

Olga Manuela Gomes Gonçalves Moreira Soares

UM OLHAR SOBRE A OBRA EM CONSTRUÇÃO

Leitura de Alguns Paratextos de Almeida Garrett



PORTO
2003

Olga Manuela Gomes Gonçalves Moreira Soares

UM OLHAR SOBRE A OBRA EM CONSTRUÇÃO

Leitura de Alguns Paratextos de Almeida Garrett

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

N.º

78627

Data 20.05/02/21

043 M

S656 0

ex. 2

PORTO
2003

FUNDO GERAL

FLUP-BIBLIOTECA ()



549676

Olga Manuela Gomes Gonçalves Moreira Soares

UM OLHAR SOBRE A OBRA EM CONSTRUÇÃO

Leitura de Alguns Paratextos de Almeida Garrett

PORTO
2003

Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas,
Modernas e Contemporâneas apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por

Olga Manuela Gomes Gonçalves Moreira Soares.

Outubro de 2003

AGRADECIMENTOS

Chegado o momento das últimas palavras, impõe-se que aqui manifeste o meu reconhecimento e gratidão para com todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que esta etapa fosse cumprida.

Assim, lembro e agradeço as lições de todos os professores que gastaram comigo algum do seu tempo, durante o ano em que frequentei a parte curricular do Curso de Mestrado em Literaturas Românicas, Modernas e Contemporâneas, nomeadamente:

Ao Professor Doutor Ferreira de Brito, responsável por este curso de mestrado,
À Professora Doutora Fátima Marinho,
À Professora Doutora Maria do Nascimento Carneiro,
À Professora Doutora Isabel Pires de Lima,
À Professora Doutora Celina Silva.

Pelo incentivo, pela sensibilidade e sobretudo pelo imenso saber e prazer com que trata as questões da Teoria Literária, e mais ainda pelo empenho e pela disponibilidade com que me acompanhou ao longo de todo o tempo de elaboração do presente trabalho, reitero os agradecimentos já endereçados à Professora Doutora Celina Silva, agora na qualidade de Orientadora desta dissertação de mestrado.

À Professora Doutora Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, também pelo seu enorme saber, pelo incentivo, pela simpatia e pela disponibilidade com que aceitou ler os primeiros esboços deste trabalho.

Aos meus pais, por me terem sempre incentivado a ir mais longe, com a sua ajuda, o seu estímulo e a sua presença constante.

Pelos momentos em que não estive presente como gostaria, e pelo muito que se subentende, dedico este trabalho à minha filha Matilde.

A Autora

INTRODUÇÃO

Qualquer tese é um desafio. Como qualquer desafio, também a preparação e a escrita de uma tese emerge de um universo de dúvidas, muitas inquietações, umas quantas hipotéticas explicações, e algumas, poucas, certezas. Assim é este trabalho. Primeiro, porque é uma tese; depois porque o campo objectal escolhido nos arrasta, inevitavelmente, para o terreno dos desafios, das veleidades - outros dirão.

Falar de Garrett, hoje, é, por si só, um desafio. A leitura de Garrettt, como a de todos os autores canónicos, vê-se, muitas vezes, rodeada de um sistema bem definido de certezas e teorias mais ou menos calcificadas, por vezes deturpadas pelo desgaste das interpretações que o facilitismo impõe. Talvez por isso, alguns considerem que “tudo” já foi dito, ou que muito já se disse a seu respeito e da sua obra (não obstante muitos dos seus textos ainda continuarem inéditos, por ocasião do seu bicentenário) e certamente por isso, alguns especialistas na matéria deram o assunto por encerrado.

Com muita pertinência e para espanto de alguns, Ofélia Paiva Monteiro, admite, em 1999, aquando das Comemorações do Bicentenário do autor, que Garrett está ainda “mal estudado” e “insuficientemente conhecido”¹, até porque o seu espólio depositado na Biblioteca Geral da Universidade e na Faculdade de Letras de Coimbra espera por uma publicação que tem tardado e que poderá trazer algumas surpresas e muitos contributos para um entendimento mais rico e mais correcto da obra e do pensamento deste multifacetado escritor português. Também José Oliveira Barata admite que “há todo um trabalho oficinal a fazer sobre muitos aspectos da obra do escritor, grande e pouco estudado.”²

Consciente desta lacuna está quem continua a trabalhar, de perto, o autor e a sua obra. Com efeito, já Duarte Ivo Cruz, aquando da publicação da

¹Estas palavras foram proferidas por ocasião do Congresso Internacional “Garrett: um Romântico, um Moderno”, que decorreu na Universidade de Coimbra, entre 3 e 5 de Fevereiro 1999.

² In Jornal de Notícias, 4 de Fevereiro 1999.

correspondência inédita do Arquivo do Conservatório, em 1995, afirma que:

“Continuam inéditos, por incrível que pareça, alguns textos dramáticos; continua inédita toda a correspondência diplomática; e estão praticamente inéditos, porque perdidos em publicações desaparecidas, os sucessivos pareceres sobre peças emitidos no contexto do Conservatório. Como inédita está, cremos, parte considerável da colaboração na imprensa periódica. Vamos ver durante quanto tempo ficarão inéditos todos estes textos.”³

Garrett é o introdutor do Romantismo em Portugal - assim começa, invariavelmente, nas colectâneas escolares, o capítulo dedicado a este autor. Resta saber de que Romantismo se fala e que Romantismo se diz estar patente na obra de Garrett, sendo que raramente se fala da modernidade inerente à sua postura e à sua obra, e mais raramente ainda se realça a importância extraordinária da “revolução” que o Romantismo garrettiano trouxe às letras portuguesas oitocentistas e futuras.⁴

Conscientes do risco em que incorremos ao longo destas páginas, esperamos melhor sorte do que Ícaro, porque estamos convictos de que não “desafiamos” pelo prazer inconsequente de desafiar; antes nos move uma vontade inequívoca de, com estas reflexões, concorrer para uma aproximação ao autor, cada vez mais problematizada e problematizante, mais lúcida, mais enriquecida, tão rico e complexo é o seu legado literário (e não só).

O presente estudo está todo ele centrado no pressuposto de que Garrett é, de facto, o representante do Romantismo⁵ em Portugal e, simultaneamente, o

³ Duarte Ivo Cruz – *Almeida Garrett – Correspondência Inédita Do Arquivo Do Conservatório (1836 – 1841)*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, p.39.

⁴ Para tanto, considere-se, como muitos autores defendem, e nós também, que o Romantismo é a primeira vanguarda e que todas as posteriores “vanguardas” se podem considerar “movimentos pós-românticos”.

⁵ Atendendo à considerável abrangência do termo, importa precisar de que romantismo falamos e que romantismo nos interessa estudar no âmbito deste trabalho. Debruçar-nos-emos sobre o projecto teórico do Romantismo de Léna e dele procuraremos ecos nas literaturas de alguns países europeus, nomeadamente em Portugal e, concretamente, em Garrett. Não subestimamos outros aspectos do movimento romântico, até porque temos consciência de que se trata de um fenómeno

instaurador da Modernidade nas letras portuguesas. Assim, é nosso propósito demonstrar que, contrariamente ao que alguns defendem, Garrett representa bem, no que é realmente essencial, o ideal do movimento romântico, do qual o Romantismo de Iéna é considerado o mais fiel representante. Uma tal postura face ao valor e às implicações estéticas e literárias da obra deste autor implica que questionemos, de imediato, certas leituras que põem em causa a importância do movimento romântico em Portugal e conseqüentemente do valor da obra garrettiana.

A primeira delas prende-se com o pressuposto de que não houve Romantismo propriamente dito em Portugal, tal foi a nossa marginalidade estético-cultural neste período. Neste contexto, Garrett não pode ser tomado como um verdadeiro romântico, porque os não houve entre nós. Assim pensa, entre outros, Jacinto do Prado Coelho ao interrogar-se: "Não se mostram, em certo sentido, anti-românticos os mentores do romantismo português? Não foi necessário esperar pelos fins do século XIX ou até pelo século XX para assistir, na literatura portuguesa, as mais estremes manifestações de romantismo?"⁶

Aliás, Álvaro Manuel Machado defende que "O começo do nosso romantismo nada tem de criação ao nível das ideias literárias. É antes um improviso a partir de ideias velhas - e sobretudo, ideias políticas". E acrescenta: "será que houve verdadeiramente neste período um enriquecimento de ideias românticas?" Para concluir: "Não me parece.(...) Ficámo-nos por aquilo a que o próprio Garrett chamou «romântico» e «género romântico» em 1822, no prefácio à primeira edição de *Catão*, só vindo a falar de «romantismo», aliás sem grande convicção, no prefácio da quarta edição da mesma obra.(1845)."⁷

Além dos que falam das "limitações provincianas do nosso romantismo"⁸, outros há que, violentando as convicções mais profundas deste autor, o tratam como um romântico, na acepção romanésca e negativa que o termo - e o próprio

multifacetado e complexo, cujo cariz mais ou menos nacionalista lhe confere a grande variabilidade que o caracteriza. A nossa opção conceptual prende-se com a convicção de que foi o projecto dos românticos alemães aquele que mais inovou e que mais contributos trouxe à nova literatura, inaugurando, para sempre, a eterna busca do absoluto literário.

⁶Jacinto do Prado Coelho, cit. por Álvaro Manuel Machado - *As origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Vol.36, 2ªed. 1985, p.17.

⁷Álvaro Manuel Machado - *As origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Vol.36, 2ªed. 1985, p.73, 75 e 75, respectivamente.

movimento - adquiriu desde logo e que é a que Victor Hugo aponta no seu prefácio de *Cromwell*:

"le faux romantisme (...) ose poindre aux pieds du vrai. Car le génie moderne a déjà son ombre, sa contre-preuve, son parasite, son classique, qui se grime de lui, se vernit de ses couleurs, prend sa livrée, ramasse ses miettes, et, semblable à l'élève du sorcier, met en jeu(...)des éléments d'action dont il n'a pas le secret."⁹

O próprio Garrett reagiu prontamente contra esse romantismo romanesco e epidérmico, cujos traços parodia e ironiza, nomeadamente na sua obra *Viagens na minha terra*: "Eu não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser - ao menos o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra."¹⁰ Um dos anátemas que sobre esta nova literatura impedia era o de ser uma "literatura piegas", terreno propício ao sentimentalismo mórbido e desregrado, e a propósito desta nova tendência disse Garrett: "Da literatura piegas nos livre Deus, sobre todas as coisas."¹¹

A este propósito é, aliás, curioso atentar no paralelo de posições que é possível estabelecer, depois de lidas as palavras de Philippe Lacoue-Labarthe, com os românticos de Iéna. Tal como Garrett, "les romantiques d'Iéna ne se sont pas appelés romantiques. (...) Ce sont leurs adversaires d'abord - dès 1798 on publie contre eux des pamphlets- , puis leurs premiers historiens (déjà Jean Paul en 1804) et leurs critiques qui leur donneront leur nom, qui fixeront une «école romantique»."¹²

Também eles terão ironizado, como Garrett, a propósito do termo e da sua incapacidade para o definir, ao mesmo tempo que o postulavam como algo de indefinível pela sua essência:

⁸Álvaro Manuel Machado, op. cit. p.85.

⁹Victor Hugo - *Théâtre - Angelo-Procés d'Angelo et d'Hernani Cromwell*, Paris, Victor Lecou, J. Hetzel et C^o, 1854, p.192.

¹⁰Almeida Garrett - *Viagens na minha terra*, Lisboa, Europa -América, 1976, 3^aed., p.40.

¹¹Almeida Garrett - *Obras completas*, vol.I. Porto, Lello & Irmão Editores, p.1666

¹²Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy - *L'Absolu Littéraire, Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand-*, Paris, Seuil, 1978.

"Quant à leur usage «propre» du terme, il fait le programme *proprement indéfini* des textes que nous avons à lire, et qu'il faut tous accompagner de l'ironie de cette lettre écrite à August par son frère Friedrich : «Je ne puis guère t'envoyer mon explication du mot Romantique, car elle fait - 125 pages.» Une telle définition ironique - ou l'ironie d'une telle absence de définition - mériterait au fond d'être érigée en symbole. Tout le projet romantique est là (...) et n'aura finalement trouvé d'autre définition qu'un lieu (Iéna) et une revue (l'Athenaeum)."¹³

Essa “ausência de definição” é o que melhor traduz o espírito deste movimento de renovação literária e artística que exaltou o princípio da mudança e o converteu no seu próprio fundamento. Também o conceito de processo é o que melhor se adapta à experiência literária destes românticos, porque traduz a organicidade/plasticidade das formas que procuram e a vulnerabilidade das suas práticas, que, aliás, não pretendem acabadas ou unívocas. Tudo está em aberto, o processo é mais importante do que o produto, porque, através deste dinamismo e da abertura formal se persegue a inefável perfectibilidade da obra literária. Ora, definir é delimitar, pôr um fim, fixar. Impossível definir, então.

Procuraremos, pois, demonstrar em que medida Garrett foi romântico e sobretudo que tipo de romântico foi ele, bem como tentar pôr em evidência aquilo que efectivamente deve estar associado ao verdadeiro romantismo, na fase máxima da sua emergência e não no seu declínio ou na sua degenerescência. Serão focados os principais pressupostos ideológicos e teóricos que fizeram do Romantismo a primeira de todas as vanguardas, tal como muitas teorizações postulam, e de Garrett um homem que, sendo do seu tempo - um romântico -, se pode tomar como um exemplo de modernidade, quase sempre acima da "intelligentzia" da sua época (e não só) que, tantas vezes, o não soube compreender nem acompanhar.

Garrett, na medida em que deu corpo, na sua obra e na sua actuação, aos principais pressupostos do romantismo teórico de Iéna, é um “precursor” e o

¹³Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy , op. cit., p.15.

“verdadeiro” introdutor da modernidade na cultura e na literatura portuguesa. O romantismo abriu, efectivamente, as portas da Modernidade, portas que ainda se não fecharam, porque, como diz Octávio Paz, a própria pós-modernidade mais não é do que a modernidade revisitada¹⁴ e até as vanguardas são reiteraões da emergência do ideal moderno, isto é, da “tradição da ruptura”.

Segundo esta óptica, o Romantismo é, com toda a propriedade, uma vanguarda, a primeira vanguarda. As vanguardas estão intrinsecamente ligadas ao espírito do Romantismo, sendo que o que os distingue reside fundamentalmente no facto de o romantismo inaugurar a tradição da ruptura, ao passo que as vanguardas são manifestações pontuais/cíclicas dessa mesma tradição da ruptura. As vanguardas são, podemos dizer, como que o princípio do fim. A relação entre Romantismo e vanguarda é, aliás, um conceito capital no pensamento de Octávio Paz:

"Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. (...)ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores(...) ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra - mágica, sobrenatural, superreal(...) en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma. No sólo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades."¹⁵

Octávio Paz acrescenta ainda que, embora a violência e o radicalismo das suas atitudes e dos seus programas distinga as vanguardas dos movimentos anteriores, a herança do romantismo é, mesmo assim, iniludível, fazendo com que todas as vanguardas sejam pós-românticas por natureza. "La vanguardia rompe con la tradición inmediata- simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo

¹⁴ "El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo - lo que está después es la vanguardia - sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo.(...) Se trata de una tendencia dentro del modernismo.(...) Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los postmodernistas?*", in Octávio Paz – *Los Hijos del Limo, Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S.A., 3ª ed.1981, p.138., (sublinhado nosso).

¹⁵Ibidem, p.147.

en pintura - y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo.”¹⁶

E fala ainda da aceleração das mudanças estéticas que caracterizam a vanguarda, as quais, numa atitude autofágica, se autosubstituem e auto-sucedem, dando lugar a uma vertiginosa sucessão de rupturas que, ainda assim, não deixam de perpetuar a “tradição da mudança” instaurada pelo romantismo e que é, em última instância, a sua marca mais certa e mais significativa.¹⁷

Por tudo isto, é importante perceber a génese do movimento romântico, conhecer as suas verdadeiras motivações e dar-lhe o relevo que só pode ter no panorama literário e artístico ocidental, e no português em particular.

Sob o escopo do nosso trabalho estará, pois, Garrett e determinados aspectos da obra deste autor susceptíveis de ilustrar a sua faceta “intrinsecamente” romântica, nomeadamente aqueles que, de forma mais ou menos evidente, deixam antever a revolução que a modernidade operou no panorama literário português, a partir deste período.

Sempre norteados por este objectivo, começaremos por abordar, no primeiro capítulo deste trabalho, e numa perspectiva contextualizante, os quesitos fundadores do romantismo teórico de Iéna, dos quais decorrem a instauração e a consciência da crise que caracterizam a época “moderna” então iniciada. Partindo do Romantismo alemão, impõe-se um périplo pelo Romantismo em Inglaterra e em

França, guiados, fundamentalmente, pelos textos teóricos produzidos nos respectivos países. Feito o levantamento desses pressupostos teóricos, rumaremos a Portugal, procurando, no único “sítio” possível, ecos deste romantismo primeiro. Na obra de Almeida Garrett.

O segundo capítulo, no seu conjunto, visa mostrar, com base no corpus textual seleccionado, como se processou, durante o romantismo, mas

¹⁶Octávio Paz, op. cit., p. 161.

¹⁷ Para Octávio Paz, o fim do espírito da modernidade pode estar para breve, se pensarmos na fugacidade e na fragilidade que caracterizam, regra geral, as sucessivas rupturas que não chegam a impôr-se porque desaparecem com a mesma celeridade com que aparecem e que, segundo Octávio Paz deixam de ser verdadeiras rupturas para passarem a ser “variaciones de modelos anteriores”, visto que “en el hormiguero se anulan las diferencias.” Deixaremos, então, de falar de modernidade porque deixou de haver ruptura, isto é, a tradição da ruptura deixou de ser tradição e

particularmente em Garrett, a busca do “absoluto literário”, perseguido por certos autores desse período; busca essa onde ainda hoje entroncam muitos projectos de criação literária. Por razões de natureza metodológica e pragmática, tratar-se-ão, em separado, algumas das vertentes desse almejado absoluto, suas implicações em termos de prática de escrita e exemplos textuais de tais procedimentos.

Uma delas diz respeito à crise que afectou a escrita literária e que levou, de imediato, à questionação da literatura no interior da própria literatura, numa representação em abismo de si mesma, fenómeno esse que Labarthe, numa expressão feliz, apelida de “littérature au carré”. Por outras palavras, acaba de ser criada a “crítica criativa”, tal como Friedrich Schlegel a entende. Em Garrett podemos igualmente aceder a essa consciência dramática da prática da escrita, conforme teremos oportunidade de mostrar.

A encenação literária da questionação acerca do fenómeno artístico é, muitas vezes, secundada e até servida por um outro tipo de encenação afecta ao sujeito da escrita que, não raras vezes, se fractura, se denega, assim se construindo na teia do texto. Em Garrett, por exemplo, a fracturação do sujeito poético nasce da incapacidade de cisão total de que dá mostras, em variadíssimos momentos da sua obra. Tal incapacidade é, simultaneamente, causa e consequência da dualidade das poéticas subjacente à escrita de Garrett que, mais do que exaltar gratuitamente a antinomia clássico/romântico, se preocupou em superá-la, tentando alcançar o “absoluto literário” de que já aqui falámos. Os contrários não são, necessariamente, contraditórios, como preconiza a dialectica hegeliana. Também não é, propriamente, a síntese que se busca, porque essa poderia vir a anular/neutralizar os opostos; o que se pretende atingir é a coexistência dos opostos, superando-os e evitando a desvirtuação do seu conteúdo inicial.

Nesta perspectiva, Garrett visava uma "arte regenerada", resultante da comunhão entre a "verdadeira e bela natureza" e a "verdadeira e boa arte", conforme diz no prefácio da primeira e segunda edições de *Catão*, respectivamente.¹⁸ À semelhança de Dolezel¹⁹, poderíamos falar da “força

deu lugar à continuidade. Então, será o canto do cisne da época moderna e a herança romântica terá o seu fim à vista.

¹⁸Almeida Garrett - *Obras completas*, vol.II. Porto, Lello & Irmão Editores, p. 1612 e p. 1614.

unificadora” desta nova forma de arte . Com efeito, o “modelo orgânico” em que assenta a “poética morfológica” do Romantismo preconiza as “formas orgânicas e naturais”, cuja prioridade é a adequação total da forma e do conteúdo do texto literário. Assim, em vez da criação de cânones absolutamente novos, o que importa a Garrett, como aliás aos românticos em geral, é, nas palavras de Ofélia Paiva Monteiro, a “procura da forma que melhor envase quanto lhe vai no espírito e no coração”.²⁰ Essa será a “melhor forma”, porque é uma “forma natural”.

Na segunda parte deste trabalho, e com base na análise do *córpus* seleccionado, procuraremos equacionar, de forma sistematizante, os principais traços da escrita garretiana à luz dos pressupostos teóricos do romantismo de Iéna e da própria modernidade, no sentido de evidenciar a (in)coerência e a importância do seu percurso literário para o amadurecimento e a abertura das letras portuguesas de oitocentos.

Importa esclarecer que o objectivo deste trabalho não é tanto a análise de um *córpus* textual definido quanto a explanação de certos pressupostos/fundamentos teóricos da obra e do autor que o *córpus* seleccionado terá por função ilustrar. Para sermos mais precisos, é a (in)coerência do percurso literário de Garrett que mais nos interessa documentar. Nesta perspectiva, far-se-á a selecção dos textos²¹ que melhor cumpram esse objectivo, organizados segundo a lógica da predominância, em cada um deles, dos vectores estruturantes por nós identificados: a crise da literatura, a crise do sujeito, a busca do absoluto literário. Admitimos, obviamente, que esta compartimentação se deve a razões de ordem meramente metodológica, já que muitos dos textos em questão resultam da interacção e da coexistência, evidente ou subjacente, de todos esses vectores.

¹⁹ Lubomir Dolezel – *A Poética Ocidental-Tradição e Inovação*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Tradução de 1990

²⁰ Ofélia Paiva Monteiro ao *Jornal de Notícias*, de 4 de Fevereiro 1999, por ocasião das comemorações do Bicentenário de Garrett, em Coimbra.

²¹ Para maior comodidade de consulta, os textos em análise serão sempre citados como base na edição da Lello & Irmão – Editores, 2ª ed, em 2 volumes, É, neste momento, a edição mais acessível, e por esse motivo, também a mais consultada. Temos, no entanto, consciência da qualidade de uma outra publicação - *Obras Completas de Almeida Garrett*, 2 vols, da responsabilidade de Teófilo Braga, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904 - que, segundo Ofélia Paiva Monteiro, reproduz, com razoável fidelidade, pelo que diz respeito às obras editadas em vida do escritor, a última versão publicada por Garrett. Contudo, a dificuldade de acesso e manuseamento desta obra, em arquivo na Biblioteca Municipal do Porto (foi aqui que a consultámos), fez com que tivéssemos enveredado pela outra alternativa, que nos parece a mais válida, exceptuada que está esta outra.

Assim, seleccionámos paratextos, nomeadamente prefácios de algumas obras de Garrett que, do nosso ponto de vista, ilustram alguns dos aspectos mais distintivos da literatura que se iniciou com o Romantismo, sobretudo sob influência do Romantismo alemão. São eles os prefácios das quatro edições do poema *Camões*, a “Protestação” da primeira edição do poema *Dona Branca*, o prólogo da segunda edição desse mesmo poema e a “Nota à Prefacção”; a “Nota do Autor Desta Obra” que precede a *Lírica de João Mínimo*. Poderemos, pontualmente, recorrer a outro tipo de mensagens paratextuais, como notas, dedicatórias ou epígrafes, se isso se revelar útil à clarificação de um ou outro ponto de vista, no decorrer da análise global.

O corpus seleccionado e explorado no segundo capítulo é, então, um corpus paratextual, como paratextuais são quase todos os textos teóricos, em que basearemos as ideias expostas no capítulo inicial. Conforme constatámos nas leituras feitas, a dimensão paratextual da obra de Garrett está ainda pouco estudada, como consideram também alguns estudiosos²², o que, do nosso ponto de vista, torna absolutamente pertinente esta nossa opção.

A opção por um cópús de tipo prefacial decorre ainda, em grande parte, da especificidade do período literário que nos ocupa - o Romantismo. Com efeito, o fundamental do movimento romântico passa pela recusa e/ou desconstrução das poéticas vigentes, essencialistas ou pré-existentes ao texto, e pelo esboço, explícito ou implícito, no interior das obras individuais, mais precisamente nos prefácios e demais paratextos, de novas poéticas, desta feita, condicionais e abertas. Assim se compreende a importância que este tipo de textos assumiu no período romântico, enquanto “poéticas” condicionais que sustentam a escrita literária a partir de então. As premissas da nova literatura discutem-se, decidem-se e proclamam-se no seio da própria literatura, numa representação em abismo de si mesma. Estas poéticas são poiéticas, lugares onde se montam e desmontam os processos de escrita e onde teoria e prática se confundem. Conforme se tem vindo a mostrar, os prefácios, no movimento Romântico, nos quais os de Garrett se incluem, são, essencialmente, “manifestos” de uma nova literatura. Embora as

²² Recordemos Ofélia Paiva Monteiro, aquando das comemorações do bicentenário do autor, que aliás já tivemos oportunidade de citar na Introdução deste trabalho.

obras apresentem também, muitas vezes, essa dimensão teorizadora e metatextual, é nos prefácios que ela é mais evidente.

No Romantismo mais do que em qualquer outra época, com a recusa das poéticas clássicas e dos cânones vigentes, os paratextos das obras, quando não as próprias obras, transformam-se em autênticos metatextos, neles cabendo a crítica poética e a reflexão em torno da questão literária. A teorização surge a par da prática literária. São os paratextos que caucionam a obra a que pertencem, na ausência de qualquer teorização pré-existente que a sustente e que a descodifique. Segundo Dolezel, só a literatura pode explicar a própria literatura, o que torna entendível o aparecimento da crítica poética ou “crítica criativa”. Os paratextos respondem, assim, à necessidade do autor de legitimar e de controlar até, a própria produção. A obra de Garrett é disso um exemplo, como adiante se verá.

Os paratextos, com o advento do Romantismo e da própria modernidade, revelam-se também particularmente importantes, na medida em que estão ligados à circulação social do livro que passa a ser objecto de consumo, para um público leitor que é agora bem mais alargado. Com o incremento da imprensa, o acesso ao livro democratiza-se e o público/leitor/consumidor, agora mais heterogêneo, no seu gosto como na sua competência literária, socorre-se dos paratextos para, eventualmente, o guiar na leitura do texto propriamente dito. Está assim justificada a proliferação dos prefácios, nesta época, em que são vistos como uma forma privilegiada de (in)formar o novo público sobre a nova literatura.

A importância capital dos paratextos nas obras literárias em geral e nas do Romantismo em particular é amplamente reconhecida por vários teóricos, nomeadamente Gerard Genette, que assim os define de forma esclarecedora “s’il n’est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte.”²³ Os estudos de Genette nesta matéria vêm consubstanciar esta nossa perspectiva sobre a importância do paratexto, nomeadamente dos prefácios, enquanto textos teorizadores muito frequentes em períodos de “transição”:

“Ce souci de définition générique n’apparaît guère dans des zones bien balisées et codifiées(...) mais plutôt dans les franges

²³ Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, Paris, 1987, p.12.

indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de «transition» comme l'âge baroque ou les débuts du romantisme, où l'on cherche à définir de telles déviations par rapport à une norme antérieure encore ressentie comme telle.”²⁴

Defende ainda Genette que “le sentiment de l'innovation générique peut être plus fort, et donner à la préface l'accent d'un véritable manifeste.”²⁵ Para ilustrar o que acaba de dizer, enumera alguns desses textos fundadores que classifica como “prefácios-manifesto”, dos quais destacamos, *Lyrical Ballads* de Wordsworth e o *Préface de Cromwell*, de Victor Hugo.²⁶

A tipologia estabelecida por Genette²⁷ para os diversos tipos de paratexto, convém particularmente a este estudo, tendo-se revelado altamente compatível com a especificidade dos textos analisados e com os objectivos deste trabalho. Considerando o estudo genettiano acerca do paratexto particularmente relevante e inédito, até à data, nele sustentámos teoricamente esta nossa tese, esperando que a escolha deste horizonte teórico possa contribuir para um entendimento mais aprofundado da funcionalidade e do processo de estruturação dos prefácios de Garrett e da sua importância para a explicação do percurso literário do autor.

A abordagem de Genette sobre o paratexto é extremamente exaustiva e abrangente e compreende aquilo que ele designou de peritexto e epitexto, com base numa distinção de cariz puramente espacial.²⁸ Enquanto o peritexto, como o nome deixa perceber, é composto por mensagens diversas que se situam em redor do texto, no espaço do mesmo volume, o epitexto, localizado fora do espaço físico da obra, não é da responsabilidade nem intenção do autor da obra e pode englobar coisas tão diversas como uma entrevista com o autor, uma crónica jornalística ou até mesmo uma recomendação pessoal de um leitor a outro. Basicamente, o objectivo subjacente a ambos é o de apresentar o livro e, dependendo dos casos,

²⁴ Gérard Genette, op. cit., p.208,(sublinhado nosso).

²⁵ Ibidem., p.209.

²⁶ Textos que analisaremos no capítulo primeiro, na qualidade de “prefácios-manifesto”.

²⁷ Gérard Genette, op. cit.

²⁸ “Comme il doit désormais aller de soi, peritexte et épitéxte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte*=*peritexte*+*épitéxte*”, *Seuils*, p.11.

também o de ir estabelecendo com o futuro ou eventual leitor uma série de “transações” e compromissos de leitura, no sentido de um melhor acolhimento da obra e de uma leitura mais pertinente, já que, para Genette, o paratexto é “une zone non seulement de transition, mais de transaction”²⁹.

A abrangência do conceito de paratexto e suas implicações é de tal forma ampla, que Genette lembra que, paralelamente ao paratexto de ordem textual cujo estatuto linguístico partilha normalmente com o texto a que se refere, não devemos subestimar o paratexto que designa de “factual” e que pode determinar também a recepção da obra. Com efeito, quando conhecidos do leitor, aspectos como o sexo, a idade e outros dados biográficos do autor, a sua notoriedade, bem como a contextualização histórica e literária da obra, influenciam as leituras que dela se fazem. Diríamos então, como Genette, que “tout contexte fait paratexte”³⁰ e que “ceux qui le savent ne lisent pas comme ceux qui l’ignorent, et que ceux qui nient cette différence-là se moquent de nous.”³¹

De que falamos, então, quando falamos de peritexto? De aspectos tão diversos como: o peritexto editorial (o peritexto mais exterior, incluindo a própria realização material do livro e os seus aspectos tipográficos); a inscrição (ou não) do nome (fictício ou autêntico) do autor; a indicação do título da obra; a existência de títulos interiores ou entre-títulos que, contrariamente ao título geral do livro, não são um elemento indispensável à sua existência material ou social; as notas prévias (PI, isto é, “prière d’insérer”) que se podem, simplistamente, fazer passar por um prefácio breve³²; as dedicatórias (da obra ou simplesmente de um exemplar da obra); as epígrafes que são, grosso modo, citações “enxertadas” algures ao longo do texto, e que para Genette podem muito bem ser “un mot de passe d’intellectualité”³³ ou representar “le sacre de l’écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon.”³⁴; as notas, pois que “si le paratexte est une frange souvent indécise entre texte et hors-texte, la note, qui, selon ses états,

²⁹ Genette, op. cit., p.8.

³⁰ Ibidem., p.13.

³¹ Id., Ibidem.

³² Para Genette: “En d’autres termes, qui seront les nôtres, un texte bref (généralement d’une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d’une manière le plus souvent valorisante, l’ouvrage auquel il se rapporte – et auquel il est, depuis un bon demi-siècle, joint d’une manière ou d’une autre.”, in *Seuils*, p. 98.

³³ Genette, op. cit., p.149.

relève de l'un ou de l'autre ou de l'entre-deux, illustre à merveille cette indécision et cette labilité.”³⁵ e, por fim, a instância prefacial, vulgo prefácio, definido por Genette como “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou quit précède.”³⁶.

Para proceder à análise de qualquer um destes elementos do paratexto, Genette propõe um questionário à primeira vista simplista, mas que, quando aplicado com o rigor com que ele próprio o faz, se revela absolutamente exaustivo e eficaz para o entendimento e para a definição do estatuto das diversas mensagens paratextuais. Trata-se de analisar as suas características espaciais (onde?), temporais (quando?), formais (como?), pragmáticas (de quem? para quem?) e funcionais (para quê?). Genette mostra-nos, recorrendo sempre que possível a exemplos concretos, como estas várias categorias analíticas se conjugam num padrão quase irrepitível de situações de comunicação. A teia de tipologias que cada caso suscita é incrivelmente complexa e nem sempre exclusiva, porque, muitas vezes, nos movemos no domínio da ficcionalidade assumida ou da autenticidade fingida, mesmo no que à produção prefacial diz respeito. Com efeito, um prefácio, embora intimamente ligado a um determinado texto que o motivou³⁷, pode e deve ser individualmente considerado, interrogado e valorizado, relativamente à sua situação de produção, porque só assim o seu potencial significativo relativamente à obra em particular e ao autor em geral pode ser completamente explorado.

Será, então, agora, mais fácil perceber a complexidade e o rigor deste estudo de Genette e porque é que ele nos interessa de sobremaneira para a elaboração deste trabalho. Após termos refletido, pela mão (palavra) de Genette, sobre todos e cada um dos aspectos acima mencionados, cremos, mais convictamente ainda, na importância e no contributo que as diversas mensagens paratextuais podem fornecer para o estudo de um autor como Garrett e da sua obra.

³⁴ Genette, op. cit., p.149.

³⁵ Ibidem., p.315.

³⁶ Ibidem., p.150.

