

## Uma lira tensa: dialéticas de extremos na poesia política de Almeida Garrett

Ravel Giordano Paz<sup>1</sup>

### Introduzindo

Sem dúvida, a singularidade da poesia de Almeida Garrett no quadro geral do romantismo europeu tem relação com uma certa *radicalidade*. Não exatamente uma radicalidade ideológica ou mesmo na escolha dos temas, mas relativa, sobretudo, ao *tratamento* destes; e não tanto ao seu tratamento *formal* quanto ao derivado das pulsões escriturais de uma disposição de espírito muito particular, afeita aos paroxismos e às dialéticas de extremos, em cuja esfera as sínteses estéticas e ideológicas se veem profundamente minadas, ainda quando ardentemente desejadas – como quase sempre, aliás, é o caso, pois também uma paradoxal *vontade conciliatória*, ou seja, uma busca radicalmente problemática de subsunção dos conflitos em alguma instável positividade participa dos tensionamentos poéticos garrettianos. Se Goethe harmonizou classicismo e romantismo em sua poesia pós-*Sturm und Drang*, enquanto Victor Hugo subsumiu em grandes sínteses teleológicas os embates das figurações sublimes e grotescas que povoam os dramas naturais-metafísicos, não raro alegorias político-sociais, de sua imponente lírica épico-dramática, a poesia de Garrett se mostra em geral esgarçada, às vezes como que à sua revelia, por essas e outras antíteses.

É evidente que aquela sensibilidade guarda fortes relações com a própria sensibilidade romântica, e mesmo com outras sensibilidades literárias; sua emergência, aliás, antecede o que se identifica como a

---

<sup>1</sup> Professor Doutor / UEG

“conversão” de Garrett ao romantismo, um evento do qual as aspas são indissociáveis como índices de ambivalências sempre presentes. E não somente a relação do escritor com o neoclassicismo nunca se desfez totalmente – constituindo, pelo contrário, tensões muito específicas com os “elementos românticos” – como o próprio romantismo, em sua obra, viu-se sob o crivo de relativizações, questionamentos e mesmo – sobretudo na narrativa peculiaríssima que é *Viagens na minha terra* – grandes ironias, embora não raro às custas, num plano tão estético quanto ideológico, de incoerências internas<sup>2</sup>. Afinal, as ambivalências da obra de Garrett não se dão apenas no nível das relações inter e metaliterárias: elas têm a ver, também, com as demandas não menos ambíguas do homem público, partidário de um reformismo tão pretensamente – ou *buscadamente*, para evitarmos o sema pejorativo – lúcido quanto, por vezes, parcial e ferozmente polemista. É impossível dissociar o Garrett escritor do Garrett político, com sua mescla sempre tensa, por exemplo, de liberalismo e monarquismo ou anticlericalismo e religiosidade.<sup>3</sup>

Mas ainda é preciso lembrar que “vida pública”, no caso de Garrett, também diz respeito ao colorido de sua vida amorosa, das aventuras não apenas publicizadas por terceiros como não raro cantadas e decantadas, sobretudo em versos – e quer isso implique ou não um desrespeito à instituição do sujeito lírico –, por ele mesmo. Em todo caso, é um dado evidente que foi na lírica amorosa de Garrett que mais se manifestaram e, sobretudo, notabilizaram as tensões arraigadas de sua práxis literária.

É esta, afinal, a esfera em que importa localizar o sentido e a importância dessas tensões: a de uma práxis em sua especificidade que não deixa de constituir também, necessariamente, uma amplitude de relações. Se se mobiliza, aqui, determinado conceito-chave – a saber, o de *sublime* – cujo campo é primordialmente o estético, é com a esperança de que ele constitua uma chave não só para as tensões, combinações e outras formas sêmico-composicionais da poesia de Garrett, mas também para aquelas relações, no mínimo permitindo entrevê-las em suas tensões e complexidades afinal compartilhadas com tais formas. É verdade que no âmbito de uma reflexão sobre o sublime, e que tente explorar as problemáticas internas de seu campo conceitual, as tensões tendem a ser enunciadas em termos bastante genéricos, por exemplo, os que se referem à dialética de elementos sensíveis e suprassensíveis, ou entre a idealidade

<sup>2</sup> Para uma discussão sintética mas valiosa da relação de Garrett com o romantismo, cf. Macedo, 1999. Sobre o lugar específico das *Viagens* nesse quadro, cf. Duarte, 1994.

<sup>3</sup> Para um bom “retrato” de Garrett, cf. o de D. Mourão-Ferreira (1981).

poética e o prosaísmo (menos ou mais) desencantado. Ao risco da abstração excessiva, no entanto, só nos resta opor a esperança de que o pouco de concreto que respingue aqui seja o bastante, menos para sedimentar uma síntese do que para reativar uma dialética na qual o espírito demonstra sempre que não se deixa emparedar.

