

## ENTRE LUZES E ROMANTISMO: A ESTÉTICA HEDONISTA DO *LICEU DAS DAMAS*, DE GARRETT, E A REFLEXÃO SOBRE «POESIA» QUE PROPÕE

*Ofélia Paiva Monteiro*

Universidade de Coimbra

Garrett, interessado desde jovem por questões de educação, em que incluiu com moderação cautelosa a instrução feminina<sup>1</sup>, deu em 1823 o título de *Liceu das Damas* e o subtítulo de *Lições de Poesia a uma jovem Senhora* a um leve e galante curso sobre a matéria, que deixou infelizmente muito incompleto, destinado a uma jovem designada no texto por «Lília» e depois por «Júlia» (pensando talvez em Luísa Midosi, a linda adolescente que desposara um ano antes). O que ficou dessa obra abortada conserva-se, em autógrafo assaz longo, no riquíssimo espólio garrettiano pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), onde constitui o complexo manuscrito 127, ainda hoje inédito em grande parte da sua extensão. Concebido, segundo explicitamente aí se lê, à imagem das *Lettres à Émilie sur la Mythologie*, de Demoustier (que José Ferreira Borges

1 Sobre o pensamento e a importante actuação de Garrett no campo da educação, consulte-se, de Fernando Augusto Machado, *Almeida Garrett e a Introdução do Pensamento Educacional de Rousseau em Portugal*, Porto, Edições ASA, 1993 (em particular, cap. XI, 1.3.5. «A educação da mulher») e, do mesmo autor, a «Introdução» à edição crítica do tratado *Da Educação*, de Garrett (1829), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

parcialmente traduzira em 1819<sup>2</sup>), o *Liceu das Damas* foi gizado por 1822-23 (ou seja, em tempo contíguo ao de outro empreendimento de índole próxima, o «periódico sem política» intitulado *O Toucador*, dedicado em 1822 às «Senhoras Portuguesas», resultante da parceria de Garrett com o amigo Luís Francisco Midosi) e retomado em vários momentos posteriores, ainda após 1827, o ano em que, havia pouco regressado do exílio, Garrett fez surgir no semanário *O Cronista*, que quase sozinho redigia, quatro «lições» que dele provêm<sup>3</sup>.

2 A obra de Demoustier saiu em seis volumes, em Paris, de 1786 a 1798. A tradução parcelar de Ferreira Borges foi impressa em 1819, em Paris, por A. Bobée, com o título de *Cartas a Emília sobre a Mitologia, por Demoustier, Traduzidas em linguagem. Primeira Parte*.

3 A complexidade do manuscrito 127 deve-se ao facto de agregar muito desarrumadamente sequências que representam estádios diversos do texto, embora a maioria dos fragmentos pertença sem dúvida, como a caligrafia permite inferir, à redacção primitiva (de que existem rascunhos e cópias mais limpas). A data de 1823 figura no frontispício do manuscrito, após o título mencionado, *Liceu das Damas, Lições de Poesia a uma jovem Senhora*; mas o texto do fl. 148 v foi escrito sobre outro título, perfeitamente legível – *Curso De Belas Artes para uso das Senhoras Portuguesas* –, seguido das indicações *Por J. B. S. L. A. Garrett. Tomo I. 1822*, o que permite pensar que Garrett projectaria dar a obra a lume. Um apontamento autógrafo, lançado no fl. 164, onde se inicia uma lição sobre Horácio, parece indicar que a máxima parte do *Liceu das Damas* terá sido composta antes da ida do Escritor para o exílio: «Havre, em 18 de Abril – esta lição deixei para trás em Lisboa e só agora me resolvi a compô-la».

Quatro *Lições de poesia e de literatura a uma jovem Senhora* surgiram, sem nome de autor, nos vols. I e II de *O Cronista*: I (1827), n.º V, pp. 109-115, n.º VII, pp. 152-157, e n.º VIII, pp. 176-181; II (1827), n.º XXI, pp. 175-184. Ao publicá-las, Garrett corrigiu um pouco o texto autógrafo correspondente; mas a versão dada a lume foi também alvo de revisão posterior: alguns passos há, com efeito, que apresentam, no manuscrito 127, duas redacções: uma, inutilizada com traços, em caligrafia mais antiga, corresponde, com ligeiras variantes, à versão do *Cronista*; outra, em caligrafia mais recente, contém variantes mais notórias.

Nas citações que faço ao longo deste trabalho, utilizo o manuscrito 127 (assinalando, quando pertinente, as variantes que nele se encontram ou as que surgem no texto publicado no jornal); actualizo a ortografia (como também faço na citação de títulos de obras), mas assinalo com *sic* grafias que traduzem realizações fónicas diversas das actuais; na pontuação, intervenho muito moderadamente. A paginação que indico é a da numeração sequencial a lápis aposta ao manuscrito.

É meu objectivo, neste estudo, explicitar as posições que o *Liceu das Damas* sustenta em questões gerais de estética e de poesia, salientando os elementos que aduzem à percepção do deslizar que entre nós leva das Luzes aos primórdios românticos. Não é pela originalidade dos juízos emitidos, nem pela qualidade literária, que este «work in progress» da juventude de Garrett pode efectivamente interessar-nos; a atenção a dedicar-lhe justifica-se, a meu ver, pela luz em que deixa um elo relevante mas bastante ignorado da cadeia do pensamento estético e crítico português.

Do que pudesse vir a ser o *Liceu das Damas*, concebido quando o galhardo «Alceu da Revolução de Vinte»<sup>4</sup> pouco perdera ainda do seu entusiasmo com o novo regime, dá sumária ideia o índice que figura no fl. 2 do manuscrito 127<sup>5</sup>; por ele ficamos a saber que três livros deveriam constituir a obra, num total de vinte e sete lições, assim distribuídas:

Livro I – Princípios gerais – Poesia Grega

L. 1 – Princípio das artes, o Belo

L. 2 – Fim das artes – Prazer e instrução

L. 3 – Poesia – Sua antiguidade – Seus vários géneros

Já consagrei atenção ao *Liceu das Damas* em *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, vol. I, 1971, pp. 307-350, particularmente. Ao jornal *O Cronista* dediquei o estudo «O projecto educador de Garrett no semanário *O Cronista*», in *The Other Nineteenth Century*, vol. 12 de *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring 2004, pp. 29-50.

4 Assim se designa Garrett na nota A à ode «À Pátria» do Livro II da 2ª ed. (1853) da *Lírica de João Mínimo* (in *Obras Completas* de Almeida Garrett, ed. prefaciada e dirigida por Teófilo Braga, vol. I, Lisboa, Empresa de História de Portugal, 1904, p. 99; passarei a designar esta edição, que utilizarei como referência, pela sigla O.C. .

5 Este índice apresenta uma caligrafia de recorte posterior ao dos rascunhos primitivos.

- L. 4 – Poesia antiga até Homero
- L. 5 – Homero
- L. 6 – Hesíodo, etc. etc. – Alceu
- L. 7 – Safo
- L. 8 – Anacreonte
- L. 9 – Píndaro – Corina
- L. 10 – Téspis – Ésquilo
- L. 11 – Sófocles – Eurípides
- L. 12 – Aristófanes .....
- L. 13 – Poesia na Sicília – seu carácter – Teócrito, etc.

#### Livro II – Poesia Latina

- L. 14 – Poesia na Itália – Ênio, Cipião, etc.
- L. 15 – Plauto – Cipião, etc.
- L. 16 – Aperfeiçoamento da Poesia Latina pela conquista da Grécia – Lucílio – Lucrécio – Catulo
- L. 17 – Horácio
- L. 18 – Virgílio
- L. 19 – Fedro, Pérsio, etc., até à decadência

#### Livro III – Poesia Moderna

- L. 20 – Invasão dos bárbaros
- L. 21 – Meia Idade; formação das línguas vivas
- L. 22 – Divisão da poesia do norte e meio-dia
- L. 23 – Trovadores – 1.º elemento da poesia moderna
- L. 24 – 2.º elemento da poesia moderna: bardos
- L. 25 – 3.º elemento da poesia moderna: árabes
- L. 26 – 4.º elemento da poesia moderna: Bíblia
- L. 27 – Forma-se a poesia moderna – sua divisão. Conclusão

O projecto desenhado por este índice, que ficou longe de se realizar, é revelador do momento cultural em que o *Liceu das Damas* se enquadra: num conjunto de três livros, dois, que perfazem dezanove lições, dedicam dezassete, após duas de introdução teórica, à produção poética greco-latina, enquanto um livro apenas, com oito lições, incide sobre a «poesia moderna». Tal desequilíbrio mostra que a Antiguidade continuava para o Garrett desta época uma referência capital, vendo-se embora pelo Livro III que reconhecia a interferência de elementos alheios ao legado clássico na constituição da «poesia moderna». Para este reconhecimento teria contribuído o facto de ter ele alargado o seu modo de compreender as artes, já antes de partir para o exílio em 1823 (com o triunfo da «Vilafrancada»), através de leituras onde figuravam M.me de Staël, Schlegel, Chateaubriand<sup>6</sup>. Da inserção de autores como estes no seu universo cultural, preso à formação iluminista e classicizante, resulta no *Liceu das Damas* um hibridismo estético e crítico que é sinal de estarem ainda as fermentações românticas, entre nós, numa fase muito embrionária.

Utilizei há pouco os adjectivos «leve» e «galante» para caracterizar globalmente o tom destas *Lições de Poesia*: o objectivo da obra, onde alternam, como na de Demoustier, sequências expositivas em prosa com outras em verso que inserem comentários e galanteios à destinatária interna do texto, é transmitir a essa personagem — a Lília/Júlia representante das «damas» nacionais carecidas de instru-

6 Em nota à lição 20, no manuscrito 127, é citado, entre outras obras, o t. I do *Curso de Literatura Dramática*, de Schlegel (fl. 276 v), também referido na «Carta a um Amigo» (1822), que antecede *Catão* (O. C., I, p. 532). Sobre o débito a M.me de Staël, vejam-se as pp. 357-360 do vol. I do meu trabalho, já citado, *A Formação de Almeida Garrett*, onde se encontra também documentada a sedução exercida por Chateaubriand sobre o jovem escritor: lembro só que ele tentou, provavelmente em 1817, uma adaptação dramática do episódio «Atala», integrado inicialmente em *Le Génie du Christianisme*.

ção – um «fino gosto delicado», um «saber engraçado», como o que «enfeitiçava» nas «belas» do Sena, modelo da sedução feminina (fl. 15 v)<sup>7</sup>. O saber pesado e pomposo não se adequava à jovem Lília, nem ao professor e «amante» que lhe fala, máscara textual de Garrett. Ela, linda, gentil, doce, sensível, possuidora de um «talhe airoso» aprimorado com um «jeitinho chistoso» arrebatador (fl.14), não teria «paciência» para lições longas, secas e abstractas; ele, inimigo de «teorias» e com «nojo» dos «livros de ciência doutoral», queria oferecer-lhe uma «suave instrução», sem «o injoativo [sic] incómodo de remexer papéis velhos, ou viajar nos intermúndios das abstracções quiméricas» (fl.14 v-15), pelo que proclamava alegremente:

Ah! longe, longe, sabichões in folio,  
 Que o mérito das letras  
 Estribais na impostura e pedantice.  
 Do amável deus do gosto  
 Os mistérios sagrados,  
 Obscuros, ignorados  
 De vós sempre serão. (fl. 15)

Assim, Lília e o seu mestre «folgam» enquanto se entregam à Literatura... e às carícias, «o sério engrinaldando co'as rosas do prazer» (fl.18):

Nem sempre é bom ser sábio,  
 Que enfada o muito siso,  
 E às vezes é juízo  
 A tempo enlouquecer. (fl.18)

7 Ao dar início, n'O *Cronista*, à publicação das *Lições*, escreve, em nota, o jornalista (vol. I, p. 109): «Supõe-se que os leitores não desaprovarão o ir-se publicando na parte literária deste semanário um trabalho cujo fim é fazer amável o estudo das letras, e introduzir entre nós o tão engraçado quanto proveitoso método de Demoustier para ensinar divertindo».

Em correlação com estes propósitos, está, no *Liceu das Damas*, a sátira do saber feito de erudição bafienta, pomposa e autoritária, exemplificada pelos lentes de Coimbra, também desautorizados por Garrett em múltiplos textos mais ou menos coetâneos<sup>8</sup>.

*Prazer e gosto* são palavras-chave destas lições amenas e divertidas, cujo clima dominante, respondendo perfeitamente ao universo ideológico e ético do seu jovem autor<sup>9</sup>, é o de um hedonismo nimbadado de graça «rococó», onde elegância, chiste, sensualidade e sentimento se reúnem. Esta mescla – elegância, chiste, sensualidade, sentimento –, que se encontra com frequência na Europa, e também entre nós, no século XVIII adiantado, logo se manifesta nas duas lições que funcionam como introdução teórica ao curso, merecedoras de atenção particular<sup>10</sup>.

A primeira, consagrada ao «princípio das artes» – o «Belo», considerado sob dois prismas, o «belo físico» e o «belo moral» –, inicia-a o mestre/amante pela menção do convite recebido de Lília para guiá-la numa viagem ao «país das belas artes», dito «delicioso». Aceite com «prazer» o papel, ele começa por desenhar em verso à

8 Recordo, por exemplo, a acusação da decadência da Universidade contida no *Protesto da Academia de Coimbra*, de 1820 (in O. C., II, p. 517) e no ensaio de 1821, *O Dia Vinte e Quatro de Agosto* (in O. C., II, p. 512); a personagem burlesca do Doutor Lapafúncio da farsa *O Corcunda por Amor* (1822); o fragmento de poema herói-cómico, *O X ou a Incógnita*, de 1820 (manuscrito 50 do espólio de Garrett pertencente à BGUC, publicado no vol. 5, *Poesias Dispersas*, da col. «Obras Completas. Almeida Garrett», organizado, com prefácios e notas, por Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto Costa Dias, Lisboa, Editorial Estampa, 1985, pp. 253-275 e 333-337).

9 Estudo o universo juvenil de Garrett no trabalho já citado, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, vol. I, 1971.

