



“DE GARRETT AO NEO-GARRETTISMO”

ACTAS DO COLÓQUIO
(CONFERÊNCIAS - SESSÕES E ACTIVIDADES)

«Camões» mais Clássico que Romântico



Helena Barbas

Escolhi o «Camões» de Garrett para base desta comunicação por dois motivos muito especiais. O primeiro porque, junto com «D. Branca», é sempre tido como o poema responsável pela introdução do Romantismo em Portugal; depois, porque me prova o que timidamente penso: é que não existe Romantismo em Portugal.

O poema «Camões» começa a ser elaborado quando do primeiro exílio do autor, em Ingouville, depois de uma passagem por Inglaterra, no Verão de 1824¹ – ano da morte de Byron. Será interrompido pela escrita de “D. Branca” que se lhe interpõe, vindo a ser acabado em Paris, em inícios de 1825.

Não contando com as «contrafacções» brasileiras de que se queixa Garrett, vai ter em vida do nosso autor mais três edições legítimas (1839, 1844 e 1854) – todas elas revistas e corrigidas, e sempre acompanhadas de prefácios e das inumeráveis notas que são característica muito sua.

É nestes textos – prefácios e notas – que Garrett vai expondo as suas posições e mudanças de perspectiva, aqui tanto mais interessantes quanto medeiam quase trinta anos entre as várias publicações. Diz-nos no último prefácio (1854):

*Concluimos enfim esta quarta edição autêntica do poema Camões que há tanto era desejada. Foi revista e aumentada pelo autor ainda com mais escrúpulo 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 do poema como nas notas.*²

* Helena Barbas, Universidade Nova de Lisboa.

¹ Pág. 423

² Pág. 296



Apresenta-se logo uma segunda contradição: há um rifacimento, um trabalhar contínuo da obra muito horaciano, que paradoxalmente a desmultiplica em poemas romanticamente «originais» e únicos.

A quem quiser fazer um estudo crítico, coloca-se logo um dilema: ou se pega nas várias edições e se vão comparando as variantes (percurso sugerido pelas notas, que se acumulam, acrescentam e autocorrigem); ou se assume como boa a versão final, fazendo-se uma leitura apenas, aceitando as retrospectivas propostas pelas notas quando necessário. Foi esta via de facilidade que preferi.

Depois da segunda contradição, falta a primeira, também ela dupla - é que logo no prefácio à primeira edição (1825) o autor afirma:

A índole deste poema é absolutamente nova; e assim não tive exemplar a que me arrimasse, nem norte que seguisse. Por mares nunca dantes navegados.

Equiparando-se desde logo aos descobridores, e ao seu cantor, que virá a ser o herói do poema. Mas tal é tão pouco verdadeiro quanto a frase seguinte:

Conheço que ele [o poema] 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 a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito. Também o não fiz por imitar o estilo de Byron [...] Não sou clássico nem romântico...

Por uma questão de elegância, diremos que se trata apenas de uma «denegação».

No que respeita ao chamado conteúdo do poema em si, seguiremos ainda as palavras de Garrett:

A acção do poema é a composição e publicação d'Os Lusíadas; os outros sucessos que ocorrem são de facto episódicos, mas fiz por os ligar com a principal acção. Tão sabida é a fábula ou enredo de Os Lusíadas e a vida de seu autor, que nem tenho mais explicações que fazer a este respeito, nem será difícil ao leitor o distinguir no meu opúsculo o histórico do imaginado: mas não separará decerto muita coisa porque das mesmas ficções que introduzi têm sua base verdadeira a mais delas.³

Levanta-se agora aqui um duplo problema teórico, aristotélico. É Aristóteles quem faz descer as oposições entre poeta e filósofo feita por Platão, ao confronto

³ Pág. 293-4



poeta-historiador, e com base no argumento da verdade. O poeta pode e deve usar os mitos e transformá-los a seu bel-prazer, porque fica ilibado pelo recurso ao verosímil – aquilo que não é verdade, mas poderia sê-lo. Só o historiador se arrisca a ser acusado de falsidade porque se obriga ao espartilho do verdadeiro. Garrett, pelas suas palavras e pela sua prática, coloca-se na posição dupla e antagónica de poeta-historiador. Usando da liberdade facultada por Horácio, conta-nos em verso branco uma versão verosímil da vida e obra do seu Camões; saltando para o rodapé diz a verdade do historiador, e também do pedagogo: usa as notas para corrigir informações erradas⁴, restituir a verdade histórica⁵, dar a etimologia de algumas palavras e justificar o uso de outras⁶, fornecer indicações bibliográficas⁷, criticar opiniões diversas da sua⁸, trasladar até actos públicos que o “Diário do Governo” se esqueceu de publicar⁹. As notas têm sempre um estatuto facultativo: só as lê quem quer; não alteram, de facto, o sentido do texto, que vive bem sem elas.