³⁷ “Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte.”Genette, *Seuils*, p. 376

CAPÍTULO PRIMEIRO

ROMANTISMO E MODERNIDADE

«CE QUI SERA VISÉ DANS TOUT CELA,
TRAIT DISTINCTIF DE CE QU'ON
APPELLERA DONC LE ROMANTISME, CE
N'EST PAS AUTRE CHOSE QUE *LE*
CLASSIQUE — LES CHANCES ET LA
POSSIBILITÉ DU CLASSIQUE DANS LA
MODERNITÉ.»

PH. LACQUE-LABARTHE/J.-L. NANCY

1.1. ROMANTISMO/ROMANTISMOS

ALGUNS PARADIGMAS DA LITERATURA ROMÂNTICA

As considerações relativas à génese do movimento romântico com que iniciámos este trabalho não são, nem pretendem ser, de todo, exaustivas. São, em alguns casos, cirúrgicas e voluntariamente direccionadas, visando, basicamente, clarificar e explanar alguns dos pressupostos conjecturais de que partimos ao elaborar este trabalho e nos quais entronca a análise que faremos do *córpus* seleccionado.

A amplitude e a complexidade do movimento dito romântico resultam da sua faceta “revolucionária” nos diferentes domínios da vida humana. Assistimos, de facto, a uma “revolução” de cariz religioso, político, moral, estético e, por consequência, literário, bem como à desagregação dos respectivos valores. A crise revolucionária aberta pela Revolução Francesa e pelas revoluções liberais nos diversos países fizeram mudar as sociedades, a orientação das ideias e da criação artística. A “morte de Deus”, perpetrada pelo século das Luzes, avesso à dimensão irracional do fenómeno religioso, dá lugar à apologia do progresso como motor do Homem e da sociedade. Porém, a suspeição sobre os ideais iluministas, motiva a abertura a novas formas de pensar que viriam a dar foros de cidadania à sensibilidade, à imaginação e a outras vias de acesso ao real que não as cartesianas. Descrente do progresso liberal e da ideologia racionalista que lhe está inerente, o Homem romântico reinventará a religião ou, numa acepção mais ampla do termo e do conceito, a religiosidade, porque é desta e não daquela que se trata, em certos casos, como adiante veremos.

Para muitos críticos, a dimensão estético-literária do romantismo não chega a ser tão relevante como qualquer uma das outras, e para outros, mais não foi do que uma consequência de tudo o resto, ou, em certos casos, uma forma de veicular essa crise generalizada em que mergulhava a Europa oitocentista. Alberto Ferreira considera que “O Romantismo, como o Renascimento, mais parece um facto social, paidêutico, formativo e filosófico, do que um facto exclusivamente artístico. Por isso me não custa a adoptar o critério social e

político para o situar.”³⁸ Labarthe e Nancy, relativamente ao Romantismo de Iéna, têm uma visão igualmente ampla e conjuntural: “Aussi leur projet ne sera-t-il pas un projet littéraire, et n’ouvrira-t-il pas une crise dans la littérature, mais une crise et une critique générales (sociale, morale, religieuse, politique) dont la littérature ou la théorie littéraire seront le lieu d’expression privilégié.”³⁹

Do mesmo modo, o artista ou o poeta romântico é, por excelência, um ser social e político, desempenhando um papel importante, enquanto pensador, visionário e profeta. Ele é o “educador da Humanidade” de que fala Schlegel. Segundo Victor Hugo, “le poète a une fonction sérieuse. Sans parler même ici de son influence civilisatrice, c’est à lui qu’il appartient d’élever, lorsqu’ils le méritent, les événements politiques à la dignité d’événements historiques.(...) La puissance du poète est faite d’indépendance.”⁴⁰ Alguns desses artistas reivindicam mesmo a oportunidade de intervir activamente na vida pública do seu país, na mira de uma sociedade nova. Karl Petit, no seu estudo sobre o Romantismo europeu, enumera exemplos vários de alguns românticos empenhados social e politicamente, de entre os quais destacamos o caso de Almeida Garrett: “Hugo devient l’apôtre du progrès(...) Lamartine et Garrett revendiquent pour le poète le droit de se jeter dans la bataille politique(...) Heine travaille à l’entente cordiale entre la France et l’Allemagne.”⁴¹

Com efeito, no caso português, Garrett foi um homem profundamente comprometido com o seu tempo, tendo deixado o seu nome ligado às grandes “revoluções” sócio-políticas que o país viveu, no início do século, nomeadamente enquanto soldado liberal, durante a guerra civil que opôs liberais e absolutistas⁴², enquanto deputado, homem de Estado, legislador, parlamentar brilhante e exímio orador. Por mais do que uma vez, sobrepôs a sua faceta de homem político à de escritor, por força das solicitações que lhe dirigiam, e das convicções que o

³⁸ Alberto Ferreira – *Perspectiva do Romantismo Português*, Litexa Portugal, 3ª ed., s/d, p.35.

³⁹ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*, Poétique, Seuil, Paris, 1978, p14.

⁴⁰ Victor Hugo, *Les voies intérieures*; Préface, 1837.

⁴¹ Karl Petit, *Le livre d’or du Romantisme – anthologie thématique du Romantisme européen*, Marabout Université, Éditions Gérard & C^a, Verviers, 1968, p.294, (sublinhado nosso).

⁴² Garrett protagonizou alguns dos episódios mais significativos da guerra civil, nomeadamente a Vilafrancada, em 1823 e mais tarde a Belfastada, o desembarque no Mindelo com as tropas liberais, a Revolução de Setembro, para a qual muito contribuíram os artigos que escreveu n’ ”O

animavam, vindo a desempenhar cargos políticos de grande relevo, no país e no estrangeiro. No dizer de Jacinto do Prado Coelho, “o lugar de Garrett não é apenas na História da Literatura *stricto sensu*, mas também na história da vida político-social portuguesa e na história das ideias. Ele próprio, amigo de se elogiar em letra impressa, se apresentava como um homem proteico, erudito, diplomata, mundano, homem público, sobranceiro a um labor literário a que destinava as horas vagas.”⁴³

Vendo sempre nestes desafios políticos a oportunidade de intervir e mudar o rumo da política cultural do nosso país, Garrett liderou e implementou múltiplos projectos profundamente inovadores e arrojados no panorama cultural e literário português. Veja-se, por exemplo, o papel decisivo que teve na Reorganização do teatro nacional, a pedido de Passos Manuel, tarefa em que se empenhou convictamente. Ele próprio providenciou a construção do edifício, a criação de uma escola de actores que geriu e acompanhou e, seguro do teatro que “queria” para o seu tempo e para o seu povo, chamou a si a tarefa de compor peças inovadoras, de carácter nacionalista, que viriam a ser apresentadas no teatro que entretanto se construía.⁴⁴ Igualmente relevante foi a elaboração e defesa de um projecto de lei da propriedade literária, em 1839, projecto esse que “bem depressa correu pela Europa, e em toda a parte, mas principalmente na pensadora Alemanha, recebeu os maiores elogios.”⁴⁵

Aquando das comemorações do seu bicentenário, o Presidente da República, Jorge Sampaio, referiu-se-lhe nestes termos: “Comemorar Garrett é fazer nossas as causas que foram as suas: a liberdade, a do reforço da identidade portuguesa, a da Europa, a da educação, a da modernização do país e da democratização da cultura, a do combate por um Portugal mais confiante nas suas capacidades.” Dois séculos depois, Garrett continua a impressionar gerações

Português Constitucional”. Chega a desempenhar o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros, em 1852.

⁴³ Jacinto do Prado Coelho, in *Dicionário de Literatura*, 2º Vol., Figueirinhas, Porto, 4ª ed., 1990, p.365.

⁴⁴ Na biografia que apareceu no *Universo Pittoresco*, diz-se a certa altura que Garrett foi “Nomeado inspector geral dos theatros, occupou-se logo dos tres pontos essenciaes, que em Portugal não existem há muitos seculos, se é que alguma vez existiram: uma caza para theatro nacional em Lisboa; uma escola para crear artistas; e a formação de um repertorio portuguez.”, in *Universo Pittoresco – Jornal de Instrução e Recreio*, Tomo 3º, 1843-1844, p. 311

sucesivas de políticos e homens de Estado que, muito para além do seu legado estético-literário, lhe reconhecem a significativa prestação no plano político e social.

Paralelamente à vertente político-social, a dimensão mística e religiosa do Romantismo foi, para muitos outros estudiosos, aquela que efectivamente dominou e condicionou todas as outras “revoluções” coectâneas. Sabemos que a angústia metafísica que a partir deste período se vive é consequência da “morte de Deus” de que fala Octávio Paz e que já Jean-Paul Richer, em finais do século XVIII, havia anunciado. “El tema de la muerte de Dios es un tema romántico.”⁴⁶, diz Paz. O desaparecimento desta “entidade” protectora e totalizadora acaba por abalar o novo Homem que se substitui à divindade e que, sob o peso deste desafio de transcendência reage angustiada e, por vezes, ironicamente ao absurdo de um mundo sem Deus. Na melancolia,⁴⁷ o incontornável “mal du siècle”, e na ironia encontram o homem e o escritor românticos a expressão da sua inquietude metafísica. O que põe, então, o “novo” Homem no lugar de Deus e da religião? A poesia e o poeta, dizem os Românticos. Conforme afirma Octávio Paz, “Jean-Paul afirma implícitamente algo que más tarde dirán todos los románticos: los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa.”⁴⁸ Mais tarde, Nietzsche, pela boca de Zaratustra⁴⁹, falaria de um

⁴⁵“Biographia – O Conselheiro J.B. de Almeida Garrett”, in *Universo Pittoreco – Jornal de Instrução e Recreio*, Tomo 3º, 1843-1844, p.324.

⁴⁶ Octávio Paz, *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1981, pp.72-7.

⁴⁷ Victor Hugo, *Théâtre. Angelo-Procès d'Angelo et d'Hernani Cromwell*, Victor Lecou, J. Hetzel Et C&, Paris, 1854, pp. 156, 158. Victor Hugo terá assim defenido esse sentimento: “À cette époque(...)avec le christianisme et par lui s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse: la mélancolie.” Segundo Victor Hugo, o Cristianismo transformou em “melancolia” o “desespero” pagão: “L'homme, se repliant sur lui-même en présence de ces hautes vicissitudes, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment qui avait été pour Caton paien le désespoir, le christianisme fit la mélancolie.” Daí a expressão “mélancolie chrétienne”.

⁴⁸Octávio Paz, op. cit., p.75.

⁴⁹ É de Nietzsche a formulação mais significativa da ideia da “morte de Deus”. Genial diagnosticador dos males do seu e do nosso tempo, Nietzsche fala da “morte de Deus” e da necessidade de encontrar um novo sentido para o mundo e para a vida, para a cultura e para a história. Esse sentido é o “super-homem”, conforme sugere Zaratustra na mais célebre obra do autor - *Assim Falou Zaratustra* (1883).

“super-homem” que encarna a vontade de domínio, o impulso original de todo o ser, e que tem como realização o artista que se autosupera.

Com o Romantismo, nomeadamente com os românticos de Iéna, o processo de criação literária persegue o “Absoluto”, e a “Obra” substitui a Bíblia. O poeta é o génio criador e a poesia encerra a verdadeira sabedoria. A desagregação da eternidade e a crise do cristianismo permitiram substituir a religião pela poesia enquanto fundamento da sociedade. A poesia romântica é, agora, a própria religião: “Para la edad media la poesía era una sirvienta da la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religion, el principio anterior a todas las escrituras sagradas.”⁵⁰

Esta perspectiva mística do movimento romântico, por muitos enfaticamente defendida e difundida, foi também, por vezes, indevidamente sustentada, como veremos. Claude Roy, por exemplo, na sua obra *Les soleils du Romantisme*, defende que “le Romantisme, héritier des philosophes, est fondamentalement une gigantesque entreprise de réinvention de la religion”.⁵¹ Estamos absolutamente de acordo. Sabemos que o homem romântico, “desamparado” pela “morte de Deus” e descrente do progresso iluminista e do racionalismo cartesiano, se vira para o infinito, em busca de um outro conhecimento de si e do mundo. Em muitos casos, nomeadamente em França, em Inglaterra e até em Portugal, é efectivamente da “reinvenção” do Cristianismo que se trata. Em França, o Romantismo é, com grande propriedade, uma reacção católica ao ateísmo de um Estado laico, sem respostas para as inquietações do homem oitocentista. Neste contexto, o caso de Chateaubriand e até de Victor Hugo são paradigmáticos. O que Chateaubriand persegue, na sua obra *Le Génie du Christianisme*, é exactamente a reabilitação da religião católica fragilizada e contestada, no seu país, pelos enciclopedistas como Voltaire e pelo próprio Estado. Em *Mémoires d’Outre Tombe*, o mesmo autor afirma que “dentro e ao lado do meu século, exerci talvez sobre ele uma tripla influência: religiosa, política e literária.”

⁵⁰ Octávio Paz, op. cit., p.80.

⁵¹ Claude Roy, *Les soleils du Romantisme*, Idées, Éditions Gallimard, 1974, p.32.

Victor Hugo, como Chateaubriand, é o arauto de uma nova era que a reinvenção do cristianismo inaugura. Desta nova vivência do cristianismo emerge a condição dramática de um Homem que já não é uno, mas antes fracturado na sua duplicidade e a quem cabe gerir essa ambiguidade geradora de múltiplos conflitos interiores:

“Une religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au coeur de la société antique, la tue, et, dans ce cadavre d’une civilisation décrépite, dépose le germe de la civilisation moderne.(...)elle enseigne à l’homme qu’il a deux vies à vivre: l’une passagère, l’autre immortelle; l’une de la terre, l’autre du ciel. Elle lui montre qu’il est double comme sa destinée, qu’il a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps; en un mot, qu’il est le point d’intersection, l’anneau commun des deux chaînes d’êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels”⁵²

Se Chateaubriand, Victor Hugo ou outros ainda ilustram na perfeição a tese de Claude Roy acima exposta, já o uso que este faz das palavras de Frédéric Schlegel ⁵³ para legitimar essa mesma tese é, na nossa opinião, menos oportuno, porque faz delas uma interpretação distorcida, como procuraremos mostrar. Assim, quando Claude Roy afirma que “Le Romantisme est d’abord un avatar du phénomène religieux.”⁵⁴, o que está em causa é ainda e sempre a própria religião católica e o cristianismo. Porém, particularmente no caso alemão, a “religião” cujo nascimento o Romantismo de Iéna anuncia é outra. Trata-se de uma dimensão metafísica do ser humano e da sua criação (neste caso, falamos de criação poética) e não propriamente de uma prática religiosa ortodoxa de cariz cristão. Uma leitura mais atenta e profunda dos textos de Schlegel que, aliás, Claude Roy cita permite-nos clarificar o alcance do termo “religião”, recorrente nos fragmentos e cartas dos românticos alemães. Lacoue-Labarthe e Nancy, na sua obra *L’Absolu*

⁵² Victor Hugo, op. cit., pp. 155-6.

⁵³ “Savez-vous à quelle naissance nouvelle vous allez assister? À la résurrection de la religion.”

⁵⁴ Claude Roy, op. cit., p.27.

Littéraire, apercebendo-se da ambiguidade a que o termo está sujeito e da importância da clarificação do conceito para uma melhor compreensão das ideias de Schlegel, advertem:

“Malgré tout (c'est-à-dire aussi bien malgré les précautions pourtant multipliés par Schlegel), nous ne savons toujours pas ce que recouvre exactement le mot. Nous redoutons, plus exactement, la confusion à laquelle il prête.(...) la religion, ici, la religion des Idées ou de la Lettre, n'est pas la religion – et surtout pas le christianisme. (...) Non, ce dont il s'agit ici est tout autre chose: c'est proprement l'art comme religion.”⁵⁵

O próprio Schlegel, na sua carta a Dorothea, clarificou o seu uso do termo: “J'utilise le mot *religion* sans crainte, parce que je n'en ai ni n'en connais d'autre. Tu ne peux l'entendre mal, et tu ne l'entendras pas mal, puisque tu as la chose même- et non ces futilités extérieures qu'on nomme sans doute de la même manière mais que l'on ferait mieux de nommer autrement.” (Labarthe, p.230,231). Ou ainda, num outro texto seu (*Europa*, 1803): “ il désigne l'annonce des Mystères de l'art et de la science, lesquels ne mériteraient pas leur nom sans de pareils Mystères.”

Por tudo isto, julgamos ser claro que, para os românticos alemães, o conceito de religião não seria, certamente, o mesmo que para Chateaubriand ou até Victor Hugo, nem provavelmente aquele que está implícito neste estudo de Claude Roy sobre o Romantismo, muito embora admitamos que, em certos casos, como sucedeu em França e mesmo em Portugal, a revolução romântica tenha sido, em grande medida, uma revolução de cariz religioso no sentido tradicional e católico do termo.

Sem subestimar a importância de uma abordagem conjuntural do período romântico, os limites e objectivos deste estudo exigem que centremos a discussão

⁵⁵ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, *L'absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*, Poétique, Seuil, Paris, 1978,p.201.,(sublinhado nosso).

no plano literário que é aquele que realmente aqui nos ocupa, interessando-nos analisar, criteriosamente, as “revoluções” que neste campo se operaram.

A nova abertura de espírito, a ânsia de liberdade, o culto da individualidade, da sentimentalidade, da religiosidade, da imaginação e da espontaneidade, entre outros, não fizeram, por si só, o Romantismo. Houve efectivamente tópicos românticos que, com o fervilhar das crises revolucionárias e das revoluções liberais foram aparecendo decorrentes da reivindicação de liberdade aos mais variados níveis, mas, do nosso ponto de vista, é possível e de todo conveniente, fazer ancorar em algo de mais concreto a emergência deste movimento, no que ao plano literário diz respeito, evitando leituras simplistas do ideário romântico. Paralelamente a muitos destes aspectos que são, em certa medida, aspectos exógenos do verdadeiro Romantismo (pelo menos do Romantismo como aqui se entende), há toda uma “revolução” literária que se insinua e se instala, fundando, em definitivo, a era da literatura ao quadrado, cuja génese procuraremos reconstituir ao longo deste capítulo.

Não obstante a existência de um período, comumente designado Pré-Romantismo, em vários países europeus, a ruptura e o choque preconizados pelos mais afoitos na defesa da liberdade para a arte e para a literatura em particular foram, em muitos casos, violentos. Do mesmo modo, as barreiras periodológicas extremamente fluídas geralmente apontadas para o início do Romantismo e as estéticas de transição que alguns escritores nos diferentes países foram pondo em prática, nem por isso suavizaram as reacções a outras alterações verdadeiramente importantes e basilares que o Romantismo tentava empreender.

O facto do movimento romântico ter sido precedido de uma série de manifestações literárias identificadas como pré-românticas, aponta à priori, para a complexidade do fenómeno. Assim, fala-se de romantismo “avant la lettre” em William Blake e até em Shakespeare que Stendhal toma como mestre da liberdade poética e a quem Goethe concedeu o epíteto de “unique”⁵⁶; em J.J. Rousseau, e entre nós, em Agostinho de Macedo com a publicação do seu poema *A*

⁵⁶ “Shakespeare se distingue ici comme unique, en ce qu’il lie d’une manière grandiose l’antique et le moderne(...). Il unit en fait, à notre grand étonnement et à notre bonheur, le monde antique et le monde moderne. Nous devrions chercher à unifier en nous cette grande opposition apparemment irrécyclable.”, palavras de Goethe no seu estudo sobre Shakespeare, *Shakespeare und Kein Ende*.

Meditação, em 1813, mas todas as delimitações devem ser relativizadas em função de cronologia literária adoptada em cada país.

Conscientes da flutuação das barreiras cronológicas deste movimento, na sua emergência como no seu declínio, não defendemos, mesmo assim, uma caracterização periodológica absolutamente transhistórica, sobretudo no que respeita à sua fase de implantação, já que o tributo que a literatura moderna lhe deve nos permite considerar que todas as vanguardas são, no essencial, “outros romantismos”, consequências directas ou indirectas do Romantismo primeiro.

Atendendo ao cariz fundador de determinados acontecimentos ou ocorrências⁵⁷, consideremos 1797 a data que marca o início do Romantismo na Alemanha, com a publicação de *Fragments Critiques du Lycée*, por Friedrich Schlegel, ou 1798, ano em que se iniciou a publicação da revista *Athenaeum*. Em Inglaterra, 1798, ano de publicação de *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge, é a data apontada para o início do movimento romântico, enquanto em França teremos que esperar mais de duas décadas para vermos Stendhal interrogar-se “si, pour faire des tragédies intéressantes en 1825, il faut suivre le système de Racine ou celui de Shakespeare.”⁵⁸

Independentemente de, por si sós, constituírem marcos importantes na génese do Romantismo europeu, a escolha dos autores que privilegiaremos neste breve périplo pelo essencial do movimento romântico explica-se também, e sobretudo, pelo facto de Garrett, numa altura ou noutra, se ter com eles cruzado, ou com as suas ideias, já que a sua vida pessoal, política e social lhe proporcionou, por diversas vezes e por razões diversas, viagens e contactos que muito o enriqueceram “porque ninguém melhor viajou pela terra alheia – quero dizer, de espírito mais aberto e compreensivo”⁵⁹ À génese interna da sua obra e do Romantismo que quis implementar no seu país subjazem pois, esses contactos e essas aprendizagens.

⁵⁷ Neste caso, referimo-nos ao aparecimento de prefácios de certas obras que foram, pela sua vertente revolucionária e teorizadora, autênticos “manifestos” que esboçavam as linhas orientadoras de uma nova forma de encarar a arte em geral e a literatura em particular. Aqui se procurava apontar o novo caminho que a literatura devia seguir, em função dos gostos e necessidades do novo público.

⁵⁸ Stendhal, *Racine et Shakespeare – Études sur le Romantisme* -, Calmann-Lévy Éditeurs, Paris, 1822/23, p.20.

Uma análise rápida da génese deste movimento nos três principais países que o difundiram (Alemanha, Inglaterra e França) mostra-nos que, a sua origem é, efectivamente, germânica mas que o mesmo assume facetas mais ou menos nacionalistas nos diversos países em que se instala⁶⁰. A propósito das raízes geográficas do movimento romântico, Karl Petit refere que “(...) le XIX siècle (celui de la critique historique de l’art réfléchi et intelligent) sera franco-anglo-allemand.”⁶¹

Reconhecendo, em absoluto, a paternidade alemã do movimento⁶², cumpre-nos hierarquizar a importância dos chamados tópicos românticos, colocando à cabeça a vertente teórica que o chamado romantismo de Iéna impôs como prioridade e único fundamento desta revolução literária e que, desde já, opomos àquilo que consideramos ser o “romantismo romanesco”⁶³, epidérmico, alimentado dos estereótipos e dos clichés românticos, pois como dizia Victor Hugo, “le génie moderne a déjà son ombre, sa contre-épreuve, son parasite, son classique, qui se grime sur lui, se vernit de ses couleurs, prend sa livrée, ramasse

⁵⁹Hernâni Cidade, *Século XIX-A Revolução Cultural em Portugal e alguns dos seus Mestres*, Editorial Presença, Lisboa, 1985, p.29.

⁶⁰ Este cunho nacionalista do movimento é, aliás, uma das suas marcas mais significativas. Após as agressões napoleónicas, despertavam, por toda a Europa, sentimentos nacionalistas que se traduziram num interesse crescente pelas antigas tradições, pelas tradições locais, pela poesia popular e nacional de cada país. O que importava salientar era, agora, a originalidade de cada povo, a sua diferença, a sua identidade, como contraponto à hegemonia política e cultural da França de Napoleão.

⁶¹Karl Petit, *Le livre d’or du Romantisme – anthologie thématique du Romantisme européen*, Marabout Université, Éditions Gérard & C^a, Verviers, 1968, p.11, sublinhado nosso.

⁶² Extremamente controversa, a genealogia do termo “romântico”, apresenta, mesmo assim, alguns momentos comumente aceites como marcos importantes da sua evolução. Hans Eichner, em 1972, na sua obra *“Romantic” and its Cognates: The European History of a Word*, considera quatro fases na evolução do adjetivo “romantisch”: a primeira, desde 1698 até à fundação da revista *Athenaeum*, em 1798; a segunda, corresponde, sensivelmente, ao período de vida do grupo dos românticos de Iéna e da própria revista onde se plasmava toda a sua teorização literária; nos anos que se seguiram ao eclodir desta nova literatura, surgem os seus adversários que popularizam o uso pejorativo do termo e sua variantes gramaticais, relacionando-o com a nova literatura e as novas concepções artísticas e literárias; posteriormente, ultrapassada a querela românticos-clássicos, o termo passou a ser sobretudo utilizado na sua dimensão descritiva, vindo a fixar-se o seu valor, de forma mais definitiva, em meados do século XIX.

Confirmando a paternidade alemã do movimento romântico, veja-se como o aparecimento da revista *Athenaeum* marca o fim de uma fase e o início de uma outra no uso do termo. Friedrich Schlegel é, aliás, considerado o autor da mais sistemática e relevante descrição/caracterização de uma poesia romântica. Com efeito, o Fragmento 116 apresenta como romântica alguma poesia do passado, mas sobretudo, a poesia do futuro. Em vez de se esbater, a ambiguidade do termo acentua-se, tal é a abertura e abrangência que caracterizam a poesia dita romântica.

⁶³Expressão utilizada por Labarthe et Nancy, para designar um certo tipo de romantismo que nada tem a ver com o Romantismo de Iéna.

ses miettes (...) Aussi fait-il des sottises que son maître a mainte fois beaucoup de peine à réparer.”⁶⁴

Considerado o caso alemão, importa referir que o movimento pré-romântico do “Sturm und Drang”, liderado por Goethe e inspirado numa peça de Von Klinger de 1776, aponta já para a “revolução” que assolará a literatura desde então e que passa pela exaltação do génio como condição de originalidade poética. Essa “revolução” é liderada pelos irmãos Schlegel (August-Wilhelm e Friedrich) que fundarão o grupo do “Athenaeum”, cujo nome adoptou da revista por eles publicada entre 1798-1800 e que era o principal veículo das suas ideias filosóficas (e não só).

Não só a actividade do grupo, mas o grupo em si merece a atenção e suscita o interesse de quem quer conhecer melhor a génese do Romantismo neste país. Este grupo de aproximadamente dez pessoas, alicerçado em relações muito diversas, é descrito em *L'Absolu Littéraire* como o primeiro grupo de vanguarda da história:

“Ce n'est pas du tout un «comité» de revue (...); ce n'est pas non plus, simplement cercle d'amis (il y a les femmes, des relations amoureuses ou érotiques...) ou un «Cénacle» d'intellectuels. Mais plutôt une espèce de «cellule», marginale (si non tout à fait clandestine), comme le noyau d'une organisation appelée à se développer en «réseau» et le modèle d'une pratique de vie nouvelle. Friedrich, qui tiendra le plus à cette forme de communauté (...) sera finalement tenté d'en parler en termes de société secrète.”⁶⁵

Lacoue-Labarthe e Nancy consideram então que o círculo de Iéna, criado em torno da revista Athenaeum, instaura o primeiro romantismo - Frühromantik⁶⁶ - que é também, na sua e na nossa perspectiva, o “romantismo primeiro”, o

⁶⁴ Victor Hugo, *Théâtre. Angelo-Procès d'Angelo et d'Hernani Cromwell*, Victor Lecou, J. Hetzel Et C&, Paris, 1854, pp.192-3.

⁶⁵ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.16/17.

⁶⁶ Ibidem., p.8.

verdadeiro Romantismo. Ao longo deste trabalho, referir-nos-emos ao Romantismo de Iéna como “primeiro romantismo”, “romantismo teórico”, de acordo com a terminologia de Labarthe e Nancy, que consideramos particularmente válida e absolutamente adequada. Trata-se, com efeito, de um romantismo teórico que lança o projecto de uma nova poesia e concomitantemente de uma nova forma de escrita, fruto de uma simbiose teoria/prática, que funda a literatura enquanto teorização de si mesma e pressupõe a reflexão em torno da questão do absoluto literário. Este romantismo representa a abertura de uma crise, a instauração de um processo em aberto para a literatura moderna que, desde então, e de forma consciente e consequente, reflecte sobre si própria e se questiona, enquanto (ela própria) se vai fazendo.

Os mesmos autores definem exemplarmente aquilo em que consiste esta revolução romântica: “le romantisme n’est ni «de la littérature» (ils en inventent le concept) ni même, simplement, une «théorie de la littérature»(ancienne et moderne), mais la théorie elle-même comme littérature ou, cela revient au même, la littérature se produisant en produisant sa propre théorie.”⁶⁷ À luz destes princípios, a consciência e a manifestação desta dimensão metatextual levam, por exemplo, a que “la théorie du roman doit elle-même être un roman.”⁶⁸

O trabalho teórico dos primeiros românticos alemães subsume-se na tentativa de captar, e se possível, atingir o absoluto literário, isto é, “a obra”, ultrapassando dicotomias e falsas oposições da história literária – do tipo clássico/romântico, apreendendo o que, de facto, deve ser retido para além do transitório, em cada momento. Ocorrem-nos aqui, obviamente, as palavras de Baudelaire, para quem a modernidade consiste exactamente em “extraír o eterno do transitório”.⁶⁹ Para Labarthe e Nancy, trata-se de conciliar o apolíneo e o dionisíaco, operando a síntese do antigo e do moderno, sem contudo anular as respectivas diferenças, o que, para sermos mais rigorosos, encontrará melhor expressão no termo hegeliano “relevar” a oposição entre o Antigo e o Moderno, isto é, construir uma síntese que não anula o que engloba, porque possui enorme plasticidade. É com base num tal princípio dialéctico que, um pouco mais tarde,

⁶⁷ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.22.

⁶⁸ Id., *Ibidem*.

⁶⁹ Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, “Le peintre et la vie moderne”, Seuil, Paris, 1968, p. 553.

em 1808, o próprio Schlegel (A .W.), por ocasião das Conferências de Viena “Sobre Arte Dramática e Literatura”, recorre à expressão “amalgamas indissolúveis”, tentando explicar as diferenças entre poesia romântica e poesia clássica:

“A arte e a poesia antigas tendem a separar rigorosamente o que é dissemelhante, a arte e a poesia românticas deleitam-se nas amalgamas indissolúveis; todos os contrários, natureza e arte, poesia e prosa, seriedade e gracejo, recordação e pressentimento, espiritualidade e sensualidade, terrestre e divino, vida e morte, são por ela intimamente amalgamados.(...) A primeira é mais simples, mais clara e mais semelhante à natureza na perfeição auto-suficiente de cada uma das suas obras, a segunda, apesar do aspecto fragmentário, está mais próxima do segredo do universo.”⁷⁰

O projecto literário dos românticos de Iéna não persegue, como se depreende, a instauração do novo pela ruptura gratuita ou superficial; antes, lançam eles próprios um novo olhar pela antiguidade (nomeadamente sobre a Grécia Antiga) e, com base num trabalho de forte pendor filológico e crítico, mas também e de sobremaneira filosófico, pretendem “faire mieux ou plus que l’Antiquité: à la fois surpasser et compléter l’Antiquité dans ce qu’elle a d’inachevé ou d’inaccompli, dans ce qu’elle n’a pas réussi à effectuer de l’idéal classique qu’elle entrevoyait.”⁷¹

Este só é o princípio que subjaz, igualmente, à prática literária de certos românticos como Garrett ou Victor Hugo que sempre recusaram a sua filiação entre clássicos ou românticos, porque eles eram, acima de tudo, “modernos” e, como tal, apenas aceitavam a liberdade artística como única regra a observar. Cada obra de arte é única, porque a actualização pontual e particular dos respectivos universais lhe confere toda a sua individualidade.

⁷⁰ A . W . Schlegel, “Ueber dramatische Kunst und Literatur”, Traduzido por Alcinda Pinheiro de Sousa e João Ferreira Duarte, in *Poética Romântica Inglesa*, Apáginastantas, Lisboa, 1985, p.13, sublinhado nosso.

O alcance de um tal projecto, tão novo e abrangente, é dificultado pela crença generalizada numa “Idade de Ouro”, passada e acabada, que, por isso mesmo, inviabiliza qualquer avanço na busca do “Absoluto” literário, como é entendido pelos românticos alemães: “L’image trompeuse d’un age d’or passé est l’un des plus grands obstacles à l’approche de l’âge d’or qui doit encore venir. Si l’âge d’or il y eu, il n’était pas d’or véritable. L’or ne rouille ni se altère (...)”⁷² Detectado o principal obstáculo à concretização da sua ambição, será mais fácil ultrapassá-lo e prosseguir caminho.

Conscientes da dificuldade e da ousadia da tarefa que se propunham empreender, nem por isso os românticos de Iéna abdicaram de pôr em prática e de divulgar as suas ideias, ainda que num lapso temporal extremamente curto e frenético, e de forma simultaneamente indeterminada mas decidida:

“Mais l’important, c’est plutôt que tout a été dit et tenté, très vite, dans la fièvre (...) un peu comme si chacun d’entre eux avait eu conscience qu’il n’y avait pas d’avenir ou que le monde était en train de changer d’époque ou de tourner sur lui même, ouvrant sans doute une perspective illimitée, mais n’offrant rien dans l’immédiat (...) bien qu’il fût encore innommable, sans visage, pure «chose» en train de naître et de s’efforcer au jour.”⁷³

A consciência de que uma nova literatura emergia, da qual as poéticas vigentes não davam conta, nem tão pouco reconheciam, leva os românticos a esboçar novas e arrojadas reflexões sobre a teoria dos géneros que Todorov⁷⁴ e Genette, entre outros, viriam a explorar até à completa abolição dos géneros e ao aparecimento da noção de texto e de discurso. Segundo Friedrich Schlegel, no

⁷¹ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op.cit, p.20.

⁷² Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op.cit, p.133.

⁷³ Ibidem, p.19(sublinhado nosso).

