

AS LÍRICAS AMOROSAS GONZAGUIANA E GARRETTIANA: INFLUÊNCIAS E PARALELISMOS

CRISTINA COSTA VIEIRA

Universidade da Beira Interior
crisleov@hotmail.com

A literatura comparada está associada a conceitos como «dialogismo» (desenvolvido pelo russo Bakhtine), «intertextualidade» (conceptualizado pela búlgara Kristeva e pelo teórico francês Genette) e «influência» (repensado pelo norte-americano Harold Bloom). A continuidade e a universalidade dos estudos comparativistas aferem-se ainda nas obras de divulgação dos francófonos Claude Pichois, André-Michel Rousseau e Pierre Brunel, de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pagneaux, do espanhol Claudio Guillén, de Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling, ou ainda dos brasileiros Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal¹.

O método comparativista não é propriamente o estudo das influências literárias, que visam mostrar a relação causa/efeito entre o texto A (primeiro no tempo) e o texto B. É antes um método de análise que procura descobrir paralelismos entre textos, mesmo que ocasionais. Assim, quando Kristeva define o texto (qualquer texto, note-se) como um «mosaico de citações»², estas últimas tanto podem ser fruto do acaso, como resultar de influências mais ou menos conscientes. Mas há toda uma carga pejorativa associada pelo Romantismo à palavra «influência», de que deram conta explicitamente autores como Octavio Paz em *Los Hijos del Limo* ou Harold Bloom em *A Angústia da Influência*.³ Nem

¹ Cf. BAKHTINE, 1998: 9-56; KRISTEVA, 2000: 84-87; BLOOM, 1992; GENETTE, 1979, 1982; MACHADO & PAGNEAUX, 1981; PICHOSIS; ROUSSEAU & BRUNEL, 1983; GUILLÉN, 1985; CLAUDON & HADDAD-WOTLING, 1994; e COUTINHO & CARVALHAL, 1994.

² Cf. KRISTEVA, 2000: 85.

³ Cf. PAZ, 1993: 15-37 e 64-87; e BLOOM, 1992: 17-27.

Kristeva nem Genette escaparam a este preconceito, no seu esforço por substituir o vocábulo «influência» pelo termo «intertextualidade». Porém, muita teoria se renovou desde esses anos 70. Por exemplo, Bloom mostra que escrever e ler se torna uma aventura de uso e descoberta de «palimpsestos». Os modelos são inevitáveis até para os autores modernos, que se livram assim do terror da dependência ou superação daqueles, terror não sentido pelos clássicos:

*Esta opinião de que a influência poética existe escassamente [...] é ela própria [...] uma variedade [...] de um princípio de angústia. [...] A influência poética, ou, como lhe chamarei mais frequentemente, o encobrimento poético, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta. Quando tal estudo considera o contexto no qual o ciclo vital se desenrola, será levado a examinar simultaneamente as relações entre poetas como [...] capítulos na história do revisionismo moderno, querendo «moderno» dizer aqui posterior ao Iluminismo. O poeta moderno [...] é o herdeiro de uma melancolia engendrada no espírito do Iluminismo pelo cepticismo deste em relação ao seu duplo papel legado de riqueza de imaginação dos Antigos e dos mestres do Renascimento*⁴.

Ora, na Idade Média não existia a noção de autor, e hoje, com o conceito de intertextualidade, é o mito romântico do autor original que se desmorona, porque todos os autores imitam, em diferentes graus, formas e consciência. Houve mesmo uma época em que era prestigiante imitar. E assim, os «condenados» clássicos são os mais universais de todos os escritores, permanecendo, por isso, actuais. O conceito de intertextualidade recusa, pois, condenar a *imitatio* clássica, algo que o Romantismo legou aos tempos modernos, ainda que um dos mais lídimos representantes do Romantismo, Goethe, seja também um clássico, ao valorizar o equilíbrio, a harmonia, a imitação da natureza e a Antiguidade grega⁵. Aliás, Goethe, admirado por Garrett, esteve mais perto da modernidade do que a maioria dos românticos, que apenas apostavam na rejeição dos clássicos, baseados no *volkgeist*, o espírito do povo. Ao invés, Goethe defendia que a melhor arte moderna (i. e. «romântica»), se faria da combinação de princípios clássicos com o génio romântico⁶. Revela Ofélia Monteiro:

[...] [Em Garrett] vinha [...] pressentida a ideia que Goethe expressara na última parte do Fausto «sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir [...] a poesia moderna»: § «Foi [...] a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a

⁴ Cf. BLOOM, 1992: 19-20.

⁵ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 369-370.

⁶ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 399-402; COELHO, 1994: 475-476; e PAVÃO JR., 1955: 7-35. Diz PAVÃO JR., 1955: 34: «Garrett conhecia a obra de Goethe e procurou imitá-lo. É ele próprio que o confessa em vários passos das suas obras: no prefácio de *D. Filipa de Vilhena*, julga-se *ordeiro* como o corifeu do Romantismo alemão, ao procurar colocar a sua peça entre os dois credos [Romantismo e Classicismo]». Acrescento nosso.

união da arte antiga com a arte moderna [...], de cujo consórcio tem de nascer [...] o símbolo da arte regenerada». § Colocava-se, desta forma, o jovem Garrett acima dos debates exageradamente partidários que, na Europa de então, [...] opunham sem transigências os autores julgados clássicos aos considerados românticos. [...] O seu critério supunha um certo eclectismo. § Os frequentadores das «fundas cavas» do Romantismo que tanto chocavam o nosso «Alceu» [...] caíam afinal, acusando sempre o servilismo das regras e da imitação antiga, na admiração tão servil também de outros modelos, que em seu nome desprezavam inegáveis belezas e válidos conselhos, se aparentados com o classicismo de partipris renegado: § «Hoje é moda o romântico, é finura, / É tom achar Ossian melhor que Homero, / [...] / De Paris os modernos elegantes / Deixam Racine para lerem Schiller; / Chamam [...] / Antiquário a Boileau, pedante a Horácio. / Só gostam de Irminsulfs e de Teutates [...]»⁷.

Ora, o campo da literatura comparada é precisamente o da universalidade, que permite, por exemplo, pôr lado a lado um árcade brasileiro e um romântico português, para além, claro, de nos esclarecer sobre a falácia da oposição clássico/romântico.

A corrente arcádica, a que pertence o poeta Tomás António Gonzaga (1744-1810), segue conscientemente a *mimesis* aristotélica e a *imitatio* horaciana, preceitos clássicos, mas Gonzaga também é um precursor do Romantismo⁸, sendo, sem dúvida (pelo menos o pretendemos demonstrar), uma fonte de inspiração para Almeida Garrett (1799-1854). Sucede que houve um Garrett clássico e um Garrett romântico⁹. Por outro lado, o neoclássico Gonzaga teve também uma faceta iluminista e pré-romântica, revelando, por exemplo, desprezo pelo despotismo iluminado, patente na lira «Alexandre, Marília, qual o rio»¹⁰. Jacinto do Prado Coelho esclarece:

*Nele [em Gonzaga] se manifesta um espírito imbuído do naturalismo dos filósofos de Setecentos, o que o anima a rejeitar o despotismo esclarecido e a defender um liberalismo moderado. [...] A prisão do poeta, seguida de degredo [...], acentua a vibração da saudade amorosa e a inquietação latente no seu lirismo. Este sentido da dor e da complexidade da existência faz de Gonzaga um cativante pré-romântico, ao mesmo tempo que a sua poesia assinala a transição do Classicismo para o Romantismo*¹¹.

⁷ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 400-401. Acrescento nosso.

⁸ Cf. MOISÉS, 1983: 253-273; e LAPA, 1982: VII-XXXVI.

⁹ Cf. PAVÃO JR., 1955: *passim*.

¹⁰ Cf. LAPA, 1982: XXVIII-XXXII, e GONZAGA, 1982: 64-66. Na lira 27, personalidades tradicionalmente cantadas como heróis, Alexandre e Júlio César, são ousadamente criticadas como bárbaros conquistadores, causadores de mortes e violências mil, a que o sujeito poético contrapõe como modelo de herói o homem justo e bom: «O ser herói, Marília, não consiste / em queimar os impérios; move a guerra, / espalha o sangue humano, / e despoeva a terra / também o mau tirano. / Consiste o ser herói em viver justo: / e tanto pode ser herói o pobre, / como o maior Augusto». Este novo ideal de heroísmo aproxima-se ideologicamente dos princípios burgueses e românticos e afasta-se da axiologia clássica.

