilaire (cf. Bruyas, 1979).

Ao contrário do autor das *Scènes*, porém, cujo objectivo é claro, Garrett não explicita o seu. Mas os fragmentos do seu *Komurahy* retomam um tema que o escritor vinha já abordando desde 1821, quando, em «O Brasil Liberto», criticava a ambição e os crimes cometidos no afã de acumular riquezas e trazer ouro «das terras

inocentes» para a metrópole; quando na ode o «Roubo das Sabinas» e em *Portugal na Balança da Europa* abordava a escravidão a que a Europa sujeitou os indígenas do Novo Mundo.

Mas a temática coincide também com a de «Os Maxacalis», assim como o espaço focado, lugar de habitação da tribo a que pertence o Komurahy personagem do escritor francês. A proposta parece também semelhante, já que o narrador garrettiano diz que vai «referir a história do jovem chefe de uma das tribos mais notáveis que outrora povoaram o Brasil» (Garrett, 1984: III, 47), enquanto o de Denis pretende «relatar a história que um jovem chefe contou há tempos nessas terras longínquas» (Denis, 1824: 3)². Teria Garrett, se houvesse publicado o texto, os mesmos problemas com Ferdinand Denis que lhe causou o seu *Camões*, cuja independência ele procurou provar na «Advertência» do «Bosquejo»?

Poderia ter ocorrido, como aconteceu com os dois *Camões*, que a ressonância da obra de terceiros³ se fizesse sentir nos textos dos dois autores. Se é verdade que Denis construiu o seu «Komurahy» com base na sua experiência pessoal (ele esteve, em 1819, nos locais descritos e chegou a ver os maxacalis próximos da extinção), também é verdade que o Príncipe Maximiliano de Neuwied e o botânico Auguste Saint-Hilaire visitaram as mesmas regiões, respectivamente em 1816 e 1819, e publicaram em livro o resultado de suas expedições. O príncipe teve traduzida para o francês a sua obra em 1822. Saint-Hilaire só muito sumariamente em 1823 divulgou as suas impressões (*Aperçu d'un voyage dans l'intérieur du Brésil, la province cisplatine et les Missions dites du Paraguay*), mas, de forma mais detalhada, elas foram sendo publicadas a partir de 1830, época que coincide com o exílio de Garrett em Paris. Aliás, José Osório de Oliveira, talvez porque desconhecesse o texto de Denis, talvez porque dirigisse o seu olhar para um horizonte puramente luso-brasileiro, imagina que a emer-

gência do *Komurahy* garrettiano se deva aos contactos de seu autor com Araújo Porto-Alegre e lhe atribui o ano de 1833. Carlos D'Alge segue a data apontada por Osório de Oliveira e lembra que o texto pode ter sido interrompido porque Garrett deixava Paris «*vendo triunfar a causa da liberdade*» e já «*não adiantava prosseguir na contestação dos malefícios causados pela civilização*» (D'Alge, 1980: 46). Ofélia Paiva Monteiro (1971: 2,

316) data a obra do tempo do «*exílio de Garrett, em época não afastada do aparecimento em Paris das Scènes*». E talvez queira dizer sob a afirmação de que as *Scènes* «legaram» ao texto garrettiano «muitas circunstâncias», esta realidade: os rascunhos de Garrett continham transcrições do texto de Denis. Basta confrontar estes dois momentos e saber que há vários outros com o mesmo grau de semelhança:

«C'est sur le bord des ruisseaux, dans les vallées profondes et humides que le bananier forme des bocages enchanteurs. Il semble destiné à embellir les paisibles rivages; le zéphir, en se jouant parmi ces larges feuilles, en déploie toute la beauté; si le soleil vient alors les dorer de ses rayons, il leur donne une transparence qui réunit à l'éclat de l'or les reflets plus doux de la soie. Ses feuilles d'une texture si délicate qui s'élèvent sur une tige presque herbacée, ne peuvent résister aux efforts du vent. Lorsqu'il souffle avec violence, elles se déchirent; quand on les voit ainsi après l'orage, on regrette leur riche parure, leur aspect a quelque chose de triste».

(Denis)

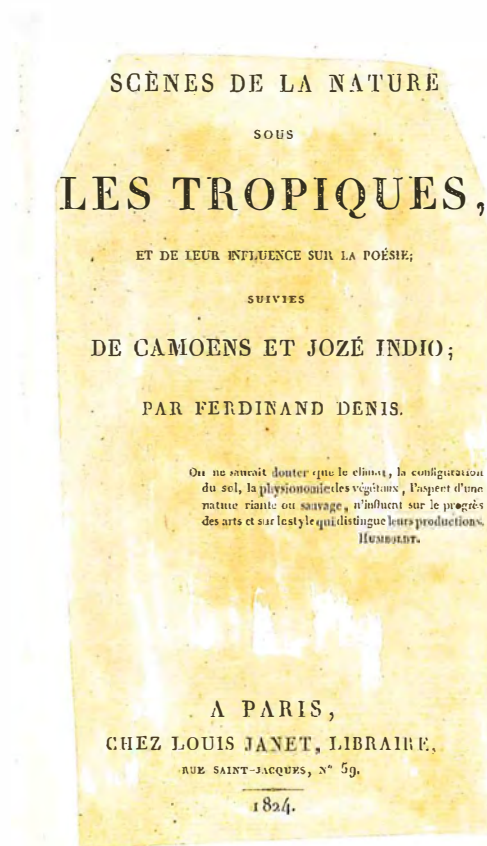
«[...] à borda dos ribeiros, pelos vales profundos e húmidos, cresce a formosa e útil bananeira, formando deleitosos bosques. Dirias que este vegetal inestimável fora destinado para adornar pacíficos ribeiros: quando o zéfiro folga por entre suas longas folhas lhes patenteia toda beleza, e se acaso as doura então o sol com seus raios, tal transparência lhes dá que reúne ao brilho do ouro os reflexos mais brandos da seda. Suas folhas, de uma textura delicada, crescem unidas a um tronco quase herbáceo, e não podem resistir aos empuxões do vento. Apenas sopra com violência, rasgam-se elas; e ao vê-las assim depois dum temporal dá que lembrar o estrago de seus ricos adornos: seu aspecto é triste e melancólico [...]».

(Garrett)

Mas se, «entre a narrativa de Ferdinand Denis e a relação de Neuwied existem analogias de detalhes tais que, apesar da identidade de itinerários – em cerca de trinta léguas brasileiras – seriam necessárias, para explicá-las, coincidências estranhamente repetidas, e, de qualquer modo não justificariam analogias de forma» (Bruyas, 1979: LXIV), nada impediria que o texto de Garrett incluísse também o do Príncipe (e o de Saint-Hilaire) na sua tessitura. Contudo não resta dúvida que o *Komurahy* garrettiano deve às *Scènes*: o nome próprio que lhe serve de título só aparece em Ferdinand Denis.

As primeiras páginas do manuscrito de Garrett apresentam uma reflexão do narrador, que se assume português⁴, sobre os males da civilização. Imaginando o sentimento do índio ao pensar-se roubado em suas terras e escravo do branco, ele discorre sobre a situação das mulheres. E vem à baila, lembrando a leitura do episódio de Durão, o nome da «*bela Moema, cujos acerbos lamentos repetem ainda os ecos do Recôncavo*» (Garrett, 1984: III, 46). Dessa vez, porém, sem a tonalidade exótica com que aparecerá noutros textos do autor; apenas como uma reiteração do disfórico, inerente ao lamento

Folha de rosto das *Scènes de la Nature sous les Tropiques*, de Ferdinand Denis. Paris, Chez Louis Janet, Libraire, 1824. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



dos prejuízos que a civilização trouxe ao Novo Mundo.

Embora não se apague em definitivo do manuscrito, a tonalidade melancólica começa a ceder lugar às cores eufóricas quando o narrador inicia a descrição. Surgem, então, a papaieira «direita e elevada e imóvel», «o bambu flexível», «a jaqueira asiática frondosa e valente», a «pitangueira que recorda ao europeu a nacarada cereja de seus campos», a «laranjeira sempre carregada de pomos e flores», a bananeira – à qual é dado especial relevo. O crijaá «esmaltado», com suas asas «fúrtas-cores», o pavô, «todo negro, só com o peito esquartelado de amarelo e encarnado» completam o visualismo da cena a que o sabiá,

«com seu cântico suavíssimo», o «grasnido dos papagaios» e o «assoviar» dos macacos emprestam efeitos sonoros. Nesta pintura, o olhar do narrador não é o de quem, morador, veja com naturalidade a paisagem e, por isso, possa seleccionar alguns dos seus elementos para desenhá-los em pormenor, mas o de quem, viajante, tudo admira e, por isso, impedido de seleccionar, vê-se obrigado à enumeração e ao traço geral. Garrett, contudo, parece não ter consciência disso, pois subintitula *Komurahy* «história brasileira».

As últimas páginas do manuscrito contêm, finalmente, os primeiros traços daquele que, pensamos, seria Komurahy: Frei João Índio. Também criado longe da tribo, como a personagem de Ferdinand Denis, ele não se apresenta no texto garrettiano como selvagem, cujos traços conserva apenas no biótipo, mas como pároco de Itanhém, atendendo pelo nome de Inácio. Também a ele, os «males da civilização» e a Evangelização que separava ao invés de unir, aldeando e escravizando índios, tornaram melancólico.

Com a aproximação de uma tribo indomada, mas errante, a sua própria tribo, o que põe o coração de Padre Inácio em alvoroço, interrompe Garrett o seu texto e com ele a imagem do Brasil que traçava. Voltaria o índio para os seus como o Koumourahy francês? Abandonando o texto, Garrett não deixa do seu projecto senão a ideia de que, para ele, naquele momento, uma «história brasileira» deveria ter um cenário de cores vivas e falar da extinção dos índios como um erro da colonização (o que, até aí, tanto poderia ser um problema brasileiro como português, já que ficamos sem saber se nas «tristes lições» a serem dadas à Europa o índio terá voz).

Em 1845, as páginas de *A Ilustração* publicavam sob o título «O Brasileiro em Lisboa», uma carta datada de 22 de Junho de 184... e assinada

por Jacaré-Paguá. Ele, um brasileiro que «há seis meses habitava a terra de meus pais», escreve a uma Moema – a quem dá os epítetos «caju da minha vida, banana da minha alma, beija-flor de meus pensamentos, ouro-preto da minha saudade», «cana-de-açúcar da minha alma», «maracujá-açu do meu coração» – para contar a mesquinhez de Lisboa, se comparada à fartura do Brasil.

Mais uma vez Garrett vem mostrar-se leitor de Durão. Recorta do *Caramuru* não só o nome da destinatária, mas também o do signatário (um dos guerreiros do poema) e a ideia de fartura que os seus versos veiculam:

«Fazes ideia tu, Moema querida, do que é uma laranjeira aqui? É um mesquinho e rasteiro arbusto comparado com as nossas. Aqui a natureza não corou o ananás rei das frutas da terra, nem pendurou a jaca ponderosa do capitel dórico de verdura que sustenta a cúpula frondosa dos pomares...» (Garrett, 1984: iv, 43).

Nos outros manuscritos de «O Brasileiro em Lisboa» constantes do espólio de Garrett, a situação é a mesma. E porque o objectivo do(s) texto(s) é uma crítica à invasão da capital portuguesa pela mania de copiar a restante Europa nos hábitos, nas roupas, no teatro, na linguagem do quotidiano, a exuberância que se traduz nos epítetos dirigidos à Moema, assim como o indigenismo do seu nome, do de Jacaré-Paguá e do de Curitiba⁵ passam a ser lidos como marcas da identidade brasileira. Os «males da civilização» não actuam agora sobre o Brasil, mas sobre Portugal. Contra a futilidade de conversas e falta de autenticidade de hábitos portugueses, o ufanismo e a genuidade «florestais» do brasileiro Jacaré-Paguá, que nem por isso leva a melhor no texto garrettiano. Exageradamente exuberante, a linguagem do brasileiro é uma forma de «aula prática» daquilo que fora prescrito no «Bos-

quejo», mas é também uma forma de perplexidade – tentando mostrar como deveriam os brasileiros demarcar a sua identidade, Garrett usa a «pele» de Jacaré-Paguá, sem aderir a ela: o nacionalismo do brasileiro era, para ele, exotismo; o «sacerdote» não era capaz de utilizar os «ritos» brasileiros sem dessacralizá-los com o riso.

Um curioso pormenor numa parte da carta que ficou por publicar, espécie de «receita» dada pelo brasileiro aos seus compatriotas, confirma a ideia de Jacaré-Paguá ser Garrett com máscara tropical. Último baluarte da língua portuguesa, também o Brasil devia resistir contra a invasão internacional, que o faria perder a marca dos seus ancestrais, e produzir uma literatura portuguesa na língua, brasileira na cor:

«Sim senhor; queria o Brasil uma poesia brasileira – isto é, portuguesa legítima no desenho, americana no colorido. Camões fixou a língua, a poesia e a literatura de todos os povos que descenderam da grande família lusitana. É preciso saber grangear, no nosso terreno, a parte da herança que nos tocou ao fazer partilhas.

Por lá fora querem enxertar tudo em francês e italiano, e não lhe há-de dar fruto, ou se der é peço. Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre e Cooper são os três nomes que os Brasileiros deviam seguir.» (Garrett, 1845: 4, 54).