10 As duas lições foram publicadas pelo *Cronista*, vol. I, sob os títulos: «Lição I – 1.º Princípio das artes, o belo. – 2.º O belo físico. – 3.º O belo moral.»; «Lição II – Fim das belas artes, a instrução».

«doce amiga» uma alegoria – a do «templo da eternal memória» onde Apolo, o deus das artes, lhe franqueará os seus «mistérios», enquanto a cercará a «turba amável» das Musas, as nove «gentis donzelas» que insuflam nos talentos o «entusiasmo divino»; decoram o templo os bustos de alguns artistas por elas alçados a «numes» imortais – Camões, Filinto, Mozart, Rossini, Rafael, Canova (fl. 5v) –, escolha documentativa de um «gosto» que privilegiava realizações formais elegantes e decorosas.

Alguns comentários explicitam a seguir o hedonismo que informa essas figurações mitológicas. Saídas da imaginação dos poetas, nelas estão consagrados com a religião, diz o mestre, «os prazeres que são necessários à vida», a vida que a natureza nos não deu «para a passarmos insossa e insípida sem a gozarmos na contemplação das belezas que a mesma natureza espalhou pródiga por todas as suas obras na vastidão do Universo». «Estas belezas», esclarece depois, «são o objecto das artes», acentuando: «Estremar por toda a natureza o que é mais belo, apurá-lo, e dar-lhe realce com o mágico de seus enfeites e adornos, eis aí seu emprego» (fl. 6v-7).

Estas asserções que põem no *deleite* o grande agente do processo estético, seja no momento da criação, seja no da recepção, recebem de outras que as seguem alguns prolongamentos interessantes. Um deles afirma que o amor da beleza é «natural sentimento do homem», acrescentando: «e como as artes têm por objecto o belo, daí nasce o prazer que nos dão e a necessidade que delas temos» (fl. 9). Outro, relatando como nasce o objecto artístico, diz que os seus criadores «andam [...] escolhendo por toda a parte na natureza o que acham mais lindo, para nos darem em resumo, e quase em essência, o mais deleitoso e aprazível de quanto espalhou pelo Universo a mão do Criador», continuando: «por meio da imitação, reflectem nas suas obras a parte mais gentil das da natureza; enganam suavemente os sentidos, e vão penetrar a alma de um prazer que se não exprime,



e repassam-na de um gozo, que, ora vivo e rápido, ora lânguido e melancólico, é sempre de deleite» (fl. 9-9v).

O que julgo de acentuar nestas afirmações, quando colocadas em paralelo com outras, semelhantes, de obras portuguesas setecentistas de teorização poética que permaneciam actuautes, como a *Arte Poética* de Cândido Lusitano<sup>11</sup>, ou a *Arte Poética* de Horácio em tradução comentada de Pedro José da Fonseca<sup>12</sup>, é precisamente o relevo que nelas adquire o *prazer* no interior de uma concepção da existência que faz do gozo uma lei instaurada pela «augusta» natureza<sup>13</sup>. Não ser mero empirismo sensualista a perspectiva que inspira estas asserções é o que nos mostra, porém, o último dos passos transcritos, onde, depois de se referir a «imitação» como a operação da arte sobre o real<sup>14</sup>, se desenha para o deleite estético, afirmando que ele pode ser «vivo e rápido», ou

11 Cândido Lusitano (o oratoriano Francisco José Freire) publicou em 1748, a sua *Arte Poética, ou Regras da Verdadeira Poesia* (com 2ª edição em 1759); produziu depois outras obras de projecção duradoura, entre as quais, em 1758, o *Dicionário Poético para uso dos que principiam a exercitar-se na Poesia Portuguesa* (2ª ed., 1794; 3ª, 1820); em 1758, deu também a lume a tradução da *Arte Poética* de Horácio (2ª ed., 1778, «aumentada com as regras da verificação portuguesa»; 3ª, 1784); *O Mentor de Filandro, Epístolas a um Escritor principiante*, só teve publicação em 1826.

12 Pedro José da Fonseca publicou em 1790 a sua tradução comentada da *Arte Poética* de Horácio. Importante foi também a obra que publicou anonimamente em 1765, *Elementos da Poética tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos*.

13 «Augusta» adjectiva a Natureza, personificada, na apóstrofe inicial, de inspiração lucreciana, do poema *O Retrato de Vénus*, publicado em 1821, que levou Garrett ao tribunal na sequência de acusações de infracção à liberdade de imprensa por ateísmo e imoralidade. Aí se lê: «Doce mãe do universo, ó Natureza, / Alma origem do ser, germe da vida, / Tu, que matizas de verdor mimoso / Na estação do prazer o monte, o prado, / E à voz fagueira de celeste gozo / De multímodos entes reproduzes / A variada existência, e lha prolongas [...]». O poema desenvolve uma alegoria pela qual é figurada (entre outros significados) a imitação da bela natureza (personificada em Vénus), realizada no deleite (cf. *A Formação de Almeida Garrett*, vol. I, cap. VI).

14 Uma sintética apresentação dos problemas relativos às relações da arte com o real, ilustrada por uma esclarecedora antologia de textos, encontra-se em *La mimésis. Textes choisis & présentés par Alexandre Gefen*, Paris, Coll. Corpus, GF Flammarion, 2007 (1ª ed., 2002).

«lânguido e melancólico», um caminho que vai dos «sentidos» à «alma». Este caminho *espiritualizante* sai reforçado das novas afirmações do mestre quando fala do «belo moral» existente a par do «belo físico»:

Além daquele belo que a vista vê, que o tacto palpa, que o ouvido ouve, que o paladar gosta, e que o olfacto cheira, há outro que o excede, e, conquanto está fora do império dos sentidos, vem por seus efeitos comunicar-se a eles, e deles à alma, que o sente e o goza, e que o expressa nas artes.

Tu bem conheces, Júlia, esta beleza,  
 Mais a conheço eu: vejo-a em teus olhos,  
     Diviso-a em teu semblante.  
 Ela só a volúvel incerteza  
     De meu peito inconstante  
     A fixou no teu peito;  
     Sobre ela o teu amante  
 Cansado o coração foi repousando  
 Tranquilo em paz serena, em gozo brando:  
 Com ela adormeceu no mago seio  
     Daquele doce enleio,  
 Em que alma é toda paz, toda ventura,  
     Toda prazer e glória.  
 Esta é da virtude a formosura,  
     Esta a moral beleza,  
 Que, assim como da vida é mor encanto,  
 Assim das tintas, do cinzel, do canto,  
 É relevo maior e mais brilhante.  
     [...]

Tais são, minha adorável amiga, as duas espécies de belo em que se fundam as artes, e que constituem juntas a essência daquela formosura ideal que é toda a origem de seus encantos. (fl. 10v-11v)

A citação terá sido esclarecedora não só por deixar transparecer o erotismo sentimental que impregna o *Liceu das Damas*, mas também por claramente falar do «gozo» da «alma» como a meta do deleite estético, com a afirmação complementar de que «as duas espécies de belo» constituem juntas a essência da *formosura ideal*, origem dos «encantos» propiciados pelas artes. Vêm a seguir estas afirmações importantes (fls. 11v-12):

Também se chama *belo ideal* ou só *ideal* ao princípio das artes, porque muitas vezes a natureza apoucada não chega a tocar aquele ponto de perfeição que o espírito concebe, e que também muitas vezes só na ideia pode existir. Esta a teoria da moderna escola...

Mas deixemo-nos dessas questões abstrusas [...].

O que parece rejeitar, pois, o Garrett jovem nestas afirmações, omitidas em 1827 n' *O Cronista*, é a perspectiva platonizante da idealidade da arte, presente na estética dos primórdios românticos europeus (a tal «teoria da moderna escola»), assim deixando claro que a *formosura ideal* invocada se inscreve num horizonte tardo-setecentista de matriz sensual-intelectual: na sequência das teorizações clássicas, o que está pressuposto na *idealidade* da arte de que o mestre fala é a redução ao «essencial» da multiplicidade dos encantos da natureza, com o toque novo provindo da acentuação do prazer e da subjectividade (em breve o veremos melhor) que acompanham o processo estético.

Afirmadas as «duas espécies de belo» reunidas na «formosura ideal», a lição II é dedicada ao «fim das belas-artes» — a «instrução» associada ao deleite —, pois elas «vão misturando [...] sérias verdades com seus engraçados brincos», como se lê n' *O Cronista* (vol. I, p. 152). Neste campo, onde Garrett retoma o princípio clássico basilar da associação do «útil» ao «dulce», julgo importantes, por consti-

tuírem marcos que ajudam a definir as fronteiras em que se enquadra o pensamento estético do *Liceu das Damas*, as observações consagradas à «satisfação da curiosidade» sobre nós mesmos proporcionada pela arte:

De todas as curiosidades a maior da vida é a de nos conhecermos a nós mesmos: e como dentro de nós não podemos entrar, vamos estudar-nos pelos objectos que nos cercam; e nisso temos grande deleite. Daqui nasce o grande prazer que dão as belas artes pela imitação dos objectos da natureza. Combina-se o gozo com a utilidade, e satisfaz-se a alma com as imagens daquela beleza ideal, que ela se tem formado.<sup>15</sup> (fl. 13v-14)

Se este texto acentua o desejo de autognose que nos move, não parece valorizar a introspecção como exercício espiritual, nem como via para a criação artística, apenas fazendo resultar o conhecimento de nós mesmos da relação estabelecida com «os objectos que nos cercam»: estamos longe, pois, do apreço romântico pela descida aos recessos do mundo íntimo<sup>16</sup>.

15 *O Cronista* (vol. I, p. 153), iniciando este passo de modo idêntico, apresenta depois alguns prolongamentos interessantes: «[...] e como não podemos entrar dentro de nós para adquirir esta instrução, vamos estudar-nos pelos objectos que nos cercam, e os quais todos conosco têm mais, ou menos relação. Nisto temos grande deleite, e por isso as artes, imitando os objectos da natureza (e em tão grande perfeição, que se não acha em cada um deles separado, mas só na reunião mental de todas as perfeições espalhadas por eles), nos causam tamanhos prazeres. Combina-se o gozo com a utilidade, e satisfaz-se a alma com as imagens daquela beleza ideal, que ela se tem formado pela reunião de todas as do universo: bem como na Vénus de Praxíteles se reuniram as feições mais primorosas de todas as formosuras da Grécia».

16 Garrett poderia ler, na *Poética* de Aristóteles (cap. XXIV, 1460 a), que Homero merece louvor por ter mostrado que o poeta deve «falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador» (trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, INCM, 1986, p. 141).

A *subjectividade* recebe contudo uma valorização assinalável na reflexão levada a cabo pelo *Liceu das Damas*, como expressivamente mostram as notas que, no manuscrito 127, mas não n' *O Cronista*, ilustram alguns passos das duas lições inaugurais. A primeira dessas notas comenta desta forma a afirmação de que «a beleza é sentimento natural do homem»:

A beleza não é uma qualidade dos objectos, como o não é a cor, ou o calor, mas uma relação entre nós e eles. Por isso quando se diz — *a beleza* — entende-se o *sentimento da beleza*, que realmente existe em nós mesmos, como existe o sentimento da cor, da grandeza, etc., etc.. — Um engano dos sentidos, ou, mais certo, do hábito nos faz pensar que a beleza existe nos objectos e que é uma propriedade deles. (fl. 28)

Esta importante afirmação de ser a «beleza» um *sentimento* — conferindo-lhe assim um carácter individual e relativo — vem acompanhada de esclarecedora convocação de numerosas «autoridades», cujas opiniões são rebatidas ou apoiadas. Platão (remete-se para o *Banquete*) é, compreensivelmente, criticado: «Platão seguiu este erro» (o de julgar a beleza independente do sujeito), «imaginando a beleza um eflúvio da divindade que (segundo ele) tem em si a essência dela e a espalhou pelo universo quando o organizou do caos» (fl. 28). De Aristóteles diz-se depois, convocando o capítulo 7 da *Poética*, que, desviando-se dessa teoria, seguiu «ideias sãs, mas irregulares e imperfeitas, definindo a beleza a reunião da grandeza e da ordem ou simetria» (fl. 28-28v)<sup>17</sup>. Outros nomes convocados para breves comentários, globalmente justos, são os de Sulzer, Mendelssohn,

17 No §44 do cap. VII da *Poética*, lê-se com efeito (trad. cit., p. 113): «[...] o belo — ser vivente ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem [...]». Com Aristóteles rompe-se a ideia da beleza como algo transcendente ao homem, pois

Wolff, Hemsterhuis, Hutcheson, Burke e Condillac, ou seja, de uma panóplia de filósofos setecentistas – surpreendente, sem dúvida, num jovem escritor português – unidos por concepções *subjectivistas* da beleza, de índole marcadamente sensualista no caso de alguns. De Wolff afirma-se que seguiu «melhor vereda» do que Sulzer e Mendelssohn – que tinham feito «consistir a beleza na unidade de um todo e na variedade de suas partes» – ao afirmar que «belo é o que agrada, feio o que desagrade», embora se acrescente que este princípio, sendo «mais exacto», «não é completo»<sup>18</sup>; diz-se sobre Hemsterhuis, que «chama belo aquele objecto que desperta na alma um maior número de ideias no menor espaço de tempo»<sup>19</sup>; de Hutcheson, que «definiu a beleza a uniformidade com variedade», conferindo

só este pode buscar o ideal, com a participação da razão e dos sentidos; não é afastada, porém, a questão da idealidade e universalidade do belo.

18 Christian Wolff (1679-1754), seguidor de Leibniz, afirmou a subjectividade da beleza na medida em que, vendo cada espírito como um pequeno deus, conferiu a cada ser vivo e sensível a capacidade de perceber a harmonia do universo como reflexo da própria harmonia interior – a harmonia que se lhe torna possível no mundo em que vive (Garrett cita a obra *Psychologia empirica*, 1732, remetendo para o «n.º 543»). J. G. Sulzer publicou, em 1771-1774, uma enciclopédia sobre as belas-artes onde propôs um sistema global para a criação artística orientado pelos princípios da recente disciplina da *Estética*, termo introduzido por Baumgarten, em *Meditações Filosóficas sobre as Questões da Obra Poética*, 1735, e retomado em *Estética* (I, 1750; II, 1758), para designar a ciência do conhecimento sensorial que leva à apreensão do belo e se expressa na arte. Moses Mendelssohn (1729-1786) também radicou na sensibilidade a captação das qualidades estéticas; reflectindo sobre a dissonância entre os princípios universais da razão e as experiências singulares da sensibilidade e da imaginação, procurou conciliar as artes com o «tribunal da razão». (Garrett remete para «*Memórias da Academia de Berlim e Philosophische Schriben*, ersten Teil, p. 28-9»).

