

ALMEIDA GARRETT: O TEXTO, O INTERTEXTO E AS MARGENS DO TEXTO NA REPRESENTAÇÃO DO ESCRITOR

*Maria Theresa Abelha Alves**

RESUMO

Almeida Garrett, em constante depoimento paratextual, elaborou uma teoria estética que se firma na intertextualidade e se confirma pela recepção e representação de escritores. Figuras sineiras das letras portuguesas, tais como Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Luiz de Camões e Frei Luiz de Souza são convidados a habitarem, como vidas e como gráficas paradigmáticas, obras garrettianas. Com tais personagens, o escritor oitocentista centraliza seu projeto romântico literário-político-sentimental, propondo através da emergência de um “desejo biográfico” o próprio molde em que se molda: o perfil do artista pleno. Com tais personagens, efetua a correspondência entre a teoria estética e a prática poética, entre as margens do texto, o intertexto e o texto.

As margens de um livro jamais são nítidas ou rigorosamente cortadas (...).

(Foucault, 1968, p. 111)

Almeida Garrett, em prefácio datado de 14 de dezembro de 1844, parecia reconhecer a importância das margens do texto, e o papel que elas representavam na conquista do novo público leitor arregimentado pelo Romantismo, ao se pronunciar assim: “Estamos na era da renascença dos prefácios, das dedicatórias, e avisos ao leitor” (Garrett, 1966, v. 1, p. 217). Parecia saber que os paratextos encerram mistérios a desvendar, recortes a fazer para a compreensão das obras em que se encontram. Garrett sabia-se na era das margens do texto quando veio à luz a primeira edição de *O arco de Santana*, obra que, segundo o autor, esperara o momento propício à publicação, isto é, o tempo em que os leitores haveriam de perceber a sua

* Universidade Estadual de Feira de Santana.

utilidade:

O arco de Santana que exhibe D. Pedro-o-Cru açoitando um bispo não era conveniente que se publicasse quando o autor escreveu, por isso ele esperou doze anos para publicar porque os padres estão querendo reassumir o papel político, nefasto, que um dia tiveram. Hoje não é já só conveniente; é necessária a recordação daquele severo exemplo de justiça real. (Garrett, 1966, v. 1, p. 220)

Se, por acaso, os leitores não captassem a intenção ideológica da obra, com tais palavras lhes estaria assegurada a compreensão, segundo a *intentio auctoris* (Eco, 1992, p. 31). De fato, a renascença dos prefácios no Romantismo deveu-se ao reconhecimento de que o leitor sempre desempenhara um papel de co-participante na existência da obra. Os paratextos românticos (prefácios, notas, advertências) objetivaram intensificar tal co-participação, através de superjustificações, de reflexões metalingüísticas, de procedimentos de sedução e aliciamento. O emissor, assim, encaminhava o leitor a com ele compartilhar tanto a concepção estética quanto o compromisso ideológico com o tempo e o espaço subjacentes à obra. Garrett não ficara imune a tal voga. Através de uma retórica de persuasão extremamente atenta, alude à novidade de sua escrita no plano estético e ao caráter subversivo que ela imprime ao plano ideológico. Parece antecipar-se à formulação de Umberto Eco, em *Lector in fabula*, que atrela o fado interpretativo ao próprio mecanismo gerativo da obra. Também para Garrett, “gerar um texto significa colocar na obra uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos do outro”.¹ (Eco, 1985, p. 70)

Reunindo toda sorte de comentários sobre o discurso, os depoimentos paratextuais garretianos buscam elucidar a obra em que se inserem e as circunstâncias em que ela se produziu. O autor português, querendo de seu leitor um olhar cúmplice, ao fazer cada nova edição ser enriquecida por um novo prefácio, abre com ele um diálogo prévio e, desejando prolongá-lo, anexa notas explicativas ao final das obras, num jogo em que as liberdades e as intenções dos dialogantes se procurem, toquem-se, e mutuamente se afirmem. Afinal, Garrett, como grande parte dos escritores oitocentistas, sabia que todas as obras devem conter a imagem do leitor para o qual foram destinadas. Eis porque os textos marginais interpelam os virtuais leitores, pois têm “por função primeira modificar a situação dos interlocutores na comunicação instaurada” (IDT, p. 66). Convocado, o leitor poderia “se encontrar mais ou menos tocado, mais ou menos influenciado pela [obra] que foi feita para ele” (Prince, p. 188), pretensamente dirigida apenas a ele.