¹¹ Cf. COELHO, 1994: 373. Acrescento nosso.

Nessa zona de confluência e de continuidade, e não de oposição, entre o Classicismo e o Romantismo, ressaltam, em nosso entender, as relações intertextuais entre Gonzaga e Garrett. Questionemo-nos agora: a existirem tais relações, elas são fruto do acaso, de um contexto histórico, ou resultam de uma influência que, por questões cronológicas, só podem ser de Gonzaga sobre Garrett e não o contrário, tendo em conta que aquele tem já 55 anos quando Garrett nasce, e este apenas 11 quando Gonzaga morre. Não sendo inédita, esta perspectiva de um dialogismo em que a influência se exerce de lá para cá e não de cá para lá é, todavia, menos usual nos estudos literários, mercê, quiçá, do preconceito de país ex-colonizador¹². Assim sucede nos estudos «Garrett e o Brasil» (1958), do português Carlos de Assis Pereira, e «Almeida Garrett e a formação da consciência nacional no Brasil» (2003), da brasileira Regina Zilberman¹³. Bem mais heterodoxos e próximos da nossa perspectiva são os estudos «Um Garrett brasileiro. Influência do Brasil em Portugal» (1956), de José Osório de Oliveira, e *As relações brasileiras de Almeida Garrett* (1980), de Carlos d'Alge¹⁴. Estes ensaios detectam um conjunto de influências da literatura brasileira sobre Garrett. Poder-se-ia então pensar que o estudo da intertextualidade entre as líricas gonza-guiana e garrettiana já nada mais teria para oferecer, o que é falso.

Várias questões podem, entretanto, desde já, ser levantadas: se Gonzaga é um poeta arcádico da literatura brasileira da segunda metade do século XVIII e se Garrett é unanimemente considerado como o introdutor do Romantismo em Portugal¹⁵, nascido mais de meio século depois, numa altura em que Gonzaga se encontrava expatriado em Moçambique¹⁶, o que poderão ter em comum as suas obras? E qual o interesse da poesia arcádica nos tempos de hoje, que por vezes padecem de uma certa perspectiva que associa o clássico a tudo o que é retrógrado, a que se oporiam os modernos românticos? Este preconceito, com origem nos irmãos Schlegel e divulgado na obra *De l'Allemagne*, de M^{me} de Staël, foi herdado por nós como um senso comum, enganador, claro...¹⁷ E basta-nos lembrar Sophia de Mello Breyner, absolutamente moderna no seu classicismo. Tal como o Arcadismo ostracizou o Barroco, qual «cancro literário», também aquele provou do seu veneno, tendo agora por acusador o Romantismo¹⁸.

¹² Cf. COELHO, 1994: 476.

¹³ Cf. PEREIRA, 1958, e ZILBERMAN, 2003: 335-358.

¹⁴ Cf. OLIVEIRA, 1956: 137-143, e D'ALGE, 1980.

¹⁵ Cf. COELHO, 1994: 366: «Bastariam os títulos de introdutor do Romantismo em Portugal e de reformador do teatro português para tornar G. um dos grandes nomes da história da nossa cultura. Mas o modo como introduziu e reformou mais o impõem ao nosso apreço. [...] Aderiu ao Romantismo principalmente enquanto afirmação plena do individual, do diferente, nos homens como nas nações [...]».

¹⁶ Cf. LAPA, 1982: XXIII-XXVI.

¹⁷ Cf. COELHO, 1994: 475. Um dos mais fulcrais ensaios contemporâneos na reabilitação do Clássico intitula-se *Barroco e Classicismo* (1988), da autoria de Victor Tapié.

¹⁸ Cf. SENA, 1992: 15-17, 89-114 e 154-179.

Um primeiro objectivo desta comunicação é, por conseguinte, provar que a poesia arcádica de um dos seus mais lídimos representantes, Gonzaga, cujo mérito foi reconhecido por ilustres mestres portugueses setecentistas e oitocentistas, como Correia Garção, Almeida Garrett e Teófilo Braga, tem não só valor *per se*, como conseguiu influenciar toda uma geração de escritores, nomeadamente Garrett lírico, em âmbitos tão diversos como temas, motivos e símbolos, processos retóricos e prosódicos, formas poéticas e tendências estéticas. Citando Massaud Moisés em *A Literatura Brasileira através dos Textos*, Gonzaga tornou-se «uma espécie de mestre de alguns como Garrett, Gonçalves Dias, Maciel Monteiro, Castro Alves»¹⁹. Se atentarmos aos nomes acima aludidos, verificamos que o poeta arcádico teve ascendente sobre quase toda uma geração romântica dos dois lados do Atlântico, e que entre esses românticos se encontra um dos maiores da literatura portuguesa.

De facto, o vate português esteve muito atento à literatura brasileira sua coeva e não só, num momento em que o Brasil se tornou independente (7 de Setembro de 1822). Nessa altura, o jovem Garrett já tinha obra poética publicada e estava envolvido nas convulsões políticas liberais que ditaram o cerco do Porto pelas tropas miguelistas (1820) e o desembarque do Mindelo pelas tropas afectas a D. Pedro IV. Garrett, apoiante da independência do Brasil, concretiza na sua obra as palavras deixadas no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*: «E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros»²⁰.

Ora, sucede que o *Bosquejo* garrettiano é, nas palavras de Carlos de Assis Pereira, «a primeira apreciação de conjunto da poesia de língua portuguesa e [...] inaugura a crítica literária no romantismo»²¹. Este texto de 1825 comprova a atenção e a estima do vate português relativamente à literatura brasileira, onde avultam a poesia de Gonzaga e a de outros poetas brasileiros do século XVIII, todos eles elogiados. O *Bosquejo* serve de prefácio ao *Parnaso Lusitano*, antologia que reuniria a melhor poesia escrita em português. Mas a atenção do poeta ao Brasil não se queda por aqui. Como indica Assis Pereira, Garrett apoiou a iminente independência do Brasil, no texto político *Portugal na balança da Europa*. A propósito do Brasil, disse o seguinte em 1824, em texto inserto no seu *Diário da minha Viagem a Inglaterra*: «O Brasil, oh! Que país abençoado, se o não perderem!»²² Garrett escreveu em 1821 a ode «Ao Brasil liberto», inserta na colectânea *Lírica de João*

¹⁹ Cf. MOISÉS, 1971: 77. Ainda este ensaísta, na obra *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, s.v. «Gonzaga, Tomás António», indica que o «Romantismo sofreu a sedução de G., com Castro Alves a dramatizar a figura do poeta ou Casimiro de Abreu a distingui-lo especialmente, e até no Modernismo há alusões à obra de Dirceu em poetas de relevo». (Cf. MOISÉS, 1987: 176).

²⁰ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 503.

²¹ Cf. PEREIRA, 1958: 18.

²² Garrett deixou explícito o seu apoio à independência do Brasil no texto político «Portugal na balança da Europa. Do que tem sido e do que ora lhe convém ser na ordem das coisas do mundo civilizado» (cf. PEREIRA, 1958: 17-18). Sobre a complexa actividade política de Almeida Garrett e o seu envolvimento profundo na revolução liberal, vide AMORIM, 1881.

Mínimo (1829), e elogiou no poema narrativo *Camões* (1825) o generoso Amazonas. Deixou ainda incompletas duas narrativas ligadas ao Brasil, ambas publicadas postumamente, *Helena* (1871) e *Komurahy. História Brasileira* (1956); e escreveu o folhetim «O Brasileiro em Lisboa»²³. O interesse de Garrett pelo Brasil terá nascido muito cedo graças à sua ama Rosa de Lima, mulata pernambucana, que entoava xácaras e lendas brasileiras, que lhe despertaram a curiosidade pelo Brasil e o gosto pelos romancistas²⁴.