19 François (Franz) Hemsterhuis (1721-1790), filósofo holandês que publicou em francês todas as suas obras, definiu efectivamente o belo, em *Lettre sur la Sculpture* (1769), em termos subjectivistas, como o que nos dá o maior número de ideias no menor espaço de tempo. Garrett remete para «*Oeuvres Philosophiques*, t. 2, p. 160».

«ao homem um sentido interior para receber a ideia de beleza»<sup>20</sup>; de Burke, que, «seguindo Condillac, diz que nós sentimos a beleza por um resultado de *juízos*, que o hábito faz *familiares* e cujo resultado é o *gosto*», comentando-se, porém, que «não há mister *tantos juízos* e análises para sentir a beleza», já que «o menos pensador homem o faz à primeira vista» (fl. 29)<sup>21</sup>. Finda esta enumeração de opiniões, o professor de Lília emite, com ufanía juvenil, o seu parecer:

Eu por mim julgo que a beleza é aquela impressão que nos causa um objecto que muitas partes agradáveis reúne, e no-las faz sentir a um mesmo tempo.

Esta sensação recebem-na os sentidos como qualquer outra, e sem particularidade alguma.

A grandeza, a simetria, a variedade, etc., etc., podem ser partes da beleza, mas não constituí-la de per si. Respeito muito os autores que tenho citado, mas nenhuma das suas opiniões se compadece com esta minha. (fls. 29-29v)

20 Francis Hutcheson (1694-1746), filósofo escocês de origem irlandesa, muito respeitado por Hume, publicou vários trabalhos (entre eles, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725), que foram dos primeiros a colocar o problema do julgamento estético entre as questões mais nucleares da epistemologia. De modo empirista, considerou, no ensaio referido, que a origem das nossas percepções do belo e da harmonia está num verdadeiro «sentido» interno, porque não envolve qualquer elemento intelectual.

21 Condillac (1715-1780), grande divulgador dos princípios de Locke, publicou, entre outros trabalhos, o *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines* (1746) e o *Traité des Sensations* (1754), defendendo que na percepção dos sentidos está o fundamento do conhecimento humano. De Burke (1729-1797), filósofo e político anglo-irlandês, Garrett cita o «*Discourse on Taste*, p. 31». Nessa obra (1758) e em *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ele sustentou que a beleza não consiste em proporção ou harmonia, pois tem um carácter não racional que se imprime directamente nos nossos sentidos e na nossa imaginação; o único juiz do belo é o *gosto*, acentuando Burke as circunstâncias sociais que o condicionam.

Sublinhemos os lexemas *impressão*, *partes agradáveis*, *sensação*, neste juízo que, se em algum aspecto se demarca da globalidade das opiniões convocadas, será no esbatimento da ponderação da interferência do intelecto na descoberta da beleza em favor do grande relevo posto na sensação e no prazer.

Outra nota interessante – complementar da anterior – parece suscitada pelo que é dito sobre a imitação que os artistas levam a cabo escolhendo o que acham «mais lindo» na natureza para nos «darem em resumo, e quase em essência, o mais deleitoso e aprazível de quanto espalhou pelo Universo a mão do Criador»<sup>22</sup>. Ei-la:

O grande quadro do Universo é com efeito belo. Os sentidos não podem gozar-lhe a perspectiva majestosa; mas o espírito (ou o que quer que é que pensa em nós) junta as diversas partes que eles gozaram e nos dá na imaginação esse painel verdadeiramente formoso.

O sistema do mundo apresenta na sua vastidão um grau de beleza que não há hi [sic] precisão de ser astrónomo para senti-la na perspectiva dos orbes.

Mas a terra que mais imediata nos está aos sentidos, essa que formosura nos não descobre! E não só a natureza viva e vegetante é bela, a mesma matéria bruta o é muitas vezes.

Buffon, que é poeta de mais, e que como poeta se extravia muitas vezes, negou a beleza à terra inculta, e à natureza selvagem. Como se enganou o grande génio de Buffon! – As grandes obras da natureza quando por si mesma trabalha podem comparar-se ao acanhado fruto da arte do homem! A variedade, a grandeza, e a vastidão podem achar-se na cultura humana!<sup>23</sup> (fls. 29v-30v)

22 Digo «parece suscitada» porque a nota, no manuscrito 127, surge encimada apenas por «Formosura do Universo».

23 Garrett remete para *Histoire Naturelle*, tom. 12, «Première vue de la nature », pp. XI-XIII.



Esta nota, para além de patentear, através da admiração manifestada pelos grandes espectáculos da natureza, a renovação por que a sensibilidade vinha passando desde finais de Setecentos<sup>24</sup>, matiza o sensualismo da que anteriormente foi citada quando atribui ao «espírito» – e acentue-se a dúvida expressa na frase incisa, «ou o que quer que é que pensa em nós» – o papel de perfazer na «imaginação» o que os sentidos não conseguem lograr na fruição da beleza do Universo, de grandeza excessiva para eles (mais uma vez se revela a sedução exercida pela vastidão cósmica sobre o jovem Garrett, admirador de Lucrécio e Newton<sup>25</sup>): cabe ao espírito «juntar» as «diversas partes» do que os sentidos «gozaram» na natureza; e é – acrescento – o resultado obtido por essa junção que está recoberto pela expressão *beleza ideal*.

Uma terceira nota, que volta a falar sobre a reunião de gozo empírico e trabalho espiritual/imaginário no prazer estético, trazendo

24 J. Agostinho de Macedo, por exemplo, insere na Carta VII, consagrada ao sublime, das *Cartas Filosóficas a Ático* (Lisboa, Impr. Régia, 1815), observações muito significativas (que lembram Burke ou Diderot) sobre a impressão profunda causada por espectáculos naturais cheios de majestade ou de força: «Nada há mais sublime, que uma grande força. Um rio que pobre de águas com tortuosos giros escorre entre floridas margens, é objecto belo e deleitável; mas quando se entumece, e corre impetuoso, e estrepitoso, então se torna sublime» (p. 91). Outros exemplos que Agostinho de Macedo aí dá de espectáculos naturais sublimes são os terramotos, as erupções vulcânicas, os trovões, o oceano «borrascoso» (apud Odette Penha Coelho, «As ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo (Subsídios para o estudo da doutrina literária vigente em Portugal no trânsito dos séculos XVIII-XIX)», in *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Românicos 'D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos', vol. IV, 1972-1975, pp. 194-200).

25 *O Retrato de Vénus* (1821), os textos da polémica que desencadeou e a auto-defesa de Garrett perante o tribunal que o julgou (e ilibou) após ser acusado de imoralidade e ateísmo são bom testemunho dessa admiração por Lucrécio e Newton. Cf. o meu estudo, *A Formação de Almeida Garrett*, vol. I, cap. V; também o meu artigo «O imaginário científico em Almeida Garrett», in *Poesia da Ciência-Ciência da Poesia* (Textos reunidos e organizados por Marc-Ange Graff), Lisboa, Escher, 1991, pp. 137-160.

achegas à primeira que comentei, explicita de modo claro os juízos de Garrett ao anexar à afirmação «Daquela beleza ideal que ela [a alma] se tem formado», insere na lição II, os esclarecimentos seguintes:

Depois de se haverem escrito milhares de volumes, e questionado séculos inteiros sobre o que é *beleza ideal*, palavra que anda na boca de todos, e que quase ninguém entende, apareceu *para cá dos Pirenéus* (nesse país de ignorância objecto dos sarcasmos dos elegantes francezes) um homem que pela primeira vez definiu com exactidão o que era esta beleza ideal [sic]. Tal foi o abade Arteaga, filólogo matritense: eis aqui as suas ideias. A beleza ideal geralmente considerada é o modelo mental da perfeição, resultado que produz no espírito do homem a reiterada e longa comparação das perfeições dos indivíduos (Vid. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objecto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789, p. 66).

Arteaga supõe este tipo geral e o divide depois em outros parciais próprios de cada arte.

Não admite Barthez aquele primeiro tipo, asseverando que só pode haver no espírito do homem os tipos ou modelos parciais que a sua imaginação se forma para cada objecto de imitação.

Não pertendo [sic] entrar na lice, nem dirimir a contenda, mas de todas as opiniões de antigos e modernos sobre a beleza ideal, estas duas são as mais finas, e sensatas. (fl. 30v-31)

Dois nomes — Arteaga e Barthez<sup>26</sup> — vêm juntar-se pois à longa série de teóricos já convocados; e a aceitação elogiosa das suas posi-

26 Esteban de Arteaga, jesuíta espanhol que viveu boa parte da sua vida no exílio, particularmente em Itália, foi autor de várias obras, das quais a mais conhecida é a citada por Garrett, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, publicada em Madrid, em 1789. Com o título de *La Belleza Ideal*, e prólogo e notas de Miguel Batllori, dela se encontra uma edição moderna na Col. «Clásicos Castellanos», Madrid, Espasa-Calpe, 1955. Aí se lê, em palavras

ções, sobretudo das assumidas pelo espanhol Arteaga, fervoroso adepto do sensismo, confirma, como vemos, quanto Garrett estava longe, no *Liceu das Damas*, do idealismo estético dos românticos: para ele, como para aquele jesuíta castelhano, a beleza ideal é um constructo da mente resultante da congregação e condensação das belezas particulares fruídas. Bem diversamente, M.me de Staël, explicando Winckelmann, escrevia em *De l'Allemagne*:

Winckelmann a développé les vrais principes admis maintenant dans les arts sur l'idéal, sur cette nature perfectionnée dont le type est dans notre imagination, et non au dehors de nous. L'application de ces principes à la littérature est singulièrement féconde. [...] La métaphysique idéaliste, chez les Allemands, comme chez les Grecs, a pour origine le culte de la beauté par excellence, que notre âme seule peut concevoir et reconnaître ; c'est un souvenir du ciel, notre ancienne patrie, que cette beauté merveilleuse [...].<sup>27</sup>

Pertinente é acentuar ainda que a doutrina da beleza ideal que Arteaga e Garrett perfilhavam, reafirmando pois, com inflexões sensistas e subjectivistas, o carácter mimético da arte vincado pelas doutrinações clássicas, colocava alguns toques prospetivos no modo de equacionar o âmbito da representação artística. Lê-se no *Liceu das Damas*, após a afirmação de que o fim da arte é «estremar por toda a

reproduzidas por Garrett: beleza ideal é «el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos» (p. 55 da ed. cit.).

O médico Paul-Joseph Barthez (1734-1806), que exerceu assinalável influência em Maine de Biran, foi autor de uma *Théorie du beau dans la nature et les arts*. Situando-se entre o materialismo e o espiritualismo, deu grande relevo à vida íntima do eu, criticando a tónica posta pelas Luzes na importância da experiência sensorial nas realizações humanas.

27 *De l'Allemagne*, II Partie, chap. VI («Lessing et Winckelmann»), Paris, Charpentier, 1857, pp. 147-148.

natureza o que é mais belo, apurá-lo, e dar-lhe realce com o mágico de seus enfeites e adornos»:

Não penses porém que haja coisas na natureza que belas não sejam. Todas o são, porque todas estão em ordem e harmonia umas com outras; e daqui sua incomparável formosura. Mas algumas há que o são mais que outras, que nos deleitam mais, que mais docemente nos lisonjeiam os sentidos: e essas é que as belas-artes escolhem para delas aprimorar seus divinos encantos, e construir as suas obras imortais. (fl. 7)

Conjugando estas asserções com a de que deve entender-se por «beleza» o «sentimento da beleza», parece legítimo inferir-se que *tudo* na natureza pode originar deleite estético e dar consequentemente lugar a representação artística; e, tendo Garrett lido Arteaga com a admiração que assinalámos, legítimo é supor-se também que caibam nas suas asserções as perspectivas «pré-kantianas» que se encontram no tratado do jesuíta espanhol quando reflecte sobre o *belo* e o *feio* na realidade e na arte. Diz ele efectivamente entender por *feio* «no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que, imitado por las artes, no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada una aspira», e, por *belo*, «no precisa e individualmente lo que es tal en la naturaleza, sino lo que, representado por ellas, es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto que cada una se propone»; donde conclui: «Es y debe ser indiferente para el artista que el original sea un Narciso o un Tersites, la diosa Venus o la vieja Canidia, con tal que logre el fin de hacer admirar su imitación y de reproducir por medio de ella en quien la mira efectos análogos a los que produciría la presencia misma del original»<sup>28</sup>. Como afirma Miguel Batllori (o prefaciador da edição citada de *La belleza ideal*), Arteaga aproxima-se de

28 *La belleza ideal*, ed. cit., p. 35.

afirmações da *Crítica do Juízo*, como a que vinca ser a beleza artística «não uma coisa bela, mas uma bela representação de uma coisa»<sup>29</sup>; colocando, como Kant, a finalidade da arte no prazer, o jesuíta estava, porém, longe de dar a esse prazer estético a célebre definição proposta pelo filósofo alemão: uma «satisfação desinteressada»; Arteaga pressupunha, como Garrett, a *utilidade* da arte.

Troquemos agora as questões genéricas de estética, tal como as equaciona o *Liceu das Damas*, pelos juízos que, emanando dessas posições, são dedicados pelo curso à poesia e, no seu âmbito, ao lirismo.

É na lição III que o assunto se inicia, definindo-se o que por *poesia* se entende:

Quando, excitado o espírito pelas imagens do Belo, as expressamos no discurso, com propriedade, com verdade e com entusiasmo, fazemos o que chama poesia.

Mas a linguagem do nosso arrebatamento tanto pode ser dividida em frases cadenciadas e harmoniosas que se dizem «versos», como em oração desligada e solta, que se diz «prosa».