Embora muito aproveitasse de uma certa intenção didática dos textos de margem, Garrett sabia que eles não substituem o que as obras representam. Na “Advertência” que antecede o ensaio **Bosquejo da história da poesia de língua portu-**

¹ As citações de obras estrangeiras aqui convidadas foram traduzidas pela autora deste artigo.

guesa, deixa bem clara esta posição:

Fui sempre muito pouco amigo de dar satisfações. Porém esta minha repugnância não é filha da presunção, nem do orgulho. De todo o meu coração o digo, e todos os que me conhecem o sabem. Nascem da persuasão em que estou, de que a justificação duma coisa está na maneira por que essa coisa se faz. E aplicando esta generosidade às composições literárias, cada vez me convenço mais que os prólogos, prefácios, avisos a leitores, etc., nada fazem, nem fizeram, nem farão nunca ao conceito, que da obra se forma. (Garrett, 1966, v. 1, p. 479)

Haveria contradição no fato de o autor de **Dona Branca** usar abusivamente de paratextos e a opinião que sobre eles emite? Não. Não há. Em Garrett, tanto as margens como os textos ilustram semelhantes intenções. Teoria e prática que se harmonizam e, mutuamente, se autorizam, dimensionando não só o grande escritor, mas também o liberal íntegro, o defensor da soberania da pátria, do povo e da língua, enfim, o combatente de todas as tiranias, “que acompanhou a emergência da liberdade dos povos e dos nacionalismos, como expressão da liberdade colectiva, a partir da legitimidade individual dos cidadãos”. (Martins, 1999, p. 38)

A motivação libertária e nacionalista de Garrett se desdobra, nos paratextos, numa pluralidade de intenções com que procura instruir o leitor nos recortes a fazer, com que procura fornecer-lhe as ferramentas adequadas para desvendar os segredos do texto a fim de torná-lo mais nítido, num fecundo exercício de sedução e aliciamento. Em primeiro lugar, expõe, com freqüência, a novidade de sua opção estética, seu conforto em estar acima dos rigores, modismos e paradigmas das escolas literárias. Por uma questão de senso crítico e, sobretudo, de liberdade, reconhece-se produtor de uma literatura desviante e, por conta disso, inicia seu leitor nesse novo tipo de escrita. No “Prefácio”, datado de 22 de fevereiro de 1825, ao poema **Camões**, obra que é considerada o marco inicial do Romantismo em Portugal, o poeta adverte:

A índole deste poema é absolutamente nova; e assim não tive exemplar a que me arri-masse, nem norte que seguisse. (...) Conheço que ele está fora das regras; e que, se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos. Porém declaro desde já que não olhei a regras nem princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles. (...) Não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia (assim como em coisa nenhuma); e por isso me deixo ir por onde me levam minhas idéias boas ou más, (...). (Garrett, 1966, v. 1, p. 293)

Esta mesma insubmissão a regras se patenteia na “Notícia”, datada de dezembro de 1828, que abre o livro de poemas **Lírica de João Mínimo**. Objetivando um *alibi* de verossimilhança, Garrett explica seu contato com o suposto autor dos versos – João Mínimo –, que lhe teria confiado um baú com sua produção poética, quando partira de Portugal. De posse da custódia dos poemas, resolvera publicá-los. Essa estratégia, tão comum aos românticos, é utilizada por um autor que não deixa

de sublinhar que compartilha das idéias do suposto sacristão, como se este fora, e de fato o é, o seu duplo ficcional. As palavras expositoras de uma doutrina estética, palavras que evidenciavam o caráter independente daquele simples mas cultíssimo sacristão, dizem do bom senso que deve prevalecer à escrita e à adoção dos modelos literários. É Garrett discursando através de uma sua ficção:

Eu fiz muito verso (...). 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 (...). Se o meu assunto é clássico, se o talho e adorno no género grego da arte antiga, se invoco sua elegante mitologia, porque não hei-de ser eu clássico, porque não hei-de afinar a minha lira pela dos sublimes cantores que tão extremados a tocaram? Mas se escolho assunto moderno, nacional, que precisa um maravilhoso nacional, moderno, se em vez da lira dos vates tomo o alaúde do menestrel ou a harpa do bardo, como posso então deixar de ser romântico? (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.498)

