

E. J. Moreira da Silva

Reliques of Ancient English Poetry

de THOMAS PERCY

Romanceiro

de ALMEIDA GARRETT

Dois Modos Diferentes de Entender e Avaliar

Poesia Popular

Ponta Delgada | 2023
2. Edição, reescrita e aumentada

Pub por
AUTOR

Reliques of Ancient English Poetry

DE THOMAS PERCY

Romanceiro

DE ALMEIDA GARRETT

DOIS MODOS DIFERENTES DE ENTENDER E AVALIAR

Poesia Popular

Reliques of Ancient English Poetry
DE THOMAS PERCY
Romanceiro DE ALMEIDA GARRETT

DOIS MODOS DIFERENTES DE ENTENDER E AVALIAR

Poesia Popular

P*ub por*
AUTOR

E. J. MOREIRA DA SILVA

PONTA DELGADA | 2023

E. J. Moreira da Silva

Reliques of Acient English Poetry, de Thomas Percy
e *Romanceiro*, de Almeida Garret
dois modos diferentes de entender e avaliar poesia popular

CEHu
Centro de Estudos Humanísticos

Universidade dos Açores
UAc

PONTA DELGADA | Açores | 2023
2. EDIÇÃO, REESCRITA E AUMENTADA

Publicado *por autor*

ISBN 978-989-35259-0-6

Grafismo e edição eletrónica de
E. J. Moreira da Silva

Tipo: AVENIR MEDIUM 12 | 10 pt

1. EDIÇÃO : 1999 | ANGRA DO HEROÍSMO | AÇORES
SECRETARIA REGIONAL DA EDUCAÇÃO E CULTURA
COLEÇÃO *Gaivota*, n. 68

para o Luís de Oliveira e Silva

meu antigo professor de mestrado
e autor de *Ontologia e Lógica da Ficção*

Índice

Lista de Ilustrações	9
Ante-Escrito	11
1. <i>Reliques</i> : Trabalho de um neoclássico ou contributo consciente para a revolução romântica?	13
2. <i>Poesia Nacional–Popular</i> : A teoria de Johann Gottfried von Herder e do Romantismo alemão em geral	89
3. <i>Romanceiro</i> : O fruto do fervor romântico tardio de, afinal, um neoclássico	113
Notas e Referências	189
Bibliografia	217
Índice Remissivo	225

Lista de Ilustrações

THOMAS PERCY	16
FRONTISPÍCIO DA 1. EDIÇÃO DE <i>RELIQUES</i> (VOL. III)	18
JOHANN GOTTFRIED VON HERDER	90
J. B. DE ALMEIDA-GARRETT	114
FRONTISPÍCIO DA 1. EDIÇÃO DE <i>ROMANCEIRO</i> (VOL. I)	116

Ante-Escrito

COM RECEIO DE O TÍTULO DESTE ESTUDO não ser suficientemente elucidativo dos objetivos que pretendi alcançar nas páginas que se seguem, forneço aqui, à partida, breve explicitação desses mesmos objetivos.

Pretendi, no decurso deste estudo, encetar análise e comparação das compilações de Thomas Percy (*Reliques of Ancient English Poetry*) e de Almeida Garrett (*Romanceiro*) sobretudo entrando em conta com os motivos que os levaram a realizá-las e os objetivos que pretenderam alcançar por via delas.

Levar a cabo tal tarefa implicava, no entanto, especificar os entendimentos de “literatura” que se encontram na origem dos modos de conceber e avaliar a poesia popular (*Volksdichtung*) com que as referidas compilações, a de Percy e a de Garrett, confrontam os seus leitores. Sendo que, por essa razão, se tratará também, ao longo deste estudo, de explicitar tanto as diferenças como as semelhanças que subjazem a tais entendimentos de “literatura.”

De modo a facilitar a análise e a comparação que referi no penúltimo parágrafo, dividi este estudo em três capítulos.

No primeiro capítulo, em que falo exclusivamente da compilação de Percy, levo a cabo, *grosso modo*, duas tarefas.

A primeira tarefa consiste em inserir a compilação *Reliques*, na medida do possível, no contexto literário da época em que Percy a produziu e em que veio a assumir relevo. Isto é, no contexto literário do início da transição, na Inglaterra de meados do século XVIII, do Neoclassicismo para o Romantismo, o qual perdurou, na sua *maturidade*, durante as primeiras décadas do século XIX.

A segunda tarefa consiste em analisar essa mesma compilação, a de Percy, à luz de três ensaios de Joseph Addison acerca das baladas medievais (*The Spectator*, nos. 70, 74 e 75), os quais se impõem na qualidade de ponto de referência *clássico* quando se pretende, como pretendo aqui, alcançar compreensão adequada dos princípios teóricos que determinaram o modo de Percy entender e avaliar as composições dos antigos bardos do Medievo.

No segundo capítulo, começo por traçar, em linhas gerais, o percurso que conduziu, partindo sobretudo de *Reliques* e dos poemas Ossiânicos, ao aparecimento do nacionalismo romântico alemão, com o qual surgiram as ideias fundamentais que Garrett expõe e defende em *Romanceiro*.

Depois, falo, de igual modo em traços gerais, da teoria da poesia popular (*Volksdichtung*) que o

filósofo alemão Johann Gottfried von Herder esposou. Sendo que o faço por duas grandes razões. Em primeiro lugar, pela razão de se tratar de teoria que, por sua vez, se encontrou na origem do nacionalismo romântico alemão. Em segundo lugar, pela razão de se tratar de teoria sem conhecimento da qual dificilmente se poderá compreender com clareza o fundamento teórico do pensamento que Garrett expôs tanto nos prefácios como nas introduções e nas notas de *Romanceiro*.

No terceiro capítulo, por fim, presto atenção particular aos critérios literários que determinaram o modo de Garrett entender o valor e a função da literatura popular, analisando-os à luz do pensamento de Herder acerca da poesia popular (*Volksdichtung*) e comparando-os com os critérios que subjazem ao modo de Percy entender e avaliar as produções dos antigos bardos do Medievo inglês.

Dada a especificidade do tema sobre que versa, este estudo presta-se a suscitar interesse sobretudo em leitores que se encontrem familiarizados com a literatura inglesa em geral e que desejem saber que diferenças separam o *Romanceiro* de Garrett de um dos seus modelos estrangeiros, *Reliques of Ancient English Poetry*, bem como, é claro, que semelhanças ligam essas duas compilações entre si.

Por essa razão, não traduzo para português as transcrições de textos em língua inglesa que apresento, bem como não traduzo as duas ou três transcrições de textos em língua francesa que as páginas que seguem contêm. Dada a circunstância de a

língua alemã conhecer divulgação menor do que a que essas duas outras línguas conhecem hoje-em-dia, traduzo para português, diretamente, todas as citações de autores alemães que faço, e forneço em nota as respetivas versões originais.

Este estudo foi publicado pela primeira vez em 1990, nos Açores (Angra do Heroísmo), pela Secretaria Regional da Educação e Cultura, em virtude de lhe ter cabido o prémio para ensaio *Roberto de Mesquita*, no âmbito do Concurso Literário dos Açores | 1990.

Em decorrência da impossibilidade, por esse motivo, de lhe aceder em formato eletrónico, republico-o agora, após o ter reescrito completamente e, porquanto, o ter reformulado de todo e aumentado.

Ponta Delgada, Junho de 2023



Reliques

TRABALHO DE UM NEOCLÁSSICO OU CONTRIBUTO CONSCIENTE
PARA A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA?



THOMAS PERCY (1729–1811)

Primeiro Capítulo

AO DEFINIR SUMARIAMENTE A ATITUDE dos poetas ingleses neoclássicos do século XVIII e da maior parte do público de então face às baladas tradicionais inglesas, William Phelps escreve:

We shall find a few exceptions to the general taste; but the common attitude towards ballads was one of contempt or idle curiosity. Self-satisfied Augustan eyes looked upon them as barbarous — good enough, indeed, for the childhood of English literature, but not worth the serious attention of men who had learned the true art of poetry from Waller.¹

Esta atitude de desprezo para com as baladas medievais ficava a dever-se em primeira instância a três grandes diferenças entre a poesia inglesa ca-

R E L I Q U E S
O F
ANCIENT ENGLISH POETRY:

CONSISTING OF

Old Heroic BALLADS, SONGS, and other
PIECES of our earlier POETS,

(Chiefly of the LYRIC kind.)

Together with some few of later Date.

— VOLUME THE THIRD.



L O N D O N :

Printed for J. DODSLEY in Pall-Mall.

M DCC LXV.

racteristicamente augusta² ou neoclássica e as produções dos antigos bardos ingleses do Medievo.

A primeira de tais diferenças é a que subsiste entre o carácter predominantemente verosímil da própria poesia augusta e a fantasia que caracteriza a narrativa de muitas das antigas baladas inglesas.

A partir das últimas décadas do século XVII, passou-se a assistir, nas artes em geral, mas na literatura em particular, a predomínio por parte da especulação (*Spekulation*) ou conceitualidade, em detrimento do recurso à imaginação (*Einbildungskraft*). Tendo isso ficado a dever-se, em grande parte, a influência por parte da teoria do conhecimento dos filósofos do Empirismo inglês Thomas Hobbes (1588–1679) e John Locke (1632–1704), os quais, precisamente, tinham vindo a imprimir o cunho formal do entendimento (*Verstand*) e da razão (*Vernunft*) ao conhecimento em geral — e, porquanto, ao ato de julgar (*urteilen*), quer se tratasse ou não de encetar juízo (*Urteil*) de carácter estético ou de gosto (*judgment of taste, Geschmacksurteil*).

A partir das últimas décadas do século XVII, passou-se, por conseguinte, a assistir, de igual modo, a subtração ao conteúdo da poesia de referência a entes e eventos que de algum modo se dessem a pensar ou imaginar na qualidade de entes e eventos de índole sobrenatural ou do âmbito do maravilhoso.

Por exemplo, o primeiro daqueles dois filósofos, Hobbes, opunha-se veementemente à ideia de que “the Beauty of a Poem consisteth in the exorbi-

tancy of the fiction," em virtude de avaliar que, "as truth is the bound of Historical, so the Resemblance of truth is the utmost limit of Poetical Liberty." ³—

O qual é parecer que, com se disseminar e, por esse modo, se *oficializar*, não poderia deixar de ocasionar predomínio do juízo, por parte dos poetas e do público em geral, de que episódios como os que a conhecida balada medieval "The Wife of Usher's Well" narra jamais haveriam de poder continuar a ter lugar em composição poética cujo autor pretendesse ser levado a sério como poeta. Isto é, agora em concreto, predomínio do juízo de que episódios como o de três filhos visitarem a mãe após a morte "In earthly flesh and blood" jamais haveriam de poder voltar a ser narrados por poeta que almejasse ascender ao Parnaso via de motivação do público leitor, e, pois, dos rendimentos que os críticos — os críticos em particular — lhe dessem a auferir.

Uma outra razão, porém, justificava a exclusão do sobrenatural e do maravilhoso de toda a *verdadeira* poesia inglesa neoclássica.

Era, ela, a razão de a crítica neoclássica se pautar ciosamente — melhor dizendo, *oficialmente* — pelo princípio de toda a arte dever imitar a Natureza.

Aristóteles, que, em decorrência da Renascença, deviera, para o renascentismo dos séculos XVII–XVIII, tão autoridade máxima no foro da crítica literária quanto deviera, na medievalidade, autoridade máxima no foro da lógica e da teologia, — Aristóteles justificara, no seu *Acerca da Arte Poéti-*

ca (περι ποιητική), o direito de a arte literária recair sobre entes e eventos fictícios via de afirmar que “a arte poética beneficia mais de tratar quanto seja impossível mas verosímil, do que de tratar quanto seja possível mas inverosímil” (πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατὸν).⁴ Porém, como René Wellek observa, “in neoclassical criticism (at least in a large part of it),” o conceito aristotélico “impossível mas verosímil” “was used rather to restrict art to commonplace reality.” Isto é, “It served to exclude the marvelous and supernatural.”⁵

Enumerei, atrás, três grandes diferenças entre a poesia inglesa caracteristicamente neoclássica e as produções dos antigos bardos ingleses do Medievo, na qualidade de diferenças determinantes da atitude de desprezo para com tais produções por parte dos poetas, dos críticos e dos leitores da época augusta.

A segunda dessas diferenças é a que subiste entre a notória (e notável) simplicidade formal das baladas medievais e a elaboração da poesia augusta no que toca sobretudo à metrificação, aos esquemas de rima e ao modo de expressão do poeta. Isto é, neste último caso, no que toca à circunstância de a dicção poética (*poetic diction*) se configurar elemento formal essencial de toda a poesia inglesa caracteristicamente setecentista. Com o resultado de o poeta se ver frequentes vezes na necessidade de substituir, nos seus textos, vocábulos e expressões *naturais*, típicas do discurso do dia-a-dia, por

vocábulos e expressões de índole exclusivamente poética, e, porquanto, artificiais (e.g., *the finny tribe*, em lugar de *the fish*, e *the feathered songsters*, em lugar de *the birds*).

Para ilustrar a opinião que os autores neoclássicos ingleses tinham, a esse respeito, das composições dos antigos bardos, parece-me ser suficiente apresentar dois casos concretos.

O respeitado poeta e crítico literário Joseph Addison (1672–1719), por exemplo, afirmou, depois de citar, num dos seus ensaios, alguns versos da tão conhecida balada “Chevy-Chase:” “The familiar sound in these names destroys the majesty of the description; for this reason I do not mention this part of the poem but to show the natural cast of thought which appears in it.”⁶ Sendo que esta asserção resultava da sua firme convicção de que, “since it often happens that the most obvious phrases, and those which are used in ordinary conversation, become too familiar to the ear, and contract a kind of meanness by passing through the mouths of the vulgar, a poet should take particular care to guard himself against idiomatic ways of speaking.”⁷

Por seu lado, Samuel Johnson (1709–1784), que suplantou o respeito que Addison alcançara no campo da crítica literária, defendia que a poesia do seu tempo atingira perfeição formal insuperável, perfeição tanto ao nível da metrificacão como da expressão, na poesia de Alexander Pope (1688–1744).⁸ Sendo, pois, que, segundo ele, a simplicidade das antigas baladas “was, in truth, inanity.”⁹

Assaz corroborativas desta sua opinião, são as várias composições que improvisou com o propósito calculado de ridiculizar não só as próprias baladas tradicionais, mas também as imitações delas que alguns poetas seus coevos levavam a cabo, de par a par com os refazimentos a que por vezes eram submetidas, com vista a as adequar ao gosto então vigente. De entre tais composições, transcrevo aqui, como exemplo, esta, que me parece ser mais representativa:

I therefore pray thee, Renny dear,
That thou wilt give to me,
With cream and sugar soften'd well,
Another dish of tea.

Nor fear that I, my gentle mayd,
Shall long detain the cup,
When once unto the bottom I
Have drank the liquor up.

Yet hear, alas! this mournful truth,
Nor hear it with a frown; —
Thou canst not make the tea so fast
As I can gulp it down.¹⁰

No que toca mais diretamente à atitude do público da época para com as baladas medievais, pode bem dizer-se que, de modo geral, era muito semelhante à dos poetas, críticos e homens de le-

tras de então. James Sutherland expressa-a bastante bem, ao afirmar:

As might be expected, the eighteenth-century reader had some difficulty in taking the old English and Scottish ballads seriously. He was the victim of his own *good taste*. If one has gone to the best masters in pianoforte it seems ridiculous to sit and listen to a penny whistle, and still more to take it seriously.¹¹

Das três diferenças que tenho vindo a pôr em pauta, a terceira e última é a que se verifica entre o carácter predominantemente refinado e artificial das conceções e emoções que os poetas augustos primavam por expressar e, por outro lado, a rudeza das antigas baladas, a qual não poucas vezes se configurava *part and parcel* de sua espontaneidade característica. A esse respeito, preste-se atenção de novo a James Sutherland, que observa o seguinte:

Polite society not only exercises restraints on its members; it expects certain refinements.... Refinement frequently comes into conflict with expressiveness; you must avoid some statements and expressions because they are too crude.... Partly owing to this excessive refinement and partly to the widespread notion that poetry... necessitated a conscious with-

drawal from everyday concerns and a certain remoteness from ordinary life, the eighteenth-century poet was often driven to exclude from his poetry much of his normal environment.... He was beset by inhibitions, and from a good deal of what was going on in the street or in the human heart he had to avert his eyes.¹²

Como Henry Beers faz notar, os temas que os autores das antigas baladas tendiam a tratar configuram-se "Manners... of a primitive savagery... treachery, violence, cruelty, revenge."¹³ Não sendo, pois, de admirar que a maior parte do público e dos poetas ingleses do século XVIII visse nelas poesia de "rude and ignorant tirnes," tecida de "a barbarous and unpolished language."¹⁴

Se a atitude de desprezo para com as antigas baladas inglesas foi, de facto, a atitude que predominou, por parte do público em geral, durante o século XVIII (particularmente na primeira metade), há que tomar em conta que tanto os leitores como os diversos autores de então não formavam um todo homogéneo. Com o resultado de, afinal, nem todos eles terem partilhado rigorosamente os mesmos gostos ou terem defendido os mesmos princípios estéticos e literários. Aliás, ocorria, como J. G. Robertson observa com bastante lucidez, que

A distinct schism existed in English literary taste; and this schism ultimately

found its social basis: the upper classes with their sympathies for and close ties with France, embraced the French classic taste; the nation at large, ignoring the ruling of self-appointed arbiters of poetic excellence, remained tacitly faithful to its untrimmed, unvarnished and unclassic instincts.¹⁵

Robertson fala, aqui, de “English literary taste,” e, porquanto, fala sobretudo do gosto do público inglês do século XVIII. Importa, por conseguinte, estender a distinção que ele faz aos autores ingleses do século XVIII em geral. A qual é tarefa que A. D. Harvey leva a cabo de modo bastante conveniente, ao inserir autores neoclássicos como Addison, Pope e Johnson no círculo de “the satirico-didactic school,” e ao agrupar poetas como James Thomson, Edward Young e todos os outros *pré-românticos* em “the evocative school.” Segundo ele,

Taking the period 1720–90 as a whole, it can be said, very approximately, to have been a period of equilibrium between these two schools, the evocative enjoying the greater sales and influence, the satirico-didactic school the superior critical repute.¹⁶

Pode-se bem afirmar que, de um modo geral, tanto o público que era constituído pelas classes

mais baixas como os autores que eram passíveis de ser agrupados em “the evocative school” tendiam a ter atitude mais favorável para com as antigas baladas. Só assim se justificando, aliás, que, como parte de “a great national literature which would not let itself be forced into the Procrustes-bed of classic theory,”¹⁷ elas, baladas, jamais tivessem sido completamente esquecidas.

Como John Butt nota, muito antes de ter surgido, por volta de meados do século XVIII, interesse pelo passado e pela literatura medievais, na qualidade de interesse decorrente da crescente reação romântica ao Neoclassicismo, “What we now call traditional ballads, that is ballads that were transmitted by word of mouth in remoter parts of the country, ...appeared on broadsides, as well as ballads of sentiment and love-making.” No entanto, “the distinctions between these types that we endeavour to make today were scarcely recognized in the eighteenth century. All appear in *A Collection of Old Ballads...* and all are represented once again in *Percy’s Reliques*.”¹⁸

A Collection of Old Ballads, constituída por três volumes e publicada de 1723 a 1725, não foi, porém, a única compilação de baladas que precedeu *Reliques of Ancient English Poetry* — a qual, por sua vez, foi publicada, de igual modo em três volumes, em 1765.

Por exemplo, o primeiro volume de *A Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems*, que foi publicado em Edimburgo pelo impressor John

Spottison, data de 1706, os restantes dois volumes tendo surgido, respetivamente, em 1709 e 1711. Sendo que, após esta, várias outras coleções de baladas e cantigas populares foram surgindo ao longo da primeira metade do século,¹⁹ algumas das quais serviram a Percy de ponto de partida para a composição dos três volumes que apresentou ao público em 1765.

Sem dúvida alguma, as compilações a que me refiro contribuíram bastante para manter vivo, em certas camadas do público e em alguns autores e antiquários, o interesse pelas produções dos antigos bardos ingleses e escoceses. O maior contributo para a promoção do gosto pelas baladas como género literário surgiu, porém, na forma das várias imitações e dos vários refazimentos de antigas baladas que os mais diversos poetas e versificadores levaram a cabo ao longo de todo o século. Sendo que uma das primeiras manifestações do gosto por tais composições de índole derivativa foi a balada “Hardyknute,” que Elizabeth Wardslaw (1677–1727) produziu e publicou pela primeira vez em 1719, com o resultado — certamente inesperado — de que “[it was] long supposed to be a genuine piece of antiquity and admired as such by all the ballad scholars of the centry.”²⁰

Várias outras imitações foram surgindo depois, de entre as quais a mais conhecida foi, sem dúvida, “William and Margaret,” da autoria do poeta escocês David Mallet (1705–1765). Descobrendo que Mallet era o autor dessa composi-

ção, o poeta e dramaturgo Aaron Hill (1685–1750) publicou-a, em 1724, no jornal *Plain Dealer*, “with an Imagination that this sonnet might be one of Shakespeare’s.”²¹ O artigo que Hill escreveu para acompanhar, sem o saber, a balada de Mallet revela bem o apreço que imitações como “William and Margaret” eram capazes de suscitar já naquela altura. Sendo essa, a razão por que transcrevo, de seguida, o seguinte excerto:

It is a plain and noble Masterpiece of the *natural* Way of Writing, without Turns, Points, Conceits, Flights, Raptures, or Affectation of what Kind soever. It shakes the Heart by the mere Effect of its own Strength and Passionateness, unassisted by those flaming Ornaments which as often *dazzle* as *display* in Poetry. This was owing to the Author’s Native Force of Genius; for they who conceive a Thought distinctly, will, of Necessity, express it plainly.²²

A avaliação e a receção de que os vários refazimentos que também foram surgindo ao longo do século foram alvo foi muito semelhante à avaliação e à receção que “William and Margaret” conheceu. De entre tais refazimentos, um dos mais conhecidos em todo o século, se não mesmo o mais conhecido e mais apreciado, foi o refazimento da antiga balada “The Not-Browne Mayd” que o poeta Mat-

thew Prior (1664–1721) deu a lume em 1718 com o título “Henry and Emma” — o qual é título que só por si testemunha a circunstância de encabeçar versos que se configuram, por assim o dizer, *tradução* do original medieval para o estilo poético que predominava no século XVIII, ao invés de esforço para recuperar para o leitor moderno de então a simplicidade formal e material de tal original.

