



Tradição Clássica e Alforria Romântica: os Universos de João Batista de Almeida Garrett

Renato Cardoso Corgosinhoⁱ (PUC- MG)

Resumo:

Aos primórdios do romantismo alemão deve-se o quê de descompromisso entre o fazer literário contemporâneo e as ideologias artístico-culturais modelares. A premissa da liberdade e da liberalidade cultural e artística foi de certa forma inseminada ali e depois disseminada para outras culturas, as quais em muitos casos a adaptaram ou dela retiraram o essencial. O embate entre a tradição clássica e os apelos da nova conjuntura romântica deixou resquícios não só na literatura alemã, mas também nas neolatinas como a portuguesa. Discutiremos e refletiremos sobre alguns aspectos dessas trajetórias, detendo-nos especialmente no caso do escritor português J. B. de Almeida Garrett, polarizador em seu país da referida discussão.

Palavras-chave: Romantismo, Romantismo alemão, Romantismo português.

Abstract:

The contemporary literary disengagement from ideological cultural artistic models occurred due to the early German Romanticism. The premise of freedom and cultural and artistic liberality was somehow inseminated there and then spread to others cultures that in many cases adapted it or extracted its essence. The clash between the classical tradition and demands of the romantic future left traces not only in German literature, but also in neo-latin ones, as the Portuguese. We will discuss and reflect on aspects of these paths, and we will refer especially to the Portuguese writer J. B. de Almeida Garrett, that polarized the mentioned debate in his country.

Keywords: Romanticism, German Romanticism, Portuguese Romanticism.

Introdução

Aquilo que tradicionalmente se reconhece por pré-romantismo alemão comporta caracteres únicos e determinantes para a conformação do cenário literário do século XIX europeu. Certas singularidades históricas, sócio-políticas e artísticas possibilitaram que em solo germânico se formassem e se desenvolvessem os princípios filosóficos primordiais da corrente romântica em oposição ao neoclassicismo principalmente francês. Estabeleceram-se ali os fundamentos de toda a teorização literária contemporânea, que passou a beber das infinitas possibilidades geradas pelo estabelecimento de uma diferenciação (ou criação) dinâmica dos gêneros por influxo direto das reflexões de críticos e teóricos alemães.

Não obstante, até o século XVIII, de acordo com Saraiva; Lopes ([196-], p. 659), não se pode fazer referência a uma legítima literatura nacional alemã uma vez que todo o território encontrava-se, por razões histórico-políticas diversas, fragmentado em pequenos estados ou principados – ainda nos moldes feudais – com independência total ou parcial. Os escritores encontravam-se isolados em suas incursões estéticas e dependiam exclusivamente do patrocínio de alguns poucos governantes ilustrados. Por conseguinte não se logrou criar, naquele contexto, uma consciência ou maturidade literária que traduzisse verdadeiramente os “anseios espirituais” de um povo, de uma nação. Essa apatia circunstancial impediu ainda que se dessem na Alemanha o redescobrimento e a revalorização da tradição clássica, que, no século XVIII, emergira vigorosamente, sobretudo na França, irradiando-se em seguida para a Itália, a Espanha e Portugal.

Na verdade, o corpo neoclássico da literatura francesa a empunhar o bastião dos modelos frios de Grécia e de Roma, começou a ser duramente combatido pelos neófitos alemães do *Sturm und Drang* ¹, dentre eles, Goethe e Schiller, como uma reação de jovens literatos inquietos e inconformados com a inconsistência literária e política de seu país. Alimentados num primeiro momento pelas ideias de Rousseau naquilo que traduziam de um pessimismo profundo quanto à civilização, de um gosto

¹Tempestade e ímpeto

pela melancolia aparentemente desmotivada, de um sentimentalismo relativamente às paisagens, de subjetivação e devaneio do espírito, acumularam num segundo momento um ódio a tudo que representasse a ascensão revolucionária da burguesia francesa, principalmente após a derrota das tropas germânicas para o exército expansionista de Napoleão. Dessa forma obras como *Os padecimentos do jovem Werther*, *Goetz von Berlichingen* (Goethe) e *Os bandoleiros* (Schiller) denunciavam uma enorme efervescência cultural alemã na virada do século XVIII para o XIX, e resultavam de um conjunto de princípios que guiou o romantismo alemão em suas primeiras manifestações, a saber:

Um violento impulso irracionalista, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas da literatura francesa, aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e espontânea das emoções, o empenho pelo poema e pela canção populares e o gênio supostamente bruto de Shakespeare. (ROSENFELD, 1969, p. 146)

Procurou-se valorizar então as tradições nacionais germânicas com base numa estética medieval idealizada, o que seria prenúncio da emancipação, da autonomia nacional, baldadas, no entanto, pelo solavanco de uma revolução burguesa estrangeira que incursionava em terras teutônicas.