⁷⁴ No seu célebre texto “La notion de littérature”, Todorov refere, por diversas vezes, a actualidade e a pertinência das achegas/propostas dos românticos alemães relativamente à noção de género. São eles quem abre o caminho que haveria de levar à noção de género híbrido ou, posteriormente, à desagregação e abolição pura e simples da noção de género literário. Segue-se-lhe a noção de texto ou de discurso, e conclui-se que “a poética dará lugar à teoria do discurso e à

famoso fragmento 116, um dos mais relevantes para o entendimento da sua teorização literária, cabe ao modo romântico, isto é, à poesia romântica “voltar a unir todos os géneros separados da poesia e aproximar a poesia da filosofia e da retórica.”⁷⁵ Além disso, “Ela pretende e deve também, ora misturar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia erudita e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável e a vida e a sociedade poéticas”⁷⁶

Ora, o que impossibilita, segundo Genette, a aceitação ou o reconhecimento, por parte de uma qualquer poética constitutiva, dos novos textos que o Romantismo produziu é que “Son principe est donc que certains textes sont littéraires par essence, ou par nature, et pour l'éternité, et d'autres non.”⁷⁷. Genette fala, por esta razão, de uma literariedade “imprescritível” e independente “de qualquer juízo ou avaliação subjectiva, de qualquer condicionalismo. Estas poéticas clássicas, ditas constitutivas ou essencialistas, segundo Genette, fixam os universais em textos doutrinários corporizados nos tratados poéticos, pré-existindo aos textos literários, que se assumem como uma espécie de variação dos respectivos modelos ou universais. São normativas e fechadas, e como tal “Elles se révèlent par là incapables d'accueillir des textes qui, n'appartenant pas à cette liste canonique, pourraient entrer et sortir du champ littéraire au gré des circonstances (...) C'est apparamment ici qu'il devient nécessaire de recourir à cette autre poétique, que je qualifie de *conditionaliste*.”⁷⁸

Esta percepção tiveram os românticos que rejeitaram o tipo de poéticas ditas essencialistas, expressas em tratados ou teorizações finitas fixadas em textos doutrinários e normativos, até porque, entendiam que “l'achèvement purement théorique est impossible”⁷⁹. As poéticas românticas e pós-românticas são, então, maioritariamente, do tipo condicional e o seu suporte é, muitas vezes, o fragmento ou textos de carácter fragmentário, quase sempre de tipo paratextual, caucionando a obra que “teorizam”, sem atender a qualquer outro tipo de normatividade. Aliás, segundo Genette, uma poética de tipo condicional como estas são, “ne s'est guère

análise dos seus géneros.” Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Edições 70, Lisboa, 1978, trad. de Ana Mafalda Leite, p.26.

⁷⁵ João Barrento, op. cit., p.233 (Fragmento 116).

⁷⁶ Ibidem, p.233(Fragmento 116).

⁷⁷ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991, p.15.

⁷⁸ Ibidem., p.26.

⁷⁹ Lacoue-Labarthe et Nancy - op. cit., p.69.

exprimé dans des textes doctrinaux ou démonstratifs, pour cette raison simple qu'elle est plus instinctive et essayiste que théoricienne”⁸⁰

Os românticos de Iéna sabiam sobretudo que, dada a sua nova concepção do literário, a abertura e a incompletude eram intrínsecas à tarefa encetada e, a todo o momento, nomeadamente nos Fragmentos que nos deixaram, reafirmam “o devir” como única marca certa daquilo a que eles chamaram o “género romântico” e do que nós chamaríamos Romantismo como modo literário:

“O modo poético (Dichtart) romântico ainda se encontra em devir; a sua verdadeira essência é mesmo a de poder estar sempre apenas em devir, e nunca ser acabado. Nenhuma teoria o pode esgotar, e só uma crítica divinatória poderia correr o risco de caracterizar o seu ideal.”⁸¹

O fragmento, enquanto forma autónoma praticada pelos românticos, é aquela que melhor se coaduna com a ideia de “incompletude” ou “abertura” de que temos vindo a falar. Sem ser uma invenção do Romantismo⁸², o fragmento, pela sua natureza “incompleta”, pela ausência de um desenvolvimento discursivo orientador e pela paradoxal unidade do seu conjunto, atraíu os românticos que souberam reconhecer-lhe as virtudes e potencialidades, bem como as afinidades relativamente ao seu projecto literário. Este torna-se, então, o género literário do Romantismo, por excelência, permitindo atingir a ideia e nada mais, não havendo lugar à cristalização de uma qualquer doutrina estético-literária. O fragmento traduz a ideia de devir, de projecto que é processo, como se depreende das palavras que se seguem: “ce que le fragment donne sans cesse à pressentir(...)tout en l'annulant toujours, c'est (...) «la recherche d'une forme nouvelle d'accomplissement qui mobilise – rende mobile - le tout en l'interrompant et par les divers modes de l'interruption».”⁸³

⁸⁰ Gérard Genette, op. cit., p.26.

⁸¹ João Barrento, Literatura Alemã - Textos e contextos (1700-1900), O Século XVIII, Vol I, Editorial Presença, p.234 (Fragmento 116), (sublinhado nosso)

⁸² Não esquecer que a tradição do fragmento recua na história literária, nomeadamente na francesa e inglesa, com nomes como Chamfort, La Rochefoucault, Shaftesbury, Pascal e Montaigne.

⁸³ Lacoue-Labarthe et Nancy - op. cit.,p.80.

Para estes românticos, a essência do fragmento é a individuação. Cada fragmento vale por si mesmo, é obra por si só: “Pareil à une petite oeuvre d’art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson.”⁸⁴ O todo não é, aqui, a soma das partes mas, numa perspectiva sistémica, resulta da sua co-presença. É, aliás, nesta individuação que reside, em grande parte, a novidade que o Romantismo trouxe à história de um género que não é, de forma alguma, novo, mas que se apresenta sob uma outra perspectiva, no âmbito da teoria literária romântica. Por outro lado, o “género” fragmento satisfaz algumas das principais opções metodológicas da escrita destes românticos, como sejam o anonimato (sobretudo se pensarmos não em *Fragments Critiques du Lycée* de F. Schlegel, mas nos *Fragments* da revista *Athenaeum*, que representam, esses sim, a “pureza do género”) e a técnica da “escrita colectiva”, na medida em que o todo só assim pode ser encarado. Assim, paralelamente à individuação, “ces deux traits (sans objectif et sans auteur) sont aussi ce qui, dans la forme, les distingue de leurs modèles antérieurs.”⁸⁵

O recurso ao fragmento reflecte, pois, a incapacidade destes românticos para elaborarem exposições sistemáticas e sistematizadas de ideias que, em si, nada têm de sistemático ou de definitivo. Curiosamente, notam Labarthe e Nancy, até “les textes «suivis» des Romantiques (...)se présentent en fait souvent, dans leur composition, selon un régime qu’il faut bien appeler fragmentaire.”⁸⁶

Posto isto, podemos concluir, como Labarthe e Nancy, que “Le genre du fragment est le genre de la génération.”, isto é, da “geratividade”, do germen. Aqui reside o fundamento teórico de certos paradigmas do Romantismo mais superficialmente apreendidos e que apontam para a rejeição, a partir desta altura, de uma teoria dos géneros normativa e estanque, em favor da miscigenação e da organicidade das próprias formas literárias. A procura de uma forma nova, desvinculada de todas as taxinomias anteriores, abre desde já o infundável caminho do género literário que se consubstanciará na tal “obra” inédita que desde então se persegue.

⁸⁴ Lacoue-Labarthe et Nancy - op. cit., p.126.

⁸⁵ Ibidem, p.59.

⁸⁶ Ibidem, p.64.

De uma tal visão aberta da obra literária e da própria literatura, advém, inevitavelmente, a “vulnerabilidade” da literatura pós-romântica. Victor Hugo já dizia, do seu drama *Procés D'Angelo et D'Hernani Cromwell*: “Il s'offre donc aux regards, seul, pauvre et nu”.⁸⁷ Mas esta “vulnerabilidade”, fruto da ausência de uma qualquer caução pré-existente, deve ser entendida como uma mais-valia da nova literatura, um sinónimo de liberdade, de abertura. Não estando, à priori, formulados, os universais da arte só são deductíveis pontual e individualmente: “le Système n'est pas là (n'existe pas), il est “à faire”⁸⁸. O texto literário torna-se, por força das circunstâncias, autotélico e auto-reflexivo e a sua dimensão metatextual emerge, sem pré-aviso. Teoria e prática são uma só e coexistem. Por isso Labarthe acrescenta que : “L'absolu de la littérature, ce n'est pas tant la poésie que la poësie” (...) C'est-à-dire la production”⁸⁹. O cerne deste debate radica, uma vez mais, no olhar teorizador que a literatura lança sobre a sua auto-produção e que lhe permite tecer não já uma “poësie”, mas uma “autopoësie”. A consciência da metatextualidade do literário é uma constante da escrita romântica.

Estes são alguns dos principais tópicos em que assenta o Romantismo teórico de Iéna, que não é por certo, o “romantismo romanesco”, superficial ou epidérmico que se foi propagando, mesmo antes que este outro se desse a conhecer e fosse assimilado. O verdadeiro romantismo “forjou-se” a si próprio, lançando-se numa aventura sem fim à vista : “il n'y avait que des signes de ce qu'ils attendaient comme le romantisme – ou qu'ils essayaient de forger comme le romantisme”⁹⁰. Captar esta “revolução” não esteve e não está, certamente, ao alcance de todos.

Labarthe e Nancy falam de desconhecimento e de deturpação, voluntária ou involuntária, do essencial do movimento romântico:

“Du romantisme, en effet, on ne connaît aujourd'hui – ou l'on ne veut connaître – que ce qui s'en est transmis indirectement, soit

⁸⁷ Victor Hugo, op. cit., p.151.

⁸⁸ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.48.

⁸⁹ Ibidem, p.21.

⁹⁰ Ibidem, p.22 (sublinhado nosso). Repare-se na ideia de processo, de trabalho premeditado, implícita no termo destacado “forger”. O Romantismo fez-se a si próprio, precisamente porque tudo recusou., porque se queria livre.

par la tradition anglaise(...) soit par Schopenhauer et Nietzsche(...)soit enfim(...)par Hegel et Mallarmé (...) Or, dans tous ces cas (ou presque) lorsqu' il n'y a pas occultation délibérée ou déformation, on peut bien dire que l'essentiel n'est pas aperçu ou que s'il apparaît quand même c'est répété dans le mépris et en toute méconnaissance de cause"⁹¹.

Uma das vias indirectas de transmissão e propagação das ideias do Romantismo alemão a que Labarthe se refere é, evidentemente, o Romantismo inglês, com o qual Garrett muito conviveu, durante os seus exílios (1823 e 1828).⁹² Para muitos críticos, foi em Inglaterra que o movimento romântico, ou, melhor dizendo, as tendências românticas, se fizeram primeiro notar. Aqui é fulgurante o período pré-romântico precoce. Recordemos, já na época isabelina, Shakespeare, o eterno “moderno”, e no dealbar do próprio Romantismo, William Blake, abrindo espaço à imaginação criadora e à prática dialéctica da reconciliação dos opostos⁹³. Shakespeare, numa dimensão transtemporal, é o exemplo da liberdade poética, da ousadia literária, presentificando aquilo que para os românticos virá a ser o génio criador. Aliás, os próprios românticos de Iéna reconhecem a este último um estatuto especial enquanto escritor de índole moderna, isto é, romântica: “Au sens le plus noble et originel du mot correct (...) il n'y a certes pas de poète moderne plus correct que Shaskepeare”.⁹⁴

⁹¹ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit p.26/27 (sublinhado nosso). Note-se a actualidade destas considerações acerca do (des)conhecimento do movimento romântico.

⁹² Ofélia Paiva Monteiro, a este propósito, refere que “Quanto acabamos de expor permite-nos agora equacionar a uma luz mais justa o alcance das inegáveis influências sofridas por Garrett(...) de alguns escritores que então leu – Walter Scott, Byron, Thomas Moore, Lamartine, Victor Hugo. Em nosso entender, não se podem explicar simplistamente, como insincera cópia apenas de modulações e atitudes bebidas na atmosfera romântica de Inglaterra e França, as novidades que introduziu nas suas obras concebidas durante e após a sua permanência no estrangeiro.”, in ⁹² Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro – *A Formação de Almeida Garrett – Experiência e Criação*, vol.II, Coimbra, 1971, p.133.

⁹³ Na sua obra, Blake mostrou que só as propriedades ilimitadas da imaginação criadora e transfiguradora e um certo visionarismo, misticismo até, permitiam a conciliação dialéctica dos opostos que habitam o próprio homem: a “inocência” e a “experiência”; o “céu” e o “inferno”; o “bem” e o “mal”. Nisto, como no repúdio pelos cânones estéticos setecentistas e no uso que fez da palavra poética, Blake antecipa o essencial do movimento romântico, e consequentemente, da própria modernidade.

⁹⁴ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.135.

Também o período romântico propriamente dito é particularmente fértil em Inglaterra e vê afirmarem-se nomes como Thomson, Young, Roberto Southey, Walter Scott, Lord Byron e Shelley . A publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads*, obra colectiva de Wordsworth e Coleridge, marca o início do Romantismo inglês.

Não descurando a obra de todos eles, merece-nos, contudo, particular destaque, neste nosso estudo, a dimensão teórica que este movimento encerra. Por isso, centrar-nos-emos nos textos “doutrinários”, quase sempre paratextos que, neste como noutros países europeus, foram abrindo caminho à nova e moderna literatura. Neste caso, mais do que os poemas de Wordsworth ou Coleridge, interessa-nos o prefácio, bem como outros paratextos que foram sendo acrescentados, aquando das várias reedições de *Lyrical Ballads*. Aí se debatem questões importantes para a poesia inglesa. Como muitos outros, surgidos em “épocas de insegurança”⁹⁵ como esta é, esses paratextos contêm a legitimação dos textos que acompanham, rejeitadas que foram todas e quaisquer cauções pré-existentes. A auto-legitimação torna-se então imperiosa e não raras vezes, vemos erigir-se, voluntária ou involuntariamente, em autênticos “manifestos”⁹⁶, os prefácios das obras, quando não o texto propriamente dito. Com Wordsworth, estamos perante um desses casos, constituindo os diversos escritos paratextuais⁹⁷ das *Lyrical Ballads* um verdadeiro “manifesto” do Romantismo inglês.

Embora refira que não é exactamente esse o seu objectivo ao escrever aquele prefácio, Wordsworth diz que, alguns amigos “advised me to prefix a

⁹⁵ A terminologia é de Maria Manuela Saraiva, no seu texto “Romantismo: Rotura e totalidade”. in *Estética do Romantismo em Portugal*.

⁹⁶ Recordamos a origem do termo que remonta a 1848, data da publicação, em Londres, do *Manifesto do Partido Comunista*, escrito por K. Marx e assinado por Marx e Engels, que propaga o “socialismo científico” como ideologia de acção que há-de conduzir ao Comunismo. No contexto literário, o termo é, pela primeira vez, usado nos finais do século XIX, mais precisamente 1886, com a publicação do *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas, e mais tarde, em 1909, do *Manifesto e Fundação do Futurismo*, por Marinetti, ou ainda dos Manifestos do Surrealismo, por André Breton, em 1924, 1930 e 1942. Nuno Júdice viria a considerar que o uso que as vanguardas fizeram deste tipo de textos lhes conferiu o estatuto de sub-género literário (cf. Nuno Júdice, “O Futurismo em Portugal” in *Portugal Futurista*, Ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 1981, p.X). Com efeito, o cariz revolucionário e reivindicativo destes textos adequa-se, na perfeição, à especificidade dos paratextos de que nos ocupamos de momento. Aliás, tudo estará explicado se aqui lembrarmos que o Romantismo é para muitos, e para nós também, uma vanguarda, senão a primeira de todas as vanguardas.

⁹⁷ Referimo-nos concretamente a :“Advertisement to the Lyrical Ballads”, 1798; «Preface to the Second Edition of several of the foregoing poems, published, with an additional volume, under the title of “Lyrical Ballads”» 1800; “Preface to the edition of 1815”; “Essay, supplementary to the Preface”, 1815; “Postscript”, 1835.

systematic defence of the theory upon which the poems were written”⁹⁸. Escusando-se a fazê-lo, por modéstia e por inadequação do local, como diz, acaba por admitir “Yet I am sensible, that there would be something like impropriety in abruptly abtruding upon the Public, without a few words of introduction, Poems so materially different from those upon which general approbation is at present.”⁹⁹. E dito isto, alonga-se, efectivamente, na explanação e na defesa do seu conceito de prosa, poesia, poeta, linguagem poética, estilo, imaginação e crítica literária, ao longo de, sensivelmente, vinte páginas. Aqui estão, pois, explanados os conceitos fundamentais do que hoje chamaríamos a teorização literária moderna.

Wordsworth, à semelhança de outros românticos, e de Garrett em particular, orienta e manipula até, a recepção da própria obra, antecipando-se na defesa a eventuais ataques e conquistando a adesão do leitor: “Long as the Reader has been detained, I hope he will permit me to caution him against a mode of false criticism which has been applied to Poetry(..) This mode of criticism, so destructive of all sound unadulterated judgement, is almost universal.”¹⁰⁰

Em Wordsworth, como no Romantismo em geral, a dimensão profética e metafísica da Poesia e do Poeta assumem particular relevância. Esta ideia atravessa o pensamento e a obra de Wordsworth, conforme provam as palavras que se seguem: “Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge”, ou “Poetry is the first of all knowledge – it is as immortal as the heart of man.”¹⁰¹. Posta a questão: “What is meant by the word Poet?” ou “What is a Poet?”, Wordsworth esboça a imagem de um homem especialmente dotado e particularmente sensível, capaz de captar o que o comum dos homens não capta, de exprimir o que sente, o que vê e o que imagina, de forma exemplar: “he looks before and after (...) the poet binds together (...) the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time. The objects of the Poet’s thoughts are everywhere(...)”. Também para Wordsworth, o poeta é um génio.

Do texto dos poemas e das ideias expostas no prefácio que temos em mãos, ressaltam dois aspectos fundamentais - uma apetência pelo ideal e um

⁹⁸ William Wordsworth – *The Poetical Works of William Wordsworth*, Edited by E. De Selincourt, 2nd edition, Oxford, Clarendon Press, 1952, p.385.

⁹⁹ William Wordsworth, op. cit., p.385.

¹⁰⁰ Ibidem, p.402,403.

¹⁰¹ Ibidem., p.396.

retorno à natureza¹⁰². Ao mesmo tempo que defende que “poetry is the image of man and nature”¹⁰³, Wordsworth mostra bem como a questão da linguagem surge no centro das suas atenções, confirmando, aliás, ser esta uma das principais preocupações da nova estética romântica. A aproximação da linguagem literária à linguagem de comunicação que este autor defende decorre da sua crença na espontaneidade e coloquialidade do próprio pensamento que não é compatível com a convencionalidade da dicção poética praticada até então. Wordsworth fala insistentemente na “humble and rustic life”¹⁰⁴ que perpassa os seus poemas. É esse princípio que o leva a buscar uma linguagem “really used by man”¹⁰⁵. Rejeita a associação “rústico” / “trivial” e diz que os seus poemas têm sempre “a worthy purpose”¹⁰⁶. O rústico é, para este autor, o arquétipo puro da grandeza humana, da naturalidade e a sua linguagem, como que ancestral, adequa-se às ideias que expressa. Assim, o distanciamento entre a palavra e o que ela exprime é praticamente nulo. Segundo W.J.B.Owen, “Wordsworth’s language is often “philosophical”, removing obstacles of verbiage between the eye and the object, between the mind and the fact presented.”¹⁰⁷

Importa recordar que é com o Romantismo que as teorias expressivas sobre a linguagem surgem. A busca de uma linguagem cósmica, adâmica na acepção barthesiana do termo, capaz de traduzir e reproduzir o universo designado, é uma constante do Romantismo e da própria modernidade que entretanto toma consciência da (im)possibilidade desse projecto, originando a descrença nas capacidades da própria linguagem e a suspeição sobre a palavra escrita.

Ao preconizar a coloquialização da linguagem poética, Wordsworth é levado a defender que a linguagem da prosa pode e deve adaptar-se à poesia, porque poesia não significa artificialismo ou convencionalismo e sobretudo

¹⁰²“Humble and rustic life was generally chosen, (...) because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature.”, in Wordsworth, op. cit., p. 387.

¹⁰³ Wordsworth, op. cit., p.395.

¹⁰⁴Ibidem, p.386.

¹⁰⁵Id., Ibidem.

¹⁰⁶Ibidem., p.387.

¹⁰⁷ W. J.B.Owen, *Wordsworth as Critic*, University of Toronto Press, 1969, p.24.

porque, conforme defende, “the only strict antithesis to prose is metro”.¹⁰⁸ Hoje falaríamos de prosa poética ou de poema em prosa, sabendo que a essência do poético não está no verso, mas na própria linguagem e na sua opacidade. Porém, nas versões seguintes da sua teorização lírica, Wordsworth introduz algumas *nuances* nessa ideia inicial, reivindicando o metro para a sua escrita, argumentando que dele depende, em certa medida, o valor da própria poesia. A sua defesa do metro está sucintamente fundamentada na seguinte frase: “The verse will be read a hundred times where the prose is read once.”¹⁰⁹ A prosa é caduca, o verso é perene. Entende então, Wordsworth que a linguagem que melhor expressa a paixão do homem natural é figurativa, eloquente, expressiva, porque a paixão se expressa em figuras. Num primeiro momento, o “rustic” e a sua linguagem eram normas para o poeta; depois, o poeta torna-se, ele próprio, representante do Homem e o seu discurso a linguagem por excelência.

A opção pelo verso é, aliás, recorrente noutros autores românticos, como garante da perenidade do texto literário, bem como da sua qualidade poética. Victor Hugo também reivindica o verso para o drama romântico porque lhe confere uma certa nobreza de estilo, afastando-o da vulgaridade a que está sujeita a linguagem da prosa, pois “Elle est ensuite d’un beaucoup plus facile accès; la médiocrité y est à l’aise.”¹¹⁰ Por sua vez, o verso “rend chaque mot sacré”¹¹¹ e, à semelhança do que dizia Wordsworth, “fait que ce qu’ a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l’auditeur”.¹¹² Independentemente desta preferência, Victor Hugo nunca deixa de defender a liberdade poética que permite ao génio criador a livre escolha das formas e dos meios mais adequados à expressão da sua mensagem, em cada momento e em cada contexto. A ele e só a ele cabe a escolha.

Paralelamente a uma nova linguagem os românticos, e neste caso, Wordsworth, buscaram também uma nova forma poética que respeite a liberdade e a plasticidade estilística e linguística que preconizam. Como já foi aqui referido, esta é também uma das preocupações fulcrais dos românticos de Iéna que, tendo

¹⁰⁸ Wordsworth, op. cit., p.392.

¹⁰⁹ Ibidem., p.401.

¹¹⁰ Victor Hugo, op. cit., p.183.

¹¹¹ Id., Ibidem.

¹¹² Id., Ibidem.

em conta a incompletude, a eterna e inexorável abertura da obra literária, preferiram as formas fragmentárias à sistematicidade dos textos acabados e fechados sobre si próprios. Por isso nos deixaram, essencialmente, textos teóricos com essa marca - cartas, fragmentos, ensaios e diálogos.

Este princípio de que a linguagem utilizada, bem como as formas literárias eleitas devem ter em conta o objecto da poesia, reflecte, claramente, a opção pelo modelo orgânico nas poéticas românticas, em vez do modelo mecanicista e normativo vigente até então, nas poéticas ditas clássicas. Segundo Wordsworth, essa forma dita natural ou orgânica “provides space without petrifying or stratifying the poet’s experience, or his interpretation of it.”¹¹³ Os românticos rejeitavam a teorização sobre os géneros até então em vigor, por esta não ser mais capaz de dar conta da mutabilidade e da plasticidade dos géneros literários emergentes e da obra literária como ela passou a ser concebida. Da falência da teoria clássica dos géneros já aqui falámos e lembramos as palavras de Todorov que vê no programa dos românticos alemães uma boa alternativa:

“Os antigos sistemas só sabiam descrever o resultado morto; é preciso aprender a apresentar os géneros como princípios de produção dinâmicos, sob pena de não se apreender nunca o verdadeiro sistema da poesia. Talvez seja chegado o momento de pôr em prática o programa de Schlegel.”¹¹⁴

A nova forma e a nova linguagem que Wordsworth procura perseguem um mesmo objectivo – a sinceridade -, outra das ideias centrais na sua poesia: “In order to write well a poet must deeply feel the emotion he expresses as he creates the poem, though he need not feel it ever before or after.”¹¹⁵ A questão da sinceridade será, aliás, retomada mais adiante neste trabalho e, aí, poder-nos-emos debruçar mais pormenorizadamente sobre a importância desta temática para Wordsworth e para outros românticos.

¹¹³ David Perkins – *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1964, p.9.

¹¹⁴ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 54, trad. de Ana Mafalda Leite, sublinhado nosso.

¹¹⁵ Wordsworth, op. cit., p.3.

Wordsworth rejeita ainda, como romântico que é, a lógica discursiva, a retórica, a artificialidade e os “poeticismos” da expressão que medeiam entre a palavra e aquilo que ela pretende nomear: o sentir e a paixão de quem escreve. É isso que critica na poesia do século XVII, que, perante o jugo da dicção setecentista, artificiosa e paralisante, sucumbe, excessiva e artificial. Por isso, prefere que se encontrem na sua poesia, não obstante o metro, os ditos “prosaismos” que levam a que tantos críticos mal (in)formados lancem sobre a sua poesia o anátema da mediocridade, porque vêem na nudez e simplicidade da sua linguagem um defeito.

Anunciado por J.-J. Rousseau¹¹⁶, iniciado por Chateaubriand, em 1802, com a publicação do *Génie du Christianisme*, ou ainda por M^{me} De Stael, com a publicação, em 1814, de “De l’Allemagne”¹¹⁷, é com Victor Hugo e Stendhal que o Romantismo francês se afirma, no plano doutrinário. Data de 1825 o primeiro “manifesto” do Romantismo francês, com a publicação, por Stendhal, de uma brochura intitulada *Racine – Shakespeare*. Mas foi Victor Hugo quem viria a consolidar toda essa teorização, no *Préface de Cromwel*, em 1827.

Atendendo à forte filiação clássica das letras francesas, o Romantismo, neste país, surge tardiamente, se comparado com o exemplo alemão e inglês. Aqui, o Classicismo é um academismo, qual caricatura de um classicismo anquilosado, estéril e estático, personificado nos “marquis couverts d’habits brodés et de grandes perruques noires”¹¹⁸ de que fala Stendhal.

¹¹⁶ Vale a pena recordar aqui a célebre frase de J.-J. Rousseau “Je sais bien que le lecteur n’a pas besoin de savoir cela, mais j’ai besoin de le lui dire.”, nas suas *Confessions*, Livre I, que, bem à maneira romântica, estabelece com a leitor uma relação de proximidade e conivência, para o envolver na delineação de novos caminhos, novas opções estéticas, adivinhando já a desestruturação e o abandono, que estava para vir, das poéticas essencialistas. De forma mais ou menos velada, esboça já uma atitude de auto-regulação, de caucionamento e manipulação da sua própria produção. Esta “necessidade” de que fala Rousseau é a mesma que viriam a sentir os românticos vindouros.

¹¹⁷ Esta sua obra, publicada em 1814, é fruto da convivência com os Germânicos, especialmente com A. W. Schlegel, durante o exílio. Inspirada nas obras de Schiller e de Goethe, divulga, neste livro, a literatura e a filosofia alemãs que considera particularmente sábias e universais. A sua ousadia chocou o país, a avaliar pelas reacções que a publicação da sua obra desencadeou e que lhe valeram, em 1810, a respectiva apreensão e destruição, por ordem de Napoleão. Sobre M^{me} de Stael, Georges De Plinval considera que “Não sendo um escritor de génio, Mme de Stael prestou aos autores um serviço apreciável, ao indicar as fontes de uma renovação poética e ao proclamar a necessidade de uma literatura nacional que estivesse em harmonia com os costumes e as ideias modernas.”, in *História da Literatura Francesa*, Editorial Presença, 1982, Lisboa, p.143.

¹¹⁸ Stendhal, *Racine et Shakespeare – Études sur le Romantisme* -, Calmann-Lévy Éditeurs, Paris, 1822/23, p.1.

Neste contexto, o movimento romântico francês é aquele onde a reacção anti-clássica e anti-cartesiana é mais evidente e mais violenta, como considera Karl Petit: “ Plus nettement qu`en Allemagne ou en Angleterre, (...) le romantisme s`affirme en France comme une réaction anticlassique.”¹¹⁹. Stendhal, ele próprio, expressa, no prefácio de *Racine et Shakespeare- Études sur le Romantisme*, a consciência da ruptura que as suas posições introduzem no *statu quo* literário do seu país: “Jusqu`au jour du succès, nous autres défenseurs du genre romantique, nous serons accablés d`injuries.”¹²⁰ Este prefácio de Stendhal é, à semelhança do de Wordsworth no contexto do Romantismo inglês, um dos manifestos do Romantismo francês, juntamente com o texto de Victor Hugo que, de seguida, analisaremos.

O diálogo é a forma escolhida por Stendhal para expôr e confrontar os postulados clássicos e românticos. Não será certamente alheio a esta escolha o facto de a forma dialógica permitir a emergência da voz de um qualquer alterego literário que, frequentemente, habita a personalidade do sujeito poético romântico, viabilizando, desta forma, a coexistência, na teia do texto, de diferentes ideias e práticas estéticas. Além disso, esta coexistência de posições antagónicas compatibiliza-se com a fragmentação e a multiplicidade característica do eu-sujeito romântico que procura, muitas vezes, dialecticamente, chegar à superação dos opostos.

Recordemos aqui os românticos de Iéna que, atraídos pelas virtualidades dos diversos tipos de escrita fragmentária, viram no diálogo um terreno propício ao debate e à especulação filosófico-literária. Friedrich Schlegel, ao escrever *Entretien sur la poésie*, estruturalmente construído à imagem do diálogo de Platão, pôde encenar uma conversa cujos intervenientes representam os “duplos” de cada um dos elementos do grupo de Iéna¹²¹, discutindo as questões

¹¹⁹ Karl Petit, op. cit., p.25.

¹²⁰ Stendhal, op. cit., p.3.

¹²¹ Labarthe e Nancy estudaram estas analogias e revelam as suas conclusões sobre a correspondência das várias identidades: “C`est pourquoi il n`y a guère de sens à ne pas vouloir reconnaître dans les rôles féminins de l`*Entretien* – Amalia et Camilla- respectivement **Caroline** et **Dorothea**, puis, quant aux rôles masculins: dans Ludoviko (...) : **Schelling**; - dans Lothario (...) : **Novalis**; - dans Marcus (...) : **Tieck**; - dans Andréa (...) : **August**; - et enfin, à tout seigneur tout honneur, dans Antonio (...) : **Friedrich** lui-même ou «lui-même», dont la prestation (...) occupe le centre de l`*Entretien* et, proposition pour une «théorie du roman», constitue en effet la «clef de voûte» de cette «philosophie de la poésie» qui en délimite le propos.”in Labarthe e Nancy, op. cit.,

fundamentais do seu projecto literário – O que é a Literatura? O que é o Romantismo? O que é o género romântico? . Sabendo à priori da impossibilidade de forjar para estas questões uma resposta finita e teoricamente fechada, a forma escolhida (diálogo) para este texto de Schlegel “offre la possibilité de lever un certain nombre d’antinomies que pas un seul des genres (ou des «genres») pratiqués jusque-là par Schlegel dans l’Athenaeum n’avait permis de lever.”¹²²

Com efeito, o diálogo, à semelhança do fragmento, adequa-se particularmente ao debate sobre a questão do género, pois, não sendo propriamente um género, é antes um não-género ou, melhor ainda, a possibilidade do cruzamento dos vários géneros, aspiração máxima da escrita destes românticos.

Novalis escreveu também alguns diálogos destinados à publicação (nunca consumada) na revista Athenaeum. Em dois deles, a discussão é protagonizada por dois sujeitos, um céptico e um entusiasta de uma concepção de literatura enquanto sistema espontâneo de livros, formando um “Tout”. O contexto da conversa é uma feira de livros, das que regularmente se realizam na Alemanha, e onde, na opinião de um dos interlocutores, se verificava uma monstruosa e nefasta “épidémie de livres”. Este interlocutor, que fala do livro como “article du luxe moderne” ou “chose imprimée”, defende uma produção controlada e calculada da literatura, enquanto o outro entende que “la fabrication des livres n’est pas encore, et de loin, menée en grand comme il faudrait”¹²³, porque, do seu ponto de vista, “c’est en forgeant qu’on devient forgeron”¹²⁴, que o mesmo é dizer que só a prática engendra mais e melhor literatura, ou que a reflexão sobre as condições de produção do literário, isto é, a exibição da sua dimensão metatextual, é condição essencial da existência da própria literatura.

Também para Goethe, por exemplo, a forma dialógica a que frequentemente recorre, adequa-se, exemplarmente, ao carácter, também ele dialógico, do pensamento. Ao chamar ao texto um interlocutor imaginário,

p. 273. Não só o interesse das questões abordadas durante o diálogo, mas também a ficcionalização da própria vida do grupo inscrita na teia do texto, fazem dele o segundo maior texto do romantismo de Iéna.

¹²²Lacoue-Labarthe et Nancy - op. cit., p.268.

¹²³Ibidem., p.431.

¹²⁴Ibidem., p.430.

“rapidement toutes les hésitations disparaissent, nous nous engageons avec vivacité, nous écoutons et nous répondons”¹²⁵.

Todos estes exemplos parecem deixar claro que, na escrita romântica, o diálogo aparece, a par do fragmento, da carta e do ensaio, como uma forma dialéctica de chegar ao conhecimento, através do confronto e debate de ideias. Trata-se de uma forma literária fragmentária, frequentemente escolhida como suporte escrito das poéticas condicionais, românticas e pós-românticas, por oposição aos textos doutrinários e sistematizantes da estética clássica, sempre veiculadores de teorias unilaterais e exclusivas.