Nessa observação, por certo, estava implícita uma disputa pela hegemonia que já tivemos ocasião de analisar (Ribeiro, 1997). Afinal, Denis observara o hábito de os brasileiros lerem os poetas franceses, apesar do seu orgulho pelos «autores que lhes fixaram a língua», e vira nisso uma forma de «estreitar através dos liames espirituais os que devem existir na ordem política». (Denis, 1826: 526).

As palavras de Jacaré revelam ainda que, apesar de, no prefácio escrito em 1939 para a 2ª edição de *Catão*, Garrett ter observado que as palavras de um texto podiam ser portuguesas,

Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied
num quadro a óleo da autoria
de Johann Heinrich Richter, datado de 1828.
Colecção Robert Bosch, Stuttgart.



mas o seu pensamento grego, latino, italiano ou francês, isso não era válido para distinguir um modo de pensar brasileiro de um modo de pensar português: entre os dois países só havia, para ele, uma diferença de paisagem, o que determinava alguma diferença vocabular; os «brasileirismos» eram formas regionais da língua nacional. Por isso, ao colocar-se na «pele» de Jacaré-Paguá, Garrett não estranhava o seu vocabulário, mas o seu ufanismo – o estético podia ser imitado, o ético não.

5.

Em *Helena*, datado de 1854, afloraria outra vez o tema da extinção da raça indígena, numa continuação do *Komurahy*, facto para o qual D'Alge chama a atenção, pela proximidade temática, embora seja possível observar até mesmo um aproveitamento de trechos dessa obra abandonada. O primeiro capítulo, aliás, recorta dos fragmentos do *Komurahy* observação sobre a paisagem e, na descrição da fauna, utiliza os mesmos elementos, chegando a ponto de, numa comparação, apenas trocar o pavô pelo *tucano*.

Apesar de a morte ter impedido Garrett de completar o romance, percebe-se que a proposta do *Komurahy* está modificada: a perda da identidade indígena continua, mas, ao que tudo indica, posta em segundo plano. Por outro lado, a «cor local» aparece com pujança, ora tratada «a sério» como em *Kumurahy*, ora com nuances de ironia semelhantes às de «O Brasileiro em Lisboa». A Bahia volta a ser o cenário, desta vez não mais restrito à paisagem das cercanias de um aldeamento indígena, mas alargado a um engenho. Outros assuntos, como a libertação da escravidão, ocupam a mente de Garrett. E o texto, que recorta das memórias do escritor a figura de seu colega de Coimbra, Cassiano Espiridão de Mello Mattos⁶, revela também novos interlocutores, para além de Denis e Saint-

Hilaire, e do sempre presente Durão. Entre eles, o amigo e biógrafo Gomes de Amorim.

Desta vez, contudo, a imagem de fartura edénica não se limita à paisagem. A abundância da Natureza invade a casa do Visconde de Itahé e a sua mesa (uma reminiscência do fausto do avô José Bento?). O narrador, porém, não mostra o deslumbramento dos viajantes nem o orgulho dos nativos.

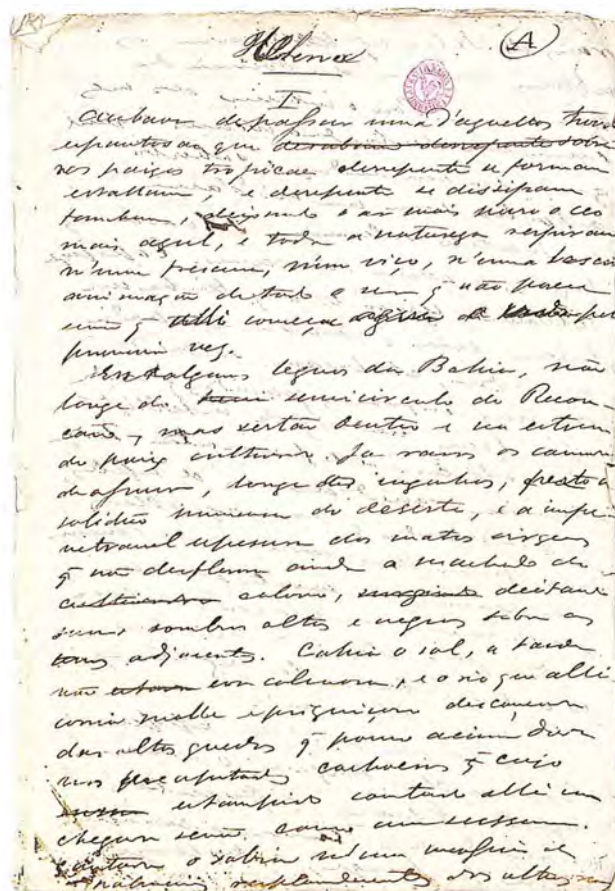
A descrição da mesa do jantar do senhor de engenho assemelha-se aos versos ufanistas de Botelho de Oliveira ou de Santa Rita Durão. Mas, ao sentir, o desequilíbrio ocasionado pelo facto de «o fausto gigantesco» «da nobreza americana» estar «triunfando [...] de luxo sobre o mais refinado das elegâncias do Velho Mundo» (Garrett, 1984: 2, 275)⁷, o narrador assume um tom irónico. O objecto dessa condenação é não só a desmesurada abundância tropical da mesa, de um grotesco barroco, que apresenta frutas «escolhidas, misturadas de folhas e flores» e frutas incomportáveis – melancias, cocos, bananas – junto a um tão fino, delicado e europeu centro de mesa, como o próprio ufanismo tomado dos poetas brasileiros, com o qual o narrador não se identifica. O que instaura no texto a tonalidade joco-séria é a citação do verso de *Os Lusíadas* – «melhor tornada no terreno alheio» (Canto IX, est. 58)⁸. Resposta aos textos brasileiros que dialogam com o episódio camoniano da «Ilha dos Amores» a inserção dos versos de Camões demarca o ponto de vista estrangeiro do narrador de *Helena* [uma vez que considera o Brasil «terreno alheio», ele reconhece a comparação de superioridade estabelecida nesses textos, mas despe-a do ufanismo, insinuando, inclusive, uma traição da melancia, que, «degenerou da Europa, curcubitando tortuosa e aleijada» e passou a ser mais doce do lado de lá. (Garrett, 1984: 275)]. Por outro lado, a citação também corrói o cliché da idealização do Brasil: ao colocar «o paraíso» sobre a mesa como complemento do «plateau de vermeil», reduz a

nova «Ilha dos Amores» a um adorno de mesa de jantar⁹ e a uma exibição, como que de museu botânico, da «produção da Pomona tropical».

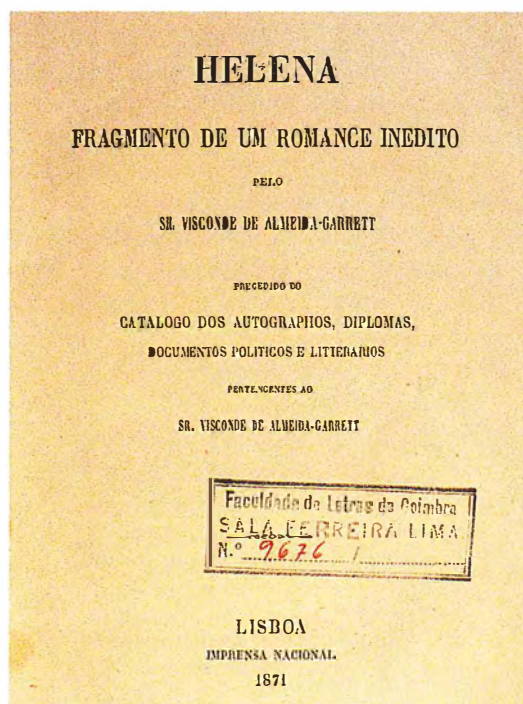
Além da prodigalidade brasileira e do grotesco contraste que ela às vezes faz com os objectos, maneiras e hábitos de origem europeia, Garrett destaca, no maracujá, o exótico das formas da flora brasileira. Poderíamos aí ver, para além dos conhecimentos que pudesse ter obtido por outras vias, mais um motivo do diálogo com Santa Rita Durão, que dedica a essa fruta quatro estrofes do seu poema (c. VII, est. XXXVII-XL).

No *Caramuru* a menção ao fruto vem na esteira do ufanismo de Botelho de Oliveira e de

Helena, 1854. Página do manuscrito.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.



Helena. Folha de rosto. Lisboa, Imprensa Nacional, 1871. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



Itaparica, que também se valem da enumeração da flora e da fauna para mostrarem a bondade da terra, numa leitura brasileira da «Ilha dos Amores».

Em Garrett, o ufanismo cede lugar ao exotismo: De Brissac, o viajante botânico (uma alusão a Saint-Hilaire ou apenas uma presença comum nos romances do século XIX?), estuda uma das espécies da passiflora, que ele baptiza com o nome de sua filha adoptiva – Helena –, por identificar o H do pistilo da flor com a inicial não da «*impudica Helena que abrasou Tróia*», mas da «*virtuosa [...] que nos revelou a cruz do Salvador*» e que a personagem pretende seja o modelo da sua protegida (Garrett, 1984: II, 230)¹⁰.

A tentativa de colocar dentro de modelos europeus a paisagem tropical, o que gerava «*afecção e impropriedade*» (Garrett, 1884: 33), e que deu origem ao grotesco e à ironia na descrição da mesa de jantar, volta a surgir na figura

de Spiridião Cassiano di Melo i Matôss (note-se a inversão do nome do colega baiano e a adição do *e* entre os apelidos), o mordomo negro e gordo, cuja indumentária contrasta com o clima tropical. «*Vestido de negro*», com «*uma gravata de brancura irrepreensível*» enroscada ao pescoço na «*mais apurada e faustosa elegância de um butler do West-End de Londres, ou de um maître d'hotel da Chaussée d'Antin*» (Garrett, 1984: 2, 232), ele cobria «*a tibia infiel e descarnada*» com «*luzente meia de seda*» e calçava sapatos que lhe desenhavam «*no espelhado verniz os pronunciados e clássicos joanetes de um verdadeiro e legítimo pé modelo de um negro velho*.» (Garrett, 1984: 2, 232-233). Mas o grotesco não pára aí: Spiridião esteve em Paris, onde quase morreu de frio e de saudades do Brasil, a ponto de ter de ser tratado a «*caldos de papagaio*» (veja-se mais uma vez a ironia garrettiana da «*cor local*» levada ao extremo). Em França adquiriu uma «*secância*» que «*nada curou*». Sua grave maneira de falar e o seu nome pomposo contrastam com o seu português de preto (e também de acento baiano, que, pensamos, Garrett foi colher no colega de Coimbra, orador famoso). Isso causa um riso, que o narrador sublinha ao passar a palavra a Spiridião e ao fazer De Brissac imitá-lo.

Se na construção dessa imagem Garrett utilizou o nome de um dos seus condiscípulos de Coimbra e talvez se tenha valido de outras das suas vivências, não se pode deixar de assinalar que há também indícios de um diálogo com Gomes de Amorim: De Brissac chama o cabinda Spiridião de Cazuzza, nome que Amorim diz ser comum aos pretos e com o qual baptiza uma sua personagem igualmente cabinda e com português semelhante, em *Ódio de Raça*, peça que Garrett incentivou e com a mesma data do manuscrito de *Helena*; o traje de Spiridião se parece com o do negro barbeiro (Mestre António) descrito nas notas de *O Cedro Vermelho*;

tanto Helena como Matilde (*O Cedro Vermelho*) receberam educação «europeia» – se a uma não faltou a preceptora inglesa, a outra teve uma francesa por mestra de pintura; o senhor de engenho de ambos os textos destina a mão da filha (órfã de mãe) a um parente português.

Aliás, o próprio ódio entre as raças, embora trazido ao texto por Garrett desde *O Roubo das Sabinas*, é assunto tratado pelos dois escritores: Gomes de Amorim foca principalmente o sentimento negativo do mulato para com as duas raças que o geraram, enquanto Garrett fala do ódio nutrido pelo índio ao branco e ao negro, e das reservas deste para com o primeiro. É que o autor de *Helena* continuava a explorar um tema que desde muito lhe era caro: a colonização e a extinção da raça indígena. Daí que, embora se detenha na figura do negro Spiridião (focando sempre o pitoresco e individual, nunca o dramático e social, apesar de os debates sobre a escravatura em África estarem na ordem do dia no Portugal de então) suas maiores atenções recaíam sobre Frei João Índio e – mais uma vez o nome da personagem de Durão! – sobre Moema. Frei João é o índio converso, que domina suas paixões pela força do Cristianismo (como acontecerá, aliás, com os índios de *Os Selvagens*, romance de Amorim), camilo sem convento, que voltou à terra natal e serve de capelão à casa do Visconde e de pároco de uma aldeia de índios. Moema é a velha mas ainda bela índia, conhecedora da Natureza e interlocutora dos espíritos.