Quanto ao poema em si, **Camões** está dividido em 10 cantos, cada um composto por um número irregular de estrofes. O verso dá preponderância ao decassílabo branco, mas alguns deles mal disfarçam as redondilhas¹⁰. Não obedecerá pois, aparentemente, a nenhuma das formas fixas determinadas nos tratados tradicionais, embora comece com uma invocação à Saudade como Musa - «Misterioso nume», «Mágico nume» que um pouco adiante é chamada de «deusa» - numa segunda piscadela de olho à epopeia.

O tema também não é exactamente como nos disse o autor. O que nos mostra é o regresso de Camões à pátria depois das suas desventuras asiáticas. **Os Lusíadas** vêm já prontos e acabados. Não se trata, pois, da escrita do poema por Camões, mas da sua reescrita por parte de Garrett, que o usa de duas maneiras: como epígrafe, e como citação. Em ambos os casos subverte a ordem dos episódios camonianos, seja adaptando-os a uma cronologia muito sua, tornada útil à biografia do vate tal qual no-la quer contar; seja resumindo os versos de Camões, inserindo-os por entre os seus próprios, de tal forma que, por momentos, se torna quase impossível destringir o que pertence a cada um. Tanto mais que recorre ao hipérbato e outras figuras de estilo tidas por camonianas, nas partes que são mesmo suas.

⁴ Pág. 443

⁵ Pág. 435

⁶ Pág. 429

⁷ Pág. 443

⁸ Pág. 455

⁹ Pág. 444

¹⁰ Pág. 315

Este modo de apropriação, que antecipa as «colagens» modernistas, será utilizado também nalguns dos seus dramas, em particular **Um Auto de Gil Vicente**, onde os visados são o dramaturgo renascentista e Bernardim Ribeiro. No **Auto**, o objectivo era concentrar sobre si os númens do pai do teatro e da poesia portuguesas. No caso do poema **Camões**, o objecto cobiçado é o autor enquanto primeiro épico de um povo, e a sua epopeia enquanto discurso verdadeiramente fundador de uma história, de uma nacionalidade, de um império – e de uma língua.

Este gesto, mágico em termos renascentistas, relativamente à Antiguidade, aproxima Garrett dos seguidores de Homero e Virgílio, autores denominados de «*Epigonoí*», o que queria dizer «*o canto daqueles que vieram depois, ou da geração seguinte*». Nesta perspectiva, pode estabelecer-se um paralelo entre o poema **Camões** e a tradição dos «*Nostoi*», os ciclos de poemas épicos¹¹ sobre o regresso a casa dos heróis da Guerra de Troia. Nalguns são recuperados passos dessa Guerra, noutros conta-se a derrota e morte dos heróis – Agamemnon, Menelau, Ajax. Em **As Etiópicas** – bem conhecido por cá e referido como lugar comum por Alexandre Herculano – narra-se a morte de Pentasileia, a rainha das amazonas, às mãos de Aquiles. Pentasileia é um dos nomes recorrentes nos dramas de Garrett. Outros exemplos destas epopeias helenísticas são também a **Argonáutica**, ou a **Heracleia**, onde se fixam em apenas doze os trabalhos de Hércules. Eram histórias feitas e refeitas por tantas mãos até se lhes perder o nome do autor, já conhecidas de todos. O seu tratamento, mais interessante pelo conteúdo do que pela qualidade poética, combinava tradição com invenção¹², podendo oferecer diferentes versões do mesmo mito, e alimento às tragédias.

Garrett já tinha tentado fazer um **Afonso de Albuquerque** em 1819, uma tragédia-ópera, diz-nos Gomes de Amorim:

Inspirava-se no mais acrisolado amor da Pátria, historiando os descobrimentos e conquistas dos Portugueses na Ásia: belo e grandioso assunto

¹¹ Trypanis, «The term epic cycle is used to describe a collection of early Greek epics arranged in artificial series so as to form a narrative extending from the beginning of the world to the end of the Heroic Age.», pp. 70. Para além da Ilíada e da Odisseia, existe o chamado Ciclo Troiano, compilado até ao séc. IV. «Like the Iliad and the Odyssey, the six lost epics of the Trojan cycle drew on traditional tales, many of them very old».

¹² Trypanis, «The subject matter combined tradition with invention. It gave an account of Odysseus' wanderings in Tesprotia; of a second marriage of the hero; and a victorious campaign against the Briges; of the wanderings of Odysseus to Placate Poseidon; of the search of his father by Telegonus, Odysseus' son by Circe; of Telegonus' landing in Ithaca, his plunder and the ensuing fight in which he kills Odysseus – the tragic father-and-son theme.» pp.72

para brilhar engenho de tal ordem!