Por qualquer destes dous [sic] modos se expressa a poesia no discurso. Mas desde o princípio, a medida e acentuação regular dos versos foi a sua linguagem preferida.<sup>30</sup> (fls. 19-19 v)

29 Ibid., p. LXII.

30 A lição III é também publicada n'O *Cronista* sob o título: «1.º Poesia – 2.º Sua antiguidade – 3.º Divisões dos géneros de poesia». O texto citado apresenta aí a versão seguinte: «Quando a nossa alma, excitada pelas imagens do *belo*, que tem concebido, as expressa no discurso com todos os sentimentos que lhe elas excitam, e com todos os ornamentos que lhe são próprios, chama-se esta bela-arte, poesia. § Porém o discurso é como o vestido das ideias que encerra; tanto pode ser talhado em frases medidas e certas, a que chamam versos, como em oração desligada e solta, que se diz *prosa*. § De qualquer destes dous modos se pode vestir a poesia, isto é, a ideia do *belo* expressada no discurso; mas geralmente falando, aquela tem o nome de poesia, esta o de eloquência» (I, p. 176).

A estas considerações, que radicam pois a *poesia* – «lato sensu» – na alma excitada pelo deleite estético, dizendo depois que o termo se aplica, na linguagem comum, a manifestações discursivas em *verso*, seguem-se as que, integrando-se numa larga família de vozes setecentistas cultoras do sentimento, conferem prioridade histórica à *poesia* (no sentido usual) sobre a *eloquência*<sup>31</sup>:

Se te não metessem medo os nomes gregos, citar-te-ia Platão, Aristóteles e tantos autores mais que o afixam. Voltaire, o amável Voltaire – este me dá tu licença que te cite – também o assevera; a história de todos os povos o mostra.

Eram em verso as leis, em verso os hinos  
 Aos deuses consagrados.  
 Os simplices amores  
 Em versos expressados  
 Eram, sem arte, ingênuos como as flores  
 Que esmaltavam os prados:  
 No mago desalinho da inocência,  
 Sussurravam como a aura no arvoredor,  
 E co'a mesma cadência  
 Com que a fonte caía do penedo.  
 Seu mesmo desalinho na cadência.

[...] Entre os povos mais bárbaros e rudes, onde a civilização nem ainda principiou a adoçar os costumes, se acham cantigas bem singelas sim, mas bem engraçadas, que a religião tem consagrado entre eles de longa antiguidade.

O ritmo, ou a medida dos versos, sente-a qualquer bárbaro; o cadenciado da eloquência oratória, ou da solta linguagem da prosa, há mister

31 Entre essas vozes setecentistas defensoras da prioridade da poesia estão as de Diderot, Rousseau, Herder. D. Fr. Alexandre da Sagrada Família foi, entre nós, dos que sustentaram essa opinião.

maior cultura de espírito para a gostar. Por isso todos crêem que a poesia dos versos é a mais antiga das belas-artes do discurso. (fls. 19v-21v)

O mestre de Lília explica-lhe em seguida que, tal como na música «há diversos tons e cadências», também o mesmo acontece na poesia, sujeita, portanto, a «divisões naturais» ou «géneros», que o manuscrito 127 enumera deste modo:

O *lírico* para a efusão inspirada e subida dos sentimentos do coração; o *bucólico* para representar a vida pastoral; o *épico* para celebrar e contar os sucessos da história; o *elegíaco* para chorar as desgraças da vida; o *dramático* para representar ao vivo os crimes, as virtudes, as infelicidades, ou os vícios e ridículos dela; o *satírico* para censurar esses mesmos vícios; o *didáctico*, enfim, para ensinar os preceitos da virtude ou da arte. (fl. 22v)

O *Cronista*, omitindo esta classificação, limita-se à sequência em verso que a precede (também constante do autógrafo, fls. 22-22v, com algumas variantes), onde se diz que a «lira», de «sons canoros» erguidos «no lírico entusiasmo», não é a «singela toada» da «ténue flauta dos pastores», nem a «tuba acostumada/A troar sobre os campos da vitória». Uma observação importante, bebida em leituras modernas, acompanha estes considerandos no periódico e no manuscrito (que apresentam entre si pequenas variantes):

Mas há outras diferenças, além destas, que provêm da religião, dos hábitos, do temperamento, do aspecto das cenas naturais em que vivem os diversos povos. Diversamente exprimem a mesma coisa um poeta do oriente, do norte, ou do meio-dia, um mouro, um cristão, um idólatra.<sup>32</sup> (fl. 23)

32 Eis a versão d'O *Cronista*, I, pp. 177-178: «Mas além destes géneros, ou divisões naturais, há inda outros provenientes do estilo, ou gosto de escrever das nações. Diversamente se

Uma sequência em verso, em tom jocoso, ilustra depois essas diferenças provindas do «gosto de escrever das nações». Eis alguns passos:

Lês em Vega, e Calderón,  
Empolados ´té aos céus,  
Fanfarronadas mais altas  
Do que os altos Pirenéus.

Muitas vezes é sublime,  
Grande e altivo o seu talento.  
Nobre o estilo, grande a ideia,  
Vigoroso o pensamento:

Outras vão trepando às nuvens  
Com saltos d’ esfuziote;  
Muitos são netos do Cid,  
Mas alguns... de dom Quixote.

Os vates d’ Albion soberba  
Sem alinho o voo alçaram;  
Do temerário ardimento  
Seus poemas se ufanaram.

Mas como é sem regra o voo,  
Ou é cheio de nobreza,  
Ora encanta de sublime,  
Ora enjoa de baixeza.

exprimem os poetas do oriente dos do norte e meio-dia; e mesmo na Europa há diferentes e variadas escolas poéticas».



Mas a clássica poesia,  
De Grécia e de Roma filha,  
Em Lísia, na Hespéria e Gália  
Só gentil impera e brilha. (fls. 24-25)

Seguem-se os comentários que passo a transcrever:

E estes são os três gêneros de poesia mais distintos e conhecidos, *oriental, romântico, e clássico*. O primeiro é o dos salmos, de todos os livros sagrados, e voga ainda hoje na Ásia. O segundo é o de Milton, de Shakespeare, de Schiller, de Klopstock, e de quase todos os ingleses e alemães. O terceiro finalmente é o de Homero e Sófocles, de Virgílio e de Horácio, de Camões e de Tasso, de Voltaire e de Racine. Os poetas espanhóis antigos escreveram todos no gênero romântico, ou naquele que não tem outras regras senão as da imaginação, e fantasia; mas os modernos já se amoldaram ao clássico, e muitos nele têm *progredido* admiravelmente. Os nossos portugueses também alguns afinaram muitas vezes a lira no modo romântico; mas poucos.<sup>33</sup> (fls. 25-25v)

No volume I do meu estudo *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, o capítulo VII, «Da estética à crítica literária», atenta com alguma demora nestes passos do *Liceu das Damas*, associando-os a juízos manifestados por Garrett noutros textos mais ou menos coetâneos e aproximando as opiniões emitidas de leituras que lhe tinham falado da relação entre «o gosto de escrever das nações» e as circunstâncias do seu espaço físico e da sua história cultural. Por isso me limito agora a pôr em relevo sucinto as perspectivas mais importantes que desses passos ressaltam.

33 No manuscrito 127, desde «o segundo é», o passo encontra-se cortado por um traço; mas ele foi impresso com ligeiras variantes n' *O Cronista* (I, p. 179).

A primeira delas é a compreensão *relativista* (em conexão com a subjectividade estética professada) da variabilidade geográfica e histórica das manifestações literárias, base de uma disposição para a *tolerância* estética; e falar Garrett de «orientes», «norte» e «meio-dia» como de vastas regiões poéticas diferenciadas por força de razões climáticas, étnicas e históricas, bem como das várias «escolas» literárias que, por idênticos motivos, se desenham na Europa, ou ainda contrapor *tipologicamente* «clássico» e «romântico» – associando o «gênero romântico» ao que «outras regras não tem mais que a imaginação e a fantasia» –, pressupõe o conhecimento de M.me de Staël, Herder, Schlegel.

Outra perspectiva relevante é a clara preferência dada à poesia «clássica» sobre a «romântica», índice do gosto garrettiano de então, muito condicionado pela formação recebida: as musas continuavam para ele *belas, castas, áureas*, pelo que o seu «sentimento de beleza» só mediocrementemente fruía com a desordem, o excesso indecoroso, o clima soturno. Assim, na lição IV do *Liceu das Damas*, dedicada à «Poesia antiga até Homero»<sup>34</sup>, o mestre de Lília diz (no autógrafo) que a poesia grega, «grave a um tempo e sublime», «engraçada e mimosa sempre», «foi e há-de ser enquanto houver mundo o tipo e modelo de toda a elegância», acrescentando, em termos que lembram o Schiller do famoso ensaio *Sobre a poesia ingénua e sentimental* (1795-1796)<sup>35</sup>:

34 A lição IV publicada n' *O Cronista* (II, pp. 175-184) intitula-se «História da poesia antiga», fundindo várias das previstas no manuscrito 127.

35 A distinção schilleriana entre poesia *ingénua* e *sentimental* reformula o velho debate entre «antigos» e «modernos»: a poesia *ingénua* é a poesia «natural», ou seja, a que pratica a «imitação da natureza» de uma forma realista e objectiva, plástica, circunstancial, impessoal; a poesia *sentimental*, própria dos tempos modernos que cindiram o homem da natureza, é pessoal: nela, os dados colhidos na natureza são imaginariamente metamorfoseados através da operação reflexiva do espírito.

Chamam-lhe material os românticos porque não tem as nossas metafísicas. Não, por certo: tudo o que pinta, vêem-no os olhos, palpa-o o tacto. E quanto mais difícil é esse pintar – do que o desenhar fantasmas no vago da imaginação, sem cores!<sup>36</sup> (fls. 40-40v)

Em tom depreciativo comenta por isso o apego, notório no estrangeiro, às produções poéticas avessas à modulação clássica ou classicizante:

Hoje é moda o romântico, é finura,  
É tom achar Ossian melhor que Homero,  
Gabar Shakespeare, desdenhar Corneille.  
De Paris os modernos elegantes  
Deixam Racine para lerem Schiller;  
Chamam vil servilismo às regras d'arte,  
Antiquário a Boileau, pedante a Horácio.  
Só gostam d'Irminsulf e de Teutates,  
Obscuros sonhos do Escocês sombrio;  
E as risonhas ficções da culta Grécia,  
Áureos numes d'Ascreu sedições dizem.  
Vénus e amores, graças e cupidos  
Já muito vistos são, já muito lidos.<sup>37</sup>

36 N'O *Cronista* (II, p. 177), lê-se: «Simples, natural é essa poesia grega: grave e sublime a tempo, e a tempo engraçada e mimosa, sempre elegante. Modelo é, e será de toda a poesia clássica. Toda ela é sentidos; tudo nela os lisonjeia suavemente: não tem as nossas metafísicas; tudo o que pinta, vêem-no os olhos, palpa-o o tacto: mas quanto mais delicada e difícil é essa maneira de pintar!»

37 Cito estes versos segundo *O Cronista* (I, p. 180); no ms. 127 (fl. 25v) eles aparecem incompletos e riscados. Em *D. Branca*, são utilizados alguns destes versos em contextos que lhes dão sentido distinto. Lê-se na est. I do C. I: «Áureos numes d'Ascreu, ficções risonhas/ Da culta Grécia amável, [...] / Gentil religião, teu culto abjuro,/ Tuas aras profanas renuncio:/ Professei outra fé, sigo outro rito,/ E para novo altar meus hinos canto»; e na est. IV do C. III:

E afirma, consentaneamente, sobre a poesia do «meio-dia» e do «norte»:

Os poetas meridionais conservaram a elegância latina e grega mas que alterada pela afectação dos Árabes, entrando na composição destas duas cousas [sic] algum tanto daquela melancolia do norte que de lá nos trouxeram os conquistadores de nosso país. — Os do norte porém têm a base de sua poesia nesta sensibilidade e desalinho, que entre nós é accidental, mas entre eles essencial. As nossas musas são mais garridas e louças, as deles mais ingênuas e sensíveis. Nós enfeitamos a natureza e lhe adornamos os quadros, eles copiam-na exactamente e se comprazem nessa exactão.

Mas os limites das duas poesias não são tão árduas barreiras, nem tão inimigas do comércio que uma e outra se não tenham mutuamente comunicado estilo e formas, sem contudo perder sua índole natural: pois suposto a lira do meio-dia geralmente seja afinada no modo clássico e antigo, modificado pelas diversas circunstâncias que já notei, todavia não é estranho às suas cordas o tom singelo e mavioso das harpas do norte: e nesta mesma lira soou muitas vezes o eco saudoso das canções dos bardos. Sombrios e enublados como a atmosfera do seu país os bardos do norte eram todavia sublimes. A sua grandeza era agigantada, e a sua elevação colossal: o fogo de seus versos acendia-lho entre o gelo a imaginação incendiada pela glória, ou abrasada pelas paixões; mas o calor que a animava era como aquele que desenvolve a fricção da neve sobre os membros entorpecidos do frio; mas não aqueles raios de vida que o sol do meio-dia vibra docemente pelos corpos saudáveis dos felizes habitantes destas regiões.

«Não gosto de Irminsulfs, nem de Teutates,/ Nem das outras teogónicas prosápias/ De rúnica ascendência. As alvas barbas/ Do padre Ossian (Macpherson foi seu nome)/ [...] Não me encantam a mim, não me embelecem,/ Como aos outros cantores alamoda/ Que a nossos doces climas transplantaram/ Esses gelos do norte».