A abolição da escravatura e a emigração, problemas então candentes em Portugal, sobre os quais Sá da Bandeira tinha projectos de Lei e sobre os quais Garrett conversava com Amorim (cf. *Ódio de Raça*), só de maneira muito breve vêm à tona. Seriam eles o *leit-motiv* do romance se Garrett o tivesse terminado? Cremos que não. E se tal acontecesse, talvez surgissem da mesma maneira que em *Ódio de Raça*, isto é, superfici-

almente (cf. Ribeiro, 1998). O facto de Garrett, por vários capítulos, ir criando pequenas tensões a respeito do casamento de Isabel, parece indicar ser ele que move a acção. Mas nem por isso a liberdade na escolha de um marido, liberdade que De Brissac defendeu na Grécia, liberdade que os índios perderão ainda mais com a morte de Maria Teresa, mãe de Isabel (e observe-se aqui a semelhança com a morte do capitão-mor n'«Os Maxacalis»), sai de cena.. A extinção da raça indígena, passada para segundo plano, aflora no saber de Moema e na maneira disfórica como é apresentado Frei João, o «tio» índio, «bruto, teimoso, incapaz de qualquer ocupação e trabalho», mas amigo fiel, que defenderá o direito de escolha da «sobrinha de leite».

Em meio a essas imagens estereotipadas de «raça infeliz» e de colorido intenso de paisagem abundante, Garrett inova ao esboçar o perfil das brasileiras, antecipando o problema da fractura que José de Alencar irá desenvolver em *Iracema* (1865). Maria Teresa morre em função da luta entre a sua «razão civilizada» e o seu «instinto selvagem», «gérmes de infelicidade e destruição» que lega à filha (Garrett, 1884: 2, 299). Isabel, letrada e conhecedora de várias literaturas, entende também de fumigações e beberagens indígenas, e acredita em benzeduras e feitiços, a par da sua fé cristã. O que lhe aconteceria se Garrett houvesse terminado o texto?

Apesar da prefiguração do brasileiro como «filho da dor», para usarmos aqui a explicação em português do nome Moacir, não nos parece viável que o escritor fosse explorar propriamente a fractura ou a cicatriz, mas continuar – e então sob céus europeus [lembre-mo-nos da decisão do Visconde em viajar para o Velho Mundo – a abordagem do choque «da disponibilidade e da autenticidade com o aperto dos grilhões sociais», que liga as *Memórias de João Coradinho* a *Komurahy* (cf. Monteiro, 1971: 2, 319)] e este a *Helena*.

6.

A inconclusão dos dois textos «brasileiros» (embora apenas *Komurahy* seja designado como «história brasileira») deixa-nos perplexos quanto ao desenvolvimento dos temas e às soluções que Garrett lhes daria. Mas ainda assim é possível ver neles, além da continuidade de um projecto que parece ter-se iniciado não propriamente a partir de *Komurahy*, mas do próprio «Bosquejo»: escrever literatura brasileira. Afinal, era preciso lutar contra o francesismo e outras formas alienígenas e havia uma disputa pela hegemonia que era preciso considerar.

Nessa luta, parecia não lhe importar quem trouxesse as tintas: Denis ou Durão, Porto-Alegre ou Gomes de Amorim, Rosa de Lima, Cassiano ou Frei Alexandre – todos eram invocados. Do índio infeliz ao homem cindido, Garrett parecia seguir o percurso que vai de Gonçalves Dias a Alencar. No entanto, ele desconhecia as razões profundas do rito brasileiro; seus gestos por mais semelhantes que fossem obedeciam a outra sequência. Por isso, ao colocar-se na «pele» de Jacaré-Paguá ou ao incitar em seu texto imagens do Brasil, tentava exorcizar o ufanismo através da ironia e esconjurar a mistura, vista como «*afectação e impropriedade*» por meio do grotesco. O rito usado nos textos «brasileiros» era indiscutivelmente português.

¹ Convém observar que os autores resenhados por Garrett pertencem todos ao período anterior à Independência.

² Valemo-nos da tradução de Bruyas.

³ No caso, o «Camões» do pintor Domingos Sequeira, exposto no Louvre em 1824.

⁴ «De todas as províncias do Brasil é a menos habitada a primeira que povoamos». (D'Alge, 1980: 79). [o destaque é nosso.]

⁵ Note-se que o natural, até porque a paisagem descrita é de zona situada mais para Norte, seria escolher como referência de cidade o Rio de Janeiro ou Salvador. Mas Garrett, pelo pitoresco do nome, selecciona Curitiba, cidade do sul e de vegetação onde predominavam os pinheiros.

⁶ É assim que o nome aparece no registo de baptismo existente no Arquivo da Universidade de Coimbra.

⁷ No «Bosquejo», como já se viu, ao abordar a poesia de Gonzaga, Garrett já condenara a violência do contraste entre a estética clássica e a paisagem tropical, falando de «*afectação e impropriedade*» (Garrett, 1884: 33).

⁸ A citação do mesmo trecho de *Os Lusíadas* é também feita por Gomes de Amorim, com relação à mangueira, em função do sucesso que esta árvore vinda da Índia obteve no Brasil (Amorim, 1874: v.2, 38). Embora a presença intertextual da Ilha dos Amores também se faça notar, o efeito, é, porém, diverso, já que Amorim não reveste de ironia o verso de Camões.

⁹ Mas a ironia garrettiana desfez ainda as suas farpas contra o progresso das artes e contra a mitologia: a fruteira era em *vermeil*, material que barateava os objectos tornando-os acessíveis; os deuses estavam ali, em material que não tinha a nobreza do ouro, na mesa de jantar de um senhor de engenho do Novo Mundo.

¹⁰ Em Gomes de Amorim os martírios são também objecto de extensa nota na qual o escritor transcreve o que dela disseram o Padre Simão de Vasconcelos (que talvez tenha servido de base a Durão) e Mme Agassiz, na sua *Voyage au Brésil*. Acrescente-se que essa nota vem a ser um complemento da didascália do primeiro acto de *O Cedro Vermelho*, a qual, por sua vez, guarda alguma semelhança com a paisagem dividida pelo cavalo de De Brissac, no capítulo de abertura de *Helena*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Francisco Gomes de AMORIM, *Ódio de Raça*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1869.
- Francisco Gomes de AMORIM, (1872), *Viagens pelo Interior do Brasil*, in Jorge Peixoto, *Novos Elementos Bibliográficos da Obra de Francisco Gomes de Amorim. As Suas Descrições da Região do Amazonas*, Separata do Boletim Cultural Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim, v. xi e xii, 1972 e 1973, pp. 37-93.
- Francisco Gomes de AMORIM, *O Cedro Vermelho*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 2 v, 1874.
- Francisco Gomes de AMORIM, *Os Selvagens*, Lisboa, Liv. Editora de Mattos Moreira & Cia, 1875.
- Francisco Gomes de AMORIM, *O Remorso Vivo*, Lisboa, Liv. Editora de Mattos Moreira & Cia, 1876.
- Francisco Gomes de AMORIM, *Garrett – Memórias Biográficas*, Lisboa, Imprensa Nacional, t. 1, 1881.
- Jean-Paul BRUYAS, «Introdução», Ferdinand Denis, «Os Maxacalis», São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1979.
- Carlos D'ALGE, *As Relações Brasileiras de Almeida Garrett*, Rio de Janeiro-Brasília, Ed. Tempo Brasileiro-Instituto Nacional do Livro, 1980.
- Ferdinand DENIS, (1824), *Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia: São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.
- Ferdinand DENIS, *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Índio*, Pris, Lecointe et Durey, Librairies, 1824.
- Almeida GARRETT, (1845), «O Brasileiro em Lisboa» (BGUC, Ms. 108).
- Almeida GARRETT, «O Brasileiro em Lisboa», *Ilustração, Jornal Universal*, 4, 1845.
- Almeida GARRETT, *Obras Completas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 14 v, 1984.
- Ofélia Milheiro Caldas Paiva MONTEIRO, *A Formação Literária de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, 2 v, 1971.
- José Osório de OLIVEIRA, «Um Garrett brasileiro; influência do Brasil em Portugal», in *Revista do Livro*, 1 (1-2), Rio de Janeiro, 1956.
- Maria Aparecida RIBEIRO, «*Jakaré-Ouassou* e a luta pela hegemonia literária», in *Máthesis*, 6, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1997, pp. 105-126.
- Maria Aparecida RIBEIRO, «Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim», *Máthesis*, 7, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1998, pp. 105-126.

Os dois Quadros de Garrett

José - Augusto França

DUAS RELAÇÕES TEVE GARRETT COM A PINTURA DO seu tempo exacto ou próximo, duma tirando proveito certo e de outra coincidência feliz, por idêntica origem. Em ambos os casos, era a Pátria doente que romanticamente se fazia ouvir, em lamento de exílio ou em fúria de libertação. Falo, bem entendido, do *Camões* que Garrett escreveu no frio de uma mansarda parisiense, em 1825, e em *Filipa de Vilhena* que ele fez representar no teatro do Salitre em 1840, e publicar seis anos mais tarde.

Não são inocentes estas datas, quando o poeta vivia refugiado em Paris, expulso pelo primeiro golpe miguelista, ou quando, quatro dias após a eleição de um parlamento cartista, ao desejo da rainha, lembrava a D. Maria II e ao esposo Coburgo que «*o povo sempre havia de amar os seus reis porque os seus reis sempre haviam de amar a liberdade*». E em 1846, em plena Maria da Fonte na guerra civil contra a Carta, as palavras finais do drama tiveram acrescento com um «senão» ameaçador que, em coro dos actores, era respondido «*senão, não!*» – com a firmeza de quem exigia que a casa de Bragança amasse «*a nossa liberdade*»...

Duas vidas teve Garrett, nos anos 20 de uma liberdade perdida e nos anos 40 de uma liberdade que se reclamava – e que ele sempre reclamou, então e então. E dois quadros teve também...

Como – em *Camões*? Vendo no *Salon* de Paris (o famoso *Salon* de 1824 que marcou, na história da pintura francesa, uma vitória do romantismo de Delacroix, Scheffer, Delaroche, Géricault e de Constable e Bonington), a «Morte de Camões» pintado por outro exilado da liberdade vintista, D. A. de Sequeira. E de que modo o vendo? Em visita que certamente fez ao Louvre, como toda a gente, quando ainda então (sabe-se por suas cartas, e está estudado o caso) compunha o poema que havia de terminar com os versos famosos: ... «*Pátria, ao menos / junto morremos? E expirou coa Pátria*»... Aí concluiu Garrett o discurso dramático das desgraças do poeta irmão, para, a seguir,

lamentar o esquecimento a que ele fora votado, queixas que fazia suas também, contra uma Lusitânia de «envilecido nome».

O que Camões dizia assim, nas linhas do poema de Garrett, vinha de uma própria carta do poeta encontrada e publicada na edição de *Os Lusíadas* de 1626, quando ele lamentava o terrível desastre de Alcácer-Quibir cuja notícia chegara ao arrastado desastre da sua vida. A encenação é imediata: um amigo visita o poeta miserável («*Há ainda / homem no mundo que a pouxada obscura / de um moribunda saiba?*»); é o conde (de Vimioso?) que volta das ruínas de África e lhe traz uma carta de cativo. Lendo-a, sabe Camões que tudo quanto amara está perdido; perdendo a voz, «*inclina a fronte*» – e é «*extremo*» o «*arranque*» em que entende que assim morria com a Pátria. Admirável o agenciamento da cena final e fatal: Garrett não escreveu melhor teatro do que ali e então...

Diante dele desenha-se, porém, a tela de Sequeira que, a dois passos da sua rua do Coq-Saint-Honoré, é mostrada. E é tal qual o que escreveu então: num pequeno quarto, um catre, uma mesa ao lado, onde bruxeleia a vela de um castiçal. Uma cadeira de espaldar parece deslocada no quadro; nela se senta, desmoralizado, um homem fidalgo. Mas é sobretudo a figura de Camões que conta. Soerguido, do leito, o tronco nu e velho, os olhos levantados ao céu, os braços num gesto de dor a abrir-lhe as mãos que nada já pegam... Ou as mãos põem-se numa dor maior, e o amigo que se senta ao lado lê-lhe, nesse preciso momento, a carta que traz, alumado por um castiçal que de uma prateleira, por detrás, projecta do poeta uma sombra turva na parede branca, suja talvez da sua miséria...

Como seria o quadro, não se sabe, perdido que está no Brasil, ao que se julga – e as duas versões que se conhecem, de um estudo a carvão ou do pormenor de um desenho aguarelado que representa o quadro pendurado no salão da Princesa de

Joinville, neta de D. Pedro IV, no Rio de Janeiro – decerto mais fiel quanto à composição do que um estudo transformável ao pintar-se o quadro a óleo. E foi este que Garrett viu, lendo também certamente a descrição no catálogo do *Salon*, prosa prolixa e anónima que, falando no «*grande homem prostrado pela doença e pela mais horrível pobreza que morria no hospital*», o dizia recebendo a carta – e exclamando o «*ao menos, juntos morremos*», ele e a Pátria, tal como Garrett diria em verso.

Pintura falante, poesia muda a que o jovem poeta deu voz idêntica, a comparação impõe-se e Garrett a admite, numa nota do poema, achando «*notável coincidência*» que «*muito lisonjeava o [seu] pequenino amor próprio*». Enquanto ele «*rabiscava estes versinhos*», Sequeira (cujo exílio já saudara, encarecendo-lhe «*o nobre pincel, não poluído / no louvor dos tiranos*»), «*imortalizava em Paris o seu nome e a sua nação com o quadro magnífico*» – «*em o qual pintou a mesma cena*». Nenhum dado mais, sequer, como seria natural em tal nota, e conforme o seu hábito, a referência à origem da imaginada dor do poeta num texto antigo que Garrett podia ter conhecido, letrado como era. Mais duvidoso é que o conhecesse Sequeira, a menos que (como é muito provável também) se documentasse para a «ideia» do quadro, ou para ter uma ideia para o quadro que, com esperanças de nova carreira que nelesupunha poder pôr, havia de marcar (embora sem seguimento) o primeiro passo do romantismo na pintura nacional. «*Arcades ambos*», afinal, pintor velho e poeta novo, nos dramas da pátria comum...