A adoção consciente de uma situação intervalar entre os clássicos e os românticos, o deixar-se seduzir por uns e outros sem, contudo, perder o equilíbrio, o reconhecer que em uns e outros é possível encontrar motivação são os fatores que precedem à criação da ambígua alegoria da musa romântica no “Prefácio”, datado de 1828, ao *Adosinda*, obra que se reporta aos *romances* populares em cuja busca Garrett se lançara desde 1825. A musa romântica é surpreendida “envolta em véus de transparente alvura”, como as deusas e vestais gregas que povoavam as obras clássicas. É ela “a aérea virgem das montanhas que se apraz nas solidões incultas”. Porém o cenário noturno por onde a musa passeia, “por noite morta e horas aziagas”, é tipicamente romântico, composto por “ruínas do castelo abandonado”, por uma “torre deserta”, por um “claustro coberto de hera e musgo”, onde “folga de cantar suas endechas desgarradas à boca das cavernas fadadas” (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.749). Estaria o escritor fazendo a apologia do clássico sob a moldura romântica? O certo é que o Romantismo português foi complexo, cristalizado a partir da coexistência de contrários, como o definiu Jorge de Sena (Sena, 1982, p. 85). O certo é que são extremamente heterodoxos estes pronunciamentos. Foram escritos nos albores do Romantismo português e já tão autônomos dos pressupostos românticos, ricos que são de uma dimensão crítica, de uma auto-reflexão. Segundo Cleonice Berardinelli, o assincronismo entre o Romantismo português e o da Europa além-Pirinéus permitiu a dimensão crítica e auto-reflexiva da geração literária surgida a partir de Garrett (Berardinelli, 1976, p. 63). É nesse prisma crítico que se situam os paratextos garretianos.

Os textos marginais daquele que acreditava que nenhuma literatura, que se quisesse verdadeiramente nacional, podia prescindir do fértil manancial representado pelo elemento popular pugnam por uma escrita aos ritmos, vozes e histórias do

povo. Se, por um lado, essa opinião obedecia aos padrões românticos, por outro atendia a um autêntico fervor político, nascido da certeza de que as tradições podiam, e deviam, ser usadas como fatores de emancipação. A literatura culta, verdadeiramente nacional, não poderia deixar de ter como bíblia o grande livro que é o povo, dizem-nos alguns paratextos. No “Prefácio” à segunda edição de *Adosinda*, ao fazer um balanço do Romantismo português, considera que a reação romântica apresentou como saldo positivo o renascimento da poesia nacional e popular. “Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular” (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.745), apregoava ele. Já na primeira edição a essa obra, num paratexto endereçado a um leitor concreto, “Ao Senhor Duarte Lessa”, Garrett focalizara seu pioneirismo romântico cujo mérito consistia na escuta atenta ao popular:

Se reclamo aqui prioridade é somente em ter instaurado as antigas e primitivas formas métricas da língua em uma espécie de poesia que também foi a primitiva sua, e ao menos a mais antiga que a tradição nos chegou. (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.751)

Garrett daria a conhecer a identidade desse leitor privilegiado, Duarte Lessa, no “Prefácio” à segunda edição da mesma obra. Era ele um amigo do poeta, amante da literatura, homem culto que adquirira, em Londres, vários manuscritos pertencentes ao Cavaleiro de Oliveira, em que, junto a artigos sobre Dom Dinis, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e escritores do século XVII, transcreviam-se trovas e romances antigos. Esse precioso material foi ofertado por Duarte Lessa a Garrett que andava a pesquisar as coplas antigas. Tal como Garrett, Duarte Lessa zelava pelas flores do lirismo popular, sabedor que era de “que elas são o espírito, a alma, o *in ipso vivimus et sumus* de uma nação”. (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.739)

Zeloso da autenticidade literária portuguesa, o autor de *Folhas caídas* demonstrava-se avesso à importação e tradução de modelos exteriores, considerando-as nefastas, perigosas, traidoras, infelizes. Desde a publicação de *Adosinda*, pôde constatar que, na malícia popular e na inocência saloia, o artista, imbuído do cívico sentimento pátrio, encontraria fecundante manancial. Opinião que nunca abandonou. No “Prefácio” a *Fábulas e Contos*, datado de 1853, ratifica o juízo manifesto nas obras de juventude, argumentando que o escritor deve sempre manter “bem diante dos olhos os únicos tipos verdadeiros, que são a natureza, a índole da língua, e os modelos do dizer do povo em cujo idioma se escreve”. (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.666)

Em alguns paratextos, Garrett chama a atenção para a ortografia e para o estilo da frase, porque soube, como ninguém, que a defesa da língua se faz com critério, sem a obediência redutora aos limites estreitos dos cânones, e com métodos novos. Considerava que a língua literária deveria libertar-se dos rígidos padrões da prosa clerical ou da escrita da Corte. Propunha e praticava uma aproximação da camada verbal ao estilo da língua falada, cuidando, no entanto, para que nessa aproximação

não perdesse o estatuto de língua literária, elaborada com consciência artística. O escritor, por muitas vezes, aludiu à necessidade de se uniformizar a ortografia por meio de lúcidos critérios que combinassem a etimologia com a pronúncia.² No “Prefácio” à primeira edição do **Camões**, declara ter usado tal combinação, não perdendo, entretanto, a ocasião para alfinetar as autoridades estéticas e políticas indiferentes ao problema ortográfico, concluindo: “tão fácil e simples seria se a nossa Academia e governo em tão importante coisa se empenhassem”. (Garrett, 1966, v. 2, p. 294)