Porém os Árabes trouxeram do Oriente a languidez dos deleites, e a suavidade dos prazeres. Os seus poetas a cantaram; e o fogo de seus metros animou a aridez das canções bardas: e a nossa moderna lira afinada nestes dous tons e na combinação de suas harmonias, soou num género novo, e não ouvido ainda em toda a terra. (fls.192v-195)

A poesia moderna saiu assim com um carácter absolutamente novo. O seu génio, assim como o das línguas vivas, participa da melancolia dos bardos, da sublimidade dos árabes, e da elegância dos antigos. A combinação, porém, destes três elementos varia na dose, segundo as circunstâncias de cada nação. (fls. 196-196v)

Esta última citação comporta outras perspectivas também importantes para a situação do *Liceu das Damas* no deslizar em direcção ao Romantismo do pensamento sobre a literatura elaborado pelas Luzes. Da compreensão do peso conformador de espaço físico, história e cultura sobre a criação literária decorre a acentuação do carácter *forçosamente novo* da «moderna lira», fruto das miscigenações ocorridas ao longo da história; e essa acentuação traz consigo, como em M.me de Staël<sup>38</sup>, a adesão ao princípio, nuclear no romantismo, da *nacionalidade* em literatura, claramente afirmado quando o mestre de Lília, por amante da «musa antiga» que se mostre, diz que imitá-la,

38 Recordo alguns passos de *De l'Allemagne* (1814): «La poésie païenne doit être simple et saillante comme les objets extérieurs ; la poésie chrétienne a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages. La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes; mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée: la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore» (*De l'Allemagne*, Deuxième Partie, chap. XI, « De la poésie classique et de la poésie romantique », Paris, Charpentier, 1857, p. 168).

nos tempos modernos, fere tal critério<sup>39</sup>. Explica com efeito à discípula que «A amenidade do clima, a melodia da linguagem, o voluptuoso da religião» deram à poesia grega «aquele fácil e suave que nos é dado imitar dificilmente, que jamais será natural entre nós porque temos outra língua, outra religião, outros costumes» (fl. 40v), observando: «Daí vem que a servil imitação dos antigos perdeu a nacionalidade da poesia moderna, o primeiro e principal carácter de toda a poesia» (fl. 41). Idêntica ordem de razões preside à censura que lança à poesia latina de não ter «fisionomia sua» por ser «um arremedo da grega»: «As musas latinas», diz o mestre, «floreceram [sic] no tempo de Augusto, em que vogava geralmente a cultura das letras gregas: donde veio que não tomaram carácter nacional e próprio» (fl. 92).

A defesa da *tolerância estética* acompanha naturalmente o reconhecimento da diversidade das manifestações artísticas explicável por circunstâncias espaciais e culturais e a reclamação consequente de que a literatura traduza o espírito nacional. Afirmo o mestre/Garrett, mostrando ter ultrapassado, *teoricamente* pelo menos, o enclausuramento normativo do neoclassicismo, ainda que mantendo a fidelidade do «gosto» às musas clássicas:

Não há cousa mais para rir do que é ver uma jovem dama de Paris toda entusiasmada com a descrição dum castelo gótico, ou dum sítio romanesco, encantada das grosserias do Othello inglês, ou das chalaças sensabores dos sentimentalíssimos dramas de Kotzbue!

Mas, enfim, deixemos a cada qual com seu gosto. Em todos os géneros há belezas, e em todos muito que admirar. Kotzbue tem cenas de infinito preço; Shakespeare rasgos de sublime, que o talento humano dificilmente igualará jamais.

39 Os Arcades (Garção, Filinto, etc.), aconselhando a imitação dos Antigos, tinham condenado a imitação servil; não tinham invocado, porém, o princípio da *nacionalidade* da literatura.

Sejamos tolerantes; admiremos os grandes génios no que têm de admirável, seja qual for sua escola ou sistema. Deixemos para a crítica invejosa e ferrugenta o esmiuçar defeitos para arguir, sem fazer caso das virtudes para louvá-las.<sup>40</sup>

Passemos agora ao modo por que o *Liceu das Damas* considera o *lirismo*.

Vimos já que o mestre de Lília o coloca entre os «géneros» ou «divisões naturais» da poesia, caracterizando-o pela «efusão inspirada e subida dos sentimentos do coração»; e ensina na lição IV – tal como ela se apresenta, sob o título de «Poesia antiga até Homero», no manuscrito 127 – que, de todos os géneros, o lírico é tido como o mais antigo por nascer da efusão sentimental, que não das luzes do entendimento:

40 O texto citado provém de *O Cronista*, p. 180. No manuscrito 127 (fls. 26-26v), lê-se:

«É grave e pesado o hino  
Que se ergue d'além Reno;  
Presumido canta o galo  
Dos leves filhos de Breno.

A Grécia nobre e sonora,  
Roma soberba e pausada  
No meio-dia inda regem  
Nossa lira pouco ousada.

Itália e Portugal eram país mais *clássico*; Castela, Inglaterra e Alemanha distrito *romântico*; França varia e exagera de moda em estilos como em vestidos. Ásia e África ainda conservam o tom bíblico, *oriental*.

Estes são, ou foram, as três grandes escolas. Hoje está tudo tão confundido, que não é fácil arrumar a geografia poética do mundo.

Quem sabe o que sairá desta confusão de escolas! A perfeição talvez; mas não há-de ser tão cedo.

Todas elas porém têm grandes belezas. Deixemos à crítica invejosa e ferrugenta esmiuçar defeitos para arguir, sem fazer caso das virtudes para louvar».

O Homem extasiado com as primeiras imagens do Belo rompeu no seu entusiasmo em cantos vagos, expressão indeterminada de suas sensações confusas.

O espectáculo imenso da natureza, a formosura do universo, e as belezas particulares, que mais o impressionaram, lhe trouxeram do coração as modulações desalinhas do canto lírico. Tal foi a poesia dos primeiros homens. Uma cantiga rústica, uma canção tosca, eis aqui a primeira ode, ou canto, que ambas estas palavras significam o mesmo.

Deste nasceram ao depois todos os outros géneros de poesia, que a civilização, os costumes e o progresso das luzes distinguiram com o andar do tempo, e que se achavam de sua nascença envolvidos neste embaço.

O amor, a amizade, todos os sentimentos do coração, são ordinariamente o objecto das canções líricas. O seu estilo é irregular, como as suas ideias.

Não reparaste já, quando assaltado  
 O coração de súbito  
 É de excessivo júbilo,  
 Ou de infinita dor angustiado,  
 No fogo da paixão como lhe acodem  
 Vozes soltas, cortadas, sem sentido,  
 Mas co'ardente energia  
 De homem, que todo é homem nesse instante;  
 Que, ou transbordando-lhe alma de alegria,  
 Ou no afogo da mágoa delirante,  
 Os vagos sons, que forma,  
 São de expressão mais forte,  
 Mais rica, mais valente,  
 Que os mais polidos, válidos discursos  
 De orador eloquente?



Pois essa expressão desordenada, e enérgica, simples, e elevada faz toda a beleza das odes, das canções, e das outras espécies do género lírico. (fls. 42-43v)

É, pois, a *energia* da paixão, diz o mestre, que desde os tempos primitivos conduz ao lirismo, provindo de um coração arrebatado pelo Belo nas múltiplas facetas que pode assumir; por essa razão considera não ser o discurso «polido» que caracteriza este género, mas sim uma «expressão mais forte, mais rica, mais valente» – a das «vozes soltas», «cortadas», até «sem sentido», que «acodem» ao coração quando «assaltado» pelo «fogo», alegre ou magoado, dos afectos intensos. Estas posições, que documentam o trânsito para futuras veredas românticas ao valorizarem a emoção forte, promotora da emergência do *sujeito*, e a expressão da sua intimidade liberta de constrangimentos, explicam a concessão à *ode* de um significativo lugar de excelência entre as «espécies do género lírico»:

Esta espécie não tem mais regras particulares suas, senão as gerais de toda a poesia. A nobreza do estilo, a sublimidade da frase. Nenhuma tem mais liberdades: os arrojos da imaginação que em outra qualquer mereceriam a censura da crítica, na ode são belezas. A composição de novas palavras, a instauração das desusadas, e a introdução de estranhas, acomodadas ao génio da língua, são admissíveis na ode. Em uma palavra, as suas leis são as do gosto. O poeta livre, e solto de tropeços não tem mais do que seguir o próprio ingenho [sic] para correr felizmente à meta do sublime, e da grandeza.

Mas nem por isso abunda mais o número dos que se distinguiram no género lírico. Os Franceses, por exemplo, apenas contam dous, ou três, sendo aliás tão férteis as suas musas em outros géneros ordinariamente reputados mais difíceis e que de facto o são.

A ode exige do poeta um talento natural muito superior, riqueza de imagens, grande invenção, novidade de ideias, elevado de estilo, um génio, enfim, verdadeiramente grande. E bem sabes que esses génios não os há por aí a rodo. Quer muito da natureza, e mui pouco da arte. (fls. 44-45v)

À «ingénua simples beleza» de Lília é por isso comparável, conclui o mestre com galanteria, a beleza de «uma linda ode»: «poucos enfeites, e esses naturais, compõem toda a sua *toilette*» (fl. 46)<sup>41</sup>.

Da confluência, nestas citações, do louvor da «ardente energia» da paixão e da «valentia» expressiva das «vozes» que ela inspira com o juízo de ser mais «sublime» do que o discurso «polido» esse, amotinado, do coração convulso, enaltecendo-se o «talento natural» (o «génio») e as «liberdades» que o deixam sem «tropeços» dar curso «feliz» ao «engenho» – ponderações integradas numa estética hedonista –, resulta a aura que as coloca num tempo situado para além do neoclassicismo e do seu pendor prescritivo. Já desde o final do século XVIII vinha aliás resultando da valorização do sentimento e dos efeitos emotivos na arte a contestação frequente das constrictivas regras do «bom gosto» académico e a invocação correlativa – bem presente no *Liceu das Damas* – da eficácia patética do *sublime*, que as transcende<sup>42</sup>. Lê-se, por exemplo, num soneto de Nicolau Tolentino, inquieto mestre de retórica:

41 Sobre a emergência do «sujeito» na produção poética setecentista e a valorização da ode, cf. Fernando Matos Oliveira, *Poesia e Metromania. Inscrições setecentistas (1750-1820)*, dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 146-149, particularmente.

42 O conceito de *sublime* remetia, desde o tratado grego erroneamente atribuído a Longino, para uma excelência do pensamento e do discurso possuidora do condão de «penetrar os corações» e «arrebatar os ânimos» numa «espécie de êxtase», como Garção diz (inflectindo num sentido espiritualizador as considerações de Verney sobre este assunto, no vol. II do *Verdadeiro Método de Estudar*, ed. Salgado Júnior, Cl. Sá da Costa, p. 94) na dissertação *Qual é*

Arte infeliz, Retórica chamada,  
 Ensino as tuas leis, mas não as creio;  
 Ou nunca ergueste fogo em peito alheio,  
 Ou tu hoje já estás degenerada.<sup>43</sup>

E afirmou José Agostinho de Macedo:

Se um escrito agrada e se faz ler, é bem escrito; deixar bradar os pedantes [...]. A verdadeira regra é o sentimento, leiam-me e aplau-

*e em que consiste o Estilo Sublime?*, apresentada, em 1755 – um pouco antes, pois, da constituição da Arcádia –, à Academia dos Ocultos (o conhecimento desta oração deve-se a Maria Luísa Malato Borralho, que a integrou no vol. II, pp. 306-323, de *Manuel de Figueiredo. Uma Perspectiva do Neoclassicismo Português*, dissertação de Mestrado apresentada em 1987 à Faculdade de Letras de Coimbra). Apoiando-se na tradução que Boileau fizera do velho tratado (no mesmo ano, 1674, da sua *Art Poétique*), Garção explica que o sublime carece da «grandeza dos pensamentos» de um génio possuidor do dom de apreender e sentir o magnífico, que a sua presença é denunciada pela emoção perturbadora e exaltante que suscita e que esta tanto pode provir da elevação de estilo, quanto da mais estreme simplicidade. A «valentia» do sublime, mostrada como independente da «technê» do poeta, abria assim uma janela que atirava luz para as qualidades intrínsecas do sujeito criador e para o efeito emocional da obra produzida, que ficava como o padrão aferidor da verdadeira grandeza literária. Que Garção se tenha interessado por este princípio estético que abria caminho a práticas transgressivas (embora Longino louve as vantagens do trabalho regrado), deixa ver que convivía com a arquitectura prescritiva do 'bom gosto' uma dinâmica que lhe podia fragilizar as bases. É interessante sabermos, ainda pelo mesmo texto do futuro Córion, que em 1755 a tradução do pseudo-Longino por Boileau andava «pelas mãos de todos»; e de que o sublime continuou a merecer atenção notória dão prova as várias traduções do tratado grego depois surgidas, entre elas, a de Custódio José de Oliveira, em 1771, a partir da língua original, e a que, anos depois, realiza Filinto, através de Boileau. Cf. Fernando Oliveira, *op. cit.*, pp. 222-231.

43 Nicolau Tolentino [de Almeida], *Obras Completas de...*, Sonetos, Lisboa, Typ. de Castro & Irmão, 1861, p. 44 (apud Maria Luísa Malato Borralho, «Por acaso hum viajante...». A vida e a obra de Catarina de Lencastre, *1ª Viscondessa de Balsemão (1749-1824)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 415).

dam-me os homens, e fiquem berrando os críticos com as suas semetrias (sic) regras: por onde eles dizem que se vai, não se vai ao coração.<sup>44</sup>

Eu concludo, meu Ático, esta tão esplêndida questão do sublime, dizendo que para ele não há regras: a imaginação exaltada o produz ao acaso, não se forma, vem ele. Só o homem, ou Prosador, ou Poeta, muito penetrado dos objectos de que trata, o produz sem o socorro das regras infrutuosas no calor da composição.<sup>45</sup>

Nesta ordem de problemas entrava, já desde a Arcádia, a discussão da rima, considerada pelos poetas cultos um artifício que agrida o fluxo da inspiração com um «zum-zum» mecânico e desagradável; por isso defendiam o verso *solto*, que beneficiava da cadência rítmica sem se submeter a tal peia, também menosprezada por a julgarem própria do gosto vulgar<sup>46</sup>. O *Liceu das Damas* não aborda especificamente estas questões; mas permite que se presuma, por razões várias, que toma neste campo uma posição eclética, confirmada pelas próprias sequências em verso que integra, rimadas, ou não, consoante o seu tónus global: o decassílabo (associado frequentemente ao verso

44 José Agostinho de Macedo, *Motim Literário* (1811), 3ª ed., 1841, vol. I, pp. 201-202 (apud Odette Penha Coelho, «As ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo (Subsídios para o estudo da doutrina literária vigente em Portugal no trânsito dos séculos XVIII-XIX)», in *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Românicos 'D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos', vol. IV, 1972-1975, pp. 345-346.