O vate ergue as mãos ao céu, de um modo ou de outro e de qualquer modo diz que morre com a pátria, como na verdade morreu. Como Garrett ia morrendo também, e vendo morrer o país incerto deste ano de 1825, já salvo da Abrilada mas sem que o exílio do infante acomodasse as coisas para o regresso do poeta, só autorizado a tal em Junho de 1826 (mas «*debaixo de vigilante inspecção da polícia*»), morrera já D. João VI e

esperava-se a Carta – que lhe dará emprego, reintegrando-o no Ministério do Reino, até 1828. Então foi o que foi: Limoeiro por oposição ao Miguelismo, e novo exílio com misérias em Inglaterra e em França, regresso aventuroso para a vitória final da jovem «*rainha inocente*» – e, depois, o Setembrismo contra uma rainha que inocente deixara de ser. E o segundo quadro da vida de Garrett entra em cena – cena que é, mais uma vez, de teatro, mas agora com palco de gente.

Terá Garrett visto o quadro de Vieira Portuense «D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros», na manhã do 1º de Dezembro de 1640? Nada de menos provável: o quadro foi executado em Londres, em 1801, trazido para Lisboa e comprado pelo 1º visconde e conde da Anadia que o protegia, e foi diplomata e do Conselho da Fazenda, e passou ao Brasil onde faleceu em 1809, com nobreza de função que seu pai, Aires de Sá, secretário de Estado do Marquês de Pombal, honrara – e com o título a ir depois para um tio materno, seu herdeiro e provavelmente do quadro que na família ficou, por linhas segundas, até hoje.

Os Anadias não constam da minuciosa rede de relações do jovem Garrett, e mesmo o 3º conde, por casamento senhor de Mangualde que já era, foi eliminado da Câmara dos Pares por perjúrio miguelista, em 1834. Isso terá, em princípio, mantido o quadro longe dos olhos do poeta liberal, então no rico palacete de S. João dos Bemcasados. Conhecimento do quadro por Raczyński pode ser possível, mas é muito hipotético supô-lo – e de qualquer modo depois de Garrett se ter dado ao tema, em 1840 e 46.

Coincidência, então, na adopção de um tema que vinha do anedotário do século XVIII, pela pena do conde da Ericeira, que contou a cena patriótica, na sua *História do Portugal Restaurado*. Vieira estudou em Londres o assunto, conhecendo-se esboços, e ignora-se o porquê e o como, com possível leitura da obra de Eri-

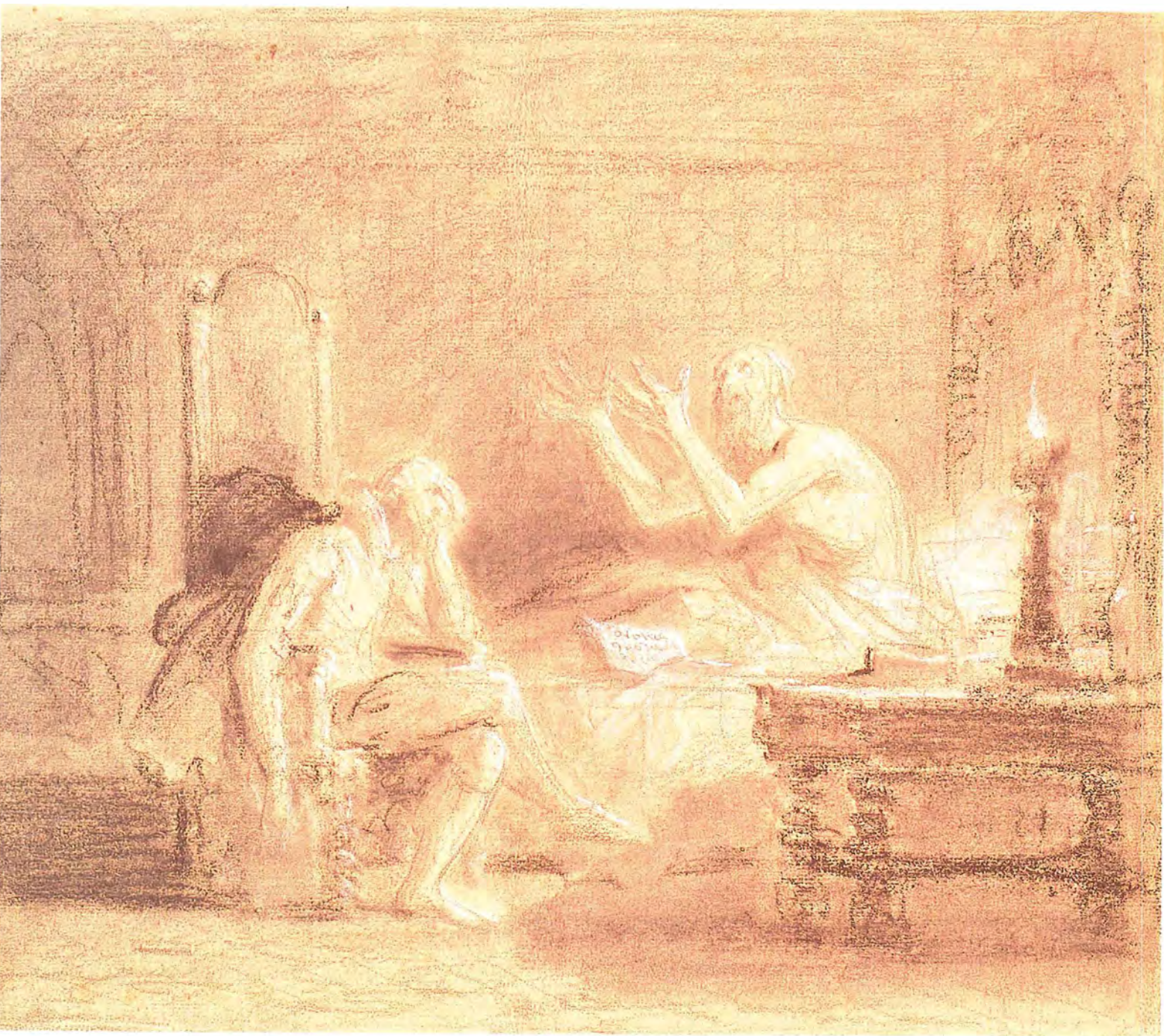
ceira na biblioteca da embaixada. Garrett, tão prolixo em notas explicativas na edição das suas obras, nada diz da ideia que lhe veio, levando-nos a crer no seu improvisado para representação justificativa, em 1840, do trabalho dos alunos do seu querido Conservatório ao qual, então, terá fornecido apenas uma sinópsis e algumas réplicas. Isso nos conta ele no prefácio, mencionando, aliás, uma esquecida peça, *Pinto* (o João Pinto Ribeiro), de um quase esquecido Luís Lemer cier, obra de 1799, que deu apenas enquadramento ao drama, sem nenhuma Filipa de Vilhena no elenco.

Ora, na peça, como no quadro, D. Filipa de Vilhena, viúva do 5º conde da Atouguia, é a personagem principal, com o seu filho D. Jerónimo de Ataíde, futuro vice-rei do Brasil por recompensa da escolha feita na manhã da revolução liberalizadora do País.

E na leitura da peça podemos nós visualizar as personagens do quadro, e o que dizem, passando da poesia muda à falada. «*É a espada de teu pai, meu filho!...*» diz a dama entregando a arma ao seu primogénito: «*Mal podes com ela ainda...*». E «*revê-se no filho*», aponta a rubrica. O braço altivo aponta para fora da sala, pela vasta janela que (no quadro) mostra o Tejo. Duas damas de serviço, um criado que afivela as esporas ao jovem cavaleiro e, à parte, o irmão mais moço, D. Francisco, sentado, que na peça só mudo entra e a que uma doce irmã (será?) oferece um capacete.

Mas é D. Jerónimo que, na peça, vem de casa dos Almadás, em plena conspiração. João Pinto Ribeiro falara: «*Não é fidalgo, mas sempre é um homem!*» diz o jovem – e D. Filipa ensina-lhe liberalmente que «*fidalguidade ou nobreza não está no sangue, está na criação, está nos sentimentos de alma*». No quadro, o discurso escutado ficara para trás e é o momento da entrega da espada que conta – e as palavras de D. Jerónimo, que o pintor mostra de couraça afivelada, saem bem da boca do mancebo de perfil neoclássico: «*Os filhos*

«A Morte de Camões»,
por Domingos António de Sequeira. Paris, 1824.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia
de José Pessoa / Divisão de Documentação
Fotográfica – Instituto Português de Museus.



«D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros», por Vieira Portuense. Londres, 1801. Coleção particular, Lisboa. Fotografia de José Pessoa / Divisão de Documentação Fotográfica – Instituto Português de Museus.

de D. Filipa de Vilhena hão de triunfar», com «a espada de seus avós». A «aurora traz a Liberdade» – que é a palavra que mais se ouve, e ouvida havia de ser por D. Maria II. Na rubrica de cena, D. Filipa dá duas espadas aos filhos ajoelhados ante um altar que cortinas corridas destapam, na cena alta. Na edição de Teófilo Braga, em 1904, um extra-texto de Alberto Sousa oferece uma imagem realista do acto; melhor fora, sem dúvida, aquela que Vieira Portuense deixara na história da pintura portuguesa...

Num prefácio anónimo, tirado para a edição de 1846, de «um jornal literário do tempo» (que não se cita) – terá existido? a peça é altamente elogiada – e bem parece o texto ser redigido pelo próprio Garrett, nisso useiro e vezeiro. «*Continua a ser segredo o nome do autor*» (assim foi representada), mas ele «*sabe da língua, dos costumes e dos modos da sua terra e da época que tratou*». E acrescentava o (simulado) crítico o que (no seu próprio estilo) o autor queria que se dissesse: «*É clássica esta peça? Não sabemos; tem coisas disso. É romântica? A espaços nos parece ter veemência de acção e de dicção que o não cede aos mais atrevidos da escola*». E perguntava ainda «*Quem sabe se o autor será ordeiro entre dois partidos literários?*». E Goethe vem à comparação do suposto jornalista... Que não era «*fácil descrever a explosão de aplausos e entusiásticos bravos com que foi acolhido o final do drama*», afirmava também o texto – sabendo-se muito bem que esse final clamava liberdade, impondo-a à jovem rainha brigantina... «*Senão, não!*» – mas isso não esteve na primeira representação, e só no texto publicado, em plena Maria da Fonte, se diria...

D. Filipa, de cetim branco vestida, viúva e vestal, dá ao filho a espada da Liberdade que havia de vir – no pré-romantismo de Vieira Portuense, e no avançado romantismo de Garrett em que muita coisa havia que recomeçar, na Pátria que Camões (no outro quadro e no outro poema) vira morrer...





«Mérope» de Almeida Garrett

P i e d a d e B r a g a S a n t o s

A ÓPERA *Mérope* DE JOLY BRAGA SANTOS, SOBRE A peça homónima de Almeida Garrett, foi estreada em Maio de 1959, quando o compositor contava trinta e cinco anos. É uma obra já da maturidade e, do ponto de vista da evolução estética do seu autor, situa-se no final da primeira fase, quando, durante uma longa estadia no estrangeiro, JBS se começa a libertar das amarras da linguagem modal que lhe fora legada pelo seu mestre, Luís de Freitas Branco. O compositor tinha já escrito quatro sinfonias, várias obras corais sinfónicas, música para filmes, peças de câmara e uma ópera radiofónica *Viver ou Morrer*. Não se trata assim de uma primeira incursão neste domínio, nem de uma obra da primeira juventude. A ideia de se dedicar ao teatro acompanhou-o por muitos anos, mas as dificuldades materiais por um lado, e a consciência da experiência necessária a uma obra de tamanho fôlego por outro, levaram-no a adiar sucessivamente a empresa. Disso testemunha numa carta ao seu grande amigo João de Freitas Branco (autor do libreto de *Viver ou Morrer* e filho de Luís de Freitas Branco), em que explica o processo de construção da *Mérope*¹. Aludindo aos ensinamentos do Mestre, observa: «Teu Pai, porém, sempre me aconselhou a não tentar compor uma ópera sem primeiro ter escrito sinfonias porque, dizia então, a ópera moderna precisava de desenvolvimento sinfónico, apesar da distância de estilos necessária à criação destas duas formas». E refere, de seguida, as circunstâncias que lhe permitiram finalmente lançar mãos à obra:

«A maneira como o Gabinete de Estudos² funcionou de 1951 a 53 não me possibilitou a composição de uma obra para a cena. Depois que em 1952 trabalhámos os dois no Viver ou Morrer, o desejo de compor uma ópera de dimensões suficientes para preencher um espectáculo foi cada vez maior. Em 1954, depois duma leitura da Mérope de Garrett, decidi-me finalmente.



Estreia da ópera *Mérope*. Teatro Nacional de São Carlos, 1959.