Isso mesmo é, aliás, quanto James Sutherland dá a saber, ao escrever:

What Prior has done is not so much to translate the poem into modern English as to inject it with some sort of poetical serum which completely alters the blood-content. He has treated it as a modern choreographer might treat some fairy-tale so as to evolve from it a delicate and sophisticated ballet.²³

Para que os meus hipotéticos leitores possam verificar a exatidão destas palavras, e porque o procedimento de Prior representa bastante o da maioria dos baladistas do século, transcrevo, de seguida, alguns versos de “The Not-Browne Mayd,” de par a par com o respetivo refazimento.

Depara-se em ambos os textos com amante a advertir a amada das dificuldades que ela teria de enfrentar se efetivamente abandonasse a casa de seu pai para fugir com ele para casar.

Porém, na balada original, a personagem masculina (“He”) adverte a sua interlocutora (“She”) disso mesmo do seguinte modo:

Yet take good hede; for ever I drede
That ye coude nat sustayne
The thornie wayes, the deep valèies,
The snowe, the frost, the rayne,
The colde, the hete: for dry, or wete,
We must lodge on the playne;
And, us above, none other rofe
But a brake bush, or twayne:
Which some sholde greve you, I beleve;
And ye wolde gladly than
That I had to the grene wode go,
Alone, a banyshed man.²⁴

Ao passo que, dirigindo-se à amada, Emma, o Henry de Prior lhe embrenha a alma na pompa e circunstância, bem como na sintaxe cadenciada, das seguintes interrogações (vv. 364–380):

But canst thou, tender maid, canst thou sustain
Afflictive want, or hunger’s pressing plain?
Those limbs, in lawn and softest silk array’d,
From sunbeams guarded, and of winds afraid;
Can they bear angry Jove? can they resist
The parching dog-star, and the bleak north-east?
When, chill’d by adverse snows and beating rain,
We tread with weary steps the longsome plain;
When with hard toil we seek our evening food,

Berries and acorns, from the neighbouring wood;
And find among the cliffs no other house,
But the thin covert of some gather'd boughs;
Wilt thou not then reluctant send thine eye
Around the dreary waste; and weeping try
(Though then, alas! that trial be too late)
To find thy father's hospitable gate,
And seats, where ease and plenty brooding sate?²⁵

Não poderia ser maior, sem dúvida, o contraste entre a naturalidade do discurso do antigo bardo e a dicção exclusivamente poética — e, pois, artificial — dos versos de Prior. Ainda que, ao transfigurar tão radicalmente o estilo da balada original, o próprio Prior haja efetivamente adequado tal discurso ao gosto do público da sua época, assim levando o seu refazimento a devir uma das composições mais lidas e apreciadas durante todo o século.

Que assim foi de facto, comprova-o seguramente a circunstância de, passadas várias décadas sobre o seu aparecimento, o poeta William Cowper (1731–1800) ter afirmado: “There are few readers of poetry of either sex in this country who cannot remember how that entertaining piece has bewitched them.”²⁶

Agora, como quanto tenho vindo a expor dá a perceber, o interesse pelas antigas baladas foi surgindo e sobrevivendo, no decurso sobretudo da segunda metade do século XVIII, quer à margem do apreço exclusivo pela sofisticação das produções dos poetas augustos, quer a custo de traves-

timentos como "Henry and Emma." Sendo que a razão de assim ter sido, encontramos-la fundamentalmente nas diferenças assaz proeminentes entre a poesia dos antigos bardos e a dos poetas augustos. Isto é, encontramos-la fundamentalmente nas diferenças que pus em evidência no início deste primeiro capítulo.

Era natural que, numa época em que os poetas augustos eram quem ditava os princípios literários que todo o aspirante a fama literária teria de seguir, as antigas baladas fossem relegadas para último plano, ou até mesmo olhadas com desprezo, já que, pelo menos na prática, os cânones da teoria neoclássica que tais poetas observavam tão fielmente não se coadunavam, as mais das vezes, com a prática dos antigos bardos.

Venho de dizer "pelo menos na prática" em virtude de ocorrer, como Joseph Addison pretendeu demonstrar em três ensaios que publicou em 1711,²⁷ que, pelo menos, algumas das antigas baladas seguem de perto os princípios que os teorizadores da Antiguidade Clássica haviam estabelecido e que o renascentismo dos séculos XVII e XVIII motivou os poetas e críticos do Neoclassicismo inglês a observar.

Os ensaios de Addison parecem ter suscitado, pelo menos em alguns casos, apreço novo pelas baladas. O interesse que têm para este estudo reside, porém, no facto de se tornar indispensável conhecê-los, para que se possa compreender adequadamente o pensamento teórico que enforma

Reliques, de Percy. O qual é facto que, por conseguinte, me obriga a falar deles, ensaios, com algum pormenor.

Nos primeiros dois daquele seus três ensaios, Addison escreve acerca da conhecida balada “Chevy-Chase,” à qual já aqui fiz referência. O terceiro ensaio, dedica-o, ele, a outra balada: “Two Children in the Wood.” Sendo que é neste último ensaio, que ele, Addison, estabelece distinção importante entre dois tipos de composições poéticas.

Refiro-me a distinção entre “productions which have nothing to recomend them but the beauties of nature” e “those compositions that, with all the beauties of nature, have the additional advantages of art.”²⁸

Percebe-se já, suponho, que, no primeiro caso, Addison se refere às antigas baladas; no segundo, a composições tecnicamente mais perfeitas, como as dos poetas augustos ou da Antiguidade Clássica. Bem como, porquanto, se percebe que ele, Addison, demarcava a poesia do seu tempo da dos antigos bardos em função de uma única diferença: a ausência, na poesia popular do Medievo, de “the additional Advantages of Art.”

A ausência, nas antigas baladas, da perfeição métrica dos dísticos heroicos de um Alexander Pope, por exemplo, bem como das *mais-valias* da *poetic diction*, que tão necessária era a toda a *verdadeira* e grande poesia, configurava-se, de facto, o motivo principal do desprezo com que certo pú-

blico e muitos poetas da época olhavam aquelas antigas composições.

Que outra coisa, aliás, pretendia Prior alcançar com o seu "Henry and Emma," senão encetar correção das *falhas* que tal ausência teria de acarretar consigo, e que tão flagrantes se faziam em "The Not-Browne Mayd"? E a que outro motivo, senão a essa sua correção, se ficou a dever o grande sucesso da versão setecentista do texto medieval de "Moça Trigueira que Nem Noz" ("The Nut-Brown Mayd")?

O próprio Alexander Pope deixava bem claro, no mesmo ano em que Addison escrevia os seus ensaios, o preceito de que

True Wit is Nature to advantage dress'd,
What oft was thought, but ne'er so well
[express'd.²⁹

Esse preceito, conheciam-no e acatavam-no muito antes de Pope o ter formulado no seu *An Essay on Criticism* tanto os poetas como os leitores cultos da época. Consequentemente, ao recomendar a balada "Chevy-Chase" a seus leitores, Addison não poderia ter deixado de se ver compelido a advertir: "I must only caution the reader not to let the simplicity of the style, which one may well pardon in so old a poet, prejudice him against the greatness of the thoughts."³⁰

Não se depreenda de quanto venho de dizer, contudo, que Addison não aprovava o *mandamento* de Pope.

Que também ele via no estilo simples das antigas baladas grande falha de índole formal, provam-no bem os comentários que teceu acerca da balada "Two Children in the Wood." Nomeadamente, os seguintes comentários: "This song is a plain simple copy of nature, destitute of all the helps and ornaments of art... and pleases for no other reason, but because it is a copy of nature. There is even a despicable simplicity in the verse... such an abject phrase, and poorness of expression, that the quoting any part of it would look like a design of turning it into ridicule." ³¹

Em que consistia, então, de acordo com Addison, o *classicismo* das composições medievais "Chevy-Chase" e "Two Children in the Wood"?

Em primeiro lugar, consistia no facto de ambas se configurarem "a plain simple copy of nature." — Como se torna evidente, ao deparar com Addison a afirmar da primeira de tais duas baladas, por exemplo, o seguinte:

...the sentiments... are extremely natural and poetical, and full of the majestic simplicity which we admire in the greatest of the ancient poets... [in] some passages of it... the thought is altogether the same with what we meet in several passages of the *Aeneid*... the poet... was directed

to keep them in general... by the same copyings after nature.³²

Tal como afirmei anteriormente, o princípio de que a arte deveria imitar a Natureza era um dos princípios fundamentais da teoria neoclássica. Pope, por exemplo, formulou-o do seguinte modo:

First follow Nature, and your judgement
[frame
By her just standard, which is still the same:
Unerring NATURE, still divinely bright,
One clear, unchang'd, and universal light,
Life, force, and beauty, must to all impart,
At once the source, and end, and test of Art.
Art from that fund each just supply provides,
Works without show, and without pomp
[presides.³³

Pope entendia "Unerring Nature" na qualidade de razão ou *lógos* universal, o qual, na verdade, haverá de permanecer "continuamente o mesmo" ("still the same"). Isto é, na qualidade, agora por palavras de M. H. Abrams, de "that which is representative, universal, permanent in human experience as opposed to the idiosyncratic, the individual, the temporary."³⁴ E que esse era, sem tirar nem pôr, o entendimento de "Natureza" que Addison trazia em mente, ao elogiar a circunstância de "Chevy-Chase" compartilhar com *Eneida* "the same copyings of nature," prova-o de todo, por exemplo,

a sua afirmação de que “human nature is the same in all reasonable creatures.”³⁵ Isto é, em todos os membros da espécie “Homem.”

É essa premissa, aliás, que lhe permite concluir que, tal como “Homer, Virgil, Milton... will please a reader of plain common sense... so, on the contrary, an ordinary... ballad that is the delight of the common people, cannot fail to please all such readers as are not unqualified for the entertainment by their affectations or ignorance.”³⁶ Essa circunstância ficando a dever-se à constatação de que “the same paintings of nature which recommend... [an ordinary ballad] to the most ordinary reader, will appear beautiful to the most refined.”³⁷

Ao pronunciar-se assim, Addison punha em evidência que, em decorrência de se configurarem imitação da Natureza não menos do que os grandes poemas tanto do Augustismo inglês como do Augustismo original da Antiguidade — porquanto, em decorrência de, conjuntamente com os poemas deste segundo Augustismo, se constituírem cópia de paradigma universal e imutável, — as antigas baladas não poderiam ser julgadas, por leitor culto (*gebildet*), menos belas do que a poesia augusta de Homero, Virgílio, Pope & Co.

Como ele mesmo, Addison, afirma, “whatever falls in with... [human nature], will meet with admirers among readers of all qualities and conditions.”³⁸ Com o resultado de apenas produções que hajam sido decalcadas de natureza idiossincrásica, e, pois, de natureza circunscrita a mente, tempo e lugar es-

pecíficos, se provarem incapazes de agradar tanto a "leitor comum" como a leitor "mais refinado." — Já que "it is only nature that can have this effect."³⁹

Uma das implicações da teoria da imitação da Natureza pela arte era, lembra-nos Wellek, "the doctrine of decorum, *bien-séance*, propriety," a qual se configurava doutrina que "forbade de depiction of the horrible and ugly, the low and mean."⁴⁰

Por conseguinte, para que as composições "Chevy-Chase" e "Two Children in the Wood" pudessem ser elevadas à altura das produções dos poetas clássicos e neoclássicos, tornava-se necessário que os seu autores tivessem respeitado, na Idade Média, as noções de "decoro" e de "respeitabilidade" que os pilares da sociedade londrina de setecentos impunham, sem as respeitar na prática, a quantos houvessem de os respeitar tanto *in vita* como *in texto*.

Também a esse respeito, contudo, Addison não encontra qualquer falta naquelas duas baladas.

Na primeira delas ("Chevy-Chase"), diz ele, "The poet... has not only found out an hero in his country, but raises the reputation of it by several beautiful incidents." Sendo que "His sentiments and actions are every way suitable to an hero."⁴¹

Na segunda ("Two Children in the Wood"), "the incidents grow out of the subject, and are such as are the most proper to excite pity."⁴²

Tal era, na verdade, a semelhança às produções dos autores clássicos que Addison encontrava em alguns aspectos de "Chevy-Chase," que chegou

a afirmar: "The thought in the third stanza was never touched by any other poet, and is such an one as would have shined in Homer or Virgil." ⁴³

Agora, perante valorações como estas, não poderá, sem dúvida, deixar de aflorar à mente de meus leitores a seguinte questão: *Em face de os autores augustos subscreverem a teoria da imitação da Natureza por parte da arte tanto quanto Addison, de par a par com também entenderem "Natureza" na qualidade de determinação universal-atemporal, como se justifica que, na sua maioria, não vissem nas antigas baladas, também eles, as virtudes e o valor poético que Addison lhes atribuía com tão grande entusiasmo?*

A resposta a essa questão, encontramos-la em parte no seguinte comentário perspicaz de C. S. Lewis: "if the nominal standards of Augustan criticism are ever taken seriously they must work out in favour of the ballads (and much medieval literature) and against most of the poetry the Augustans themselves produced." ⁴⁴

Não se tratava, contudo, apenas de discrepância entre teoria e prática. Já que, como René Wellek põe em evidência, "Clearly the principle of universality or typicality had two sides." ⁴⁵ Isto é, já que,

When the critics appealed to general human nature, to man in the abstract, they often had in mind only the man of their own time, the man of taste, the civilized man educated on the classics.... In prac-

tice the ideal reader became the self-consciously modern man, very proud of his exalted position at the pinnacle of civilization. He looked down at the barbarians.... Thus the universal audience supposedly appealed to actually became more and more narrowed down: it excluded the dark ages as well as the barbarous societies of one's own time, and within the *polite* nations it also excluded the bulk of the population.⁴⁶

Percebe-se bem agora, julgo, que os princípios que motivaram Addison a louvar o valor poético das antigas baladas tenham motivado poetas e críticos que os hajam interpretado de modo diferente a nutrir, como Samuel Johnson, desprezo profundo por elas (baladas). Com o resultado de o público mais afeito a respeitar a idoneidade e a consequente autoridade de tais poetas e críticos haver, por força, de os tomar por exemplo também no que respeitava a tal sentimento de desprezo.

É sintomático da contradição que Wellek explicita, que os ensaios de Addison tenham sido criticados acerrimamente por alguns dos seus contemporâneos.

O crítico e dramaturgo John Dennis (1657–1743), por exemplo, argumentou contra ele, Addison, que “there is a way of deviating from nature... by imbecility, which degrades nature by faintness and diminution,”⁴⁷ bem como formulou, no mes-

mo espírito, a seguinte interrogação: "What can be more absurd than to conclude, that because the rabble, that is such as never had any education, are tolerable judges of human nature depraved, that therefore they are judges of human nature exalted, of which none can be judges but they who have had the best educations?"⁴⁸

Por seu lado, Samuel Johnson viria a afirmar: "In 'Chevy-Chase' ... there is a chill and lifeless imbecility. The story cannot possibly be told in a manner that shall make less impression on the mind."⁴⁹

Uns quantos parágrafos atrás, formulei a questão de saber em que poderia consistir, de acordo com Addison, o *classicismo* das composições medievais "Chevy-Chase" e "Two Children in the Wood." E, de seguida, passei a explicitar em que tal *classicismo* teria de consistir em primeiro lugar.

Prosseguindo, direi, agora, que uma segunda razão de ser do *classicismo* das baladas "Chevy-Chase" e "Two Children in the Wood" era, de igual modo de acordo com Addison, a sua "simplicidade" ("simplicity"), de par a par com a "grandeza do pensamento" ("the greatness of the thought") que expressam.⁵⁰

Essa simplicidade, não de estilo — não, agora, de índole formal, — mas, também ela, de pensamento, era efetivamente outro dos requisitos que toda a poesia deveria possuir, para que, de acordo com a teoria literária neoclássica, pudesse ser considerada poesia de qualidade. Poeta que não exprimisse as suas ideias com clareza e exatidão

não seria *verdadeiro* poeta, como Pope reafirmou no seu *An Essay on Criticism*. Segundo ele, Pope, alguns poetas

...to *Conceit* alone their taste confine,
And glitr'ring thoughts struck out at ev'ry line;
Pleas'd with a work where nothing 's just or fit;
One glaring Chaos and wild heap of wit.⁵¹

Estes eram os poetas que,

...thus unskill'd to trace
The naked nature and the living grace,
With gold and jewels cover ev'ry part,
And hide with ornaments their want of art.⁵²

Já que, em poesia deveras grande,

As shades more sweetly recommend the light,
So modest plainness sets off sprightly wit.
For works may have more wit than does
[em good,
As bodies perish thro' excess of blood.⁵³

A poesia que Pope mais pretendia *castigar* neste passo do seu *An Essay* era a poesia *barroca* dos Poetas Metafísicos (*Metaphysical Poets*), do século XVII, bem como a poesia que os seguidores deles haviam continuado a produzir. O próprio Addison já escrevera, num ensaio anterior, que, a tais poetas, faltara "that natural way of writing, that

beautiful simplicity, which we so much admire in the compositions of the Ancients." Sendo essa, a razão por que se haviam visto forçados, ao escrever, a utilizar "foreign ornaments" e a não deixar "any piece of wit of what kind soever escape them."⁵⁴

De um modo geral, todos os poetas augustos estavam de acordo com este ponto de vista de Pope e Addison. Porém, de muito poucos deles se poderá dizer que possuíam "true and unprejudiced taste of nature."⁵⁵ O qual é gosto (*taste*) que o próprio Addison detectou nas duas baladas a que tenho vindo a referir-me. Com o resultado de ter afirmado, com respeito a uma delas ("Chevy-Chase"), o seguinte: "the thoughts of this poem, which naturally arise from the subject, are always simple."⁵⁶ E, com respeito à outra ("Two Children in the Wood"), que "the thoughts... from one end to the other are natural."⁵⁷

Uma terceira razão de ser do *classicismo* de tais duas baladas, e, porquanto, do apreço que Addison declarou nutrir por elas, decorria da circunstância de expressarem sentimentos "genuínos, carecidos de afetação" ("genuine and unaffected"), com o resultado de se comprovarem "able to move the mind of the most polite reader with inward meltings of humanity and compassion."⁵⁸ Sendo, pois, que também neste aspecto aquelas duas baladas satisfaziam os preceitos que a teoria literária neoclássica postulava. Entre os quais se destacava "[the] theory of catharsis," e, porquanto, como René Wellek lem-

bra, o princípio de que "the emotional effect of art was central." ⁵⁹

Embora por "catarse" se entendesse frequentemente "a release from emotion as the final attainment of a contemplation," ⁶⁰ uma segunda interpretação do termo determinava que "Poetry is to move the affections as rhetoric does." ⁶¹ Sendo que, de acordo com essa outra interpretação, não só "the observance of the right relation to reality can be interpreted as a means towards achieving this emotional effect," mas também "the poet himself must be moved in order to move, as Horace knew when he said 'if you would have me weep, you must first of all feel grief yourself'." ⁶²

Foi em parte com base neste outro entendimento de "catarse," que, mais tarde, Johnson criticou fortemente a poesia dos Poetas Metafísicos. Segundo ele,

...they were not successful in representing or moving the affections [...] they had no regard to that uniformity of sentiment which enables us to conceive and to excite the pains and the pleasure of other minds: they never inquired what, on any occasion, they should have said or done, but wrote rather as beholders than partakers of human nature; as beings looking upon good and evil, impassive and at leisure... without interest and without emotion. Their courtship was void of

fondness, and their lamentation of sorrow.⁶³

Por seu lado, John Dennis defendeu que "Poetry... is an art, by which a Poet excites Passion... in order to satisfy and improve, to delight and to reform the Mind."⁶⁴ Com o resultado de, de acordo com ele, haver que observar o princípio de que, "the more passion there is, the better the poetry."⁶⁵

De novo, contudo, nem Johnson nem Dennis estariam dispostos a afirmar com Addison, de "Two Children in the Wood," que "the whole narration has something in it very moving."⁶⁶ Ou tampouco a formular, agora com respeito a "Chevy-Chase," a seguinte questão "What can be more natural or more moving, than the circumstances in which... [the author] describes the behaviour of those women who had lost their husbands on this fatal day?"⁶⁷

Não foi sem razão, porquanto, que o próprio Addison concluiu um dos seus ensaios afirmando: "I feared my own judgement would have looked too singular on such a subject, had not I supported it by the practice and authority of Virgil."⁶⁸

Já mencionei que os três ensaios de Addison parecem ter suscitado, pelo menos em alguns casos, novo apreço pelas antigas baladas. A este respeito, William Phelps revela-se convencido de que "Addison's ballad reviews, of course, attracted some attention." Porém, assevera, com razão, que "they produced no revolution in the public taste, nor did Addison ever intend that they should."⁶⁹

Por minha parte, avalio que o contributo de Addison para suscitar e manter vivo o interesse pelas antigas baladas decorreu precisamente da circunstância de não ter pretendido revolucionar o gosto literário que prevalecia na sua época. Já que não poderia ter encontrado melhor forma para provar quanto pretendia provar do que medir o valor poético de "Chevy-Chase" e de "Two Children in the Wood" pela "prática e a autoridade de Virgílio" ("the practice and authority of Virgil"), e, porquanto, não menos pela prática e a autoridade dos padrões clássicos que o renascentismo do seu tempo tornara dominantes. Quero dizer, já que ele, Addison, não poderia ter encontrado melhor forma para provar ausência de incompatibilidade entre apreço pelas composições medievais e, por outro lado, admiração pela poesia quer da Antiguidade Clássica, quer do seu próprio tempo.

Temos, pois, que Addison alcançou efetivamente provar que seguir os cânones que os poetas Antigos haviam estabelecido, os cânones que o renascentismo do seu tempo recuperava, não poderia deixar de consistir em advogar reconciliação entre a poesia erudita dos poetas augustos, Antigos e Modernos, e a poesia popular do Medievo.

Bem com temos que a prova de esse seu feito ter determinado a atitude de grande parte do século XVIII para com as composições dos antigos bardos se deixa detectar, significativamente, na circunstância de, cinquenta e quatro anos depois, Percy ainda justificar o valor poético de tais com-

posições seguindo-lhe de perto as pisadas — como terei ocasião de pôr em evidência mais adiante.