### **Sublimes e contrassublimes (à roda de um metapoema amoroso)**

"Mágoa!... prazer dos céus" (Garrett, 1904a, p. 13). À primeira vista, bastaria esse último verso do "Hino à Poesia" que abre as *Flores sem fruto*, a segunda coletânea poética de Almeida Garrett, para atestar a presença, em sua obra, do *topos* do sublime, especificamente o sublime moderno em sua feição mais geral, sistematizada por Edmund Burke (1993) na fórmula que vincula *prazer e dor*. Foi Burke quem estabeleceu pela primeira vez, em meados do século XVIII, no âmbito de um empirismo mais fisiológico do que propriamente filosófico ou mesmo estético, o fundamento da oposição moderna entre o belo e o sublime, a saber, a marca da *experiência negativa* agregada ao segundo. Vista mais de perto, porém, a mágoa garrettiana se subtrai tanto ao empirismo burkeano quanto a outras versões do sublime moderno, como as românticas e a kantiana. Se nesses casos ocorre a subsunção – explícita na maior parte do romantismo e mais sutil no complexo esquema da "filosofia transcendental" kantiana – do dado negativo em alguma forma de positividade<sup>4</sup>, há algo nessa mágoa um tanto diverso dessa positivização: algo relacionado com sua *filiação* à esfera celestial, como se esta, ao invés de subsumir o sentimento contraditório – para não dizer francamente paradoxal –, fosse de fato sua instância *geradora*; ou então, pelo contrário, como se ela apenas o coroa-se metafórica e retoricamente, sendo portanto *instituída* por ele.

Eis, portanto, que aquele verso, a princípio tão simples, nos coloca diante da dificuldade de definir o estatuto da sublimidade na poesia de Garrett. Naturalmente, um único verso ou mesmo um poema não bastam para dar conta dessa questão. Ainda assim, convém acompanhar esse "Hino" em seus passos principais, seja para fazer jus à posição algo estratégica que ele ocupa na lírica do escritor, como figuração metapoética e abertura de uma coletânea correspondente a um período amplo e fundamental<sup>5</sup>, seja para compor o quadro em que inseriremos sua poesia política.

<sup>4</sup> Discuti essa questão na introdução de minha tese de doutorado sobre o sublime em Almeida Garrett e Machado de Assis (cf. Paz, 2005).

<sup>5</sup> Embora tenha sido publicado no início da década de 1840, à qual pertencem seus últimos trabalhos, o volume composto pelas *Flores sem fruto* reúne poemas escritos desde duas décadas antes, como o próprio "Hino à Poesia", datado de 1823.

O poema começa com uma invocação, ou melhor, uma interrogação – que de certa forma reforça uma *deferência* – sobre como invocar essa “Filha do céu divina”, que é a Poesia. Esta, de início, possui atributos aparentemente bem claros: a “desgraça”, a “mágoa” e os “pesares” são sentimentos do poeta para os quais ela, “doce glória”, é um *amparo* e um *consolo*, sem propriamente se misturar com eles:

Nunca te chamo, que benigna, amável  
Não desças do céu puro  
A mãos-cheias trazendo as magas flores  
Que te viçam eternas  
Nesses jardins de glória e formosura. (Garrett, 1904a, p. 12)

Já aqui, no entanto, alguma ambiguidade se insinua: aquela precaução a respeito de como invocar a Poesia, e até de que “santo nome” lhe dar, é como que compensada pela certeza e mesmo a regularidade de sua “descida”, sugerindo uma *familiaridade* com ela. Envolta nesse sentimento, a esfera celestial de onde a Poesia advém se subtrai ao caráter transcendente de uma concepção romântica, aproximando-se da sublimidade mais sóbria, embora não necessariamente prosaica, da poesia neoclássica. Em todo caso, classificações à parte, pode-se dizer que até aí a Poesia celebrada no “Hino” se reveste de uma espécie de “pura sublimidade”, no sentido de uma sublimidade fundamentalmente alheia às contradições do mundo. Mas é sobretudo o adjetivo da expressão que deve ser posto entre aspas: afinal, por mais “pura” que seja ou fosse em sua origem, a Poesia já manifestara alguns atributos ligados ao mundo sensível – ao mesmo tempo, reforçando a *materialidade* daqueles “jardins” celestes –, como o *vigo* e a *formosura*. E são justamente esses atributos que ganham força nos versos seguintes:

Vens – mas tão vária sempre!  
E ora te vejo, no êxtase sublime,  
Ninfa ligeira e bela,  
Como as despidas graças, nua, ingênua,  
De azuis, rasgados olhos  
Que ou já cintilam, vivos, do desejo  
As ardentes faíscas,  
Ou serenas coa posse, em gozo lânguido  
Meigos, tranquilos brilham... (Garrett, 1904a, p. 12)