Os muitos afazeres, o meu trabalho intenso a partir de 1956 com a Orquestra do Porto e sobretudo as dificuldades materiais que me obrigaram durante bastante tempo a fazer música para filmes, causaram a paragem da composição. Foi principalmente em Itália, no Verão de 57, que me resolvi a deitar de novo mãos à obra, embora

muito lentamente, estimulado pelas leituras das Méropes de Alfieri e Mafei e dos Scritti e pensieri sulla musica de Busoni, que contêm as mais inteligentes e úteis reflexões e conselhos para um compositor musico-dramático. À insistência e entusiasmo de minha Mulher para que eu levasse a obra avante veio juntar-se, após o meu regresso



do estrangeiro, o Dr. Figueiredo³, cujo interesse não mais poderei esquecer. E em Julho do ano passado deitei novamente mãos à obra, tendo terminado a partitura de canto e piano em princípios de Outubro, e a de orquestra a 2 de Março do ano seguinte».

Como notou o crítico musical João Paes, a primeira fase do seu percurso musical pode definir-se como continuadora de uma estética

neo-clássica radicada em dois conceitos diferentes de classicismo. «O primeiro decorria do uso de texturas modais oriundas da Grécia Antiga, conservadas através dos modos eclesiásticos da Idade Média e transmitidas por via oral à música popular portuguesa, e em particular à música coral alentejana. [...] O segundo conceito de classicismo, moderno, referia-se às formas que o período clássico da história da

Da esquerda para a direita: Maria José Braga Santos, Joly Braga Santos, Álvaro Malta, Natália Viana e Hugo Casais na estreia da ópera *Mérope*. Teatro Nacional de São Carlos, 1959.

Música Europeia privilegiou e que o Romantismo exacerbou até à dilaceração motivica de Wagner e à amplificação estrutural das grandes sinfonias dos fins do século XIX e princípios do século XX [...]».

Durante os seus anos em Itália e na Suíça (entre 1957 e 1961) Joly Braga Santos teve oportunidade de contactar com as modernas correntes de vanguarda, que se impuseram após 1945. A partir da década de sessenta, a sua linguagem irá sofrer importantes alterações, no sentido do abandono progressivo do modalismo, em favor de um cromatismo livre e de uma construção formal cada vez mais aberta a novos processos, sem nunca ceder, porém, aos sucessivos experimentalismos característicos da música do seu tempo. Como sublinhou José Atalaya, a sua criatividade submeteu-se sempre à necessidade do rigoroso equilíbrio estético de cada partitura, sobretudo em relação ao que Goethe designava pelo alternar de sístole e diástole. Musicalmente isto significa, em síntese, sucessivos estados de tensão e distensão, pouco comuns na escrita mais modernística da sua época. Mas a linguagem foi-se transformando sempre, consoante a sua percepção do universo musical.

As linhas mestras da personalidade criadora de JBS sugerem de imediato afinidades de atitude, face à criação, com Almeida Garrett. Tal como o primeiro grande romântico, nunca rompeu completamente com os valores da sua formação clássica. Recusando o radicalismo, ambos preferiram uma atitude eclética, particularmente evidente em Garrett, na obra teatral. Na opinião de Aníbal Pinto de Castro, o dramaturgo «preocupou-se desde muito cedo em actualizar a tragédia clássica sobretudo na invenção e na reorganização estrutural dos textos. Esse trabalho fez-se sempre a partir dos clássicos moder-

nos. Mas também em sentido inverso, sempre que o seu conceito de equilíbrio e de harmonia se via perturbado pelas tentativas algo amaneiradas de trazer os grande temas da tragédia antiga ao gosto das plateias modernas [...], o regresso à autenticidade dos grandes tragiediógrafos gregos era o seu mais generoso recurso»⁴. Garrett acreditava na necessidade de adequação da linguagem poética ou narrativa ao tema escolhido, para além de escolas ou de modas. Escrevia para os seus contemporâneos, na esperança de educar o gosto do público. A sua modernidade reside precisamente na transformação permanente da linguagem, no sentido de lhe imprimir uma maior comunicabilidade⁵.

Este sentido da comunicabilidade, assim como a vontade de escrever para o público do seu tempo, são traços fundamentais da obra de Joly Braga Santos. O compositor levou as formas clássicas até novos limites, sem nunca as rene- gar completamente. A este propósito disse lapidarmente João de Freitas Branco: «*Ele distinguia do ser o primeiro a fazer isto ou aquilo, o ser o único a fazê-lo assim*»⁶.

Cabe agora esclarecer as razões da escolha da *Méropé*, como tema de uma ópera. E, para isso, nada melhor que as palavras do autor, numa entrevista concedida à Emissora Nacional poucos dias antes da estreia:

«Uma das minhas preocupações ao escolher um assunto da tragédia grega para pôr em música, foi a de me apoiar nos fundamentos da nossa cultura clássica greco-latina, reagindo assim contra a tendência da maior parte dos músicos contemporâneos, que procuram de preferência as expressões do bárbaro e do exótico. O homem moderno sente cada vez mais uma necessidade lógica, de razão e de clareza e o dever do artista é de corresponder a essa necessidade. Cabe especialmente aos países latinos, herdeiros da mais rica de todas as cul-

Almeida Garrett: texto introdutório à edição da Mérope

TINHA DEZOITO ANNOS QUANDO FIZ ÉSTA TRAGEDIA; foi nos meus últimos tempos de Coimbra, tempos de memoria saudosa porque eram todos de innocencia e de esperanza. Não sei se é por isso que ainda tenho amor a tam imperfeito insaio, e me não atrevo a queimá-lo, como fiz a tantos versos e a tantas prosas da minha criancice. Mas parece-me que não, e que só o conservo pela sincera vontade de mostrar como comecei a ingatilhar na carreira dramática com as andadeiras classicas e aristotelicas que a ninguem se tiravam ainda então em Portugal.

Romantismo, ca o houve sempre; essa molestia se tal é, esse andaço de bexigas, como já lhe ouvi chamar, nunca sahíu da nossa península. Mas a vaccina, como a prepararam Goëthe e Scott, essa é que não havia; e creio que fui eu que a introduzi.

Deus me perdoe se fiz mal. Já comêço a desconfiar que sim. Vejo tanta bexiga negra e maligna, vejo morrer d'ellas tanto rapaz de esperanças!

Ora! – ninguem morre senão quem tem de morrer. – Morriam a fazer odes pindaricas e sonetos de annos, que é a molestia mais nojenta, e a morte mais sem sabor que ha. Ao menos este delirio da febre romantica faz dizer, com muito desvario, muita cousa d'espírito, sublimidades ás vezes.

Sempre foi bom vacciná-los; nunca hão de morrer todos. E a molestia ja nos andava no sangue. Eu sentia-a em mim; e agora que passei pelos olhos ésta *Méropé*, acho-lhe bem visiveis os symptomas.

De proposito a corrijo pouco, ja que a dou ao público, não como obra litteraria, senão como documento de historia litteraria.

Leam-n'a com indulgencia.

Digo que tinha dezoito annos quando escrevi a *MÉROPE*. Mas tinha dôze quando comecei a pensar n'ella. Estava eu na ilha Terceira, e cheio de presumpções de hellenista porque um sancto velho que alli havia, o Sr. Joaquim Alves – excellente homem que usava do mais esquisito barrete e da melhor marmelada que ainda se fez – me tinha feito intender quatro versos de Homero. Tive a confiança de querer ler Eurípides no original; e com o auxílio do Padre Brumoy, cheguei a conhecer soffrivelmente algumas das suas tragedias. Não cabia em mim de contentamento e de enthusiasmo. Eurípides era o maior tragico do mundo: – ja se vê porquê.

– E mais falta o seu melhor drama que se perdeu – me dizia o bom do velho – a *MÉROPE* isso é que era tragedia!

Que pena perder-se a *MÉROPE*! scismava eu noite e dia.

Havia alli tambem n'aquella minha saudosa ilha Terceira outro velho que me ajudou a criar, e a quem devo quasi tudo o que sei: era meu tio D. Alexandre que não gostava de Eurípides, – barbaro! – nem accreditava na minha sciencia hellenica, – incredulo! – e que, de mais a mais, um dia me fez perder as minhas tão caras e doces illusões, dizendo-me que no theatro inglez e no castelhano havia melhores coisas que nos classicos de Athenas.

– «Mas não ha uma *Méropé* como aquella de Eurípides que se perdeu.» – «Não; mas ha em Italiano a de Maffei, que tem toda a simplicidade, elegancia, e regularidade antiga, sem aquellas declamações tam sec-

cantes do teu Eurípides.» – «Em Italiano! tomára eu lê-la.» – «Pois tambem ja tu sabes Italiano?» – «Sei, sim, senhor, li um volume inteiro de Goldoni e alguns tres de Metastasio.»

Era verdade: não me lembra como achei, mas recordo-me que devorei logo uns tomos truncados d'aquelles theatros, e fiquei-me tendo por tam bom toscano como um academico da Crusca.

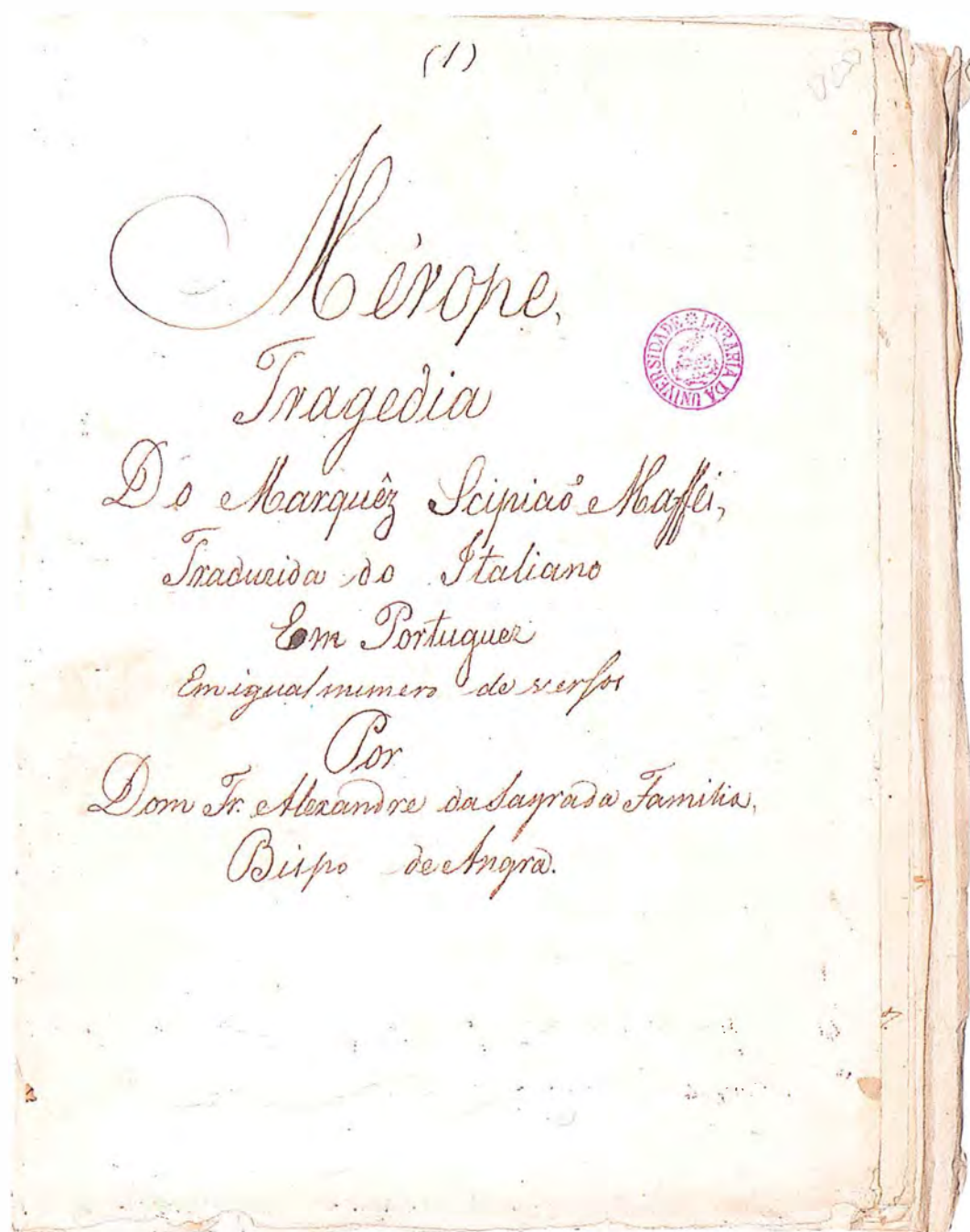
Andava ja dos oitenta por deante o honrado velho de meu tio; outras vaidades do mundo não lh'as conheci, era religioso verdadeiro, e digno successor dos apostolos; mas em se fallando em litteratura, valha-me Deus!

– «Pois em Italiano não o tenho, me disse elle, nem t'ó dava se o tivesse, que o não intendias. Mas em Portuguez aqui tens: está traduzido fielmente.»

E tirou, de uma estantesinha baixa que tinha ao-pé de si, um pequeno volume manuscrito que eu me fui logo ler com toda a ância.