Compete-nos agora provar outro aspecto desta relação literária luso-brasileira que é o da tese da dívida de Garrett em relação a Gonzaga. Seleccionámos para tal um conjunto de várias líras, intitulado *Marília de Dirceu*, e editado em Lisboa em 1792, quando o poeta ia a caminho de um exílio forçado em Moçambique, mas beneficiando de um tratamento que nada tinha a ver com o comum dos degredados²⁵. Seguiremos a edição de Rodrigues Lapa de 1982, que adverte em «Prefácio» que apenas as líras das partes I e II, correspondentes, respectivamente, à edição de 1792 e à de 1802 (esta, alargada em algumas dezenas de líras), podem ser com toda a segurança atribuídas a Gonzaga. Excluímos, pois, as líras da Parte III, que apenas surgem postumamente, na edição de 1812, não dando garantias de veracidade autoral²⁶. Colocamos também de parte as *Cartas Chilenas*, por não se tratar de poesia lírica, ainda que sejam pertinentes no que toca à explicitação da ideologia iluminista de Gonzaga²⁷. O *corpus* garrettiano em análise abrange as colectâneas *Retrato de Vénus* (1821), *Lírica de João Mínimo* (1829), conjunto de poemas «de feição arcádica embora com discretos acenos de romantismo»²⁸, *Odes Anacrônticas* (feitas na juventude, mas publicadas em 1903), *Flores sem Fruto* (1845) e *Folhas Caídas* (1853). Estas cinco colectâneas desenhavam uma trajectória que vai do arcadismo finissecular para um romantismo ainda eivado de traços clássicos²⁹. Seguiremos a edição da Lello, em 2 volumes, de 1963. Excluem-se deste cotejo *Camões* e *D. Branca*, poemas mais narrativos que líricos, e, como é óbvio, as tragédias *Mélope* e *Catão*, que confirmam, todavia, a faceta clássica de Garrett.

Tenhamos primeiro em consideração o contexto histórico-cultural. Antes do século XIX, a própria identidade da literatura brasileira era algo difusa em relação à literatura

²³ Cf. PEREIRA, 1958: 17-20, e OLIVEIRA, 1956: 138-143.

²⁴ Cf. OLIVEIRA, 1956: 138, e D'ALGE, 1980: 19-21.

²⁵ Cf. LAPA, 1982: XX-XXVI. O visconde de Barbacena, governador de Minas Gerais, a quem cabia a responsabilidade jurídica de condenar ou de absolver Gonzaga, era amigo do poeta, cuja obra admirava; foi a contragosto que condenou Gonzaga, tendo procedido sem «demasia de severidade; antes pelo contrário. Numa carta dirigida a Martinho de Melo e Castro, a 16 de Fevereiro de 1790, frisa o conflito entre a sua amizade e os seus deveres» (LAPA, 1982: XXI-XXII).

²⁶ Cf. LAPA, 1982: XXXII-XXXIII.

²⁷ Cf. GONZAGA, 1957.

²⁸ Cf. COELHO, 1994: 363.

²⁹ Cf. LAWTON, 1975: 9: «À la célébrité de *Folhas Caídas* s'oppose l'oubli où est tombé *Flores sem Fruto*, dès sa parution. Pourtant, les compositions de *Flores sem Fruto* ne sont pas moins importantes que celles de *Folhas Caídas*, car outre leur valeur intrinsèque elles permettent de suivre l'évolution de Garrett entre le style arcadique du dix-huitième siècle finissant et le moment où il trouve sa voix véritable».

portuguesa, como sucede com o Arcadismo brasileiro. Houve, é certo, antes do século XIX, casos isolados de poetas brasileiros a influenciar poetas portugueses. Mas uma influência globalizante da poesia brasileira sobre a congénere portuguesa só ocorre nos anos 60 do século XX, com o concretismo, ligado a nomes como Drummond e Haroldo de Campos, de que tirou dividendos a poesia experimental portuguesa³⁰.

A problemática da imitação é importante na análise de Gonzaga, uma vez que ele pertence a uma época – o século XVIII – em que o Arcadismo é muito europeu e pouco autóctone. Na realidade, o Arcadismo brasileiro é parte integrante do Arcadismo português. O movimento é introduzido no Brasil em 1768, com as *Obras* de Cláudio Manuel da Costa, amigo de Gonzaga – o Glauceste referido em liras como a 16, «Eu, Glauceste, não duvido» –³¹, e desenvolve-se até 1836, data em que Gonçalves de Magalhães publica *Suspiros Poéticos e Saudades*, que inicia o Romantismo brasileiro. Imitar era natural e honroso entre os árcades neoclássicos. Gonzaga imitou vários autores, tanto da Antiguidade greco-latina, a exemplo dos gregos Anacreonte e Teócrito e dos latinos Virgílio, Catulo e Horácio, como do Quinhentismo português, a começar por Camões³². Por exemplo, Marília enquadra-se em paisagens que traduzem bem mais o suave Mondego do que o caudaloso Amazonas, isto é, a lírica gonzaguiana recria cenários de *locus amoenus* tipicamente europeus, segundo a tradição clássica das écloas. A falta de americanismo é precisamente das poucas críticas que Garrett lança à poesia de Gonzaga no *Bosquejo*. Logo, preocupou-se mais o vate português com a independência literária do Brasil do que Gonzaga.

A distância de meio século que medeia entre o nascimento de Gonzaga e o de Garrett, um século rico e conturbado, justifica as diferenças entre os dois autores. Com efeito, Gonzaga nasce no princípio da segunda metade do século XVIII (1744), o que em termos literários significa o auge do arcadismo neoclássico, enquanto Garrett nasce no último ano do século XVIII, 1799, o que equivale ao período de transição para o Romantismo, de que Garrett é o introdutor em Portugal com a publicação dos poemas narrativos *Camões* (1825), e *D. Branca* (1826), escritos durante e após o exílio político em Inglaterra e em França. Por outro lado, Gonzaga nasceu e cresceu num Portugal absolutista, em que o Brasil era ainda uma colónia, nunca chegando a gozar a alegria de ver o Brasil independente (1822). Garrett, esse, rejubilou com «O Brasil Libertado», ode inserta na *Lírica de João Mínimo*, onde revela todo o seu entusiasmo revolucionário e optimista, isto para além de vários discursos políticos e confissões diarísticas onde transparece uma grande disponibilidade intelectual para o Brasil independente³³.

³⁰ Cf. SARAIVA, 2002: 343-363, sobretudo 354; e BOSI, 1997: 523-524 e 531-539.

³¹ Cf. RAMOS, 1992, e GONZAGA, 1982: 41-43.

³² Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 17-44.

³³ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 837-842 e 1578-1581; e PEREIRA, 1958: 17-20.

Apesar destas diferenças e distâncias, muitos elos unem Gonzaga e Garrett, paralelismos que ocorrem tanto no plano biográfico como no da produção literária. Gonzaga era conhecido nos círculos arcádicos pelo nome poético de Dirceu, e Garrett era denominado por alguns dos seus coevos como o «Alceu da Revolução de Vinte»³⁴. Além da semelhança fónica entre as suas alcunhas poéticas, ambos os poetas foram portuenses de nascimento. De facto, Gonzaga, tal como Garrett, nasceu na Cidade Invicta, ainda que tenha vivido a maior parte da vida em Minas Gerais, Brasil, mais concretamente em Vila Rica (actual Ouro Preto), tendo o poeta Dirceu rumado muito novo para o outro lado do Atlântico na companhia dos pais³⁵. Além da similar naturalidade, ambos os poetas têm sangue anglófono nas veias pelo lado feminino dos seus ascendentes³⁶, foram estudantes de Direito na Universidade de Coimbra e participaram em movimentos de revolta: por um lado, Garrett, enquanto estudante coimbrão, ousou desafiar autoridades professorais reaccionárias, lutou ao lado dos liberais no cerco do Porto de 1820 e ingressou nas fileiras dos liberais do Mindelo, que a partir da Ilha Terceira, e comandados por D. Pedro IV de Portugal, I Imperador do Brasil, lutaram na guerra civil liberal contra as tropas absolutistas. Gonzaga, por seu turno, terá alegadamente participado numa revolta contra a Coroa portuguesa em Vila Rica, que ficou conhecida por «Inconfidência Mineira» e que lhe valeu pouco tempo depois o degredo em Moçambique³⁷. Ambos conheceram o exílio político – Garrett em Paris e em Londres, Gonzaga em Moçambique – com consequências directas para os seus ideários e práticas estéticas e que convergem na mesma direcção: um afastamento do Arcadismo e uma aproximação ao Romantismo³⁸. Ambos foram infelizes no amor, o que muito determinou a excelência e a proximidade das suas poesias líricas, já que os dois tiveram por musas inspiradoras das respectivas obras-primas – *Marília de Dirceu* e *Folhas Caídas* – duas mulheres inacessíveis: por detrás do arcádico «Marília» estava a pessoa real de uma menina de 16 anos chamada Maria Doroteia Joaquina de Seixas, quando Gonzaga era um respeitável juiz quarentão, e a musa inspiradora de *Folhas Caídas* foi uma mulher casada, a viscondessa Rosa Montufar Infante da Luz, mulher do Ministro dos Negócios Estrangeiros da altura, Velez Barreiros, com o qual Garrett tinha relações de amizade e se correspondia³⁹. O tema romântico dos amores impossíveis constituiu uma realidade trágica-

³⁴ Cf. MONTEIRO, 1971: 165-219.

