

ALMEIDA GARRETT E AS AMBIGÜIDADES DO ROMANTISMO

*Helder Macedo**

RESUMO

A prática literária de Almeida Garrett no contexto do Romantismo europeu sugere problemas de categorização literária, tanto da sua obra, quanto do que seja o próprio Romantismo. Para ilustrar esses problemas, referência é feita a práticas literárias afins – do Classicismo ao Pós-Modernismo – e é dada atenção específica ao modo como Garrett articula oposições conceptuais aparentemente românticas entre a razão e o sentimento, com particular referência a *Viagens na minha terra*, *Frei Luís de Sousa* e “Cascais”.

Almeida Garrett nunca é um escritor evidente. Por exemplo – como em tempos procurei demonstrar, dialogando com a mestre pioneira dos estudos garrettianos modernos, Ofélia Paiva Monteiro – há uma profunda unidade temática e estrutural na aparente disjunção das *Viagens na minha terra*. A aparência, em Garrett, é muitas vezes um significante literário que necessita de ser entendido em conjunto com outros significantes, um modo de não ser apenas o que parece estar a ser e de não dizer apenas o que parece estar a dizer.

Garrett foi o fundador do romantismo português. E tendo em mente as características fundamentais do romantismo europeu, é incontroverso que ele fez em português e em Portugal o que outros românticos fizeram nas suas diversas línguas e países, desde a afirmação da consciência individual até à adoção de causas sociais progressivas, da recuperação de tradições nacionais até à procura experimental de novas articulações estéticas. Para caracterizar o seu romantismo poderia portanto parecer bastante inventariar o que ele fez e comparar com o que outros românticos fizeram, acentuando afinidades, e inter-relações. Mas de cada vez que releio os meus textos favoritos de Garrett fico mais perplexo. Com efeito, não sei se caracterizar Garrett como o romântico que, sem dúvida, foi, ajuda a ir mais fundo do que a superfície dos seus textos. Certamente não conseguirei sequer sugerir aqui a revisão de

* Universidade de Londres – King’s College.

perspectivas que a sua obra talvez justificasse. Mas poderei, pelo menos, partilhar algumas das minhas perplexidades. E talvez que, ao fazê-lo, também consiga dizer alguma coisa sobrou de Garrett e das ambigüidades do seu romantismo.

Isto obriga-me, no entanto, a outra confissão prévia: quanto mais leio, também menos sei o que seja o romantismo. Sei, é claro, o que dizem os manuais e os dicionários, aprendi quando aconteceu, onde e porquê, li algumas das obras que o consenso de opinião bem informada caracteriza como românticas. Mas li também outras onde se encontram as mesmas características, e que foram escritas muito antes e bastante depois de os arrumadores das almas literárias, que somos nós os críticos, termos vindo a separar o romantismo dos vários outros ismos anteriores e posteriores. Essas categorizações só funcionam quando aplicadas, de uma perspectiva historicista, em termos do que houve antes e se fez depois. Por exemplo, romantismo *versus* realismo ou classicismo. Mas, da perspectiva dos textos em si próprios, são distinções muito precárias. August Schlegel – retomando o termo “Romantisch” primeiro usado pelo irmão, Friedrich, num contexto literário – foi quem depois veio caracterizar o romantismo por contraste com o classicismo. Mas qual classicismo? Certamente não o de Camões, em quem os próprios irmãos Schlegel viam um espírito romântico próximo do seu. E a quem Garrett, o fundador e o supremo exemplo do romantismo português, caracterizou em termos que de classicismo pouco tinham.