Os textos de margem expõem uma singular maneira de estar no discurso, na organização da frase, no estilo a ela conferido: a frase deverá ser a mais natural e fluente, de casta bem portuguesa, sem barbarismos nem arcaísmos, porém, se um neologismo puder expressar melhor uma idéia que um vocábulo já consagrado na língua, Garrett não reluta em o utilizar.³ O mesmo ocorre com algum estrangeirismo já consagrado pelo uso, já adaptado à língua portuguesa. Essa maneira aberta e responsável de estar na língua faz parte de um projeto maior, projeto político. Na “Introdução” ao **Romanceiro**, atrela sua política do idioma à política revolucionária:

Não quero compor uma obra erudita para me colocar entre os filólogos (...) O meu ofício é outro (...) É obrigação de consciência para quem levanta o grito de liberdade num povo, achar as regras, indicar os fins, aparelhar os meios dessa liberdade, para que ela se não precipite na anarquia. (Garrett, 1966, v. 2, p. 679)

Com freqüência, as “Notas”, colocadas nos finais dos textos, além de se reportarem a dados expostos nos “Prefácios”, elucidam fatos históricos, passados ou contemporâneos do poeta, de modo que os bastidores políticos, que aí se desvelam, justifiquem a batalha travada no texto pelo nacional, já que “a literatura é filha da terra, como os Titãs da fábula, e à sua terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta” (Garrett, 1966, v. 2, p. 1.149), como se lê em nota ao drama **Frei Luís de Sousa**.

A coerência entre textos e paratextos, no universo garrettiano, decorre de uma urgência de pensar, simultaneamente, Portugal e a escrita que o diz. Tal projeto não foi exclusivo do autor de **Folhas caídas**, constituiu-se como motivação radical de

² Quando publicou o ensaio **Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa**, o escritor, num paratexto explicativo sobre os critérios adotados, demonstra a necessidade de se proceder a uma uniformidade ortográfica. De igual modo, no paratexto de sua obra epistolar **Da Educação**, o autor lastima ter que explicar os critérios da ortografia utilizada, argumentando:

- a ninguém mais sucede isto senão a nós, que tendo uma língua formada há séculos,
- ainda não podemos sair da anarquia ortográfica em que vivemos[...]. (Garrett, 1966, v. 1, p. 672)

³ As “Notas” explicam a utilização dos neologismos, arcaísmos e estrangeirismos. Garrett explicita, por exemplo, o emprego que faz dos vocábulos *desapontado*, proveniente do inglês, e *coquete*, do francês, porque já se tinham aforado entre os portugueses. Explica, também, o porquê de ter utilizado o vocábulo *mestre* para designar os físicos, um arcaísmo. (Conferir as “Notas” a **Folhas caídas** e **Dona Branca**). Com freqüência, as “Notas” expõem as razões por que optou por esta ou aquela ortografia. O vocábulo *estranho*, por exemplo, Garrett escreve com *x*, para significar o que vem do estrangeiro, e, com *s*, para significar o que causa surpresa. (Conferir as “Notas” a **O Arco de Santana**). O que fica bem claro é que o emprego dos vocábulos é sempre motivado.

toda grande literatura portuguesa oitocentista que, como Eduardo Lourenço já o expusera, procurou problematizar a relação do escritor com a realidade específica que é a Pátria, refletindo sobre a escrita. Assim “Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante. A tal ponto, que nos parecem *in-significantes* ou de pouco relevo aquelas obras em que essa motivação confessa ou oculta está ausente” (Lourenço, 1988, p. 80-81). Nessa geração, letra e pátria mutuamente se buscam e se definem como pólos complementares de um projeto libertário de ardor nacionalista. É por isso que, nos paratextos, Garrett faz alusão a seu estado de exilado por sempre ter defendido a liberdade. É por isso que, ao optar pelos dramas históricos, tencionara educar para a liberdade, pois os revezes do passado ofereceriam lições ao presente. É por isso que relacionara sua poética aos sucessos e insucessos da instável política portuguesa posterior ao vintismo. É por isso que elegera escritores do passado para homenagear.