³⁵ Cf. LAPA, 1982: VII-VIII.

³⁶ A mãe de Gonzaga, D. Tomásia Isabel Clarck, é de ascendência inglesa, e Garrett será um topónimo de origem irlandesa, que lhe vem de uma avó paterna. Cf. TAVARES, 1929: 63, e COELHO, 1994: 363.

³⁷ Cf. LAPA, 1982: XII-XXIV; e MONTEIRO, 1971, vol. 1: 109-163 e 165-219.

³⁸ Cf. MOISÉS, 1983: 270-273; e MONTEIRO, 1971, vol. 2: 7-84. Massaud Moisés faz a relação directa entre a prisão na Ilha das Cobras e o subsequente degredo em Moçambique e a inflexão de Gonzaga de um arcadismo neoclassicista para um pré-romantismo. Ofélia Monteiro, por seu turno, salienta os efeitos de um exílio doloroso em Inglaterra que deu a Garrett uma nova mundivisão, o fez entrar em contacto directo com o romantismo inglês e lhe adestrou a sensibilidade romântica.

³⁹ Jacinto do Prado Coelho em *Ao Contrário de Penélope* alude ao trabalho de José Bruno Carreira, que, em 1954, deu a conhecer as vinte e duas cartas de amor de Garrett à baronesa (depois viscondessa) da Luz. As cartas comprovam a ligação de

mente biográfica quer para Gonzaga, quer para Garrett, e isso provavelmente aprimorou o seu estro lírico. Os leitores ao entrarem em contacto com a *Marília de Dirceu* e as *Folhas Caídas* sentem que ali não há só fingimento poético mas a expressão de uma sinceridade condoída, o que é do mais lírico e (pré)-romântico que pode haver. Aliás, outro elo entre estes dois poetas do amor⁴⁰ é o facto de tanto *Marília de Dirceu* como *Folhas Caídas* terem sido à época grandes sucessos editoriais⁴¹. Massaud Moisés, aliás, entende Gonzaga como um precursor do Garrett romântico:

*Tomás António Gonzaga semelha um genuíno precursor de Garrett: sensível, mas superficial, artificioso, inconscientemente insincero, o seu mérito reside no desentalar a poesia arcádica do imobilismo, tornando-a espontânea e livre. Com efeito, a renovação da linguagem poética levada a cabo por Garrett com Folhas Caídas (1853) se anuncia em Marília de Dirceu, por sinal também destinado à conquista amorosa ou à sua expressão*⁴².

Em Gonzaga, não há, pois, um puro convencionalismo arcádico, mas inspiração autobiográfica⁴³. Trata-se de uma história de amor aspirando ao casamento e à tranquilidade doméstica, como demonstrou Jacinto do Prado Coelho em *Ao Contrário de Penélope*, mas tragicamente interrompida por um processo que acusava o poeta de envolvimento (ainda hoje não comprovado, de que ele sempre alegou inocência) na Inconfidência Mineira de 1789. Estes acontecimentos biográficos marcantes na vida de Gonzaga – o amor de Marília,

Folhas Caídas a essa mulher (cf. COELHO, 1976: 111-115). Eduardo Honório em *Cartas a Garrett* (2000: 89-91) faz o resumo das missivas 94-98, que têm por remetente o Visconde da Luz e são dirigidas a Garrett. Lawton (LAWTON, 1975: 26) indica que Garrett conheceu a viscondessa a 2 de Janeiro de 1846 e que a ligação amorosa data de 9 de Março desse mesmo ano.

⁴⁰ A expressão vem-nos da obra *Cristóvão Falcão. Tomás António Gonzaga. Almeida Garrett – Poetas do Amor*, de José Pereira Tavares. Os autores de *Crisfal*, de *Marília de Dirceu* e de *Folhas Caídas* são apresentados como três lídimos exemplos da lírica amorosa em língua portuguesa e que, segundo este autor, prima pela qualidade e pela quantidade (Cf. TAVARES, 1929: 6).

⁴¹ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 11; TAVARES, 1929: 65-66 e 221; e LAWTON, 1975: 9. Sublinhem-se sobretudo as seguintes passagens, explicando o sucesso editorial de *Folhas Caídas*: «As *Folhas Caídas* [...] foram o seu “canto do cisne” e atingem uma beleza e vibração que dificilmente seriam igualadas. À parte as poesias *O Album* e *Saudades* [...] e *Retrato; Adeus, Mãe; Ave-Maria* e *A um Amigo* [...] e poucas mais, – todas as demais foram inspiradas por uma mulher casada. Gomes de Amorim, na sua obra – *Garrett – Memórias Biográficas* – escreveu: “Tudo nas *Folhas Caídas* é belo, inexecedível [...]”. E depois de analisar a beleza da poesia *Cascais* (XIX do livro I), conclui: – “E contudo, apesar de serem essas estrofes admiráveis, sente-se que elas nasceram duma chama impura. À mulher legítima, ou à mulher amada castamente, nunca o poeta faria tais versos”». (TAVARES, 1929: 221); «*Folhas Caídas*, dernière œuvre que Garrett a publiée, est le sommet de sa carrière de poète. [...] Ces trente-trois poèmes eurent un succès retentissant, jusqu’alors inconnu dans les lettres portugaises. Malheureusement, ce fut un succès de scandale [...]». (LAWTON, 1975: 9).

⁴² Cf. MOISÉS, 1983: 270-271.

⁴³ Esta história foi aproveitada pelo Prémio Pessoa Mário Cláudio, que, em *O Triunfo do Amor Português*, no capítulo «Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu», faz uma tocante narrativa a propósito dos amores entre o portuense Tomás António Gonzaga e a vila-riquense Maria Doroteia Joaquina de Seixas. A narrativa centra-se bastante no desenlace trágico desta história de amor, imaginando o que acontece aos dois apaixonados quando a prisão de Gonzaga na Ilha das Cobras e o posterior exílio em Moçambique os obriga a se separarem para sempre. (Cf. CLÁUDIO, 2005: 155-172).

a prisão do poeta na Ilha das Cobras e o subsequente exílio em Moçambique – influenciaram a tal ponto a sua lírica amorosa que nela distinguimos claramente duas partes: as líras anteriores à prisão, onde canta sob o signo da felicidade o projecto de aliança com Marília, de acordo com os tópicos do *locus amoenus* virgiliano e da *aurea mediocritas* horaciana (um ideal muito burguês, logo, pré-romântico), e as líras posteriores à sua prisão, onde canta, com dor e estoicismo, as saudades por Marília e a esperança de um reencontro, com uma boa resolução do seu caso (o que não sucedeu)⁴⁴.

Estas relações entre o real e a ficção também existem na poesia de Garrett, embora de forma mais dissimulada, e elas justificam, por um lado, uma leitura também biográfica da sua lírica (embora a ela não se deva limitar) e o sucesso editorial envolvido em escândalo de *Folhas Caídas*, pois que se sabia que alguns poemas eram inspirados pelos seus amores adúlteros pela viscondessa Rosa da Luz: as «rosas» do texto garrettiano certamente acentuavam os cochichos maledicentes das leitoras.