Já antes de Percy, porém, se encontram vestígios da influência dos ensaios de Addison. Por exemplo, a apreciação favorável de “William and Margaret” que Aaron Hill fez em 1724 — na qual, recorde-se, afirmou ser provável que tal composição tivesse saído da pena de Shakespeare⁷⁰ — configura-se, só por si, testemunho flagrante dessa influência. Já que, vale perguntar, que fez ele, então, senão elogiar a simplicidade e a clareza de pensamento, bem como a capacidade para comover o leitor, que Addison tanto apreciara, com fundamento nos cânones literários clássicos e neoclássicos, em “Chevy-Chase” e “Two Children in the Wood”?

Outra prova da influência dos ensaios de Addison é o facto de, em 1723, um ano antes de Hill publicar “William and Margaret” na qualidade errónea de produção medieval, o compilador anónimo de *A Collection of Old Ballads* ter invocado, no prefácio ao primeiro dos três volumes daquela compilação (1723–1725), a autoridade de autores Antigos e Modernos, para justificar o seu interesse pelas baladas. “Homer,” afirmou ele, então, “was nothing more than a blind Ballad-singer.” Sendo que, de igual modo, Píndaro e Anacreonte, na Antiguidade, e Cowley e Suckling, na Modernidade, mais não teriam sido do que “Ballad-Writers.”⁷¹

Mais significativa, é, no entanto, a observação que aquele compilador fez acerca do próprio Addison. Ao apresentar a balada “Chevy-Chase,” que

incluiu no primeiro dos seus três volumes, sentenciou ele: "I shall not here point out the particular beauties of this song, with which even Mr. Addison was so charmed, that in a very accurate criticism upon it... he proves, that every line is written with a true spirit of poetry." ⁷²

Com o avançar do século, os princípios da teoria neoclássica, que Addison, Pope, Johnson e todos os outros poetas e críticos augustos haviam propugnado, foram cedendo gradualmente à influência cada vez maior dos poetas e críticos da "Escola evocativa," para utilizar a denominação útil de A. D. Harvey. Já que, como René Wellek lembra a este respeito, "What happened in the 18th century was not anything like a unified romantic or preromantic revolt." ⁷³

No entanto,

Whatever the arguments for caution in speaking of pre-romanticism... it seems impossible to deny that we are confronted with the problem of the dissolution of neoclassicism and its replacement by new and different theories. The problem should not be ignored and obscured by exclusive insistence on the undeniable survivals, the compromises, and open contradictions of individual authors. What mattered were frequently short pronouncements in texts whose general import may have been quite convention-

al. It has been the privilege of every age to pull sentences out of context, to fasten on what is new and fertile and meets its own demands for change.⁷⁴

Apesar das várias “sobrevivências inegáveis” da teoria e da prática literárias neoclássicas, não há dúvida de que, por volta de meados do século XVIII, se assistia já a mudança acentuada, no que diz respeito ao modo de entender e apreciar a literatura.

Uma das consequências da necessidade de mudança⁷⁵ a que Wellek alude, que se configurou de importância decisiva para o aparecimento e florescimento do futuro movimento romântico, foi, sem dúvida, o retorno ao passado medieval. Isto é, o ensejo de retomar, no campo da literatura, as formas métricas menos constritivas da poesia de Geoffrey Chaucer (c. 1343–1400) e de Edmund Spenser (1552–1599), bem como o predomínio da imaginação e da fantasia, que as suas obras evidenciam de modo vincado, de par a par com as obras de Shakespeare (1564–1616) e as da dos antigos bardos.

William Phelps sumariza do seguinte modo as razões por que os poetas e o público de finais do século XVIII passaram a voltar a sua atenção tanto para a forma como para o conteúdo das produções literárias do Medievo:

...in the Middle Age lay just the material for which the Romantic spirit yearned. Its religious, military and social life and

all forms of mediaeval art can hardly be better characterized than by the word "Picturesque;"⁷⁶ and souls weary of form and finish, of *dead perfection*, of *faultily faultless* monotony, naturally sought the opposite of all this in the literature and thought of the Middle Ages. And as the Classical Augustans had neglected this period above all others, and treated it with contempt, the Reactionists began with an attempt to revivify and brighten this forgotten Mediaeval life.⁷⁷

A exaustão de apreço pela regularidade excessiva e pelo estilo artificial e injustificadamente elevado ou grandioso da poesia augusta, a qual (exaustão) efetivamente decorreu sobretudo de cansaço com "perfeição desvitalizada" (*dead perfection*) e "monotonia defeituosamente sem defeito" ("*faultily faultless* monotony), no dizer de Phelps, foi, na verdade, factor que estimulou em grande medida a reabilitação da literatura e do passado medievais, que começou a manifestar-se por volta dos meados do século. Foi ela, portanto, a reabilitação a que me refiro, factor que muito contribuiu para a transição definitiva, nas primeiras décadas do século XIX, do Neoclassicismo para o Romantismo.

Contudo, quanto importa tornar claro aqui, muito embora já se encontre implícito no que acabo de dizer, é que uma das consequências diretas de tal cansaço — logo, de tal exaustão — foi o sur-

gimento de um novo modo de apreciar e valorar as antigas baladas. Quero dizer, foi o surgimento de capacidade para apreciar e valorar tais composições não APESAR da simplicidade de estilo e de expressão dos seus autores, como havia ocorrido com Addison e outros críticos depois dele, mas, em parte, DEVIDO a tal simplicidade.

O cansaço que a poesia augusta acabou por originar (que teria de acabar por originar) não ficou, no entanto, a dever-se exclusivamente à regularidade excessiva das suas formas métricas e ao seu estilo grandiloquente, artificial e empolado.

Fiz referência, logo no início deste primeiro capítulo, ao aparecimento, a partir das últimas décadas do século XVII, de predomínio, na literatura em particular, por parte da especulação (*Spekulation*) ou conceitualidade, em virtude de influência das teorias do conhecimento dos filósofos Thomas Hobbes e John Locke. Vale dizer, fiz referência ao aparecimento, a partir de então, de atitude de suspeita (senão mesmo de desprezo) para com os produtos, tanto na vida como na poesia, da faculdade da imaginação.

Ora, foi precisamente a essa atitude de suspeita ou de desprezo, que se ficou a dever uma outra característica da poesia augusta. A qual é característica que começou a suscitar desfavor entre os poetas e o público ingleses em proporção inversa às motivações deles para passarem a mostrar-se favoráveis ao novo modo de entender e apreciar a

literatura que apareceu com o pré-Romantismo e, depois, com o Romantismo.

Ao falar de tal característica, estou a referir-me à ausência de equanimidade de índole epistemológica por parte da poesia augusta em geral. Isto é, estou a referir-me à circunstância de essa mesma poesia tender a confrontar o leitor com excesso de conceitualidade por parte do aparelho cognitivo dos seus autores, e, por conseguinte, com defeito de imaginatividade. Sendo que é a isso mesmo, a essa iniquidade de carácter epistemológico, que há ficado a dever-se a circunstância de a própria poesia augusta tender a se configurar “perfeição desvitalizada,” perfeição de forma carecida de conteúdo emocional-imaginativo, muito ao invés do que ocorre as mais das vezes com as produções poéticas de Chaucer, Spenser, Milton e Shakespeare.

A grande fonte dos receios que a capacidade da imaginação para exhibir entes e eventos que se não deixam experienciar *qua* realidade fez surgir desde sempre deixa-se formular na forma das duas seguintes questões: “if a man gives free play to his imagination, what assurance is there that what he says is in any sense true? Can it tell us anything that we do not know, or is it so severed from ordinary life as to be an escape from it?”⁷⁸

Ora, que já Shakespeare tinha consciência de tais receios, comprova-o sobejamente o seguinte comentário, por parte da personagem Theseus, em *A Midsummer Night's Dream*:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth
to heaven;
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknow, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.⁷⁹

Nestes versos, Shakespeare faz Teseu afirmar que os entes e eventos de índole sobrenatural que tanto evidenciam o carácter fantasioso da peça se configuram não mais do que produto da imaginação, e que, como tal, não poderão suscitar *in mente* qualquer relação com a realidade. A observação de que "imagination bodies forth | The forms of things unknown" é, contudo, assaz ambígua, assim se revelando de igual modo propícia a corroborar a interpretação a que, de seguida, Hyppolita a submete:

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together,
More witnesseth than fancy's images,
And grows to something of great constancy,
But, howsoever, strange and admirable.⁸⁰

Porquanto, Shakespeare não terá estado longe de presumir que, mais do que mera invenção do poeta ("airy nothing"), as fadas e os duendes de *A Midsummer Night's Dream* se configuram, de algum modo, reflexo da realidade e, pois, da experiência humana ("More... than fancy's images | ...something

of great constancy" (isto é, "certainty"). Vale dizer, não terá estado longe de presumir que "poetry deals in some sense with truth, though this may be different from that of science or philosophy."⁸¹

A partir de Hobbes, já o constatámos, a possibilidade de subsistir relação entre quanto seja fruto da imaginação e quanto seja realidade passou a ser ignorada no âmbito da produção literária,⁸² em virtude de os poetas e críticos ingleses de então terem passado a defender, com ele, Hobbes, que "as truth is the bound of Historicall, so the Resemblance of truth is the utmost limit of Poetical Liberty."⁸³

O exercício da imaginação passou, porquanto, a ter papel secundário na criação poética, e só deveria ocorrer sob condição de a própria faculdade da imaginação se deixar guiar e refrear pelo aparato conceptual do poeta.

Preste-se atenção, a esse respeito, aos seguintes versos de *An Essay on Criticism*, nos quais Pé-gaso, o cavalo alado, assume o carácter que pertence à imaginação (*imagination*) e à fantasia (*fancy*):

'This more to guide, than spur the Muse's
[steed;
Restrain his fury, than provoke his speed;
The winged courser, like a gen'rous horse,
Shows most true mettle when you check his
[course.⁸⁴

Era sobretudo deste preceito, que advinha à poesia tipicamente augusta ou neoclássica cunho

de produção literária determinada quase exclusivamente por conceitualidade, e, por conseguinte, cunho de produção literária rigidamente avessa a dar figuração a entes e eventos que de algum modo pudessem lançar suspeita sobre a sua fatualidade ou verossimilhança. Como William Phelps dá a saber,

Everything must conform to their own standard of criticism; otherwise, it could not hope for the consideration of sane man and women: and if there was anything on which the Augustans prided themselves, it was their perfect sanity — their immense superiority in reason and commonsense over their own ancestors and over the nations of the north and east.⁸⁵

Ora, outro dos motivos do aparecimento, na Inglaterra de meados do século XVIII em diante, de interesse pela poesia popular do Medievo e pelos exemplos subsequentes de Spenser, Shakespeare e Milton foi precisamente, percebe-se, ensejo de romper com a “sanidade perfeita,” com o excesso de “razão e senso comum,” da poesia tipicamente augusta. Porquanto, ensejo de produzir e de apreciar literatura em que a emoção e a imaginação desempenhassem papel preponderante. Como S. Diana Neil afirma,

It may be said that the renaissance of imagination consisted above all in the literary and artistic discovery of the Middle Ages, which lived again as a period of faith, of picturesqueness, of simplicity, of pathos — in fact, of all the qualities lacking in the Age of Reason, at the heart of which was growing a tedium, and even a disgust, that led it to turn against itself.

The passionate idealization of the Middle Ages was brought about by mental faculties to which veracity of detail was irrelevant. The one main idea was that the past should differ from the present.... Men were obviously tired of being reasonable.⁸⁶

Do cansaço de conceitualidade e de verossimilhança que Diana Neil aqui explicita, do cansaço que deveio “tedium, and even a disgust,” na psique dos poetas e do público da Inglaterra pós-Augustismo, é sintoma seguro a circunstância de, um ano antes de Percy publicar *Reliques, The Castle of Otranto*, o primeiro romance gótico inglês, ter conhecido sucesso entre o público.

No prefácio à segunda edição (1765) daquele romance, o autor, Horace Walpole (1717–1797), referia-se a “the favourable manner in which this little piece has been received by the public,” e dava a conhecer os objetivos que mantivera em mente ao produzi-lo — aos quais, sem dúvida, se ficou a

dever a boa recepção dele por parte do público.
Segundo Walpole, *The Castle of Otranto*

...was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the later, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. [...] The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions.⁸⁷

Igualmente significativo da dissolução dos cânones neoclássicos, que começou a esboçar-se na Inglaterra de meados do século XVIII, é o aparecimento, em 1762, de *Letters on Chivalry and Romance*, de Richard Hurd (1720–1808).

Ao encetar, na décima e última das suas cartas, balanço da transição, na literatura inglesa, do domínio da imaginação, na Idade Média, para o domínio do intelectualismo à Hobbes e Locke, Hurd reconheceu que “What we have gotten by this revolution... is a great deal of good sense.” No entanto, reconheceu não menos que “What we have lost, is a world of fine fabling.”⁸⁸ Não sendo, pois, de admirar, que, na mesma carta, haja defendido que o princípio de que a arte deverá imitar a Natureza em nada poderá obstar a exercício livre da imaginação poética. Escreveu ele, Richard Hurd:

A poet, they say, must follow *Nature*; and by *Nature* we are to suppose can only be meant the known and experienced course of affairs in this world. Whereas the poet has a world of his own, where experience has less to do, than consistent imagination. He has, besides, a supernatural world to range in. He has Gods, and Fairies, and Witches, at his command.... Thus in the poet's world, all is marvellous and extraordinary; yet not *unnatural* in one sense, as it agrees to the conceptions that are readily entertained of these magical and wonder-working Natures.⁸⁹

Addison e muitos outros poetas e críticos depois dele haviam apreciado as antigas baladas,

muitas delas medievais, devido à sua conformidade com os cânones neoclássicos; não devido ao facto de muitos dos seus motivos serem “marvelous and extraordinary; yet not *unnatural*.” Com a redescoberta dos produtos da imaginação e da fantasia, tal como surgem originalmente nas produções poéticas do Medievo e tal como são emulados pela poesia de Spenser, Milton e Shakespeare, surgia, contudo, constituição psíquica e gosto literário propícios a que o contrário passasse a ocorrer. Isto é, propícios a que a poesia dos bardos do Medievo passasse a ser apreciada, pelo contrário, devido à presença nela de “witches, fairies, mermaidens... omens, dreams, spells, enchantments, transformations, magic rings and charms... of many sorts.”⁹⁰

Numa carta que endereçou ao seu amigo John MacGowan em setembro de 1761, o poeta William Shenstone (1714–1763) referiu-se explicitamente à exaustão de apreço, por parte do público inglês, pela regularidade formal da poesia de então, bem como à procura consequente por poesia em que a imediaticidade (espontaneidade) dos sentimentos e da imaginação preponderasse sobre a mediaticidade do conhecimento conceptual. Escreveu ele:

It seems to be a very favourable era for the appearance of such irregular poetry. The taste of the age, so far as it regards plan and style, seems to have been carried to its utmost height, as may appear in the works of Akenside, Gray's Odes

and Church-yard Verses, and Mason's Monody and Elfrida. The public has seen all that art can do, and they want the more striking efforts of wild, original, enthusiastic genius. It seems to exclaim aloud with the chorus in Julius Caesar,

Oh rather than be slaves to these deep learned men, I Give us our wildness and our woods, our huts and caves again!⁹¹

Ao referir-se a "such irregular poetry," Shensstone trazia em mente "The Erse fragments." Isto é, trazia em mente as *traduções* que o poeta escocês James Macpherson (1736–1769) começou a publicar em 1759, na qualidade espúria de traduções de poesia de bardo de nome Ossian.

Contudo, "the more striking efforts of wild, original, enthusiastic genius," encontrava-os o público não só na poesia espúria de Ossian, mas também na poesia dos antigos bardos do Medievo. Sendo que foi a essa circunstância, que se ficou a dever o interesse por parte do público que as *Reliques* suscitaram.⁹²

É, aliás, significativo disso, que um dos objetivos da carta de Shenstone fosse, nem mais nem menos, "to ask, whether you have any Scotch ballads, which you would wish preserved in a neat edition."⁹³ Sobretudo em resultado de, como o resto da carta revela, Shenstone ter tido em mente a compilação que o seu amigo Thomas Percy (1729–1811) se en-

contrava a preparar então (1761). Isto é, *Reliques of Ancient English Poetry*, que o próprio Percy viria a publicar quatro anos depois, em 1765.⁹⁴

Na verdade, a ideia de compilar *Reliques* partiu inicialmente de Shenstone. Sendo que, se não tivesse morrido no entretanto, teria publicado aquela compilação juntamente com Percy. Em março de 1761, escrevia ele, Shenstone, ao seu amigo Richard Graves:

You have perhaps heard me speak of Mr. Percy — he was in treaty with Mr. James Dodsley, for the publication of our best old ballads in three volumes. He has a large folio MS. of ballads, which he shewed me, and which, with his own natural and acquired talents, would qualify him for the purpose, as well as any man in England. I proposed the scheme for him *myself*, wishing to see an elegant *edition* and good collection of this kind — I was also to have assisted him in selecting and rejecting; and fixing upon the best readings, — but my illness broke off our correspondence, the beginning of winter — and I know not what he has done since.⁹⁵

O manuscrito a que Shenstone se referia era “[a] very curious old manuscript... unbound and sadly torn,”⁹⁶ “written about the middle of the last century; but... [containing] compositions of all times

and dates, from the ages prior to Chaucer, to the conclusion of the reign of Charles I.”⁹⁷ Percy tinha-o encontrado “lying dirty on the floor under a Bureau in y^e Parlour” “of my worthy friend Humphrey Pitt, Esqur,”⁹⁸ e parece ter extraído dele 45 das 180 compilações que formam *Reliques*.⁹⁹ As restantes, adquiriu-as através de amigos, ou copiou-as de colecções já existentes, algumas delas anteriores ao século XVIII.

Como se depreende da carta de Shenstone a John MacGowan que citei há pouco, a intenção do próprio Shenstone, ao planear publicar “a fair collection of the best old English and Scottish ballads,”¹⁰⁰ era responder ao interesse que parte do público de então já manifestava por poesia mais emotiva e imaginativa do que a dos poetas augustos. Tudo indica, porém, que essa não foi a intenção de Percy, ao preparar sem a colaboração de Shenstone, e ao publicar quatro anos depois, *Reliques*.

O interesse que venho de mencionar não era generalizado, já que se não estendia de todo aos autores e aos leitores para quem *verdadeira* poesia continuava a ser exclusivamente poesia que observasse os princípios herdados de John Dryden (1631–1700) e Alexander Pope (1688–1744); para quem, por consequência, as antigas baladas, a terem valor poético, apenas o teriam sob condição de os seus autores terem observado de modo inconsciente aqueles mesmos princípios, ou sob condição de a simplicidade do seu estilo ter sido *corrigida* via de refazimentos como o de Matthew Prior.

Que esse era, afinal, o público que Percy tinha em mente, ao preparar a sua compilação, prova-o não só a afirmação, no prefácio, de que o seu objetivo fora “to please both the judicious antiquary and the reader of taste”¹⁰¹ — isto é, “the civilized man educated on the classics and trained since childhood to distinguish the good from the bad,”¹⁰² — mas também o seu receio manifesto de ser criticado por ter empreendido publicar os cantos dos antigos bardos. Estes, “[he] was long in doubt, whether, in the present state of improved literature, they could be deemed worthy the attentation of the public.”¹⁰³ Sendo essa, a razão por que, depois de mencionar quantos de algum modo o haviam ajudado no seu trabalho, passou a declarar o seguinte:

The names of so many men of learning and character, the Editor hopes, will serve as an amulet, to guard him from every unfavourable censure for having bestowed any attention on a parcel of Old Ballads. It was at the request of many of these gentlemen, and of others eminent for their genius and taste, that this little work was undertaken. To prepare it for the press has been the amusement of now and then a vacant hour amid the leisure and retirement of rural life, and hath only served as a relaxation from graver studies.¹⁰⁴

Ao invocar a autoridade de “so many man of learning and character” e ao declarar que “the Editor... to the friendship of Dr. Samuel Johnson... owes many valuable hints for the conduct of the work,”¹⁰⁵ Percy procedia de modo muito semelhante ao de Addison — o qual, como se viu, afirmou, num dos seus ensaios acerca das antigas baladas: “I feared my own judgement would have looked too singular on such a subject, had not I supported it by the practice and authority of Virgil.”¹⁰⁶

É que, não sendo, certamente, considerado Virgílio neoclássico, Johnson não estaria longe de se pensar e de ser pensado Aristóteles do século XVIII.

A verdade é, pois, que, tal como Addison, Percy não pretendia, com a sua compilação, revolucionar o modo como a maioria dos seus contemporâneos entendia e apreciava a poesia.