Aqui a Poesia já não é tão “pura” quanto *vária* e contraditória, não só articulando mas também contrastando a nudez e a ingenuidade da “Ninfa ligeira e bela” com seus olhos ardentes de desejo, ou então de um tranquilo mas lânguido gozo. Ainda aí a positividade é dominante, mas o jogo de contrastes prossegue num crescendo, apesar dos elementos atenuantes: se a Poesia trava uma “dança alegre” com os “alados hinos” que a cercam, também compõe passos “sem arte, desvairados”, e aqui ela já não está nua, mas, como em tributo a um pudor necessário, envolta em “raras, leves roupas”. E se ergue louvores aos “sublimados astros”, ou canta singelamente “Os dons da Natureza, / Os tranquilos prazeres da virtude, / Os mimos da inocência”, também infunde sua chama “no êxtase de amor, no raptó ardido / De amante entusiasmo”. “Como tímida”, então, ela suspira e suplica pelo “tênue favor” da mulher amada, de cujo “recitado seio” termina, num momento de puro “júbilo”, por roubar um “acre beijo” (Garrett, 1904a, p. 12). Mas em seguida outros passos, desvairados passos, conduzem-na a um verdadeiro paroxismo: quantas vezes, relembra o poeta,

Os olhos enturvados,  
Pálida a frente, desgrenhada em pranto,  
Ansiando de amargura,  
Ais de angústia e de morte soluçando,  
Gemes coa lira e choras!  
Negras suspeitas, áridos ciúmes,  
Desleais inconstâncias  
Te andam de em torno esvoaçando em uivos. (Garrett, 1904a, p. 12-13)

Não se trata apenas de intensidade: nesses versos, emerge algo diferente dos anteriores. Algo fundamentalmente *alheio* à essência da Poesia, e cuja negatividade não se confunde com a contrariedade que vinha se delineando; algo, como vimos, que vaga *em torno* dela, mas que mesmo assim se destaca e se impõe com violência. Só não o faz totalmente porque ainda aí ela – a Poesia – “não é menos bela”, e as “lágrimas, a fio”, que caem de suas “faces pálidas”, assim como “uns ais sumidos, mortos, / De harmonia divina, / Vêm traspasar o coração de mágoa...” (Garrett, 1904a, p. 13). O que conduz à síntese final: “Mágoa!... prazer dos céus”. Como se vê, no contexto global do poema, de seu desenvolvimento tortuoso e seu dinamismo crescente, esse fecho ganha outros sentidos: a mágoa não é apenas um “prazer dos céus”, mas um sentimento que traz

em seu rastro e se afirma em meio às vicissitudes, intrínsecas ou extrínsecas à essência da Poesia, com que esta se defronta em sua descida ao reino dos homens.

Mas nem por isso se pode simplesmente descartar aquela “pura sublimidade” inicial, de alguma forma reiterada nesse fecho. Antes, cumpre sublinhar a própria duplicidade do movimento: é a descida, a mundanização da Poesia, que possibilita a ascendência sublimizante dos sentimentos conflituosos, a ponto de torná-los como que de origem divina. Ao mesmo tempo, é necessário notar a *relatividade* dessa sublimização, obtida sim, em certo sentido, graças a uma operação puramente retórica: o deslocamento da mágoa do âmbito das vicissitudes humanas para o reino celeste, transformando-a, de mero *objeto* da Poesia, em uma espécie de *sinônimo* seu. Assim, ainda que se constitua nos termos de um paradoxo, o fecho do “Hino” sintetiza uma relação que não é propriamente paradoxal, mas de franca conflituosidade. A necessidade de uma operação desse tipo indica que, no fundo, os elementos em jogo, não obstante sua própria relatividade, preservam algo de sua *densidade específica*.

Naturalmente, é nos extremos constituídos por aquela “pura sublimidade” e, no outro polo, as vicissitudes sentidas como exteriores não só a ela como a quaisquer formas sublimes, que esse dado se impõe com mais força. O fato de essas vicissitudes corresponderem, afinal, a sentimentos do próprio sujeito lírico apenas torna mais significativa sua configuração como exterioridade no quadro do poema. Por que exteriorizar o que, no entrelaçamento profundo do Poeta com a Poesia – que chega a beijar a amada, como se ambos fossem um só –, poderia ser posto como imanente tanto a um quanto a outra? Decerto porque algo no mundo não pode se integrar – senão pelas vias mais tortuosas – à volúvel essência dessa Poesia.