A ponte entre a poesia arcádica de Gonzaga e a poesia mais clássica de Garrett deve-se, segundo Ofélia Monteiro, a um tio deste, frei Alexandre do Sagrado Coração, bispo de Angra, que o educou e cuja influência tutelar teve um peso enorme, uma vez que foi este clérigo, arcádico e iluminista, que forneceu a Garrett uma sólida formação neoclássica, nunca renegada pelo nosso vate⁴⁵. De facto, ele deu testemunhos literários dessa formação, sobretudo no seu lirismo juvenil (e não só), como a tragédia *Catão*, as *Odes Anacreônticas* ou o *Retrato de Vénus*, e ainda em comentários onde revela desprezo pela filiação artificial em escolas literárias e pelo «ultra-romantismo», palavra que cunhou, aliás. Garrett foi, enfim, um eclético⁴⁶.

Por outro lado, Garrett conheceu vários brasileiros em circunstâncias diversas, primeiro na Universidade de Coimbra, cujo corpo discente era constituído por dez por cento de brasileiros, e depois no exílio em Paris, onde travou amizade com o pintor Araújo Porto Alegre e o escritor Francisco Adolfo de Varnhagen⁴⁷. Garrett foi ainda amigo de admiradores do Brasil, que viveram a realidade brasileira, e que influenciaram a sua obra, como Ferdinand Denis e Gomes de Amorim⁴⁸. As conversas muito provavelmente abranjeriam a poesia de Gonzaga. Acresce a isto que o êxito de *Marília de Dirceu*, patenteado nas numerosíssimas edições ocorridas logo no primeiro quartel do século XIX, incendiando corações românticos dos dois lados do Atlântico⁴⁹, tornaria quase inevitável o conheci-

⁴⁴ Cf. COELHO, 1976: 100-103; e LAPA, 1982: XXII-XXXVI.

⁴⁵ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 71-106 e 305-350; AMORIM, 1881, vol. 1. Vide sobretudo MONTEIRO, 1971, vol. 1: 305: «Com seu Tio D. Fr. Alexandre e, de uma maneira geral, com a geração a que ele pertencera e os mestres que essa geração adoptara, Garrett aprendera as grandes linhas (não as miúdas regras) da lição neoclássica».

⁴⁶ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 2: 401; e COELHO, 1994: 366.

⁴⁷ Cf. PEREIRA, 1958: 11 e 14-15.

⁴⁸ Cf. PEREIRA, 1958: 18; e MONTEIRO, 1971, vol. 2, p. 149.

⁴⁹ Cf. TAVARES, 1929: 65-66; e CRISTÓVÃO, 1981: 11. Tavares indica que Teófilo Braga e João de Deus admiravam Gonzaga.

mento da lírica gonzaguiana por parte de Garrett. Fernando Cristóvão, especialista em Gonzaga, comprova tal êxito, que fez deste autor, afirmou Inocêncio, o mais lido no seu século, a seguir a Camões⁵⁰. Além disso, *Marília de Dirceu* foi uma obra divulgadíssima em Portugal não só através de numerosas edições, mas também através das modinhas, cantigas de salão brasileiras que o arcádico Caldas Barbosa, coevo de Gonzaga, trouxe para Portugal, aonde chegou em 1768, popularizando-as em solo luso até 1800, a data da sua morte. Como muitas das líras gonzaguianas se adaptam facilmente a esquemas musicais, porque muitas delas têm a estrutura do refrão, várias foram divulgadas em modinhas deste lado do Atlântico, segundo relata Teófilo Braga⁵¹. Esta fortuna de *Marília de Dirceu* torna mais natural a descoberta de intertextualidades entre Gonzaga e Garrett. Por fim, o conhecimento daquele por parte deste é um facto indelével, já que o poeta Dirceu foi explicitamente elogiado no seu *Bosquejo*, como já vimos atrás.

Além disso, a lírica amorosa de Garrett não foi homogênea em termos de tendências estéticas, tal como não foi a de Gonzaga, embora esta num menor grau de variação. Com efeito, a formação arcádica e o próprio pendor de Gonzaga fizeram com que a sua poética fosse de claro domínio neoclássico, facto que pode ser verificado a todos os níveis da análise poética. Já aqui aludimos ao uso dos *topoi* do *locus amoenus* e da *aurea mediocritas*, sobretudo na Parte I da colectânea e ao emprego do nome «Marília», que mais não é do que a evolução do nome famosamente arcádico de Amaryllis dos poetas antigos. Um bom exemplo desta feição plenamente neoclássica de muitos dos poemas gonzaguianos é a lira 1, «Eu Marília não sou algum vaqueiro»⁵².

Os motivos da sua lírica também são neoclássicos, com destaque para o recurso à mitologia greco-latina, que abafa quase por completo o maravilhoso cristão⁵³. O deus mais vezes referido é Cupido, como não podia deixar de ser⁵⁴. Vejam-se como meros exemplos a lira 3, «De amar, minha Marília, a formosura», e 25, «O cego Cupido um dia»⁵⁵. Contudo, as figuras mitológicas são sempre evocadas ou invocadas para exaltar Marília como a deusa das deusas. A lira mais cristã será a 24, «Encheu, minha Marília, o grande Jove», onde Júpiter acaba por representar poeticamente Deus⁵⁶.

Marília de Dirceu conheceu, só até à data da morte de Garrett, pelo menos 28 edições: a obra foi reeditada, por exemplo, em 1801, 1812, 1817, 1818, 1819, 1820, 1822 e 1823.

⁵⁰ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 11.

⁵¹ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 40-42.

⁵² Cf. GONZAGA, 1982: 1-2.

⁵³ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 101-104.

⁵⁴ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 101.

⁵⁵ Cf. GONZAGA, 1982: 7-8 e 60-63, respectivamente.

⁵⁶ Cf. GONZAGA, 1982: 57-59. Vejam-se, por exemplo, os primeiros versos, que rezam o seguinte: «Encheu, minha Marília, o grande Jove / de imensos animais de toda a espécie / as terras, mais os ares, / o grande espaço dos salômbres rios, / dos negros, fundos mares».

Quanto às estruturas prosódicas de *Marília de Dirceu*, também elas são clássicas, ao revelarem grande regularidade. Gonzaga compôs sonetos (descobertos só no século XX por Rodrigues Lapa) e líras, estas em muito maior número. O termo «líra» designa uma canção que remonta a Bernardo Tasso, composta por quintilhas ou sextilhas decassilábicas e destinada a acompanhamento musical, como parece indicar o vasto uso do refrão e a sua fácil adaptação a música. Ora, a estrofação é variada no conjunto da obra de Gonzaga, que emprega estrofes como quadras, quintilhas, sextilhas e nonas, mas o poeta Dirceu é regular em cada poema *per se*, manifestando preferência pelas quadras e pelas sétimas, que combina ao sabor da improvisação. Veja-se como exemplo desse misto de improvisado e de *labor limae* horaciano a líra 23, «Num sítio ameno,» com esquema estrófico regular de quadras tetrassilábicas⁵⁷. Os esquemas rimáticos e rítmicos são igualmente regulares, mas apresentando variedade no conjunto da obra. Assim, a metrficação é leve e fluente. Gonzaga provou também a este nível o seu estro neoclássico, com certa dose de improvisado, ao evitar, alerta Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*, as rimas agudas nas redondilhas maiores e utilizando com bastante frequência o verso solto ou branco no primeiro verso das líras, colocando em última posição – onde tem destaque tónico – a palavra «Marília», o que lhe permite evitar a rima esdrúxula, de mais difícil concretização⁵⁸. Gonzaga valoriza, pois, como poeta arcádico, a forma sobre o conteúdo, no sentido mais profundo do termo, ou seja, em poesia será mais importante como se diz do que o que se diz, sendo isso afinal que talvez defina esta arte, aquilo que não pode ser dito de outra forma. Afrânio Coutinho lembra, a este propósito, como a poesia gonzaguiana consegue, através da variação formal, não ser monótona, quando ela é tematicamente restrita⁵⁹.

A repetição temática é, de facto, evidente. Várias das líras aqui analisadas são glosas de outras da própria colectânea. Por exemplo, o tema do amor como uma prisão é recorrente, sendo cantado nas líras 9, «Eu sou, gentil Marília, eu sou cativo»; 10, «Se existe um peito»; 12, «Topei um dia»; 13, «Oh! Quantos riscos»⁶⁰, entre outras, onde abundam substantivos metafóricos como «grilhões» e «cadeias».