Recordemos a passagem relevante do Capítulo VI das **Viagens na minha terra**, onde logo no sumário que o precede Garrett declara: “Desgraça do Camões ter nascido antes do romantismo”. E faz depois, no corpo do texto, a defesa das misturas de planos de significação que a crítica purista – a que sabia o que deveria ser o classicismo, mesmo que o não seja – atacava n’**Os Lusíadas**. Camões, ironiza Garrett, o criador da epopéia e – depois de Dante – da poesia moderna”, tinha-se visto “entaldado” entre várias perspectivas estéticas e crenças contraditórias, “viu-se atrapalhado”, a solução que encontrou foi misturar tudo, “e fez, *tranchons le mot*, uma sensaboria”. O problema, no entanto, continua ironizando Garrett, é que “não havia ainda, então, românticos nem romantismo; o século estava muito atrasado”. E por isso ele, Garrett – a despeito das previsíveis “zagunchadas” da crítica –, ao ver-se igualmente “atrapalhado” ia tentar realizar ali uma equivalente “sensaboria” para sair de uma equivalente “entalação”. Ou seja: ao justificar os supostos erros de Camões da perspectiva da estética romântica – agora que o século já não estava assim tão atrasado... – Garrett identificou o grande mestre do classicismo português como o mestre moderno do seu próprio romantismo. O que também quer dizer, é claro, que já havia românticos antes do que veio a ser chamado romantismo.

Quanto à outra categoria contrastiva, o realismo, foi Stendhal – que só cronologicamente poderia ser classificado como romântico – quem primeiro declarou que uma novela deve ser como um espelho a passear por uma estrada. E esta metáfora está na base da estética impessoal do realismo, como veio a ser definida por Hy-

polite Taine quando determinou que a novela devia ser como “uma espécie de espelho portátil que pode ser dirigido não importa onde e, assim, convenientemente reflectir todos os aspectos da natureza e da vida”. A partir daí, levando essa prolixa comparação mais a sério do que Stendhal, na sua prática literária, alguma vez havia levado a sua sucinta metáfora, os adeptos do realismo passaram a insistir na noção de que o autor deve ser neutro e não interveniente, para desse modo assegurar a objetividade do *mostrar* em oposição à subjetividade do *contar*. A intervenção explícita do eu autoral no texto que está a compor – que é a maneira romântica, mas também camonianiana, gostosamente desenvolvida por Garrett nas **Viagens** – tinha portanto de ser proscrita como um terrível pecado contra a verdade do realismo. Mas ele há também outras verdades, entre as quais a verdade do texto, e não é menos verdade, como disse Todorov, que “todos os romances contam a história de sua própria criação, a sua própria história”. Essa história implícita necessariamente inclui a história do autor que a está escrevendo e, portanto, mesmo se disfarçadamente, a revelar a sua subjetividade no que escreve. O parecer não fazê-lo é apenas uma estratégia literária, como o autor interveniente parecer dialogar com um hipotético leitor também havia sido. Assim, o que o romance realista basicamente fez foi substituir a função narrativa do autor visível pela estratégia narrativa do autor implícito, o qual parece – mas apenas parece – estar a deixar que as representações literárias a que Hypolite Taine gostava de chamar “fatos significativos” falem por si próprios na sequênciã narrativa em que sejam justapostos, numa técnica de corte e montagem semelhante à que depois veio a ser adotada pela mais manipuladora das artes, o cinema. Porque basta esgaravatar a superfície dos textos para logo se tornar evidente que o autor não-interveniente continua a intervir no seu texto através da organização estrutural que lhe confere, que continua a manifestar a sua subjetividade através da objetividade aparente dos fatos que escolheu como significativos, e que continua a comentá-los através do modo como os justapõe. Uma cena trágica não significa o mesmo se for justaposta com uma situação de farsa, como Shakespeare bem sabia. E há sempre intervenção da subjetividade autoral – se é que não mesmo um disfarce autobiográfico – na seleção e justaposição dos chamados “fatos significativos”. Nem há como evitá-la, se mesmo as situações mais fictícias são sempre a imaginação autoral de ter visto o que não viu, se mesmo as personagens mais fictícias são sempre a memória autoral de ter sido quem não é.