Retomando o prefácio de Stendhal, vejamos, agora, como constrói o seu diálogo. Os interlocutores em presença são o “Romantique” e o “Académicien”, apresentados como adversários. Note-se que Stendhal não opõe ao “Romântico” o “Clássico”, mas o “Académico”, o que, obviamente, caricaturiza o estado, por ele considerado degenerativo, a que chegou o Classicismo, em França. Os dois interlocutores assumem-se, pois, como os sujeitos de enunciação teórica das ideias que representam, sendo que o Romântico é, camufladamente, o representante ficcional do próprio Stendhal e das suas ideias, o seu alterego.¹²⁶

Nas palavras que antecedem o diálogo, Stendhal fala de uma revolução literária que está eminente, protagonizada pelos defensores do “género romântico”,

¹²⁵ São palavras de Goethe, num comentário que fez ao “Essai sur la peinture”, de Diderot. Goethe explica aí a sua rejeição relativamente às formas de exposição unilaterais e a sua predileção pelas formas dialógicas, o que, aliás, é uma consequência da sua defesa do homem dialógico, ser colectivo, por oposição ao individualismo cerrado proclamado e praticado por certos românticos. Todorov, na Introdução a *Goethe- Écrits sur l'art*, e parafraseando Goethe, afirma que “L'autre n'existe pas seulement en dehors de soi mais aussi à l'intérieur même de l'être: nous sommes tous des êtres collectifs, une pluralité de sujets dans un seul corps.”, in *Goethe- Écrits sur l'Art*, Flammarion, Paris, 1996, p.59, sublinhado nosso. (Klincksieck, Paris, 1983, edição original) Assim, o interlocutor fictício pode ser, como já se disse, o próprio alterego do autor que, na incapacidade da cisão total, ficcionaliza as suas diversas facetas.

¹²⁶ A forma como enceta o diálogo é reveladora desta identificação: a primeira pergunta é formulada por Stendhal, ainda no corpo do texto, sem qualquer marca introdutora de diálogo: “Pourquoi exigez-vous, dirai-je aux partisans du classicisme, que l'action représentée dans une tragédie ne dure plus de vingt-quatre ou de trente-six heures, et que le lieu de la scène ne change pas(...)?” A resposta que se segue vem já devidamente assinalada com a marca do diálogo e com o nome do interlocutor que toma a palavra (L'Académicien). Para conseguir, de algum modo, o efeito de distanciamento e “mascarar” a sua proximidade para como Romântico, no final do diálogo, Stendhal, o sujeito de enunciação, apresenta-se como testemunha da conversa “dialogue dont j'ai été réellement témoin au parterre de la rue Chantierine, et dont il ne tiendrait qu'à moi de nommer les interlocuteurs.”

nos quais ele próprio se faz englobar. Assumindo uma postura simultaneamente moderna e romântica, Stendhal reclama uma arte do seu tempo, isto é, uma arte que tenha em conta os interesses de um novo público, “jeunes gens raisonnables, sérieux et un peu envieux”¹²⁷. Impõe-se uma literatura diferente no conteúdo, e conseqüentemente, na própria forma: “ces tragédies-là doivent être en prose, le vers alexandrin n’est le plus souvent qu’une cache-sottise.”¹²⁸ A opção é pela tragédia em prosa, a tragédia romântica, capaz de dar ao espectador o “prazer dramático” e não apenas o “prazer épico”. O assunto, esse, pode e deve ser procurado nos pergaminhos da história nacional que, por ser sua, interessa o povo mais do que tudo. É o tópico da literatura popular, autóctone, nacional, porque o Romantismo também foi um nacionalismo, um retorno às raízes das nações europeias.

A abrir o diálogo, Stendhal constata a situação de inferioridade em que se encontram os partidários das novas ideias, nomeadamente ao nível da imprensa e do debate público. No entanto, as evidências impõem-se e ninguém pode negar o impacto e o sucesso dos romances de Walter Scott no seu país, graças ao “prazer dramático” que são capazes de suscitar no leitor. As tragédias românticas visam esse mesmo efeito, junto do espectador. É neste contexto que se convocam Racine e Shakespeare, em representação da normatividade e da liberdade poética, respectivamente. Defende Stendhal que a limitação e a pobreza impostas pela observância da lei da unidade de tempo e de lugar, à boa maneira de Racine, são o principal obstáculo à nova literatura. Aliás, “toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de lieu et de temps, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du dix-neuvième siècle (...) qui leur donnent des plaisirs dramatiques, au lieu de plaisirs épiques”.¹²⁹

Como adiante veremos, Victor Hugo é ainda mais incisivo sobre esta matéria, ao afirmar que “la cage des unités ne renferme qu’un squelette”, e que “c’est ainsi qu’on a borné l’essor de nos plus grands poètes. C’est avec les ciseaux

¹²⁷Stendhal, op, cit., p.2.

¹²⁸Ibidem., p.2.

¹²⁹Ibidem., p.7.

des unités qu'on leur a coupé l'aile."¹³⁰ O que está aqui mais uma vez em causa é a normatividade e a intransigência das poéticas clássicas, avessas à miscigenação dos géneros, à plasticidade das formas e às contingências da liberdade poética.

Todo o diálogo se desenvolve, pois, em torno da defesa e do ataque aos procedimentos poéticos de Racine e Shakespeare que personificam e ilustram posicionamentos estético-literários antagónicos, sustentados pelo académico e pelo romântico. A partir deste par literário, os interlocutores discutem conceitos como a emoção, a ilusão teatral, a ilusão perfeita e imperfeita, o fictício, o real e a verosimilhança que é a “verdade” da obra de arte e a única possível neste contexto. Durante a discussão é de notar a referência ao exemplo inglês e alemão, aos quais o académico reage intempestivamente: “Là, vous me citez des étrangers, et des allemands encore!”¹³¹

No terceiro capítulo desse mesmo texto, intitulado “Ce que c’est le Romantisme”, Stendhal aponta, uma vez mais, como marca principal do Romantismo a actualidade das obras literárias, que tratam assuntos coectâneos e próximos do público a que se destinam, enquanto o clássico não corre riscos, porque se escuda no “mestre” e no “modelo”, reproduzindo-o com toda a segurança, mas em total desrespeito pelo público leitor/espectador. Nesta perspectiva, Stendhal considera Shakespeare e até mesmo Racine um romântico “avant la lettre”. Porque é Shakespeare um romântico? Porque, alguns séculos antes, ele foi verdadeiramente moderno e com ele os românticos podem aprender “la manière d’étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l’art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin(...)”¹³² Ser romântico é então ser do seu tempo, e isso é ser moderno. Stendhal lamenta: “jamais peuple n’a éprouvé(...) de changements plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823; et l’on veut nous donner toujours la même littérature!”¹³³ O público para quem se escreve deve rever-se na literatura do seu tempo.

¹³⁰ Victor Hugo, op. cit., p. 171.

¹³¹ Stendhal, op. cit., p.10.

¹³² Ibidem., p.39.

¹³³ Ibidem., p.38.

Sem falsa modéstia, Stendhal termina chamando a si o mérito de ter anunciado e esboçado as linhas fundadoras da nova tragédia francesa, mas admite que “Il faut du courage pour être romantique, car il faut hasarder.”¹³⁴

Atentemos, agora, no prefácio de Victor Hugo ao seu drama *Cromwell* que, escrito na terceira pessoa, procura, como é frequente nestes casos, o distanciamento do autor relativamente a este gesto de legitimação do novo. À semelhança de Wordsworth¹³⁵, também Victor Hugo aceitou fazer este prefácio, por pressões exteriores e não por sua própria vontade ou necessidade:

“Il veut donc être le premier à montrer la ténuité du noeud qui lie cet avant-propos à ce drame(...)C’est après l’avoir dûment close et terminée qu’à la sollicitation de quelques amis, (...)il s’est déterminé à compter avec lui-même dans une préface, à tracer, pour ainsi parler, la carte du voyage poétique qu’il venait de faire, à se rendre raison des acquisitions bonnes ou mauvaises qu’il en rapportait, et des nouveaux aspects sous lesquels le domaine de l’art s’était offert à son esprit.”¹³⁶

Este prefácio é mais um “manifesto”, à semelhança de outros já aqui analisados, que revela absoluta consciência da ruptura que se opera com a emergência da literatura moderna, isto é, da literatura romântica, contra o dogmatismo e academismo clássico. Victor Hugo expõe pormenorizadamente as origens, o carácter e o estilo do drama romântico, como género por excelência da nova literatura.

Na tentativa de relevar deste texto os principais tópicos da literatura romântica equacionados por Victor Hugo, um há que se impõe, porque determina

¹³⁴Stendhal, op, cit.,p.31.

¹³⁵ Conforme anteriormente foi referido, Wordsworth diz no prefácio às *Lyrical Ballads* que alguns amigos “advised me to prefix a systematic defence of the theory upon wich the poems were written”, *The Poetical Works of William Wordsworth*, Edited by E. De Selincourt, 2nd edition, Oxford, Clarendon Press, 1952, p.385. Veja-se como a estratégia utilizada por Victor Hugo é semelhante: não é uma desresponsabilização, mas é, seguramente, uma forma de minimizar ou diluir, no exterior, a necessidade intrínseca de legitimação da obra que instaura uma ruptura.

¹³⁶ Victor Hugo, *Théâtre. Angelo-Procès d’Angelo et d’Hernani Cromwell*, Victor Lecou, J. Hetzel Et C&, Paris, 1854, p. 185.

muitos outros procedimentos poéticos paralelos: falamos do imperativo de actualidade e contemporaneidade da obra literária. A importância deste princípio releva também da forma recorrente como é invocado por diversos românticos. Stendhal dizia que os tempos mudaram e com eles o público e os seus gostos, por isso não se lhe podia “dar” a mesma literatura. Wordsworth, consciente desta nova exigência, também defende que “a dramatic Author, if he write for the stage, must adapt himself to the taste of the audience, or they will not endure him.”¹³⁷ Para Victor Hugo, a origem do drama romântico radica, então, na própria evolução e maturação da civilização e do ser humano.

Segundo Victor Hugo, o mundo viveu, até ao momento, três idades diferentes – os tempos primitivos, os tempos antigos e os modernos -, o que implica que também a poesia, um produto das sociedades, apresente um percurso paralelo. A cada uma dessas idades associa Victor Hugo a poesia que lhe pertence, sintetizando essa correspondência da seguinte forma: “Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques.”¹³⁸ Embora admitindo que “Il y a de tout dans tout”¹³⁹, o autor procura definir o carácter dominante de cada um destes tipos de poesia.

A poesia primitiva é eminentemente lírica, dominada pelo ideal e pela ingenuidade do poeta e do homem destes tempos. A ode é a forma natural desta poesia e nela o poeta canta a eternidade, tão próximo está ainda de Deus. A Bíblia é o seu “livro”. A sociedade antiga nasce com os Impérios, com as guerras heróicas que galvanizam os povos em busca de glória e poder. A epopeia é uma forma solene que convém à narração destes feitos heróicos, protagonizados por personagens que são deuses ou semi-deuses. A tragédia antiga actualiza a epopeia, na forma, como no conteúdo dos seus relatos. *A Íliada* e *a Odisseia* de Homero são os grandes referenciais.

A passagem para a idade moderna implica profundas transformações no mundo e no homem. Nasce uma Europa nova. O Cristianismo, religião espiritualista, substitui o paganismo e é responsável pela nova ordem que se instala. Já não há heróis que podem ser iguais aos deuses, quais semi-deuses que

¹³⁷ Wordsworth, op. cit., p.412.

¹³⁸ Victor Hugo, op. cit., p.164.

¹³⁹ Ibidem., p.166.

os rivalizam, afrontam ou vencem. A simplicidade e lineariedade das acções épicas cede lugar à complexidade do real. Agora, há Deus, o homem, o real, a verdade e a vida. Com o Cristianismo, o homem aprende que é duplo, complexo e dialéctico:

“Tu es double, tu es composé de deux êtres, l’un périssable, l’autre immortel, l’un charnel, l’autre éthéré, l’un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l’autre emporté sur les ailes de l’enthousiasme et de la rêverie; celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, as mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie”¹⁴⁰

Perante as vicissitudes da vida, este homem novo, controverso, cindido, tem sentimentos novos: a melancolia, a apetência pela meditação, o espírito analítico, a curiosidade e a atracção pelo desconhecido. A melancolia cristã substitui o desespero pagão do homem que queria ser como os deuses. Agora, o homem tem a noção dos seus limites, mas também da sua complexidade existencial. Com este novo homem nasce a nova poesia, a nova literatura, isto é, o drama romântico:

“La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l’harmonie des contraires.”¹⁴¹

Elucidados sobre a origem do drama romântico, interessa-nos relevar os principais traços do seu carácter. O primeiro e o mais importante para Victor

¹⁴⁰ Victor Hugo, op. cit., p.167.

¹⁴¹Ibidem., p.167.

Hugo é o novo conceito de belo, de sublime que lhe está subjacente. O belo épico é unívoco, inequívoco, estereótipo, universal, convencional e harmonioso, porque incompleto, logo falso. A musa moderna vê a vida e o homem de um ponto de vista mais complexo, mais real, “elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière.”¹⁴² Esta consciência do real faz nascer uma outra categoria estética do Belo – o grotesco. A nova poesia, mais completa, faz-se, como se lê acima, da harmonia entre os contrários:

“C’est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l’uniforme simplicité du génie antique; montrons que c’est de là qu’il faut partir pour établir la différence radicale entre les deux littératures.”¹⁴³

Na citação acima, está implícito outro tópico importante para caracterizar a nova literatura. Falamos da plasticidade das formas, isto é, das formas orgânicas, que obviamente são as únicas capazes de dar conta da complexidade, da versatilidade da vida e do homem novo. Com efeito, o drama romântico é fruto de uma combinação inovadora, do sublime com o grotesco; da tragédia com a comédia, que, aliás, está em gérmen no próprio grotesco. As formas modernas, alheias aos “moldes” clássicos, decorrem tão somente do assunto que tratam e a ele se adequam. A rejeição da teoria clássica dos géneros e das poéticas constitutivas, incapazes de aceitar toda a produção não canónica emergente é evidente: “On voit combien l’arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût.”¹⁴⁴ Paralelamente, outros dogmas são abalados, nomeadamente a lei das unidades de tempo e de lugar, autênticos pilares do classicismo francês

¹⁴²Victor Hugo, op. cit., p.158.

¹⁴³Ibidem., p.159.

¹⁴⁴ Ibidem., p.169.

que, paradoxalmente, académicos e românticos defendiam e atacavam com o mesmo argumento – a verosimilhança.

O drama romântico, como o entende Victor Hugo, é um exemplo inquestionável dessa plasticidade, dessa liberdade que, a partir do Romantismo, não é mais possível cercear. Por isso ele tenta definir, de forma dialéctica, realçando as respectivas antinomias, o estilo do drama que preconiza: “passant d’une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque(...)lyrique, épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves”¹⁴⁵ E acrescenta: “que le drame soit écrit en prose, qu’il soit écrit en vers, qu’il soit écrit en vers et en prose, ce n’est là qu’une question secondaire.(...) Il n’y a qu’un poids qui puisse faire pencher la balance de l’art: c’est le génie.”¹⁴⁶

O drama romântico, plástico como é, nasce com a era moderna que nele se reflecte. Uma nova cosmovisão cria uma nova literatura. Da mesma forma, uma nova linguagem emerge, capaz de exprimir os novos pensamentos, sentimentos e fenómenos: “Toute époque a ses idées propres, il faut qu’elle ait aussi les mots propres à ces idées.”¹⁴⁷ Também para Garrett, como para Wordsworth, esta foi uma questão primordial para fazer “vingar” o génio romântico, ao defender, um e outro, a coloquialidade da linguagem, em detrimento da dicção poética, afectada e artificial.

Na defesa da liberdade para a arte, Victor Hugo mostra-se avesso à observância das regras e dos modelos, concluindo que os universais só são actualizáveis individualmente, por cada poeta, em cada composição :

“Il n’y a d’autres règles que les lois générales de la nature qui plannent sur l’art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d’existence propres

¹⁴⁵Victor Hugo, op. cit, p.182.

¹⁴⁶Ibidem., p.183

¹⁴⁷Ibidem., p.184.

à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois.”¹⁴⁸

Mais adiante na sua exposição, Victor Hugo, sempre escudado na terceira pessoa distanciadora, discorre sobre a noção de verdade e verosimilhança, lembrando que a verdade da arte não é a realidade absoluta, mas a realidade transformada “sous la baguette magique de l'art”. Em substituição da observância da lei das unidades de espaço e de tempo, o recurso à recriação da “cor local” e “épocal”, por parte do drama romântico, revelou-se particularmente eficaz na criação da ilusão possível do real, isto é, da verosimilhança. Há, no entanto, artifícios que contribuem para criar essa ilusão do real, tais como a recriação da “cor local” que reivindica para o drama romântico.

Expostas as suas convicções sobre a nova literatura, Victor Hugo fala ainda da nova crítica, na qual deposita a esperança de se poderem combater os dois flagelos que sobre ela impendem: o “classicismo caduco”, mas também o “falso romantismo”. Em face da nova crítica, “les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres(...)mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle.”¹⁴⁹

Terminamos estas considerações sobre o texto de Victor Hugo, lembrando que, à semelhança de outros grandes românticos, nomeadamente os de Léna, também ele “a d'abord eu bien plus l'intention de défaire que de faire des poétiques”¹⁵⁰, não fosse a sua uma luta contra o dogmatismo e o despotismo dos sistemas e dos cânones. Num outro momento do seu texto, reitera o mesmo posicionamento: “Nous ne bâtissons pas ici de systèmes, parce que Dieu nous garde des systèmes.”¹⁵¹

Como todos os verdadeiros românticos, Victor Hugo entendeu que a modernidade reside exactamente na síntese ou na coexistência dos opostos e que, na arte, a abertura é a única postura possível:

¹⁴⁸Victor Hugo, op. cit, p.176.

¹⁴⁹Ibidem., p193.

¹⁵⁰Ibidem., p.185.

¹⁵¹Ibidem., p.159.

“À Dieu ne plaise qu’il aspire à être de ces hommes, romantiques ou classiques, qui font des *ouvrages dans leur système*, qui se condamnent à n’avoir jamais qu’une forme dans l’esprit, à toujours *prouver* quelque chose, à suivre d’autres lois que celles de leur organisation et de leur nature.”¹⁵²

¹⁵²Victor Hugo, op. cit, p.185.

1.2. DE COMO O ROMANTISMO INSTAUROU A MODERNIDADE

O estudo que acabámos de fazer dos vários “manifestos” que instauraram o Romantismo nos principais países europeus - Alemanha, Inglaterra e França - vem revelar, conforme era nosso propósito, alguns aspectos recorrentes e basilares em que assenta a verdadeira revolução romântica, como nós a entendemos, e que tem a sua origem e sustentação no Romantismo teórico de Iéna.

Por outro lado, o estudo da génese do movimento romântico e dos seus fundamentos reveste-se de particular importância, na medida em que o essencial do Romantismo é o essencial da nossa modernidade¹⁵³, pois, como dizem Lacoue-Labarthe e Nancy, “nous appartenions encore à l'époque qu'il a ouverte”¹⁵⁴.

O mais importante legado do Romantismo que se prolonga e confunde com o espírito de modernidade é a crise de que emerge e que o caracteriza, a instauração da dúvida, da questionação, da crítica e, conseqüentemente, da abertura, da contingência e do devir. Sendo uma cosmovisão crítica por excelência, o Romantismo questiona, concretamente, o *statu quo* literário vigente, a sua concepção fechada e fixada do literário e, na recusa de toda e qualquer caução exterior e securizante, lança-se na aventura do seu próprio auto-conhecimento.

É com o Romantismo, mais precisamente com o romantismo de Iéna, que se inicia a época da literatura ao quadrado, uma literatura que se observa enquanto se vai fazendo, expondo e questionando as próprias condições de produção. Assistimos à instauração do “projecto teórico da literatura”¹⁵⁵, que perspectiva a literatura como autocrítica e considera a crítica como literatura. No dizer de Eduardo Prado Coelho, “a crítica emerge do interior da obra, produzindo o processo de produção no seio do próprio produto”¹⁵⁶. Schlegel fala de “crítica criativa”, uma crítica poética, sendo a poesia o instrumento privilegiado que faz

¹⁵³ O início da modernidade, segundo Adorno, remonta a meados do século XIX, referindo-se, particularmente a Baudelaire. Considera, no entanto, existir uma «longa pré-história» da modernidade, que passa, por exemplo, pelo Romantismo.

¹⁵⁴ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.26.

¹⁵⁵ A formulação é de Labarthe e Nancy e visa identificar, com a precisão possível, o alcance da revolução literária levada a cabo pelo romantismo alemão.

¹⁵⁶ Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica – Paradigmas nos Estudos Literários*, Edições 70, Lisboa, 1982, p.178.

aceder ao conhecimento. Para os românticos de Iéna trata-se de uma “poesia transcendental” (fragmento 238 de *Athenaeum*, in Lacoue-Labarthe/Nancy, p.132) que para Eduardo Prado Coelho mais não é do que “uma poesia que (se) reflecte sobre a própria poesia”¹⁵⁷, o que implica que “toda a crítica, para além de teoria da faculdade poética, é sempre teoria poética, isto é, primordialmente, poesia.”¹⁵⁸

A literatura romântica é, conseqüentemente, uma literatura crítica, de olhos postos no “absoluto literário”¹⁵⁹, mas paradoxal e simultaneamente consciente de que essa meta permanece um absoluto. Este é um projecto eternamente em aberto, porque aquilo que intrinsecamente define o literário é, exactamente, a diferença e a mutabilidade. Segundo Eduardo Prado Coelho,

“Estamos aqui muito perto de alguns dos temas mais insistentes da modernidade: a identidade crítica é uma obra aberta, mas em que a abertura é produzida nos sucessivos simulacros do seu fechamento, numa sequência de fechamentos onde se vem inserir o tema crítico no interior da própria demanda de uma inalcançável identidade artística. Obra aberta, obra inobjectivável, e implicação mútua da teoria e da criação – aqui temos reunidas algumas das principais linhas de força da problemática estética contemporânea.”¹⁶⁰

No contexto do romantismo, a poética clássica, normativa, pré-existente ao texto, essencialista ou constitutiva para Genette¹⁶¹, torna-se inoperante e é posta em causa pelo seu fechamento. Tal facto despoletou o aparecimento de um outro tipo de poéticas, relativas e históricas, que Genette viria a classificar de

¹⁵⁷ Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica – Paradigmas nos Estudos Literários*, Edições 70, Lisboa, 1982, p.179.

¹⁵⁸ Esta é a interpretação que Eduardo Prado Coelho faz do conceito de “poesia transcendental” dos românticos de Iéna. In *Os Universos da Crítica – Paradigmas nos Estudos Literários*, Edições 70, Lisboa, 1982, p.177.

¹⁵⁹ “Le romantisme, c’est l’inauguration de l’absolu littéraire”, in Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.21.

¹⁶⁰ Eduardo Prado Coelho, op. cit., p.178,179.

¹⁶¹ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991, p.26. A perspectiva de Genette não é dicotómica. As poéticas essencialistas e condicionalistas apenas se sucedem historicamente, de resto devem coexistir.

condicionalistas. Estas poéticas, para muitas verdadeiras poéticas, procuram responder ao problema de legitimação com que o romantismo se debate, e que leva a que as obras literárias se fundem sobre a sua autoprodução e chamem a si a sua própria legitimação. Do mesmo modo e pelas mesmas razões, os paratextos em geral e os prefácios em particular, revelam, no Romantismo, uma forte tendência reflexiva, teorizadora e autolegitimadora. Aliás, “a partir de agora, a cena cultural será atravessada por grupos literários que se caracterizam pela «exigência declarativa, o brilho do manifesto».”¹⁶²

Das características dos prefácios estudados até ao momento destacam-se, com efeito, a sua vertente teorizadora e o teor revolucionário do seu discurso, o que nos levou, também a nós, a considerá-los autênticos “manifestos” do movimento romântico que, por essa razão, mereceram toda a atenção que lhes dispensámos. No próximo capítulo, trataremos de ver em que medida Garrett, à imagem destes românticos, fez dos seus prefácios um lugar de reflexão e teorização da literatura que perseguia e que ele próprio ajudou a teorizar.

A crise instaurada pelo Romantismo é também uma crise do sujeito. É o poder do sujeito que constitui para Blumenberg¹⁶³ o fundamento legitimador da Idade Moderna. “Ao fundar-se no poder do sujeito, a modernidade, como o romantismo, torna-se reflexiva, e por isso é uma época autolegitimadora, ou seja, uma época de autojustificação, em que nenhuma prática de legitimação pode invocar um exterior da História. (...) O poder do sujeito aparece como um poder universal e como força totalizadora.”¹⁶⁴ - Eduardo Prado Coelho considera que “o romantismo de Iena pretende restituir ao sujeito, num gesto inaugural de pura modernidade, o poder ilimitadamente criador e crítico da sua subjectividade. Eis que o sujeito se recupera a si mesmo, e se propõe como auto-operador, indiferente a quaisquer fins que venham do exterior; esta liberdade e emancipação irão promovê-lo como Sujeito-da-arte.”¹⁶⁵

¹⁶² Eduardo Prado Coelho, op. cit., p.181. (cf. conceito de Blanchot, 1969)

¹⁶³ Blumenberg defende que toda a mudança se efectua sob um fundo de continuidade e não acenta na ruptura pura e simples de época para época. O avanço processa-se com base na “curiosidade” e “o conhecimento não tem nenhuma necessidade de justificação; justifica-se a si próprio”. A modernidade é uma época autolegitimadora, defende Blumenberg no seu livro *A legitimidade da Idade Moderna* (1976).

¹⁶⁴ Silvína Rodrigues Lopes, op. cit., p.32

¹⁶⁵ Eduardo Prado Coelho, op. cit., p.176.

Mesmo demiurgo, o sujeito poético romântico é um sujeito clivado. Vive o conflito permanente entre o absoluto e o relativo e tentando a superação das contradições incessantes da realidade. A falência desta “aventura” vem da impossibilidade de transcender, de modo total, o finito e o contingente e realizar o absoluto a que se aspira e daí resulta o pessimismo, a melancolia, o “mal du siècle” e a própria ironia romântica.¹⁶⁶ Alertado para a sua alteridade, enquanto entidade reflexiva e criadora, experimenta a tensão que decorre da busca incessante da sua própria identidade, através da linguagem.

Estamos perante um “sujet en procès”¹⁶⁷ que se questiona a si, ao universo e à própria literatura e que se assume como demiurgo de um mundo novo, livre do jugo dos modelos e das regras. Labarthe et Nancy definem magistralmente este sujeito romântico, ao socorrerem-se das palavras de Rahel Levin a propósito de Friedrich Schlegel:

“«C`est une tête dans laquelle se déroulent des opérations.» Ce pourrait être la définition du sujet romantique, c`est-à-dire du sujet du genre littéraire, ou de la littérature ramenée au Sujet: elle se machine, elle se structure, elle se mélange, elle s`engendre, elle se fragmente, elle se poétise.”¹⁶⁸

O Homem e o escritor românticos (moderno) têm uma consciência dramática da prática da escrita, como têm da própria existência. Este sujeito, fragmentado, problemático e problematizador, sem certezas absolutas, e perante a incapacidade de uma cisão total, constrói, por tentativas, a sua identidade e, não raras vezes, desdobra-se na teia do texto, através do recurso a estratégias de escrita reveladoras de uma ficcionalização do “eu”: o alterego, o pseudónimo, a escrita colectiva e até o anonimato. Tudo isto pode surgir associado a formas de escrita dialógicas e fragmentadas compatíveis com a processualidade e a dialéctica do próprio pensamento.

¹⁶⁶ Cf. perspectiva de Maria de Lurdes Ferraz in *A Ironia Romântica - Estudo de um processo comunicativo*.

¹⁶⁷ Pierre-André Rieben, *Délires Romantiques- Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, José Corti, Paris, 1989, p.6.

¹⁶⁸ Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.419,420.

Ao longo do capítulo que agora termina, este aspecto foi, por diversas vezes, ilustrado com base nos textos em estudo. É nosso propósito, aquando da análise do *cópus* seleccionado, mostrar como a construção da identidade é também, para Garrett, uma performance, servida por técnicas de escrita como as acima referidas.

O sujeito romântico, em busca do absoluto literário e empenhado na construção de uma identidade plástica e lapidada, recusa qualquer academismo e o seu percurso dificilmente é linear ou unívoco. Aqui radica, do nosso ponto de vista, a verdadeira essência do romantismo e da literatura romântica. O Romantismo, tal como a Modernidade, não é ruptura gratuita. Eduardo Prado Coelho fala até de um “reassumir crítico do passado”¹⁶⁹. Baudelaire explica o inexplicável: “Il s’agit de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire.”¹⁷⁰ E acrescenta: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.”¹⁷¹ Parafraseando os românticos de Iéna, Lacoue-Labarthe e Nancy apresentam, por assim dizer, uma definição baudelairiana do romantismo: “ce n’est autre chose que le *classique* – les chances et la possibilité du classique dans la modernité.”¹⁷² Trata-se, então, de redescobrir a Antiguidade, nomeadamente a Grécia trágica e de, a partir, daí “faire la grande oeuvre classique dont manque l’époque”. Como é isso possível? “Il s’agit de faire mieux ou plus que l’Antiquité: à la fois surpasser et compléter l’Antiquité dans ce qu’elle a d’inachevé ou d’inaccompli, dans ce qu’elle n’a pas réussi á effectuer de l’idéal classique qu’elle entrevoyait.”¹⁷³ Logo, como considera Silvina Rodrigues Lopes, “a relação entre antiguidade e modernidade está longe de ser de oposição”¹⁷⁴.

O absoluto literário resulta, pois, desta superação de opostos entre o Antigo e o Moderno, da coexistência de ambos e sobretudo da sua combinação sábia, de uma amálgama enriquecida que resulta numa coisa completamente nova. A busca de uma nova forma, de um novo género literário, capaz de

¹⁶⁹ Eduardo Prado Coelho, op. cit., p.175.

¹⁷⁰ Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, “Le peintre et la vie moderne”, Seuil, Paris, 1968, p.553.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.553.

¹⁷² Philippe Lacoue-Labarthe / J. – L. Nancy, op. cit., p.20

¹⁷³ *Ibidem*, p.20.

¹⁷⁴ Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, Cosmos, Lisboa, 1994, p.225.

ultrapassar as divisões da poética clássica, é uma preocupação visível em qualquer dos textos que analisámos, de Schlegel a Victor-Hugo, passando por Wordsworth e Stendhal. O caminho encontrado passa, em grande parte, pela opção do que Goethe chamou “formas orgânicas”. Parafraçando Wordsworth, essa nova forma “provides space without petrifying or stratifying the poet’s experience, or his interpretation of it.”¹⁷⁵

Garrett, como adiante veremos, é bem o exemplo desta visão moderna do género literário e da própria literatura, e a sua obra é disso uma prova. Entende que não há géneros novos ou velhos, tudo depende dos assuntos a “enformar”. O seu percurso literário é revelador deste espírito não dicotómico, adepto da síntese, tão característica do romantismo e da modernidade. Garrett entendeu, como atestam as suas obras, que à esterilidade da ruptura inocente e inconsequente havia que contrapor a riqueza da coexistência e da dialéctica. E assim fez.

Estamos, neste momento, em condições de poder afirmar que a modernidade é uma cosmovisão patente no romantismo, razão pela qual os românticos cujos textos analisámos não deixaram de reclamar para si o epíteto de “modernos”.

¹⁷⁵ David Perkins – *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1964, p.9.

CAPÍTULO SEGUNDO

PROCESSUALIDADE E COERÊNCIA NA ESCRITA DE GARRETT

ANÁLISE DE UM *CORPUS*

«L'ÉCRIVAIN EST UN HOMME EN PROCÈS, CONTRAINT DE JUSTIFIER, POUR LES AUTRES ET POUR LUI-MÊME, SANS QUE JAMAIS LA CAUSE SOIT ENTENDUE, SON EXISTENCE ET SA PRATIQUE; ENTRE LA MÉCONNAISSANCE ET LA CONSÉCRATION, IL EST CONDAMNÉ À UNE IDENTITÉ INCERTAINE.»

CLAUDE ABASTADO

2.1- CRISE DO SUJEITO E CRISE DA LITERATURA - CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE (LITERÁRIA)

"O advento da modernidade como época de ruptura com a autoridade da tradição implica o aparecimento de um problema de legitimidade e da conseqüente necessidade de autojustificação."

Silvina Rodrigues Lopes¹⁷⁶

Para Silvina Rodrigues Lopes, o tratamento literário da problemática do sujeito, tal como a modernidade a equaciona, assenta na dramatização da escrita e na construção da sua identidade. A partir do Romantismo, a literatura torna-se, como já houve oportunidade de mostrar, problemática e teórica. O artista romântico é um demiurgo capaz de criar simultaneamente a obra e o código que a sustenta, numa clara estratégia de auto-legitimação, mesmo que isso lhe custe a fracturação e o desdobramento do eu poético.

Em Garrett, também se passa dessa forma. A problemática do sujeito está no centro da sua escrita. O seu esforço de auto-legitimação assume, como teremos oportunidade de mostrar, feições diversas que vão da simulação à encenação/teatralização, passando pela auto-defesa e pela autojustificação, com incursões pela auto-glorificação, de forma mais ou menos assumida ou velada. Tudo isto terá de ser considerado no quadro mais vasto de um complexo processo construtivo/desconstrutivo do sujeito poético, que se traduz num jogo irónico de assunção/denegação da sua identidade.