Garrett demonstrava admiração por António Ferreira por ter cultivado a pureza da língua portuguesa, quando o modismo do tempo fazia os escritores serem bilíngües. Demonstrava admiração pelo verbo castiço de Filinto Elísio, conferindo a este escritor, através das iniciais *FE.*, a autoria de uma de suas obras: **Dona Branca**, poema narrativo que tinha como protagonista a infanta que era neta de Dom Afonso de Castela e Leão e irmã de Dom Dinis de Portugal, neta e irmã de poetas. Em nota à **Dona Branca**, Garrett expõe sua admiração pela poesia trovadoresca, ao tecer um elogio a Afonso de Castela que, além de ter sido “um dos maiores filósofos e filólogos do seu tempo”, escrevera “naquele mais antigo, menos árabe e mais romano godo de todos os dialectos espanhóis que depois se estremou no nosso português por um lado, e no inóspito galego por outro” (Garrett, 1966, v. 2, p. 608). A admiração devotada a Dom Afonso alarga-se na expressa pelo neto, Dom Dinis. O poeta romântico não esconde o tributo ao rei-trovador que compreendera, antes de qualquer outro, que as cantigas populares mereciam freqüentar os nobres salões. Na “Notícia do autor desta obra”, que antecede à **Lírica de João Mínimo**, o emissor procura o autêntico paradeiro de Dom Dinis, sob os artifícios que roubaram a seu túmulo a original pureza, em companhia do sacristão que, como ele próprio, prestava culto à literatura. Tal foi a maneira ficcional de reconhecer que a autêntica poesia sucumbira sob falsos enfeites. Tal como o túmulo do cantor das flores do verde pino, a vera poesia portuguesa fora *afrancesada, egipcianada, pintada a morte-cor, degenerada, mudada e parodiada*. (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.492). A busca ao túmulo de Dom Dinis é, antes de tudo, desejo de ressuscitar sua poesia.

Fazendo de sua pena um *encomion* aos artistas que souberam honrar a letra e a língua portuguesa, transforma em personagens alguns escritores paradigmáticos por espelharem o seu próprio modo de estar na vida e na literatura, entre o amor-paixão e o amor à pátria e que, tais como o narrador de **Viagens na minha terra**, em se tratando de “*re política e de re amatoria*”, teceram em suas obras “Admiráveis refle-

xões de zigue-zague” (Garrett, 1966, v. 1, p. 24). A teoria estética elaborada nos depoimentos paratextuais se firma na intertextualidade advinda da representação de escritores.

Garrett, atualizando um desejo autobiográfico, transforma em *homo biographicus* aquele ser de papel que o narrador ilumina, comenta e julga (Madelenat, 1989, p. 9-10), os escritores Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Luís de Camões e Frei Luís de Sousa. Através desses homens de letras transformados em personagens, oferece a seus leitores um relato biográfico, quase transformado num apólogo ilustrativo de sua teoria estético-política: cada um dos modelos representa uma ou mais qualidades que os portugueses, individualmente, deveriam reproduzir, ou seja, compromisso com o amor e com a pátria. Para tanto, fatos históricos e existenciais protagonizados pelos escritores eleitos se recitam com a finalidade de dar à nação um fecundo ensinamento. Assim, a própria vida pessoal, literária e pública de Garrett se torna paradigmática, pois ele se autobiografa nas biografias que tece. O conflito dramático que fundamentara as palavras incendiadas de paixão e patriotismo dos textos garrettianos alimentara também as letras dos espelhos literários em que o escritor romântico apreciava se ver. A “ilusão retrospectiva” da biografia (IDT, 1989, p. 26) é, por conseguinte, utilizada para despertar a consciência do presente. O homem e a obra, o indivíduo e o tempo, a notoriedade e o valor, as paixões e as pulsões se analisam, enquanto se propõem o conhecimento e a identificação com finalidade edificante. Diante de funções, imperativos e regras semelhantes, cada leitor deveria se sentir compelido a reagir com igual amor, com patriotismo igual, por isso fora convocado pelos paratextos, por isso recebera o exemplo dos textos.