Chegando a esse ponto, talvez um pequeno quadro – um esboço “pictórico” mesmo – ajude a aclarar as relações que vislumbramos nessa metapoetização garrettiana. No horizonte desse quadro, estaria aquela “pura sublimidade”: não tão pura que se desprendesse totalmente da realidade sensível, o que pode ser sintetizado na imagem, recorrente em Garrett, dos “gozos puros da alma”; não tão sensível que não pudesse se distinguir de um “sublime mundano”, que por sua vez ocuparia o primeiro plano do quadro mas se dirigiria incessantemente àquele horizonte “mais puro”, chegando a tocá-lo e quase a se consumir nele; não a um ponto, porém, que não pudesse se rebaixar até o grotesco, o que por outro lado não permitiria nivelá-lo com uma mundanidade tão mais crestada que surgiria como *exterior* ao quadro, embora pudesse invadi-lo e até ocupar

a cena. Uma mundanidade, enfim, que pode ser definida como uma *contrassublimidade*, instrumento de um processo de *corrosão do sublime*.

O que emerge aí não é apenas a negatividade, perfeitamente integrada, no quadro geral do romantismo, à essência da atividade poética, mas algo sentido como inadequado e exterior a esta. Esse “algo” não deixa de constituir *matéria de poesia*, mas também não deixa de ser sentido como um empecilho para a plena realização da Poesia. E se nesse caso ele se deixa de alguma forma subsumir nas formas sublimizantes, se é que isso ocorre – afinal, a aparente solução não deixa de coroar aquilo com que eu lírico se embate, e se consiste numa vitória do espírito sobre o que o aflige, também contém algo de uma capitulação, ainda que “prazerosa” –, em outras situações, sobretudo as marcadas pela historicidade, essa possibilidade se torna ainda mais precária.

### O exílio e os portos

Entre os eventos político-biográficos que marcam a obra literária de Garrett, o do exílio<sup>6</sup> por ocasião da Vilafrancada de 1823, que pôs fim ao regime liberal instaurado pela Revolução de 1820, é sem dúvida um dos mais importantes. O longo período vivido no estrangeiro (primeiro na Inglaterra e depois na França), que se estende até 1836, não apenas possibilitou o contato com o emergente romantismo como emprestou ao escritor uma autoridade experiencial que, para além de quaisquer *topoi*, esse movimento sempre reivindicou, implícita ou explicitamente, como seu valor máximo. Não por acaso, é em uma íntima – e por vezes estranha – articulação com alguns dos motivos mais prestigiados no romantismo que essa experiência específica seja tematizada; é o que ocorre, e da forma – com o perdão do oxímoro – mais visceralmente sublimizante, em outro poema importante das *Flores sem fruto*: “O mar”. Esse poema sem datação precisa – mas cuja temática indica como posterior a 1823 – se constrói na impossibilidade reiterada de afirmar a esfera de uma sublimidade positiva e, menos ainda, depurada, ou melhor, no solapamento obsessivo de uma tal sublimidade pelas vicissitudes da vida extensiva, entre elas a experiência referida. Também aqui as imagens iniciais remetem àquela esfera: o poema começa com uma invocação à Musa, “Doce esperança, nume benfazejo”, chamada a enxugar “as lágrimas

---

<sup>6</sup> Sobre a importância do exílio na obra de Garrett, cf. o ensaio de M. F. de Abreu (1999), dedicado sobretudo à relação com o poeta Filinto Elísio e aos poemas narrativos *Camões* e *Dona Branca*, tidos como as obras inaugurais do romantismo português.

saudosas” do poeta exilado, ansioso por rever os amigos e vencer os “p’rigos que em torno me circundam” (Garrett, 1904a, p. 17). Como se vê, também aqui um “em torno” se manifesta, agora articulado à tematização da perseguição política. É sem dúvida significativo que nos primeiros versos em que o mar aparece seja como metáfora das vicissitudes da vida extensiva – as “fadigas / De procelas, de calmas acintosas, / Duras rajadas, furacões tremendos, / E quantos ora me rodeiam males” (Garrett, 1904a, p. 17-18) –, já de início como que se deixando contaminar por elas, para apenas na segunda estrofe configurar-se de formas propriamente – e marcadamente – sublimes. Depois de clamar à deusa “da vista enevoadada” que sobre “a cerração d’atra saudade”, o poeta lhe pede que o deixe “ver no imenso das cerúleas ondas / Afigurar-se a imagem do infinito”, e deslumbrar-se com os “vastos plainos de ante mim se estendem, / E vão em derredor dos horizontes / Topar coas bases da celeste abóbada!” (Garrett, 1904a, p. 18).