*Convenho em que o carácter dos heróis pertence mais à epopeia do que ao drama; e que a paixão amorosa amesquinha as almas grandes. No coração do homem não cabem ao mesmo tempo o amor da mulher, e o da glória militar: um guerreiro amoroso, é quase ridículo.*¹³

Não sabemos se Garrett ouviu estas palavras de Gomes de Amorim, mas iludiu a dificuldade. A intriga que estrutura o poema **Camões** é amorosa: o vate foi mudado em guerreiro por causa do seu amor por Natércia – pseudónimo de Catarina de Ataíde, diz-nos. Devido a perseguições da família, enviam-no para as Ásias. Regressa velho e cheio de cicatrizes – românticamente agora – no dia da morte da sua amada.

É a história deste amor impossível e muito renascentista, que Garrett entrelaça com os episódios bélicos das suas citações, e com uma terceira linha de intriga, esta documentada e histórica, do encontro de Luis Vaz com D. Sebastião, e a famosa leitura de **Os Lusíadas** em Sintra, conseguindo o feito clássico de alcançar a unidade de acção, e o romântico, de não obedecer às unidades de tempo e lugar.

Respeita porém, uma outra tripartição, esta própria dos «Nostoi» e dos textos épicos, que tem a ver com o ponto de vista¹⁴. Garrett utiliza-os aos três: uma perspectiva («focalização zero») pretensamente objectiva, em que o poeta está ausente e a história prossegue por si; uma perspectiva subjectiva («visão com»), em que o poeta interfere directamente a fim de interpretar ou clarificar alguns aspectos da acção; e o terceiro modo, o dramático, em que os heróis desenvolvem a intriga ou revelam a sua própria personalidade por intermédio do discurso directo: o monólogo ou diálogo dramáticos.

Este último modo narrativo é tido como de influência romântica, por ser uma das estratégias a que Byron recorre quando, de facto, pode não ter necessariamente nada a ver com o inglês.

Para concluir, verifica-se que Garrett se apresenta, simultanea e paradoxalmente como um epígono de Camões e o seu Bardo. Um imitador dos **Lusíadas**, e o criador original do poema possível ao seu tempo. É clássico e é romântico. Fala

¹³ Pág. 1991-2

¹⁴ «The epic employs three narrative modes; first an objective narrative mode, in which the poet himself is absent and the story proceeds as if it were unfolding on its own; second, a subjective narrative mode, in which the poet interferes directly in order to interpret or clarify certain aspects of the action; and third, a dramatic mode, in which the heroes themselves develop the plot or reveal their own personality through direct speech.»



Verdade a Mentir.

Pelas questões que vai levantando nas suas notas e prefácios, verbaliza o incómodo teórico sentido em geral dado a falta de regras, o fim das poéticas e da ideia de modelo que implica o vocábulo romântico, num país em que, ousado afirmar, o movimento romântico não tem bases para existir.

O romantismo internacional e do Norte da Europa – só possível, de facto, nos países protestantes – nasce naturalmente de uma questionação filosófica que se viu obrigada a reconsiderar a posição do homem no mundo depois da mudança de paradigma instaurada no Renascimento. A ruptura da harmonia ptolomaica, a revolução científica dela decorrente, são confirmadas no terreno pelos Descobrimentos. Foram os portugueses os seus responsáveis. Foram os portugueses que inspiraram o **Advancement of Learning** de Sir Francis Bacon (séc. XVI), a propor que se avançasse para uma revolução idêntica no campo do ensino e da investigação. Mas os portugueses não puderam ir além do geocentrismo, e não tiraram ilações dos seus actos. Guardados a bom recato por dogmas e absolutismos, conservaram-se dentro de um universo equilibrado, medido e seguro, ordenado sempre segundo a divina música das esferas, com o homem no seu centro, sem angústias metafísicas nem receios de distâncias face a Deus.

Sem angústia metafísica, não há filosofia, só há dogmas. Por isso, o Romantismo chega a Portugal por importação. E não consegue passar das suas manifestações mais superficiais, dos tiques de estilo e lamechices. Garrett escuda-se por detrás de algumas metáforas nocturnas que bem podiam ser bucólicas, recua para as antiquilhas pouco conhecidas, ou salta para um estruturalismo “avant-la-lettre”. Herculano é quem melhor entende os seus meandros filosóficos, mas nega a evidência das conclusões a que chega, porque é crente. Castilho considera o movimento uma doença ou moda.

Temos sido obrigados a seguir na cauda dos pressupostos românticos europeus, que fundamentam as histórias das literaturas nacionais, para escrever também a história da nossa literatura com os mesmos capítulos que as deles. Mas, sem romantismo de facto, é difícil encaixar os nossos autores em periodizações de importação. Devíamos acreditar mais neles.