Porque a escrita é um processo, uma busca (do "absoluto literário"), o seu sujeito é um sujeito dinâmico, fracturado, em construção e evolução permanentes. A coerência deste sujeito está na aceitação e na gestão da sua mutação, da sua processualidade, em vez da assunção de um sujeito finito ou da defesa de um qualquer academismo que atrofia, limita e contraria o carácter eminentemente

¹⁷⁶ Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação Em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1ªed., 1994, p.28.

mutante e único da obra de arte. Se o Romantismo começou por ser um anti-racionalismo, depois um anti-classicismo, o que ele realmente foi e é, é um anti-academismo. A este respeito, Garrett, via João Mínimo, esclarece:

"Mas fiz sempre por fugir do vício das escolas: nem sempre o consegui; geralmente é coisa que detesto. Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente, clássicos, românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática debaixo de diversos nomes." ¹⁷⁷

Todo o percurso de construção /denegação do sujeito, do qual daremos conta no presente capítulo, permitiu, ao seu autor, gerir a sua própria maturação literária, alicerçada num processo de escrita dramático, que habilmente teatraliza aos olhos do leitor, em vez de o silenciar para sempre, o que, aliás, teria tido dificuldade em fazer, dado que o seu temperamento o não deixava passar despercebido - nem por fora, nem por dentro. Por isso, (se) pôs a nu e mostrou, escondendo, como tudo se passava por dentro da (sua) escrita. Ainda as palavras de Ofélia Paiva Monteiro, aquando do bicentenário do autor:

"Naquele homem flutuante, fragmentário, grande e pequeno, está uma visão do homem comum, do homem cindido. Em vez dos grandes heróis, de uma unidade que ninguém vive, Garrett mostra-nos o homem múltiplo, um ser dividido, que é realmente o homem histórico." ¹⁷⁸

Procuraremos, pois, desmontar e trazer à superfície do texto uma grande parte dessas estratégias de auto-legitimação, através da análise de mensagens paratextuais diversas, com destaque para as situadas ao nível do peritexto,

¹⁷⁷ Almeida Garrett, *Lírica de João Mínimo*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, pp.1497-1498. É esta a edição para a qual remetemos o leitor ao longo deste trabalho.

¹⁷⁸ Jornal Notícias, Fevereiro 1999.

nomeadamente a instância prefacial, mas também, as notas ou outros textos cujo teor sirva os objectivos deste estudo, ou até, em certos casos, o próprio epitexto.

Ao longo dos vários capítulos que se seguem, é nosso objectivo estudar os diferentes processos e estratégias que permitiram a Garrett "construir" e "controlar" a sua escrita. Privilegiaremos os prefácios de três obras (*Camões*, *D.Branca e Lírica de João Mínimo*), pois, entendemos, que, por esta ordem, eles mostram toda a construção/denegação do sujeito poético em Garrett, culminando, como adiante veremos, na ficção total da "*Notícia do Autor Desta Obra*", que serve de prefácio à *Lírica de João Mínimo*.

Não esqueçamos, porém, que o paratexto, local privilegiado da encenação literária¹⁷⁹, à espera de ser interrogado e carregado de sentidos acerca da génese das obras¹⁸⁰, é acima de tudo, "une mine de questions sans réponses."¹⁸¹

¹⁷⁹ "Si dans la préface l'auteur (ou son «parrain») est, comme nous l'avons fait dire à Borges, «le moins créateur», c'est peut-être là qu'il est et se révèle, paradoxalement ou non, le plus littéraire.", Gérard Genette, *Seuils*, p.269.

¹⁸⁰ "La préface aussi est un subtil coupe-papier. (...) une bonne préface est plus difficile que le livre – car, selon le jeune Lessing révolutionnaire, la préface est à la fois la racine et le carré du livre, à quoi j'ajoute qu'elle n'est en même temps pas autre chose que son authentique recension." Novalis, *Dialogues 1*, in *Absolu Littéraire*, p.430.

¹⁸¹ Gerard Genette, *Palimpsestes, La Littérature Au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p.10.

2.2 -NOTAS SOBRE A "EMBRIAGUEZ VALORATIVA"¹⁸²

As estratégias de auto-legitimação do autor assumem contornos múltiplos e muito diversos, patentes nos prólogos e/ou prefácios de algumas das suas obras. Contudo, tais processos não são exclusivos desse nível textual e podem ocorrer no interior dos textos propriamente ditos, como acontece com *Viagens na minha Terra*, um texto "minado" de divagações justificativas e explicativas sobre os mais variados assuntos, diegéticos e extradiegéticos e cuja estrutura digressiva é inevitavelmente apontada como uma marca do seu autor que a assume como tal.¹⁸³ Aí mesmo são frequentes os comentários e reflexões a propósito da própria literatura e do fazer literário¹⁸⁴. Esta dimensão metatextual resulta numa verdadeira "mise-en-abyme" da própria obra, no momento em que se introduz, ao nível da estrutura do romance, a narrativa de segundo grau (a novela dentro da novela). Aí mesmo, por entre essas divagações, está implícita uma poética, não

¹⁸² Esta expressão é de Vieira de Pimentel, em *Racional e Comovido, Temas de Literatura*, Signo e Autor, 1989, onde faz a leitura de dois textos de Garrett (Prólogo da segunda edição *das Viagens na Minha Terra* e a *Biografia* de Garrett da autoria (?) de Gomes de Amorim.) numa perspectiva em muito próxima da que fazemos neste estudo, não obstante a diferença que os separa, quer ao nível do corpus explorado, quer ao nível da própria base metodológica e teórica.

¹⁸³ Diz o narrador, no final do capítulo IX das *Viagens na minha Terra*: "Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas." No início do capítulo XIV, o narrador, adverte: "Este capítulo não tem divagações, nem reflexões, nem considerações de nenhuma espécie; vai direito, e sem se distrair, pela história adiante."

¹⁸⁴ Leia-se o capítulo V das *Viagens na Minha Terra*, onde, num estilo bem prosaico, o narrador, num tom irónico e jocoso, se propõe dar a receita de como se faz literatura com pouco trabalho: "Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo; depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás pois, ó leitor, como nosoutros fazemos o que te fazemos ler." (Capítulo V)

E a receita aparece, primeiro com a enumeração dos ingredientes:

"Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas,

Um pai,

Dois ou três filhos de dezanove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios."

depois com a descrição sobre o modo de fazer: "Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul (...) Depois vai-se às crónicas, (...) E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original."

Repare-se como a mancha gráfica decalcada da receita de culinária, dá ainda mais ênfase ao cunho paródico da escrita de que este excerto é um exemplo perfeito.

fossem essas divagações uma "imperdível manha" ¹⁸⁵ do autor para auto-legitimar a sua escrita, processo, aliás, semelhante ao que encontramos na *Notícia do autor desta obra*: "As digressões matam-me: é a minha terrível e imperdível manha.- Onde íamos nós?-" ¹⁸⁶

Porém, é ao nível paratextual que o autor mais facilmente se defende, se valoriza e se explica, num intrincado jogo de identidades que começa nas próprias notas da maioria dos textos de Garrett. Falando da apetência de Garrett pelas notas, Lawton realça o seu "espírito tão didáctico" , "tão afeito a explicações e justificações pelo que toca à sua obra que tão amorosamente anotava"¹⁸⁷. Com efeito, a quantidade de notas que acompanham o poema *Dona Branca*, e mais ainda o poema *Camões*, são disso um exemplo.

Segundo Genette, "avec la note, nous touchons sans doute à l'une, voire à plusieurs des frontières, ou absence de frontières, qui entourent le champ, éminemment transitionnel, du paratexte."¹⁸⁸ À função eminentemente informativa, pedagógica e didáctica que as notas normalmente cumprem acresce, não raras vezes, uma dimensão transaccional semelhante à que ocorre no interior do paratexto em geral. As notas ajudam, também elas, a controlar a recepção da obra, a "forjar" a sua génese ou a "construir" a identidade do seu autor. Veja-se, por exemplo, esta nota de *D. Branca* :

"Será pouco inteligível toda esta 11 estância ou secção de versos a quem não souber que a *D. Branca* foi escrita em França quando o autor entrava apenas nos vinte anos, e todo namorado das melancolias do romantismo, dirigia ao seu amigo Duarte Lessa, então em Londres, as saudosas aspirações da sua alma. O *Camões*, publicado um ano antes, 1825, foi todavia escrito depois. Nesse porém a natureza do assunto obrigou o poeta a transigir de novo com a mitologia pagã que tinha abjurado. E

¹⁸⁵ Almeida Garrett, *Lírica de João Mínimo*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.1488.

¹⁸⁶ Ibidem., p.1488.

¹⁸⁷ R. A. Lawton, "O conceito garrettiano do Romantismo", in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Grémio Literário, 1974, p.99.Sublinhado nosso.

¹⁸⁸ Gérard Genette- Seuils, Collection Poétique, Seuil, 1987, p.293.

apesar disso, foram estes dois poemas que a baniram e destronaram entre nós." ¹⁸⁹

Elementos do "paratexto factual"¹⁹⁰ são convocados no texto, através de uma nota, com o intuito claro de manipular a recepção da(s) obra(s) mencionada(s), neste caso, *D. Branca* e *Camões*. Conhecer ou não conhecer certos aspectos contextuais, ainda que, como neste caso, filtrados por um suposto editor, pode determinar a leitura que se faz de uma obra, porque "ceux qui le savent ne lisent pas comme ceux qui l'ignorent, et que ceux qui nient cette différence-là se moquent de nous."¹⁹¹

No caso de *D. Branca ou A Conquista do Algarve*, há ainda uma outra nota que merece a nossa atenção. A "Protestação" apresentada, na primeira edição, como prefácio da obra, pelo suposto editor, e que, como adiante veremos, faz parte de um jogo "misterioso" de identidades, aparece, como "Nota única" "À Prefação", na segunda edição. Serve esta nota para o autor desvendar o jogo de identidades lançado na primeira edição, onde se pretende equivocar a leitor, fazendo-o crer que se tratava de uma obra póstuma de Filinto Elísio (F.E.), o que, aliás, o autor admite, na nova edição, constituir "a maior lisonja que podiam fazer ao A.". Nesta nota da segunda edição, o autor refere-se à Protestação como "curiosidade literária" e, ainda que de forma pouco explícita, desfaz o mistério das iniciais F.E., assumindo a ficcionalidade desse texto inicial, o que leva o leitor a concluir acerca da verdadeira identidade do autor de *D. Branca*. Mais adiante, aprofundar-se-á este assunto, já não ao nível do estudo das notas, mas da instância prefacial propriamente dita.

A taxinomia criada por Genette em *Seuils*, e na qual nos baseámos para empreender este estudo, aplica-se à definição do estatuto de qualquer elemento do paratexto, notas incluídas. Relativamente ao parâmetro temporal, quando coectâneas relativamente ao texto que acompanham, as notas são consideradas

¹⁸⁹ Almeida Garrett, *D. Branca*, (nota B ao canto primeiro).

¹⁹⁰ "Je qualifie de *factual* le paratexte qui consiste, non en un message explicite (verbale ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception.", Gérard Genette- *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, 1987, p.12.

¹⁹¹ Gérard Genette, op. cit., p.13.

originais¹⁹². Genette explica que "la note auctoriale originale(...) appartient davantage au texte, qu'elle prolonge, ramifie et module plutôt qu'elle ne le commente." e considera, por isso, que "nous sommes ici dans une frange très indécise entre texte et paratexte".¹⁹³ É como se estas notas constituíssem um parênteses no interior do próprio texto.

Vejam-se, por exemplo, as seguintes notas originais do Canto Primeiro do poema *Camões*: nota **I** (sobre o vocábulo "gentil"), nota **K** (sobre Lisboa, citada no poema *Child-Harold* de Byron), nota **M** (digressão sobre a natureza ruim do ser humano), nota **S** (agradecimento e homenagem à família Hadley que acolheu o autor aquando do seu exílio em Inglaterra). No Canto Segundo, merecem destaque as seguintes notas: nota **D** (sobre linguagem familiar e linguagem vulgar), nota **E** (sobre as palavras sinónimas do termo *saimento*) ou a nota **F** (sobre a distinção entre os termos viajante/viandante). No Canto Quinto: nota **D** (sobre o elogio a Sintra feito por Lord Byron, no seu poema "Child Harold") e no Canto Décimo: nota **D** (sobre as condições de enunciação do poema).¹⁹⁴

Estas notas originais complementam o texto, mas raramente o comentam, podendo, no entanto, assumir um carácter claramente digressivo. Muitas destas notas tornam-se espaço privilegiado para o autor opinar e sobretudo criticar, sarcasticamente, aspectos diversos da orientação do governo em matéria de artes, cultura, património e política colonial e ultramarina¹⁹⁵. A preocupação de trazer

¹⁹² À semelhança da instância prefacial, as notas podem ser originais, posteriores ou tardias, conforme o momento em que se juntam ao respectivo texto.

¹⁹³ Gérard Genette- Seuils, Collection Poétique, Seuil, 1987, p.301.

¹⁹⁴ Todo o levantamento de notas foi feito tendo por base *Camões de Almeida Garrett*, de Teresa Sousa de Almeida, Coleção "Textos Literários", Editorial Comunicação, 1986.

¹⁹⁵ Almeida Garrett, *Camões*, ed.cit. p.425 e 426. Na Nota L do Canto Primeiro, Garrett aproveita para tecer críticas ásperas ao estado deplorável em que se encontra o monumento da Torre de Belém e termina dizendo: "Continuaremos a bradar contra estes vândalos remendões. Os brados dos poetas não são como os do animal orelhudo que não chegam ao céu. É certo que não atroam, como este, os ouvidos dos néscios que nos governam e que só a zurras atendem; mas chegam à alma dos que a têm, e pouco a pouco vão calando na opinião(...)". Esta crítica sentida e mordaz é retomada na Nota G do Canto Terceiro(p.433), acrescida aí de alguns reparos da mesma índole à igreja do Carmo de Lisboa que, conforme revela "aluga-se todos os anos por não sei quanto: e aquelas relíquias, que deviam ter sentinelas à vista para se lhes não tocar, arrendam-se(...)". Porém, não é só contra o caos arquitectónico que Garrett se insurge nestas notas, a própria orientação política do governo é frontalmente questionada por ele, na Nota A do Canto Sexto(p.441): "Mas foi sempre-talvez será sempre fado de Portugal não ter nunca ideia política, sistema constante de governo. Variou-se varia-se em tudo(...) O que são as coisas! Se nós tivéssemos hoje as nossas praças de África, não seríamos poderosos e queridos aliados dos Franceses?(...) Já não é só de hoje em Portugal este desprezar de quanto é velho, e correr para diante sem saber aonde.". Estes

para o texto, através das notas, uma forte carga informativa de índole diversa, legítima, cauciona e enaltece o saber linguístico, literário e histórico do sujeito poético e, em última instância, do próprio autor que assim manifesta, ainda que camufladamente, uma grande necessidade de mostrar erudição. Veja-se a esse propósito, o que dizem, os supostos editores, no Prefácio da segunda edição do poema *Camões*, relativamente às notas incluídas na primeira edição:

"Algumas das notas exuberantes e em que se via o desejo de criança que queria brilhar de erudita, foram cortadas; muitas outras necessárias à inteligência do texto, ou úteis para ilustrar alguns pontos de arqueologia e história literária, foram aumentadas. Repetimos que é inteiramente uma nova obra, e a mesma todavia" ¹⁹⁶.

Com o poema *Camões*, assiste-se a uma proliferação impressionante de notas ¹⁹⁷ da primeira (1825) para a segunda edição (1839), como se, na impossibilidade de alterar tanto quanto desejaria o texto original ¹⁹⁸, e ao mesmo tempo desejoso de o libertar da "verdura juvenil" ¹⁹⁹ da primeira edição, o autor recorresse às notas para justificá-lo, corrigi-lo e enriquecê-lo, controlando e manipulando assim a sua recepção.

Às notas ulteriores ou notas de segunda edição, atribui Genette um estatuto diferente das anteriores:

"la préface ultérieure ou tardive commente globalement le texte, et les notes de même date prolongent et détaillent cette préface en commentant le détail de texte (...) La fonction de ce commentaire localisé est généralement identique (...) à celle des préfaces de même occasion: réponse aux critiques, et

escassos exemplos permitem-nos concluir que não são estas notas meros apêndices informativos do texto do poema, mas antes um espaço precioso de reflexão e intervenção até, na vida da Nação.

¹⁹⁶ Almeida Garrett, *Camões*, op. cit., p.295, sublinhado nosso.

¹⁹⁷ São inseridas, na segunda edição, 26 novas notas, acrescidas de outras seis, que são aumentos e/ou correções feitas sobre notas provenientes da 1ª edição, o que perfaz um total de 32 notas.

¹⁹⁸ Pode ler-se na nota C da Segunda edição do poema *Camões*: "Reputo quase uma fraude ao público alterar em Segunda edição as feições da primeira, por isso corrijo somente na nota o que não quis emendar no texto." (sublinhado nosso)

éventuellement correction, pour les ultérieures; autocritique à long terme et mise en perspective autobiographique pour les tardives."²⁰⁰

No caso concreto do texto em análise, as notas introduzidas na segunda edição são, maioritariamente, de teor rectificativo,²⁰¹ acrescentando modificações que nos são apresentadas como espontâneas²⁰² e não tanto motivadas pelos críticos e pela crítica. Esta ideia é reforçada no prefácio desta segunda edição, quando o pretense editor confidencia que o autor sentia o "desejo e empenho verdadeiro de emendar os defeitos notados, e os muitos mais e maiores que por si próprio descobrira e de que se acusava." A auto-crítica é uma virtude que, sobreposta à crítica externa, acaba por desvalorizá-la.

No entanto, há casos em que se faz referência directa às críticas e reparos de que o poema foi alvo. Veja-se a nota I do canto nono²⁰³, onde o autor, polidamente e/ou ironicamente, reafirma a originalidade da sua obra, repudiando a ideia de plágio relativamente a um poemeto de M. Denis, publicado em França, no mesmo ano em que Garrett publicou o seu *Camões*, ao mesmo tempo que, subtilmente, deixa no ar a hipótese contrária. Também a nota A²⁰⁴ do canto

¹⁹⁹ Almeida Garrett, *Camões*, op. cit., p.295.

²⁰⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, 1987, p.302.

²⁰¹ "Na minha primeira edição lê-se - "por vida vossa": o que agora, novamente reflectindo, me parece melhor e mais certo.", ou "Já dos versos citados no princípio desta nota, e muito mais dos que se seguem, parece deprender-se uma ideia e pensamento falso, inteiramente falso, que é necessário rectificar." *Camões*, op. cit., p.204, p. 210, respectivamente.

²⁰² "Na primeira edição sacrificou-se a verdade histórica ao que pareceu mais poético, lendo-se «-O galeão Dom-Vasco / Se diz» Assentei de restituir o nome exacto do galeão, que era Santa Fé.", *Camões*, op. cit., p.215.

²⁰³ Diz Garrett: "Na primeira edição do meu *Camões*, que é desse ano, fiz a sensaboria de me pôr a dar explicações em como não tinha nada a ver a minha composição com a do sr. Denis. Consta-me que, entendendo provavelmente mal as minhas palavras, aquele escritor, que tão bem tem merecido da nossa literatura, se ofendera delas. Peço-lhe daqui solene desculpa, e declaro a minha convicção íntima de que, assim como eu não sabia da sua obra nem a vira antes de publicar a minha, o mesmo estou certo que lhe acontecesse." *Camões*, op. cit., p.236.

²⁰⁴ "Segundo a opinião do Morgado de Mateus, na primeira edição do meu poema fiz carregar nomeadamente aos dous irmãos Câmaras (...) com toda a fealdade deste crime que, realmente e sem paixão, se deve imputar a todos os que rodeavam el-rei, e que, segundo diz Faria e Sousa, *eram inimigos del poeta*. Com esta mais arrazoada opinião se conforma o Sr. bispo de Viseu, Lobo, quando ajudado da autoridade e argumentos do mesmo Faria e Sousa, confunde a vilania de Mariz que tão indignamente quis desculpar a ingratidão da corte à custa da reputação de *Camões*." *Camões*, op. cit., p.237.

décimo e a nota E ²⁰⁵ do canto primeiro, de maneiras diferentes, são reacções à crítica e aos críticos.

Há ainda que referir a existência de notas ulteriores, de carácter bio/bibliográfico²⁰⁶, sobre a génese da obra ou sobre a vida do autor, sempre comparado a Camões, na expectativa de assim se auto-glorificar também. Este tipo de informação é mais frequente em edições posteriores, em notas tardias. No entanto, o lapso temporal que separa as duas primeiras edições (14 anos) pode bem explicar este facto.

Muitas das notas ulteriores têm ainda, à imagem das originais, um teor predominantemente informativo e pedagógico e ajudam a construir a imagem do erudito. É o que acontece com a nota D do canto sétimo, que consiste num inventário exaustivo das 38 traduções d' *Os Lusíadas* "de que pude achar memória, ou examinei eu próprio."²⁰⁷, conforme diz o autor. A estas traduções, acrescentam-se mais 3 mencionadas em notas da terceira edição e mais uma, na quarta e última edição da obra, num total de 42.

Relativamente às notas consideradas tardias, neste caso as da quarta edição²⁰⁸ do poema *Camões*, refira-se que não existe nenhuma nota absolutamente nova, mas antes adendas a oito notas de edições anteriores: em seis desses casos

²⁰⁵ "E foi-me notado por pessoa em quem muito creio, que hospitaleiro neste sentido podia ser taxado de galicismo. Aconselharam-me gasaloso, por superiores abonos clássicos ..." *Camões*, op. cit., p.200.

²⁰⁶ "Quase todo este poema foi escrito no verão de 1824 em Ingouville ao pé do Havre-de-Grace, 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. Fui obrigado a interromper o trabalho; e dei-me como indicação higiénica, a composição menos grave. Essa foi a origem de D. Branca, que fiz, seguidamente e sem interrupção, desde Julho até Outubro desse ano de 24, completando-a antes do Camões, que primeiro começara, e que só fui acabar a Paris no inverno de 24 a 25.", *Camões*, op. cit., p. 199. (sublinhado nosso).

A veneração e a aproximação à figura de Camões está sempre presente: "Camões nomeou sempre nos seus versos com este anagrama a D. Catarina de Ataíde (...) conservei o anagrama em respeito ao meu herói e mestre." *Camões*, op. cit., p.209, (sublinhado nosso).

²⁰⁷ Nesta nota, Garrett propõe-se fazer o que, em sua opinião, caberia ao governo português: uma nota das "Traduções d' *OS LUSÍADAS* desde a primeira edição portuguesa de 1572", nada mais, nada menos que 42 traduções escrupulosamente identificadas pelo nosso autor. Contudo, também aqui Garrett não deixou em mãos alheias o elogio do seu gesto: "O «Diário do Governo», que tanta coisa publica que melhor fora não dizer, nunca se dignou comunicar à Nação, este honroso acto, feito, não menos em seu nome e para sua glória, do que para glória da Rainha. Julguei de serviço público deixá-lo trasladado aqui.[...] O leitor folgará, creio eu, de achar aqui uma nota das traduções de que pude achar memória, ou examinei eu próprio.", *Camões*, op. cit., p.224.

²⁰⁸ Data de 1854, ano da morte de Almeida Garrett, a 4ª edição do poema *Camões*, ainda revista pelo autor.

trata-se de notas ulteriores, da segunda edição e em dois outros são notas originais da primeira edição.

Da análise feita às notas do poema *Camões*, concluímos estarem diluídas entre as notas ulteriores e tardias as características de ambas, sem distinção visível entre elas, no que diz respeito à função que, teoricamente, e segundo Genette, cada uma delas cumpre. O facto de não existirem notas tardias propriamente ditas, pelas razões já apontadas, explica esta indefinição e ao mesmo tempo esta sobreposição de funções.

O que, ainda assim, é claro é o papel destas notas na construção de uma imagem do autor que se quer culta e erudita, defensor do que é nacional, à imagem do seu herói, Camões, que defende dos críticos e das críticas como a si mesmo. Paralelamente, vai ressaltando a faceta do escritor perfeccionista e rigoroso, preocupado com a coerência daquilo que escreve, ao ponto de, como diz, "há catorze anos, quando escrevia estes versos, pensava e sentia como hoje sinto e penso"²⁰⁹. Talvez por isso diga "corrijo somente na nota o que não quis emendar no texto."²¹⁰, porque se o fizesse seria "uma fraude para o público". Mas não deixa de corrigir. Corrige e corrige como se reescrevesse, por forma a deixar visíveis as etapas da escrita que busca a perfeição, o absoluto (literário).

Genette estabelece, como já se viu, uma relação estreita entre a função das notas e os respectivos prefácios. Entende até que as notas prolongam e especificam as funções e os objectivos dos prefácios: "la préface ultérieure ou tardive commente globalement le texte, et les notes de même date prolongent et détaillent cette préface en commentant le détail de texte"²¹¹. A análise que se segue ilustra esta redundância e mostra como, nas notas como noutro tipo de mensagens paratextuais, Garrett, qual artífice, vai aperfeiçoando a sua escrita, ao mesmo tempo que constrói a identidade do sujeito poético e a sua própria.

²⁰⁹ Almeida Garrett, *Camões*, op. cit., p.211

²¹⁰ Ibidem., p.211.

²¹¹ Gérard Genette, *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, 1987, p.302.

2.3- CONTROLAR A RECEPÇÃO, COMPÔR A IMAGEM

Iniciando agora o estudo dos prefácios seleccionados, é bem provável que as notas analisadas em capítulo anterior nos surjam como ecos seus. Procuraremos mostrar, agora ao nível dos prefácios, como o instinto manipulador²¹² de Garrett e a necessidade de, a todo o momento, se autojustificar, resulta numa autoglorificação latente ou explícita. Defendendo-se das críticas ou antecipando-se a elas, o sujeito poético e/ou o autor controla a recepção das obras e vai compondo e construindo a imagem que mais lhe convém.

Relativamente às críticas negativas, subestima-as, enquanto "invectivas grosseiras que hoje são moda..."²¹³, considerando-as mesquinhas, falsas e infundadas:

"Não falo de certas acusações caluniosas e brutais com que a mesquinhez de um ou outro sabichão de meia tigela quis aspergir de imoralidade o meu inocentíssimo romance; tão recatado, o pobre, que até da infanta D. Branca - uma das mais despejadas «leas» do seu tempo - fez a donzela tímida e sem malícia que aí pinteí, mentindo bem descaradamente à história. E os tartufos invocaram a história para acusar o poeta de não respeitar a fama da senhora infanta!"²¹⁴

Por outro lado, e com o mesmo intuito, explora o pendor lisonjeiro das críticas que lhe são favoráveis e que ele próprio intitula de "censura bem-criada", trazendo-as, variadíssimas vezes, ao conhecimento do leitor. Forjadas ou autênticas, não passam, porém, de meras alusões:

"Muitas publicações literárias nacionais e estrangeiras tinham, no intervalo, examinado, censurado e louvado o Poema *Camões*

²¹² Genette, ele próprio, termina o seu estudo da instância prefacial da seguinte forma: "L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute de l'intérêt de l'auteur, non toujours du lecteur." , *Seuils*, 1987, p. 376.

²¹³ Almeida Garrett, *Camões*, op.cit., p 295.

²¹⁴ Almeida Garrett, *D.Branca*, op. cit., p.462.

. [...]Cada um a seu modo e gosto notou o que lhe pareceu beleza ou defeito: todos porém o fizeram com urbanidade e indulgência tal, que não só penhorou o autor mas produziu em seu ânimo o que infalivelmente produz sempre a censura bem-criada - o contrário das invectivas grosseiras que hoje são moda- desejo e empenho verdadeiro de emendar os defeitos notados, e os muitos mais e maiores que por si próprio descobrira e de que se acusava." ²¹⁵

Nesta "censura bem-criada" podemos incluir as homenagens, também elas verdadeiras ou forjadas, que lhe são dirigidas ou que ele dirige a si próprio, às quais se faz alusão implícita ou explicitamente no corpo dos textos, nomeadamente nos prólogos e prefácios das suas obras. Tomemos como exemplo a ode de Mlle. Pauline de Flaugergues, intitulada "Sur son poème du «CAMÕES»", integrada, supostamente pelos editores, autores do respectivo prefácio, na terceira edição de *Camões*: "Entre as muitas homenagens que este belo poema tem recebido de nacionais e estrangeiros, escolhemos, (...) a elegantíssima Ode de Mlle Pauline de Flaugergues" ²¹⁶ Como se a transcrição integral da dita ode não fosse suficientemente eficaz para os fins em vista, (não vá o leitor não estar apto a descodificar a mensagem em língua francesa ou não querer dar-se ao trabalho de proceder à respectiva tradução), é igualmente transcrita "a linda tradução que dedicou ao nosso ilustre poeta um dos seus mais distintos admiradores, o Sr. J. M. do Amaral, actualmente ministro do Brasil na Rússia." ²¹⁷

Na terceira e quarta edições do poema, ambos os textos são acompanhados de uma carta escrita por José Maria do Amaral, onde se relatam as circunstâncias em que a ode chegou ao conhecimento do autor de *Camões*. Aí, a homenagem que a ode em si constitui é reforçada por uma outra homenagem que consiste na própria tradução: "Tentei traduzi-la, e eis aqui a minha tradução tal qual a pude fazer. Ela não aspira senão a ser recebida como uma pobre mas sincera

²¹⁵ Almeida Garrett, *Camões*, op. cit., p.295.(O sublinhado é nosso).

²¹⁶ Ibidem., p.295.

²¹⁷ Ibidem., p.296. (O sublinhado é nosso).

homenagem ao chefe da moderna literatura portuguesa (...)"²¹⁸ A correspondência do autor, epitexto privado, segundo Genette, pode vir a exercer uma função paratextual, quando transportada para o corpo do texto/paratexto, sendo utilizada como "une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune de ses oeuvres: sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de cette histoire."²¹⁹

Esta ode, transcrita por duas vezes (em francês e em português), bem como a carta que a acompanha, são um auto-elogio do autor, que se vê, efectivamente, no lugar de "chefe da moderna literatura portuguesa". Além disso, também é elogioso para o autor a comparação estabelecida entre Garrett e o seu poema *Camões* e *Camões e OS LUSÍADAS*. É o poeta e o homem com quem se quer identificar porque é o seu herói:

"Du chantre de Gama, chantre mélodieux,/ Que ta voix a d'éclat!
que ton luth est sublime!/[...]Astres d'un même ciel, vos harpes
immortelles/ Éclairent ces beaux lieux comme un phare
éclatant;/[...]Vos fronts sont couronnés de palmes fraternelles/
Même encens vous est dû, même autel vous attend!"²²⁰

Nestes casos, o auto-elogio está implícito num acto de falsa modéstia do autor, sob a capa do pretense editor, dando conta, ao leitor, das homenagens de terceiros à sua pessoa ou à sua obra. Igualmente significativa é a utilização do epíteto acima sublinhado "nosso ilustre poeta" que o próprio Garrett se auto-atribui, numa estratégia de distanciamento, ao falar de si na terceira pessoa e ao colocar-se, qual duplo de si próprio, do lado dos editores, e em última instância, do público que o aplaude. Entramos aqui no domínio da "encenação linguística do eu"²²¹ de que fala Maria de Lourdes Ferraz e que, no dizer de Jacinto do Prado Coelho é frequente em Garrett "porque a sua viva inteligência crítica lhe permitia

²¹⁸ Teresa Sousa de Almeida, *Camões de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1ªed., 1986, p.49.

²¹⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, 1987, p.344.

²²⁰ Almeida Garrett, *Camões*, op. cit., p.297 e 298.

²²¹ Maria de Lourdes Ferraz, *A Ironia Romântica (Estudo de um processo comunicativo)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p.37.

desdobrar-se facilmente em actor e espectador de si próprio." ²²² Ainda segundo o mesmo autor, e recorrendo a estratégias de distanciação como as que aqui analisámos, Garrett "via-se mentalmente ao espelho, podia compor a figura, amoldá-la ao ideal em voga antes de a entregar ao público." ²²³

Notemos também como, por entre a falsa modéstia que perpassa muitos dos seus prefácios e que o leva a atribuir o sucesso das suas obras à "*insigne indulgência*", ao "*ingénuo favor do público*" ²²⁴, à "*excessiva indulgência e favor público com que esta obra tem sido universalmente acolhida.*" ²²⁵, a autovalorização do autor espreita subrepticamente, quando refere o seu "...desejo e empenho verdadeiro de emendar os defeitos notados, e os muitos mais e maiores que por si próprio descobrira e de que se acusava." ²²⁶ A sua clarividência e erudição vai ao ponto de dizer, mui respeitosamente, que mesmo as críticas "bem-criadas" que lhe foram dirigidas "nem todas acertaram com os defeitos" ²²⁷.

Convém ainda notar como um autor como este, demiurgo de um universo que manipula a seu bel-prazer, tenta autojustificar os erros, incorrecções ou fragilidades das primeiras edições das suas obras, defeitos esses que atribui invariavelmente à sua "*verdura juvenil*", ao "*desejo de criança que queria brilhar de erudita*" ²²⁸ ou às "*criancices de conceito*" ²²⁹. Esta ânsia de, a todo o momento, se explicar faz, afinal, parte da estratégia de construção/encenação da sua própria imagem e é própria de quem entende a escrita como um processo e não como um produto.

Garrett compunha de tal forma a imagem que não hesitou em forjar artigos de crítica ("bem-criada", por certo), a obras suas, como é o caso, entre outros, de dois artigos anónimos sobre *Um Auto de Gil Vicente*, publicados em 1838, data da representação da peça. No "Prefácio dos Editores", diz-se: "A aparição deste drama fez uma época na história literária de Portugal. (...) Dois escritos, entre tantos que este drama fez aparecer, sobressaíram vantajadamente pela

²²² J. do Prado Coelho, "Garrett e os seus mitos", in *Problemática da História Literária*, 2ª ed., Lisboa, Ática, s/d., pp.151-157

²²³ J. do Prado Coelho, op. cit., pp.151-157

²²⁴ *Camões*, ed. cit., p.295.

²²⁵ *Ibidem.*, p.296.

²²⁶ *Ibidem.*, p.295. (O sublinhado é nosso).

²²⁷ *D.Branca*, ed.cit., p.462.