É ainda nesse tom que ele se põe, em seguida, a exaltar a “luz nascente”, pedindo às ninfas que lancem as “lindas flores, rociadas / Do matutino, benfazejo orvalho” sobre rios e personagens míticos ou reais. Quase ao final da estrofe, no entanto, o tom se altera abruptamente; o poeta exclui de seus bons votos o “Douro sombrio” de sua terra natal, esclarecendo que “Lá mísero sofri... lá nesse peito / Verteu perversa mão do deus dos males” (Garrett, 1904a, p. 18-19). Na estrofe seguinte, porém, como que ferido por suas próprias imprecações, ele decide: “Esqueçamos as memórias que afadigam, / E o espetáculo augusto contemplemos / Desse nascente dia...” (Garrett, 1904a, p. 19). Retornam, então, as imagens sublimes, agora centradas no sol, “imagem do Eterno” e “olho do mundo”, cuja luz o poeta imagina a esparzir vida pela terra, até que outra mudança brusca advém, e tanto mais brusca e violenta conquanto nascendo no rastro de uma daquelas imagens: a da semente plantada pelo lavrador, à qual se segue a imagem das “entranhas laceradas” da terra ferida pelos “ferros curvos” da “sórdida cobiça”, a qual, por sua vez, “As ricas veias dos metais sangrando, / Lá vai cavar os crimes e flagicídios / Que hão-de enfezar a triste humanidade...” (Garrett, 1904a, p. 20). É a articulação das imagens positivas e negativas, unidas pelo motivo da terra escavada, que confere às segundas um caráter particularmente incômodo: de fato, há algo de uma estrutura obsessiva nessas irrupções que solapam a sublimidade em sua base. Algumas estrofes adiante, o processo se repete de forma ainda mais coesa: à imagem de um barco navegando sob o “manto azul do céu sereno”, tão pleno que sequer “o pardo menor de nuvem fusca”, se segue a de um “traidor anzol” (Garrett, 1904a, p. 22)



que, dentro do mesmo barco, esconde a morte para os animais que nadam à sua volta. Na última estrofe, o mar e a tempestade se tornam novamente metáfora da vida extensiva e suas vicissitudes. Dirigindo-se à “Filha das ondas, Citeréia bela”, o poeta lhe pede:

Oh! não consintas que o teu vate anseie,  
Sofra em teu reino despregados Euros  
Torcer-lhe o rumo, desvairar-lhe a proa  
E cavar-lhe de em torno as grossas vagas. (Garrett, 1904a, p. 24)

Mesmo atenuado, esse tom de uma esperança receosa se mantém nos últimos versos: esperança e receio de quem “Ousou primeiro confiar-se aos ventos” e foi salvo pelo “meigo auxílio” da deusa. E, afinal, como que rompendo as amarras do poema, as reticências do último verso – composto apenas por elas – sugerem o retorno do poeta ao mar da vida. Em “O mar” se cristaliza de forma exemplar e reiterada uma dimensão fundamental da poesia garrettiana: a abertura que lhe confere a impossibilidade de subsunção dos conflitos da vida extensiva no interior de formas cujo *élan* ou tom dominante se constrói na referência a uma “pura sublimidade”, ou pelo menos uma sublimidade fundamentalmente positiva. Essa dimensão particular emerge no âmbito de uma configuração específica: a do contraste entre uma visão de mundo que, a despeito de suas próprias contradições, pretende-se uma espécie de desdobramento ideológico ou presentificação mundana daquela visão sublimizante, e uma realidade histórica, social e política sentida como radicalmente contrária a ela – embora, como teremos a chance de verificar, a permuta de elementos entre esses pólos não seja rara.

Um dado importante a ser sublinhado, porém, é que de certa forma a temática do exílio apenas coroa e intensifica pulsões escriturais já anteriormente afeitas às divisões e embates tortuosos entre os campos político-simbólicos, e das quais sentimentos como o desamparo e o desterro político-existencial são constitutivos<sup>7</sup>. A primeira coletânea de Garrett, a *Lírica de João Mínimo*, apresenta – ainda que sem a radicalidade da confrontação que acabamos de constatar, já que suas figurações da Pátria (ou patrióticas) mantêm uma positividade fundamental – pelo menos dois exemplos nesse sentido: “Sonho profético” e “A Morte”, ambos anteriores à década de 1820, e anteriores também, portanto, à “conversão

---

<sup>7</sup> Por outro lado, como nota Abreu (1999, p. 175), o tema do exílio aparece em poemas posteriores, como “Os exilados”, de 1845.