À margem da obra **Fábulas e Contos**, há um paratexto – “A quem ler” – em que Garrett é definido como poeta e cidadão, através de seu comprometido canto, porquanto: “Para tudo o que não é a Pátria e a Liberdade, é túbio e froixo o seu canto, desgarrado e mal sentido” (Garrett, 1966, v. 1, p. 1.661). A intenção política das obras conjugadas com as opções estéticas não deveria passar despercebidas. Quando os movimentos contra-revolucionários ao vintismo levam-no ao exílio, Garrett parte em busca de valores nacionais. É então que transforma Camões, que fora como ele um exilado a sonhar a nacionalidade através da obra poética, em personagem de um poema. O épico quinhentista é, portanto, o primeiro vulto a figurar na singular academia que a pena garrettiana consagrou. No quarto canto de seu poema **Camões**, o protagonista formula uma questão que o próprio Garrett, longe de sua pátria, formularia: “Que pode em pró da Pátria um desgraçado, / Perseguido, no exílio imerecido?...” (Garrett, 1966, v. 2, p. 353). Se o poeta renascentista respondera a tal pergunta com a escrita da epopéia, a escrita do poema “Camões” é a resposta do poeta romântico. Nos dez cantos deste poema são retomados alguns versos e alguns motivos dos dez cantos de **Os Lusíadas**, de modo a configurar um espelhamento entre o vate do século XVI e o do XIX. Este, por sua biografia política e literária, poderia fa-

zer suas as palavras daquele que vivera com a espada e a pena nas mãos:

*Em que te hei desmerecido, ó Pátria minha?
 Não foi meu braço ao campo das batalhas
 Segar-te louros? Meus sonoros hinos
 Não voaram por ti à eternidade?
 E tu, mãe descorável, me enjeitaste!*
 (Garrett, 1966, v. 2, p. 416)

E se do canto épico emanara, num tempo de “apagada e vil tristeza”, a nostalgia dos passados feitos, o poema **Camões** está impregnado da mesma nostalgia, porque desta consciência dolorosa de seu tempo Garrett também padecera:

*Qu’è desse espr’rito que animava os fortes? / (...) /
 A mais que humanos feitos os levava?
 Extinguiu-se, acabou. Já fomos lusos;
 Fomos...*
 (Garrett, 1966, v. 2, p. 351)

E se Camões vivera intensamente o amor-paixão e o amor à pátria, de igual modo vivia Garrett, portanto são próprios do autor os versos colocados na boca do personagem: “Pátria, Pátria, rival tu foste d’ Ela!”. (Garrett, 1966, v. 2, p. 359)

A admiração que Garrett nutria por Camões foi diversas vezes alardeada. Reconhecia-se nele como amante e como cidadão, nele reconhecia-se como escritor, pois a língua camoniana, genuinamente portuguesa, era aquela advogada pelo barão oitocentista em seus prefácios. Não é inocente o fato de, na “Introdução” ao **Romanceiro**, cuja romântica intenção era investigar o pré-clássico, o autor enaltecer Camões, denominando-o de “sol”, e esclarecendo que sob seus sons clássicos se descobria a “maviosa melodia popular que respira das (...) crenças nacionais, da (...) fé religiosa, do (...) fanático – e ainda bem que fanático! – patriotismo” (Garrett, 1966, v. 2, p. 681) da lusitana gente. Garrett admitia que o classicismo quinhentista não conseguira perverter, nas obras camonianas, o genuíno som nacional. Como seu modelo poético, o poeta oitocentista não se deixara perverter por uma educação classicizante e arcádica, e também não se fizera surdo aos sons de seu país.

Em 1838, encena **Um Auto de Gil Vicente**, objetivando a criação de um repertório dramático eminentemente português, inspirado nas tradições locais, alentado por textos anteriores ao Classicismo. Se, nos seus inúmeros paratextos, sustentara que a literatura culta não devia perder o contato com as formas populares de expressão, se reconhecia que o teatro de Gil Vicente bebera nas fontes populares e, por isso, fora tão autêntico, tão grandioso, o dramaturgo romântico encontra no quinhentista o exemplo. Quando mas acirrada se encontrava a reação cartista aos setembristas, encena-se a evocação da gloriosa corte de Dom Manuel I, através da recuperação de

dois escritores: Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. A peça garrettiana apresentava uma concepção muito avançada para uma época ainda contaminada, no teatro, pelo cariz clássico: representação dentro da representação, técnica esta que o teatro do século XVI explorara. Em Portugal, o próprio Gil Vicente a utilizara no **Auto da Lusitânia** e, na Inglaterra, fizera as delícias do teatro dos tempos de Elizabeth I. A ação da peça se passa nos bastidores dos ensaios da peça vicentina **Cortes de Júpiter**, representada por altura do casamento e partida da Infanta Dona Beatriz, e no palco de sua representação oficial.