A traducção era d'elle; não gostei, mas não lh'ó disse. Nem gostei muito da tragedia: despida d'aquelle interesse que a difficuldade de as intender e o prestigio da antiguidade me fazia achar nas peças gregas, a admiravel e primorosa composição de Maffei não era para a avaliar e intender um fedelho como eu; não me fez impressão alguma: jurei que era um assumpto estragado. Mas o assumpto achei-o bello, e tive o atrevimento de imaginar que havia de aproveitá-lo eu.

Outras imprezas e projectos de não menos ridicula ousadia livraram por então a pobre Mérope das minhas mãos. – Vim para a universidade: os primeiros dois annos não fiz versos nem li poetas; tive a coragem de pôr o meu espirito em dieta de direito



romano, coisa utilissima; depois tomei uma indigestão de Filangieri e de todos os publicistas que então eram moda em Coimbra, coisa não só inutil, mas perniciosissima! E o que mais é, a ninguém disse, ninguém soube que eu tinha a desgraçada manha de poeta.

Deus perdoe aos meus respeitáveis mestres, o sr. José Vaz que no primeiro anno, e o sr. Trigozo que no segundo, me não deram o premio que eu de certo mereci. – Tinham feito um venerável palheiro jurista de mais, e um jan-ninguém de um poeta de menos.

Também teve sua culpa o sr. Honnorato quando, em meu despeito com as faculdades jurídicas, me fui fazer mathematico. A algebra é bom contraveneno para os impeçonhados de poesia; mas hade ser dado com geito e tento. Quiz-me fazer ingulir dózes muito grandes, não me pôde o estomago com ellas. Zanguei-me, fiz-lhe um soneto, mostrei-o, acharam-lhe graça, – fiquei perdido.

Jacta est alea; fui declarado poeta «em plenos Geraes», e destampeei a fazer versos como um desalmado de dezasseis annos que eu era.

Mas pensam lá que o fedelho ia ao modesto soneto, ou se ficava na ode pindarica? Agora: calçou o cothurno sem mais cerimonia e poz-se a fazer tragedias que era uma lástima.

Os «Persas» d'Eschylo já eu tinha, havia mais de quatro annos, imbrulhado e desconjunctado em uma coisa de cinco actos que alcinhara de tragedia com o nome de *Xerxes*. Fui-me a ella, inchei-lhe mais os versos, assoprei-lhos à *bocageana*, e fiz um portento que alguns rapazes meus amigos representaram logo entre os applausos de toda a academia.

Perdeu-se essa obra prima em uma das muitas mãos por onde andou a copiar. (Todos queriam uma cópia d'aquelle prodigio!) E é pena, que muito me havia de divertir agora!

Fiz uma Lucrecia – e representou-se! oh que Lucrecia! – Fiz um *meio* Affonso de Albuquerque, um *quarto* de Sophonisba, uma Atala quasi toda, e não sei quantas coisas mais; mas foram muitas, as que eu *comecei* pelo menos.

N'isto li o Alfieri e o Ducis.

O classico e severo italiano tinha sido mordido do romantismo em Inglaterra, que, sem elle o confessar nem o admittir, lhe transsuda nas proprias austeras feições da sua Melpomene toda romana.

O bom velho Ducis aspirava a ser romantico; poeta republicano queria abjurar o servilismo de Racine e philosophar mais que Voltaire; levantou-se com Shakspeare para revolucionar o theatro da França, e «tomar a Bastillia» de Aristoteles. Mas o throno de Luiz XIV era mais forte em litteratura que em politica; Ducis o mais que pôde fazer, foi «rodeá-lo de instituições republicanas.» – A Convenção para as letras so veio ha poucos dias com os poetas *jeune-france*.

Mas aquelles dois tragicos transtornaram as minhas ideas dramaticas. Perdi toda a fe nas crenças velhas, e não intendia as novas nem acertava com ellas.

N'este estado compuz a *MEROPE*. Reminiscencias de Maffei e dos classicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu presentia mas não distinguia ainda bem, saudades da eschola de que fugia, esperanças n'aquella para que me chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isso tra-

balhou na *MEROPE*. As fórmulas são classicas: eu não concebia outras; – ainda hoje me parece que são as melhores –: o resto não sei o que é, é uma coisa de criança em todo o sentido, e como tal deve ser avaliada.

Já disse que a corriji pouco agora: esse pouco foi no stylo e na linguagem, no pensamento nada.

Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros tres actos quando veio a revolução *de vinte*; poeta e actores e spectadores e o nosso theatrinho, tudo absorveu a excommungada politica.

D'ahi a pouco intentei e comecei o Catão.

Dedico ésta obra de criança a minha mãe. A pobre intrevadinha no seu leito de dores está agora rezando por mim de certo. E muita lagryma e muita oração lhe tem custado este filho tam estremecido e tam mal aproveitado! Chegará ella a saber que sanctifiquei com o seu nome éstas ociosidades? Minha mãe ainda foi d'aquellas senhoras portuguezas-velhas que já não ha. Lia, sabia, prezava as coisas de arte; mas não fallava em livros senão comnosco; não brilhou nunca no mundo: *domum mansit, lanam fecit*. Governava a sua casa, cozia os filhos, ensinava-os de palavra e de exemplo: austera comsigo, indulgente com os outros, a sua virtude não dava nos olhos, mas entrava pelo coração.

Não sei por que desgraça, hoje n'este pegão de vicios em que andámos sumidos, alguma rara luz de virtude que apparece, asso-pram-n'a tanto que fere os olhos á gente e ainda nos cega mais. – Digo-o principalmente do bello-sexo que é tanto mais bello com a virtude, – mas não hade fazer tregeitos...

Lisboa, 12 de Agosto de 1841

"Méroe" (drama lírico em 3 actos e cinco quadros)
 (texto de Almeida Garrett, adaptado para a música)
 (segundo a tragédia do mesmo nome de Vittorio Alfieri)
 música de Joly Braga Santos

Personagens.

Méroe (ex-rainha de Messénia).	Soprano
Égisto (seu filho).	Tenor
Pólifonte (actual rei de Messénia)	Barítono
Olimpo-Sacerdote	Baixo
Póliodoro (velho amigo de Égisto antigo imperador).	Barítono
Adrasto (chefe do guarda).	Barítono

Ardeão, Inerentes, Inerentes, Alepito, Sacrificadores
 e Povo.

A acção passa-se em Messénia (Grécia) no século V A.C.
 (aproximadamente)

Partitura de Orquestra

turas, o dever; neste momento de reivindicar a sua posição».

Encontramos nestas palavras, ecos dos escritos de Garrett sobre o teatro clássico que Joly Braga Santos leu certamente.

Para além destes aspectos gerais, há ainda dois factores que atraíram o compositor: por um lado o contexto histórico da peça, uma tragédia clássica, coadunava-se perfeitamente com seu o estilo musical, baseado nos modos da Grécia Antiga. Por outro, Joly Braga Santos gostava muito especialmente de escrever para coros, e o papel fundamental do coro na tragédia grega vinha ao encontro deste gosto pessoal⁷.

A carta a João de Freitas Branco já citada, esclarece-nos também sobre a maneira como o compositor superou os problemas colocados pela adaptação musical da *Méropé*⁸: «O poema de Garrett, pela sua estrutura e construção, prestava-se a ser directamente musicado, sem necessitar de um libreto. As semelhanças entre os versos de Alfieri e os de Garrett fazem-me supor que este último em muitos passos da sua tragédia se limitou a traduzir a obra do grande dramaturgo italiano.

Tratando-se de uma obra menos significativa de Garrett, os cortes e trocas de cenas não me causam qualquer remorso, tanto mais que, conservando o esquema formal da tragédia alfieriana, a adaptação terá de resultar, teatralmente, eficiente. Conservei-lhe o elemento religioso, que em Alfieri não existe, porque é favorável ao desenvolvimento musical e também por ser a única das várias Méropes que contém esse elemento, raro na tragédia grega do último período, mas importantíssimo na vida do povo grego de então».

E quanto à questão da arquitectura musical explica ainda:

«A minha técnica modal prestava-se a ilustrar o teatro ou a literatura clássicas, Contudo, neste caso, tive de resolver outro problema: é que o modalismo estabelece, devido à sua conformação morfológica, uma atmosfera harmónica plana, pesada, sem grandes choques, e a música teatral precisa do máximo contraste, de uma alternativa constante de tensão e distensão harmónica».

A solução que o autor encontrou consistiu num compromisso entre modalismo e politonalidade, servindo-se da dissonância nos momentos mais intensamente dramáticos. Um compromisso entre tradição e modernidade tendo como preocupação primeira a eficácia teatral, revelada ainda no modo como usou o motivo condutor: «[...] sem o rigor wagneriano, evitando repetições exageradas dos temas e fazendo-os ouvir na medida em que se possam integrar naturalmente na evolução do discurso musical e literário».

¹ Carta escrita por Joly Braga Santos a João de Freitas Branco, nas vésperas da estreia da *Méropé* e publicada por este, nas notas ao programa que acompanhou as récitas no Teatro Nacional de S. Carlos.

² O Gabinete de Estudos Musicais, da Emissora Nacional impulsionado por António Ferro, de JBS fez parte. Destinava-se a apoiar os novos compositores através da encomenda de uma a duas obras por ano, consoante a dimensão das mesmas. Em contrapartida os autores recebiam um módico ordenado mensal.

³ Director do Teatro Nacional de S. Carlos.

⁴ Aníbal Pinto de Castro, «Garrett um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos», nesta revista, a ler para uma melhor compreensão do teatro de Garrett.

⁵ Ver Ofélia Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett*, Coimbra, 1971, e «Garrett, Romantismo e modernidade», nesta revista.

⁶ João de Freitas Branco, no texto editado pelos «Amigos do S. Carlos», em Julho de 1988.

⁷ Desde a infância que Joly Braga Santos gostava de óperas com muito coro. A escrita para coros foi um género que cultivou ao longo de toda a carreira, como atestam as inúmeras obras corais sinfónicas, para coro à capella, e ainda a sua ópera posterior, *Trilogia das Barcas*, (1970) sobre os três autos das barcas de Gil Vicente.

⁸ A adaptação do poema de Garrett foi feita por Maria José Braga Santos, mulher do compositor. Nos cortes e alterações introduzidos, foi seguido o texto de Alfieri.



António Cabrita

por Cristina Peres

No ano do bicentenário do nascimento de **Almeida Garrett**, seria de esperar que as comemorações tomassem formas variadas. De entre elas, escolhemos duas não por acaso associadas ao nome de António Cabrita que, no contexto do Teatro Nacional S. João do Porto, assina e co-assina respectivamente *Para Garrett*, o terceiro espectáculo do ciclo «*Exaltação, simplificação e louvor lírico de três grandes autores*» e *Sexto Sentido*. No primeiro caso, trata-se, como consta no programa, de uma «*leitura encenada de uma versão (barbaramente) económica que António Cabrita faz do grande clássico do nosso teatro e da nossa lusitana neura*» com direcção cénica de Ricardo Pais. O segundo, um caso mais prolífico que abreviado, é um projecto dramaturgico ainda em desenvolvimento de que António Cabrita é um dos coordenadores, levado a cabo no âmbito do Dramat, laboratório de dramaturgia também ligado ao S. João, bem como a outras instituições do Porto, que conta com as participações de Abel Neves, Francisco Mangas, Fernando Mora Ramos e Regina Guimarães. António Cabrita conta como se tornou um dos raros portugueses a ter lido a obra completa de Garrett, a vontade que lhe ficou de escrever uma biografia do autor, as surpresas e perplexidades com que se defrontou e os desígnios das matérias a partir das quais se criam novas dramaturgias.

Como é que começou esta abordagem da obra de Almeida Garrett?

Um dia do ano passado, recebi um telefonema do Ricardo Pais a sugerir-me que eu lesse o Garrett. Perguntei o quê e ele respondeu «*todo!*». Como me agradam os desafios titânicos, respondi afirmativamente na mais perfeita inconsciência, pensando que o Garrett tinha uma obra controlada que eu conseguiria despachar em tempo razoável. À procura nas livrarias, verifico que existe muito pouca coisa, que não há uma edição crítica do Garrett, não há uma edição integral e as que existem, quando não estão esgotadas, são selecções. Fui então para a biblioteca, onde acabei por me dar conta da armadilha em que tinha caído. A obra é imensa. Como toda a gente, eu tinha uma ideia completamente deturpada do Garrett porque tinha sido, como o resto dos portugueses, violentado na escola com o Garrett. De repente, apercebi-me que ele é uma figura extremamente complexa, muitíssimo rica, um romântico na acepção mais romanesca – poderia fazer-se um filme da vida dele porque é inacreditável no que contém de incidentes, como está recheada de traições, amores, ódios, uma vida como nós pensamos que só os românticos ingleses tiveram. Acabei por me ir apaixonando pelos escritos menos conhecidos do Garrett, como as peças políticas e a correspondência. Isso permitiu-me ler com olhos mais brandos as obras mais curriculares: todo o teatro, as novelas e por aí fora.

Quando o desafiou para a leitura integral do Garrett, Ricardo Pais disse-lhe logo qual era o seu objectivo?