romântica” do escritor. Não obstante isso – mas lembre-se que as temáticas políticas também pertencem ao âmbito da conexão neoclassicismo/ Iluminismo –, o segundo desses poemas, um dos mais longos dessa primeira coletânea, possui uma estrutura de tensões e alternâncias semelhante à de “O mar”. Mas em “A Morte” já de entrada nos deparamos com as imagens negativas da “Musa das trevas”, devidamente empunhando “a formidável foice / Com que mirradas mãos lhe armou o Eterno” (Garrett, 1904, p. 1.519). Aqui a negatividade ainda assume uma configuração marcadamente abstrata, que logo, porém, se articulará a motivos históricos. Depois de remeter à luta entre “a mão do Criador” e o “golpe” destruidor da Morte, um movimento de alternância mais amplo descreve a queda do “monstro, o horror, as trevas” graças a uma nova intervenção divina, agora erigindo, contra ele, a “Mansão dos justos” (Garrett, 1904, p. 1.520-1.521). E é daí que surge uma figura que só aos poucos, depois de indicar a virtude como o único caminho para a morada celestial, será reconhecida, louvada e, afinal, lamentada em sua ausência pelo poeta:

— Anjo consolador, alma celeste  
É tu, e ao mundo, aos desgraçados  
Te roubaram os céus! Ai do órfão triste,  
Ai da mesquinha, mísera viúva,  
Ai da aflita donzela desvalida  
Que assim ficam sem mãe e ao desamparo!  
Ó pátria minha, Porto venturoso,  
Oh, desgraçado agora!... (Garrett, 1904, p. 1.522)

Um pouco adiante, porém, tomada de um “súbito rubor”, essa figura “de angélico semblante” recua, dando lugar a um novo cenário sombrio, agora na forma de um “deserto árido” comparado ao dos flagelos dos hebreus (“Tal na arenosa solidão de Sara...”) e capaz de inspirar “horror à Natureza”. É quando um “braço oculto” toma o poeta, e uma “alta voz das nuvens rompe” para lhe dizer:

— Mortal, a imagem do mundo inteiro vês  
Quando o egoísmo pelo mundo impera.  
Foge dos crimes o mais negro e horrível,  
E a primeira das cândidas virtudes  
Segue em tuas ações, canta em teus hinos. (Garrett, 1904, p. 1.522-1.523)

Na estrofe seguinte, um toque dessa “mão invisível” na lira do poeta extrairá dela um “som mais que humano”, cuja tradução, no entanto, é uma espécie de programa poético-político, cujo cerne é o amor ao próximo. E se é evidente que esse programa, ao contrário do da República platônica, não pode prescindir dos próprios poetas, ele não deixa de excluir alguns de seus temas consagrados, incluindo as “doçuras de amor” e os “feitos de heróis”, pois “Só da virtude amor e amor dos homens” e dos heróis “de filantropia” ele deve cuidar (Garrett, 1904, p. 1.523). Aí, finalmente, a identidade daquela “visão celeste” é explicitada: trata-se de D. Isabel, certamente Isabel, a Católica (1491-1504), que governou Portugal no final da Reconquista. Depois de lamentar seu retorno “para o Céu que no-lo dera”, o poema se encerra com uma laudação à rainha, cuja memória imortal servirá como “modelo às gerações futuras / De virtude, de amor da humanidade” (Garrett, 1904, p. 1.523-1.524). Note-se que esse fecho, além de só parcialmente positivo, pois não desmente o desamparo ora vivido, é ao mesmo tempo uma abertura, na medida em que reinscreve no tempo e no mundo, com um gesto, digamos, didático-político, a própria instância doadora da sublimidade do poema.

Mas em “A Morte” há também aquele outro gesto, pelo qual o eu lírico, valendo-se de uma “mão invisível”, delimita o território de seu reino poético: também aqui, portanto, há a tentativa de definir o âmbito de uma “pura sublimidade”, embora circunscrevendo elementos quase opostos aos que a configuram em outros poemas, e, portanto, em flagrante contradição com boa parte deles. Uma contradição que o próprio Garrett aparentemente resolve, bem mais tarde, em uma avaliação de sua atividade poética: o texto “A quem ler”, posto na abertura da edição tardia (de 1853) das *Fábulas e contos* – livro que, juntamente com os *Sonetos* anexos a ele, completaria a coleção de seus “primeiros versos” – e onde o escritor percorre (num retrospecto curiosamente narrado em terceira pessoa) seu trajeto da *Lírica às Folhas caídas*, sua última recolha poética. No que diz respeito ao jovem poeta da *Lírica*, ele deixa claro que, embora sem constituírem os assuntos exclusivos do volume, os temas patrióticos seriam os únicos dotados de autêntico sentimento poético, pois o “exército de paixões” dos temas amorosos e pastoris “é boçal e não lhe anima nenhum sentimento verdadeiro e tenaz” (Garrett, 1904, p. 1.661). O fato, porém, é que tanto a oscilação quanto a busca de sínteses e mesmo os deslizamentos inconscientes entre a perspectiva sentimental e a político-social como bases daquela sublimidade são constitutivos da obra de Garrett. O que deve ser fixado aqui é a radicalidade do gesto, que atesta a necessidade de circunscrição de um *domínio* próprio para a poesia, e

tão premente que não hesita em por de lado aquilo que em outros momentos constitui sua motivação.