Isto, por sua vez, permite sugerir que a oculta manipulação autoral do romance realista pode levar a uma objetividade mais falsificada do que a evidência assumida de uma perspectiva autoral que não se oculte do leitor. Ou que, em sentido oposto, a aparência autobiográfica do subjetivismo romântico pode ser usada como uma estratégia literária de despersonalização autoral até mesmo na criação de personagens em que o autor pareça projetar-se. É o caso de Carlos, nas **Viagens na minha terra** que, ao mesmo tempo que é um duplo do autor, Almeida Garrett, é também o

seu oposto semântico. E, paradoxalmente, tanto mais o é quanto o que biograficamente sabemos de Garrett e o que Garrett nos diz da sua personagem parecem factualmente convergir. Carlos é o eu alternativo em que Garrett teria podido tornar-se se não tivesse optado por outras possibilidades de ser, não é um auto-retrato autoral. O que Garrett fez foi uma ficção equivalente à que o literariamente inclassificável Henry James – irmão do psicólogo William James, que publicou estudos pioneiros sobre as chamadas personalidades múltiplas – iria fazer na novela **The Joll’y Corner**, quando o narrador confronta o monstruoso ele-próprio-outro que também teria podido vir a ser.

Tanto o romance de Garrett quanto a novela de James podem assim ser entendidos como variantes das fantasmagorias tão caras aos românticos, como desvios do Romantismo. Mas, no caso de Garrett, ainda dentro de um ostensivo romantismo onde no entanto já perpassam não só as ambigüidades jamesianas do eu mas também, e porventura, numa correspondência mais profunda, as gemações antagônicas que Machado de Assis iria explorar em **Esaú e Jacó** nos idênticos e opostos Pedro e Paulo.

Como bem sabemos, o fictício autor de **Esaú e Jacó** é o Conselheiro Aires, e disso nos informa o factual autor, Machado de Assis, numa advertência preliminar em que também declara que o romance não é mais do que uma parte autônoma de um Memorial encontrado entre os papéis do Conselheiro depois de sua morte. Essa outra obra, de que **Esaú e Jacó** teria feito parte, era então de fato ainda inexistente, pois só mais tarde iria ser publicada por Machado, poucos meses antes de morrer, com o título de **Memorial de Aires**. Não era novidade, para quem escrevera as **Memórias Póstumas** e o **Dom Casmurro**, ficcionar, como autores, personagens dos livros que escrevia, como se deles fossem, sem que disso legitimamente se possa inferir qualquer identificação autobiográfica. O mesmo, no que respeita aos fatos da sua fictícia biografia de ex-diplomata que Machado nunca foi, é verdade para o Conselheiro. Mas, no que respeita às essências, não há em toda a obra de Machado outra personagem que mais fielmente represente as perspectivas autorais do seu criador. O Conselheiro Aires – nesse livro de que nem sequer é o narrador subjetivo – será só transpostamente autobiográfico. Mas é assim que a verdade autobiográfica tem de ser, para poder ser verdadeira. É em todo o caso digno de nota que a ficção de **Esaú e Jacó** tenha sido concebida como parte de uma mais ampla estrutura memorialista, tal como também acontece com a novela inserida, nas **Viagens na minha terra**, onde o autor, Almeida Garrett, se representa em Carlos como num duplo degenerado de si próprio.

Por seu turno, Eça de Queirós, com toda a impessoalidade devida ao seu assumido realismo, nem precisa de se embrenhar por tais monstruosidades psicológicas para fazer qualquer coisa de semelhante ao que Garrett havia feito, quando usa suas circunstâncias pessoais e o nome que adotara por parte da mãe – Eça – para,

transformando-o num quase idêntico “Ega”, construir em João da Ega o seu entreternecido e caricatural auto-retrato n’**Os Maias**. Ou para ter anteriormente usado o mesmo nome como o nome de família da personagem Genoveva, na **Tragédia da Rua das Flores**, a mulher prostituída que havia abandonado o filho com quem mais tarde veio a ter uma relação incestuosa. E acho que nem sequer é preciso recorrer a grandes explicações psicológicas, fazer reveladoras análises hermenêuticas baseadas no fato de Eça de Queirós também ter sido abandonado pela mãe, na recorrência do incesto na sua obra, na circunstância de n’**Os Maias** a também acidentalmente incestuosa Maria Eduarda ter herdado algumas das características de Genoveva, ou mesmo tirar proveito do fato de João da Ega ter declarado que a “mamã” tivesse sido uma aventureira, como a mãe do seu amigo Carlos de Maia. Basta assinalar a auto-ironia, decerto deliberada e consciente, se é que não mesmo metaliterária, como aliás o romantismo sempre foi, o classicismo também havia sido, e o realismo gostava de fingir que não era.