Em 1765, o poeta e crítico Joseph Warton (1722–1800), cujos preceitos literários, “in general, were consciously and polemically romantic,”¹⁰⁷ afirmou:

I cannot forbear wishing, that our writers would more frequently search for subjects in the annals of England, which afford many striking and pathetic events, proper for the stage. We have been too long attached to Grecian and Roman stories. In truth the DOMESTICA FACTA, are more interesting, as well as more useful....”¹⁰⁸

Ao emitir esse parecer, Warton “was expressing a general desire,”¹⁰⁹ a qual é circunstância que só por si é bastante sintomática da dissolução da teoria literária neoclássica, que se encontrava então em curso e recomendava com grande veemência:

You then whose judgement the right course
[would steer,
Know well each ANCIENT’S proper character;
His fable, Subject, scope in ev’ry page;
... ..
Be Homer’s works your study, and delight,
Read them by day, and meditate by night;
Thence form your judgement, thence your
[maxims bring,
And trace the Muses upward to their spring.
Still with itself com par’d, his text peruse;
And let your comment be the Mantuan
[Muse.¹¹⁰

Percy, contudo, não revelou o menor interesse pelas novas tendências literárias do seu tempo, já que quer o prefácio, quer os ensaios de *Reliques*,¹¹¹ não contêm qualquer indicação de que pretendesse seguir as pisadas de Joseph Warton. Isto é, qualquer indicação de que visse naquela sua compilação instrumento para incentivar os seus contemporâneos a ganhar coragem para, na esteira de Horácio, “to leave the footsteps of the Greeks and sing of deeds at home.”¹¹²

Efetivamente, tudo parece indicar que Percy viu no seu trabalho, à semelhança de anteriores compiladores, apenas “a slightly apologetic plea for tolerance towards what were thought the interesting though somewhat barbarous productions of an unpolished age.”¹¹³ —

Sendo que só a ter sido assim se justificará que, no mesmo ano em que publicou *Reliques*, ele, Percy, haja dirigido ao “Rev. Dr. Birch”¹¹⁴ as seguintes palavras: “I know not whether you will not be offended to find your name mentioned in the preface to such a strange collection of trash.”¹¹⁵ Ou que, passados trezes anos, em 1878, altura em que “the romantic movement was in full swing,”¹¹⁶ haja afirmado do seu trabalho: “I only considered these things as pardonable, at best, among the levities (I had almost said follies) of my youth.”¹¹⁷

Estes comentários comprovam, certamente, que, se *Reliques* deu contribuição grande para o aumento do interesse pelas composições dos antigos bardos (logo, para a prosperidade do futuro movimento romântico), essa contribuição não havia sido contemplada por Percy e se ficou a dever sobretudo ao facto de o seu trabalho ter surgido “just at the critical time when the Romantic movement was beginning to be conscious of its own strength.”¹¹⁸

Como Oswaldo Doughty comenta, “How indignant the good man [Percy] would have been if some friend had told him the sober truth, that... [the] ‘folies of his youth’ were infinitely more important, and would render his name far more enduring,

than all the episcopal honours to secure which, with toil and not entirely without some ignominy, he had sacrificed long barren years." ¹¹⁹

Comprovadamente, Percy não apreciava nas composições dos antigos bardos as qualidades que cada vez mais faziam que estas deviessem do agrado de certo público já cansado da poesia augusta. Quero dizer, qualidades como simplicidade de estilo e de expressão, de par a par com espontaneidade discursiva e figuração imaginativa não cerceadas por conceitualidade e, pois, pelas determinações lógico-ontológicas dos entes e eventos que ocorrem no mundo real ou objetivo.

Num dos três ensaios que incluiu na sua compilação, o ensaio que tem por título "On the ancient Metrical Romances, etc.," Percy condena "such marvelous fictions as were calculated to captivate gross and ignorant minds... stories of adventures with giants and dragons, and witches and enchanters, and all *the monstrous extravagances of wild imagination, unguided by judgement and uncorrected by art.*" ¹²⁰

Esta última frase, que destaquei por via de a transcrever em itálico, é particularmente significativa, em virtude de Percy revelar através dela a sua firme aderência aos cânones neoclássicos. Não reafirmara Pope, no seu *An Essay on Criticism*, "a bible for neoclassicists," ¹²¹ que "'Tis more to guide than spur the Muse's steed, | Restrain his fury than provoke his speed"?

O prefácio, as diversas anotações e os ensaios que complementam as composições que constituem *Reliques* mais do que provam que Percy se mantinha alheio às novas tendências literárias do seu tempo, bem como que as razões por que apreciava as baladas dos antigos bardos se mantinham muito semelhantes às razões que, cinquenta anos antes, haviam movido Addison a escrever os seus ensaios acerca das baladas "Chevy-Chase" e "Two Children in the Wood."

Addison, recorde-se, tentara justificar o valor poético daquelas duas baladas com base no facto de, em alguns aspectos, não diferirem das obras dos poetas clássicos.

Ora, foi precisamente esse método, que Percy seguiu, para pôr em evidência o mérito das composições dos antigos bardos. Segundo ele, "nature and common sense had supplied to these old simple bards the want of critical art, and taught them some of the most essential rules of epic poetry,"¹²² Daí derivando, ele, "their skill in distributing and conducting their fable."¹²³ Isto é, daí derivando, ele, Percy, a capacidade de "these old simple bards" para subordinar as várias partes das suas composições a unidade-na-diversidade — a qual (unidade-na-diversidade) se havia configurado requisito primeiro das obras dos autores clássicos, e a qual, por conseguinte, Pope não poderia ter deixado de advogar com veemência no seu *An Essay on Criticism*. Preste-se-lhe atenção:

in spite of all the obstacles that oppose him:" I know not why we should withhold the name of epic poem from the piece which I am about to analyse.¹²⁶

Contudo, não é apenas entre o *romance Libius Disconius* e as obras dos autores Antigos ou clássicos, que Percy encontra semelhanças. Estas, encontra-as, ele, também entre as peças medievais de moralidade (*morality plays*) e as obras que acabo de referir (as dos autores Antigos). Falando de *Every Man*, afirma, ele, o seguinte, mantendo em mente o decreto aristotélico das *três unidades* (de tempo, lugar, ação):

Every Man is a grave solemm piece, not without some rude attempts to excite terror and pity, and therefore may not improperly be referred to the class of Tragedy. It is remarkable that in this old simple drama the fable is conducted upon the strictest model of the Greek Tragedy. The action is simply one, the time of action is that of the performance, the scene is never changed, nor the stage ever empty. Evereyman, the hero of the piece, after his first appearance, never withdraws, except when he goes out to receive the sacraments, which could not well be exhibited in public; and during his absence Knowledge descants on the excellence and power of the priesthood,

somewhat after the manner of the Greek chorous.¹²⁷

Como não haveria de ser assim — cabe perguntar, — se as semelhanças entre literatura pagã e literatura católico-cristão que o compilador de *Reliques* aqui põe em evidência não poderiam deixar de lhe suavizar a psique, qual bálsamo teórico, perante a suspeita, por entre os refegos da consciência, de haver de ser pecado *amar* e louvar a poesia de Antes de Cristo, o Redentor de todo o Mundo Romântico-Cristão (mas de modo algum do Mundo Pagão)!?

Mais importante para perceber quão semelhante ao de Addison foi o modo como Percy apreciou os cantos dos antigos bardos — porquanto, quão alheio se manteve ele, Percy, às novas tendências que já na Inglaterra de 1765 invadiam os cânones e o gosto literários, — são, contudo, as seguintes afirmações, que também têm referência ao *romance Libius Disconius*:

Such is the fable of this ancient piece: which, the reader may observe, is as regular in its conduct, as any of the finest poems of classical antiquity. If the execution, particularly as to the diction and sentiments, were but equal to the plan, it would be a capital performance; but this is such as might be expected in rude and

ignorant times, and in a barbarous unpolished language.¹²⁸

Sem dúvida, Percy considerava-se “leitor de gosto refinado” (“reader of taste”) não menos do que Addison se havia considerado. E, uma vez que, para ele tanto quanto para Addison, ser isso mesmo, leitor de gosto refinado, implicava, por força, exigir de texto digno de ser lido que apresentasse o refinamento formal (discursivo) que tanto caracteriza a poesia augusta, de modo algum será de estranhar que, à semelhança do próprio Addison, ele, Percy, haja julgado o registo discursivo das antigas composições do Medievo, a “linguagem não trabalhada” destas últimas, atributo negativo. — Muito embora já não poucos “leitores de gosto” do tempo dele já não tivessem pejo de, pelo contrário, o julgar atributo digno de ser louvado.

É daí, pois, que decorre a circunstância de, de novo como Addison, Percy distinguir naquelas composições simplicidade de pensamento de simplicidade de estilo. Ou seja, simplicidade de índole material de simplicidade de índole formal. —

Não que o faça explicitamente.

Porém, como coadunar de outro modo as duas afirmações que passo a transcrever? Por um lado, a afirmação de que “many of these... reliques have, for the most part, a pleasing simplicity and many artless graces, which in the opinion of no mean critics have been thought to compensate for the want of higher beauties.”¹²⁹ Por outro lado, a afirmação

de que, "As most of them are of great simplicity, and seem to have been merely written for the people... [the Editor] was long in doubt, whether, in the present state of improved literature, they could be deemed worthy the attention of the public." ¹³⁰

Parece-me ser claro, que, ao tecer estas afirmações, Percy tinha em mente, na verdade, dois tipos diferentes de simplicidade: efetivamente, simplicidade material, por um lado, e simplicidade formal, por outro.

De qualquer modo, uma vez que, como se viu, Percy considerava a dicção coloquial das antigas composições efeito direto de "língua bárbara e não trabalhada" ("barbarous unpolished language"), a "simplicidade agradável" ("pleasing simplicity") a que se refere na primeira das duas afirmações que acabo de transcrever não poderá ser outra, senão a simplicidade de pensamento e de sentimento, a "simplicidade majestosa," que, ao louvar a balada "Chevy-Chase," Addison sublinhara: "the sentiments... are... full of the majestic simplicity which we admire in the greatest of the ancient poets... [in] some passages of it... the thought is altogether the same with what we meet in several... passages of the *Aeneid*..." ¹³¹

É, aliás, muito significativo de quanto venho de dizer, quer o facto de um dos "no mean critics" a que Percy se refere ser nem mais nem menos "Mr. Addison" (como esclarece na nota de rodapé em que recomenda: "See *Spectator* No. 70," ¹³² — quer o facto de ele mesmo afirmar de "Chevy-Cha-

se:” “the catastrophe of the gallant Witherington... is related with a plain and pathetic simplicity... the circumstances of the battle are... clearly conceived, and the several incidents... distinctly marked.”¹³³

Percy receava bastante que o público requintado que tinha em mente, ao preparar a sua compilação, não aprovasse o estilo simples e rude das composições dos antigos bardos. Sendo que foi disso, que resultou a circunstância de observar, no prefácio a *Reliques*, que, “In a polished age like the present... many of these reliques of antiquity will require great allowances to be made for them.”¹³⁴ Bem como a circunstância de ter intercalado baladas originais com imitações modernas e composições de géneros assaz diferentes. A qual é circunstância que ele mesmo, Percy, dá a conhecer. Em concreto, ao afirmar: “To atone for the rudeness of the more obsolete poems, each Series¹³⁵ concludes with a few modern attempts in the same kind of writing: and, to take off from the tediousness of the longer narratives, they are every where intermingled with little elegant pieces of the lyric kind.”¹³⁶

Não se limitaram a esse pequeno *truque*, porém, os esforços de Percy para tornar as genuínas relíquias dos seus três volumes mais palatáveis. Já que, como J. W. Hales, o editor de *Bishop Percy's Folio Manuscript*, observa:

As to the text, he [Percy] looked on it as a young woman from the country with unkempt locks, whom he had to fit for fash-

ionable society.... All fashionable requirements Percy supplied. He puffed out the 39 lines of the "Child of Ell" to 200; he pomatumed the "Heir of Lin" till it shone again; he stuffed bits of wool into "Sir Caroline," "Sir Aldringar;" he powdered everything. The desired result was produced; his young woman was accepted by polite society, taken to the bosom of a countess¹³⁷ and rewarded her chaperon [Percy] with a mitre.¹³⁸

William Phelps retira de tais *retoques* de cosmética e de coreografia as conclusões que aqui mais importam. Em concreto, ao afirmar que "It is extremely suggestive... to observe Percy's polishing, because it shows his own subservience to the public opinion which his book did so much to destroy."¹³⁹

Para que os meus hipotéticos leitores possam constatar por eles mesmos quão o modo por que Percy adaptou as antigas baladas "for fashionable society" se mostra semelhante ao modo como Matthew Prior repintou com tez alva a protagonista de "The Not-Browne Mayd" ("Moça Trigueira que Nem Noz"), transcrevo de seguida os versos 15–18 do original de "The Child of Ell," de par a par com o *melhoramento* a que Percy os há submetido.

O antigo bardo de "The Child of Ell" escrevera efetivamente:

He leaned ore his saddle bow
To kisse this Lady good;
The teares that went them two between
Were blend water and blood. ¹⁴⁰

Batom e pincel *Chanel* na mão, frente a espelho do gosto poético do seu tempo, Percy, porém, parafraseia:

And thrice he clasped her to his breste,
And kist her tenderlie:
The teares that fell from her fair eyes
Ranne like the fountayne free. ¹⁴¹

Não poderá, porquanto, ser de admirar, que Percy prezasse a eficiência com que Matthew Prior substituiria “the rust of antiquity which obscures the style and expression” ¹⁴² de “The Not-Browne Mayd” pela dicção poética (*poetic diction*) da poesia augusta. — Como ele mesmo, aliás, comprova, ao afirmar daquela balada: “if it had no other merit than the having afforded the ground-work to Prior’s ‘Henry and Emma,’ this ought to preserve it from oblivion.” ¹⁴³

Tampouco será de admirar, por conseguinte, que, juntamente com composições originais como “Chevy-Chase” e a própria balada “The Not-Browne Mayd,” Percy haja publicado imitações modernas de muito pouco ou nenhum mérito, tais como “Bryan and Pereene: A West-Indian Ballad,” da autoria do seu amigo James Grainger (c. 1721–1766),

"The Witch of Wokey," "escrita em 1748 pelo Dr. Harrington de Bath" (Henry Harrington, 1727–1816) e várias outras.

Apesar de ter achado necessário "to guild the bitter pill of antiquity with a touch of the gold of later poetry," como Oswald Doghty comenta,¹⁴⁴ Percy admirava certamente as antigas baladas tanto quanto Addison. E, muito embora não tenha visto necessidade de ser explícito a esse respeito, uma das qualidades que mais apreciava em muitas daquelas composições era, sem dúvida, a que lhes advinha de se configurarem, de modo desinteressado, "a plain simple Copy of Nature" — no dizer do próprio Addison, com respeito a "Two Children in the Wood." Já que só em vista disso se poderá compreender que, condenando, como se viu, o estilo simples e a fantasia imaginativa dos cantos dos antigos bardos, ele, Percy, pudesse ter afirmado:

...the artless productions of these old rhapsodists are occasionally confronted with specimens of the composition of contemporary poets of a higher class; of those who had all the advantages of learning in the times in which they lived, and who wrote for fame and for posterity. Yet perhaps the palm will be frequently due to the old strolling minstrels, who composed their rhymes to be sung to their harps, and who looked no farther

than for present applause, and present subsistence.¹⁴⁵

Uma vez que considerava as antigas composições medievais “artless” e que via na sua simplicidade de estilo e nas suas “extravagances of wild imagination” atributos negativos, em que outra marca, senão na maior naturalidade dos seus conteúdos, do pensamento e dos sentimentos que expressam, poderia Percy encontrar excelência maior do que a das produções de poetas “of a higher class”? E, porquanto, não se revelará, ele, efetivamente, também nisso, da *escola* de Addison? — O qual asseverara que algumas estâncias de “Chevy-Chase” se encontram “filled with very natural circumstances,” bem como que o pensamento que uma delas expressa “was never touched by any other poet, and is such an one as would have shined in Homer or Virgil.”¹⁴⁶

Addison justificara a circunstância de as antigas baladas haverem de agradar tanto a leitor comum como a leitor que detivesse conhecimento dos clássicos e soubesse distinguir boa de má literatura com o facto, precisamente, de elas, baladas, versarem sobre entes e eventos de carácter universal e, pois, imutável e representativo. Isto é, com o facto de elas, baladas, se configurarem imitação de “Unering NATURE” — no dizer de *An Essay on Criticism*.

Ora, que também neste aspecto Percy se encontrava de acordo com ele, Addison, deixa-o perceber, sem dúvida, o facto de ter escolhido para

introdução à terceira série de *Reliques*¹⁴⁷ o passo de *Spectator* no. 70 que ora volto a transcrever:

An ordinary song or ballad, that is the delight of the common people, cannot fail to please all such readers as are not unqualified for the entertainment by their affectation or ignorance; and the reason is plain, because the same paintings of nature which recommend it to the most ordinary will appear beautiful to the most refined.¹⁴⁸

Certamente por receio de vir a ser tão criticado quanto Addison havia sido, Percy não encetou chamar a atenção dos leitores de *Reliques* abertamente para a circunstância de, em resultado de se configurarem cópia da Natureza não menos do que as produções dos poetas Antigos e dos poetas do seu tempo, as antigas baladas não poderiam deixar de suscitar “[the] universal appeal which made... [the] greatest works comprehensible anywhere and everywhere.”¹⁴⁹

Porém, depara-se em *Reliques* com pelo menos duas passagens em que ele, Percy, revela ter tido em mente, com aprovação, essa mesma circunstância.

A primeira passagem, na qual Percy se pronuncia acerca de “Chevy-Chase,” é constituída por estas palavras: “[the] genuine strokes of nature and artless passion, which have endeared it to the most

simple readers, have recommended it to the most refined" ¹⁵⁰

A segunda passagem é, por sua vez, esta: "nature and common sense supplied to these old simple bards the want of critical art, and taught them some of the most essential rules of epic poetry." ¹⁵¹

Tenho vindo a persistir em provar que, no que respeita a julgar e valorar a poesia, Percy em nada se distanciava da escola de Addison em virtude de essa circunstância provar, por sua vez, quão alheio às novas tendências literárias do seu tempo Percy permanecia. O qual é aspecto que importa de sobremaneira não perder de vista aqui, uma vez que se revela aspecto fundamental para o entendimento da poética, do gosto e do espírito que se encontram na origem de *Reliques* — de todo ao arripio do contributo que essa compilação acabou por dar para sedimentar o Movimento Romântico e, portanto, o estabelecimento de um novo modo de entender e avaliar a produção literária.

Como tenho dado a constatar, os diversos comentários que Percy tece no prefácio, nos ensaios e nas anotações que acompanham as composições de *Reliques* fornecem vários indícios de, na verdade, ele se ter mantido fiel aos cânones do Neoclassicismo e, por conseguinte, aos cânones literários que já Addison fizera seus.

Que Percy aprovava plenamente os moldes em que o próprio Addison avaliara as antigas baladas, atesta-o só por si, no entanto, o facto de, ao pronunciar-se acerca de "Chevy-Chase," afirmar:

"the reader that would see the general beauties of this ballad set in a just and striking light, may consult the excellent criticism of Mr. Addison" "in the *Spectator*, No. 70. 74." ¹⁵²

A este respeito, é importante reparar em que um dos argumentos que Percy utiliza para justificar o interesse das antigas baladas para leitores de "a polished age like the presente" é o argumento de que tais composições "are frequently found to interest the heart." ¹⁵³ Esse argumento, utiliza-o ele uma outra vez, aliás, ao afirmar de "The Not-Browne Mayd" que "the sentimental beauties of this ancient ballad have always recommended it to readers of taste," ¹⁵⁴ bem como ao referir-se ao "pathos desprovido de artifício" ("artless passion") da balada "Chevy-Chase" — o qual é, segundo ele, atributo que "[has] endeared it to the most simple readers... [and] recommended it to the most refined." ¹⁵⁵

Por conseguinte, trata-se de argumento que, também ele, corrobora sem menoscabo a conformidade que tenho vindo a pôr em evidência. Isto é, que corrobora a circunstância de Percy ter compartilhado o modo de apreciar as antigas baladas que Addison inaugurara. Já que, como dei a saber, o autor de "the *Spectator*, No. 70. 74." argumentara a favor do valor poético de "Two Children in the Wood" sobretudo por via de sublinhar a capacidade daquela composição "to move the mind of the most polite reader with inward meltings of humanity and compassion." ¹⁵⁶ — De par a par de por via de chamar a atenção de seus leitores para "[the]

natural... [and] moving... circumstances" ¹⁵⁷ de algumas das personagens da balada "Chevy-Chase."

Socorrendo-me de palavras de Oswald Doughty, pus em evidência, várias páginas atrás, que Percy concebia a sua compilação tão-somente na qualidade de "a slightly apologetic plea for tolerance towards what were thought the interesting though somewhat barbarous productions of an unpolished age." ¹⁵⁸

Estas são, na verdade, palavras que fazem justiça ao entendimento de *Reliques* que Percy acaalentava. — Como se torna evidente ao atentar em duas circunstâncias que, de algum modo, entram em contradição com a admiração que ele, Percy, revela ter nutrido pelos cantos dos antigos bardos.

Refiro-me, por um lado, à circunstância de o próprio Percy considerar tais cantos composições de "tempos rudes e ignorantes," produzidas "numa língua bárbara e não trabalhada." ¹⁵⁹

Refiro-me, por outro lado, à circunstância de ele, Percy, afirmar, no prefácio a *Reliques*, o seguinte: "the Editor hopes he need not be ashamed of having bestowed some of his idle hours on the ancient literature of our country, or in rescuing from oblivion some pieces (though but the amusement of our ancestores) which tend to place in a striking light their taste, genius, sentiments, or manners." ¹⁶⁰

Como dei a constatar, Percy julgava e valorava as antigas composições em termos que em nada contradiziam a teoria literária neoclássica. Não sendo, portanto, de admirar que a sua intenção, ao pu-

blicar *Reliques*, de modo algum fosse revolucionar o modo como a maioria dos seus contemporâneos entendia e apreciava — ainda entendia e apreciava — as produções dos antigos bardos.

Aliás, o passo do prefácio a *Reliques* que acabo de citar (no penúltimo parágrafo) permite perceber com clareza que foi sobretudo o interesse histórico das antigas composições, o que motivou Percy a planear e a encetar a sua compilação. Isto é, permite perceber com clareza que, muito ao arrepio de se ter visto motivado pelo putativo valor e o putativo interesse literários das composições populares do Medievo, ele, Percy, se viu movido pela circunstância de tais composições lhe permitirem apresentar “in a striking light... [the] taste, genius, sentiments, or manners” de quantos, na Idade Média do Inglês Médio (*Middle English*), haviam contribuído para a história da literatura inglesa.

O propósito de concretizar o objetivo de índole histórica que acabo de especificar foi, aliás, determinante do género de composições que ele, Percy, seleccionou, bem como da forma que deu à sua compilação — já que, como ele mesmo dá a saber:

...such specimens of ancient poetry have been selected as either show the gradation of our language, exhibit the progress of popular opinions, display the peculiar manners and customs of former ages, or throw light on our earlier classical poets.