O embate do pré-romantismo alemão com o neoclassicismo francês, apesar de unilateral, reafirma-se a partir do corpo teórico e crítico planeado pelos irmãos Schlegel. Dessa forma, concebe-se que o fazer literário não pode jamais circunscrever-se a regras prefixadas, o que denota a liberdade absoluta do autor, cujo mundo subjetivo a obra tem de traduzir. O que deve mover o mundo do autor é a saudade, a recordação, o pressentimento. Além disso, à tradição clássica, que percebia os gêneros como um sistema hierárquico imutável a conceder à obra literária a única função de imitar a natureza, a nova visão crítico-romântica *made decisive inroads [...] by recognizing the infinite changeability of genres, their constant mixing and mingling, as well as the frequent emergence of new literary forms.* (BEHLER, 1993, p. 1)²

²“fez ataques decisivos [...] ao reconhecer a infinita mutabilidade dos gêneros, suas constantes associações e misturas, bem como o frequente surgimento de novas formas literárias.” (Tradução nossa)

A reação alemã acabou por produzir um efeito às avessas: foi de certa forma uma contrapartida cultural à revolução político-burguesa na França, a ponto de repercutir de forma concreta em solo francês, onde se produzira igualmente – com o concurso de alguma influência germânica, mas, sobretudo, por um deliberado divórcio da intelectualidade daquele país com a tradição clássica – o ideário estético do romantismo, disseminando-se dali para outras nações europeias, dentre as quais, Portugal.

Na seção seguinte, com o intuito de apreender com mais propriedade aspectos do intrincado panorama literário europeu, especialmente na confluência entre classicismo e romantismo, invocaremos o caso de Portugal na figura de Almeida Garrett, seu principal expoente do período, procurando distingui-lo bem no turbilhão do enfrentamento entre a tradição clássica que se esfumava e a revolução de liberdade que se avizinhava.

Resistência e concessão em Almeida Garrett

A se confiar nas informações biográficas disponíveis a respeito do escritor português Almeida Garrett (1799-1854), mormente nas que permitem situá-lo no complexo quadro de importantes transformações que ocorriam em princípios do século XIX a todos os contextos da ação humana, poderemos compreender algo do ideário literário descortinado pelo autor na *Memória ao Conservatório Real*, a qual, a título de prefácio, introduz *Frei Luís de Souza*, peça de sua autoria. Além disso, nos prefácios de outras obras e no epistolário que deixou, é possível vislumbrar o homem Garrett e seu pensamento, bem como as impressões que acumulara sobre temas relevantes à época – temas que movimentaram seu espírito e que se refletiram indelevelmente em sua obra.

A. Garrett pode ser considerado autor de transição. Encerra, de certa forma, o classicismo em Portugal, e é ali o precursor das novas inspirações de cunho romântico que já se alastravam pela Europa. Sua formação, todavia, fundamentara-se nos padrões árcades, de forma que “só veio a conhecer o romantismo quando já literariamente formado.” (SARAIVA; LOPES, [196-], p. 682).

Esse caráter do literato ainda não afeito no começo às tendências literárias do século XIX – na verdade, bastante avesso a elas – incrustado ainda nos apelos do XVIII, desvela-se quando se lê na introdução à *Lírica de João Mínimo*, escrita por volta de 1825, as ríspidas referências ao romantismo. Garrett reclama dos poetas portugueses de então, que, em vez de poetas, seriam meros “fazedores de poemas e romances – enfronhados em românticos” (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1485). Assim, enquanto uns, produzindo odes, imitavam Horácio, mas com a ótica do senso comum, outros criam que tudo seria imitação da natureza, e pouquíssimos eram, por fim, capazes de compor o que se pode chamar verdadeiramente de verso trágico. Tais impressões denotam que Garrett não atinava para a derrocada social e literária do século das luzes. Quer-se dizer que não se dera conta de que o princípio ingênuo de imitação dos clássicos relativamente a temas e formas acabou por embotar a originalidade e a criatividade dos autores daquele período, os quais se colocavam, a bem dizer, como escravos de suas obras, devendo seguir regras imutáveis com vistas a uma perfeição obviamente inatingível, o que, de um modo geral, fazia prevalecer o artificial e o monótono tanto na forma quanto no conteúdo (quase sempre de fundo moral) dos textos. E eram as ruínas desse universo setecentista aquilo com que Garrett não se acostumava. Daí o tom passadista e deploratório destas palavras:

Oh! que é daqueles famosos atletas que no circo poético lutavam infatigáveis com fúrias, Górgonas, Tisífonas e Megeras, [...] e faziam versos que nem eles entendiam, de tão sublimes de tão guindados! — Tudo isso banido, tudo isso fora de moda por estes ridículos bonecos de hoje, para quem tudo é natureza e natural, que chamam à noite, *noite*, e ao Sol, *Sol*, e a todas as coisas pelo seu nome! Quais poetas que se lhes entende tudo quanto dizem sem ir ao dicionário da fábula! Poetas que começam uma ode, ou seja o que for, sem invocar Musas ou Apolo — até creio que nem Apolo nem Musas reconhecem os excomungados. (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1485)

As alusões são claras às formas e temas literários que definiram o ideal e a estética classicista em contraste com o ideal de natureza como verdade (não como imitação) dos românticos. Era o pensamento de que ao longo dos séculos, tendo-se obliterado tanto a literatura quanto a cultura clássica, devia-se preconizar e intentar, opostamente, a imitação dos modelos greco-latinos e, por conseguinte, a

revitalização da mitologia. Compreenda-se, porém, que a crítica mordaz de que se enchem as palavras de Garrett, mais do que levantar a bandeira saudosista da literatura produzida no século XVIII, esteticamente encampada pelo que se chamou de arcadismo, constitui-se, na verdade, numa espécie de verve em prol da própria antiguidade clássica, da qual, com efeito, se desdobrava o movimento árcade. Movimento este que, como qualquer desdobramento, comportou deturpação, deterioração ou simplificação do modelo. É como se o autor, naquele momento exato de suas reflexões, não concebesse a literatura portuguesa fora do molde exato das literaturas de Grécia e de Roma, referidas e traduzidas pelo verso “sublime” e grandiloquente, pelo aparato da fábula e do mito. Em suma, recusava-se a admitir que a literatura da terra natal não se esboçasse pelo abrandamento unicamente das formas e temáticas literárias clássicas.

Entretanto, como veremos, a postura de Garrett transfigurar-se-á com o passar dos anos – se se analisam as obras da maturidade – na direção de uma maior condescendência para com as novas tendências do século, e o que é mais, de uma produção verdadeiramente marcada por influxos românticos.

Inversamente à trajetória literária do escritor português, o *Sturm und Drang* do pré-romantismo alemão, a despeito das posturas anticlássicas, do prurido anárquico-revolucionário de seus jovens escritores, tinha nas figuras de Goethe e Schiller, dois de seus principais articuladores, um aparente paradoxo interno. Inicialmente combatendo as fórmulas e o racionalismo da tradição clássica com as premissas da subjetividade, do primitivismo e do sentimento, estes autores foram curiosamente adotando, com o passar dos anos, uma postura helenista de rígida disciplina quanto ao estudo e à composição, tornando-se “clássicos tanto no sentido valorativo como estilístico do termo.” (ROSENFELD, 1969, p. 147). Não se transfiguraram em românticos autênticos como era de se esperar. Era como se deliberadamente negassem sua primeva fase do “primitivismo rude e do naturismo violento”, repatriando-se ambos para o classicismo.

A bem da verdade, na esteira de Behler (1993), o primitivo romantismo alemão não atacava o classicismo em si, mas as referidas postura e estética neoclássicas (vigorantes no séc. XVIII), que inculcavam à literatura exclusivamente a representação

da realidade ou a imitação da natureza. Para a trupe dos *Stürmer und Dränger* bem como para os românticos posteriores, a literatura clássica não se coadunava com o papel de modelo ou ideal, mas deveria ser considerada como algo natural e humano com o que era mister interagir. Assim,

In its basic attitude, early Romanticism in Germany reveals a strong affinity to classical antiquity. At best, one can speak of a shifting emphasis in the relationship to classicism, of a departure from the dominant roman and Aristotelian influence during the classicist period in exchange for a closer bond with the Greeks, particularly the Platonic tradition. Perhaps no other literary period had a deeper impact upon early Romantic theory, at least initially, than classical antiquity, especially Greek literature. (BEHLER, 1993, p.3)³

Tal posicionamento nos esclarece algo sobre o suposto paradoxo em Goethe e em Schiller.