O que tudo isto permite sugerir, julgo eu, é que Garrett faz parte de uma tradição literária que, incluindo embora o romantismo, o antecede e continua a existir depois dele, muito embora não tenha nome nos manuais: a nobre e perene tradição a que igualmente pertencem o Stendhal de **A Vida de Henry Brulard** e o Laurence Sterne de **Tristram Shandy**; a mesma que, por via de Fielding, pode ser referenciada a Cervantes e, por via do próprio Garrett, foi simultaneamente referenciada a Cervantes, a Camões e a Bernardim Ribeiro; e que, por via de Machado de Assis, foi de novo referenciada a Garrett. Stendhal, aliás Henri Beyle, escreveu a autobiografia de Henry Brulard, aliás Stendhal. Sterne transformou a autobiografia fictícia de Tristram Shandy num encadeado de digressões que ao mesmo tempo a substituem e a significam. Bernardim, ficcionado no anagrama Bimarder, é personagem de uma narradora que conta as histórias que lhe foram contadas por outra narradora para significar a sua própria história, a qual é também a história implícita do autor, Bernardim. Camões intervém n’**Os Lusíadas** para transformar a viagem de Vasco da Gama numa metáfora do poema em que está a descrevê-la e o poema em que a descreve numa sua projeção autobiográfica. Cervantes, no **Dom Quixote**, escreveu uma novela sobre uma personagem que se julga personagem de novela; e Fielding, em **Joseph Andrews**, remete a Cervantes quando escreve uma novela sobre o irmão de uma personagem da novela de outro autor, a **Clarissa** de Samuel Richardson. E já se viu que Garrett intercala na narrativa das suas autobiográficas **Viagens** uma novela em que se representa numa personagem cujo destino é o seu destino alternativo.

Como classificar tal tradição, que parte do classicismo, inclui o romantismo e extravasa não só para o realismo mas também para qualquer coisa afim do surrealismo? E como situar o romantismo de Garrett dentro dessa tradição, toda ela feita de desvios? Há, por exemplo, em Garrett um sentido de ironia que é estruturalmente oposto à estética romântica, um tipo de humor desconstrutivo que deriva do

fim do Século XVIII – Sterne, Fielding – e que, como mostrou Maria Fernanda Abreu, igualmente remete a Cervantes. De uma perspectiva historicista a ironia garrettiana refletiria, assim, uma maneira de estar no mundo que ainda nada tinha a ver nem com o sarcasmo byrônico nem com as correspondentes melancolias de um Shelley ou de um Keats ou de um Chateaubriand. Mas a verdade é que já tem muito a ver com as desconstruções dos textos literários que vieram a ser praticadas por alguns escritores nossos contemporâneos. Poderia assim parecer tentador, para classificar Garrett em termos da sua prática literária – e não apenas em termos da sua ideologia estética trazer agora para aqui o que está na moda chamar-se “pós-modernismo” esse grande saco roto onde tudo e nada cabe – se fosse uma designação que pudesse significar alguma coisa. Mas creio que pouco significa, começando logo com o nome daquilo de que o pós-modernismo é suposto ser o após, ou seja, o modernismo. Que, sendo um conceito de significação temporal – “moderno” quer apenas dizer aquilo que é atual – ou já deixou de significar o que significou, porque o modernismo aconteceu lá pelo início do século, ou teria de significar que depois dele não haveria outra possível modernidade. Mas isso inevitavelmente resultaria numa incongruência no gênero daquela patetice recente de se decretar o “fim de História”, tornando o pós-modernismo e todos nós, que vivemos nele, em fantasmas sebastiânicos que nem o Romeiro do Garrett a vir bater à porta para dizer que é ninguém. Ou então é que o pós-modernismo é afinal apenas o que Friedrich Schlegel havia dito que o romantismo devia ser – mas nunca foi – quando escreveu que “nenhuma teoria o pode esgotar (porque) a sua suprema lei é que o capricho do autor não está sujeito a qualquer lei”. Mas mais importante do que encontrarmos o rótulo certo, julgo eu, é entendermos que toda a criatividade literária é feita de inter-relações e de continuidades, mesmo quando estas possam tomar a aparência de conflitos e de roturas. Julgo também que foi isso que James Joyce quis indicar, quando descreveu o processo interior da criação literária nos seguintes termos: “Cada dia tem muitos dias, dia após dia. Caminhamos através de nós, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, viúvas, irmãos-em-amor. Mas é a nós próprios que nos estamos sempre a encontrar”.