²²⁸ *Camões*, ed.cit., p.295.

superioridade do estilo e dos pensamentos (...) são documentos que devem conservar-se, e que julgamos indispensável colocar aqui ao pé do drama. O primeiro apareceu no *Diário do Governo*,²³⁰ o segundo na *Crónica Literária* de Coimbra²³¹.²³² No primeiro desses textos, há uma passagem que merece ser aqui transcrita, pelo esclarecimento que pode dar para o entendimento do que Garrett considerava ser o novo género que (se) inaugurou com o Romantismo:

"Tal é o nosso cândido e imparcial juízo desta peça, que é a primeira verdadeira nacional toda (...) O género pertence ao que talvez se possa chamar clássico-romântico, ou romântico moderado; é um meio termo entre a absoluta e a republicana independência poética de Shakespeare - e os servis regulamentos do pautado Racine e de seus imitadores. - Está nos princípios da moderna escola anglo-alemã; mas seguramente se não parece com as tão engenhosas quanto depravadas produções da novíssima e exagerada escola francesa."²³³

Igualmente significativo para a construção da imagem de Garrett, é o "Prólogo da Segunda Edição" das *Viagens na minha Terra*, prefácio anónimo, datado de 1846. Francisco Gomes de Amorim²³⁴, a propósito desse texto, diz nas memórias Biográficas ":

"De quantos elogios accusam o auctor de ter tecido a si próprio, e posto às costas dos seus editores, se o prologo da segunda edição das *Viagens*, foi escripto por elle, nenhum revela maior vaidade, segundo o juízo dos contemporneos; em meu conceito, porém, está ali a mais cabal pintura que de tamanho engenho se

²²⁹ D.Branca, ed.cit., p. 462.

²³⁰ *Diário do Governo*, nº 214, de 10 de Setembro de 1838.

²³¹ *Crónica Literária de Coimbra*, nº 2, de 1840, da autoria de Anselmo Braamcamp Júnior.

²³² Almeida Garrett, *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.II, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.1327, sublinhado nosso.

²³³ Almeida Garrett, *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.II, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.1331, sublinhado nosso.

²³⁴ Gomes de Amorim foi o autor da Biografia de Garrett: "No anno de 1852 pediram da Allemanha, aos honrados editores de Garrett, a biographia deste. (...) fallaram-lhe a elle, para que

podia obter em tão pequena t ela. Tudo o que diz de si é de uma verdade tão indiscutivel, que são h a a lastimar o não ter sido de outra penna aquelle elogio mereced ssimo, se com effeito o produziu a sua." ²³⁵

A taxinomia de Genette ajuda a entender a encena o que este prefácio representa, pelo simples facto de o fazer entrar no tipo funcional dos prefácios ficcionais. Entendemos ser este um prefácio ficcional, na medida em que Genette aí engloba todos os prefácios fictícios ou apócrifos, isto é, aqueles que são atribuídos a uma entidade imaginária ou aqueles atribuídos falsamente a uma pessoa real. Com efeito, este prefácio atribuído a uma terceira pessoa, os editores, é considerado, atendendo ao seu destinatário, um prefácio alógrafo e sendo um prefácio alógrafo, ele é também, e sobretudo, apócrifo, porque sabemos que, como diz Gomes de Amorim, este texto sa u da pena de Garrett. Sobre este tipo de prefácios, Genette diz até que "leur fonctionnalit  consiste essentiellement en leur fictionalit , en ce sens qu'elles sont l  essentiellement pour effectuer une attribution fictionnelle."²³⁶ Neste caso trata-se de simular um prefácio alógrafo autêntico e, por essa via, fazer passar ao leitor uma série de informa es "sérias", sinceras ou fingidas, que normalmente os prefácios autênticos, visam veicular.

Por tudo isto, a análise deste prefácio, considera F.J. Vieira Pimentel, exige "um avanço taticamente cauteloso"²³⁷. Este prefácio   ,simult neamente, uma biografia e uma bibliografia valorativa do autor Garrett. O discurso, que são não podemos chamar egocêntrico porque é de outr m,   exaustivamente elogioso:

"orador e poeta, historiador e filósofo, crítico e artista, jurisconsulto e administrador, erudito e homem de Estado, religioso cultor da sua língua e falando correctamente as estranhas - educado na pureza clássica da Antiguidade, e versado

escolhesse o biographo(...)tive eu a honra de ser eleito para tão difficil trabalho.", *Garrett-Memórias Biographicas*, Lisboa, Imprensa Nacional, Tomo I, p.18.

²³⁵ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett- Memórias Biographicas*, , Lisboa, Imprensa Nacional, Tomo III, p.75.

²³⁶ Genette, op. cit. P. 256.

²³⁷ F. J. Vieira Pimentel, *Racional e Comovido, Temas de Literatura*, Signo e Autor, 1989, p.20.

depois em todas as outras literaturas- da Meia-Idade, da Renascença e Contemporânea - o autor das VIAGENS NA MINHA TERRA é igualmente familiar com Homero e com Dante(...) com tudo o que a arte e a ciência antiga, com tudo o que a arte enfim e a ciência moderna têm produzido. Vê-se isto dos seus escritos"²³⁸

Como Gomes de Amorim, diríamos "está ali a mais cabal pintura que de tamanho engenho se podia obter em tão pequena téla."²³⁹.

A *Biographia* publicada no Universo Pittoresco, em 1843, reforça a ideia de que Garrett, por todas as formas que tinha ao seu alcance, nunca deixou de compor e controlar a recepção da sua imagem. Neste caso, se aceitarmos, como as provas o exigem, a autoria garrettiana do texto, podemos entender que esta biografia é também uma autobiografia. Foi Garrett quem, depois de ter escolhido para biógrafo Gomes de Amorim, lhe fez chegar o texto que queria que se publicasse²⁴⁰. O elogio ao autor é permanente e culmina da seguinte forma " Para um contemporaneo não julgamos ser permitido passar além."²⁴¹ Vieira Pimentel descreve o teor desse discurso com termos como "embriaguez valorativa"²⁴² e "apoteose do eu"²⁴³. E de Garrett diz que ele sabe ser um magestral "intérprete autorizado de si e da sua operosidade", porque nesta Biografia, ainda que escondido pela ficção da terceira pessoa distanciadora, Garrett desempenha o papel, e ainda citando Vieira Pimentel, do "conhecedor opinativo", do "crítico perspicaz" e do "árbitro universal e equilibrado" , que, antecipando-se, projecta a sua imagem para a posterioridade.

²³⁸ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.5

²³⁹ Francisco de Amorim, *Garrett- Memórias Biographicas*, , Lisboa, Imprensa Nacional, Tomo III, p.75.

²⁴⁰ Diz Gomes de Amorim: "E deu-me também o original da biographia, publicada no Universo Pittoresco, tom III, 1843. É documento curioso; e, se não todo, pela maior parte trabalho seu. Está annotado, quasi pagina a pagina, pela sua letra.", in , *Garrett- Memórias Biographicas*, , Lisboa, Imprensa Nacional, Tomo III, p.19.

²⁴¹ *Biographia*, in Universo Pittoresco, Jornal de Instrução e Recreio, tom III, Lisboa, 1843.

²⁴² "Com efeito (...) ele visiona-se como um eu sagrado, desde o berço, para a glória, pois à nobreza das suas origens deve acrescentar-se «um talento precoce» que se enriquece no círculo de personalidades esclarecidas por uma «imensa e variada instrução»" . F. J. Vieira Pimentel, op. cit., p. 21.

²⁴³ F. J. Vieira Pimentel, op. cit., p. 24.

Alberto Ferreira, a propósito deste culto da imagem esclarece "Há quem veja nesta autovalorização uma manifestação de narcisismo. É vulgar no individualismo romântico, esta ligação amorosa que a si mesmo o artista se propõe. Em Garrett, porém, uma tal atitude (...) significa a funda e orgulhosa afirmação do seu individualismo..."²⁴⁴. Convém recordar Rousseau, o intimista de *Confessions*, que já cultivava e propagava esta obsessão do eu, do único e da diferença - "Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; J'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux mieux, au moins je suis autre."- e que encontra o seu equivalente no egocentrismo garrettiano que está insistentemente presente nos textos cuja análise temos vindo a fazer.

²⁴⁴ Alberto Ferreira, *Perspectiva Do Romantismo Português*, Lisboa, Litexa Portugal, 3ª ed., s/d, p.63.

2.4-CAMÕES

UMA OBRA "ABSOLUTAMENTE NOVA" (?)

Nos prefácios e notas já abordados, desmontámos alguns momentos de uma evidente teatralização do eu garrettiano, que o mesmo é dizer, de uma "encenação controlada" de todo o processo de escrita e do seu sujeito. Porém, muito está ainda por desvendar, fundamentalmente ao nível da construção/denegação do sujeito poético, nos vários textos do corpus delimitado.

Vejamos, então, mais detalhadamente, o que a este nível se passa nos Prefácios das quatro edições do poema *Camões*. Primeiro, importa dizer que a primeira edição deste poema, como aliás, *D. Branca* e a *Lyrical de João Mínimo*, foi publicada anonimamente, diz-se "'por causa da perseguição absurda - e tão vergonhosa para quem a exerceu- feita ao *Retrato de Vénus*.'" ²⁴⁵

Embora anónima, a primeira edição do poema, é precedida por um texto (que lhe serve de prefácio) centrado na primeira pessoa, escrito em Paris e datado de 1825. A origem desse texto é-nos explicada por Gomes de Amorim, nas suas Memórias: "Concluído o *Camões*, mandou-o Garrett, em 4 de Agosto, a Freire Marréco, acompanhado com a interessante carta que se lê a paginas XXVIII e seguintes do tomo XXII das suas obras. Parte d'essa missiva serviu de prefácio à primeira edição do poema." ²⁴⁶

É, portanto, uma carta que se transforma em prefácio. Deste prefácio ressalta, fundamentalmente, o propósito do autor de criar uma nova forma de escrever, uma escrita puramente pessoal. O prefácio abre com esta frase marcadamente assertiva: "A índole deste poema é absolutamente nova" ²⁴⁷. No âmbito de uma análise imediata e superficial, tal afirmação pode, à partida, ser interpretada como uma recusa absoluta das ideias e escolas literárias anteriores. Mas não é assim que deve ser entendida. Fazer da composição e publicação de um poema o assunto de outro, reproduzindo, em abismo, o texto inicial, como

²⁴⁵ Garrett, *Lyrical*, op. cit., 1853, p. 271.

²⁴⁶ Francisco Gomes de Amorim, *Garrett- Memórias Biographicas*, , Lisboa, Imprensa Nacional, Tomo I, p.347.

²⁴⁷ *Camões*, ed.cit., p.293.

forma de o valorizar, não deixa de ser novo. Numa carta a Duarte Lessa, Garrett parece fornecer-nos mais pormenores acerca da índole "absolutamente nova" que atribui ao seu poema : "Porventura me criticarão a novidade de fazer um poema assunto de outro: sei que sou o primeiro que me atrevo a isso; mas se me sair bem, não me desmereçam das letras porque inovei um género..."²⁴⁸ A imodéstia do autor está de acordo com tudo o que se disse anteriormente acerca da sua personalidade literária. Desta vez, o que o autor identifica como novo é o assumir da intertextualidade literária, numa postura moderna.

Ainda assim, a ideia de ruptura que se pode vislumbrar da asserção inicial carece de alguma precisão e portanto, só pode ser aceite com algumas reservas. Senão, vejamos como a própria escolha do título do poema -*CAMÕES*- e as conotações estético-literárias daí decorrentes podem, desde logo, comprometer a sua "índole absolutamente nova ". Aliás, logo a seguir, para ilustrar o individualismo e a originalidade que reivindica para o seu texto, o autor não resiste a citar um verso do poema que quer immortalizar : " Por mares nunca d'antes navegados "²⁴⁹. Subjacente à estrutura deste poema de Garrett está o próprio modelo do poema épico seguido por Camões. Isso mesmo diz Garrett, numa carta a Duarte Lessa, datada de 27 Julho de 1824: " Fi-lo em dez cantos por semelhança com o poema cantado."²⁵⁰, salvaguardando, obviamente, as devidas distâncias que o próprio Garrett assume no seu Prefácio: "...se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos."²⁵¹. Talvez as que Teófilo Braga enumera quando se pronuncia sobre a qualidade literária do mesmo: "O poema *CAMÕES* é só isto, com versos frequentíssimamente quebrados nos seus hemistichios, para dar um certo movimento à descrição e encobrir a immobilidade da acção; é como uma serie de odes de Philinto, intercortadas por poucos diálogos, e ligadas por um interesse scenico."²⁵².

²⁴⁸ "Cartas Íntimas de Almeida Garrett" in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, ed.cit., p.1382.

²⁴⁹ Ibid., p.293.

²⁵⁰ "Cartas Íntimas de Almeida Garrett" in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, Porto, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.1382.

²⁵¹ "Cartas Íntimas de Almeida Garrett" in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, Porto, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.293

²⁵² Teófilo Braga, *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Col.Ulmeiro/Universidade, nº6,1984, p.188.

Contudo, este afastamento relativamente ao modelo clássico era inevitável, se pensarmos que era exactamente contra a inflexibilidade desses mesmos modelos clássicos que Garrett e os Românticos se insurgiam, porque essa rigidez era incompatível com a liberdade criativa que reivindicavam e com a organicidade das formas que o Romântico preconizava. Não esqueçamos o que no início do trabalho se disse e que era afinal a divisa do próprio Garrett: o Romantismo foi antes de mais um anti-academismo.

Assim vistas as coisas, a relação deste texto ao de Camões, cuja composição e publicação Garrett diz constituir a acção do seu poema não é inocente, nem deve ser subestimada. Se era de facto de ruptura absoluta que se tratava, outra escolha se impunha que não esta, carregada que é, como já se disse, de implicações estético-literárias precisas e que, quer queiramos quer não, acabam por comprometer, apesar das ambiguidades e denegações referidas, a escrita do texto de Garrett. É, mais uma vez, o jogo da ambiguidade e da simulação.

Ainda a este respeito, é importante dizer-se que o poema de Garrett pode, afinal, considerar-se um texto híbrido, na medida em que, estruturalmente, e ainda que de forma imperfeita, se aproxima do modelo épico, enquanto as amplas conotações românticas da imagem do herói -Camões- são o que verdadeiramente domina a obra.

O poema *Camões* é, se quisermos, a história de um poeta incompreendido que, de regresso à Pátria, após o exílio, é quase que ignorado. Não obstante esta insensibilidade com que a Pátria o vê, ele é o verdadeiro herói. É ele o herói romântico por excelência: pela sua qualidade de poeta, e conseqüentemente, homem de superior nobreza e excepcionalidade, pela solidão ontológica que o caracteriza e que lhe desperta o sentimento agudo da melancolia do exilado que apregoa o seu nacionalismo, mesmo quando a Pátria que o faz suspirar o não mereça, tal é o seu estado de degradação. Este é o herói romântico. Assim foi Camões e assim foi Garrett: excepcional, incompreendido, sempre exilado (exílio exterior ou interior), mas sempre lutando pela glorificação da Pátria que o repelia, nomeadamente através do seu projecto para reabilitar e fundar uma literatura nacional e de que tão efusivamente fala em mais uma das suas cartas a Duarte

Lessa: "A poesia romântica, a poesia primitiva, a nossa própria, que não herdámos de Gregos nem Romanos nem imitámos de ninguém, mas que nós modernos criámos, a abandonada poesia nacional(...) ressuscitou bela e remoçada..."²⁵³.

O exílio é, aliás, uma tópic do herói romântico a que Garrett não escapou. Um exílio exterior, mas também dentro do seu país, um exílio interior, igualmente marcante para os espíritos poéticos como o seu. É curiosa a imagem encontrada por Garrett para falar do estado de alma que o exílio criava em si, deixando-o à mercê da poesia e da literatura: "Mas emigrei; e a solidão, a tristeza, as saudades no exílio me submeteram de novo a seu império.[...]ora vem o ócio e a descrença política e me adormecem os braços das traidoras Dalilas que me tosquiavam raso como Sansão, e recaio a fazer literatura..."²⁵⁴. Não esqueçamos a este propósito que, de acordo com as suas próprias palavras, o seu poema *Camões* "era, de mais a mais, obra de um proscrito"²⁵⁵ e que se tentou "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-"²⁵⁶.

O hibridismo do poema *Camões* (entre o clássico e o romântico) de que falávamos acima advém, aliás, do ecletismo garrettiano e da própria época literária em que se movimentava, época essa que oscilava entre o neoclassicismo e arcadismo filintista, o barroco do cultismo da forma e do conceptismo, e ainda os primeiros passos na senda de um Romantismo, ou pseudo-Romantismo incipiente. Podemos assim dizer que a ruptura pela ruptura não interessava ao autor, mas sim a modernidade enquanto assumir da literatura como arte crítica e como espaço de diálogo entre o eu e o outro em que o sujeito poético se desdobra. Alberto Ferreira arrisca: "Garrett, enquanto artista, raramente se compromete. Inova, combina, cria uma instância em que caducidade e novidade se cristalizam na diferença. Desde muito cedo o nosso autor compreendeu a falsa antinomia entre clássicos e românticos."²⁵⁷. Globalmente de acordo com esta análise, não consideramos, porém, que Garrett não se comprometa. Ou pelo menos não entendemos que essa ausência de compromisso seja fruto de uma não escolha.

²⁵³ "Cartas Íntimas de Almeida Garrett", in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, ed.cit., p.1385.

²⁵⁴ *D.Branca*, ed.cit., p.462.

²⁵⁵ *Camões*, ed.cit., p.294 e 295

²⁵⁶ *D.Branca*, ed.cit., p.462.

²⁵⁷ Alberto Ferreira, op. cit., , p.62.

Pelo contrário, é uma escolha premeditada e onerosa para o seu equilíbrio pessoal e estético-literário. Ele escolhe o hibridismo, a miscigenação, a organicidade, a abertura. O seu compromisso é com o absoluto literário. A sua moderação, por vezes mal interpretada, é notada também por autores estrangeiros como Paul Van Tieghem: "Ses drames, ses romans rompent sans hardiesses excessives avec les traditions classiques."²⁵⁸.

A ruptura dos cânones e a consciência dela ("Conheço que ele está fora das regras..."²⁵⁹), bem como a reivindicação da independência relativamente a modelos ou escolas, sejam elas quais forem ("Não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia «assim como em coisa nenhuma»"²⁶⁰), expressa neste prólogo, deve, pois, ser entendida como um projecto estético pessoal que o autor perseguia e que visava, fundamentalmente, "a verdadeira e boa arte", já que, conforme ele próprio diz, no Prefácio à Segunda Edição de *Catão* :

" Sem escrava submissão aos factícios preceitos do teatro francês, nem revolucionário desprezo das verdadeiras regras clássicas (que hoje é de 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-, procurou o autor conciliar (e não é impossível) a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa arte."²⁶¹

Não podemos, contudo esquecer que *Camões* é oficialmente considerado o primeiro texto romântico português, razão pela qual importa detectar, no respectivo prefácio, alguns dos principais pressupostos ditos românticos, sendo o primeiro deles a própria consciência, de certa forma ativa, da inovação e da originalidade de que temos vindo a falar. Ser romântico é, afinal, isso mesmo: é

²⁵⁸ Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1960, p.192. Sublinhado nosso.

²⁵⁹ *Camões*, ed.cit., p.293.

²⁶⁰ *Ibidem.*, p.293.

²⁶¹ Almeida Garrett, *Catão*, prefácio à 2ªed. em 1830, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.II, Porto, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, p.1613.

dizer que se é diferente, dissidente e sobretudo independente; independente até dos estandartes do próprio Romantismo, de Byron, por exemplo. Ora, neste prefácio, Garrett fala dessa dissidência : "Também o não fiz por imitar o estilo de Byron, que tão ridiculamente aqui macaqueiam hoje os franceses..."²⁶². O que leva alguns autores a falar de um certo exibicionismo e até de alguma incoerência a este propósito é que em duas cartas escritas a Duarte Lessa, em Julho e Novembro de 1824, Garrett parece contradizer-se quando diz: "Dei-lhe um tom e um ar de romance para interessar os menos curiosos de letras, e geralmente falando o estilo vai moldado ao de Byron e Scott (ainda não usado nem conhecido em Portugal) mas não servilmente e com macacaria, porque sobretudo quis fazer uma obra nacional."²⁶³; ou ainda quando fala de *Dona Branca* : "Achar-lhe-á ele uma parte dos defeitos que notou naqueloutro *Camões* pois é afinado no mesmo tom romântico; suposto exactamente falando, não sigo escola nenhuma..."²⁶⁴.

Porém, esta aparente contradição de que falam alguns autores pode ser esclarecida se no texto do prefácio atentarmos nas palavras do autor: "para tomar as liberdades de Byron, (...) é mister haver um tal engenho e talento que, com um só lampejo de sua luz, ofusca todos os descuidos e impede a vista deslumbrada de notar qualquer imperfeição."²⁶⁵. Daqui se podem extrair duas conclusões igualmente relevantes. A primeira: o que o autor rejeita não é propriamente o estilo de Byron; são os estereótipos e clichés românticos que por esta altura, se haviam, já vulgarizado em Portugal, e assim sendo, o que daqui ressalta é a consciência lúcida de Garrett sobre aquilo que separava o verdadeiro Romantismo de certas manifestações da sua degeneração, da sua decomposição, ou antes, da sua contrafacção. Esta é também a posição assumida pelo autor nas cartas a Duarte Lessa, quando diz que seguia o estilo de Byron e Scott "mas não servilmente e com macacaria". Esta demarcação de Garrett relativamente à prática literária que, nesta altura, se dizia romântica, em Portugal, continua bem visível no seu romance *Viagens na minha Terra*, onde o narrador diz claramente: " Eu amo a

²⁶² *Camões*, ed.cit., p.293.

²⁶³ "Cartas Íntimas de Almeida Garrett" in *Obras de Almeida Garrett*, vol.I, ed.cit., p.1382.

²⁶⁴ *Ibidem.*, p.1388.

²⁶⁵ *Ibidem.*, p.293.

charneca. E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser - ao menos, o que na algarviada de hoje se entende por essa palavra." ²⁶⁶

A segunda conclusão: o autor acaba elogiando o "engenho e talento " de Byron que coloca num plano superior ao do comum entendimento. Se assim é, não se pode dizer que o posicionamento do autor expresso no prefácio seja contrário às ideias contidas nas cartas a Duarte Lessa.

A que se deve, então, a novidade do texto de Garrett? - perguntamos. A "absoluta novidade" do poema advém do facto de, como dizia numa das cartas referidas, o estilo de Byron, ao qual ele moldara o seu texto era um estilo "ainda não usado nem conhecido em Portugal". Neste contexto, a originalidade que reivindica pode e deve ser relativizada e entendida num espaço mais restrito que era o espaço nacional.

Identificada e ilustrada que está, neste prefácio da primeira edição do poema *Camões*, o primeiro e um dos mais importantes pressupostos da escola Romântica - a consciência e a reivindicação da novidade e da originalidade - , vejamos como também aqui está patente o primado do sentimento e o mito do Homem natural e espontâneo, e assim, a estética de criação espontânea: "fui insensivelmente depôs o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito." ²⁶⁷ ; ou ainda: "e por isso me deixo ir por onde me levam minhas ideias boas ou más..." ²⁶⁸ As teorias expressivas da linguagem formuladas por Wordsworth e por outros românticos encontram assim eco em Garrett. Vinte anos mais tarde, Garrett actualiza, nas páginas do seu romance *Viagens na minha terra*, estes procedimentos: "Isto pensava, isto escrevo: isto tinha na alma, isto sai no papel: que doutro modo não sei escrever." ²⁶⁹

Neste texto de Garrett, actualizam-se outros tópicos do Romantismo, salientando-se o do mito do Poeta. Abastado, no seu estudo sobre os mitos da escrita, considera esta época particularmente relevante a este propósito:

²⁶⁶ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Portugália Editora, 1963 (1ª ed. em vol. 1846), p.59.

²⁶⁷ *Camões*, ed.cit., p.293.

²⁶⁸ *Ibidem.*, p.293.

²⁶⁹ *Viagens na Minha Terra*, ed.cit., p.211.

"À l'époque romantique, une figure idéalisée brille dans le ciel de la littérature européenne: le Poète. Elle domine la thématique des oeuvres et se prête à des variations infinies, elle inspire aux écrivains- poètes, romanciers, dramaturges, historiens même - des portraits et des récits, divers dans leurs particularités, mais offrant certains traits constants. Or cette figure n'est pas un simple poncif littéraire (...) Elle entre dans un scénario fantasmatique qui a tous les pouvoirs d'un mythe, donnant aux écrivains une identité collective, déterminant leurs conduites sociales et leurs pratiques de l'écriture." ²⁷⁰

Com efeito, neste poema *Camões*, são constantes as aproximações do sujeito poético ao herói da obra, um herói também poeta, um mito, portanto, estigmatizado pelo exílio e pela solidão ontológica que o torna digno e único, em comunhão com todos os outros poetas.

Assim, este prefácio não pode deixar de ser visto como um dos textos fundadores de uma estética romântica em Portugal, na perspectiva da criação de uma literatura nova porque essencialmente nacional. Assim sendo, o que passa a ser curioso e, ao mesmo tempo revelador da lucidez garrettiana, é a forma, como num texto considerado fundador do Romantismo Português, se sente já a necessidade de rejeitar uma prática estereotipada e feita de clichés romanescos, que na época era possível encontrar em Portugal. Uma escrita que se fazia passar por romântica ou que era susceptível de ser interpretada como tal. O que Garrett rejeitava era isso mesmo: os pseudo-inovadores, os pseudo-românticos, os clichés, isto é, a má literatura, à qual ele opõe, como diz no prefácio à segunda edição de *Catão*, " a verdadeira e boa arte".

Sendo este um prefácio original e autorial, espera-se dele que seja capaz de "assurer au texte une bonne lecture."²⁷¹, ou melhor dizendo, uma leitura conforme a vontade do seu autor que para tanto orienta o leitor ("voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre"²⁷²), fornecendo-lhe explicações acerca da

²⁷⁰ Claude Abastado, *Mythes et Rituels de l'Écriture*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1979, p. 24.

²⁷¹ Genette, op. cit., p.183.

²⁷² Ibidem, p.183.

novidade da obra e da sua génese. Relativamente ao "porquê" ler *Camões*, a resposta reside na índole nova do poema que é amplamente enaltecida e, por si só, constitui razão de sobra para justificar o apelo ao leitor. Também neste prefácio, se tecem considerações susceptíveis de orientar/manipular a leitura do poema ("Como ler"), nomeadamente, no que diz respeito aos pormenores de ordem biográfica e outros relativos ao contexto literário em que a obra se deve inserir. Aqui, Genette lembra que, no Romantismo, como noutros períodos de transição/transacção "le sentiment de l'innovation générique peut être plus fort, et donner à la préface l'accent d'un véritable manifeste."²⁷³ Este prefácio, com efeito, pode entrar nesta categoria, na medida em que aí se afirmam "credos" literários ("Não sou clássico nem romântico") e se defendem novas posturas estéticas.

Os prefácios das restantes edições de *Camões* não colocam já problemas desta índole. São prefácios alógrafos, talvez apócrifos (atribuídos indevidamente a pessoas reais, os editores), e portanto ficcionais. Cumprem funções semelhantes às das notas estudadas em capítulo anterior, conforme se trate de prefácios ulteriores ou tardios (o da 4ª edição, neste caso).

Relativamente aos prefácios ulteriores, como acontece com o da segunda edição, verifica-se basicamente o que Genette prevê "une réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique. C'est là, sans aucun doute, la fonction cardinale de la préface (...) ultérieure."²⁷⁴ Neste sentido, paralelamente à resposta aos críticos e às críticas, estes prefácios dedicam-se à correcção de imperfeições entretanto detectadas, materiais ou outras ou simples correcções de estilo. A este propósito diga-se que o prefácio da segunda edição do poema é claro quanto a estes aspectos:

"Neste intuito releu o seu juvenil ensaio, e algum tempo hesitou se o renovaria dos fundamentos e traria inteiramente em novo plano. Resolveu porém não o fazer (...) Sem alterar portanto a contextura original do poema, todo se deu a corrigir o estilo, a suprir algumas não poucas deficiências no desenho dos vários quadros(...) enriquecendo-o e aumentando-o tanto que, sendo

²⁷³ Genette, op. cit., p.209

indisputavelmente a mesma, é todavia uma nova obra a que nesta edição se publica."²⁷⁵

O prefácio da terceira edição tem a particularidade de apresentar ao leitor a ode de Mlle Pauline de Flaugergues, a sua tradução, bem como a carta de J.M. do Amaral que foi quem fez chegar esta homenagem ao conhecimento do autor da obra. Sobre este assunto já nos pronunciámos em capítulo anterior.

Na quarta edição, o prefácio considerado tardio, não chega a cumprir as funções que Genette lhe atribui, nomeadamente as de ordem autobiográfica, as relacionadas com a génese da obra, as que se prendem com a expressão das preferências autorais, as alusivas ao "Je n'ai pas changé"²⁷⁶, ou ainda a oportunidade de se despedir do seu público, já que este tipo de prefácios são, muitas vezes, considerados prefácios pré-postumos ("le dernier mot"²⁷⁷). No caso concreto deste prefácio de *Camões*, não obstante pertencer a uma edição anotada por ele, no ano da sua morte, não é visível este pendor retrospectivo. Quando muito, ressalta a obsessão pela perfeição textual, pela busca incessante de uma escrita que é processo e reescrita. As nove linhas que o compõem reiteram a intenção de apresentar ao público uma obra revista "ainda com mais escrupulo e esmero do que as antecedentes, que nenhuma delas, e esta menos que nenhuma, se pode dizer reimpressão da antecedente: todas têm sido aditadas assim no texto como nas notas."²⁷⁸

²⁷⁴Ibidem., p.222.

²⁷⁵ *Camões*, ed.cit., p.223.

²⁷⁶ Genette, op. cit., p.236. É a ideia do discurso retrospectivo nos prefácios tardios, onde o percurso percorrido pelo autor através da sua obra, já pode ser avaliado e comentado. Muitas vezes, por uma questão de coerência, mesmo sabendo o quanto mudou, o autor prefere defender a ideia oposta : «Je n'ai pas changé», ou, falando do que está para trás, "«J'y étais déjà ce que je suis encore».

²⁷⁷ Genette, op. cit., p.240. "La préface tardive pour une oeuvre peut être aussi, pour tout l'oeuvre, la dernière préface, et, avec un peu de chance, le dernier mot."

²⁷⁸ *Camões*, ed.cit., p.296.

2.5- DONA BRANCA:

CONSTRUÇÃO/DENEGACÃO DO SUJEITO POÉTICO

O poema *Dona Branca* é já um caso mais complexo de construção/denegação do sujeito poético. O facto de, na primeira edição, o poema ter passado por «Obra posthuma de F.E.»²⁷⁹, como se podia ler na capa da obra, é a ponta de um novelo bastante comprido e complexo que importa desvendar. Na sua primeira edição, o poema é antecedido de uma "Protestação" e essa protestação é acrescida de uma nota de rodapé dos supostos editores. A publicação do poema com as misteriosas iniciais de F.E., sem nunca se decodificar o monograma podia até ser entendido como sintoma de uma certa vivência romântica, atraída pelo mistério e pela clandestinidade que encerra. Não nos parece ser isso o que se passa com esta obra de Garrett.

Sabe-se que este (F.E.) era o monograma de Filinto Elísio, um poeta "pré-romântico", árcade melhor dizendo, muito caro a Garret, falecido em 1819. Mesmo assim, a opção pelo monograma em vez do nome contribui, do nosso ponto de vista, para adensar a simulação e o jogo de identidades. Segundo Genette, e com base na nossa interpretação da sua taxinomia, estamos aqui perante mais um prefácio alógrafo (a autoria da protestação -e da obra- é atribuída a terceiros, a uma pessoa real, neste caso F.E., de quem o pretense editor diz ter recebido texto e protestação). Porém, a autoria é falsamente atribuída a F.E., como acima se viu, e como o próprio Garrett admite na Biografia publicada no *Universo Pittoresco*, onde se diz que tudo não passou de um "innocente disfarce do author".²⁸⁰ Logo, trata-se de um prefácio alógrafo, mas apócrifo, à luz da mesma taxinomia. O que nós não concordamos é com a inocência de todo este processo, reivindicada pelo suposto biógrafo, para justificar este acto. Este jogo de identidades não é inocente. Ele faz parte de um processo de construção da identidade literária do seu autor, cuja abertura e plasticidade não permitem "apagar" percursos, mas antes exige que sejam postos em presença, porque fazem

²⁷⁹ "*D. Branca* foi publicada com este título - Romance- obra posthuma de F.E. Muitos leitores superficiais a tiveram por obra de Filinto Elísio, nome poético do Pe. Francisco Manoel do nascimento, a que aquellas iniciais correspondiam. É contudo visível, que foi um innocente disfarce do author (...)", *Universo Pittoresco*, tomo 3º.(sublinhado nosso).

²⁸⁰ Confrontar nota anterior, contendo transcrição da Biografia de Garrett.

parte do caminho percorrido pelo sujeito poético, em busca da sua identidade e da "verdadeira e bela arte".

A confirmar toda esta suspeição acerca da autoria forjada deste poema e do respectivo prefácio, existe a nota do suposto editor, colocada em rodapé da Protestação e que diz: « Esta declaração estava autografada em papel avulso entre a primeira e a segunda folha do manuscrito, (esse em letra que desconheço), a qual recebi de F.E. poucos dias antes da sua morte.»²⁸¹ Esta nota suscita-nos um comentário que pode ser esclarecedor quanto à complexidade de toda esta simulação. Senão, vejamos: das palavras do suposto editor, inferimos que há duas letras diferentes: a do manuscrito que ele diz desconhecer e a da protestação que, implicitamente, ele admite ter reconhecido. Curiosamente, desconhece a letra do manuscrito, não obstante tê-lo recebido das mãos de Filinto Elísio (o editor também não especifica o nome, usando antes o mesmo monograma), pouco antes da sua morte. Por outro lado, reconheceu a letra da Protestação, mas não esclarece o editor, limitando-se a publicá-la com as iniciais que trazia. A crer nestas ilações, protestação e obra não eram da mesma autoria. Porém, sabemos que ambas foram atribuídas ao mesmo (falso) autor, até porque isso é esclarecido no texto da protestação: "Ésta obra deixo em depósito ao quasi único amigo que toda a vida tive: so depois de minha morte verá luz pública."²⁸² Aqui se assume que o autor da protestação é o autor do poema e que esse autor é a pessoa que terá entregue ambas as coisas ao suposto editor, para posterior publicação. O jogo de máscaras é complexo e tem de ser lido no contexto da sua ficcionalidade. A nós cabe-nos desmontá-lo e explicar o seu estatuto ficcional.