Retornemos a Garrett. A retratar o literato conformado por modelos setecentistas, surgirão, na fase literária inicial do escritor português, três obras ao gosto clássico: o *Méroe* (1818), que é uma tragédia em cinco atos, e cujo tema foi recorrente nas literaturas desde Eurípides até Maffei e Alfieri, no século XVIII; e *O Retrato de Vênus* (1820) – composição em versos soltos – que, a se notar somente pelo título, desenvolve temática igualmente bastante utilizada. Para FERREIRA ([196-], p.743), “o mérito da obra está particularmente na sua correção métrica e na sua feição erudita.” No mesmo ano encenara-se a tragédia em cinco atos *Catão*, a qual, apresentando por motivo a luta do herói romano contra o despotismo de César, demonstrava, no caminho dos dois trabalhos anteriores, o quão imbuído estava ainda Garrett – e a Literatura Portuguesa – dos princípios estéticos norteadores da centúria anterior.

Devemos aditar ainda que encontrara Garrett paralelo em outras literaturas, como a italiana. Com efeito, o veneziano Ugo Foscolo (1778 – 1827), que bebera

³ Fundamentalmente, o primitivo romantismo alemão revela uma forte afinidade com a antiguidade clássica. Quando muito se pode dizer de uma mudança de ênfase na relação com o classicismo, [ou seja,] de um afastamento da influência dominante de Roma e de Aristóteles durante o período clássico na direção de uma maior proximidade com os gregos, particularmente com a tradição platônica. Talvez nenhum outro período literário tenha tido maior impacto sobre as primeiras teorias românticas, pelo menos inicialmente, do que a antiguidade clássica, especialmente a literatura grega. (Tradução nossa)

igualmente nas fontes clássicas, geraria, em princípios do século XIX, obras de inspiração grega.⁴ Cite-se como exemplo a tragédia *Aiace* (Ajax) e o poema lírico *Le Grazie* (As Graças).⁵ De sorte que autores como Garrett e Foscolo representaram, em seus respectivos países, a transição cultural e literária que se imprimia então na Europa.

Relativamente ao *Mérope*, escrevia Garrett, cerca de vinte anos depois de sua composição, já em plena maturidade de escritor, algo do que poderia traduzir seu espírito também com relação às demais primeiras experiências literárias:

Neste estado compus a *Mérope*. Reminiscências de Maffei e dos clássicos antigos, aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia, esperanças naquela para que me chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição, tudo isso trabalhei na *Mérope*. As formas são clássicas: eu não concebia outras; — ainda hoje me parecem que são as melhores: — o resto não sei o que é, é uma coisa de criança em todo o sentido; e como tal deve ser avaliada. (GARRETT, 1963, vol. 2, p.1788)

Das palavras melancólicas do literato maduro, depreende-se o romântico enrustido da juventude, que certamente se manifestaria mais adiante, mas que, na verdade, nunca fugiria inteiramente dos apelos do passado. Palavras essas ditas em 1841, e que revelam um autor já complacente e ponderado, a reconhecer que, no período da composição do *Mérope*, vagava relutante numa zona limítrofe, em contraposição ao radical de 1825, que escrevia em conformidade com idealizações classicistas, resistente contumaz às novas tendências a se introduzirem nos ambientes literários europeus. Para este Garrett,

⁴ Fora, na juventude, admirador do coetâneo Alfieri (séc. XVIII) e imitara deste a tragédia *Tieste* (Tiestes).

⁵ De acordo com Donadoni (1959, p.259), a primeira obra recorre à mesma matéria do *Aiace* (Ajax), de Sófocles, mas com considerável variação de motivos. Entretanto, “desenvolve-se a peça de forma bastante ingênua e complicada.” Relativamente ao poemeto *Le Grazie* (As Graças), pretendeu Foscolo uma composição que exprimisse seus princípios estéticos e morais; para tanto, tomou por modelo os *Hinos Homéricos* bem como outras obras do período alexandrino. Compõe-se de três hinos intitulados respectivamente *Vênus*, *Vesta* e *Palas*. Ainda que se considere que o autor tenha atingido, em vários momentos do poema, a perfeição formal, o primor da elaboração, a impressão que fica após sua leitura é a de que são *As Graças* “muito mais a obra de um artista do que a de um poeta” (DONADONI, 1959, p.260).