45 Idem, *Cartas Filosóficas a Ático*, Carta VII, Lisboa, 1815, p. 93 (apud Odette Penha Coelho, op. cit., p. 199-200).

46 Valha por todos Garção (*Obras Completas*, Seleção, Prefácio e Notas por António José Saraiva, vol. I, Liv. Sá da Costa Editora, 1957, pp. 199-200): «Se a rima, como escravo, te traz preso,/ Perdida a liberdade, ao duro cepo,/ Quebra as fortes cadeias; não é justo/ que o contínuo zum-zum do consoante,/ Que o ouvido agita só, a alma não,/ Esfrie o fogo que na ideia nasce». Sobre estas questões, cf. a obra, já citada, de Fernando Matos Oliveira, *Poesia e Metromania. Inscricões setecentistas (1750-1820)*, pp. 185-194, particularmente.

de seis sílabas) organiza-se em sequências «soltas», enquanto o tradicional verso de sete sílabas surge em quadras, onde rimam o primeiro e o terceiro ou o segundo e o quarto versos<sup>47</sup>. A graça melódica das anacreônicas, por exemplo, é dada neste verso curto rimado; mas, no pouco que resta de uma lição que contemplaria a poesia lírica francesa moderna (seriam abordados Malherbe, Jean-Baptiste Rousseau, Écouchard Lebrun<sup>48</sup>), diz-se que a sua rima é «gênante», explicando-se: «O voo da ode quer ar livre por onde se dilate, e não é o grilhão de uma rima tão servil como a francesa para lhe dar tais liberdades» (fl. 226).

A incipiente compreensão histórica da expressão literária e a aquisição de alguma tolerância de gosto favoreceriam a disposição para um critério maleável nesta matéria: o mestre vinca efectivamente a Lília, ao explicar-lhe o carácter necessariamente *novo* da poesia moderna, que os países do «meio-dia», no decurso da sua história, tinham aglutinado ao prestigioso legado clássico (muito evocado entre nós por quantos pugnavam pelo verso branco, lembrando a ausência da rima entre os Antigos) culturas e formas poéticas profundamente distintas – as dos bardos, dos Árabes, da *Bíblia*; recorda-lhe, assim, que os trovadores provençais e espanhóis, de capital importância na constituição das nações novas<sup>49</sup>, deviam ao contacto com os Árabes «o génio de sua poesia, a rima e todas as belezas e vícios de seus poetas». Ora o mestre tem já disponibilidade de gosto para apreciar, embora com

47 Garrett, na juventude, cultivou, ele próprio, o verso solto e o rimado, com larga predominância, embora, do verso solto.

48 Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741) foi autor de odes, cantatas, salmos; Écouchard Lebrun (1729-1807) também compôs numerosas odes que lhe valeram ser conhecido por «Píndaro».

49 Lê-se no ms. 127: «Começaram todavia a domesticar-se os bárbaros: mas neste crepúsculo da civilização, e quando Godos, e Romanos formavam já um só povo, ou antes muitos povos pequenos; uma nova irrupção acudiu sobre a Europa, mal repousada ainda das angustias convulsões de uma guerra de conquista.

algumas reticências, a poesia dos trovadores e mesmo a dos próprios Árabes. Diz ele a Lília:

Os mouros não são lá tão brutos, e feios, como tu pensavas. Sabem dizer bem lindas cousas, e falam língua d'amor tão bem ou melhor do que os nossos amantes. Quem tecerá um ramalhete com o primor e

Os Árabes, depois de invadirem a melhor porção d'Ásia, e África, e ainda o que havia escapado aos Godos, vieram sobre a Europa. As Espanhas, e a Sicília, inundadas pela súbita explosão destes novos conquistadores, sucumbiram ao jugo muçulmano.

Mas não perduraram pacíficos; breve perderam a Sicília; e os cristãos fugitivos pelas montanhas de Oviedo, reunindo-se pouco a pouco, os estreitaram na Península hispânica à única parte meridional dela.

Então travaram as celebradas guerras dos mouros; e esta é a famosa época da nossa história, em que ainda hoje falam as velhas recontando maravilhosas histórias de bruxas, e encantamentos. Este é o tempo, que ainda hoje em Portugal, e Espanha se diz o tempo dos Mouros, tempo heróico da história moderna, era dos paladins e dos gigantes, das fadas e dos malandrinos, em uma palavra, da cavalaria [sic] andante.

Sentadas ao pé do fogo  
No Dezembro enregelado  
Pingando-lhe o farto lombo  
No brazido incendiado,

A encarquilhada avó velha  
Dos netinhos rodeada  
Inda hoje conta as histórias  
Daquela era afamada [...]» (fls. 133-135).

«Começando as nações modernas a separar-se, e a constituir-se, começaram também os povos da Europa a balbuciar os seus novos idiomas, ainda não bem distintos. Os poetas são sempre os precursores da cultura dos idiomas; nem estes se aperfeiçoam, e caracterizam sem que os lime a poesia, os enobreça, e os orne. Assim os trovadores, começando na Provença o cultivo do romance, deram princípio à formação e polimento de todas as línguas do meio-dia, que não foram perfeitas enquanto Dante na Itália, e outros poetas nas mais nações as não apuraram das fezes em que as tinha envoltas o barbarismo, e a ignorância» (fls. 141-141v).

Garrett fundamenta a sua informação sobre os trovadores em Sainte-Palaye, Millot, Roquefort (fls. 283-283v).

acerto dum oriental! Cada flor tem sua ideia, e as diversas combinações das flores dizem no resumo de seu matiz longos, e conceituosos discursos. (fl. 219v)

Para o documentar, apresenta várias canções líricas árabes em tradução feita «a partir da versão latina do famoso William Jones» (fl. 216v)<sup>50</sup>; e comenta a propósito de uma delas, em que um guerreiro «mistura, e confunde as imagens da devastação e do horror com a suavidade da ternura»: «[...] nesta imaginação, com ela ser extravagantíssima, não deixa de haver certa originalidade, e não sei que beleza selvagem, que admira» (fls. 217-217v)<sup>51</sup>.

Ainda neste domínio, é sinal também de gosto maleável e alguma libertação das convenções que o mestre, na sequência do largo âmbito semântico conferido ao termo *poesia* (a expressão no discurso da excitação da alma perante o belo), pareça admitir que ela pode concretizar-se em textos que pratiquem a «efusão inspirada e subida dos sentimentos do coração» em *prosa melódica*, e não em *verso*. O matiz dubitativo que coloco nesta afirmação desapareceria provavelmente se nos tivesse chegado a lição sobre a *Bíblia* – o «quarto elemento da poesia moderna» – prevista no sumário do curso, o que não aconteceu<sup>52</sup>; mas podemos com legitimidade supor que aí se exprimiria admiração não só pela espiritualidade, mas também

50 Do orientalista inglês William Jones (1746-1794), cita *Paeseos Asiaticae Commentarium Libri Sex*, 1774 (f. 272); talvez Garrett já conhecesse também os *Essays on Eastern Poetry and on the Imitative Arts*, do mesmo autor, publicados em Londres, em 1777, que refere em *D. Branca* (C. III, est. XII, e Nota G); o *Liceu das Damas* alude ainda às *Selected Odes from the Persian Poet Hafiz*, publicadas por John Nott em Londres, em 1787.

51 No fl. 146 v, lê-se, em versão corrigida do passo: «Não há gosto nestas imagens, mas uma energia selvagem, que não deixa de ser poética, mas que seja extravagante».

52 No manuscrito 127, um conjunto de fólios acha-se reunido por uma capa onde se lê, da mão de Garrett: «Liceu das Damas – L.25 – 2.º elemento da poesia moderna – Bardos; L. 26 – 3.º elemento da poesia moderna – os Árabes; L. 27 – 4.º elemento da poesia moderna – a

pela qualidade poética dos livros sagrados, em particular dos *Salmos*, apresentados como «sublimes» poemas libertos de esquemas formais constritivos. Sabemos de facto que a linguagem bíblica impressionou o jovem Garrett (como continuará a marcar a imaginação do escritor feito<sup>53</sup>), exortando-o a compreender que a poesia *não depende* do ritmo obrigatório do verso: a prová-lo está o *poema em prosa* que termina o Livro I de *Flores sem Fruto* (colectânea publicada em 1845, mas integrando poemas da mocidade) – a ode «Solidão», aí datada de «182...», cuja inspiração se prende ao salmo 54, como mostra o versículo que lhe serve de epígrafe («Alonguei-me fugindo e vivi na soedade»), extraído da versão desse salmo incluída no segundo dos *Diálogos* de Fr. Amador Arrais<sup>54</sup>.

Será oportuno lembrar, a este propósito, que o debate sobre a possibilidade de poesia em prosa se fazia entre nós desde o último quartel do século XVIII, podendo ter ecoado em Garrett desde a sua

Bíblia; L. 28 – Poesia moderna» (fl. 205). O conteúdo do maço apenas oferece, porém, duas lições, uma sobre os bardos, outra sobre os Árabes.

53 *Frei Luís de Sousa*, por exemplo, integra, no Acto III (c. IX-XII), o canto, em Latim, de fragmentos dos «Salmos Penitenciais», entoado pelos frades dominicanos que acompanham a profissão religiosa de Manuel e Madalena; nas *Viagens*, as monjas clarissas que recebem a urna que contém os despojos mortais de S. Frei Gil cantam o salmo 78, de que é oferecida uma versão em prosa (cap. XL); a apóstrofe a Santarém do cap. XXXVI imita o tom bíblico.

54 In O. C., I, pp. 148-149. A ode vem datada de 1822 no manuscrito 122 (fl. 25) do espólio garrettiano da BGUC, apresentando algumas variantes e o título «Sintra». Eis o início do poema: «Solidão, eu te saúdo! Silêncio dos bosques, salve!/ A ti venho, ó natureza; abre-me o teu seio./ Venho depor nele o peso aborrecido da existência; venho despir as fadigas da vida./ Quero pensar só comigo; quero falar a sós com o meu coração». A documentar o apreço do Garrett jovem pela poesia bíblica, podemos lembrar também que, em data próxima do *Liceu das Damas*, o poema *Camões* (1825) integra, na estrofe V do Canto II, um fragmento do cap. X do *Livro de Job*, cantado (em português e em decassílabos brancos) na igreja onde decorre o funeral de Natércia, e que *D. Branca* (1826) reproduz, na estrofe III do Canto I, o «hino», bebido, julgo, no lirismo do *Cântico dos Cânticos*, que as freiras do Lorvão entoam (nos mesmos moldes) ao despedirem-se da infanta que fora sua prelada e que partia para Holgas, de cujo convento se tornara abadessa.



adolescência açoriana: D. Frei Alexandre da Sagrada Família (bispo de Angra), seu tio e seu grande formador, interessou-se muito por questões de poética e foi defensor do primado da poesia lírica, tendo sido amigo de Frei José do Coração de Jesus (Almeno), de quem se guarda no espólio garrettiano da BGUC uma ode em prosa (entre os papéis que o sobrinho-discípulo recolheu do seu mestre)<sup>55</sup>. Uma das peças mais notórias desse debate esteve no «Discurso Preliminar», de António das Neves Pereira, à 2ª edição (1786) de *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, a obra de ficção edificante do Padre Teodoro de Almeida cujo modelo esteve no *Télémaque* (1699), de Fénelon: se o autor, no «Prólogo» da 1ª edição (1779), já afirma que tinha conservado «as leis da poesia [...] na liberdade da prosa», o seu comentador vai mais longe, sustentando peremptoriamente que *O Feliz Independente* é um «poema épico em prosa», e não um romance, que pediria verosimilhança e não apresentaria a dimensão moral paradigmática, bem como o discurso alto e figurado, próprios da epopeia, que a obra possui<sup>56</sup>. Ora as versões de textos bíblicos, em particular dos

55 Cf. Ofélia M. Caldas Paiva Monteiro, *D. Frei Alexandre da Sagrada Família. A sua Espiritualidade e a sua Poética*, Coimbra, 'Acta Universitatis Conimbricensis', 1974, pp. 171-174. A ode em questão encontra-se no manuscrito 195-II, vol. III, pp. 154-156. Segue-o o seguinte comentário: «Não receio dar a esta composição o nome de *Ode*, a que não falta para essa mais que a rima. E sendo esta a parte mais exterior de tais poemas, e de toda a poesia, não faz tão grande falta que por ela desmereça aquele honrado nome uma obra que me tudo o mais concorre de tudo quanto lhe pode constituir a essência e a perfeição. E se não, haja quem ache outro nome que dar a esta composição».

56 Cf. Zulmira Santos, *Literatura e Espiritualidade na Obra de Teodoro de Almeida (1722-1804)*, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007, pp. 345-352, particularmente. Como sublinha esta autora, António das Neves Pereira retoma, no «Discurso Preliminar», argumentos expendidos por André-Michel de Ramsay no «Discours sur la Poésie Épique et l'Excellence du Poème de *Télémaque*» (que passou a acompanhar a obra de Fénelon a partir da edição de 1717), onde se sustenta que essa obra, em prosa, possui o estatuto de poema; Z. Santos informa ainda (p. 350) que em 1785 surgiu uma tradução portuguesa de *Télémaque* que integrava o discurso de Ramsay.

*Salmos*, foram, desde o período final do século XVIII, outra ocasião para abordar questões de índole próxima<sup>57</sup>. Sentia-se que a poesia era neles «revocada», como diz Domingos Maximiano Torres, «ao seu primitivo esplendor, e majestade»<sup>58</sup>; como verter, porém, a complexidade formal de poemas tais, com certeza cantados? A solução mais frequente foi a que ele praticou – a adaptação dos textos bíblicos a distintos tipos de *verso* (no caso de Maximiano Torres, de verso rimado) –, solução que também seguiram D. Leonor de Almeida (futura Marquesa de Alorna) na sua *Paráfrase a vários Salmos*<sup>59</sup>, ou António Pereira de Sousa Caldas em *Salmos de David vertidos em ritmo português*<sup>60</sup>; mas foi em prosa a paráfrase integrada por Manuel Borges Carneiro em *Resumo de alguns Livros Santos*<sup>61</sup>.