A peça promove o diálogo cenográfico das pessoais concepções poéticas garrettianas sobre o amor e sobre o patriotismo lingüístico. Gil representa a adoção consciente das formas métricas e da musicalidade da frase popular. Bernardim representa o sentimento do exílio, proveniente da dor da separação. Com estas mesmas características, Bernardim já se fizera personagem do poema **Camões**. Na peça, ressurgue como um apaixonado pela princesa, paixão sem esperança de felicidade, que lhe desperta o sentimento nostálgico do amor, nostálgico de si mesmo, nostálgico do tempo e do espaço, e que o torna o “cantor da soidão”. Nos caracteres que a um e outro atribui, Garrett se encontra por inteiro. No “Prefácio” datado de 24 de agosto de 1841, quando foi publicada a primeira edição da peça, na liberdade de Gil e no amor de Bernardim, descrevendo os escritores, Garrett a si mesmo descreve, provando quão tênues são as fronteiras entre a biografia e a autobiografia:

Gil Vicente (...) todo na sua arte, querendo tudo por ela e persuadido que ela merecia tudo, viveu independente no meio da dependência, livre na escravidão da corte; (...) fustigava de epigramas e chacotas quanto fidalgo (...), quanto frade ou desembargador (...). Bernardim Ribeiro, ao contrário, nobre e cavalheiro, cultivava as letras por passatempo, e a corte por ofício. Mas a poesia, que em casa lhe entrava como hóspede e convidada, fez-se dona dela e tomou posse de tudo. Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou – e amar nele foi viver – amou como poeta. (Garrett, 1966, v. 2, p. 1.325)

Os autos constituem o substrato literário para a composição do personagem Gil Vicente, nomeadamente aquele que encenara na despedida da Infanta, ao passo que a novela **Menina e Moça** e os vilancetes são o suporte de criação do personagem Bernardim. Na peça, o cantor das saudades é caracterizado por Pêro Sáfió, segundo o acróstico “Bimarder”, aquele que veio arder nas chamas da paixão, como fora caracterizado em **Menina e Moça**. Comprovando o destino de consumir-se no fogo do amor, as falas de Bernardim empregam as mesmas antíteses por que seus poemas em redondilhas patentearam-lhe o conflito noológico. Pelo amor vivenciado no desassossego da distância, Garrett encontra, no poeta antigo, o eco de sua própria voz de amante.

Num diálogo que entabulam Pêro Sáfió, ator vicentino, e Chatel, chanceler das “longes terras” para onde seria levada a princesa, a respeito da arte vicentina,

descobrem-se as idéias a respeito da arte que o autor de **Viagens** veiculara nos paratextos, isto é, a verdadeira arte era aquela temperada pelo gosto popular, posto que a prisão aos rigores clássicos roubava o sabor aos textos. Identificavam-se, pois, Garrett e Gil:

CHATEL – *Ah! Também admite o canto o teatro português! Verdadeiramente não se imagina em Itália, nem em França, como os Portugueses estão adiantados nas artes. O vosso Gil Vicente é um prodígio: prodígio natural – e também um pouco cultivado. Se ele conhecesse os clássicos (...); se aprendesse as regras da arte! (...)*

PÊRO – *Havia de ser um sensaborão insulso e insípido segundo a arte.* (Garrett, 1966, v. 2, p. 1.346-1.347)

Garrett, que, segundo Teófilo Braga, tivera “a alta compreensão de que a obra dramática é a que mais diretamente atua no espírito e domina a multidão” (Braga, 1966, p. 1.068), compôs, em 1843, o drama **Frei Luís de Sousa**, em meio à fúria cartista dominante. A instabilidade política do século XIX permite a Garrett compreender o quadro referencial do tempo de Frei Luís e encontrar no escritor do passado a réplica de seu próprio ardor nacionalista. Demonstra a admiração que nutre por Frei Luís, no paratexto endereçado “Ao Conservatório Real”, onde caracteriza o prosador do passado como “cavalheiro pundonoroso”, “amante dedicado”, “pai estremecido”, “cristão sincero”, “mais perfeito prosador da língua” (Garrett, 1966, v. 2, p. 1.082-1.083). Ao procurar o personagem nesses atributos, o autor encontrava seu próprio perfil, pois a si mesmo buscava. O teatrólogo oitocentista, que foi um liberal assumidíssimo, partidário daquele mesmo povo-povo cujas tradições tanto enaltecera, combatente incansável da liberdade, ao transformar Frei Luís de Sousa em personagem, interroga o momento histórico por que Portugal passara, condicionando a esse momento a emergência do escritor: são os fatos históricos que transformam o fidalgo Manuel de Sousa Coutinho em Frei Luís de Sousa, nome com que se consagraria na prosa portuguesa. Ao encenar o drama familiar, encena-se o drama coletivo a partir de uma idéia de liberdade, tal como a pressupunha a essência do liberal constitucionalismo de Garrett, que tinha um tanto de Telmo e um tanto de Manuel de Sousa Coutinho.