They are distributed into three distinct SERIES, each of which contains an independent chain of poems, arranged chiefly according to the order of time, and showing the gradual improvements of the English language and poetry from the earliest ages down to the present.¹⁶¹

Adivinha-se, na preocupação de ilustrar os diversos estádios da evolução da língua e da poesia inglesas, que Percy partilhava com Samuel Johnson “[the] view of a progress of English poetry toward an ideal thecnical norm attained especially by Pope.”¹⁶² Sendo que Johnson se encontrava entre os “several learned and ingenious friends” a que Percy mostrara o seu manuscrito, e que haviam avaliado o conteúdo deste último “too curious to be consigned to oblivion.”¹⁶³

Como dei a ver logo de início, Johnson não se coíbia de explicitar quão grande era o desprezo que nutria pelas antigas baladas medievais, sempre que se tratasse de as considerar na qualidade putativa de produções literárias dignas de genuíno apreço por parte de leitor de gosto apurado. Sendo, pois, que a circunstância hipotética de, quando muito, o próprio Johnson ter nutrido simpatia tão-somente pelo aspecto documental do trabalho de Percy dificilmente poderá ser circunstância avessa à verdade. Quero dizer, a circunstância hipotética de o autor de *Rasselas*, Johnson, ter nutrido simpatia apenas pelo aspecto de *Reliques* que o próprio

Percy pôs cuidado em destacar na sua dedicatória a “Elizabeth, Countess of Northumberland,” por via de dar a saber a esta o seguinte:

...these poems are presented to your LADYSHIP, not as labours of art, but as effusions of nature, shewing the first efforts of ancient genius, and exhibiting the customs and opinions of remote ages.... No active or comprehensive mind can forbear some attention to the reliques of antiquity: It is prompted by natural curiosity to survey the progress of life and manners, and to inquire by what gradations barbarity was civilized, grossness refined, and ignorance instructed.¹⁶⁴

Ainda que involuntariamente, como pretendi pôr em evidência, Percy contribuiu de forma decisiva, com a sua compilação, para a reabilitação das antigas baladas; porquanto, para o avanço do Romantismo em Inglaterra. Sendo que o testemunho maior dessa contribuição talvez sejam as seguintes palavras, que William Wordsworth (1770–1850), o pai do Movimento Romântico na Inglaterra, viria a escrever cinquenta anos após a publicação de *Reliques of Ancient English Poetry*:

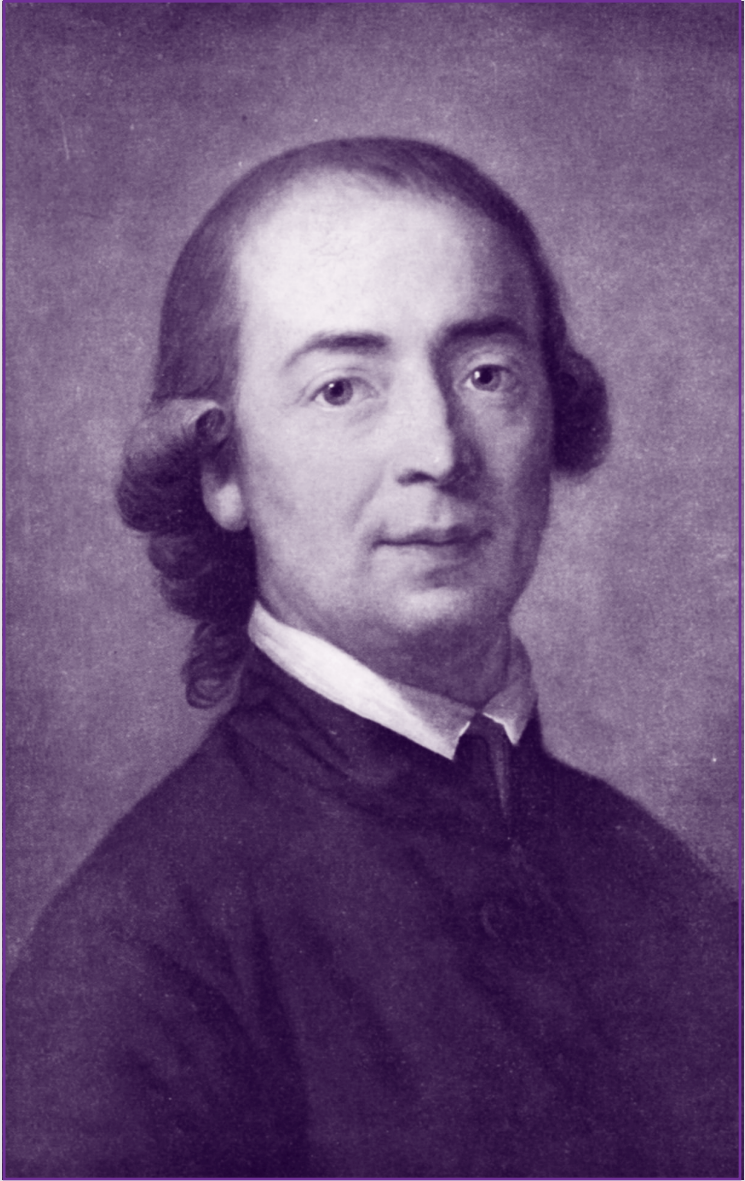
Contrast, in this respect, the effect of Macpherson’s publication with the Reliques of Percy, so unassuming, so mod-

est in their pretensions! — I have already stated how much Germany is indebted to this latter work; and for our own country, its poetry has been absolutely redeemed by it. I do not think that there is an able writer in verse of the present day who would not be proud to acknowledge his obligations to the Reliques; I know that it is so with my friends; and, for myself, I am happy in this occasion to make a public avowal of my own. ¹⁶⁵



Poesia Nacional—Popular

A TEORIA DE JOHANN GOTTFRIED VON HERDER
E DO ROMANTISMO ALEMÃO EM GERAL



JOHANN GOTTFRIED VON HERDER (1744–1803)

Segundo Capítulo

NO PRIMEIRO CAPÍTULO, expus e analisei os critérios literários que subjazem ao modo de Thomas Percy apreciar as produções dos antigos bardos ingleses, relacionando-os, sempre que houvesse interesse em fazê-lo, com o contexto literário da época.

No terceiro e último capítulo, irei tratar das semelhanças, bem como das diferenças, que subsistem entre tais critérios literários e os princípios que sustentam as afirmações acerca da poesia popular que Garrett faz nos prefácios, nas introduções e nas notas que complementam os volumes do seu *Romanceiro*.

Para que eu possa encetar essa tarefa com proficiência, torna-se-me necessário, contudo, sistematizar as várias ideias que Garrett expõe, e, à medida que isso for acontecendo, confrontá-las, sempre que for oportuno, com as ideias que, por seu lado, Percy expõe em *Reliques*. Isto é, confrontá-las com as ideias que sistematizei e explicitiei no capítulo anterior.

Acontece, porém, que os prefácios de Garrett não expõem frequentes vezes as premissas das afirmações que faz, muito embora leitor informado perceba de imediato que ideias de outros teorizadores que ele colheu algures se encontram de modo oculto na origem dessas mesmas afirmações.¹ De par a par com perceber que se trata de ideias (alheias) que o próprio Garrett não assimilou totalmente, ou que, tendo-o feito, adaptou ao seu modo específico de entender a literatura em geral e, em particular, a literatura popular.

Por essa razão, e para que eu possa pôr em pauta o pensamento que se encontra na origem — bem como por *detrás* — das afirmações de Garrett acerca da literatura popular portuguesa, torna-se-me necessário que, antes de passar a tratar dos prefácios de *Romanceiro*, eu fale sumariamente, neste segundo capítulo, da teoria da poesia nacional-popular (*Volksdichtung*) do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder (1744–1803).

Sendo que a razão por que irei ater-me a falar aqui da teoria da poesia popular daquele filósofo reside em o nacionalismo romântico alemão ter encontrado fundamento teórico sobretudo nela. — O nacionalismo romântico alemão, sem o qual, afinal, Garrett não se teria dado de afirmar com prontidão de algum modo serôdia que “Nenhuma coisa pode ser nacional se não é” — não for — “popular.”²

Quanto venho de dizer não significa, é evidente, que Garrett tenha sido influenciado pelo

pensamento de Herder de modo direto ou em *primeira mão*.³

Como acabo de afirmar, a teoria da poesia popular do próprio Herder deveio ponto de partida para todo o nacionalismo romântico alemão. Ao que acresce que não menos deveio, na sua essência, um dos eixos fundamentais do pensamento quer do *Sturm und Drang*, quer do Romantismo alemão propriamente dito. Com o resultado de ser bem possível que, em virtude do seu interesse manifesto pela literatura alemã,⁴ Garrett haja tido conhecimento dela, da teoria a que me refiro, de modo indireto, se não mesmo através de mais do que uma fonte.

A esse respeito, importa, aliás, não esquecer que a teoria de Herder acerca da literatura popular, bem como, por via dela, o nacionalismo romântico alemão, decorreram em medida significativa de influência na literatura alemã do século XVIII por parte das teorizações acerca das baladas medievais que ocorreram na Inglaterra de então — das quais (teorizações) falei no capítulo anterior.

Como dei a constatar ao fazer isso, os poetas, os críticos e o público ingleses nunca esqueceram completamente a poesia dos antigos bardos — mesmo durante o auge do período neoclássico. O que significa que o gosto pela literatura de carácter eminentemente nacional nunca pereceu por completo na Inglaterra, apesar da forte influência que a literatura e a teoria literária da Antiguidade e do

Neoclassicismo francês exerceu sobre a literatura inglesa dos séculos XVII e XVIII.

Os ensaios de Addison (1711), as compilações de Ramsay (1724),⁵ o refazimento de Matthew Prior, "Henry and Emma" (1718), e o refazimento de David Mallet, "William and Margaret" (1724), devieram, na verdade, marcos importantes da recuperação e revalidação da poesia popular inglesa do Medievo. Contudo, configuraram-se não mais do que antecedência e prenúncio do grande retorno à literatura e ao espírito nacionais que o Romantismo inglês viria a encetar, adentro o Mundo *Romântico-Cristão*, nas primeiras décadas do século XIX. — Em grande parte por influência de maior monta da produção, por James Macpherson, dos controversos poemas espúrios de Ossian (1759-63) e da publicação por Percy, em 1765, de *Reliques of Ancient English Poetry*.

Herder estava familiarizado com a literatura inglesa, e conhecia bem os contributos de Addison, Ramsay, Mallet e Shenstone para manter vivo e suscitar o interesse pela poesia dos antigos bardos do Medievo.⁶ A compilação *Reliques* e os poemas espúrios Ossiânicos foram, porém, as produções que mais estimularam o interesse dele pela poesia popular,⁷ e que, juntamente com a obra e os estudos ingleses de Shakespeare, contribuíram com maior peso para o aparecimento do nacionalismo romântico alemão. De par a par, é claro, com a teoria da poesia popular dele mesmo, Herder.

A teoria da poesia popular de Herder e o nacionalismo romântico alemão não ficaram, no en-

tanto, a dever-se exclusivamente à influência da literatura inglesa na literatura alemã: por detrás dessa influência, e simultaneamente a suscitá-la e a fermentar os seus efeitos, encontrou-se a condição geopolítica da Alemanha de então, que se mostrou bastante mais determinante do aparecimento tanto de uma (a teoria da poesia popular de Herder) como do outro (o nacionalismo romântico alemão).

Estou, é claro, a referir-me à ausência de unidade política da Alemanha daquela altura,⁸ a qual foi ausência que, de par a par com a imitação dos modelos literários clássicos e dos modelos classicizantes chegados de França, ocasionou que a literatura alemã viesse a padecer de grande falta de germanidade.

Se, com a redescoberta da Idade Clássica, no Renascimento, e com o predomínio consequente do gosto clássico em toda a Europa, as literaturas de origem romance tomaram consciência da sua latinidade e floresceram, as literaturas de estirpe germânica perderam cada vez mais, pelo contrário, a sua vitalidade original (já então enfraquecida), em virtude, precisamente, de o seu carácter germânico ter sido desvirtuado pela imitação dos modelos clássicos e neoclássicos. Sendo que, para o especificar, as literaturas de origem romance eram as que iam sendo produzidas nas línguas do Novo Mundo *Romântico-Cristão* que haviam despontado tanto do latim proto-romance como dos dialetos dos povos celtas que se haviam encontrado sob o domínio de Roma; e as literaturas de estirpe germânica as

que iam sendo produzidas nas línguas que haviam despontado do baixo e alto alemão, bem como dos dialetos teutónicos e anglo-saxónicos.

Na Inglaterra, como referi há pouco, a literatura e o espírito nacionais jamais foram completamente esquecidos. O mesmo não poderia, porém, ter ocorrido na Alemanha do século XVIII — por duas grandes razões.

Por um lado, pela razão de, como disse, a Alemanha de então carecer de unidade política, e, porquanto, de nacionalismo e de patriotismo, na ausência dos quais dificilmente poderá ocorrer esforço para preservar carácter e identidade nacionais.

Por outro lado, pela razão de a literatura alemã do Medievo à *Aufklärung* não ter conhecido *traves-mestras* do gabarito de génios como Geoffrey Chaucer (c. 1343–1400), Edmund Spenser (1552–1599), William Shakespeare (1564–1616) e John Milton (1608–1674). Os quais considero aqui na qualidade específica de escritores capazes de captar e de espelhar nas suas obras — porquanto, de legar a gerações futuras — já não só a *inglesidade* da sua nação, mas também o carácter *romântico-cristão* de todo o Novo Mundo.

Temos, pois, que a literatura alemã do século XVIII se encontrava afastada do seu genuíno carácter nacional — da sua germanidade — em virtude tanto de razões de ordem geopolítica como de razões de ordem estético-literária. E, porquanto, temos também que, sendo assim, haveria de ser praticamente inevitável que os poetas e os homens de

letras alemães viessem, mais cedo ou mais tarde, a empreender recondução da literatura do seu país ao seu carácter original. Isto é, viessem, mais cedo ou mais tarde, a encetar renascimento do espírito germânico tanto na vida como na literatura.

Ora, tal recondução teve início a partir do momento em que, movidos pelo exemplo dos ingleses, o jovem Herder e os *Stürmer und Dränger*⁹ começaram a encontrar no passado e na literatura popular alemães fonte de revitalização para a literatura do seu tempo, e, pois, fonte de transformação desta última em literatura de carácter eminentemente germânico. Isto é, em literatura de estirpe distinta quer das literaturas românicas (adentro o Novo Mundo), quer das literaturas clássicas (adentro o Mundo Antigo).

Nascia, assim, a teoria da arte de Herder, na qualidade de teoria de acordo com a qual literatura e nacionalismo haverão de se determinar e escorar mutuamente.¹⁰ Bem como nascia, com ela, o nacionalismo romântico alemão.

De acordo com Herder,¹¹ que retomou a esse respeito ideias de Giambattista Vico, Montesquieu e Voltaire, a cada povo (*Volk, populus, natio*), haverá de corresponder um carácter nacional (*Nationalkarakter*). Isto é, um espírito próprio (*Genius, Nationalgeist*).

Carácter (*Karakter*) ou espírito (*Geist*) nacional, concebe-o, ele, ora em termos metafísicos, como atributo coletivamente inato, imutável e permanente, ora em termos empírico-históricos, como identi-

dade que, encontrando-se em constante mutação, haverá de correr o risco de se extinguir, sobretudo em resultado de a evolução histórica dos diversos povos tender a submetê-los a uniformidade de ídole social e cultural (*kulturell*).

Do ponto de vista de Herder (tal como do ponto de vista de Giambattista Vico), as principais manifestações do carácter nacional de cada povo são a sua língua, a sua mitologia e a sua arte. A poesia de um povo, que é naturalmente indissociável da sua língua e veículo da sua mitologia, adquire, assim, a qualidade de fixação e de expressão direta da sua nacionalidade. —

Não, no entanto, a totalidade da poesia que este ou aquele povo haja produzido e possa vir a produzir. Tão-somente, no seio desta última, poesia que genuinamente haja despontado, ou venha a despontar, do modo peculiar de ser, pensar e sentir de um tal povo. E, pois, tão-somente poesia que exprima, adentro um determinado período histórico-cultural, o carácter nacional desse mesmo povo. Porquanto, tão-somente poesia que se preste a ser designada “poesia popular” (*Volksdichtung*) — na aceção de “poesia nacional — com adequação total.”¹²

Do ponto de vista de Herder, toda a genuína poesia haverá, por conseguinte, de se configurar poesia nacional–popular. A qual é permissa que há resultado de convicção por parte dele, Herder, de que, tal como a vitalidade de todo e qualquer ente humano terá de advir (a nível microcósmico) do carácter individual desse mesmo ente, também a vi-

talidade de toda a poesia haverá de advir (agora, a nível macrocómico) do carácter nacional do povo que a haja produzido coletivamente.

Na origem dessa convicção, encontra-se, porém, *Menschanschauung* (vidência de Homem) particular, na qual radica, afinal, a totalidade do pensamento que subjaz à concepção herderiana de “arte” — bem como à síntese estético-histórica, entre arte e nacionalidade, que, partindo dela, o Romantismo alemão veio a propugnar.

Ao mencionar tal *Menschanschauung*, trago em mente a interpretação herderiana, de índole panteísta-histórica, de “humanidade.” — De acordo com a qual a própria humanidade e a sua história se configurarão, mais do que fenomenologia determinada pela Natureza e pelo agir humano, manifestação última de *espírito do mundo* (*Weltgeist*).

Submetidos a essa interpretação, os diversos povos, mas sobretudo o espírito (*Volksgeist*) e o carácter específicos de cada um deles, devêm, fenomenologicamente, símbolos de razão divina, e, como tal, devêm eles mesmos divinos. Contudo, o carácter nacional de cada povo, o espírito configurador da sua nacionalidade, haverá por força de permanecer, *qua* fenómeno (ao invés de númeno), em constante devir histórico. Ou seja, em constante transição e mutação. Com o resultado de haver que o perpetuar, de modo a que possa ser continuamente apreendido, ainda que só de modo parcial e fragmentário, sob o aspecto de unidade-na-diversidade. Isto é, sob o aspecto de recorrência (unidade

formal de índole ahistórica) no seio de decorrência (diversidade de índole material e, pois, empírico-histórica).

É no processo de perpetuação a que me refiro, que a poesia encontrará, segundo Herder, o seu mais alto sentido e valor, já que será ao tornar-se, através dele, processo, manifestação de imanência de índole divina, que adquirirá, também ela, carácter divino e cumprirá a sua *função* última:¹³ apresentar a nação que a haja produzido unidade simbólica de sua identidade tanto formal como material.

Daí, que, para poder configurar-se poesia autêntica, toda a produção verbal haja, por força, de se configurar poesia nacional. Isto é, tenha, por força, de se constituir fixação ou registo do carácter nacional divinamente específico do povo que a haja produzido.

Face a essa *condição sine qua non* poesia, percebe-se de imediato que, do ponto de vista de Herder, jamais poderia constituir-se determinação de juízo estético ou de gosto (*Geschmacksurteil*), optar por produzir poesia que radique de modo genuíno no carácter nacional (*romântico-cristão*) do povo a que se pertença ou, pelo contrário, optar por produzir poesia que se configure, formal e materialmente, imitação de poesia clássica (pagã). Bem como, é evidente, imitação de qualquer outra poesia que radique em carácter nacional estrangeiro e, porquanto, *alheio*.

Só poesia que brote do espírito nacional, do modo particular de ser, pensar, sentir, e agir do

povo a que pertença quem a produza, poderá, pois, desse ponto de vista, configurar-se *retrato* simbólico da psique coletiva de tal povo. Porquanto, configurar-se, para o reiterar, poesia autêntica: poesia tecida com os fios da vida — se não mesmo com a inspiração-expiração e as batidas do coração — do seu produtor. Considerado, este, já não na qualidade de “a man speaking to man” (no dizer de William Wordsworth, no decurso do prefácio de 1802 a *Lyrical Ballads*,¹⁴ o primeiro grande manifesto do Romantismo tanto inglês como europeu), mas na qualidade de homem dirigindo-se especificamente a seus compatriotas — qual o Fichte de *Discursos à Nação Alemã* (*Rede an die deutsche Nation*), de 1808.

Para que se possa compreender adequadamente o importe que o conceito “poesia popular” (*Volksdichtung*) adquire no pensamento romântico de Herder, torna-se necessário conhecer, ainda que sumariamente, o modo como o próprio Herder entendeu o processo de evolução histórica da humanidade, considerada a História, já o referi, como manifestação última de *alma do mundo* (*Weltgeist*). Isto é, para utilizar o título útil de Hegel (de 1807), como história da Fenomenologia do Espírito (*Phänomenologie des Geistes*).

Ora, a interpretação herderiana do processo de evolução histórica da humanidade radica na conceção pessimista de “civilização” (em última instância, de *civitas*, “cidade”) e de “cultura” (*Kultur*, não *Bildung* ou *cultura hominis*) que o pensador

genebrês Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) havia disseminado Europa a fora por via, em particular, dos seus tratados *Discurso Sobre a Origem da Desigualdade entre os Homens* (*Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*), de 1775, e *Emílio, ou Da Educação* (*Émile, ou De l'éducation*), de 1762. Com o resultado de, ainda hoje, praticamente ninguém se furtar a manifestar reconhecimento, ao ouvir pronunciar a designação “bon sauvage” (“selvagem nobre” ou “virtuoso”).

De acordo com Herder, por conseguinte, tal como de acordo com Rousseau, a história ou o devir da humanidade haverá de consistir em aproximação cada vez maior a estado último de civilização e, concomitantemente, de cultura (*Kultur*); porquanto, haverá de consistir, inversamente, em afastamento cada vez maior de putativo estado primevo de *naturalidade*. —

Sendo que o que caracteriza o pessimismo rousseauísta–herderiano é a avaliação de que tal aproximação–afastamento haverá de consistir em involução — ao invés, pois, de haver de consistir em evolução ou progresso.

Quero dizer, é a avaliação de que tal aproximação–afastamento haverá de conduzir o Homem a assumir cada vez mais posicionamento epistemológico de *iniquidade* (ao invés de de equanimidade). Isto é, estrutura psíquica determinante de hiper-intelectualidade (predomínio das faculdades estritamente cognitivas, a razão e o entendimento) e, pois, de hipo-sensibilidade (interna e externa).

Ou seja, de modo mais específico, determinante de mirada epistemológica hiperformal (hiperconceitual), e, porquanto, hipomaterial (hipo-imaginativa, hipo-emocional e hipo-sentimental). Vale dizer, estrutura psíquica afeita em excesso a percepção, valoração (juízo) e expressão verbal em função de padrões arredados da concreção dos entes e eventos naturais, e, pois, de índole *artificial* — em lugar de estrutura psíquica afeita a percepção, valoração (juízo) e expressão verbal gizadas pela espontaneidade, pelo pasmo (*thaûma*) e, portanto, por ausência de costume e de habituação.