Destas discussões em torno da poesia, realizada comumente em verso, mas, para alguns, pelo menos, também admissível em prosa, Garrett terá retido sobretudo a nuclear exigência, no poema, de *ritmo e melodia* – de *música*, em suma – adequados aos sentimentos a exprimir. O mestre do *Liceu das Damas* ensina a Lília que «a poesia e o canto em todas as nações e povos sempre andaram unidos em seu começo» (fl. 200):

57 Cf. Vanda Anastácio, «Alcipe e os Salmos», in *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade da Universidade do Porto*, n.º 12 (*Poesia e Bíblia*), Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2005, pp. 109-153.

58 In «Prefação» a *Ensaio Métricos sobre a Paráfrase dos Salmos*, Lisboa, Impressão Régia, 1806, p. 4.

59 *Paráfrase a vários Salmos*, Lisboa, Impressão Régia, 1817.

60 Os *Salmos de David vertidos em ritmo português*, de Sousa Caldas, foram publicados em 1820, em Paris, em edição póstuma organizada por Francisco de Borja Garção Stockler, que prefacia o volume com o «Discurso sobre a língua e a poesia hebraica».

61 Borges Carneiro, *Resumo de alguns Livros Santos*, Lisboa, Impressão Régia, 1827.

O homem extasiado com as primeiras imagens do Belo rompeu no seu entusiasmo em cantos vagos, expressão indeterminada de suas sensações confusas.

O espectáculo imenso da natureza, a formosura do universo, e as belezas particulares, que mais o impressionaram, lhe trouxeram do coração as modulações desalinhadas do canto lírico. Tal foi a poesia dos primeiros homens. Uma cantiga rústica, uma canção tosca, eis aqui a primeira ode, ou canto, que ambas estas palavras significam o mesmo.

Deste nasceram ao depois todos os outros gêneros de poesia, que a civilização, os costumes e o progresso das luzes distinguiram com o andar do tempo, e que se achavam de sua nascença envolvidos neste em embrião. (fls. 42-43)

A «Europa toda», continua a explicar-lhe, desacostumara-se depois a essa aliança das «harmonias poéticas e musicais», reintroduzida pelos trovadores sob o influxo dos «acentos orientais» (fls. 200-201); posteriormente, a associação do poema ao canto voltara a perder-se, mas ficara a exigência de que o seu corpo verbal tivesse uma *melodia* que contribuísse para a expressão dos movimentos da alma. A lição do *Liceu das Damas* sobre Filinto, integrada na rubrica «Poesia lírica moderna» para documentar o caso português (é a última lição do manuscrito 127, muito fragmentariamente conservada), ofereceria provavelmente uma boa explanação dessa exigência; ressalta, com efeito, dos passos que nos chegaram que o mestre/Garrett tinha pelo poeta uma veneração justificada não só pela «legítima e castiça frase portuguesa» (fls. 231v-232) que cultivara, mas também pela energia de linguagem que atingira, em parte provida das modulações dadas aos seus poemas:

[...] é sem controvérsia o maior poeta que nas línguas vivas seguiram o voo lírico de Gregos e Latinos. [...] em quanto a mim nenhum

poeta conheço como ele. Tal riqueza de veia, tão vivas imagens, tão puro estilo, tanta força, tanta melodia em nenhum outro a vi ainda. [...]

Quanto é por mim não conheço em poesia nada que se assemelhe às três odes dele «À noute», «A Vénus» e «A Márcia voltando inopinada» [...]

Na ode a Vénus a descrição da estátua de Pigmalião que se vai pouco e pouco animando é um prodígio de expressão e de beleza poética. [...]

Porém o hino à noute é todo ele entoadado em uma tão suave música, tão lânguida e tão doce que julgas ouvir o rouxinol namorado

Ao sair da branca lua  
No seu raminho pousado  
Modular suaves queixas  
Com angélico trinado.

Tem paciência: mas este hino havemos de lê-lo e analisarmos o que pudermos de sua beleza incomparável. (fls. 230-233v)

Poucos anos após, no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, de 1826, Garrett volta a dar a Filinto, por motivos idênticos, rasgados elogios que é interessante contrapor ao misto de admiração e censura votado a Bocage (que também ligeiramente perpassa no *Liceu das Damas*). Em Elmano é condenada a prática de «hipérboles e exagerações» que o fizeram perder-se «pelos espaços imaginários de sua criação fantástica» e abandonar «a natureza», supondo-a «acanhado elemento para o *génio*»; reprovada também a sua «metrificação» sempre harmoniosa, em termos que, se não muito justos para Bocage, são esclarecedores da valorização, que tenho vindo a sublinhar, da função determinante da música em poesia:

A metrificação de Bocage, julgam-na sua melhor qualidade; eu a pior; ao menos a que piores efeitos causou. Não fez ele um verso duro,

mal soante, frouxo; porém não são esses os únicos defeitos dos versos. As várias ideias, as diversas paixões e afectos, as distintas posições e circunstâncias do assunto, do objecto, de mil outras coisas, – variada medida exigem; como exige a música vários tons e cadências. A mesma medida sempre, embora cheia e boa, - o mesmo tom, embora afinado, - a mesma harmonia, embora perfeita, - o mesmo compasso, embora exacto, fazem monótona e insuportável a mais bela peça de música ou de poesia. E tais são os versos de Bocage, que nos pretendem dar para tipo seus apaixonados cegos: digo *cegos*, porque muitos tem ele (e nesse número me conto) que o são, mas não cegos. Imitar com o som mecânico das vozes a harmonia íntima da ideia, suprir com as vibrações que só podem ferir a alma pelo órgão dos ouvidos, a vida, o movimento, as cores, as formas dos quadros naturais, eis aí a superioridade da poesia, a vantagem que tem sobre todas as outras belas artes: mas quão difícil é executar esse delicadíssimo ponto! Poucos o conseguiram: Francisco Manuel foi entre nós o que mais finamente o entendeu e executou, mas nem sempre, nem cabalmente. (*O. C.*, II, p. 359)

Retenhamos a afirmação de que a grande poesia traduz a «harmonia íntima da ideia» pelo «som mecânico das vozes», tornando-se superior em capacidade mimética às outras «belas-artes» graças à ressonância que as suas «vibrações» acordam na imaginação<sup>62</sup>. Por tudo

62 Devedoras, sem dúvida, a leituras recentes, estes juízos de Garrett (que alteram a primazia dada, em capacidade imitativa, à pintura sobre a poesia n'O *Retrato de Vénus*) talvez recordem também ensinamentos do velho tio-Bispo, que, já em 1775, numa das notas apostas à sua tradução das *Máximas e Reflexões sobre a Comédia*, de Bossuet, escrevia que a pintura e a estatuária lhe pareciam artes mais grosseiras e materiais, e por isso menos capazes de sugestão, do que a poesia, aduzindo, entre outros exemplos, o de ter fraco efeito, pintado, «o primeiro acesso de paixão amorosa», que, evocado em bons versos, poderia acender uma «violenta chama»: o poeta, explicava, podia pôr nos seus versos «o fogo e os esgares dos olhos, a palpação do peito, o tremor da fala, o aperto da respiração, aquela flama secreta e rápida que corre em um instante de veia em veia, [...], endurece as fibras,

isso é que o mestre no *Liceu das Damas*, citando o «nosso imortal Filinto», considera que «Poetas por poetas sejam lidos», dizendo-o a propósito da «sublimidade de voo poético» de Píndaro e da «obscuridade do sentido» em que por vezes deixa o seu leitor (fl. 77 v): é, com efeito, necessário, observa, «ter alguma faísca daquele vivo lume que abrasou Píndaro para nos arrebatarmos com ele, e entrar nos êxtases de seu divino entusiasmo» (fl. 78).

Não vou deter-me na «história da poesia» esboçada pelo *Liceu das Damas*, com apoio em numerosas traduções (remeto de novo o leitor para o que já escrevi sobre o assunto). Limitar-me-ei a referir, a título de complemento ao que ficou dito, alguns dos comentários críticos que o curso insere, paradigmaticamente ilustrativos de um «gosto» apegado à harmonia depurada, luminosa, grácil.

Uma pequena ode anacreôntica, traduzida pelo mestre quando está a falar a Lília da poesia antiga, merece-lhe o comentário seguinte:

Não gostas muito desta odezinha? Não lhe achas aquela simplicidade elegante e melindrosa, que distingue a poesia dos antigos? – Esta *simplicidade* é, com efeito, a beleza mágica da poesia grega e latina, onde jamais os modernos não poderão chegar.<sup>63</sup> (fl. 87v)

cobre de névoas a razão [...]» (Monteiro, *op. cit.*, pp. 166-167). Recordo que o debate em torno das capacidades e limites das artes se tornara intenso ao longo de Setecentos, com contributos tão importantes como os de Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) ou Lessing (*Laokoon*, 1766). Afirmava este que a poesia procurava, através do ritmo, da melodia, da posição das palavras, das figuras e tropos, transformar tanto quanto possível os signos *arbitrários* da linguagem em signos *naturais* (cf. René Wellek, *Historia de la Crítica Moderna (1750-1950)* (Versión castellana de J. C. Cayol de Bethencourt), 2 vols., Madrid, Editorial Gredos, 1959, I, p. 192).

63 Garrett veio a inserir, em 1845, a tradução desta ode de Anacreonte (sob o título de «A pombinha») no Livro I de *Flores sem Fruto* (O. C., I, 141), que também integra outras traduções de poemas gregos e latinos (atribuídos a Safo, Anacreonte, Alceu, Horácio). Do apreço em

Idêntico apego à naturalidade, colocada ao serviço de uma «filosofia simples e sem aparato», justifica a admiração intensa votada a Horácio:

Onde eu o acho incomparável, onde eu o considero superior a todos, onde o vejo perfeitamente original, onde plenamente se reconhece que os versos lhe vêm da natureza, lhe saem do coração e, com maravilhosa ingenuidade, lhe parecem afluír ao plectro como as serenas torrentes do misterioso Aganipe – por sem dúvida tenho que é no género filosófico, género que é seu próprio, do qual foi o criador e que ainda hoje e com razão conserva o nome de género horaciano. A sincera e verdadeira amizade, a inteira e rígida virtude, a filosofia simples e sem aparato, a natureza pintada sem afectação [...] tudo isto é nas odes de Horácio original, belíssimo, perfeito quanto obra humana pode sê-lo. (fls.169-169v)

Muito esclarecedora é também a reacção do mestre à poesia de Ossian – o bardo escocês, diz ele, «que tanta bulha faz na Europa há um par de anos a esta parte», desde que a tradução de Macpherson, «falsa ou verdadeira», o deu a conhecer<sup>64</sup>. Ao utilizá-lo para exemplificar a Lília a poesia nórdica, o mestre começa, num extenso poema, por imaginar-se transportado a um cenário «ossiânico» de desolação gelada –

que o jovem Garrett teve a «graça» langorosa das «anacreontea» é índice o conjunto de nove *Odes Anacreônticas*, «compostas e oferecidas ao Sr. Francisco José Homem Ribeiro por J. B. S .L.» (O. C., I, 127-130).

64 Garrett estava, pois, ao corrente das discussões em torno da legitimidade dos poemas atribuídos ao «vate» escocês, mas da lavra provável do seu pseudo-tradutor.

[...]

Dorme a vegetação nos troncos secos;  
 Morre no leito congelado o rio;  
 Toda repousa em lúgubre silêncio  
 A vida do universo. Em frio espasmo  
 Da existência parou cansada a máquina.  
 Desabrida estação! Quanto a minha alma  
 Se embebe na mudez de teus horrores! (fl. 207v)

[...]

– onde a sombra do bardo lhe aparece, entoando o «lúgubre» canto da morte de Óscar; terminada uma breve citação desse canto, o mestre acrescenta:

Assim cantava o caledónio vate,  
 E de seu canto as derradeiras notas  
 Ainda em meu ouvido ressoavam.  
 Quando um raio de sol de luz criadora  
 No aposento me entrou; e a névoa toda  
 Da Escócia me dissipou, a alma liberta  
 De não sei que opressão, e me devolve  
 Aos doces climas da risonha Elísia.<sup>65</sup> (fl. 209)

65 O interesse do jovem Garrett por Ossian encontra-se já documentado no tomo II do manuscrito autógrafo intitulado *Poesias* (que preparou em 1821 para eventual impressão), hoje pertencente ao espólio garrettiano da BGUC. Com efeito, aí se encontra (pp. 223-230) o poema «Caruth», com a indicação de ser tradução de Ossian e a data de Coimbra, Janeiro de 1821. O poema do *Liceu das Damas* retoma parte desse texto, dedicado a José Maria Grande; com o título de «Óscar» e o subtítulo «Imitação de Ossian», Garrett inseriu no Livro I de *Flores sem Fruto* (O. C., I, 142-144), com a data de «182...», uma composição que aproveita, com grandes variantes, estes poemas anteriores. Na nota F desta colectânea de 1845, lê-se: «A espécie de introdução [...] não é de Macpherson, ou de quem quer que foi o autor das «Poesias de Ossian»; fi-la eu para me exercitar num género que, nos meus primeiros



E comenta: «É monótono» o estilo de Ossian, são «demasiado sombrios» os seus quadros, mas «agrada sem dúvida não sei que sensibilidade melancólica de que estão repassados»; fora, porém, «mui grande transtorno, se todas as nuvens e cerrações da Escócia e dos

anos, me parecia o sublime dos sublimes – como ele já pareceu a Napoleão e a Cesarotti. O epílogo, que se contém nos últimos oito versos do poemeto, também é da mesma lavra» (*O. C.*, I, p. 166).