Havia um professor de Português em Oxford – homem brilhante mas famosamente preguiçoso – que fez a sua carreira universitária à custa de uma conferência sobre Almeida Garrett. A mesma. Trinta anos. Em resumo, dizia que Garrett tinha sido um feixe de contradições, uma espécie de oxímoro ambulante: revolucionário conservador, romântico classicista, populista aristocrático, altruísta narcísico, sensualista puritânico, moralista sem moral, e assim por diante. Tudo em parte verdade, mas tudo finalmente mentira porque o conferencista ficava-se por aí, por essas e mais algumas contradições pessoais do cidadão Almeida Garrett, sem transitar para as representações literárias do escritor. Ora eu creio que a capacidade de representar literariamente a coexistência e simultaneidade de opostos é precisamente uma das

qualidades mais notáveis de Garrett. Procurarei ilustrar o modo como o faz, em termos de funcionalidade literária, através do exemplo específico do seu tratamento do sebastianismo – não há tempo para mais sabendo embora que esse mesmo exemplo poderia ser contradito por outros possíveis, o que aliás só confirmaria a dificuldade de categorizar Garrett em termos rígidos de escola literária.

A capacidade garrettiana de significar estados psicológicos produzidos pela coexistência de solicitações contraditórias parece corresponder a um ideal romântico. Poderia talvez mesmo ser relacionável com a “negative capability” formulada por Keats, que valoriza como uma qualidade essencial do artista ser capaz de viver na incerteza, nos mistérios e nas dúvidas sem procurar neutralizar a veracidade receptiva desses estados de alma com recurso à plausibilidade dos fatos e à crueza da razão. A aparente convergência de Garrett com essa postura romântica é, no entanto, enganadora, e antes o afasta dos românticos que viam na “capacidade” ou “aptidão negativa” um modo positivo de comungar com o universo. Garrett era um voluntarista político, o autor de “pronunciamentos” que visavam inspirar ações intervenientes no lugar de contemplações aquiescentes. Mas acontece que se viu perante uma nação portuguesa caída ela própria num outro tipo de “negative capability” mesmo antes de tal expressão ter sido concebida, ou mesmo sem que Garrett a tivesse conhecido. Essa “aptidão negativa” corresponde, em termos que englobam tanto o público quanto o privado, a um derramamento sebastiânico que se tivesse tornado no modo português de ser romântico. Para Garrett, no entanto, tais latências da alma nacional seriam tudo menos um ideal a ser cultivado. Mas eram o produto de uma idealização que tinha de ser assumida para poder ser corrigida. E, assim, escreveu no **Frei Luís de Sousa** uma obra sobre um estado de sebastiânica latência que só enquanto permanecesse ambíguo poderia impedir o desencadear da tragédia. Dessa perspectiva, o doce estado de comprazida culpabilidade em que Dona Madalena de Vilhena vivia e amava foi destruída no momento em que o segundo marido, Dom Manuel de Sousa Coutinho, voluntaristicamente – insensatamente – lhe sobrepôs a evidência dos fatos e da razão. Garrett torna claro que D. Manuel tinha razão, mas também mostra que foi insensato quando ignorou a realidade própria dessa latência porque abriu o abismo irracional que lhe subjazia e de onde assim pôde emergir o espectral Romeiro. A peça está desse modo a sugerir – sutilmente, complexamente – que a necessária rotura com as nebulosidades sebastiânicas não pode ignorar a sua existência real e, portanto, que só uma modificação qualitativa que as integrasse poderia libertar o país da mortífera persistência do sebastianismo. Caso contrário o Romeiro regressaria sempre, e o seu regresso nunca seria a restauração de uma vida que tivesse havido, seria sempre a morte da vida que ainda pudesse haver, o triunfo dos espectros. A necessária reconciliação de opostos no plano da ação assim sugerida corresponde ao momento crucial das **Viagens** em que Garrett, tomando o lugar da sua personagem Carlos, concorda e diz em conjunto com a personagem que representa o passado ao