No texto de protestação, o dito F.E. explica como foi possível a edição da sua obra: "Esta obra deixo em depósito ao quasi único amigo que toda a minha vida tive: só depois da minha morte verá luz pública, mas comquanto a essa hora já estarei a salvo, no sepulcro, de todas as malevolências dos homens."²⁸³ Este episódio do legado da obra é de reter, pois há-de encontrar equivalentes noutras

²⁸¹ *D.Branca ou A Conquista Do Algarve*, Obra posthuma de F.E., ed.cit., Protestação/Nota do Editor, in *Obras de Almeida Garrett*, vol.II, Porto, Lello & Irmão Editores, 2ªed., s/d, (sublinhado nosso).

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*.

obras de Garrett, ao nível paratextual como aqui acontece, na *Lírica De João Mínimo*, inserido no corpo do texto, como é o caso das *Viagens na minha Terra*.

O estilo e o próprio conteúdo desta Protestação, do suposto Filinto Elísio, denunciam também o seu verdadeiro autor, pois que se assemelham grandemente aos de Garrett, à encenação a que nos habituou na apresentação das suas obras: explica-se, justifica-se e previne o leitor acerca de eventuais falsas interpretações do seu texto, antecipando-se às críticas e aos críticos, como forma de lhes reduzir os efeitos nefastos.

De facto, esta era uma obra susceptível de gerar alguma polémica, até porque trazia à boca de cena uma figura referencial algo exuberante na sua conduta, não obstante Garrett ter admitido que, mesmo assim, no seu texto, usou de muita imaginação e efabulação para compor a história da infanta D. Branca, filha de Afonso III, e dos seus amores com o mouro Aben-Afan:

"Deu-me no gôto esta história; e como lhe não vi impossibilidade poética, assentei de a ligar com a conquista do Algarve, e fazer d'ahí porem , romance, ou o que mais queiramos chamar-lhe (...). *DONA BRANCA* é portanto personagem histórico, e não menor o são D. Payo (...) e Aben-Afen, rei de Silves, cujo reino dilatei eu por todo o Algarve (...) . Nem me pareceu demasiada licença poética, mórmente em vossos dias, que muito maior as estamos vendo e em boa prosa que não em verso. Não há lá princezas mouras , no que diz a chronica, porém metti-lh`as eu que também sou chronista em minha casa! E uns por outros, deus sabe quem mais mente, se os poetas, se os chronistas."(61)²⁸⁴

Ora, Garret reconhece aqui a desmesura da sua liberdade poética que lhe permitiu, a partir de umas secas linhas da crónica de D. Duarte, efabular todos uns amores acesos entre a infanta e um mouro. Terá essa fantasia contribuído, contra sua vontade(?!), para trair a imagem angélica e recatada da "donzela tímida e sem

²⁸⁴ *História do Romantismo em Portugal*, op. cit., p.190 e 191 (fragmentos de uma carta a Duarte Lessa).

malícia"²⁸⁵ que terá pretendido apresentar aos olhos do leitor? De forma altamente irônica, ou não estivesse a ironia intimamente ligada à escrita romântica, na medida em que "...a auto-ironia reforça o inevitável da sua tendência de encenador."²⁸⁶, o autor diz que o seu poema não só não difama a infanta como chega a favorecê-la, na forma recatada e inocente como a pinta aos olhos do leitor, mesmo que para isso, tenha sido necessário, "mentir bem descaradamente à história" .²⁸⁷

Previendo tais acusações, ou antecipando-se a elas, como lhe é próprio, ("Se a calúnia quizer lançar fel, ou a impiedade veneno em minhas ingenuas trovas, desde já as desminto e d'ahí lavo as minhas mãos."²⁸⁸), o autor da *Protestação* esclarece, de forma ironicamente inocente, quais eram os seus propósitos: "Antes foi meu principal fim nesta obra mostrar o castigo do vício, o curto e amargo dos prazeres mundanos, e o triumpho porfim da virtude e da religião".²⁸⁹ Aqui se rejeita já a atribuição de uma qualquer intenção menos virtuosa ao poema. Esta anteciação do juízo do leitor é de facto bem ao jeito de Garrett, como já tivemos oportunidade de mostrar anteriormente. O autor (Garrett com a máscara de Filinto Elísio) "desdiz-se" e "retracta-se", muito inocentemente, de qualquer interpretação menos correcta que venha a ser feita do seu poema e, do teor do prólogo da segunda edição, se depreende que as "acusações caluniosas e brutais"²⁹⁰ vieram mesmo a acontecer.

Toda a encenação em torno da autoria fictícia do poema é comentada na segunda edição da obra (datada de 1850) onde figura já o nome de Garret. O Prólogo desta edição é, agora, um prefácio autorial (discurso de primeira pessoa), e ulterior, atendendo ao momento da sua publicação, ou mesmo tardio, já que não houve mais edições desta obra. No prólogo desta segunda edição, entre outras coisas, o autor faz referências "ao disfarce" a que recorreu o autor aquando da primeira edição: "na primeira edição de 1826 trazia no rosto as iniciais de F.E.: monograma com que o autor puerilmente se encobriu por medo de críticas (...)e da

²⁸⁵ D. Branca, ed. cit., p.462.

²⁸⁶ A *Ironia Romântica*, op. cit., p.81.

²⁸⁷ D. Branca, ed. cit., p.462.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem.

censura armada do paternal governo ²⁹¹. Sublinhámos o advérbio ("puerilmente"), para o juntarmos ao adjectivo utilizado por Gomes de Amorim (?), na Biografia de Garrett, ao falar exactamente da génese de *D.Branca*: "innocente disfarce". Não é, do nosso ponto de vista, nem pueril, nem inocente, o disfarce. Já tivemos oportunidade de explicar esta nossa perspectiva, mais acima neste capítulo e para lá remetemos.

Por outro lado, como também já se viu, ao nível das notas (nota única à prefacção) vamos encontrar, de forma directa e inequívoca, o esclarecimento que se esperava acerca do carácter apócrifo do prefácio da primeira edição e da falsa identidade do autor do poema (F.E.):

"A primeira edição de *DONA BRANCA* trazia no rosto: - Obra póstuma de F.E, com estas iniciais misteriosas, com Protestação (...), com certa imitação de estilo, ou mais exactamente de linguagem, muitos a tomaram por coisa de Filinto Elísio."²⁹²

Conforme se disse, este prefácio, sendo ulterior é, simultaneamente, o último, pelo que cumpre, de forma indistinta, um determinado número de funções inerentes a cada uma destas categorias temporais. Assim, e na qualidade de prefácio ulterior, é suposto responder às primeiras reacções do público e dos críticos à obra anteriormente publicada. Relativamente à crítica, já sabemos como Garrett é hábil em controlá-la, ampliando, minimizando ou até forjando os respectivos argumentos. Neste prefácio nota-se até uma certa condescendência, para não dizer aceitação, das críticas dirigidas ao poema: "Direi de passagem que as críticas, (...) lhe foram úteis as mais delas (...) todas me fizeram reflectir, e achar talvez o que sem elas não acharia."²⁹³ Mesmo assim, fala delas "de passagem".

Quanto ao público, importa dizer que esta preocupação sendo genuína, não deixa também, à semelhança do que acontece com os críticos, de "forjar" públicos desejados. Repare-se como o público que o autor refere nos seus prefácios é invariavelmente entusiasta (sempre à espera de novas edições de cada uma das

²⁹¹ *D.Branca*, ed.cit.

²⁹² *Ibidem.*, p.626.

²⁹³ *Ibidem.*, p. 462.(sublinhado nosso)

obras), benevolente e compreensivo para com os seus erros ou defeitos. Contudo, como diz Genette, "il n'est jamais trop tard pour prévenir un nouveau public"²⁹⁴

Para além da resposta aos críticos e ao público, os prefácios posteriores cumprem outras funções menores, mas que, neste caso concreto, nos parecem prioritárias. Falamos da tarefa de reescrita, de rectificação do texto inicial, preocupação essa bem notória neste prefácio, mas aquilo que julgamos já ter ficado claro ao longo desta análise é que este segundo prefácio serviu para que se assumisse a identidade de um texto originalmente denegado. Esta sim é, para nós, a função mais importante deste prefácio, mesmo se, como diz Genette, se trata de "simple régularisation en général, puisque, le plus souvent, les lecteurs n'avaient jamais été dupes de ce qui n'était qu'une convention transparente"²⁹⁵. Serve o novo prefácio, pelo menos, para modificar o estatuto oficial do texto, restituindo-lhe o verdadeiro autor.

Cumprindo, na perfeição, as funções de um prefácio ulterior, este prefácio vai mais além. O seu teor marcadamente autobiográfico aproxima-o dos prefácios tardios. É feito um relato emotivo e retrospectivo sobre a vida do autor e do seu fado: de criança a estudante universitário e depois a homem público e político, escritor, emigrante e exilado. Sempre perseguido pelo fado, como diz. Paralelamente expõem-se as condições de produção de *D. Branca*, no exílio, "em país estrangeiro", bem como as condições em que agora revê essa mesma obra, "emigrado em minha casa".

Neste prefácio é ainda bem visível o que Genette designa por "thème du «Je n'ai pas changé»".²⁹⁶ Ao rever *D. Branca*, o que o autor pretende é "Fazê-lo sem fazer obra nova, era o ponto;"²⁹⁷ É esclarecedora esta citação para afirmar o desejo de mostrar a coerência de uma obra susceptível de ser vista de forma oposta, fragmentária e incoerente. Há também um certo "tom de despedida", de balanço de uma vida, como acontece nos prefácios tardios. Genette fala de "Adieu au lecteur."²⁹⁸ Por isso, o autor encontra no texto anteriormente publicado, "criancices de conceito", e talvez também por isso, perdoe aos seus inimigos,

²⁹⁴ Genette, op. cit., p.221.

²⁹⁵ Ibidem., p.223.

²⁹⁶ Ibidem., p.236.

²⁹⁷ *D. Branca*, ed.cit., p.462.

²⁹⁸ Genette, op. cit., p.241.

nomeadamente aos críticos: "Mas Deus lhe perdoe, como lhe eu perdoei. Fraqueza do pobre homem! Eu sempre fui amigo dele, contudo."²⁹⁹

Antes de terminada esta análise, e assumida que está a ficção prefacial, uma derradeira questão se levanta a propósito da escolha de Filinto Elísio para este "jogo" de identidades? Eis algumas explicações. Em primeiro lugar, ter-se-á tratado de uma homenagem do autor a um árcade, exilado como ele, que preparou o trânsito do neoclassicismo para o romantismo nacional, e que muito prezava, como diz, na nota à prefação da segunda edição de *D. Branca*: "muitos a tomaram por coisa de F.E.: é a maior lisonja que podiam fazer ao autor."³⁰⁰. Poder-se-á aventar uma segunda hipótese que, não sendo totalmente plausível para nós, não deixa de ser uma leitura sustentável: a escolha de uma personalidade já desaparecida (Filinto morrera já à data de publicação do poema) como forma mais ou menos inofensiva de "escapar", de facto, à censura do governo e às críticas do público. Garrett, segundo cremos, teme menos a censura do governo que o juízo do público e da crítica. Ainda plausível é a hipótese de esta escolha não ter recaído inocentemente na figura de um árcade. A escolha de um tal nome coaduna-se com a necessidade do autor de fazer publicar uma obra que, embora contendo um conjunto de ingredientes inequivocamente românticos (renúncia à mitologia pagã e recurso à mitologia nacional, privilégio do sentimento e da fantasia), mesmo assim tinha "muitas voltas de arcaísmo forçado que sabiam à reacção filintista"³⁰¹. A dicotomia clássico-romântico, ou se quisermos, o "romantismo moderado" que Garrett defende explicam tudo isto. Por outro lado, fica em aberto a possibilidade de, na segunda edição, ao desvincular o texto do seu autor fictício (F.E.), se apresentarem as "normais" correcções que o "novo" mas "mesmo" autor pretende introduzir no texto, quer ao nível das "incorrecções de estilo"³⁰², quer ao nível "d' as criancices de conceito"³⁰³, ou mesmo ao nível da estrutura do poema que "estava mal dividido"³⁰⁴. Ao escrever em nome de Filinto Elísio, era possível, portanto, escrever ao estilo filintista que é o estilo arcádico,

²⁹⁹*D. Branca*, ed.cit., p.462.

³⁰⁰*Ibidem.*, p.626

³⁰¹*Ibidem.*, p.462.

³⁰²*Id.*, *Ibidem.*

³⁰³*Id.*, *Ibidem.*

³⁰⁴*Id.*, *Ibidem.*

que, aliás, Garrett não rejeitava de todo. As posteriores alterações explicam-se tão só à luz de um conceito de escrita que é, acima de tudo, um processo, que pressupõe a abertura total e que, por isso, pode sempre estar inacabada. Com efeito, o que estas estratégias de recuperação de anteriores versões de um mesmo texto mostram é que, efectivamente, o que a obra de Garrett não está é "acabada". O simples facto de Garrett optar por não eliminar prefácios de edições anteriores das obras e de, em vez disso, os sobrepor e fazer coexistir reitera essa concepção de escrita em aberto, de reescrita e de processo. No prefácio em análise, o autor explica isso mesmo: "...era preciso revolvê-la de alto a baixo. Fazê-lo sem fazer obra nova, era o ponto; e o mais difícil para mim."³⁰⁵

Os "jogos" de identidade são próprios de um sujeito fracturado que é o sujeito desta escrita. Este é o sujeito da modernidade que sente a necessidade de justificar a mudança a que ele próprio e a sua obra estão inexoravelmente sujeitos. Este é Garrett.

³⁰⁵ D. Branca, ed.cit., p.462.



2.6 - JOÃO MÍNIMO (de ALMEIDA GARRETT): POR ENTRE MÁSCARAS E ESPELHOS

Bem mais complexa é a questão da identidade relativamente à *Lírica de João Mínimo - Primeiros Versos*. Se a análise prefacial de *Camões* e de *Dona Branca* nos colocou já ao nível da ficcionalidade, aqui toda a simulação é absolutamente ficcional, melhor dizendo, chegámos à cisão total do sujeito poético que põe em cena diferentes facetas de si próprio, num diálogo de si com o Outro (João Mínimo), que também é ele próprio. É a dramatização materializada do Eu poético e do próprio autor. Integrado numa diegese de alguma extensão (17 páginas), e suportado por um discurso dialógico, Garrett, frente a frente consigo próprio, expõe, comenta e defende o seu credo poético, ao mesmo tempo que vemos ilustradas, no enredo da história, boa parte das querelas envolvendo clássicos e românticos e pseudo-românticos.

Na *Lírica de João Mínimo*, o autor publica, ainda que dissimuladamente, os trabalhos de sua infância literária, entre 1815 e 1823, trabalhos esses que reflectem, por um lado influências do classicismo antibarroco de Filinto Elísio (um dos primeiros percursores do pré-romantismo português), e por outro temas e alusões de cariz romântico, como sejam a saudade e o exílio, nomeadamente na figura do próprio João Mínimo que, em Janeiro de "182...", terá também emigrado "para longe dos portugueses": ³⁰⁶. O tópico do exílio faz, aliás, parte daquele conjunto de marcas diferenciadoras que, segundo Abastado identificam os mitos, neste caso, o do Poeta romântico, criando-lhes "une identité collective, déterminant leurs conduites sociales et leurs pratiques de l'écriture." ³⁰⁷

Antes mesmo de avançarmos para a análise da *NOTÍCIA DO AUTOR DESTA OBRA*, será conveniente explicitar o estatuto deste prefácio, à luz da teoria genética sobre o paratexto. Trata-se de um prefácio autorial denegativo, através do qual o autor da *Lírica de João Mínimo*, Garrett, se distancia de um texto que é seu, mas cuja paternidade denega. Ele é o autor do prefácio e usa esse prefácio para dizer que aqueles versos não são seus. Para tal, constrói toda uma ficção, rica

³⁰⁶ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1499.

³⁰⁷ Claude Abastado, *Mythes et Rituels de l'Écriture*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1979, p. 24.

em pormenores tremendamente significativos, porque, sabe, como Genette explica, que :

"Pour effectuer une fiction, (...) il faut un peu plus qu'une déclaration performative; il faut *constituer* la fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants; il faut donc l'*étoffer*, et, pour ce faire, le moyen le plus efficace semble être de *simuler une préface sérieuse*, avec tout l'attirail de discours, de messages, c'est-à-dire de fonctions, que cela comporte."³⁰⁸

É isto que Garrett faz neste prefácio: "constituir" uma ficção. Ao denegar a autoria dos poemas, quase se institui, no prefácio, como mera instância editorial que se limita a fazer publicar, com respeito por certas condições, um determinado texto que, aliás, faz questão de explicar como lhe chegou às mãos. Por isso, tudo fica escrito numa carta que lhe entregou "um saloio carregado com uma arca enorme".³⁰⁹ Não faltam, de facto, os detalhes capazes de atestarem veracidade ou, pelo menos, verosimilhança à história. Vejamos como este procedimento corresponde às palavras de Genette abaixo transcritas:

"La préface auctorial dénégative, qui ne porte attribution fictive que du texte, se présente par là même comme une préface allographe, et plus précisément, dans la plupart des cas, comme une simple note éditoriale. Préface, donc, pseudo-éditoriale, pour un texte présenté le plus souvent comme un simple document (récit autobiographique, journal ou correspondance) sans visée littéraire, attribué à son ou à ses personnages narrateurs, diaristes ou épistoliers. Sa première fonction consiste donc à exposer, c'est-à-dire à raconter les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur est entré en possession de ce texte."³¹⁰

³⁰⁸Genette, op. cit., p.257.

³⁰⁹*Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1499.

³¹⁰Genette, op. cit., p.258,(sublinhado nosso).

Recordo aqui processo idêntico, já analisado no capítulo precedente, relativo à protestação do poema *DONA BRANCA*, em que, supostamente, F.E., legava ao pseudo-editor, o seu poema, na condição de este ser publicado apenas após a sua morte. Também na carta que escreve ao autor do prefácio, João Mínimo escolhe alguém para "legatário universal com autoridade absoluta para deles dispor como entender- com a condição única de que, se algum se publicar, nunca serão senão com o nome de -*JOÃO MÍNIMO*."³¹¹ Nas *Viagens na Minha Terra*, o processo tem algumas semelhanças. Frei Dinis entrega ao narrador a carta de Carlos que permite acompanhar a história do vale, após a sua partida para Évora. Também aqui há um documento que é "um papel dobrado, amarelo do tempo e manchado, bem se via, de muitas lágrimas, algumas recentes ainda."³¹²

Retomando, agora, a análise da *NOTÍCIA DO AUTOR DESTA OBRA*, tentemos saber quem é *JOÃO MÍNIMO* e que relação estabelece com ele o narrador desta ficção? Em prefácios como este, autoriais negativos, é frequente ser relatada ou construída uma biografia, ainda que sumária, do pseudo-autor do texto.³¹³ Com efeito, tal acontece no prefácio em questão. É com algum distanciamento que o autor vai criar, à medida que vai revelando as circunstâncias em que conheceu João Mínimo, o tal "poeta esdrúxulo". Aliás, o autor parece querer reforçar ainda mais esse distanciamento quando, logo no início da notícia, diz "o mais que posso responder é contar tudo o que dele sei, que não é muito. Eu estava a respeito do Sr. J.M. na mesma ignorância perfeita em que está o público : era poeta de que não tinha mínima ideia."³¹⁴ Esta preocupação de distanciamento é obviamente irónica, segundo confirma Maria de Lourdes Ferraz, pois, como explica:

"A ironia é (...) o meio que o eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialéctico entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicação, o distanciamento, em súbitas mudanças

³¹¹ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1499..

³¹² Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Europa-América, 1976, p.190.

³¹³ Genette, op. cit., p. 259.

³¹⁴ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1483.

de tom e de situação, ao mesmo tempo que se apresentava verídico, único, a própria vida"³¹⁵.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que "constrói" a figura do referido poeta, o narrador do prefácio "constrói" também a sua própria identidade e é graças a esse desdobramento do sujeito poético que, mais uma vez, o eu é teatralizado e o autor acaba a dialogar consigo próprio, encenando assim o drama da sua identidade fragmentária e fragmentada. Entretanto, aproveita para fazer a apologia dos princípios literários com que se identificava e caricaturar e ridicularizar, ironizando, outras ideias que repudiava. *João Mínimo* é nada mais, nada menos que uma parte do nosso autor, um romântico progressista, louvando os românticos, "os pretendidos restauradores das simplicidades camõesinas e samirandinas"³¹⁶, pela sua maturidade, singeleza de estilo e conseqüente clareza, e mostrando o ridículo dos academismos, sobretudo "daqueles famosos atletas que[...]faziam versos que nem eles entendiam, de tão sublimes, de tão guindados!"³¹⁷.

Interessa agora compreender, a estratégia irônica que Garrett utilizou, magistralmente, neste prefácio. Mas, ainda antes, atentemos nas palavras de Maria de Lurdes Ferraz que equaciona, de forma que nos parece especialmente pertinente e clara, a emergência da ironia no texto romântico:

"É precisamente pelos fins do Séc. XVIII, por causas inerentes ao próprio abalo referido pela poética, que a ironia vai conquistar o seu direito de cidadania na literatura. Não é por acaso, que a ironia ganha crescente autonomia formal nos alvares da época dita romântica. tal independência coincide, afinal com o momento em que na literatura o autor não só é capaz de se apresentar dentro da obra (...) mas toma consciência [e assume essa consciência no seu modo de fazer literatura] de que é, não só o autor, mas o criador de um "organismo"(...). A

³¹⁵Maria de Lourdes A. Ferraz, op. cit., p.43.

³¹⁶*Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1486.

³¹⁷Ibidem., p.1485.

autonomia formal da ironia processa-se quando mal se começa a adivinhar a inevitabilidade de a literatura ser linguagem, quando se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poética), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo). (...) Não parece assim tão inusitado dizer-se que a característica primeira do Romantismo é um assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética"³¹⁸.

Decidimo-nos pela transcrição de tão longa citação, porque entendemos que o texto que estamos a analisar é o exemplo perfeito da teorização aqui expressa por Maria de Lourdes Ferraz. A *Notícia do autor desta obra* é, na verdade, e descodificada a ironia, um verdadeiro manifesto do romantismo e uma condenação caricatural e ridícula da má literatura que então se fazia em Portugal. Aqui, ao fazer literatura se põe em causa esse mesmo fazer, já que o próprio texto actualiza, a certa altura (sensivelmente até à entrada em cena de João Mínimo), os defeitos e vicissitudes que pretende criticar. Veja-se, por exemplo, o recurso, neste texto, aos estrangeirismos, sobretudo galicismos; um dos alvos visados na crítica da Garret, neste mesmo texto: "bluestockings"; "bel esprits"; "précieuses"; "se eu tivesse autoridade pública, mandava *um beau matin* desemplatar tudo isso, descaiar as pirâmides"; " por uma sublime *ruse de guerre*"³¹⁹. É como se a escrita do próprio texto fosse uma "mise-en-abyme" do seu conteúdo, um exemplo da má literatura que se quer criticar e ridicularizar. O conteúdo do texto perfigura a sua forma.

Além disso, o discurso inflamado sobre a "míscelânea literária e arquitectónica", que grassava na época em Portugal: "O interior da igreja é exactamente o tal misto hermafrodico de arquitectura anfíbia e ridícula, (...) adoptada para a construção de quase todos os novos edificios em Portugal, e para a emplastração e degradação de todos os antigos",³²⁰ é bem o reflexo da

³¹⁸ Maria de Lourdes A. Ferraz, op. cit., p.19.

³¹⁹ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1484, 1486 e 1491.

³²⁰ *Ibidem.*, p.1492.

inconstância artística dessa mesma época, uma época em que os restos de um classicismo antibarroco, por um lado, e as sementes de um Romantismo ainda incipiente, por outro, esgrimiam contra os adeptos do concepticismo e do cultismo, contra a aculturação que por todo o lado se via, da literatura, da arquitectura e da arte genuinamente portuguesa, em geral.

Atentemos, por agora, na estratégia narrativa adoptada pelo narrador/autor do texto, estratégia essa que lhe permite, de facto, veicular toda a carga irónica que pretende imprimir. Inicialmente, o narrador assume uma primeira pessoa, ora singular, ora plural, funcionando como porta-voz das ideias dos seus companheiros, "os ilustres filhos de Apolo", como lhes chama. Com o intuito de contar como conhecera JOÃO MÍNIMO, o narrador insiste em demarcar-se desse "esdrúxulo poeta" cujos versos faz publicar e, para isso, começa por traçar uma quase caricatura da figura do poeta tipo na época. Ser poeta era "andar maltrapido, viver vida cínica pelos cafés e bilhares (...) onde se discute de sonetos, décimas, odes pindáricas e ditirambos, que são os únicos géneros hoje admitidos pela lusitana, fulminando terrível anátema contra toda e qualquer herética nequícia discrepante"³²¹. Uma primeira chamada de atenção para o próprio estilo afectado destas linhas. Mais uma vez, em *mise-en-abyme*, o texto parodia, reproduzindo o estilo oco e "campanudo do conceito, da fina e intrincada e ininteligível frase sublime"³²². Curioso notar ainda como, desde o início, João Mínimo é afastado desta casta de poetas: "Em nenhum destes sítios tinha eu visto ou ouvido falar do SR. JOÃO MÍNIMO, tão pouco não era ele poeta impresso"³²³, esclarece o autor do prefácio.

A partir daqui, a dimensão irónica do texto adensa-se, na proporção exacta em que se torna mais subtil. Quanto mais perfeita for a encenação, maior é o efeito devastador da ironia, ou seja, como diz Maria de Lordes Ferraz: "se não podemos negar que um texto tem de incluir algum elemento que nos leve a perceber a intenção irónica do seu enunciado, não podemos deixar de reconhecer que a força expressiva da ironia é tanto maior quanto mais os sinais da intenção irónica estiverem "escondidos", o que equivale a dizer: quanto mais «dissimulada for essa

³²¹ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1483.

³²² *Ibidem.*, p.1486.

³²³ *Ibidem.*, p.1484.

intenção"³²⁴. Aqui, Garrett mostrou-se exímio na manipulação da ironia. A simulação é, de facto, grande, na primeira parte do texto, e embora sintamos latente em cada palavra a sua carga irónica, a encenação é perfeita, aparecendo, para todos os efeitos, aos olhos do leitor, um narrador que, com alguma inflamação, passa a relatar, do ponto de vista de um adepto fervoroso da "antiga escola Marino-gongorístico-italo-castelhano"³²⁵, as discussões e reflexões acerca do estado actual da literatura em Portugal. O nosso narrador vai, pois, durante grande parte do texto, vestir a pele de mais um desses "filhos do outeiral Apolo" e dar voz aos alunos da antiga escola elmânica, dos célebres outeiros, "alegre e engenhoso passatempo de nossos pais, quase perdido hoje (...) e mal avaliado por uma mocidade estragada e libertina"³²⁶.

Assim, é nesse contexto narrativo, que se descreve a acesa cavaqueira, no café Marrare, em que se discorre sobre as virtudes da literatura do "Vate Elmano" e as fraqueza "dos fazedores de poemas e romances enfronnhados em românticos". São enaltecidos os outeirais "hoje quase perdidos na barafunda das malditas políticas"³²⁷ -alusão directa ao envolvimento político-social de muitos dos escritores românticos, nomeadamente Garret. São elogiados nomes como Garção e a Fenix Renascida; Bocage e os sonetos da escola elmânica; João Xavier Mattos e as Éclogas do pastor Albano e da Pastora Damiana que, segundo Filinto Elísio, as peixeiras e as comediantes de bordel sabiam de cor e recitavam. Os géneros nobres são unicamente as odes pindáricas, os ditirambos, os sonetos, as décimas e as colcheias. A prosa é vil. Há até alguma comicidade na imagem encontrada para se falar desse tipo superior(!) de poetas e de poesia: "Oh! que é daqueles famosos atletas que no circo poético lutavam infatigáveis com fúrias, Gorgenas, Tisífonos e Megeras, e bramiam e pulavam e troavam e retumbavam, e faziam versos que nem eles entendiam, de tão sublimes, de tão guindados!"³²⁸. A imagem jocosa do circo onde estes portentosos atletas da literatura se exibiam é, aliás, retomada mais adiante: "Durassem ainda os outeiros, houvesse daquelas

³²⁴ Maria de Lourdes A. Ferraz, op. cit., p.27.

³²⁵ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1486.

³²⁶ *Ibidem.*, p.1484.

³²⁷ *Ibidem.*, p.1484.

³²⁸ *Ibidem.*, p.1485.

justas, daqueles torneios poéticos em que cada um fazia prova singular e pública de seu talento e finura." ³²⁹.

Não menos curiosa é a imagem dos fazedores de poemas e romances "enfronhados em românticos". Agora pela negativa, se vai enaltecendo e delineando os contornos do poeta romântico, aquele que ameaçava fazer ruir o edifício sublime da antiga escola:

"tudo isso banido, tudo isso fora de moda poe estes ridículos bonecos de hoje, para quem tudo é natureza e natural, que chamam à noite noite, e ao sol sol, e a todas as coisas pelo seu nome! Quais poetas, que se lhes entende tudo quanto dizem sem ir ao dicionário da fábula! Poetas que começam ou ode, ou seja o que for, sem invocar Musas ou Apolo--até creio que nem Apolo nem Musas reconhecem os excomungados." ³³⁰.

A identificação do "inimigo" vem mais pormenorizada adiante: "E eles, os romancistas, os nacionalistas, os racionalistas, os inimigos da brilhante antítese, do campanudo conceito, da fina e intrincada e ininteligível frase sublime (...) eles ganham terreno" ³³¹. E o narrador insurge-se e dirige críticas à mediocridade desses "génios": "esta escola que tamanhos génios, embora esquecidos hoje, tem produzido há-de acabar às mãos de quatro peralvilhos sem nome e sem glória?" ³³².

Os estilos a que se alude são, obviamente, o conceptismo e o cultismo capaz de engendrar textos algo herméticos, graças à "fina e intrincada e ininteligível frase sublime". Esses eram os protótipos da verdadeira literatura, que acerrimamente defendiam e praticavam os "superiores filhos de Apolo". Era por ela que se temia. Desmontada que está mais uma porção do "filão" irónico do texto, diríamos que, na realidade, a melhor crítica e o melhor elogio se podem conseguir, como aqui ficou demonstrado, pela mesma via: a ironia.

Mas a encenação continua e vamos guiados pelo narrador, que por sua vez vai guiado pelos animados companheiros, assistir, imagine-se, a um outeiro em

³²⁹ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1486.

³³⁰ *Ibidem.*, p.1484

³³¹ *Ibidem.*, p.1486.

Odivelas, o outeiro de São João. Este é, do nosso ponto de vista, o momento de viragem da focalização narrativa: a partir daqui, o narrador parece alterar a sua filiação doutrinária e vai-se permitindo, cada vez mais abertamente, a crítica jocosa, sarcástica mesmo, à "antiga escola".

Até há lugar para a sátira política, quando se "baptizam" os jumentos que os hão-de transportar ao outeiro: Junot, Bonaparte ou lorde Inglês: "Este, o meu Junot!- Leve o meu Bonaparte.(...). Leve o meu Lorde inglês, que nunca mais tropeçou na sua vida."³³³ É a sátira aos chefes das invasões napoleónicas no nosso país. Mas o narrador ridiculariza ainda mais a imagem dos jumentos, ou quem sabe, a dos passageiros que neles se faziam transportar ao outeiro. Os ginetes da Praça da Figueira, em vez de "doirados freios", roíam "um resto de albarda velha", em vez de "cavalgadas" eram "burricaduras". E resume: "Eram burros. Porém os mais pimpões e menos asinários animais-burros que trotam nas vizinhanças da Ínclita Ulisseia."³³⁴

Aliás, estes mesmos burros vão protagonizar uma cena onde o cómico de situação é deveras evidente quando os cavaleiros, a caminho de Sintra, discutem, apaixonadamente, a perfeição das "consoantes forçadas" nuns sonetos de Bocage e a confusão se instala e se esgrimem argumentos inflamados: "São, não são, trava questão renhida,(...)E rédeas que se descuidam, e o quadrúpede de um dos principais questionadores de joelhos a terra, e o cavaleiro atrás dele - mas de narizes em vez de joelhos - e o burro imediato que tropeça no cavaleiro - aliás burriqueiro - e no burro, e zás, a terra também(...). E risota; e ai meu braço! e ai meu nariz!"³³⁵

Mais adiante, chegamos a assistir, no texto, a um "diálogo" entre a literatura clássica e a romântica, quando o narrador, inspirado pelos ares de Sintra, descreve, primeiro à moda romântica, depois à moda clássica, as suas sensações do momento. Aqui se trazem à boca de cena e se desmontam certos pressupostos da escrita de ambas as escolas. Esta plasticidade estilística mostra como o autor deste prefácio domina, quer os paradigmas da literatura clássica, quer os da romântica. O narrador escreve e vai apreciando e comentando ironicamente a sua

³³² *Lírica de João Mínimo*, ed. cit., p.1486.

³³³ *Ibidem.*, p.1487.

³³⁴ *Ibidem.*, p.1486 e 1487.

escrita, discutindo a poeticidade da linguagem que utiliza, acabando por concluir que o mais acertado será respeitar a orientação "daquela gente da Fénix Renascida", porque eles sim, sabem bem o que é ou não sublime:

"Apre! que esta foi poética demais - romântica de mais. Sejamos clássicos (...) Que tal? -o diacho é o maldito leque. Parece-me prosaico e vulgar (...) Paciência, - Abano, abanico...nada! Ventarola já está dito: leque...leque...Leque sempre é o melhor (...) Pois fole não é mais poético do que leque: e em sublime, guindado, elevado e culto, se alguém sabia, era aquela gente da Fénix Renascida."³³⁶

A literatura e o discurso sobre a literatura fundem-se, numa escrita especular. Texto e metatexto são um só. É como Genette diz: "J'écris une préface - je me vois écrire une préface - je me représente me voyant écrire une préface - je me vois me représenter".³³⁷ Este prefácio, de outra maneira, é um manifesto do credo poético de Garrett e do romantismo verdadeiro.