Embora quase tão longo quanto “A Morte”, “Sonho profético” é de estrutura mais simples: depois de uma introdução na qual se descreve entre o sono e a vigília, o poeta passa a narrar sua longa visão. Primeiro, sente-se transportar para uma “hórrida caverna”, onde repousava uma “Veneranda matrona: armas, bandeiras, / Luas, Águias, Leões, troféus guerreiros / A seus pés se apinhavam” (Garrett, 1904, p. 1.515). Com as mãos e os pés agrilhoados, as “alvas roupas” salpicadas de sangue, logo a mulher desperta, e, lançando “ais sentidos”, irrompe em lamentos pelo fato de que ela, “a flor das nações” que antes “Contava pelos dias meus triunfos! / Que em cada um de meus filhos tinha um nume”, agora só geme e chora (Garrett, 1904, p. 1.515). Também aqui só mais adiante a figura é identificada, agora como Lísia, a lendária “mãe” fundadora da nação portuguesa, da qual ela se torna um símbolo no poema. Antes dessa identificação, porém, o balanço das perdas e mazelas prossegue até a revelação da causa da transformação dos “senhores” de ontem nos “escravos” de hoje, e que não é outra senão a tirania, “esse execrando monstro” que recai sobre Portugal, anulando leis, distribuindo cárceres e traições e contra o qual a matrona pergunta a seus “filhos” se já não têm braços “Para bradar vingança e executá-la” (Garrett, 1904, p. 1.531). Em seguida, surge o próprio monstro do Despotismo, travando com Lísia uma discussão na qual, depois de tentar se afirmar como portador da “espada da justiça”, reconhece que é na força que se fundamenta seu “direito” (Garrett, 1904, p. 1.532). A discussão é interrompida por raios que cobrem a cena de “fumo e fogo”, após o que a “cerração” se aclara e afinal o poeta vê “em mais pura luz que a tocha d’alva / A matrona gentil brilhar já livre”, enquanto “Morto a seus pés o monstro lhe jazia” (Garrett, 1904, p. 1.533).

A última estrofe, porém, fecha o círculo aberto no início, para em seguida reabri-lo em outra direção: depois de exultar com a visão da vitória de Lísia, o poeta acorda e vê que, afinal, “era sonho a visão, fantasma o gozo”. E declara: “Maldisse os ferros que me pesam inda, / E aos tiranos jurei ódio implacável” (Garrett, 1904, p. 1.533). Atirando-o de volta ao mundo, a lucidez implacável que se segue ao devaneio terrível mas ainda assim poético o bastante para revestir a história de feições míticas – seja depurando-a ou alçando-a (ou rebaixando) a um verdadeiramente indissociável grotesco-sublime –, tal lucidez não deixa ao eu lírico outra solução viável senão o engajamento na luta contra algo que se entrevê num olhar para *além* do poema. Enfim, há aqui a abertura, agora assim

completa, para os conflitos da vida extensiva. Se os conflitos subjetivo-amorosos mais agudos e insublimáveis do “Hino à Poesia” podiam ser de alguma forma subsumidos num sentimento paradoxal – ao mesmo tempo de vitória e capitulação –, aqui tanto a *magnitude* quanto a *objetividade* dos conflitos, ou seja, tanto sua “sublimidade” quanto seu grotesco prosaísmo impedem esse movimento.

É assim que, a partir desses dois poemas - “A Morte” e “Sonho profético” -, podemos compor uma variação daquele quadro que esboçamos antes. Nela, o sublime mais ou menos mundano constituído pelo sentimento lírico-amoroso é privado de sua relação com aquele “horizonte celestial”: é ele, agora, que se situa como que “fora” da representação. Isso, no entanto, permite a emergência daquela “contrassublimidade” no seio do poema, e, mais ainda, o revestimento desta de um tipo de *sublimidade*, ainda que puramente negativa, quase tão elevada quanto a desse horizonte mais amplo: é quando a corrupção, a sordidez ou o monstruoso assumem a dignidade das formas simbólicas (o deserto bíblico, o Despotismo) ou de um vínculo com as dimensões negativas do sublime natural (a Morte). Mas é justamente na aparente consumação desse “acabamento artístico” que a moldura do quadro se rompe – como se essas formas sublimizantes não pudessem suportar sua carga de historicidade –, um rompimento que é simultaneamente a irrupção de sentimentos tão puros ou tão ardentes e contraditórios quanto os lírico-amorosos: um amor universal ou um “ódio implacável”.