Refiro-me, para o dizer por outras palavras, a estrutura psíquica debilitante, e, pois, empobrecedora, do espírito humano — cuja *saúde* e vitalidade sempre haverão de requerer, por determinação natural da espécie “Homem,” justiça (*dikaiosýnē*, na terminologia de Platão) adentro o âmbito do conhecimento e da expressão. Isto é, apego equânime à mediaticidade de índole lógica (da conceitualidade) e à imediaticidade–espontaneidade de índole intuitiva (da sensação interna e externa).

Segundo esta perspectiva, também a história de cada língua e da respetiva poesia, consideradas de igual modo como atividades de índole psíquico-espiritual, se configura inevitavelmente história de declínio. Em concreto, história da passagem de uma (língua) e de outra (poesia) da condição de linguagem e de poesia acentuadamente criativas, emotivas e imaginativas, em resultado de ainda despontarem “dos sons da natureza viva,”¹⁵ para a

condição de linguagem e poesia acentuadamente artificiais, afetadas e desprovidas de emotividade.

A história da linguagem e da poesia haverá de se configurar, pois, do ponto de vista de Herder, história da passagem gradual do exercício de discursividade original, eminentemente espontânea, expressiva e poética, para o exercício de discursividade *tardia* de índole acentuadamente especulativo-teórica. Porquanto, história da transição, por parte delas, linguagem e poesia, do atributo “criatividade” para o atributo “esterilidade” — em resultado de sujeição cada vez maior a regras gramaticais, léxico e teorização poética de carácter construtivo e artificial.

O pessimismo romântico de Rousseau e de Herder decorre, pois, para o dizer sucintamente, de um e o outro estimarem que quanto de início houvesse sido espontaneidade, vivacidade, criatividade e imaginatividade por parte das faculdades do Homem, e, pois, por parte das produções deste último, se teria transformado em formalidade, mecanicidade e uniformidade. Porquanto, em fraqueza, aridez e até mesmo esterilidade.

A esse respeito, preste-se atenção a palavras do próprio Herder:

Quanto mais... as forças espirituais do Homem se desenvolvem, mais se enfraquecem as capacidades sensoriais da parte animal da sua vida. O alargamento

da ciência acanha as artes, o da poética a poesia; por fim, ficamos com regras em vez de sensações poéticas... e a arte de fazer poesia encontra-se morta.¹⁶

Por conseguinte “[Os nossos poetas] já não nadam na correnteza do sentimento”; “deixam-se ficar junto ao rio do próprio sentimento, e observam.”¹⁷

Por via destas palavras, Herder caracteriza de modo sucinto, mas expressivo, a história do domínio crescente, na vida humana e na arte, do entendimento (*Verstand*) e da razão (*Vernunft*) sobre o sentimento (*Gefühl*) e a atividade da imaginação (*Einbildungskraft*) — o qual é domínio que, do ponto de vista dele, se constitui “causa do declínio permanente da poesia, a contar do esplendor áureo da sua origem.”¹⁸

Foi dessa concepção pessimista da evolução histórica da humanidade, que resultou o aparecimento, no âmbito da teorização literária, da oposição entre *poesia natural* (*Naturdichtung*) e *poesia-como-arte* (*Kunstdichtung*). O que significa que se trata de oposição que surgiu no âmbito da teorização da literatura alemã, e que passou a ser utilizada no seio de teoria nacionalista da poesia e da arte em geral, partindo exclusivamente dos escritos do jovem Herder.

Para ele, Herder, e, depois, para os românticos alemães, toda a poesia nacional-popular haveria de se configurar por força *poesia natural*; poesia que houvesse brotado espontaneamente da alma

do povo (*Volksseele*), em decorrência da necessidade de exprimir emoções vigorosas e sentimentos genuínos através sobretudo da atividade criadora da imaginação. Esse *mandamento* tendo surgido em virtude da concepção de que a expressão de um espírito nacional (*Nationalgeist*), a expressão, precisamente, da alma de um povo (*Seele des Volkes*), jamais poderá deixar, por natureza, de se revelar expressão viva do genuíno modo de ser, pensar, agir e sentir de tal povo.

Do ponto de vista do próprio Herder, por conseguinte, poesia alemã eminentemente natural — genuína poesia nacional alemã, — haveria de o ser única e exclusivamente a poesia que os bardos do Medievo germânico haviam produzido. Pelo contrário, a poesia que tinha vindo a ser produzida na própria Alemanha posteriormente jamais o poderia ter sido, em virtude de ter devindo *poesia-como-arte* (*Kunstdichtung*) e, porquanto, poesia desprovida de carácter ou identidade nacional.

Quer isto dizer, em virtude de ter devindo poesia em que a expressão espontânea de sentimentos genuínos dera lugar a mera simulação de expressão de tais sentimentos; em cuja produção o exercício livre da imaginação dera lugar ao exercício constrictivo das faculdades que são responsáveis pela estrutura lógico-conceptual da experiência e do conhecimento; em que a conseqüente ausência de expressão natural de sentimento e de emotividade tivera de ser compensada pela preponderân-

cia de artifícios como a dicção poética e de ornamentos artificiais.

Contudo, a ausência de espontaneidade, de vitalidade e de cunho nacional na poesia Moderna não se ficava a dever unicamente à circunstância de ter sucumbido à condição de *poesia-como-arte*; decorria também — de modo assaz determinante — de ter abdicado da originalidade que conhecera outrora, em consequência de ter passado a primar por se constituir imitação consciente de modelos estrangeiros. Nomeadamente, imitação dos modelos clássicos.

Quanto acabo de explicitar teria de levar a que o pensamento de Herder acerca da arte viesse a pautar-se pela ideia central de a poesia Moderna carecer de ser renovada.

Por que modo, porém, haveria que levar a cabo a sua renovação?

Do ponto de vista de Herder, recorde-se, a poesia Moderna claudicara em resultado sobretudo da evolução histórica da psique humana, bem como em resultado de se ter rebaixado à condição servil de imitação de modelos estrangeiros. Por conseguinte, a sua renovação e revivificação — a renovação e revivificação da poesia Moderna — não poderiam deixar de ocorrer por via de a reconduzir à sua origem natural, à sua condição inicial de poesia primitiva, espontânea e, porquanto, de cunho nacional.

Foi o próprio Herder, aliás, quem primeiro exortou os poetas seus contemporâneos a operar retorno da poesia alemã às suas raízes primevas, e, porquanto,

a arredá-la da sua condição hodierna de poesia prostituída por via de excesso de reflexividade e de imitação servil dos modelos do mundo Antigo.

“Voltemos à mais antiga natureza do Homem,” proclama ele, “e tudo o mais se recomporá e ordenará.”¹⁹ Significa isto, regressemos às origens do Homem e da Arte, e não poderemos deixar de levar por diante o “rejuvenescimento da poesia-como-arte através da sua re-união com poesia natural.”²⁰

Eis aqui, no intuito de efetuar tal regresso, a tarefa que Herder atribuiu a si mesmo e aos poetas seus coevos. Isto é, aos *Stürmer und Dränger*, de entre os quais se destaca, a esse respeito, Gottfried August Bürger (1747–1794), o autor da conhecida balada “Lenore” por influência também de *Reliques*, a compilação de Thomas Percy.

Ora, em face de quanto venho de pôr em pauta, a teoria da poesia popular de Herder não poderia ter deixado de granjear lugar de destaque ao povo, no sentido social de *vulgus*, e à poesia popular (*Volksdichtung*), entendida na qualidade exclusiva de poesia produzida pelo próprio povo (*vulgus*).

Porquanto, o próprio Herder não poderia ter deixado de preceder William Wordsworth na defesa de que a poesia deverá tratar preferencialmente do *vulgus* e da vida do *vulgus* — em virtude de “Low and rustic life” evidenciar “the essential passions of the heart,” bem como em virtude de se encontrar “less under the the action of social vanity,” com o resultado de se dar a conhecer via de

...a far more philosophical language than that which is frequently substituted for it by poets, who think that they are conferring honour upon themselves and their art in proportion as they separate themselves from the sympathies of men, and indulge in arbitrary and capricious habits of expression in order to furnish food for fickle tastes and fickle appetites of their own creation.²¹

De acordo com ele, Herder, cada povo (agora, *populus, natio*) terá sido originariamente depositário de mitologia e de poesia propícias a lhe retratar a alma, a vida e os modos. Tratando-se, porquanto, por força, de poesia nacional na qualidade específica de poesia primitiva (*Urdichtung*)

Porém, ocorrida cisão-oposição entre vida-mundividência rural (popular) e vida-mundividência de urbe (de civilização), bem como, em resultado dela, cisão-oposição entre *poesia natural (Naturdichtung)* e *poesia-como-arte (Kunstdichtung)*, ou *poesia-de-cultura (Kulturdichtung)*, apenas o *vulgus* teria permanecido depositário tanto da mitologia como da poesia primitiva de sua nação (*natio*). E, porquanto, apenas o próprio *vulgus* teria continuado a produzi-las e a transmiti-las a gerações vindouras.

Tendo-se mantido isolado da vida da urbe, *qua* esfera por excelência de civilização, e, pois, imune às consequências nefastas de avanço civilizacional — imune sobretudo a excesso de intelectua-

lidade e a troca de naturalidade por artificialidade, — o *vulgus* teria permanecido sede, de acordo com Herder e os românticos alemães, dos atributos que sempre mais hão caracterizado o homem primitivo: o *bom sauvage* de Rousseau. Isto é, teria permanecido sede de imediaticidade de índole epistemológica, e, porquanto, de autoconsciência em grau comedido, de ingenuidade, de espontaneidade e de expressividade. Com o resultado de a sua poesia, a poesia produzida pelo *vulgus*, se ter mantido *poesia natural* (*Naturdichtung*). Porquanto, poesia expressiva de vitalidade e espontaneidade em medida igual à da poesia primitiva (*Urdichtung*) em geral, com a consequência de se configurar poesia de carácter eminentemente popular. Quero dizer, eminentemente nacional.

Do ponto de vista de Herder e, por influência dele, do ponto de vista dos românticos alemães, a poesia popular (*vulgar*) jamais haveria de corresponder, portanto, à qualificação e avaliação que os críticos e poetas do Neoclassicismo faziam dela na Alemanha (bem como na Inglaterra) do século XVIII. Isto é, jamais haveria de se provar expressão rude e simples por parte de *subgente*. Ou seja, por parte de gente de todo desprovida de cultura (*Kultur*) e, porquanto, de todo ignorante dos grandes artifícios poéticos da grande poesia *moderna* renascentista e pós-renascentista.

Muito pelo contrário, ela, poesia popular, ou *vulgar*, haveria de permanecer para sempre, do ponto de vista deles (Herder & co.), poesia primiti-

va. E, pois, poesia de carácter eminentemente natural e nacional; poesia digna, exclusivamente, de ser qualificada “autêntica” ou “genuína.” Ao passo que, tendo-se submetido à condição servil e artificial de decalque dos modelos clássicos, a *poesia-de-cultura* (*Kulturdichtung*) abdicara de sua autenticidade original. Assim obrigando à afirmação de o epíteto “genuína” não mais lhe ser adequado. Vale dizer, assim obrigando ao juízo de que “keine echte Poesie mehr sei” (ao juízo de não mais se configurar poesia autêntica).²²

A poesia nacional–popular, filão de poesia primitiva ainda vivo na memória e na alma do *vulgus*, teria, pois, de se constituir, a partir de Herder, fonte de vitalidade para a poesia Moderna tão genuína quanto a vitalidade da própria poesia primitiva; de cuja memória dão conta escassos manuscritos, de que o tempo se esqueceu.

Os cantos, lendas e superstições populares — di-lo o próprio Herder — configuram-se

...o arquivo dos povos, o tesouro de sua ciência e religião, de sua teogonia e cosmogonia, dos feitos de seus antepassados e dos eventos de sua história, bem como a imagem gravada em seu coração e retrato de sua vida familiar — com suas mágoas e alegrias, de junto ao tálamo a junto à sepultura.²³

Romanceiro

O FRUTO DO FERVOR ROMÂNTICO TARDIO
DE, AFINAL, UM NEOCLÁSSICO



J. B. DE ALMEIDA-GARRETT (1799-1854)

Terceiro Capítulo

NO PRIMEIRO CAPÍTULO, expus e analisei os critérios literários que subjazem ao modo de Thomas Percy apreciar as produções dos antigos bardos ingleses, relacionando-os, sempre que houvesse interesse em fazê-lo, com o contexto literário da época.

No segundo capítulo, pelas razões que nele enunciei, falei da teoria da poesia nacional-popular (*Volksdichtung*) do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder (1744–1803), bem como da sua relação com o movimento *Sturm und Drang* e o Romantismo alemão propriamente dito.

Neste terceiro e último capítulo, irei tratar, como já dei a saber, das semelhanças, bem como das diferenças, que ajuízo subsistirem entre tais critérios literários — os critérios literários que subjazem ao modo de Thomas Percy apreciar as produções dos antigos bardos ingleses — e os princípios que sustentam as afirmações acerca da poesia popular que Garrett faz nos prefácios, nas introduções

ROMANCEIRO

E CANCIONEIRO GERAL

POR

J. B. DE ALMEIDA-GARRETT

—

I

ADOZINDA E OUTROS

—

Lisboa

TYP. DA SOC. PROPAGADORA DOS CONHECIM. ÚTEIS

LARGO DO PELOURINHO N.º 24

—
1843

e nas notas que complementam os volumes de *Romanceiro*.

A partir daqui, irei, pois, virar a minha atenção para este último, o *Romanceiro* de Garrett, com vista a relacionar as afirmações acerca da poesia popular com que nele se depara quer com as afirmações que *Reliques* contém, quer com a teoria da poesia popular de Herder e do Romantismo alemão em geral.

O apreço de Almeida Garrett (1799–1854) pela literatura popular portuguesa nasceu, sem dúvida, da “profunda impressão” que as “xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos”¹ que a criada Brígida lhe havia contado na infância então lhe causaram.

A ideia de “fazer uma coleção... [de] romances... reconstruídos... e [de] publicá-la com o título de *Romanceiro Português*,” “para conservar um monumento de antiguidade literária tão interessante,”² surgiu-lhe, porém, só depois de ter entrado em contacto, no *Estrangeiro*, com as ideias e as tendências literárias que o Romantismo disseminara na Europa.

A sua primeira estada em Inglaterra e França data de 1823.

Nessa altura, a primeira e mais consequente manifestação do Romantismo inglês — a qual, como hei noticiado, começou a esboçar-se por volta de meados do século XVIII — atingia já o seu fim,³ sendo que, então, quase vinte anos haviam já

passados sobre o aparecimento da segunda geração do Romantismo alemão. ⁴

A influência do Romantismo, porém, não se fizera ainda sentir em Portugal. A qual é, sem dúvida, a razão por que só posteriormente a 1823 deparamos com alguém “a pensar” em Portugal, o jovem Garrett, “que aquelas rudes e antiquíssimas rapsódias nossas continham um fundo de excelente e lindíssima poesia nacional,” ⁵ bem como a conceber, em resultado, compilar e publicar um romanceiro. ⁶ Sendo que até mesmo tal forma de estimar as “rudes e antiquíssimas rapsódias nossas” decorria em grande parte de leitura dos poemas narrativos de Walter Scott (1771–1832), ⁷ das baladas de Gottfried August Bürger (1747–1794) ⁸ e dos “muitos ensaios estrangeiros que iam aparecendo todos os dias em Inglaterra e França, mas principalmente em Alemanha.” ⁹

Dos primeiros esforços de Garret no sentido de produzir e publicar *Romanceiro*, resultou, como é consabido, “Adosinda,” a versão do romance popular “Silvaninha” que ele mesmo, Garrett, produziu e publicou em 1828, juntamente com “Bernal Francês.”

Naquela altura, Garrett já se encontrava na posse de “uma bastante coleção dessas trovas e romances populares, xácaras e solaus.” ¹⁰ A isso tendo ficado a dever-se que, “tomando para modelo as estimadas coleções de Ellis e do bispo Percy, e a das fronteiras da Escócia por Sir Walter Scott,” houvesse começado “a dar novo método e mais

amplios limites... à compilação que ao princípio intitulara *Romanceiro Português*." ¹¹

Como dei já a constatar, Percy não almejava mudar, através da sua compilação, o modo como a maioria dos seus contemporâneos entendia e apreciava quer a poesia em geral, quer a poesia dos antigos bardos.

Submisso ao gosto requintado do Augustismo, ele pretendia tão-somente fazer uma compilação que agradasse a "both the judicious antiquary and the reader of taste." ¹²

Fiel aos princípios da teoria literária neoclássica, ele fundamentara o valor das antigas produções essencialmente no facto de os seus autores terem observado acidentalmente os preceitos gerais do Classicismo.

O seu trabalho ficara-se a dever — tinha, ele, afirmado — à insistência de "vários amigos cultos e de engenho," os quais haviam estimado as composições dos antigos bardos "too curious to be consigned to oblivion." ¹³ Sendo que de modo algum vira em *Reliques*, na verdade, modo de incentivar os escritores do seu tempo a abandonar os caminhos que gregos e romanos haviam trilhado, para passarem a utilizar nas suas produções temas relacionados com *domestica facta*. Isto é, relacionados com a história, os costumes e a mitologia do seu país.

Contrariamente a Percy, Garret quis que *Romanceiro* fosse "um livro popular," ¹⁴ que se fizesse ler "de toda a classe de leitores." ¹⁵ O seu principal objetivo foi "popularizar," através dele, "o estudo

da nossa literatura primitiva," "para dirigir a revolução literária que se declarou no país, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar." ¹⁶

Acima de tudo o mais, Garrett pretendia, pois, libertar a literatura "que era a verdadeira nacional, a popular," de "invasores gregos e romanos," de modo a lhe devolver o seu "carácter primitivo." ¹⁷

Para que se possa perceber a razão por que os objetivos que Garrett pretendeu alcançar com a sua compilação, bem o modo como ele entendia a literatura popular, diferem tão grandemente dos de Percy, torna-se-me necessário começar por analisar a concepção de "poesia" que ele, Garrett, havia feito sua.

Para o autor de *Romanceiro*, tal como para Addison e Percy, a poesia deveria configurar-se *mimēsis* (mímēsis): imitação da Natureza. — Como se torna evidente ao deparar com ele a exortar, na introdução ao segundo volume daquela compilação (o qual é volume de 1851): "Vamos a ser nós mesmos, vamos... a copiar de nossa natureza." ¹⁸ Bem como ao ler, mais adiante no mesmo volume, que, nas "composições originais e primitivas," "a arte... não faz mais do que refletir a natureza... com toda a verdade." ¹⁹

Porém, Garrett entretinha concepção de "Natureza" — e, pois, concepção de quanto haveria de servir de *imitatum* ao *imitans* "arte" — diferente da que Percy e Addison revelam ter entretido. Com o

resultado de me ver perante a necessidade de explicitar aqui o entendimento de "Natureza" que ele fez seu, em virtude de o seu modo de conceber e apreciar a literatura popular divergir do de tais dois homens (Percy e Addison) precisamente em decorrência desse seu entendimento.

Num ensaio intitulado "'Nature' as Aesthetic Norm," Arthur Lovejoy aponta, ao referir-se às "características de 'natureza' que eram relativamente novas no século dezoito," ²⁰ a seguinte concepção de tais características: "The familiar and intimate: the 'natural' as that which is most congenial to, and immediately comprehensible and enjoyable by, each individual — this conceived not as uniform in all men, but as varying with time, race, nationality, and cultural tradition." ²¹

Entre os vários ideários estéticos que decorreram dessa concepção de "Natureza," como diversificação progressiva de tipos no tempo e no espaço, encontra-se, refere ainda Lovejoy, o ideário de que a arte deverá expressar quanto seja "most distinctive of, or most intimately familiar to, the artist and his immediate public". A qual é premissa, acrescenta Lovejoy, que não poderá deixar de sustentar: "(A) racialism or nationalism in art; or (B) expression by modern art of ideas or feelings that are distinctively Christian; or (C) expression by the art of each period of its own distinctive *Zeitgeist*." ²²

Ora, essa nova concepção setecentista de "Natureza," essa nova concepção do *imitatus* que o *imitans* "arte" deveria fazer seu, contradizia de todo a

conceção que tradicionalmente a antecederia. Isto é, a concepção de "Natureza" que a maioria dos autores e críticos neoclássicos, inclusive Addison e Percy, tinham sustentado e posto em prática. A qual determinava que, "in its passions and sensibilities no less than its reason," a natureza humana "is everywhere fundamentally the same." ²³

Por conseguinte, enquanto corolário do novo modo setecentista de entender "Natureza," o novo ideário estético a que me referi não menos contradizia, ao postular que a arte deveria configurar-se expressão de "that which is most distinctive of, or most intimately familiar to, the artist and his immediate public," o ideário estético que o Neoclassicismo instaurara e oficializara. Quero dizer, o ideário estético de que a arte deveria imitar, tomar por *imitatum*, "those aspects in which all men have been, are, and always will be the same." ²⁴

O aparecimento, no século XVIII, do conceito de "historicidade" tendo subtraído ao entendimento de *natura sub specie aeternitatis* (*sub specie formalis*) o seu antiquíssimo pedestal psíquico, este não poderia ter deixado de passar a ser ocupado por entendimento de "Natureza" que a invertesse em mutabilidade e processo de diversificação (*sub specie materialis*) *aeternitatis*.

Bem como não poderia ter deixado de surgir, em resultado, a defesa de que a poesia deveria ater-se a dar a representar (*vorstellen*), na qualidade de *imitatum*, a instanciação historicamente condicionada de "natureza humana" que o poeta com-

partilhasse (fosse) com o público do seu momento histórico — se não mesmo que compartilhasse de modo exclusivo com o público de sua *domus nationalis*. Ou a defesa de que, em se tratando de poesia descritiva, a própria poesia deveria assumir por *descriptum* a fisionomia física que se fizesse mais próxima do poeta e de seus leitores.