Claro que tinha a ver com o ano inteiramente dedicado a Garrett, o ano em que ele estaria omnipresente. Acabei por descobrir que há uma entrada na Internet onde se publicita uma casa de Garrett junto a Santarém onde ele supostamente teria dormido, de onde teria vis-

lumbrado a lezíria que viria a descrever em *Via-gens na Minha Terra*. Segundo consta, depois de lá nos garantirem que aquela cama de dossel é a mesma em que Garrett dormia, que as estantes se encontram recheadas de obras dele em várias edições, vão finalmente ao coração da ideia e dizem-nos quanto custa dormir naquele ambiente: 26 contos e seiscentos. É o que vale hoje o Garrett. Voltando atrás, o convite do Ricardo Pais tinha em vista a preparação de um plano para o ano de comemoração do Garrett.

O qual consistia exactamente em quê?

Num plano concebido por ele que seria inicialmente uma espécie de Sarau Garrett, e o outro esboçado por mim que seria um trabalho mais livre, um guião para uma peça, ou antes, para um trabalho dramaturgico que envolvesse cinco ou seis escritores em torno do Garrett. Foi daí que nasceu o *Sexto Sentido*. Participei há pouco num debate sobre o Garrett no Inatel do Porto com o escritor Armando da Silva Carvalho e com o psicólogo Paulo da Lima Santos. Foi uma iniciativa que deu grande celeuma porque as pessoas presentes na sala – a maior parte das quais era uma camada já vetusta de professores de liceu – ficaram escandalizadíssimas com as ideias produzidas ali na mesa porque têm do Garrett ainda a ideia de uma escritor a quem se deve polir as polainas e encerar o rosto continuamente, e não pensam que o Garrett, como todas as personalidades da nossa história, devem ser problematizadas e relidas à luz de hoje. De outro modo, nada disto vive. O Garrett tem de ser incorporado e transfigurado para poder voltar a ser lido. No meio daquela celeuma que se levantou na sala, eu pus a interveniente mais feroz perante esta questão: de todas as pessoas que foram contactadas para fazer o *Sexto Sentido* – Luísa Costa Gomes, Francisco Duarte Mangas, Abel Neves, Jacinto Lucas Pires, Fer-

nando Mora Ramos e Regina Guimarães –, todos pessoas sensíveis aos textos, que têm uma espécie de paixão fetichista pela palavra, e que levam a sua vida a trabalhar os textos, nenhum deles tinha pelo Garrett mais do que uma condoída memória do que tinham sido obrigados a ler no liceu. Quer dizer, todos tinham passado ao lado que é a figura do Garrett. Há que interrogar porquê. Se eles que são escritores não têm uma relação de comprazimento ou fascínio pela figura do Garrett, é muito provável que seja por os métodos pedagógicos estarem completamente errados.

Métodos de que são protagonistas as pessoas que terão levantado essa celeuma na ocasião?

Exactamente. Com métodos assim até o próprio Garrett desdenharia de si próprio porque, tal como consta de um parecer académico sobre a sua conduta moral e costumes, elaborado por um júri da Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra em 1822: 1º Procedimento e Costumes: aprovado por quatro votos e reprovado por cinco; 2º Merecimento Literário: bom por seis, suficiente por três; 3º Prudência, probidade e desinteresse: aprovado por cinco, reprovado por seis. Como se vê, um cábula destes não aprovaria os métodos com que o querem impingir.

Há um mal-entendido que é preciso sanar porque eu sei agora que o Garrett é uma figura notável que merece ser lida na sua completude. Pergunto-me como se pode atenuar o mal que já foi feito. As pessoas deveriam iniciar-se no Camões pela Lírica. Ao terem de começar pelos *Lusíadas* sendo obrigadas a contar as sílabas da métrica, é um tiro dado no pé da própria poesia porque ninguém ganha gosto pela poesia assim. Em Camões, como noutros casos, penso que a poesia nos agarra pela emoção e só depois é que ficamos disponíveis para ver o arsenal da inteligência que

está por detrás. Quando sucede ao contrário, e só nos querem fazer ver o engenho e o jogo da inteligência, a relação com o texto seca rapidamente. E é assim em tudo. A melhor forma de ensinar arte é começar pela arte contemporânea porque é aquilo para que as pessoas estão mais abertas e ao que são mais sensíveis. Depois pode-se ir recuando paulatinamente até se descobrir que nada veio do ar, que há uma tradição. Isto é válido para Garrett: nenhum daqueles escritores se tinha apercebido do potencial de Garrett e quase todos eles tinham uma relação de rejeição do próprio cânone que ele representa.

É provavelmente uma das poucas pessoas que terá lido a obra completa do Garrett. Em que termos e com que consequências é que esse facto alterou a sua apreciação dele?

Ainda me falta ler algumas cartas e escritos políticos... Do meu ponto de vista, Garrett sobrevive a vários níveis que não aqueles que são imediatamente referenciáveis. Ou seja, não gosto da poesia dele ainda que haja alguns exemplos curiosos como a *Lírica de João Mínimo* (o seu primeiro volume de lírica), em que ele praticamente inventa um semi-heterónimo. Na introdução, ele fala de João Mínimo com a sociedade envolvente. Há também aqui razões políticas porque Garrett foi perseguido por causa do escândalo em torno de *O Retrato de Vénus*, pelo qual ele teve de responder em tribunal porque se achava aquela poesia erótica de uma licenciosidade excessiva, a abater. Ele tinha por inimigo fidalgo um jesuíta com algum génio na sua ticanhez, o Agostinho de Macedo, e, por tudo isso, acabou por publicar as líricas sob o pseudónimo João Mínimo. Aí há lados interessantes na sua poesia que revelam uma sátira e uma linhagem que o aparenta com o Nicolau Tolentino. Existe ali uma veia satírica com, por vezes, um tom de farsa que, nos dias

de hoje, desembocaria em figuras como O'Neill. Parece-me muito mais interessante que aquelas coisas mais piedosamente líricas que têm a sua expressão máxima em *Folhas Caídas*, fórmulas estafadíssimas por milhões de epígonos e poetas provincianos que procuraram fazer «à Garrett» e que não têm resgate possível. Isso impede-nos de ler o Garrett de uma forma inaugural e limpa de vícios. Mais interessante é o *Cancioneiro*, com certeza muito inventado, porque ele efabulava sobre tudo e inventava sempre um ponto, mas que sempre tem uma recolha de histórias populares. São poesias mais narrativas que têm o fito de contar, nas quais as palavras têm uma função e não só a função de bordar à volta de si mesmas. O Garrett efabulava tanto e era tão cioso em acrescentar sempre um ponto que foi o primeiro moderno na forma como engenhosamente inventou várias vezes a data do seu nascimento para ser mais novo.

E como é relativamente à novela?

Em relação à novela, ele é notável. *Viagens na Minha Terra* é de facto um livro que ainda hoje é mais novo que muitos dos romances que se fazem, é um livro cheio de digressões em que o narrador se distrai, tão depressa é omnisciente como se implica ou está distante daquilo que narra, como, de repente, se torna o relatado. É evidente que ele leu o Lawrence Sterne e percebeu que o romancetinha uma frescura e novidade que ele procurava nas formas. Entre o material que fui trabalhando e que acabou por ficar de fora, fiz um monólogo só a partir de textos do Garrett das *Viagens*. Foi um trabalho de corte e costura até que tivesse um corpo e fizesse sentido para que se veja como se pode pegar naquele material e produzir com ele compostos e formas novas. É de uma linguagem muito coloquial e viva, um bom exemplo de como Garrett poderia ser um autor de hoje e

como permanece actual e tem um nervo dramático fortíssimo.

Como é que pegou nos materiais de Garrett para fazer dramaturgia? Os textos dele foram ponto de partida para criação?

Sim, foram. Evidentemente que a relação seria sempre de respeito para com o Garrett porque não seria possível nem útil pegar em Garrett para fazer dele objecto de farsa. É um trabalho vastíssimo porque existem imensas pepitas em todo o Garrett. É possível pegar nele como numa espécie de livro de areia e conseguir várias dramaturgias possíveis simplesmente fazendo passar uma agulha e um fio através de algumas páginas transversais a todos os géneros que ele praticou. Há lá várias ligações entre a sua vida e a vida política, o teatro que escrevia, a poesia, é possível vê-lo à luz de várias máscaras. Eu fiquei surpreso quando toda a gente pegou no Garrett em ano de comemoração de uma forma ostensivamente anacrónica, fazendo as suas peças em palco sem mais, quando muitos daqueles materiais não resistiram ao tempo.

Isso servirá sempre à criação de uma maior distância no sentido em que ainda agora falava da abordagem da arte na aprendizagem?

Serve para criar ainda maior distância do Garrett. A maior parte das suas comédias – como *Falar Verdade a Mentir*, *O Noivo do Dafundo* – são peças com alguma carpintaria mas cujo humor envelheceu totalmente. É preciso não esquecer que caem em cima dele cem anos de revista e anos de televisão em que se explorou o mesmo tipo de humor e trocadilhos. Por isso, as pessoas vão estar a ouvir anedotas rançosas que já ouviram mil vezes e a ser vítimas de um massacre sem dó. Parece-me errado do ponto de vista da abordagem e da divulgação daquilo que ele é.

Essa identificação do erro fundamenta-se só no ponto de vista pedagógico?

Numa reunião do Dramat, o Fernando Mora Ramos disse uma coisa que me pareceu muito certa: um dos problemas que se coloca em relação a Garrett é o facto de ele ter inventado o teatro em Portugal depois do Gil Vicente e do longo hiato que se seguiu, à parte o caso episódico e accidental do António José da Silva. Quem firma as pedras e os fundamentos é ele. Convém lembrar que, no início de 1800, o intendente Pina Manique, homem que tinha uma enorme influência censória, considerava os comediantes desprezíveis e fomentadores de maus costumes. Na altura, o único teatro permitido em Lisboa era o teatro de marionetas ou o de algumas companhias estrangeiras. O teatro especificamente português não era fomentado. Garrett teve de erigir e praticar todos os géneros (drama, comédia, peça histórica) e, para poder consubstanciar e dar direito de cidadania a cada um desses géneros, às vezes pecou nas peças precisamente por se ver confinado aos géneros. Se ele não tivesse esse plano e, em vez de 20, tivesse feito só cinco ou seis peças em que todos os géneros se cruzassem, provavelmente estaríamos perante um caso genial, um Shakespeare português. Ao espartilhar-se nos géneros, ele, que era um homem de todos os géneros sem limites, acabou por reduzir o seu próprio engenho. A sua obra-prima, o *Frei Luís de Sousa*, apesar de ser uma peça muito bem feita, tem um terceiro acto nitidamente inferior aos dois primeiros. A *Sobrinha do Marquês* é bastante interessante, sustenta-se, tem uma forte coesão interna. Todas as outras peças têm bons bocados mas é hoje impossível vê-las como peças inteiras – os media e a própria literatura revestiram-se de uma eficácia que não se compadece com as desacelerações, as fragilidades do tecido dramático que macula todo o teatro do Garrett.

O que permanece então de mais actual em Garrett?

Os escritos políticos, onde há páginas absolutamente notáveis. Aí ele tinha uma linguagem mais coloquial como, aliás, em *Viagens na Minha Terra*. É preciso não esquecer que foi ele o criador de muitas das leis que tornaram possível uma Constituição a partir de 1820 e que criou as raízes para um Estado burguês, com os defeitos e qualidades inerentes. Garrett manteve sempre uma atenção crítica sobre o que se ia passando e uma vigilância feroz. Há indícios em muitos escritos (o Augusto da Costa Dias di-lo nos estudos introdutórios a uma tentativa de publicação de obra integral que saiu nos anos 70) de que Garrett era republicano. Ele teve vários dramas: esteve sempre dividido entre ser um homem de reflexão e um homem de acção; esteve sempre dividido entre a sua paixão pelo teatro e a sua paixão pela política; esteve sempre dividido entre os vários amores que foi tendo desde que descobriu a sua amada de 15 anos, elogiada pela sua beleza onde quer que chegasse, ao ponto de Garrett ser acusado pelos seus inimigos políticos mais mesquinhos de usar a sua beleza como chamariz para a sua acção política. Coitada, a Luísa Midosi era uma beldade mas nunca seria mais que uma «codorniz» do espírito. Garrett bem tentou ser Pigmalão mas a mulherzinha só pensava noutras coisas, como o adultério. Até nesse sentido Garrett esteve «avant la lettre» porque desaguou como embaixador em Bruxelas e teve de aturar, para além da traição da mulher, compromissos e compromissos políticos que não se coadunavam com a sua índole. Ainda por cima foi «corneado» pela mulher e pelo país, que o abandonou na penúria como provam as suas cartas. Mas há uma razão para o seu gradual compromisso com a sociedade burguesa e com a realidade: a sua filha natural, a Maria Adelaide, que nasceu da sua relação com Adelaide Pastor. Gar-

rett tinha aquele vínculo com a Midosi que não podia desfazer – e adorava a sua filha que queria proteger. Uma das razões por que ele se bateu pelo viscondado prende-se com o facto de a filha não poder ser legitimada e de ele lhe querer garantir um futuro condigno. Aí, ele cedeu e não levou avante a sua radicalidade política, já que ele tinha em si os germes do libertário.

Em que é que isso é objectivamente sensível?

Ele tem coisas notáveis do ponto de vista da percepção política e dos conceitos. Nos escritos sobre o Vintismo, falando ele contra a demagogia política e os seus protagonistas, diz «*os demagogos, esses ultrajadores que enganam aquela parte do povo que confunde as coisas com as pessoas*». Isto é incrível porque ele, cem anos antes, está a falar-nos daquilo que viria a ser um conceito político muito caro à esquerda, que é a reificação crescente que leva à alienação, etc. É notável que, nessa altura, ele já tivesse essa percepção. Além disso, era um orador brilhante. Os escritos parlamentares são manifestações de uma armadura lógica e conceptual e de uma capacidade de improvisação inacreditáveis.