### Inconcluindo

Delinea-se, portanto, na obra de Almeida Garrett, uma poética de extremos inconciliáveis - mas ainda assim altamente *permutáveis* -, inclusive em seus desdobramentos ideológicos. Não há, absolutamente, por que lamentar isso: mais do que um dado estrutural, e para além mesmo dos impasses ideológicos, o cultivo da contraditoriedade que viceja entre os extremos é um princípio programático e, para falar com os românticos, verdadeiramente vivificador dessa obra, como aliás demonstra o fato desse cultivo não se restringir à poesia política do escritor. Mas isso também indica que os paroxismos a que a Poesia se vê submetida em sua descida ao mundo dos homens no “Hino à Poesia” são indissociáveis de um complexo tão estético quanto ideológico, o que na esfera da práxis artística culmina na problematização do próprio domínio da poesia. Seria preciso determinar com mais rigor os fundamentos sociais desse complexo, mas não é difícil perceber que eles se ligam a uma sociedade cujo processo de modernização convive com traços ainda fortemente

feudais<sup>8</sup>; daí a ideia de *domínio*, em seu deslizamento do sentido de espacialidade para o de poder, ser aí tão importante, assim como seu avesso, ou seja, a ideia de determinados (ainda que supostamente indeterminados) “em tornos”.

Na última lírica de Garrett, ou seja, a recolhida na coletânea *Folhas caídas*, as tensões decorrentes dessas polaridades ganharão intensidades ainda maiores, não obstante ser a temática amorosa a privilegiada no volume. Em poemas como “Adeus!” e “Não te amo” emerge uma antissublimidade na qual os próprios sujeitos líricos se revestem de feições que chegam às raias da sordidez, e seus processos de sublimização amorosa revelam um fundo tão utilitário quanto o atribuído a figuras negativas como o Despotismo, enredando seus “objetos” em uma dialética, pode-se dizer, de *vassalagem e usufruto*. Mas essas são questões que não cabem aqui, tanto mais que nessa coletânea se afirma uma dimensão até então apenas esboçada na práxis poética garrettiana, e que a aproxima da estranha obra-prima que são as *Viagens na minha terra*: uma ironia – contrapartida necessária, talvez, daquela intensificação tensional no âmago do sujeito lírico – que, de certa forma, vai além das versões mais prestigiadas da ironia romântica. Mas isto é, de fato, matéria para outras folhas, outras viagens.

### Referências bibliográficas

ABREU, Maria Fernanda de. Garrett, poeta do exílio. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 153-154, jul./dez. de 1999, p. 169-177.

DUARTE, Lélia Parreira. *Viagens na Minha Terra*, um exemplo de modernidade. In: *Colóquio-Letras*, n. 134, p. 45-54, out./dez. de 1994.

GARRETT, Almeida. *Obras completas*. V. 1. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1904.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. V. 2. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1904a.

MACEDO, Helder. Almeida Garrett e as ambigüidades do Romantismo. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 80-88, jul./dez. de 1999.

---

<sup>8</sup> Algo que se manifesta, na obra e mesmo na vida de Garrett, na forma de certo *cortesianismo*; lembrando, inclusive, que as sociedades cortesãs nascem dos processos de modernização e centralização das estruturas feudais.

MOURÃO-FERREIRA, David. Para um retrato de Garrett. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 47-56.

PAZ, Ravel Giordano. *O nume a face dos homens: formas e dissoluções do sublime em Almeida Garrett e Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2005.

### **Resumo**

O artigo busca demonstrar a radicalidade das tensões que informam a poesia política do escritor português Almeida Garrett, valendo-se para isso de uma discussão em torno da noção de sublime em sua obra. A nosso ver, as particularidades do sublime garrettiano em poemas como “O mar”, “A Morte” e “Sonho profético”, mas também no metapoema amoroso “Hino à Poesia”, permitem reconhecer uma poética de extremos ao mesmo tempo permutáveis e inconciliáveis, cujas sínteses tendem a romper o espaço da literariedade e os domínios simbólicos da própria poesia.

**Palavras-chave:** Almeida Garrett, poesia política, poesia portuguesa, sublime.

### **Abstract**

This article tries to demonstrate the radicality of the tensions that inform the political poetry of the Portuguese writer Almeida Garrett, making use, for this, of a discussion around the notion of sublime in his work. In our view, the particularities of the Garrettian sublime in poems like “O mar”, “A Morte” and “Sonho profético”, but also in the metapoem of love “Hino à Poesia”, lead to recognize a poetic of extremes at same time interchangeable and irreconcilable whose syntheses tend to break up the space of literariness and the symbolic realms of poetry itself.

**Keywords:** Almeida Garrett, political poetry, Portuguese poetry, sublime.