Com vista a enfatizar quão esses novos critérios contradiziam os princípios estéticos que os poetas e críticos neoclássicos haviam determinado e posto em prática, em decorrência sobretudo da ideia de que vir a adquirir fama universal implicava falar aos homens por perspectiva universal, considere-se o passo de *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (de 1759 e da autoria de Samuel Johnson), em que a personagem Imlac dá voz a esses mesmos princípios do seguinte modo:

[The poet] must divest himself of the prejudices of his age or country; he must consider right and wrong in their abstracted and invariable state; he must disregard present laws and opinions, and rise to general and transcendental truths, which will always be the same.... He must write as the interpreter of nature, and the legislator of mankind, and consider himself as presiding over the thoughts and manners of future generations; as a being superior to time and place. ²⁵

Ora, esta *receita* neoclássica, não se configura, ela, de todo contrária à nova *receita* de que o poeta deveria *pintar* verbalmente poesia que se constituísse *retrato* do modo particular de ser, agir, pensar e conceber o mundo da mente coletiva (*Zeitgeist*) do seu momento histórico?

Importa, agora, enfatizar que, na origem do aparecimento, nos finais do século XVIII, de tal nova *receita* de carácter estético-literário, se encontrou quanto designei “conceito de ‘historicidade’” e René Wellek nomeia “the modern historical sense” — o qual, na verdade, se configurou “a process of very great importance in history and the history of criticism.”²⁶

Ouçã-se quanto o próprio Wellek tem a dizer a respeito de “the awakening of the modern historical sense”:

...the historical sense should be defined as a combination of the recognition of individuality with a sense of change and development in history. These two ideas are complementary, since there is no proper understanding of historical individuality without a knowledge of its development, while on the other hand there is no true historical development beyond a series of individualities. We must not, of course, think of individuality as restricted to the person of the poet. Rather, with the increased sense for the

peculiarities of different human beings in different ages, the sense of individuality and its value began to be extended also to types of art: the national peculiarities of one literary tradition in opposition to another, one type of drama clearly contrasted with another. The individuality of different epochs became recognized; the "spirit of the age" was a new term used for the analysis of the peculiar characteristics of each successive period in history.

Literature was increasingly studied in the context of its environment. Individuality cannot be comprehended and described except in the context of or in contrast to some environment. In the 17th century more and more attention was paid to the climatic and geographical conditions of literature, and increasingly literature was seen in terms of social conditions and intellectual atmosphere. [...] The concept of a national character as a determining factor in literary creation was slowly taking shape.²⁷

Esta longa citação de palavras de Wellek é justificada pela circunstância de o nacionalismo que Garrett propugnou na esfera da arte literária se ter configurado corolário, como já será evidente, da nova concepção de "Natureza" — da nova concepção de *imitatum para o imitans* "arte" — que explicitarei

atrás por via de palavras de Arthur Lovejoy. Isto é, a citação que venho de fazer é justificada, para o dizer de outro modo, pela circunstância de o nacionalismo que o autor de *Romanceiro* defendeu ter decorrido de ter abraçado interpretação historicista tanto dos entes reais como dos entes ideais — e, porquanto, adentro estes últimos, da arte em geral e da literatura em particular.

Ofélia Monteiro dá a saber que, para Garrett, “Curioso do homem e atento, pela ideologia professada, à sua natureza social, a história representava... uma disciplina imprescindível — a lição da experiência secular.”²⁸ Não sendo, porquanto de admirar que se depare com consciência da importância da História para um verdadeiro conhecimento do Homem na origem de o próprio Garrett se ter convencido, “Com os filósofos empiristas, atentos à relatividade das crenças e dos gostos, ou com doutrinadores mais recentes como Schlegel, M.me de Staël, ou Chateaubriand, ...da conexão que existe entre toda a criação humana e o tempo e o espaço onde nasceu.”²⁹

A consciência de essa conexão se provar fator determinante, revela-a já Garrett no ano de 1827, em dois artigos que então publicou em *O Chronista*.³⁰

No primeiro desses dois artigos, ele postula que, “como na musica ha diversos tons e cadencias, assim tambem na poesia,”³¹ e distingue os vários “generos, ou divisões naturaes,”³² que daí haverão de resultar para a própria poesia.

De par a par com tais "gêneros... naturais," menciona, ele, "inda outros provenientes do stylo, ou gosto de escrever das nações." ³³ São, eles, "os tres generos de poesia mais distinctos, e conhecidos." Nomeadamente, o "*oriental, romantico, e classico.*" ³⁴

"O primeiro" (o *oriental*), prossegue Garrett, "é o dos psalmos, de todos os livros da biblia, e ainda hoje seguido na Asia. O segundo (o *romantico*) é o de Milton, de Shakespeare, de Klopstock, e de quasi todos os ingleses e alemães. O terceiro (o *classico*), finalmente, é o de Homero e Sophocles, de Virigilo e Horácio, de Camões e de Filinto, de Tasso e de Racine." ³⁵

Por esse modo, Garrett distinguia uns dos outros três "gêneros," três modulações de "stylo ou gosto de escrever das nações," característicos, *grosso modo*, dos "poetas do oriente," "do norte" e do "meiodia." ³⁶ Bem como decorrentes, como afirma em *Lyceu das Damas*, ³⁷ "da religião, dos hábitos, do temperamento, do aspecto das cenas naturais em que vivem os diversos povos." ³⁸ Isto é, decorrentes das diferentes circunstâncias geográficas e culturais (*kulturelle*) de cada povo.

Essa enumeração dos fatores que se fazem determinantes do modo diverso de escrever dos vários povos revela bem que Garrett não concebia as diferenças entre os três gêneros de poesia que menciona na qualidade de diferenças decorrentes apenas de modos específicos de expressar as mesmas ideias — ao invés do que a afirmação de que

tais géneros são “provenientes do stylo” levaria a supor, conjuntamente com a afirmação de que “Diversamente se exprimem os poetas do oriente dos do norte e meio-dia.”³⁹

De facto, Garrett atribuía a origem das diferenças a que me refiro também ao carácter peculiar que a poesia efetivamente assume em virtude: (i) das características individuais da língua em que seja produzida, (ii) dos costumes e das cenas naturais que possa descrever, (iii) das especificidades da cosmovisão que a determine, na qualidade de marcas provindas das crenças, da religião e da cultura do povo ou dos povos que a produzam.

Sendo que a circunstância de Garrett ter raciocinado assim revela só por si que ele, o autor de *Romanceiro*, detetava na poesia carácter específico determinado pelo modo peculiar de ser, pensar, agir e sentir do povo ou dos povos que a hajam produzido. Vale dizer, usando a terminologia de Herder, carácter específico determinado pelo carácter nacional (*Nationalkarakter*) do povo ou dos povos que a hajam produzido.

No segundo dos dois artigos de *O Chronista* que mencionei, Garrett define a poesia grega do seguinte modo:

Simples, natural é essa poesia grega; grave e sublime a tempo, e a tempo engraçada e mimosa, sempre elegante... Toda ella é sentidos; tudo n’ella os lisonjeia suavemente: não tem as nossas

metaphysicas; tudo o que pinta, vêem-
no os olhos, apalpa-o o tacto....⁴⁰

E, de seguida, passa a justificar esses atributos da poesia grega de modo que, em vista de quanto pus em pauta no decurso dos últimos parágrafos, já seria de esperar.

De acordo com ele, "esse character de languidez e suavidade," que lhe deu "a amenidade do clima, a melodia da linguagem, o voluptuoso da religião," "jamais será natural entre nós, porque temos outra língua, diversa religião, diferentes costumes."⁴¹ Com o resultado de ocorrer, por força, que a "imitação dos antigos," "perde entre nós a nacionalidade." A qual haverá de ser, afinal, de ponto de vista estritamente herderiano, "o primeiro e máximo princípio de interêsse."⁴²

O autor de *Romanceiro* sabia-se, pois, herdeiro do reconhecimento herderiano do carácter nacional de um povo ou de vários povos ligados entre si por semelhanças de língua, religião, crenças e costumes, bem como, por conseguinte, se sabia herdeiro da constatação de que tal carácter nacional não poderia deixar de influenciar de modo determinante a poesia que um povo ou vários povos houvessem produzido ou produzissem. —

Sendo que, em vista disso, ele, Garrett, não poderia ter deixado de abrir mão da concepção neo-clássica de "Natureza," como imutabilidade formal *sub specie aeternitatis*, e do consequente postulado de que a arte deveria adoptar como *imitatum*

a continuidade formal da Natureza, para passar a defender postulado contrário. Isto é, o postulado herderiano de, em virtude de sempre ser produzida por um povo específico e num período histórico-cultural, num meio geográfico e num clima não menos específicos, a obra de arte literária haver de se configurar expressão da psique coletiva e da mundividência que se hajam feito características daqueles dois primeiros (povo e período histórico-cultural), de par a par com tomar por *imitatum* as determinações físicas dos dois últimos (meio geográfico e clima).

Em face disso, não é de admirar que se depare com Garrett a defender em *Romanceiro* que a arte deverá imitar não a Natureza *tout court*, mas sim a “nossa natureza.”⁴³ Ou a afirmar, muito antes, no terceiro canto de *Dona Branca*:

Em beldades varia a Natureza
Pelos países do Orbe; vária a siga
Em suas formas gentis a arte que a imita.⁴⁴

Nos versos que se dão a ler a seguir a estes, Garrett revela com toda a clareza não só discordar da ideia, comum à maioria dos poetas e críticos neoclássicos (inclusive Addison e Percy), de que a natureza humana haverá de ser fundamentalmente a mesma em todos os lugares e todos os tempos, mas também defender ideário estético oposto ao ideário que se tornara corolário de tal ideia.

Ao mencionar o primeiro destes dois ideários, refiro-me, é evidente, ao novo ideário estético que,

por palavras dele mesmo, Garrett, propugnava que “as artes filhas da Natureza devem andar a par dela, e com ela.”⁴⁵ O qual é pressuposto que a citação que se segue bem documenta, por esse modo justificando a sua extensão:

Vês essa dama de doiradas tranças
Nas sempre verdes, arrelvadas margens
Do frígio Tamisa passeando!
Vês? da mimosa face alva de neve
Transparecem-lhe as rosas, um suspiro
Concentrado no íntimo do peito
Lhe anseia o coração; talvez a morte
Lhe cerceou dos gozos da existência
A amizade, ou amor num caro objeto.
Magoada, mas sem lágrimas, — aflita,
Mas sem as convulsões que a dor expressam
No desespero, no delírio d’alma,
Que só tuas praias vêem, teus bosques

[ouvem,

Vicejante Pamiso, Tejo aurífero,
Manso Guadalquivir e flavo Tibre.
Vê-la? seus olhos cor do céu resplendem.
Mas como céu resplende anuviado
De vapor leve e raro. — Essa beleza,
Essa dor, esses campos, todo o quadro,
Harmonizam coa própria Natureza,
Mas dá que inábil mão teu painel pinte,
Que os olhos negros, vivos, cintilantes
Da formosura austral lhe desse ignaro;
Que nesses lábios, onde treme a furto

Sufocado soluço, debuxasse
Desafogada a dor em pranto acerbo,
Em suspiros, gemidos agudíssimos
Que vão ferir o céu com agras queixas:
Que essas tranças tão lindas, que são de oiro,
Sem arte não, mas com singelo alinho
N'alva frente enastradas, lhas tingisse
Da cor que pôs a noite nos ondados
Cabelos das donzelas portuguesas,
E em feições que revelam pouco d'alma,
(Que a alma nesses países regelados
Toda no coração, não vem às faces)
Expressasse, com arte monstruosa,
As paixões, cujo incêndio em nossos climas
É labareda que cintila, estala,
E em chama abrasadora aos céus se eleva,
Mas nas regiões do Norte é fogo lento,
Que amortecido à vista arde e consome,
Não chameja, não brilha, mas intenso,
Oculto lavra, e no íntimo devora...
A este meu quadro, *credito Pisones*
Semelha a parte máxima dos quadros
Que assoalham por i trovistas-mores
Nessa feira da ladra de consonantes,
Que não encaixam cavalhar pescoço
Em humana cabeça, mas caveira
Burrical em corpo de homem. ⁴⁶

É sobretudo desta sua concepção de "natureza," como processo de diversificação de tipos no espaço e no tempo, que resulta o nacionalismo de

Garrett e a concomitante condenação, à Herder, da “falsa e ridícula imitação da antiguidade clássica.”⁴⁷

Se a arte houver de se constituir imitação ou cópia da Natureza, e se, *qua* diversidade de índole material ou concreta, esta houver de “varia[r]... l pelos países do Orbe,” o artista haverá de escolher para *imitatum* de sua arte (*téchnē*) de imitar, sem dúvida, a *fisionomia* psíquica sua e de seu povo (*populus, natio*) e a fisionomia física de seu país. —

De todo ao invés, porquanto, de ele, artista, haver de persistir em se entregar a imitação servil de modelos estrangeiros. Sejam eles modelos Antigos e historicamente ultrapassados (os modelos clássicos), ou modelos Modernos e coevos mas estrangeiros, e, pois, *alheios* (e.g., modelos vindos de França ou de Itália). —

Já que persistir nisso mesmo, persistir em subjugar a arte à condição ignóbil de *imitans* de *imitatum* estrangeiro, ou persistir em dar a imitar à arte a universalidade meramente formal da Natureza, não poderia deixar de consistir em privar a própria arte de seu genuíno carácter nacional (*Nationalkarakter*). O qual haverá de ser, afinal — para repetir palavras do próprio Garrett, — “o primeiro e máximo princípio de interêsse.”⁴⁸

Quanto acabo de pôr em pauta impele-me a tecer duas considerações que ajuízo pertinentes.

A primeira consideração é a de que, não obstante ter rompido com aceitação da *fisionomia* específica do entendimento neoclássico de que a arte verbal deverá constitui-se imitação da Natureza,

Garrett & Co. continuaram a não vislumbrar que tal entendimento se configura entendimento de ser possível quanto, na verdade, jamais foi ou haverá de ser possível (vergar o *medium* "verbalidade" à condição de *imitans*). — Sobretudo quando, com eles, Garrett & Co., se conceber Natureza-*qua-imitatum* sob o aspeto de espírito nacional (*Nationalgeist*), e, porquanto, sob o aspeto de Natureza (*imitatum*) de índole psíquica ou ideal. ⁴⁹

A segunda consideração é, por seu lado, a de que, de igual modo, Garrett, & Co. jamais vislumbraram que, à parte de haver de configurar-se ou não imitação, toda a grande obra de arte verbal (literária) devém *grande* em resultado sobretudo do seguinte: de se constituir suscitação de representação psíquica (no leitor) de particular (e.g., Aquiles ou Lancelote) figurativamente consubstanciador de concreção (de matéria particular e, pois, historicamente determinada) adequada à abstração (à forma universal e, pois, ahistórica) do respectivo género ou da respectiva espécie (e.g., Homem). Muito ao invés, porquanto, de devir obra de arte verbal *grande* em resultado de se constituir suscitação de representação psíquica quer de mera formalidade (universalidade), quer de mera materialidade (particularidade).

A esse respeito, preste-se atenção, por exemplo, às seguintes palavras do ensaísta e romancista vitoriano Walter Pater:

Poetry... works with words addressed in the first instance to the pure intelligence; and it deals, most often, with a definite subject or situation. Sometimes it may find a noble and quite legitimate function in the conveyance of moral or political aspiration, as often in the poetry of Victor Hugo. In such instances it is easy enough for the understanding to distinguish between the matter and the form, however much the matter, the subject, the element which is addressed to the mere intelligence, has been penetrated by the informing, artistic spirit. But the ideal types of poetry are those in which this distinction is reduced to its minimum; so that lyrical poetry, precisely because in it we are least able to detach the matter from the form, without a deduction of something from that matter itself, is, at least artistically, the highest and most complete form of poetry. And the very perfection of such poetry often appears to depend, in part, on a certain suppression or vagueness of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding, as in some of the most imaginative compositions of William Blake, and often in Shakespeare's songs....

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the "imaginative reason," that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.

It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. In music, then, rather than in poetry, is to be found the true type or measure of perfected art. Therefore, although each art has its incommunicable element, its untranslatable order

of impressions, its unique mode of reaching the "imaginative reason," yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises; and one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of those products approaches, in this sense, to musical law.⁵⁰

Quanto estas palavras mais significam deixa-se elucidar por via de pôr em evidência o seguinte.

Por um lado, que, por exemplo, personagens como as do romance *Xailes Negros*, que primam por suscitar *in mente* peculiaridades e atavismos de índole local–regional, não poderão deixar de impressionar profundamente a *alma* de quantos se saibam ou sintam historicamente *próximos* do povo que há efetivamente dado vida a tais atributos, sem sequer alcançarem impressionar a *alma* de Polacos, Russos, Chineses, Libaneses, etc.

Por outro lado, que, por razões inversas, por primarem por suscitar *in mente* concreção–particularidade figurativamente materializadora de abstração–universalidade, as personagens principais das peças históricas de Shakespeare — os reis ingleses Lear, Richard III, Henry VI, etc. — sempre haverão de alcançar impressionar a *alma* de Açorianos, Polacos, Russos, Chineses, Libaneses, etc.

Com vista a tornar ainda mais evidente quanto trago em mente, pense-se, de modo analógico, na complementaridade "circunferência-área." Isto é, assumam-se correspondências: por um lado, entre (i) circunferência e (ii) forma literária (abstração-universalidade); por outro lado, entre (i) área e (ii) matéria literária (concreção-particularidade). — Com o propósito de assumir correspondência, agora, entre (i) grande obra literária e (ii) circunferência, na qualidade específica de perímetro de área materializada-particularizada ora por uma ora por outra qualquer cor. Por exemplo, pelas cores "vermelho" e "azul," *qua* analogias dos qualificativos "português" e "inglês."

Percebe-se, julgo, que o que pretendo pôr em pauta é o seguinte: que, tal como a circunferência haverá de permanecer forma (abstração-universalidade) à revelia de a área ou o conteúdo assumir o carácter particular "vermelho" ou o carácter particular "azul," também a obra de arte verbal haverá de permanecer figuração de forma (e.g. a abstração-universalidade "rei"), à revelia de devir figuração desta ou daquela matéria particular (e.g. da concreção-particularidade "rei português" ou da concreção-particularidade "rei inglês").

Simplificando: toda a grande obra de arte verbal (literária) se configura universalidade ou abstração *baixada* à condição de particularidade ou de concreção por *fisionomia* material específica, e, por conseguinte, não menos se configura particulari-

dade ou concreção específica *elevada* à condição formal de universalidade ou abstração.

Os poetas e teorizadores neoclássicos advogavam que a obra de arte verbal (literária) deveria configurar-se, de acordo com a minha analogia, *circunferência* (abstração–universalidade) desprovida de *área* concreta ou particular. Por seu lado, os seus sucessores românticos — com eles, Garrett — passaram a advogar que a própria obra de arte verbal (literária) deveria configurar-se, de novo de acordo com a minha analogia, *área* concreta ou particular desprovida de *circunferência* (abstração–universalidade).

(Pense-se, a este respeito, nos círculos que usam constar nos livrinhos para colorir, cuja área as criancinhas coloram, as mais das vezes, ou para aquém da circunferência (quais *pintores* de ideias neoclássicos) ou para além dela (quais *pintores* de ideias românticos).

Nem os primeiros (neoclássicos) nem os segundos (românticos), por conseguinte, divisaram com clareza que toda a grande obra de arte verbal (literária) haverá, por força, de se constituir figuração de forma (universalidade) *preenchida* (concretizada ou instanciada) por matéria (particularidade) — a qual, sendo assim, haverá de devir, por seu lado, matéria (particularidade) *formalizada–universalizada*.

Agora, quanto pus em pauta imediatamente antes de interromper o fio que vinha a conduzir os meus raciocínios, para incluir neste estudo as considerações que acabo de formular, dá a saber

sobejamente por que razão fundamental o autor de *Romanceiro* não seguiu Addison e Percy de perto no intento de estimar o valor estético da literatura popular em função estritamente da sua conformidade acidental, ou da sua não conformidade, com os princípios primeiros das poéticas clássica e neoclássica.

Isto é, dá a saber por que razão fundamental, colocando-se do lado de Herder, Garrett se deu de estimar o valor da literatura em função sobretudo de esta ter ou não ter prescindido de seu carácter puramente estético, para acumular com ele carácter histórico-cultural e, pois, *documental* — com vista a poder devir literatura popular (nacional).

Quero dizer, quanto pus em pauta antes de tecer as considerações que há pouco ficaram para trás dá a saber por que razão ele, Garrett, se deu de estimar o valor da literatura popular em função sobretudo da materialidade-particularidade dela mesma, literatura popular: em função do grau em que haja, ou não haja, devindo “outra literatura,” “verdadeira [literatura] nacional,”⁵¹ literatura que “respir[e] das nossas crenças nacionais, da nossa fé religiosa, do nosso fanático... patriotismo, da nossa história, meio história, meio fábula dos tempos heróicos.”⁵²

Nos vários prefácios de *Romanceiro*, Garrett revela ter estado empenhado, tal com havia ocorrido com Herder, com relação à Alemanha do seu tempo, em suscitar em Portugal o aparecimento de literatura de carácter eminentemente nacional.

Efetivamente, a grande preocupação de Garrett foi, percebe-se a cada instante, a de “restituir a perdida nacionalidade à nossa literatura.”⁵³

Porém, em oposição ao empenho de Herder, os esforços dele para suscitar literatura nacional, de carácter distinto do da literatura clássica, inserem-se no âmbito mais vasto da recuperação do carácter original da literatura romântica. Isto é, da literatura católico-cristã, do Mundo Moderno, seja ela literatura de raiz românica ou de raiz germânica.

Nas suas *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Conferências Acerca da Arte Dramática e da Literatura), que publicara em 1809, August Schlegel (1767–1845) pusera em destaque o carácter cristão da literatura Moderna ou romântica por via de opor esta à literatura Antiga ou clássica (e, pois, pagã).

Desde então, o conjunto das várias culturas cristãs do Ocidente, sucessoras da cultura cavaleiresco-cristã ou medieva, tinha passado a ser entendido cada vez mais como unidade cultural *sui species*; porquanto, como unidade distinta da unidade específica das culturas clássicas.

Com o resultado de as diferenças entre literaturas germânicas, literaturas românicas e literaturas clássicas, às quais Herder e os *Stürmer und Dränger* haviam dado destaque devido ao seu intento de levar a literatura alemã a recuperar a sua antiga nacionalidade de estirpe germânica, se terem convertido, com e a partir dos românticos alemães, na

oposição mais restrita entre literaturas *românticas* (Modernas) e clássicas (Antigas). —

Por conseguinte, com o resultado de, na sua extensão genérica, o predicado–atributo “nacional” ter devindo, a partir de então, praticamente indistindo do predicado–atributo *romântico*.