A partir deste momento, sentimos a linguagem e o estilo do próprio texto acompanhar a mudança de ponto de vista do narrador que até fisicamente se afasta do grupo dos "amigos de Apolo" (ele "escapa-se da súcia"³³⁸). Adota um tom mais ligeiro, mais claro e directo; um tom "vulgar, prosaico"; afinal, um tom romântico. Como se a própria escrita ilustrasse a passagem de um paradigma(clássico) a outro (romântico). Toda esta mudança parece ter a ver com a aproximação da entrada em cena do nosso "esdrúxulo poeta" João Mínimo, cujos ideais literários e culturais o nosso narrador confessa comungar. Acaba-se, então, a cumplicidade para com a "antiga escola" e as críticas ao estado da literatura são explícitas no relato das palavras de João Mínimo, com a anuência do próprio narrador.

Uma vez chegados a Odivelas, o narrador vai, guiado pela sua curiosidade, e depois de se escapar dos companheiros outeirais, visitar o convento que o

³³⁵*Lírica de João Mínimo*, ed.cit, p.1489.

³³⁶*Ibidem.*, pp.1487 e 1488.

³³⁷Genette, op. cit., p. 269.

impressionara devido a "um sem número de irregulares acrescentos de diversas datas que destroem a ilusão romanesca"³³⁹. Aqui se introduz uma longa e aturada divagação sobre o estado da arquitectura em Portugal, que tem aliás muito em comum com o estado da literatura. É a arquitectura gótica. Porém, não é essa que o narrador condena: "Mas esta espécie de arquitectura(...) enche-me a alma de um certo não sei quê entre gozo, respeito, devoção, melancolia e suavidade que posso aí estar horas esquecidas sem me lembrar nem me importar de mais nada."³⁴⁰

Segue-se uma verdadeira meditação sobre a decadência em que se encontra o monumento e sobretudo o túmulo de D. Dinis³⁴¹. Fala-se das "modernizações greco-galas que emplastam e emascaram em Portugal as mais belas relíquias da antiguidade gótica". Chama-lhes "emplastagem universal" que se vê até no sarcófago de D. Dinis, "uma espécie de sarcófago meio moderno afrancesado".

Faz-se, como se vê, a crítica aberta, embora relativa à arquitectura e não à literatura. A crítica a esta última fora feita, até ao momento, subtil e ironicamente; mas sê-lo-á, a partir de agora, também de forma explícita, por João Mínimo (a outra face do narrador do prefácio, que o mesmo é dizer de Garrett), que agora aparece e que é "uma espécie de subsacristão da igreja" e também sobrinho do cicerone . A empatia entre o narrador e João Mínimo é imediata, como se depreende destas palavras do narrador: "uma figura não vulgar, destas que ficam, olhos vivos e penetrantes, e com certo não sei quê extraordinário em todo ele que me tocou."³⁴²

O narrador interessa-se por este homem, pela sua vida, logo que sabe que é poeta. As afinidades entre eles são muitas. Até o exílio lhes é comum, aliás, como a Camões, porque afinal todos são poetas e, no Romantismo, o mito do Poeta é o mito por excelência. Todos eles são heróis românticos. A comunhão de pontos de vista entre João Mínimo e o narrador, no final do texto, é evidente e aponta para esta fusão. Mais tarde, vai ele procurar o narrador ao outeiro onde se fora, por obrigação, juntar aos companheiros. O relato e as confidências que lhe

³³⁸ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1490.

³³⁹ Id., *Ibidem*.

³⁴⁰ Id., *Ibidem*.

³⁴¹ Nas *Viagens* existe quadro semelhante, aquando da visita ao túmulo de D. Fernando.

³⁴² *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1492.

faz parecem-se espantosamente com palavras do próprio autor, em momentos diversos da sua obra. Vejam-se as semelhanças:

"Não sou nada disso: não gosto de escolas e detesto estrangeirices. Em tudo sou português velho e assim hei-de morrer. Mas a nossa diferença toda vai no fixar a época dos verdadeiros modelos (.....) Este é o meu credo poético nacional (...) Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e agora ultimamente, clássicos, românticos? Quer dizer tolíce e asneira sistemática debaixo de diversos nomes (...). Se o meu assunto é clássico (...) porque não hei-de ser eu clássico? (...). Mas se escolho assunto moderno (...) como posso deixar de ser romântico?"³⁴³

Tal é a coincidência entre o "credo poético" de João Mínimo e o de Garret que, se quiséssemos, poderíamos fazer-lhe equivaler, palavra a palavra, excertos do "credo" de Garrett, espalhados pela sua obra, nomeadamente nos escritos paratextuais. Aliás, ainda neste texto, o narrador, interpelado pelo sacristão sobre se achava razão nas suas palavras, responde-lhe: "Tanta, que me converteu. E não vou daqui sem ver, sem estudar os seus versos."³⁴⁴ O diálogo entre eles permite ao autor expor e defender os seus ideais literários e o seu credo poético, para depois anuir e se aplaudir a si próprio. O recurso a esta estrutura dialogal permitiu a Garrett ir bem mais longe do que fora nos outros prefácios, no que à auto-representação diz respeito. A encenação do eu poético, constrói-se, ao longo desta ficção, num jogo de espelhos e máscaras, sempre alicerçado numa ironia fina explorada até ao infinito.

Esta absoluta comunhão de ideais prepara simbolicamente o momento da transmissão do legado literário de João Mínimo ao narrador: primeiro apenas um livro de verso, e mais tarde, depois de João Mínimo "ter dito adeus à pátria", os restantes são enviados, ao narrador, através de um mensageiro "saloio" e "carregado com uma arca enorme" que lhe trazia também a carta onde se

³⁴³ *Lírica de João Mínimo*, ed.cit., p.1497.

explicava o porquê do exílio de João Mínimo e as condições de publicação daqueles versos³⁴⁵.

Vejam, agora, que leitura(s) se pode(m) fazer desta proliferação de identidades, bem como da variação de focalizações latentes no texto. A focalização adoptada inicialmente pelo narrador da "Notícia do Autor Desta Obra" pode ter sido a estratégia encontrada pelo autor para divulgar alguns resquícios da sua vivência e educação clássicas do tempo dos outeirais, pois que as composições poéticas que compõem a *Lírica de João Mínimo* são as da sua infância literária, datando de 1815/1823. Contudo, do nosso ponto de vista, é essencialmente a crítica mordaz a esses "famosos atletas que no circo poético lutavam infatigáveis com fúrias"³⁴⁶ que lhe importava fazer, e a vivência do autor a este nível ter-lhe-á permitido um tão fino e irónico retrato da literatura do outeiral. Além disso, não esqueçamos que a *Lírica de João Mínimo* é o último texto de Garrett a ser publicado. Impunha-se, por essa razão, proceder à síntese da sua própria evolução e do seu amadurecimento como poeta, estando simultaneamente simbolizada neste prefácio já não a "marcha do nosso progresso social"³⁴⁷, mas antes a "marcha do nosso progresso estético-literário". Alberto Ferreira, também concorda que "O prefácio da *Lírica de João Mínimo*, redigido à volta de 1825, é um importante testemunho do que tenha sido o panorama artístico entre nós antes da consolidação do movimento romântico."³⁴⁸

Essa "viagem" pelo interior da literatura é também uma "viagem" pelo interior do sujeito poético. Para isso, contribuiu o "desdobramento" como forma de objectivar e materializar os vários "eus": o "eu" arcádico, veículado pela focalização do narrador da primeira parte do texto e o "eu" moderno que defendia a superação dos opostos, como atestam os ideais perspectivados pela focalização do narrador no final do texto, e que aliás, coincidem com o credo poético de João

³⁴⁴ *Lírica de João Mínimo*, ed. cit., p.1498.

³⁴⁵ Lida a carta, o narrador conclui: "Em virtude desta autorização me resolvi a publicar o presente volume, que é a escolha do que me pareceu melhor de entre a imensa farragem de versalhada conteúda na vasta colecção dos versos de J.M. que eu tinha trazido de Odívelas. Das outras obras, que são muitas e de mui variado género, prosas, versos, novelas, história, moral, direito, etc,etc, darei pelo tempo adiante ao público o que as minhas circunstâncias - e as público -permitirem." *Lírica de João Mínimo*, ed. cit., p.1499.

³⁴⁶ *Lírica de João Mínimo*, ed. cit., p.1485.

³⁴⁷ Confrontar *Viagens na minha Terra*, capítulo II

³⁴⁸ Alberto Ferreira, *Perspectiva do Romantismo Português*, Litexa, Portugal, 3ª edição, s.d., p.44.

Mínimo. O narrador (o mesmo, mas outro) que dialoga com João Mínimo é, obviamente, o autor do prefácio no presente da escrita, o homem que pretendia superar a falsa antinomia clássicos/românticos e que, como "a mocidade estragada e libertina", simpatizava com o género romântico e aplaudia o classicismo de Filinto.

João Mínimo era João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett³⁴⁹, antes de este ser no que se tornou.³⁵⁰ Era um "proto" Garrett. Partilham o nome próprio que é João. De resto, ambos forjaram o nome que usam. "Construíram" um nome como "construíram" uma obra. Um é João Mínimo, nome que adoptou quando se fez sacristão, o outro é o mesmo, depois de se ter "aristocratizado"³⁵¹. Gomes de Amorim explica como Garrett terá adquirido este sobrenome, que em nada se coaduna com a sua faceta nacionalista: "só depois do falecimento do bispo³⁵² e, provavelmente, após a morte do "Garrett irlandez"³⁵³, foi que o moço poeta se apropriou d'elle. Acaso leria em algum jornal inglez, no Porto, a notícia da morte do escudeiro de Janeville, e então lhe acorreria aristocratizar-se?"³⁵⁴ Este prefácio, melhor dizendo, esta ficção encena o encontro do autor consigo mesmo.

³⁴⁹ Este sublinhado remete para o título encontrado para este capítulo. A junção dos dois nomes traduz o percurso, a "amalgama" que é o autor no momento da escrita deste prefácio e também no final da sua vida como poeta. Percorreu uma literatura inteira, sem "perder" nada, em busca da "verdadeira e bela arte". Este nome forjado (como os outros eram forjados) no título do capítulo também pode significar a coerência de uma escrita-reescrita que é a escrita de Garrett.

³⁵⁰ Confrontar "Retrato do Artista Quando Novo", Joyce.

³⁵¹ "Veja-se a explicação de Gomes de Amorim sobre a "construção" do nome de Almeida Garrett. Francisco Gomes de Amorim, op cit. p.146.

³⁵² Refere-se a D. Frei Alexandre.

³⁵³ Refere-se a Mr. Garrett, descendente dos Garretts de Janeville, no condado de Carlow. Gomes de Amorim não encontrou qualquer ligação da família de Almeida Garrett a esta família irlandesa.

³⁵⁴ Francisco Gomes de Amorim, op cit. pp.145/6.

CONCLUSÃO

"L'ultime destin du paratexte est de tôt ou tard rejoindre son texte, pour faire un livre."³⁵⁵

Concluimos este trabalho voltando ao seu início e, suportados, agora, pelos resultados da análise do corpus seleccionado, reiteramos o nosso entendimento de que o paratexto de uma obra como a de Garrett só pode seguir o destino que Genette lhe aponta no excerto em epígrafe. Do estudo que agora termina se conclui que os prefácios e outras mensagens paratextuais estudadas permitem lançar um olhar bastante abrangente, e ao mesmo tempo preciso, sobre a construção da obra literária de Garrett. Se mais aprofundado, mais longe teríamos chegado no entendimento de uma obra e de um autor que "não é um litterato, é uma litteratura inteira."³⁵⁶ e que, se não criou discípulos, como alguns dizem, cremos, como Alberto Ferreira, que isso "demonstra a desmesurada distância entre o seu génio e o meio".³⁵⁷

Vimos, no capítulo inicial, como o Romantismo, como modernidade que é, gerou, de facto, uma literatura que assume a dualidade e a ruptura - ruptura de cânones, crise do sujeito da escrita e da própria escrita. É essa ruptura de tudo e do sujeito também que instalará para sempre na modernidade a crise de que esta se alimenta e que a define também e que consiste na busca da identidade do eu e do literário. Com a abertura romântica, o eu torna-se objecto do literário e é a própria escrita que, enquanto confronto com a linguagem, permite não só a aventura do conhecimento do sujeito poético que se desdobra para se conhecer, mas também a reflexão sobre a essência do literário. Essa crise é, por excelência, insuperável e por isso mesmo trágica, mas ao mesmo tempo produtiva e dinâmica, porque geradora do fenómeno literário. E trágica porquê? Porque, conforme sintetiza

³⁵⁵ Gérard Genette, op. cit., p.370

³⁵⁶ Feliciano de castilho citado por Gomes de Amorim in *Garrett - Memórias Biográficas*, Tomo III, 1884, p. 517.

³⁵⁷ Alberto Ferreira, op..cit., p.54.

Silvina Rodrigues Lopes, na sua obra dedicada ao estudo da auto-legitimação da literatura na modernidade:

"Sem um princípio absoluto que possa conhecer, nem um fim que possa determinar, o conhecimento torna-se conhecimento da mudança. [...] a modernidade adquire consciência de um conflito irresolúvel. É este que determina o trágico da modernidade, época do inconciliável da verdade, ou do conhecimento, e dos valores (morais, estéticos)." ³⁵⁸

Nesse contexto, os textos de Garrett aqui analisados mostram as marcas dessa modernidade que questiona o literário e o eu e que gera uma escrita dramática, tornada palco onde vemos actuar um sujeito poético fracturado que assume a sua alteridade e se torna outro, objectivando-se. Maria de Lourdes Ferraz diz a esse propósito que "o desdobramento do eu e a sua consequente teatralização é também, ao mesmo tempo, uma busca de síntese, paradoxalmente uma procura de identidade." ³⁵⁹. A identidade, a coerência e a síntese que Garrett perseguia, quando tentava "controlar" a recepção das suas obras.

Os processos e as estratégias de distanciamento, de denegação e de simulação utilizadas por Garrett são múltiplas, como foi mostrado no capítulo precedente. De toda a maneira procurava Garrett compor a sua imagem "antes de a entregar ao público": as notas e as digressões permitiam-lhe construir a imagem do erudito que tanto lhe agradava, a antecipação aos críticos e às críticas, neutralizava uns e outras ³⁶⁰, os prefácios apócrifos facilitavam o distanciamento e a ambiguidade, como acontece em *Camões* (prefácios indevidamente atribuídos aos supostos editores da obra), ou em *D. Branca* (falsamente atribuídos a F.E., monograma "misterioso" de Filinto Elisio, que era, por sua vez, o pseudónimo literário do Padre Francisco Manuel). O prefácio autorial denegativo como o da

³⁵⁸ Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação Em Literatura*, op.cit., p.45.

³⁵⁹ Maria de Lourdes Ferraz, op. cit. p38.

³⁶⁰ Genette, op. cit., p. 193. A "excusatio propter infirmitatem" da retórica clássica tinha, paradoxalmente, um efeito valorizante junto do público e até dos críticos das obras, porque, antecipando-se às críticas, neutralizava-as e exaltando a dificuldade da tarefa junto do (suposto) público, conquistava-o, pela humildade e pela modéstia.

Lírica de João Mínimo, é pura ficção, palco para a dramatização da processualidade da escrita e da cisão do próprio sujeito.

Apócrifos ou denegativos, estes prefácios são efectivamente ficcionais,"en ce sens qu'elles proposent toutes, chacune à sa façon, une attribution manifestement fausse du texte."³⁶¹ São, por isso, "espelhos" , que projectam diferentes facetas do sujeito poético. Do nosso ponto de vista, o prefácio da *Lírica de João Mínimo (Notícia do Autor Desta Obra)*, cujo estudo encerrou o capítulo anterior, é o "espelho" maior da produção garrettiana. Para Genette, os prefácios também são "espelhos":

"où nous avons vu constamment l'acte préficiel se mirer et se mimer lui-même, dans un complaisant simulacre de ses propres procédés. En ce sens, la préface fictionnelle, fiction de préface, ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une self-consciousness à la fois gênée et joueuse: jouant de sa gêne. (...) Cette réflexion infinie, cette autoreprésentation en miroir, cette mise en scène, cette comédie de l'activité préficielle, (...) la préface fictionnelle la pousse à son ultime accomplissement en passant, à sa façon, de l'autre côté du miroir."³⁶²

Por fim, importa lembrar a coerência do projecto literário de Garrett. No prefácio da primeira edição de *CATÃO*, datada de 1822, Garrett exprime ,de forma lúcida e precisa, essa ideia de síntese, de amálgama e de coerência também:

"Os fundamentos de minhas opiniões literárias, ver-se-á que eram os mesmos há dezoito anos; desenvolveram-se, rectificaram-se, mas não mudaram. Mal, e como de criança, aí vem, contudo, já pressentida a ideia de Goethe na última parte

³⁶¹ Genette, op. cit., p. 256.

³⁶² Ibidem., p. 269, (sublinhado nosso).

do Fausto, sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir e fixar a poesia moderna. [...] Foi o ultimato, a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a união da arte antiga com a arte moderna, da plástica com o espiritualismo"³⁶³

Essa "síntese" consegue-se através daquilo que Garrett chama um género novo cuja génese descreve da seguinte forma: "este género romântico, combinando-se com o clássico, dando-se e recebendo mútuos socorros, formassem um género novo cujos caracteres são bem salientes e cuja beleza incontestável."³⁶⁴ Isto resulta naquilo que Garrett gosta de chamar a "verdadeira e bela arte", sendo que, para os românticos alemães, o Romantismo é igualmente "les chances et la possibilité du classique dans la modernité."³⁶⁵

É a combinação do clássico e do romântico que deve engendrar a literatura moderna. Essa convicção já Garrett a tinha, e por isso nunca vislumbrou virtudes em qualquer academismo. Garrett, mais do que a tensão dos opostos, buscava a sua combinação e mais ainda, a superação de tudo isso. Alberto Ferreira diz que "Um verdadeiro inovador, combina, quer dizer ,supera [destrói e conserva]. Realiza este movimento em permanente tensão, pois ao decidir construir o futuro (...) move-se no inorgânico das trevas."³⁶⁶. É isso que Garrett busca: a superação dos opostos. Garrett teve consciência da sua complexidade, sentiu a escrita como um processo e, por isso, deixou sempre o caminho aberto à mudança, aproveitando as reedições das suas obras para as fazer evoluir, para "dizer" o que tinha mudado, "para as enriquecer", como preferia dizer. Esta abertura custou-lhe, porém, a ânsia de auto-justificação que era afinal a única caução que tinha

No respeito por quem, eventualmente, pense de maneira diferente³⁶⁷, estamos certos de que: "Ce qui fait le prix des hommes de très bonne qualité c'est

³⁶³ *Catão*, ed. cit., prefácio da 1ªed., p.1612, sublinhado nosso

³⁶⁴ *Ibidem.*, p.1610.

³⁶⁵ Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L.Nancy, op. cit., p.20.

³⁶⁶ Alberto Ferreira, op.cit., p.61.

³⁶⁷ "Garrett não tem a força, a segurança, o largo passo dominador, a inata seriedade dos espíritos melhores; as suas doutrinas e grande parte dos seus escritos são medularmente inconsistentes e inferiores como concepção e como realização; virão a dar, quando despidos da coragem cívica de

: a)- qu'ils sont conscients de leurs contradictions (...) et c'est: b)- la manière dont ils les surmontent, le style avec lequel ils les résolvent ."³⁶⁸

Garrett é moderno porque, exactamente, tem consciência dos seus limites, sabe da complexidade do processo de escrita e, por isso mesmo, é o absoluto que persegue (e que o persegue).

Garrett, o «neo-garrettismo» anémico e pedante da geração de 90" diz Agostinho da Silva, in Prefácio e notas de *Doutrinas de Estética Literária* por Almeida Garrett, Lisboa, 1938, p.19.

Também Vitorino Nemésio se refere a Garrett advertindo para a diferença que existe entre o "mérito da prioridade" e o "mérito da valia intrínseca", que, do seu ponto de vista, Garrett não tinha. Vitorino Nemésio, *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, Verbo, 1970, p. 74.

³⁶⁸ Claude Roy, op. cit., p. 111.

BIBLIOGRAFIA**I . BIBLIOGRAFIA TEÓRICA**

1 . GERAL

- BARREIROS, António José – *História da Literatura Portuguesa*, Vol.II, Lisboa, Editora Pax, 1992
- COELHO, Jacinto do Prado – *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 1990
- COELHO, Eduardo do Prado – *Os Universos da Crítica – Paradigmas nos Estudos Literários*, Lisboa, Edições 70, 1982
- DOLZEL, Lubomír - *A Poética Ocidental, Tradição e Inovação* – trad. de Vivina de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990
- GENETTE, Gérard – *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991
- GENETTE, Gérard – *Figures I*, Paris, Seuil, 1966
- GENETTE, Gérard – *Figures II*, Paris, Seuil, 1969
- GENETTE, Gérard – *L`Oeuvre D`Art*, Paris, Seuil, 1994
- GENETTE, Gérard – *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
- GENETTE, Gérard – *Seuils*, Paris , Seuil, 19887
- GOETHE – *Écrits Sur L`Art*, Paris, Flammarion, 1996
- LOPES, Óscar e António José SARAIVA – *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1992
- MONTEIRO, Adolfo – *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária. s/d.
- REIS, Carlos e Maria da Natividade PIRES – *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. V, Editorial Verbo, Janeiro 1993

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar – *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1982

SOUTO, José Correia do – *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Vol.I, Lisboa, Marujo, 1987

TZVETAN, Todorov – *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978

WILDE, Oscar – "*Complete Works of Oscar Wilde*", London, Collins, 1975

2. ESPECÍFICA

2.1- Romantismo e Modernidade

ABASTADO, Claude – *Mythes e Rituels de l'Écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979

ALCOFORADO, Diogo Frederico L. Cerveira – *Sentido Trágico da "Ideia" Baudelaireana de Modernidade. Alguns aspectos da prática pictórica francesa: de Coubert a Cézanne*, Diss. Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1990

ALCOFORADO, Diogo Frederico L. Cerveira – "*Modernidade, Pós-Modernidade, Lugares de exílio*" in *Confidências para o Exílio*, n.º3, Porto, s/d

ALCOFORADO, Diogo Frederico L. Cerveira – "*Em torno da noção de Modernidade – breves reflexões*", *Revista Portuguesa de Filosofia*, n.º50, 1994

BAUDELAIRE, Charles – *Oeuvres Complètes*, Préface, Présentation et Notes de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1968

BARRENTO, João – *Literatura Alemã – Textos e Contextos (1700-1900.) O Século XVIII*, Vol. I, Lisboa, Editorial Presença, s/d.

BELCHIOR, Maria de Lourdes – *Os Homens e os Livros, Séculos XIX e XX*, Vol. II, Lisboa, Editorial Verbo, 1980

BÉGUIN, Albert – *L'Âme Romantique et Le Rêve*, Paris, José Corti, 1991

- BRAGA, Teófilo – *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ulmeiro, Universidade, 1984
- FERRAZ, Maria de Lurdes A. – *Ironia Romântica – Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987
- FERREIRA, Alberto – *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa, Litexa Portugal, 1979
- FRANÇA, José Augusto – *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, Vol. I., Lisboa, Livros Horizonte, 1974
- FRANCO, António Cândido – "O Neogarrettismo de Alberto de Oliveira", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6/7, 1994
- GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982
- GUIMARÃES, Fernando – *Problemas da Modernidade*, Lisboa, Ed. Presença, 1994
- GUIMARÃES, Fernando – *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Estudos de Literatura Portuguesa, Lisboa, Editorial Caminho, 1989
- GOUSDORF, Georges – *L'Homme Romantique*, Paris, Payot, 1984
- GOUSDORF, Georges – *Fondements du Savoir Romantique*, Paris, Payot, 1983
- HUGO, Victor – "La Préface de Cromwell" in *Théâtre, Procès d' Angelo et Hernani Cromwel*, Paris, Victor Lecou, 1854
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e Jean-Luc NANCY, – *L'Absolu Littéraire: Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978
- LE GENTI, Georges – *La Littérature Portugaise*, Paris, Éditions Chandeigne, 1995
- LOPES, Silvina Rodrigues – *Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994
- LOURENÇO, Eduardo – "Romantismo e Tempo e o Tempo do Nosso

- Romantismo", in *Estética do Romantismo em Portugal*, Org. de Jorge de Sena, Lisboa, Grémio Literário, 1974
- MACHADO, Alvaro Manuel – *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985
- MAULPOIX, Jean Michel – *Émondes*, Montpellier, Fata Morgane, 1986
- MOSER, Gerd – *Les Romantiques Portugais et l'Allemagne*, Paris, Jouve & Cie., 1939
- OWEN, W.J. – *Wordsworth as a Critic*, Toronto, Toronto University Press, 1969
- PAZ, Octávio – *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1981
- PERKINS, DAVID – *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*, Massachusetts, Harvard University Press, 1964
- PETIT, Karl – *Le Livre D'Or du Romantisme, Anthologie Thématique du Romantisme Européen*, Verviers, Éditions Gérard, 1968
- RIEBEN, Pierre-André – *Délires Romantiques, Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989
- ROY, Claude – *Les Soleils du Romantisme*, Paris, Gallimard, 1974
- SAMPAYO, Nuno – “Tradição e Contestação no Romantismo Português”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Org. de Jorge de Sena, Lisboa, Grémio Literário, 1974
- SARAIVA, Maria Manuela – “Romantismo, Rotura e Totalidade”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Org. de Jorge de Sena, Lisboa, Grémio literário, 1974
- SENA, Jorge de – “Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Org. Jorge de Sena, Lisboa, Grémio Literário, 1974
- SILVA, Celina – *Almada Negreiros – A Busca de Uma Poética da Ingenuidade ou A(Re)Invenção da Utopia*, Porto, Fundação Engº António de Almeida, 1994

- SILVA, Celina – "«Orpheu»: Le Chant Envoûtant de Trois Narcises",
Porto, Revista da Faculdade de Letras, II série, vol. X, 1993
- STENDHAL, (Henry Beyle) – *Racine et Shakespeare – Études sur le
Romantisme*, Préface et Notes de Pierre Martino, Paris, Calmann-
Lévy, 1928
- SOUSA, Alcinda Pinheiro de e João Ferreira DUARTE – (Org. e Trad.),
Wordsworth, Peacock, Shelley, Poética Romântica Inglesa, Lisboa,
Apáginastantas, 1985
- TAYLOR, Samuel – "Biographia Literária I /II", in *Collected Works*, 7,
Princeton, Princeton University Press, 1983
- TIEGHAM, Paul Van – *L'ère Romantique. Le Romantisme dans La
Littérature Européenne*, Paris, Albin Michel, 1969
- TOURAINÉ, Alain – *Crítica da Modernidade*, Epistemologia e Sociedade,
Lisboa, Instituto Piaget, 1992
- VATTIMO, Gianni – *O Fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença,
1985
- WORDSWORTH, William – Prefácio a *Lyrical Ballads in The Poetical
Works of William Wordsworth*, Org. E. de Selincourt, Oxford,
Clarendon Press, 1952

II .ALMEIDA GARRETT

1 .BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1.1 - Obras Completas

*Obras de Almeida Garrett*³⁶⁹, Porto, Lello & Irmão Editores, s/d., 2 Vols.

Obras Completas de Almeida Garrett, 2 Vols, da responsabilidade de
Teófilo Braga, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904

³⁶⁹ Os textos do autor em análise, ao longo deste trabalho, foram citados com base nesta edição das *Obras Completas*.

1.2 - Outra, dispersa

- GARRETT, Almeida – *Camões*, Poema, Paris, Livraria Nacional e Estrangeira, 1825
- GARRETT, Almeida – *D. Branca ou A Conquista do Algarve. Obra Posthuma de F.E.*, Paris, J.P. Aillaud, 1826
- GARRETT, Almeida – *Lyrical de João Mínimo*, Londres, Sustainance & Stretch, 1829
- GARRETT, Almeida – "Biografia de Garrett", *Jornal de Instrução e Recreio*, 3º Vol., Lisboa, Imprensa Nacional, 1843
- GARRETT, Almeida – *Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*, Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ABREU, Maria Fernanda Antunes de – *Românticos Portugueses por Caminhos de D. Quixote: Garrett e Camilo: Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997
- ALMEIDA, Teresa Sousa de – Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de *Camões de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986
- ALVES, Virgínia – "Garrett Nosso Contemporâneo", *Jornal de Notícias*, 4/2/1999
- AMORIM, Gomes de, *Garrett – Memórias Biográficas*, 3 vols, Imprensa Nacional, Lisboa, 1881-84
- BANDEIRA, José Gomes – "Dar mais dignidade ao falar comum", *Jornal de Notícias*, 4/2/1999
- BANDEIRA, José Gomes – "Fundou o Teatro Nacional quase a partir do Nada", *Jornal de Notícias*, 4/2/1999
- BANDEIRA, José Gomes – "Soldado Liberal Desconfiado do Poder", *Jornal de Notícias*, 4/2/1999

- BRAGA, Teófilo – "Garrett e a Sua Obra", In *Obras Completas De Almeida Garrett*, 2 Vols, Grande Edição Popular Ilustrada Dirigida por Theophilo Braga, Prefácio, Revisão, Coordenação e Direcção de Theófilo Braga: Rio de Janeiro, Antunes, 1854-1904
- CASTELLO-BRANCO, Camillo – "Uma Epístola de Garrett e o Porto", in *O Tripeiro*, Vol.II, Fev.1910
- COELHO, Jacinto do Prado – "Garrett, o Sincero Fingido?", in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976
- COELHO, Jacinto do Prado – "Garrett, as *Folhas Caídas* e as *Cartas de Amor à Baronesa*", in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976
- COELHO, Jacinto do Prado – "Garrett e os seus Mitos", in *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado – "Garrett perante o Iluminismo", in *Estrada Larga*, Vol.I, Porto, Porto Editora, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado – "Garrett perante o Romantismo", in *Estrada Larga*, vol.I, Porto, Porto Editora, s/d.
- CIDADE, Hernâni – "Como as Viagens no Estrangeiro prepararam as *Viagens na Minha Terra*", in *Século XIX - A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos seus Mestres*, Lisboa, Ed. Presença, 1985
- DIAS, Augusto da Costa – "Estilística e Dialéctica", in *Viagens na Minha Terra*, Almeida Garrett, Portugália Editora, 1963
- FERREIRA, J.Tomaz – Introdução a *Folhas Caídas*, Almeida Garrett, Lisboa, Europa-América, 1987
- FERRO, Túlio Ramires – "Perfil de Garrett Poeta", *Estrada Larga*, Vol.I, Porto, Porto Ed., s/d.
- HERCULANO, Alexandre – "Qual é o Estado da Nossa Literatura? Qual é o Trilho que Ela Hoje tem a Seguir?", in *Opúsculos*, Vol.V, Lisboa, Presença, 1985
- LAWTON, R. A. – "O Conceito Garrettiano do Romantismo", in *Estética do Romantismo em Portugal*, Org. Jorge de Sena, Lisboa, Grémio Literário, 1974

- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva – *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 Vols., Coimbra, Atlântida Editora, 1971
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva – "Alguns Juízos sobre as *Viagens na Minha Terra*", in *Viagens na Minha Terra II*, Coimbra, Atlântida Editora, 1961
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva – Introdução, Selecção e Notas a *Viagens na Minha Terra I*, Coimbra, Atlântida Editora, 1973
- MOURÃO-FERREIRA, David – "Para um Retrato de Garrett", *Hospital de Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, s/d.
- NEMÉSIO, Vitorino – *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, Verbo, 1970
- PIMENTEL, F. Jorge Vieira – "Garrett e o Fingimento Romântico", in *Racional e Comovido, Temas de Literatura*, Ponta Delgada, s/d.
- SARAIVA, António José – "O conflito dramático na obra de Garrett", in *Para a História da Cultura em Portugal*, Vol.I, Lisboa, Europa-América, 1972
- SARAIVA, António José – "Garrett e o Romantismo", in *Para a História da Cultura em Portugal*, Vol.II, Lisboa, Europa-América, 1961
- SARAIVA, António José – "Os primeiros Românticos" in *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 1996
- SILVA, Agostinho da – Prefácio e Notas a *Doutrinas de Estética Literária* de Almeida Garrett, Lisboa, Gráfica Lisbonense, 1938
- SIMÕES, João Gaspar – *Garrett: quatro aspectos da sua personalidade*, Porto, Ateneu Comercial, 1954

Índice

AGRADECIMENTOS	4
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO PRIMEIRO	
ROMANTISMO E MODERNIDADE	19
1.1. Romantismo/Romantismos:	
Alguns Paradigmas da Literatura Romântica	20
1.2. De como o Romantismo instaurou a Modernidade	57
CAPÍTULO SEGUNDO	
PROCESSUALIDADE E COERÊNCIA NA ESCRITA DE GARRETT	
ANÁLISE DE UM <i>CORPUS</i>	63
2.1 Crise do Sujeito e Crise da Literatura -	
Construção De Uma Identidade (Literária)	64
2.2 Notas Sobre a "Embriaguez Valorativa"	67
2.3 Controlar a Recepção, Compor a Imagem	75
2.4 <i>Camões</i> :	
Uma Obra "Absolutamente Nova" (?)	83
2.5 <i>Dona Branca</i> :	
Construção/Denegação do Sujeito Poético	93
2.6 <i>João Mínimo</i> (de Almeida Garrett):	
Por Entre Máscaras e Espelhos	101
CONCLUSÃO	115
BIBLIOGRAFIA	120
ÍNDICE	128