O fidalgo português que viria a ser o grande escritor seiscentista é caracterizado pelo seu saber: conhecimento dos clássicos, domínio do Latim, por seu amor à mulher, e por seu amor de pai, atributos com que Garrett também se qualificava. Mas é a audácia libertária de Manuel de Sousa Coutinho que desperta em Garrett o “desejo biográfico” de auto-representação. O escritor romântico dizia que, como homem da cidade do Porto, poderia trocar o *b* pelo *v*, mas nunca a liberdade pela tirania. Por isso, as palavras proferidas por Manuel, depois do ato heróico de incendiar o próprio palácio para impedir que os usurpadores do Reino tomassem pouso, são palavras que, se não foram alguma vez ditas por Garrett, muitas vezes foram por ele vi-

venciadas: “fique-se aprendendo em Portugal como um homem de honra e coração, por mais poderosa que seja a tirania, sempre lhe pode resistir”. (Garrett, 1966, v. 2, p. 1.105)

Camões, Bernardim, Gil Vicente e Frei Luís foram moldados por Garrett no próprio molde em que este se moldara, num exercício perfeito de identificação e homenagem. Com tais personagens-escritores, o arauto português do Romantismo efetuou a correspondência entre a sua teoria estética e a sua prática poética, entre as margens de seu texto e os intertextos que lhe adubaram os textos.

Nesta mesa-redonda em que se comemoram encontros prodigiosos, uma leitora, que nunca fez prosa em anos de versos e, certamente, não fará versos em anos de prosa, e que não possui um horto onde plantar luzerna e beterrabas, estando, portanto, tão distante do grande autor oitocentista, faz, hoje, o depoimento de seu encontro com o prodigioso autor de *Flores sem fruto*. E, por não ser uma especialista em Garrett, mas tão-somente alguém que o lê e relê sempre com a surpresa, a emoção e o encanto da primeira leitura, termina com as palavras por ele escritas na “Carta Primeira” (Garrett, 1966, v. 1, p. 687) do ensaio *Da educação* e retomadas na preleção “Ao Leitor” da mesma obra: “Julgue-me razão recta e corações direitos, não me examinem sábios e grandes homens”. (Garrett, 1966, v. 1, p. 675)

ABSTRACT

Almeida Garrett in several of his paratextual statements, designed an aesthetic theory based on intertextuality and confirmed by writers' reception and representation. Outstanding Portuguese writers such as Bernardin Ribeiro, Gil Vicente, Luiz de Camões and Frei Luiz de Souza are invited to take part as characters and as paradigmatic written symbols in the Garretian literary works. With such characters the nineteenth century writer updates his literary, political and sentimental romantic project proposing by means of the emergence of a “biographical desire”, the pattern in which it shapes itself: the full artist's profile. With such characters he draws the equivalence between the theory of aesthetics and the poetic practice through the text margins, the intertext and the text.

Referências bibliográficas

- BERARDINELLI, Cleonice. Garrett e Camilo: românticos heterodoxos?. **Convergência**, Rio de Janeiro, v. 1, jul./dez. p. 63-78, 1976.
- BRAGA, Teófilo. **Obras de Almeida Garrett**. 2. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1996. v. 2: Dois monumentos.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Paris: Bernard Grasset, 1985.
- ECO, Umberto et al. **Interpretação e sobreinterpretação**. Lisboa: Presença, 1992.
- FOUCAUT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugália, 1968.
- GARRETT, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. 2. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1996. 2v.
- IDT, Geneviève. L'enfance des hommes illustres racontée aux enfants. In: LEJEUNE, Philippe (Dir.). **Le désir biographique**. Paris: Université Paris X, 1989. (Cahiers de sémiotique textuelle, 16)
- IDT, Geneviève. Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes". **Littérature**, Paris, n. 27, p. 65-74, set. 1997.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988. Da literatura como interpretação de Portugal. p. 79-118: De Garrett a Fernando Pessoa.
- MADÉLNAT, Daniel. La biographie en 1987. In: LEJEUNE, Philippe (Dir.). **Le désir biographique**. Paris: Université Paris X, 1989. (Cahiers de sémiotique textuelle, 16)
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira. Garrett, o cidadão insubmisso. **Jornal de Letras Artes e Idéias**, Lisboa, n. 742, ano 19, p. 38-39, mar. 1999.
- PRINCE, Geralg. Introduction à l'étude du narrataire. **Poétique**, Paris, v. 14, p. 178-196, ano 4.
- SENA, Jorge de. **O Romantismo**. Lisboa: Edições 70, 1982. (Estudos de literatura portuguesa, 1)