Garrett revela também em algumas das suas poesias, sobretudo nas juvenis, esta aproximação a temas neoclássicos, o que é compreensível devido à sua sólida formação clássica. A experiência do exílio em Inglaterra e em França vai possibilitar-lhe o acesso, conhecimento e gosto de autores até então seus desconhecidos, como Lord Byron e Walter Scott, o que ditará em Garrett uma evolução de um Arcadismo iluminado para o Romantismo, natural até, pois o poeta tem a sentimentalidade de um entusiasta, revelada, na forma como amou e combateu a favor do liberalismo (no exército de D. Pedro IV e nos seus

⁵⁷ Cf. GONZAGA, 1982: 56-57.

⁵⁸ Cf. COUTINHO, 1968: 331.

⁵⁹ Cf. COUTINHO, 1968: 331.

⁶⁰ Cf. GONZAGA, 1982: 21-23, 23-25, 29-32 e 32-37, respectivamente.

poemas de inspiração revolucionária). Mas Garrett nunca pôs totalmente de parte princípios do Classicismo, como a *mimesis* aristotélica, antes equilibrando tais tendências estéticas de forma subtil⁶¹. Daí podermos estabelecer vários paralelos entre as poesias gonza-guiana e garrettiana.

Esse equilíbrio entre princípios clássicos e paixões românticas patenteia-se de forma exemplar no poema «Os Cinco Sentidos», de Garrett, integrado em *Folhas Caídas*, e que é, segundo Lawton⁶², um raro exemplo de regularidade prosódica numa obra com tendência para estruturas assimétricas ao nível estrófico, rimático e rítmico:

São belas – bem o sei, essas estrelas, / Mil cores – divinais têm essas flores; / Mas eu não tenho, amor, olhos para elas: / Em toda a natureza / Não vejo outra beleza / Senão a ti – a ti! // Divina – ai! sim, será a voz que afina / Saudosa – na ramagem densa, umbrosa. / Será; mas eu do rouxinol que trina / Não oiço a melodia, / Nem sinto outra harmonia / Senão a ti – a ti! // Respira – n’aura que entre as flores gira, / Celeste – incenso de perfume agreste. / Sei... não sinto: minha alma não aspira, / Não percebe, não toma / Senão o doce aroma / Que vem de ti – de ti! // Formosos – são os pomos saborosos, / É um mimo – de néctar o racimo: / E eu tenho fome e sede... sequiosos, / Famintos meus desejos / Estão... mas é de beijos, / É só de ti – de ti! // Macia – deve a relva luzidia / Do leito – ser por certo em que me deito. / Mas quem, ao pé de ti, quem poderia / Sentir outras carícias, / Tocar noutras delícias / Senão em ti – em ti! // A ti! ai, a ti só os meus sentidos / Todos num confundidos; / Sentem, ouvem, respiram; / Em ti, por ti deliram. / Em ti a minha sorte, / A minha vida em ti; / E quando venha a morte, / Será morrer por ti⁶³.

A regularidade na composição revela-se aos níveis estrófico, rimático e temático. Com efeito, o poema é composto de sextilhas, com um refrão em forma de terceto, à excepção da última estrofe, uma oitava, sùmula sinestésica do poema, assim expandida por razões temáticas. A rima é igualmente regular ao longo das sextilhas, segundo o esquema aba ccd. Tematicamente, há uma progressiva aproximação dos sentidos e dos dois corpos (do sujeito poético e da amada) ao longo das estrofes, superlativando cada sextilha um sentido. Mas o texto não é só sensualidade, pois revela traços de neoplatonismo, bem visível nos adjectivos «divinais», «divina» e «Celeste», vocábulos recorrentes em Gonzaga, não chegando, por isso, a ser um texto erótico. Ora, o neoplatonismo é um traço mais arcádico do que romântico, que demonstra um desejo de absoluto (e não apenas de carnalidade) na mulher amada. Há ainda uma clara semelhança, relativamente a Gonzaga, no uso privilegiado da hipérbole e da sinestesia ao serviço da descrição contemplativa da mulher amada. De facto, o poema «Os Cinco Sentidos» apresenta elos com a lira 17, «Minha Marília,» e,

⁶¹ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 305-402; vol. 2: 147-213.

⁶² Cf. LAWTON, 1975: 32-33.

⁶³ Cf. GARRETT, 1963, vol. 2: 190-191.

sobretudo, com as liras 7 da Parte I, «Vou retratar a Marília,» e 27 da Parte II, «A minha amada»⁶⁴, onde, de forma similar, o retrato hiperbólico da amada é conseguido mediante o elogio da Natureza. Assim, é «na fonte pura» que Marília pode contemplar a «alvura» da sua pele e a «compostura» da sua boca e «das mais feições»⁶⁵; e, em plena madrugada, com o céu estrelado, Marília, mesmo «sem fita ou flôr; ah! que então brilha / a natureza! / Então se mostra / tua beleza / inda maior»⁶⁶. A lira «Vou retratar a Marília» é ainda mais próxima do poema garrettiano pois mostra um sujeito poético pesaroso pelo facto de a natureza lhe não poder emprestar as cores com que retrate condignamente a amada, forma engenhosa (trata-se de uma preterição) de elogiar hiperbolicamente Marília:

*Vou retratar a Marília, / a Marília, meus amores; / porém como? Se eu não vejo / quem me empreste as finas côres: / dar-mas a terra não pode; / não, que a sua côr mimosa / vence o lírio, vence a rosa, / o jasmim e as outras flôres*⁶⁷.

«A minha amada», poema constituído por nonas tetrassilábicas, é ainda mais próximo do texto de Garrett, já que coloca em evidência os atributos físicos da amada, sobrepondo estes a belezas naturais que apelam ao órgão da visão («A minha amada / é mais formosa / que branco lírio, / dobrada rosa») ⁶⁸, para depois, num crescendo de sensualidade, culminar em sensações sinestésicas que envolvem a maior proximidade física do tacto: «a neve» e «o sol brilhante» da quarta nona causam «no peito ardor», e «as finas per'las» e os «rubins da Índia» da boca apelam a beijos, pois «Neles se agarram / amores mil»⁶⁹. É evidente que não podemos afirmar que esta lira de Gonzaga está na base do poema «Os Cinco Sentidos», de Garrett, uma vez que, por exemplo, outro poeta, Joaquim Bingre, nascido em 1763, também tem ousados poemas dirigidos a Marília – *Cinco Sonetos* que terminam pelo «Tacto»⁷⁰ –, tal como acontece, de forma condensada, no poema garrettiano. Mas os paralelismos entre os textos de Gonzaga e de Garrett são de igual modo nítidos.

Há, pois, temas e processos retóricos comuns a Gonzaga e a Garrett, como a valorização hiperbólica da beleza da amada ou ainda o poder do seu olhar ou do seu rosto, visível em poemas como «Marília, teus olhos», de Gonzaga, e «Olhos Negros», de Garrett, este último publicado em *Flores sem Fruto*:

Marília, teus olhos / são réus e culpados / que sofra e que beije / os ferros pesados / de injusto senhor.

⁶⁴ Cf. GONZAGA, 1982: 17-18, 43-47 e 130-132.

⁶⁵ Cf. GONZAGA, 1982: 44.

⁶⁶ Cf. GONZAGA, 1982: 45.

⁶⁷ Cf. GONZAGA, 1982: 17.

⁶⁸ Cf. GONZAGA, 1982: 130.

⁶⁹ Cf. GONZAGA, 1982: 132.

⁷⁰ Cf. COELHO, 1976: 97-100.

*Por teus olhos negros, negros, / Trago eu negro o coração, / De tanto pedir-lhe amores...
/ E eles a dizer que não*⁷¹.