Eles, os romancistas, os nacionalistas, os racionalistas, os inimigos da brilhante antítese, do campanudo conceito, da fina e intrincada e inteligível frase sublime... (...) ganham terreno; e talvez, talvez não tarde a época em que se veja um dia de anos sem soneto, um aniversário real ou nacional sem ode pindárica. (GARRETT, 1963, vol. 1, p. 1486).

Denotar-se-ia em nosso literato, no entanto, uma contradição difícil de circunscrever ou desvendar caso não dispuséssemos do supracitado depoimento que se lê no prefácio ao *Méroe*, a nos dar conta de um autor ainda hesitante entre dois planos estéticos. A aparente contradição, com efeito, implicaria que, no mesmo ano de 1825, o crítico ferrenho da introdução à *Lírica de João Mínimo* cede lugar, no introito ao poema *Camões*, a um Garret mais transigente, mais afeito ao novo espírito, a ponto de reconhecer, em carta a um certo Duarte Lessa, ter sido influenciado, na composição do referido poema, pelo estilo dos românticos Byron e Scott (Garrett, 1963, vol. 1, p.1382). Por conseguinte, entende Ferreira (196-) que se constitui o *Camões*, em função de sua estrutura e do trato temático, na porta de entrada do Romantismo em Portugal. Mas, é o próprio Garrett quem “estranhamente” situa o poema nas confluências do novo, quem o faz transfigurar nas malhas do sentimento e da natureza, quem o liberta de regras e das peias do passado, não obstante afirmar, no mesmo prólogo, que não se considerava nem clássico nem romântico:

A índole deste poema é absolutamente nova; e assim não tive exemplar que me arrimasse [...] Conheço que ele está fora das regras; e que, se pelos princípios clássicos o quiseram julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos. Porém, declaro desde já que não olhei as regras nem a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos e operações combinadas do espírito. (GARRETT, 1963, vol. 2, p. 293).

Com efeito, já se descortina nesse depoimento o direcionamento romântico de se apreender a matéria dos textos tão somente da natureza, fazendo emergir desta e por esta o autor individual, com necessária autonomia de linguagem para dar livre vazão aos sentimentos.

Na memória a que anteriormente aludimos, lida pelo nosso poeta em 1843 ao Conservatório Real, reafirma-se o escritor que vimos descrevendo: o literato que apresenta certa ambiguidade estilística, formal e estética – o que, diga-se de passagem, não envolve nenhuma depreciação – aparentemente ainda não de todo convicto dos destinos, dos rumos do novo fazer literário. Garrett traça ali todo seu plano de composição para *Frei Luís de Souza*, que, de acordo com SARAIVA; LOPES ([196-], p. 692), é “obra solitária não apenas na literatura portuguesa, e no teatro romântico em geral, mas até no próprio teatro garrettiano.”

O autor descarrega na *memória* as teorias que supõe advirem de suas reflexões, e que, no entanto, se podem atribuir em parte ao ideário romântico em voga à época, e que o autor buscava tardiamente assimilar ou adaptar, e, em parte, ao complexo formal clássico de que se entranhara na mocidade. Julga sem embargo que haveria na referida peça mais similitudes com a tragédia antiga do que com o drama novo ou com o romance moderno, pois retrata uma história “casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de Sófocles”. (GARRETT, 1963, vol. 2, p. 1082).

Garrett chama por vezes de “drama” sua composição. Porém, mostra-se convicto de se tratar de uma “verdadeira tragédia”. Não lhe dá, todavia, esse nome por não crer que assuntos modernos possam naturalmente se moldar ao verso. Além disso, não se atreveria “a dar a uma composição em prosa, o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas”. (GARRETT, 1963, vol. 2, p. 1083). Prefere de fato o título moderno e modesto de “drama”, ainda que não atenda (ou não apreenda) por inteiro as regras deste novo gênero de composição.

Essa humilde e despretensiosa postura parece desmoronar mais adiante quando reconhece, mesmo que veladamente, a possibilidade de poder ter alcançado um intento único: o de haver conseguido excitar terror e piedade às plateias, através de um “drama” sem muitas figuras e de simples atitudes; sem amores, aventuras, paixões, violência, sem assassinos, adultérios, incestos, blasfêmias e maldições. E ajunta ainda que, se porventura tivesse alcançado tal propósito, haveria descoberto a “tragédia nova”, o teatro de sua época, consentâneo das nações modernas.