Além dos aspectos que já mencionou, qual é a marca de excepção do Garrett homem?

Ele foi o primeiro *dandy* do século XIX português e talvez dos primeiros grandes cosmopolitas a trazer novidades para a moda e para o gosto português. A tal ponto que isso lhe provocou vários dissabores, já que vários políticos de outras facções aproveitavam para o ridicularizar por causa das suas vestes garridas. Há um livro engraçado (embora pouco rigoroso) de um apaixonado por Garrett, Sousa Nunes, onde se afirma que Garrett tinha na altura em que voltou da Bélgica, 80 coletes e 200 gravatas em exercício e que mudava de roupas brancas duas vezes por dia. Tal como há várias descrições de outras criaturas mais fiáveis como o Júlio César Machado que

refere, com desgosto, que do Garrett nunca se falava do seu nível intelectual mas apenas dos seus chinós, coletes e postigos. Tinha um dandismo feroz e bulímico que o obrigou a ter de construir a seriedade junto dos seus pares, políticos e culturais. Eu imagino a severidade de um dos seus grandes e mais sérios admiradores, Alexandre Herculano, a olhar para os trapos coloridos que Garrett vestia. No seu mais íntimo, Herculano devia achar o Garrett uma espécie de Pierrot ambulante. Há uma descrição feita por Ramalho Ortigão do Garrett a passear pela rua que antecipa o cinema a cores em 50 anos. É como se toda a cidade fosse a preto e branco por onde passa uma mancha colorida que é Garrett. Este colorido também se encontra na sua escrita, sobretudo nos textos mais coloquiais. Garrett era um homem que ligava a tudo. Quando era novo, teve o azar de, num galope a cavalo de encontro a uma paixão, ter caído, batido com a cabeça e ficado com uma marca indelével no couro cabeludo: era isso que o fazia usar o capachinho. Se calhar ele usava todas aquelas cores para disfarçar o capachinho. Num ser sensível como ele, faz sentido. Ele fez *O Toucador* em que fala das modas em Paris e tem parágrafos interessantíssimos sobre temas como o feio feminino ou as páginas em que fala dos tipos de namoro consoante os países em que mete pequenos apartes políticos. Como, por exemplo, perguntar-se «*não serão duas espécies bem engraçadas e frisantes, namoros liberais e corcundas?*». Os namoros corcundas seriam aqueles submetidos aos códigos das leis mais conservadoras. Os mais liberais eram os mais próximos do naturalismo «*avant la lettre*».

Como é que todas estas facetas do Garrett formam um corpo a partir do qual se fazem dramaturgias?

A leitura encenada de *Frei Luís de Sousa*, a partir de uma versão abreviada que eu fiz e que

Ricardo Pais apresenta no final de Março, era inicialmente para ter sido um Sarau Garrett que acabou por se gorar provavelmente por ser incompatível com os *timings* de calendarização do S. João. Então decidimos simplificar; no fundo, o que eu fiz foi ler várias vezes a peça e ir retirando a ganga, torná-la enxuta. Aqui havia um ponto de partida irrefutável: trata-se de uma peça que toda a gente conhece, o que facilitou e legitimou a limpeza de todas as redundâncias das expressões que me pareciam anacrónicas, limpá-las de suspiros e hóstias e de «devolver» (sem nenhuma arrogância) à peça aquilo que seria essencialmente esqueleto e músculos sem trair nenhum dos motores que lhe subjazem. É um trabalho de releitura que não acrescenta uma palavra. No fundo, é tomá-la como uma pedra e desbastar até se lhe encontrar o núcleo. É um trabalho escultórico. Houve um ponto em que eu e o Ricardo Pais discordámos: por mim, teria tirado todas as referências à tuberculose, o que acrescentaria um lado de absurdo à morte da Maria. De repente, estaríamos no teatro absurdo a partir de um material tão respeitável e tão aparentemente cristalizado como é o *Frei Luís de Sousa*. Depois, acabámos por devolver à tuberculose o seu estatuto de força imperiosa e definitiva, de relâmpago divino, que fende a matérias dos corpos humanos tão frágeis. Estão lá todos os conteúdos e sentidos de que esta peça é um feixe.

O projecto *Sexto Sentido* teve pressupostos muito diferentes?

Sim, aí era um projecto em que eu tinha toda a liberdade. Nasceu no Dramat, o laboratório para a dramaturgia onde os autores têm oportunidade de experimentar no palco e com os actores imediatamente após o acto da escrita. Era uma estrutura vital para a escrita dramatúrgica que faltava em Portugal. Ficou

definido que o primeiro projecto do Dramat, dada a coincidência da sua constituição com o ano Garrett, seria um trabalho sobre ele e envolveria um grupo de escritores. Depois de muito pensar, achei que a única coisa que poderia tornar-se sedutora para os autores a convidar seria uma derivação dos sentidos. Propus que cada um deles inventasse o que quisesse a partir dos sentidos. A minha ideia inicial era que cada um dos sentidos tivesse uma biografia: eu gostaria de ver o olfacto do Garrett a contar a sua história, podendo haver pormenores que entrassem em contradição com o Garrett da visão.

Antes de mais, como é que chegou aos sentidos para este projecto?

Acidentalmente. Foi numa fase de pânico em que tinha de encontrar uma ideia que servisse a várias pessoas e o que me pareceu passível de maior liberdade para todos era falar de uma coisa como os sentidos, que nos estaria tão próxima como ao Garrett. Deu-me imenso prazer imaginar as intrigas que se poderiam tecer quando o olfacto entrasse em conflito com o tacto e as histórias que a partir daí se poderiam cruzar. Como dizia o Bergman, e muito bem, a história que é contada nunca é a mesma que a que é ouvida. No fundo, era na tensão dialéctica entre estes sentidos que eu gostaria de localizar o drama desta dramaturgia. Este dispositivo tem duas acções: os sentidos e, por outro lado, um telejornal onde se dá viva voz a um relatório do Ateneu Comercial do Porto datado de 1954, em que se faz uma descrição minuciosa das tentativas de glorificar as memórias de Garrett ao longo de cem anos através de várias comissões que se vão sucedendo e que vão de improdutividade em improdutividade até ao esvaziamento total quando o Lagoa Henriques oferece ao Ateneu um pequeno busto. O episódio arruina pela base aquela comissão que foi poderosa e que nada produziu além dos enterros

sucessivos dos seus presidentes. É trágico porque é uma metáfora do país. A descoberta deste documento foi essencial.

Como é que o *Sexto Sentido* se realiza no terreno e quem coordena as diferentes partes?

É um trabalho que parte de muita discussão colectiva, mas depois terei de articular os textos. O projecto já sofreu evidentemente desvios, embora permaneça a ideia na sua matriz. O que importa é que, no fim, o todo seja coeso. Até acho gratificante essa necessidade de encontrar sentido para uma coisa que conheceu o seu desvio a partir da ideia inicial. Neste momento, estamos a trabalhar com o Grupo de Teatro Assédio, uma nova estrutura de actores vindos de vários grupos do Porto, e é com eles que faremos depois uma apresentação pública no Balleteatro Auditório. O Dramat está ligado ao S. João e, além do Fernando Mora Ramos, há outro encenador no projecto, o Nuno Cardoso, que está actualmente no Auditório Nacional Carlos Alberto e já trabalhou com o grupo Visões Úteis. É um projecto que acaba por congrega várias forças do Porto.

Dos escritores inicialmente convidados, alguns não participam.

A Luísa Costa Gomes não pôde por impossibilidades práticas e o Jacinto Lucas Pires declinou o convite.

Qual é para si o momento mais interessante deste projecto?

Do meu ponto de vista, o mais interessante é o trabalho de laboratório com os actores porque é um processo aberto de permanente discussão e pode ser muito rico verificar na prática os limites e as potencialidades daquilo que se escreveu. Pode levar a situações tão surpreendentes como ter de se refazer totalmente os textos. O «work-in-progress» é o mais interessante.

Foram muito agradáveis as sessões que tivemos até agora porque as pessoas têm todas uma postura semelhante: o que interessa é o projecto e não o seu ganho para o ego. Além disso, é raro pessoas ligadas à criação encontrarem-se e desnudarem-se desta maneira, terem uma relação de humildade para com o que produzem e para com os outros agentes que ali estão.

Estreou recentemente uma peça sua, *Nada do Outro Mundo*. O processo de criação foi muito diferente por ser solitário?

Em relação ao *Sexto Sentido*, só pude trabalhar a situação que quero explorar em relação aos sentidos depois de ter lido as outras propostas. Achei que a minha teria de padecer de um pouco mais de contextualização e de construir um registo por contraste em relação aos outros módulos. Por isso, tive de submeter a minha criatividade a esses condicionamentos, o que também me agradou porque, por vezes, no maior condicionamento saem as coisas mais doidas. Foi o que aconteceu, o meu texto é um diálogo entre Garrett e Mandrake, depois se verá como e porquê. *Nada do Outro Mundo* é fruto de uma encomenda, agradou-me muito o desafio de ter de inventar a partir do nada e de uma ideia muito generalista – a situação de um bar onde se explora a solidão das cidades. É inevitável que andemos todos à volta de temas semelhantes, as diferenças estão nas variações e no engenho que possa ou não ter. Queríamos explorar certas situações que fossem comuns, porque me interessa sempre explorar o lado oculto, de prodígio, na matéria do real. Mas o processo de criação foi completamente diferente. Sempre que me sentei para escrever cada uma daquelas cenas, não sabia o que ia encontrar a seguir. Desse ponto de vista deu-me um prazer imenso porque o texto é que se estrutura, tem a sua inteligência própria. Comparando com o *Sexto Sentido*, foi um trabalho completamente solitário.

Biografia

Nascido no Porto, a 4 de Fevereiro de 1799, João Baptista da Silva Leitão viria a falecer em Lisboa a 9 de Dezembro de 1854.

Os seus pais refugiaram-se em Angra, como consequência da invasão francesa de Soult, em 1809, onde o escritor recebeu a influência benéfica do seu tio paterno, o bispo D. Frei Alexandre da Sagrada Família, tendo recebido Ordens Menores e tendo mesmo, aos 15 anos, subido ao púlpito numa igreja da Graciosa, em substituição do pregador.

Matriculado em 1816 na Faculdade de Direito de Coimbra, em breve se dedica à actividade dramática num meio académico agitado pelas novas ideias, sobretudo políticas.

Concluído o curso, em 1821 (ano em que termina *O Retrato de Vénus*), vem para Lisboa, onde imediatamente acumula triunfos, no âmbito literário, com a representação de *Catão* (estreado a 29-11-1821), afectivos, com o fulgurante casamento com Luísa Midosi (de quem viria a separar-se em 1836), e políticos, inaugurados estes com a oração fúnebre a Manuel Fernandes Tomás.

Exilado como liberal em 1823, viveu em Inglaterra e em França até 1826.

No regresso a Portugal dirige os jornais *O Português* e *O Cronista*, mas conhece de novo o exílio de 1828 a 1832, voltando a Portugal com os bravos do Mindelo.

De 1833 a 1836, é nomeado Encarregado de Negócios e Cônsul-geral na Bélgica.

Passos Manuel, na chefia do Governo após a Revolução de Setembro de 1838, encarrega-o da restauração do teatro português, missão que leva a cabo criando, não só o Conservatório de Arte Dramática, mas igualmente a Inspeção-geral dos Teatros e sobretudo o Teatro Nacional.

É nomeado Deputado em 1837, Cronista-mor em 1838 e finalmente Par do Reino em 1851.

Em 1852, num Ministério presidido por Saldanha, foi encarregado, por alguns meses, da pasta dos Negócios Estrangeiros.

D. Pedro V agraciou-o, a 25 de Junho de 1854, meses antes da sua morte, com o título de Visconde de Almeida Garrett.

Principais obras de Almeida Garrett impressas e publicadas em vida do autor

1820	<i>Hymno Patriótico</i>	Porto
1821	<i>O Retrato de Vénus</i>	Coimbra
1822	<i>Catão</i>	Lisboa
1825	<i>Camões</i>	Paris
1826	<i>Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa</i> (in <i>Parnasso Lusitano</i>),	Paris
1826	<i>Dona Branca</i>	Paris
1828	<i>Adozinda</i>	Londres
1829	<i>Da Educação</i>	Londres
1829	<i>Lírica de João Mínimo</i>	Londres
1830	<i>Portugal na Balança da Europa</i>	Londres
1841	<i>Mélope – Gil Vicente</i>	Lisboa
1842	<i>O Alfageme de Santarém</i>	Lisboa
1843	<i>Romanceiro e Cancioneiro Geral</i>	Lisboa
1844	<i>Frei Luís de Sousa</i>	Lisboa
1845-1850	<i>O Arco de Sant'Anna</i>	2 vols, Lisboa
1846	<i>Viagens na Minha Terra</i>	Lisboa
1853	<i>Folhas Caídas</i>	Lisboa



Retrato de Almeida Garrett alusivo ao cerco do Porto, por Manuel de Araújo Porto Alegre. Coleção particular. Fotografia de Isabel Rochinha.