Quanto às formas utilizadas por ambos os autores, destaquemos as odes anacreônicas. Não é por acaso, aliás, que Garrett no seu *Bosquejo* elogia Gonzaga qualificando-o de poeta anacreônico⁷². As odes anacrônicas, criadas, como diz o nome, pelo grego Anacreonte⁷³, implicam tematicamente o elogio dos prazeres da vida, e foram cultivadas por Garrett jovem, ainda que as *Odes Anacrônicas* só tenham vindo a lume postumamente, em 1903. O poeta inseriu também cinco poemas na sua penúltima coletânea poética, *Flores em Fruto*, que constituem adaptações livres de odes de Anacreonte: «A lira», «Gozo da Vida», «A força da mulher», «A rosa» e «A Pombinha»⁷⁴. Todas estas odes estão em relação intertextual com as do poeta Dirceu, pelo similar uso arcádico do verso conciso, da sensualidade e do *topos* do *locus amoenus* e pela paralela valorização hiperbólica da mulher amada, seja ela Lília (em Garrett) ou Marília (em Gonzaga), cujos sorrisos e olhares têm o poder de, qual deusas, tudo dominar. Cotejem-se a lira 21 de Gonzaga e a Ode IV de Garrett:

*Não sei, Marília, que tenho, / depois que vi o teu rosto, / pois quanto não é Marília / já não posso ver com gosto.
Lília, é por certo / Grande loucura / Querer amar / A formosura. // Só por lhe ver / Faces formosas, / Rosto galante*⁷⁵.

Diz Gonzaga na lira 29, uma ode anacreônica, e Garrett, na Ode V:

O tirano Amor risonho / me aparece e me convida / para que seu jugo aceite; / e quer que eu passe em deleite / o resto da triste vida. // – O sonoro Anacreonte (astuto e moço dizia) / já perto da morte estava, / inda de amores cantava; / por isso alegre vivia. // [...] // Eu lhe respondo: – Perjuro, / nada creio do que dizes, / porque já te fui sujeito, / inda conservo no peito / estas frescas cicatrizes.

Cupido, cruel Cupido! / Assim ouvia aos pastores, / Sem lhe atinar o sentido, / O que era amores. // Ouvia de amor falar / Com susto, temor e espanto; / Mas nunca pensei obrar / Seu poder tanto. // Quando um dia em que cansado / Da caça, me recostei, / [...] / Céus!

⁷¹ Cf. GONZAGA, 1982: 8-12; e GARRETT, 1963, vol. 2: 127.

⁷² Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 503.

⁷³ Cf. LOURENÇO, 2006: 51-60, sobretudo 51, em que Frederico Lourenço alerta para o seguinte aspecto: «Já no tempo do orador romano seria difícil distinguir entre os poemas autênticos de Anacreonte e as imitações dos seus seguidores – imitações essas que entraram na poesia portuguesa do século XVI pela mão de António Ferreira. No entanto, o tom delíco-doce dos poemas imitados de Anacreonte contrasta com a força irônica, o enlevo quase metafísico e a amargura erótica do poeta arcaico que nasceu na ilha de Teos [...]».

⁷⁴ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 1725-1736; vol. 2: 25-35.

⁷⁵ Cf. GONZAGA, 1982: 52; e GARRETT, 1963, vol. 1: 1732.

*Que avistei!? // Sinto abrasar-se-me o peito, / Estalar-me o coração, / E sem razão nem conceito, / Clamei então: // – Eis o fatal, triste dia, / Em que conheço Cupido; Lília, Lília, assim dizia, / Perco o sentido*⁷⁶.

Também a Ode VII de Garrett, «Vinde, prazeres», em muito lembra a lira 11 de Gonzaga, «Não toques, minha musa, não, não toques», já que em ambos os textos os sujeitos poéticos instam às divindades para os inspirarem na celebração do amor e da mulher amada, em similar tom anacreôntico. Dizem Garrett e Gonzaga:

Vinde, prazeres, / Que andais brincando / Por entre as flores, / Despidas graças; [...] Da meiga Lília / Cantar pretendo / Natal ditoso; / Tu, por clemência, / Deidade, inspira / Teu fiel cultor, / Faze mereça / Minha áurea lira / Ternos sorrisos / Cândido amor.

Anima pois, ó Musa, o instrumento, / que a voz também levanto; / porém tu deste muito acima o ponto, / Dirceu não pode tanto. / Abaixa, minha Musa, o tom que ergueste, / eu já, eu já te sigo. / Mas, ah! Vou a dizer herói e guerra, / e só Marília digo [...]»⁷⁷.

Contudo, é evidente que apesar dos muitos paralelismos encontrados, há diferenças inerentes aos próprios autores e épocas em que se contextualizam. Gonzaga tem uma dominante clássica, e Garrett evoluiu poeticamente de uma dominante clássica para uma dominante romântica. Três características principais afastam Gonzaga de Garrett: primeiro, a sensualidade erótica; segundo, o desejo de uma mulher perfeita, que Gonzaga crê ter encontrado, enquanto Garrett foi sempre um insatisfeito, com toda a complexidade perceptível na Joanhina de *Viagens na Minha Terra*; finalmente, mas não menos importante, o sentimento e a valorização da Natureza. Este último aspecto distancia Gonzaga de Garrett, excepto nas liras gonzaguianas em que o tema da Natureza é tratado de uma forma pré-romântica, como sucede na lira 5, «Acaso são êstes». Esta última composição revela um interessante jogo intertextual com o poema garrettiano «Cascais». Cotejemos os textos:

Acaso são êstes / os sítios formosos, / aonde passava / os anos gostosos? / São êstes os prados, / aonde brincava, / enquanto pastava / o manso rebanho, / que Alceu me deixou? / São êstes os sítios? / São êstes; mas eu / o mesmo não sou. / Marília, tu chamas? / Espera, que eu vou. // [...] // Minha alma, que tinha / liberta a vontade, / agora já sente / amor e saudade. / Os sítios formosos, / que já me agradaram, / ah! não se mudaram; mudaram-se os olhos, / de triste que estou. São êstes os sítios? / São êstes; mas eu / o mesmo não sou. / Marília, tu chamas? / Espera, que eu vou.

Acabava ali a terra / Nos derradeiros rochedos; / A deserta árida serra / Por entre os negros penedos / Só deixa viver mesquinho / Triste pinheiro maninho. // E os ventos despre-

⁷⁶ Cf. GONZAGA, 1982: 67-68; e GARRETT, 1963, vol. 1: 1733.

⁷⁷ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 1735; e GONZAGA, 1982: 26-28.

gados / Sopravam rijo na rama, / E os céus turvos, anuviados, / O mar que incessante brama... / Tudo ali era braveza / De selvagem natureza. // [...] // Ali sós no mundo, sós, / Santo Deus! como vivemos! / Como éramos tudo nós / E de nada mais soubemos! / Como nos folgava a vida / De tudo o mais esquecida! // [...] Ai, ai! que pesados anos / Tardios depois vieram! / Oh! que fatais desenganos, / Ramo a ramo a desfizeram / A minha choça na serra, / Lá onde se acaba a terra! // [...] // Inda ali acaba a terra, / Mas já o céu não começa; / Que aquela visão da serra / Sumiu-se na treva espessa, / E deixou nua a bruteza / Dessa agreste natureza⁷⁸.

Os dois poemas revelam um similar gosto melancólico pela paisagem exterior que espelha a alma do sujeito poético, ou seja, um sentimento romântico da Natureza. Diferem, porém, na razão por detrás da melancolia: em Gonzaga, a paisagem não é a mesma, pois agora reina no coração do poeta o amor por Marília; em Garrett, a paisagem não é a mesma, pois agora reina no coração do poeta o desengano. Comenta assim Rodrigues Lapa:

Ausente de Marília, o poeta vê tudo mudado na Natureza, que assim se veste das côres tristes da sua alma. A poesia apresenta uma novidade romântica, o tema da Natureza – estado de alma, que havia muito se não fazia sentir, com igual encanto, na literatura portuguesa. Gonzaga soube dar forma perfeita ao tema, de acordo com o novo rumo de almas⁷⁹.