Não obstante reconhecer que, pela índole, *Frei Luís de Souza* sempre pertencerá ao “antigo gênero trágico”, ainda que na forma se adeque mais ao drama – ambiguidade esta que talvez justifique a convicção do poeta de que fazia algo absolutamente novo – não se pode descurar de que Garrett conscientemente ou não o situava nos domínios conceituais do teatro romântico, uma vez que, tanto na *memória* quanto na referida carta a Duarte Lessa, reconhece o despojamento formal de seu texto, o desprendimento de regras, o intencional afastamento do paganismo e da mitologia em direção a coisas mais conformes às crenças, superstições, princípios e ideias da gente portuguesa, em suma, “dum teatro independente da produção estrangeira, um teatro de raízes fincadas nos imensos tesouros da história pátria.” (FERREIRA, [196-], p. 751).

Tais incursões talvez por si só bastassem para enquadrar *Frei Luís de Souza* no cenário do romantismo europeu, entretanto, outras características patentes nos apresenta o próprio poeta em sua *Memória ao Conservatório Real*. Ouçamo-lo mais uma vez – com vistas a perscrutar o desenvolvimento de seu ideário formal e estético ao longo dos anos. Relativamente à composição do *Camões*, de 1825 escreve: “[...] não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos e operações combinadas do espírito.” (GARRETT, 1963, vol. 2, p. 293) E no prólogo ao *Frei Luís de Souza*, de 1843:

Para ensaiar estas minhas teorias de arte, que se reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma nem de invenção nem de estilo fora da verdade e do natural, escolhi este assunto, porque em suas mesmas dificuldades estavam as condições de sua maior propriedade. (GARRETT, 1963, vol. 2, p. 1084)

Em nosso texto, intentamos uma reflexão aproximativa que fizesse convergir aspectos históricos, políticos e literários atinentes aos primórdios do romantismo europeu, a partir da compreensão de que fora crucial o papel do *Sturm und Drang* alemão como ebuliente e difusor de certas ideias fundamentais para o desenvolvimento do romantismo universal. Começamos apresentando e fazendo dialogar as características marcantes do ideário que chamaremos antineoclássico, uma vez que não havia, como vimos, a intenção de rechaçar a literatura de gregos e

romanos, mas sim, seu uso programático como modelo de perfeição e imitação da natureza.

Trouxemos à baila Almeida Garrett e, por conseguinte, a literatura portuguesa produzida naquele momento, resultado, um tanto tardio, da trajetória literária de alemães e de franceses. Concluímos pela análise de alguns depoimentos do próprio autor⁶ que, ao menos em termos conceituais, houve uma evolução do homem árcade para o literato de contornos e convicções românticas, o que, à primeira vista, parece mais natural ou previsível do que uma trajetória como a dos pré-românticos alemães Goethe e Schiller, que substituíram o ímpeto juvenil de anarquia e transformação literária por um ideal estético classicizante. Ao longo de nosso texto, porém, demonstramos facetas do poeta português que desmentem aquela firmeza de princípios. Desvelamos posturas um tanto contraditórias em épocas relativamente idênticas. Vezes houve em que o clássico convicto cedia lugar ao romântico, outras, o contrário.

O que fica de nossa reflexão é que descobrimos o homem Garrett em constante mutação, o escritor de duas épocas a encerrar um ciclo ainda bastante incrustado na literatura portuguesa – representado pelo descompromisso com o novo fazer literário europeu – e a abrir um novo caminho para os artistas da palavra em seu país. Porém, este Garrett-ponte, nunca deixaria completamente um lado para ingressar de todo noutro.

Referências bibliográficas

BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. New York: Cambridge University Press, 1993.

DONADONI, Eugenio. *Breve Storia della Letteratura Italiana: dalle origini ai nostri giorni*. 4. ed. Milano: Casa Editrice Carlo Signorelli, 1960.

⁶ Ver duas últimas citações.

FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, [196-].

GARRETT, Almeida. *Obra Completa*. Vol. 1 e 2. Porto: Lello & Irmão Editores, 1963.

ROSENFELD, Anatol. *Aspectos do Romantismo Alemão*. In: *Texto e Contexto* (ensaios). São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, [196-].

ⁱ **Renato Cardoso CORGOSINHO, Doutorando**
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Programa de Pós-graduação em Letras
renatoccor@yahoo.com.br