qual o presente se opõe, Frei Dinis, que “errámos ambos”. A sutil complexidade de Garrett, no entanto, é que – quer nas **Viagens**, quer no **Frei Luís de Sousa** – a tragédia está simultaneamente a processar-se em dois sentidos opostos mas complementares no plano político e no plano dos sentimentos individuais, podendo assim dar também uma expressão compadecida às ambigüidades de um amor que já não poderá continuar a exercer-se na sua necessária ambigüidade, seja essa ambigüidade a de Dona Madalena em relação a D. João de Portugal e a D. Manuel, ou a de Carlos em relação a Joaninha e a Georgina.

As tensões dinâmicas representadas nas **Viagens na minha terra**, já o sugeri noutro contexto, formam um quiasmo. As que subjazem à significação do **Frei Luís de Sousa** resultam igualmente de um precário equilíbrio quiástico de opostos. Julgo aliás que, de uma perspectiva semântica, o quiasmo é a figura dominante da obra de Garrett, incluindo a poesia, quando resulta na expressão de tensões irresolvidas entre a sexualidade e o amor, como no poema “Não te amo, quero-te”. Garrett tem sido muitas vezes aproximado de Byron, tanto em termos de idealismo político quanto de um supostamente semelhante donjuanismo. Mas Byron era um expatriado mesmo quando no seu país e Garrett um nacionalista mesmo quando exilado. E o donjuanismo de Byron tem muito de disfarce – incluindo o disfarce da sua ambivalente sexualidade – enquanto que Garrett revela sempre as ambigüidades do amor. A ter de o aproximar de qualquer outro autor do romantismo europeu, Garrett teria assim talvez mais em comum com Pushkin do que com Byron. Pushkin – que, tal como Garrett, estava empenhado em forjar uma nova consciência nacional por via do sentimento literário – criou no **Eugênio Onegin** uma personagem que, tal como o Carlos das **Viagens**, começa por parecer um herói byronico. Mas ambos acabam por ficar neutralizados quando sobrepõem a vontade ao sentimento, com o resultado de que, para ambos, o amor que poderia ter acontecido desacontece e, no processo, eles também desacontecem, tornando-se formas sem substância.

Este tema – o desacontecer do amor – que subjaz à mensagem política de Garrett nas **Viagens** e no **Frei Luís de Sousa**, tem porventura a sua expressão emocional mais evidente na obra prima poética de Garrett, “Cascais”. Toda a poesia – romântica ou não – está cheia de poemas sobre o desencadear do amor e o exercício da paixão. Garrett exprimiu em **Cascais**, com insuperável integridade, o processo inverso para o qual nem sequer há um nome corrente, mas que nem por isso é menos comum e verdadeiro: chamemos-lhe- o “desenamramento”, o “desapaixonar-se”. O qual, acentua-se, resulta de um processo diferente do saciado donjuanismo byroniano e também, quero crer, produz um esvaziamento diferente – e, como metáfora, mais alarmante – do que resulta dos desencontros dos amores de Carlos nas **Viagens** ou entre Onegin e Tatiana no romance lírico de Pushkin. Em “Cascais” o apagamento do amor é mútuo, sem culpa e sem remorso, é um novo encontro no desencontro, o produto de excessos partilhados e não de carências comunicadas. E

tudo isto sem qualquer sentimentalismo, tudo isto finalmente desromantizado com a mais fria racionalidade. Garrett romântico? Sim, sem dúvida. Mas não sei é que outro escritor do romantismo europeu terá transformado essa escola literária numa expressão que tão profundamente põe em causa os seus próprios fundamentos.

ABSTRACT

Almeida Garrett's literary practice in the context of European Romanticism suggests problems of literary categorisation, both in relation to his own work and in terms of the nature of Romanticism itself. To illustrate these problems, reference is made to related literary practices – from Classicism to Post-Modernism – with specific attention to the way in which Garrett articulates apparently romantic conceptual oppositions between reason and feeling particularly in *Viagens na minha terra*, *Frei Luís de Sousa* and “Cascais”.