Por fim, a sensualidade erótica é muito mais vincada em Garrett do que em Gonzaga, e essa é talvez a característica que mais afasta os dois líricos: este revela um forte neoplatonismo, que reduz drasticamente qualquer potencial matiz erótico, enquanto Garrett é profundamente sensualista em vários poemas. Contextualmente, é fácil entender tal diferença: Gonzaga viveu na época da Real Mesa Censória – criada em 1768 por Pombal e que perduraria na prática, ainda que com outro nome, até 1794, já no reinado de D. Maria (Real Comissão Geral sobre o Exame e Censura de Livros, tendo a censura voltado a ser tripartida até à extinção em 1821). E há vários testemunhos escritos – manuscritos encerrados na Biblioteca Nacional e encontrados e estudados por Rodrigues Lapa – que revelam várias correcções da Censura. O espaço de manobra de Gonzaga não era por isso tão amplo quanto o de Garrett, que pôde compor poemas eivados de grande sensualidade, bem ao gosto romântico, como é o caso de *O Retrato de Vénus*, que levantou aliás grande escândalo, mas que lhe deu pela primeira vez grande notoriedade⁸⁰.

⁷⁸ Cf. GONZAGA, 1982: 12-15; e GARRETT, 1963, vol. 2: 195-197.

⁷⁹ Cf. LAPA, 1957: 42.

⁸⁰ Cf. AMORIM, 1881: 264: «O processo do *Retrato de Venus* arrancou-o de repente às delícias d'essa Capua pittoresca. Tinha o poema sido acusado em Coimbra, perante o jury, de materialista e impio, no dia 25 de junho; e julgada materia a processo, o indiciado réu avocou a causa para Lisboa, onde tinha fixado residencia. § Esse processo memoravel acabou de firmar a reputação de nosso auctor que perante o tribunal defendeu pessoalmente a obra, em 4 de outubro».

Em jeito conclusivo, constatamos que os exemplos aqui trazidos à liça poderiam ser repetidos, revelando que, se por um lado, Garrett se aproximou de Gonzaga devido à sua formação neoclássica, também Gonzaga, graças à sua sentimentalidade, ao amor que encontrou e ao ideal de amor burguês subjacente ao seu lirismo amoroso, revela uma aproximação ao romantismo garrettiano.

Gonzaga foi um poeta pré-romântico, principalmente na segunda fase do seu lirismo, isto é, as líras que dizem respeito ao encarceramento do poeta e à dor da separação de Marília, onde revela novos sentimentos pré-românticos, como a melancolia, o binómio dor e gozo, um certo comprazimento na saudade, a nostalgia de uma Natureza ausente e um maior realismo. A lira 19 da Parte II de *Marília de Dirceu*, «Nesta triste masmorra», é um excelente exemplo deste tipo de lirismo pré-romântico:

*Nesta triste masmorra, / de um semi-vivo corpo sepultura, / inda, Marília, adoro / a tua formosura. / Amor na minha idéia te retrata; / busca, extremoso, que eu assim resista / a dor imensa, que me cerca e mata*⁸¹.

A intertextualidade entre Gonzaga e Garrett é evidente neste e em vários outros poemas, mas não vamos ao ponto de afirmar que ela é uma constante nas duas obras líricas, estando mesmo ausente em muitas composições, o que se compreende devido à distância temporal e estética que separam os dois poetas. Em função da argumentação aqui desenvolvida, pensamos não ser de estranhar que um árcade brasileiro possa ter relações intertextuais com o introdutor do Romantismo em Portugal, e que essa intertextualidade tenha coincidido, em alguns casos, com um fenómeno de influência. Como demonstra Ofélia Monteiro em *A Formação de Almeida Garrett*, romântico e clássico, na prática poética, é tudo uma questão de grau e de combinação.

Bibliografia

- AMORIM, Gomes de (1881) – *Garrett – Memórias Biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, tomo 1.
- BAKHTINE, Michail (1998) – *Problèmes de la Poétique de Dostoievski* [1929], trad. par Guy Verret. Lausanne: L'Âge d'Homme, col. «Slavica».
- BLOOM, Harold (1992) – *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia* [1973]. Lisboa: Cotovia.
- BOSI, Alfredo (1997) – *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3.^a ed. São Paulo: Cultrix.
- CLÁUDIO, Mário (2005) – *Triunfo do Amor Português* [2004], ilustrações de Rogério Ribeiro e prefácio de Agustina Bessa-Luís, 2.^a ed. Lisboa: Publ. Dom Quixote.
- CLAUDON, Francis & HADDAD-WOTLING, Karen (1994) – *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista* [1992], trad. de Luís Serrão. Mem Martins: Editorial Inquérito, col. «Inquérito Universidade».
- COELHO, Jacinto do Prado (1976) – *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, col. «Tempo aberto».

⁸¹ Cf. GONZAGA, 1982: 115.

- COELHO, Jacinto do Prado (org.), (1994) – *Dicionário de Literatura*, Vol. 2, 4.^a ed. Porto: Figueirinhas.
- COUTINHO, Afrânio (dir.), (1968) – *A Literatura no Brasil*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana.
- COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco (1994) – *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1981) – *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou a Poesia como Imitação e Pintura*. Lisboa: IN-CM, col. «Temas portugueses».
- D'ALGE, Carlos (1980) – *As Relações Brasileiras de Almeida Garrett*. Rio de Janeiro / Brasília: Edições Tempo Brasileiro/Instituto Nacional do Livro.
- GARRETT, Almeida (1963) – *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão.
- GENETTE, Gérard (1979) – *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil, col. «Poétique».
- (1982) – *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil, col. «Poétique».
- GONZAGA, Tomás António (1982) – *Marília de Dirceu e mais Poesias*, org. Rodrigues Lapa, 3.^a ed. Lisboa: Sá da Costa.
- GUILLÉN, Claudio (1985) – *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Seix Barral.
- HONÓRIO, Eduardo (2000) – *Cartas a Garrett*. Maia: Câmara Municipal da Maia.
- KRISTEVA, Julia (2000) – *Semiotiké. Recherches pour une Sémanalyse* [1968]. Paris: Seuil, col. «Points».
- LAPA, M. Rodrigues (ed. crítica de), (1957) – *Tomás António Gonzaga. Poesias. Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro.
- LAWTON, R. A. (texte établi, avec variantes, notes et introduction), (1975) – *Flores sem Fruto. Folhas Caídas*. Paris: PUF.
- LOURENÇO, Frederico (org., tradução e notas), (2006) – *Poesia Grega. De Álcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (1981) – *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MOISÉS, Massaud (1971) – *A Literatura Brasileira através dos Textos*. São Paulo: Cultrix.
- (1983) – *História da Literatura Brasileira*, Vol. 1, *Origens, Barroco, Arcadismo*. São Paulo: Cultrix.
- (1987) – *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, 3.^a ed. São Paulo: Cultrix.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971) – *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- OLIVEIRA, José Osório de (1956) – *Um Garrett brasileiro. Influência do Brasil em Portugal*. «Revista do Livro, órgão do Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura». Rio de Janeiro, n.º 1, Ano 1, Julho, pp. 137-143.
- PAVÃO JR., José de Almeida (1955) – *Garrett Clássico e Garrett Romântico*, sep. do da revista «Insulana». Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, Vol. 10, 2.º semestre.
- PAZ, Octavio (1993) – *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia* [1974], 4.^a ed. Barcelona: Seix Barral, col. «Biblioteca de bolsillo».
- PEREIRA, Carlos de Assis (1958) – *Garrett e o Brasil*, sep. da revista «Ocidente». Lisboa.
- PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André-Michel & BRUNEL, Pierre (1983) – *Qu'est-ce que la Littérature Comparée*. Paris: PUF, (col. «Que sais-je?»).
- RAMOS, Péricles Eugénio da Silva (org.), (1992) – *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cultrix.
- SARAIVA, Arnaldo (2002) – *Anos 60-Poesia*. In *História da Literatura Portuguesa*, dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, VII Volume. «As Correntes Contemporâneas». Lisboa: Alfa, pp. 343-363.
- SENA, Jorge de (1992) – *Amor e Outros Verbetes*. Lisboa: Edições 70.
- TAPIÉ, Victor (1988) – *Barroco e Classicismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- TAVARES, José Pereira (org.), (1929) – *Cristóvão Falcão. Tomás António Gonzaga. Almeida Garrett – Poetas do Amor*. Porto: Lello, (col. «Lusitânia»).
- ZILBERMAN, Regina (2003) – *Almeida Garrett e a formação da consciência nacional no Brasil*. In *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno*. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentário do Nascimento do Escritor. Lisboa: IN-CM, Vol. 2, pp. 335-358, (col. «Temas portugueses»).