Na dedicatória de «Caruth» a José Maria Grande, em *Poesias*, escreve Garrett, documentando o alargamento do seu gosto: «Tu que és vate e cantor, que as musas sabes/ Clássicas, puras, distinguir das bárbaras,/ Beleza inculta estremarás sem custo/ Do mago incanto, simetria e gosto/ Da ática e lácia regular beldade./ De Vénus e Irminsulf templos e altares/ São diversos no culto e nos incensos;/ Mas se é mais bela a deusa dos amores,/ Seu império não perde o númen bardo./ Conceito imparcial só forma o sábio,/ Mofa das ilusões do vulgo errado,/ Ri-se das pretensões dos presunçosos,/ Que as coisas pelos nomes só decidem,/ E que, sem se enfadar co'o amargo delas, / Nos títulos do autor julgam as obras./ O verdadeiro sábio assim não pensa,/ E onde encantos achou, gozou prazeres,/ Folga sem pejo; saboreia-os, goza». Em nota apensa ao poema, confirma o prazer que sentia na leitura de Ossian (em termos que o *Liceu das Damas* retoma): «Não o prefiro (como Buonaparte fazia) a todos os poetas; não o julgo (como seu tradutor Cesarotti) superior a Homero; mas não o desprezo, como Chateaubriand (que o despreza imitando-o), gosto, e francamente confesso que gosto. § Se as poesias que correm com o nome de Ossian são ou não dele com efeito, é para mim de bem pouca monta. Que me faz a mim que Homero seja, ou não, o autor da *Iliada*, Virgílio da *Eneida*? São bons poemas; isso só me importa. Macpherson e Ossian são nomes; quer sejam bons, ou antigos, quer não; é a mesmíssima cousa: os Dargos, Dermids, Irminsulfs, etc., etc., etc., desses gosto eu, e só desses me importo. O resto são pedantices dignas do século XVII». Recorde-se que, em *D. Branca* (1826), diz o narrador, após enaltecer as «magas ilusões» dos lindos contos tradicionais: «Não gosto de Irminsulfs, nem de Téutates,/ Nem das outras teogónicas prosápias/ De rúnica ascendência. As alvas barbas/ Do padre Ossian (Macpherson foi seu nome),/ Tão prezadas do douto Cesarotti,/ Tão favoritas do Alexandre corso,/ Não me encantam a mim, não me embelecem,/ Como aos outros cantores alameda/ Que a nossos doces climas transplantaram/ Esses gelos do norte, esses brilhantes/ Caramelos dos topos das montanhas.../ Do sol do meio-dia aos raios vivos,/ Parvos! Se lhes derretem; a brancura/ Perdem co'a nitidez, e se convertem/ De lúcidos cristais, em água chilra» (canto III, est. IV). À recepção de Ossian em Portugal vem-se dedicando Gerald Bar, autor do capítulo sobre este assunto incluído em *The Reception of Ossian in Europe*, ed. by Howard Gaskill ('Recep-

seus bardos nos viessem ofuscar os lindos quadros de nossa amável e risonha poesia» (fl. 209 v- 210v).

Vemos, assim, que o apego do mestre/Garrett à plasticidade harmoniosa modelarmente realizada pela musa antiga não impedia que se fosse abrindo a modulações que a contrariavam: confessar que o toca a «sensibilidade melancólica» de Ossian<sup>66</sup> lembra o que diz dos poetas ingleses, em versos já citados (cf. supra, pp. 12-13):

Os vates d' Albion soberba  
Sem alinho o voo alçaram;  
Do temerário ardimento  
Seus poemas se ufanaram.  
Mas como é sem regra o voo,  
Ou é cheio de nobreza,  
Ora espanta de sublime,  
Ora enjoa de baixeza.

O mais paradigmático desses poetas ingleses «sem regra», que ora «espantam de sublime», ora «enjoam de baixeza», era para o mestre o tão debatido Shakespeare: quando o *Liceu das Damas* se refere rapidamente ao dramaturgo, considera que é frequentemente «grosso-seiro», mas que tem «rasgos de sublime que o talento humano dificilmente igualará jamais»<sup>67</sup>, juízo que modera a severidade dos comentários mais longos que *O Toucador* lhe dedica<sup>68</sup>.

tion of British Authors in Europe', 5), London and New York, Thoemmes Continuum, 2004. Veja-se também, de Maria Gabriela Carvalhão Buescu, *Macpherson e o «Ossian» em Portugal*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001.

66 A expressão surge já, nas *Poesias* de 1821, em nota a «Caruth».

67 Este juízo encontra-se n' *O Cronista* (I, p. 180), mas não no manuscrito 127.

68 Lê-se neste jornal, quando fala sobre teatro às «Senhoras Portuguesas» (2ª ed., Portugal Ed., 1957, pp. 89-90): «Deixemos o teatro inglês e os seus pregoeiros; contentemo-nos de admirar o imortal Shakespeare, mas não o louvemos; respeitamos seu grande génio, mas

Convoco um último exemplo que pode documentar quanto o «gosto» do mestre/Garrett condenava a artificialidade dos *modismos* em poesia, fossem eles de velho recorte «clássico» ou de moderno talhe «romântico»; ocorre o passo em causa quando humorística-

não somos obrigados a amá-lo. Espantou-nos muitas vezes, mas nenhuma nos encantou. A falta de respeito e delicadeza com que tratou o belo-sexo, a rusticidade das expressões que com ele usou, o desacreditam aos olhos do observador sensível e possuído de seus deveres, que não pode reconhecer mérito em quem se esqueceu deles para com a porção mais bela da espécie, a cuja glória só queremos e devemos trabalhar:

Ver agora sem vergonha  
O tal Inglês malcriado  
Jogar chalaça de arrieiro  
Sobre o trágico tablado!

Ouvir o ladrão de um preto  
À bela infeliz amante  
Dizer finezas de Alfama  
Em linguagem de estudante!

Ver o herói, ardendo em zelos  
Mais negros que a sua cara,  
Afogar com um travesseiro  
A inocente, a quem roubara!

Se isto em Inglês é beleza  
De expressão e de energia,  
Entre nós, os Portugueses,  
É nojenta porcaria.

Não pense algum rígido censor que nós julgamos de leve tão acreditado poeta: esta é uma das suas mais afamadas tragédias, o *Otelo*. Pergunto agora se do homem que assim escreve podem admiradores jurados do belo sexo fazer apreço algum, ou dar-lhe sobejo lugar em sua análise.

Não damos aqui a versão desta e de muitas outras iguais passagens de seus dramas porque não costumamos frequentar as tascas e tarimbas onde só aprenderíamos termos com que traduzir fielmente a *energia* verdadeiramente inglesa do original».

Recordo que *O Toucador* reserva também jocosos comentários depreciativos (ibid., pp. 83-85) à desorganização e inverosimilhanças do *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente.

mente evoca a Lília o desprestígio e a penúria a que os «poetas» estavam reduzidos nos tempos que corriam, perdida, com culpas suas, a aura de que tinham gozado, simbolizada no mítico Anfion, edificador de Tebas pelo poder prodigioso da sua lira, capaz de atrair pedras e árvores:

Não me censure, querida amiga, de me divertir à custa dos oficiais do meu ofício. Eu não sou poeta, nem fui, nem provavelmente serei nunca reconhecido poeta pelos juízes e mestres dessa bandeira: não intrigo em meu favor e contra os outros, nunca sube (sic) bem fazer sonetos, odes pindáricas, quando era essa a berra, nem agora ronco das fundas cavas do romantismo puro esses poemas descabelados, essas prosas vertendo sangue e veneno e maldições... oh maldição de Deus sobre mim quando tal faça! – antes um ditirambo mil vezes... Como queres tu que eu seja poeta? Sou um pobre homem que tenho outras obrigações, que trato de as cumprir, e que nas minhas horas vagas componho ou verso ou prosa, mas só para me divertir.<sup>69</sup> (fls. 53v-54)

É chegado o momento de retirarmos dos elementos aduzidos uma breve conclusão sobre o lugar do *Liceu das Damas* na cadeia do pensamento literário português.

69 Este passo, escrito com grafia mais moderna, remodela outro anterior, de que cito o fragmento mais relevante: «[...] eu não sou, nem fui, nem provavelmente serei nunca reconhecido poeta pelos juízes ou mestres dessa bandeira; não intrigo em meu favor e contra os outros, não digo bem de mim e mal de todos, não sei fazer ditirambos, odes pindáricas, sonetos bem campanudos, bem vazios de sentido, bem franjados de antíteses, e sobretudo, nunca fiz um só hemistiquio de sátira contra ninguém, – como queres tu que eu seja poeta? Sou um pobre homem que escrevo em frases medidas e sujeitas a certo ritmo o que podia igualmente escrever em prosa; – e Deus sabe se não teria feito muito melhor». Esta versão mais antiga não apresenta, pois, a sátira das «fundas cavas do romantismo puro», que reaparece no Garrett da maturidade: lembro o final do cap. XXIII das *Viagens* ou a «Epístola romântica» que introduz a peçazinha, num acto, *O Noivado do Dafundo*, de 1847 (O.C., I, p. 741).

O hedonismo estético, a consciência histórica, o relativismo crítico, a pouca atenção às «regras», a tolerância de gosto revelados pelas *Lições de Poesia* tornam-nas testemunho de uma clivagem cultural importante – a que faz emergir do sensualismo das Luzes um incremento da subjectividade e uma valorização consequente da liberdade criadora que foram criando condições favoráveis para o alvorecer romântico. Saliente-se que o *prazer*, tão constantemente invocado pelo mestre como critério de vida e de fruição artística, tem como grande fautor o *sentimento*, energia individual que funde a vivacidade dos *sentidos*, as clarividências da *razão* e os transportes do *coração*, terno, amante da virtude e aberto à dimensão espiritual. Esta *sentimentalidade* quente e ilustrada não assenta, pois, em convicções «libertinas»; reclama-se da *natureza*, preocupa-se com a ética e sonha com a *ingenuidade*, a mítica simplicidade do homem primitivo, julgado bom, feliz, religioso e *poeta*.

Se a vibratilidade do mestre – uma «alma sensível» – o faz apreciar os *efeitos emotivos* da arte, desejoso de uma expressão que diga com *valentia* (inovação linguística, riqueza metafórica, harmonias sugestivas na orquestração textual) matérias que toquem o espírito e o coração, a sua preparação filosófica iluminista e a formação do seu gosto no decoro clássico mantêm-no apegado a uma *alegre* salubridade intelectual e moral e à moderação estilística. Os princípios estéticos e os juízos críticos enunciados pelo *Liceu das Damas* dimanam, assim, de uma sensibilidade que se distancia da que esporadicamente se manifesta, desde o findar de Setecentos, em múltiplos escritores nossos (Anastácio da Cunha, Bocage, Filinto, Marquesa de Alorna, João Baptista Gomes, etc.), duramente atingidos por factores adversos (idiossincráticos, ideológicos, culturais, sociais, políticos) nos tempos difíceis que viveram – uma sensibilidade, também saída do interior das Luzes, traduzida pela emotividade apaixonada e efusiva, de pendor melancólico, frequentemente

apegada à tensão melodramática e a temas nocturnos, funéreos e agoirentos<sup>70</sup>.

Tem sido colocada neste outro tipo de sensibilidade a razão maior para falar-se da presença no nosso campo literário de veios ditos *pré-românticos*, por revelarem crises de vida interior (exaltação passional, tristeza, sentimento de caducidade e desgraça, apelo da morte) e recurso a uma escrita emotiva, liberta de convenções estilizadas, que apontam para o romantismo vindouro. *O Liceu das Damas*, com o seu alegre e sentimental hedonismo, a sua atenção à variabilidade espacial e histórica, o seu relativismo crítico, a sua tolerância estética adentro de limites presos à moderação clássica, vem mostrar que, a falar-se de um pré-romantismo português<sup>71</sup>, tem a designação de abranger «combinatórias» culturais inscritas num momento mais «moderno» (lembre-se o incipiente nacionalismo literário afirmado nas *Lições*) do longo processo que, entre o findar de Setecentos e as primeiras décadas do século XIX, foi trazendo revoltamente o País da «ordem» absolutista à liberal, do domínio da retórica à proclamação do direito do indivíduo à expressão pessoal.

70 *Empfindsamkeit* é um termo alemão consagrado (como o inglês *sensibility*), para designar esta forma de sensibilidade que, atendendo à razão e ao sentido moral, se desenvolveu na Europa das Luzes, apresentando disparidades e desfasamentos cronológicos relacionados com a diversidade dos espaços histórico-culturais. Maria Manuela Gouveia Delille tem chamado a atenção (a propósito, particularmente, da Marquesa de Alorna) para a presença da *Empfindsamkeit* na nossa cultura; cite-se, entre outros trabalhos seus, «A Marquesa de Alorna – uma discípula sensível das Luzes europeias», in *Século das Luzes. Portugal e Espanha, o Brasil e a Região do Rio da Prata* (Werner Thielemann, ed., 'Biblioteca Luso-Brasileira', Frankfurt am Main, 2006, pp. 209-226).

71 O conceito e a designação de *Pré-romantismo*, implantados nos nossos estudos literários com bastante solidez, suscitam algumas resistências. Para uma informação muito rápida, consulte-se o verbete «Pré-romantismo», da minha responsabilidade, no vol. IV de *Biblos* (*Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*), Lisboa, Verbo, 2001.

É muito de lamentar que as *Lições de Poesia a uma jovem Senhora* nos tenham chegado tão fragmentariamente; constituem mesmo assim um documento relevante na história da nossa cultura pelo singular testemunho que dão pois, no campo das ideias estéticas e críticas tão escassamente ilustrado entre nós, de uma certa configuração de espírito e gosto que revela um peculiar tempo de passagem e um avatar do crescimento do «divino» Garrett: um avatar situado entre o que se manifestara n’*O Retrato de Vénus* e o que escreverá em breve o *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* ou os poemas *Camões e D. Branca*.

#### ABSTRACT

This manuscript by Almeida Garrett (belonging to the Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), first started around 1822-32 and later on restarted (and which still remains, nowadays, greatly unknown), aims at placing its poetry lessons, written in a light and courteous way as they are intended for a “young Lady”, in the aesthetic and critic Portuguese panorama. The text is highly incomplete and, often, in its early stages of development, it allows one to document, however, a major cultural divide – the one responsible for an increase in subjectivity and a subsequent recognition of creative freedom, born out of the sensualism of the Enlightenment, which were favorable to the Romantic dawn. Pleasure is constantly invoked by the “master” as a criterion for life and artistic delight; his great accomplice is sentiment – an individual energy which gathers the senses’ vivacity, the insights of reason and the movements of a tender, virtuous and spiritual heart. Henceforth springs aesthetic hedonism, historical consciousness, critic relativity, the lack of “rules” and the tolerance of taste revealed by the Liceu das Damas.