Sem dúvida, Garrett conhecia as *Vorlesungen*, bem como o estudo *De l’Allemagne*, no qual, influenciada de sobremaneira por August Schlegel e seu irmão, Friedrich Schlegel (1772–1829), M.me de Staël (1766–1817) dera a saber:

La littérature des Anciens est chez les modernes une littérature transplantée: la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c’est notre religion et nos institutions qui l’ont fait éclore. Les écrivains imitateurs des Anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères; car ne pouvant consulter ni leur propre nature, ni leurs propre souvenirs, il a fallu qu’ils se conformassent aux lois d’après lesquelles les chefs-d’œuvre des Anciens peuvent être adaptés à notre goût, bien que toutes les circonstances politiques et religieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d’œuvre soient changées. Mais ces poésies d’après l’antique, quelque parfaites qu’elles soient, sont rarement populaires, parce qu’elles

ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national. ⁵⁴

Em vista dos contributos de Herder, August Schlegel e da autora destas palavras, M.me de Staël, não é de admirar, deparar-se com Garrett a referir-se em *Romanceiro* à “poesia romântica, a poesia primitiva, a nossa própria, que não herdamos de Gregos nem Romanos nem imitamos de ninguém, mas que nós modernos criamos, a abandonada poesia nacional das nações vivas.” ⁵⁵ Ou, ainda, a ensinar “como, da literatura da civilização velha se fez, na chamada Meia Idade, a transição para a nova e imperfeita, mas muito mais original, muito mais criadora literatura da sociedade cristã, desta civilização que é tão distinta daquela, e, por forçosa necessidade, tão diversamente tem de formular-se em sua mais natural expressão, a poesia.” ⁵⁶

Na Idade Média, a literatura popular portuguesa brotou, *qua* literatura específica adentro a esfera genérica da literatura *romântica*, “espontâneamente do natural da terra.” ⁵⁷ Aí, na sua naturalidade, na circunstância de “reflectir a natureza... com toda a verdade,” ⁵⁸ residindo a razão de se configurar, agora adentro a esfera da literatura portuguesa no seu todo, “a verdadeira [literatura] nacional,” ⁵⁹ a literatura que expressa “o tom e o espírito verdadeiro português.” ⁶⁰ Vale dizer, pensando em Herder, a literatura que expressa o verdadeiro carácter nacional (*Nationalkarakter*) português.

Porém, a poesia eminentemente portuguesa, a poesia primitiva e popular (nacional) de Portugal, tinha perdido gradualmente — estima-o Garrett, seguindo as pisadas do pessimismo cultural que Herder herdara de Rousseau — a “simplicidade bela da sua origem natural,” ⁶¹ bem como, com ela, simplicidade, a “enérgica originalidade” ⁶² que lhe havia conferido carácter genuinamente nacional.

Depois de o gosto clássico se ter tornado dominante no Ocidente, a partir da Renascença, e de, em resultado, o “domínio opressivo da falsa literatura” ⁶³ se ter iniciado, “o modo, o espírito, o genio, tudo o que era nacional, ⁶⁴ foi completamente esquecido.” Sendo que os “três grandes poetas” do Portugal de então — Sá de Miranda (1481–1558), Luís Vaz de Camões (1524–1579/80) e António Ferreira (1528–1569), — foram (Garrett *dixit*) os poetas que, “cheios de Virgílio, de Ariosto e de Petrarca, com os olhos cravados no antigo Lácio e na moderna Itália, de todo esqueceram e fizeram esquecer os tons e os modos da genuína poesia da nossa terra.” ⁶⁵

Como se Ariosto, Ludovico Ariosto (1474–1533), autor do *romanzo* renascentista *Orlando Furioso* (1516, 1521) — o Roland da gesta *La Chanson de Roland*, do século XI — não tivesse tido influência do romance cavaleiresco-cortês, do Medievo, tão grande quanto a influência que teve da *Poética* de Aristóteles!

O carácter natural e *doméstico* da poesia portuguesa primitiva tendo sido trocado, assim, pelo

carácter da poesia clássica, que “jamais será natural entre nós,” ⁶⁶ e “as graças singelas de Bernardim Ribeiro” tendo sido “esquecidas pelos mais ataviados primores de Camões,” ⁶⁷ a poesia portuguesa de da Renascença em diante teria por força de carecer de espontaneidade e de originalidade. As quais são qualidades que haverão de conferir a toda a poesia que as exiba capacidade para exprimir o “estilo, modo e tom de contar” ⁶⁸ genuínos do povo que a tenha produzido.

A *narrativa* da evolução da poesia portuguesa que Garrett apresenta em *Romanceiro* revela-se, pois, assaz semelhante à *narrativa* que Herder havia construído *para* a evolução da poesia do Ocidente Moderno em geral e *para* a evolução da poesia alemã em particular. — Se não mesmo a *mesma narrativa*.

Na verdade, também o rumo programático que Garrett chuleou para seus intentos em praticamente nada diverge do rumo programático que Herder havia pespontado para ele mesmo e os *Stürmer und Dränger*.

Substitua-se o autor da compilação *Romanceiro* (1843, 1851) pelo autor das compilações *Alte Volkslieder* (1775) e *Stimme der Völker in Liedern* (1778, 1779), e ter-se-á, no Portugal de finais do segundo quartel do século XIX, João Paz de Deus (Johann Gottfried), falecido alemão e ressuscitado português, a pretender libertar a poesia portuguesa de “invasores gregos e romanos,” ⁶⁹ com vista a a incentivar a recuperar o seu carácter primitivo do

tempo do Medievo, já só presente na “verdadeira [poesia] nacional, a popular.” ⁷⁰ Isto é, a *vulgar*.

Quero dizer, e ter-se-á João Paz de Deus a trilhar, em Portugal, esse antigo rumo programático, esse rumo psíquico pré-romântico, de par a par com ter pós-Romantismo na Inglaterra, em França, na Alemanha. Isto é, de par a par com ter nem réstea nem memória de “invasores gregos e romanos” em praticamente toda a restante Europa.

Ora, tal como havia ocorrido com Herder, com relação à literatura alemã da *Aufklärung*, Garret sabia que o único modo de levar a poesia portuguesa do seu tempo a readquirir carácter nacional seria movê-la a readquirir a “originalidade” e o “natural tão despido de todo o ornato” ⁷¹ que exibira enquanto permanecera poesia natural (*Naturdichtung*) e, pois, poesia nacional (*Volksdichtung*). Significa isto, seria movê-la a recuperar a originalidade e a naturalidade de que prescindira não só em resultado de ter sido sujeita à condição servil de imitação de “gregos e romanos,” mas também em resultado de ter gradualmente devindo — Herder *dixit* — poesia-de-cultura (*Kulturdichtung*) e, porquanto, poesia-como-arte (*Kunstdichtung*).

Eis aqui a razão por que, num dos prefácios de *Romanceiro*, ele, Garrett, exorta com originalidade e naturalidade espúrias: “Vamos a copiar de nossa natureza.” ⁷² De par a par com apregoar que o seu intento primeiro e legitimamente luso era o de “regenerar a nossa poesia e com ela a nossa língua e literatura toda, revertendo-a à simplicidade bela de

sua origem natural." A qual declara, de novo, ser "simplicidade bela" de que "a nossa língua e literatura" "tão afastadas andam pela imitação pesada e contrafeita dos estrangeiros." ⁷³

Num ensaio que publicou em *O Chronista* em 1827, ⁷⁴ Garrett revela, embora não explicitamente, já então ter tido consciência de a imitação de modelos estrangeiros por parte dos poetas de civilização avançada haver de retirar à poesia destes, só por si, carácter nacional, ainda que em decorrência, em grande parte, de banir essa mesma poesia da naturalidade e espontaneidade que conhecera enquanto se mantivera *poesia natural* (*Naturdichtung*).

Ali, no ensaio que venho de mencionar, ele pronuncia-se acerca do escritor escocês Walter Scott (1771–1832) sem revelar, de todo, conhecimento de estar a referir-se a escritor que sempre foi passível de ser qualificado "romântico," em lugar de "neoclássico" ou "augusto," com o pensamento posto tão-somente no medievalismo de seus romances e poemas. Isto é, com o pensamento posto exclusivamente no conteúdo de tais romances e poemas, ao invés, porquanto, de posto também no lado formal deles e no espírito a que dão expressão. —

Porque, na verdade, Scott deveio poeta e romancista romântico apenas *in corde*; o seu modo de entender e avaliar a literatura tendo, pois, permanecido, *in anima et animus*, neoclássico ou augusto. ⁷⁵ — Tal como, afinal, ocorreu (irei dar a vê-lo quase chegado ao fim) com o próprio Garrett. E

com Thomas Percy — o qual, se tivesse adjudicado às composições do Medievo inglês valor literário idêntico ao valor que adjudicava às composições de seus coevos, Addison, Pope, Johnson & Co., haveria de ter dado à sua compilação o título *Pearls of Ancient English Poetry*, em lugar de o título *Reliques of Ancient English Poetry*.

É bem verdade que *natura nihil facit per saltum*. Quer no que respeita à Natureza *qua* determinante de evolução de espécies físicas ou reais, quer no que lhe respeita *qua* determinante, agora, de evolução de espécies psíquicas ou ideais. —

Sendo esta, a razão por que, perante mudança por pleito de *Zeitgeist*, sempre haverá de se deparar com espíritos que se prendam obstinadamente a modos de pensar e sentir do passado, de par a par com deparar não só com espíritos que, pelo contrário, se avancem voluntariamente a modos de pensar e sentir do futuro, mas também com espíritos que, prezando modos de pensar e sentir do pretérito, haverão de contribuir com maior ou menor zelo e consciência para o *crescimento* ou *avanço* de modos de pensar e sentir vindouros!

Os primeiros são os espíritos que, perante mudança por pleito de *Zeitgeist*, se posicionam obstinadamente à retaguarda. Os segundos são os espíritos que se posicionam voluntariamente à vanguarda. Os terceiros, por fim, são os espíritos que se posicionam de permeio! — Nem com obstinação nem com livre vontade.

Aos primeiros, usa-se chamar "reacionários." Aos segundos, "vanguardistas." Que haverá de se chamar aos terceiros? "Retrovanguardistas"? Ou tão-somente "espíritos de compromisso"?

Quanto hei exposto nos últimos parágrafos prende-se com a circunstância de se deparar com Garrett a declarar Walter Scott, no ensaio de *O Chronista* que referi, "o escritor mais nacional de que nunca houve memória" ⁷⁶ — como se de Chaucer, Spenser ou Shakespeare se tratasse. Bem como a afirmar que o próprio Scott:

Viu que a maxima parte dos poetas e escriptores se haviam estudado entre si, não para observarem uns como aquel'outros haviam buscado e imitado a natureza... para colherem e aproveitarem dos erros e acertos de seus predecessores; mas para em tudo os imitarem cegamente o maior número, e alguns poucos para imitarem o que lhes pareceu mais bello. D'ahi copiada, recopiada a natureza de uns para os outros, a poesia tomou um character falso, uma linguagem convencional, um todo contrafeito. ⁷⁷

Porque a maioria dos poetas Modernos não copiava diretamente "da sua natureza," a poesia que produziam revelava-se incapaz de expressar essa mesma natureza "com toda a verdade." Em lugar de permanecer poesia nacional por via de permanecer

poesia natural (*Naturdichtung*), adquirira, ela, pois, “character falso” e “convencional,” o qual se configura atributo inevitável de toda a *poesia-como-arte* (*Kunst-dichtung*) ou *poesia-de-cultura* (*Kulturdichtung*).

Scott, ajuíza-o Garrett, não se *enamorou*, pura e simplesmente, da vida, das ações, da poesia e da iconografia imaginativas que se haviam feito características do Medievo, nem tampouco prezou as baladas dos antigos bardos escoceses sem renunciar de todo manter apreço sobretudo por poesia produzida de acordo com os cânones neoclássicos. — Tal como Addison e Percy, cuja compilação, *Reliques*, foi, afinal, determinante de ele, Garrett, se ter tomado de amores pelas relíquias da Idade Média.⁷⁸

Não!

Scott, ajuíza-o Garrett, havia sido tardiamente, na Inglaterra de finais do século XVIII, princípios do século XIX — a Inglaterra dos poetas românticos *par excellence* William Wordsworth (1770–1850) e S. T. Coleridge (1772–1834), — quanto Herder havia sido muito antes na Alemanha. — Já que o seu intuito primeiro havia sido — repare-se — “restituir a poesia à sua origem simples e natural.” E que “consegui-o”! Por esse modo tendo permanecido “sempre original e admirável.”⁷⁹

No seu *Romanceiro*, Garrett revela ainda mais quão semelhante à de Herder há sido a sua interpretação da evolução histórica da humanidade e dos efeitos dela, evolução, na poesia.

Que, tal como Herder, ele identificava como correlatos de avanço civilizacional (i) a incapacidade

do poeta Moderno para expressar de forma natural e espontânea, não mediatizada pelo intelecto, o seu genuíno modo de ser, sentir, pensar e agir, assim como (ii) o conseqüente “character falso” e “convencional” da sua poesia, revelam-no bastante bem, por exemplo, estas afirmações (que, afinal, dão eco, ainda que débil, a palavras de Addison e de Percy):

...há um sabor homérico neste narrar e neste falar [de “A Noiva Arraiana”], que ninguém pode confundir com o dizer estudado de trovadores mais modernos. Poetas de civilização mais adiantada não sabem ou não podem chegar tanto a rés da natureza.⁸⁰

Bem como estas outras declarações:

Estes grandes quadros [de “Dom João”], desenhados em poucos traços, vivos só de verdade e natureza, são — não me canso de o fazer notar — os que dão à poesia do romance este vigor que se não acha noutras, este carácter que a distingue em todas as nações, em todas as línguas.

Mais adiantada civilização trará poetas que iluminem, que repintem a cores estes simples desenhos a lápis do menestrel. Mas criar não hão-de eles nunca,

se não fecharem os livros escritos, para abrirem o do coração, para estudar por ele o homem, a natureza que o cria, e o Deus que o fez. ⁸¹

Ao falar de “Bernal Francês,” Garrett reforça estes comentários. Em concreto, ao afirmar que, por ter sido produzida por “mais antiga e menos polida civilização,” aquela composição não apresenta “As agudezas e artifícios dos trovadores da corte de D. Dinis e de Afonso III.” ⁸²

Todavia, menos pessimista do que Rousseau e Herder em relação ao efeito que o avanço da civilização produz no Homem e, porquanto, na poesia, ele declara não saber se, em “poetas letrados,” civilização “mais adiantada” não será também civilização “superior.” ⁸³

Como dei a saber no capítulo que antecede este, ao falar de Herder, a divisão entre *poesia natural* (*Naturdichtung*) e *poesia-de-cultura* (*Kulturdichtung*), as quais são designações que tenho vindo a utilizar também aqui, neste último capítulo, surgiu na qualidade de corolário da avaliação pessimista da evolução histórica do Homem e da poesia por parte de Rousseau–Herder.

No *Romanceiro*, em passo algum Garrett se compromete explicitamente com tal avaliação pessimista. Porém, como tenho dado a ver, os comentários que faz acerca da poesia popular — sobretudo os comentários que dão a saber tê-la estimado produção de “mais antiga e menos polida civiliza-

ção" — tornam evidente, sem lugar para dúvida, que ela, a avaliação a que me refiro, se encontrava, pelo menos, em escaninho de seu espírito.

Ao falar de "A Morena," por exemplo, comenta ele: "Quando quer que nasceu esta flor singela, foi na serra inculta, foi entre o mato virgem das florestas, longe das formalidades da arte, das fatais tesouras e indigestos adubos do jardineiro." ⁸⁴

Prova de que o que acabo de afirmar é correto, é, porém, só por si, a insistência e veemência com que fala da simplicidade e naturalidade da poesia popular. Esta é "mais livre," "mais natural." ⁸⁵ E contém, para só citar alguns exemplos, "toda a ingenuidade," "todo aquele perfume de boninha," "que só se encontra pelas devesas incultas da poesia primitiva"; ⁸⁶ bem como contém "um certo sabor de originalidade no estilo," "um natural tão despidido de todo o ornato"; ⁸⁷ e, ainda, "o estilo daquela simplicidade sublime e verdadeiramente antiga que é o selo das composições originais e primitivas." ⁸⁸

Garrett não põe em evidência o carácter imaginativo da poesia popular, nem aponta o predomínio do intelecto como causa da artificialidade da poesia de civilização, ao contrário de Herder.

Contudo, isso mesmo talvez se fique a dever à circunstância de estimar que "a poesia primitiva da nossa Península raríssima vez" admite "o maravilhoso." ⁸⁹ Ou à circunstância de ter continuamente identificado "A faculdade mestra do homem" não com a imaginação, mas sim, como Ofélia Monteiro

dá a saber, com “a razão, potência luminosa a que imaginação e vontade devem submeter-se.”⁹⁰

O que mais importa registrar neste estudo é, porém, que, não obstante, se depara com ele, Garrett, a pronunciar-se favoravelmente — como Percy não faria, em princípio, — das “fadas,” “gênios, encantos e duendes”⁹¹ da poesia *romântico-cristã*, bem como a declarar que “O que é preciso é estudar... as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas.”⁹²

Ao ler os prefácios e as introduções de *Roman-ceiro*, é-se *esmagado* por consciência de Garrett ter estimado o povo (*vulgus*), tal como Herder havia feito, fonte primitiva e primeira de tudo quanto se configure eminentemente nacional. Por exemplo, depara-se com ele a referir-se com grande ênfase ao “grande livro nacional, que é o povo,”⁹³ e até mesmo a avançar-se destemido, sem qualificação ou cautela, à afirmação de que “Nenhuma coisa pode ser nacional se não é” — se não for — “popular.”⁹⁴

Na origem deste seu apreço desacautelado por tudo quanto roce a esfera da *popularidade* (*vulgaridade*), encontram-se, aliás, as mesmas razões que haviam movido Herder e os *Stürmer und Dränger*, muitíssimos anos antes, a estimar com desmesura pela primeira vez — porquanto, com originalidade! — o povo (*vulgus*) e a literatura popular (*vulgar*): a única genuinamente *popular* (nacional).

Também pela perspectiva de epígono dele, Garrett — percebe-se, — a coletividade de cada povo (*populus, natio*) produzira originariamente

poesia que brotara “espontaneamente do natural da terra”⁹⁵ — logo, poesia popular a um só tempo nas acepções de *poesia natural* (*Naturdichtung*) e de “poesia nacional” (*Nationaldichtung*), — a cisão entre poesia *natural*-nacional e *poesia-de-cultura* (*Kulturdichtung*) tendo surgido apenas posteriormente, em virtude de transição, por parte da humanidade em geral, de estado natural (*ingénuo*) para estado civilizacional (e *sentimental*).⁹⁶ Sendo, pois, que também só posteriormente, porque em decorrência de tal cisão, apenas o povo (*vulgus*) se mantivera depositário de poesia genuína. Isto é, de poesia popular na acepção de “poesia nacional.”

Na nota (A) a *Memória ao Conservatório*, Garrett sublinha que os dois poemas épicos de Homero, o *Nibelungenlied* e o Livro dos Reis fixaram “as crenças e a história maravilhosa de uma nação,” com o resultado de se configurarem “elas mesmas parte consubstancial... [da] nacionalidade que consagram pela religião da poesia.” E, de par a par, avalia ser por essa razão, que “se duvida ainda hoje de seu verdadeiro autor, que alguns não querem que seja senão colector, como o nome de rapsódias, dado aos contos de Homero, parece inculcar.”⁹⁷

É, porém, em *Romanceiro*, que ele alude mais diretamente a tal produção poética coletiva ter cessado em virtude de cisão entre *poesia natural* e *poesia de civilização*.

Na literatura portuguesa do século XIII, diz ele ali (em *Romanceiro*), “as duas literaturas da corte e do povo[,] vistas hoje desta distância[,]...

confundem[-se] aos olhos inexpertos”: só “o observador ilustrado bem depressa as estrema logo.”⁹⁸

Com “a renascença da literatura clássica,” porém, “A poesia culta e da corte perpetuamente se separa da popular, toma as formas italianas e triunfa.”⁹⁹ Só o povo (*vulgus*), alheio à “falsa e ridícula imitação da antiguidade clássica”¹⁰⁰ (que não falava “ao seu coração, às suas paixões”),¹⁰¹ porquanto, alheio aos “poetas doutos e sabidos que no século XVI nos transmudaram e corromperam todas as feições de nossa poesia”¹⁰² — só o povo, o *vulgus*, permaneceu depositário do “estilo, modos e tom de contar e cantar”¹⁰³ de Portugal, com o resultado de os ter salvaguardado através da sua poesia.

Sendo que quanto, afinal, ele mesmo, Garret, pretendeu “dizer e provar” por via de *Romanceiro* foi que,

...ao pé, por baixo dessa aristocracia de poetas, que nem a viam talvez, andava, cantava, e nem com o desprezo morria, outra literatura que era a verdadeira nacional, a popular, a vencida, a tiranizada por esses invasores gregos e romanos, e que a todos os esforços deles para lhes obliterarem e confundirem o carácter primitivo, resistia na servidão....¹⁰⁴

Eis aqui, nesta interpretação herderiana — e, pois, estrangeira — da *biographia literaria* da nacionalidade portuguesa, a justificação última de o

autor de *Romanceiro* ter identificado as produções populares (*vulgares*) deste nosso país com a “legítima poesia nacional”¹⁰⁵ de Portugal! Bem como, por conseguinte, a justificação última de ter sido por via de retorno a tais produções populares (*vulgares*), que, não menos seguindo as antigas pisadas germânicas de Herder & Co., ele pretendeu “restituir a perdida nacionalidade à nossa literatura”!¹⁰⁶

Em *The Mirror and the Lamp*, M. H. Abrams faz notar que, em decorrência da interpretação de “mimese” que preponderava nas escolas neoclássicas, “the poet’s invention and imagination were made thoroughly dependent for their materials — their ideas and ‘images’ — on the external universe and the models the poet had to imitate.”¹⁰⁷

Sendo que, do ponto de vista da maioria esmagadora dos autores e críticos neoclássicos, não haveria de ocorrer discrepância alguma entre o conteúdo figurativo de um poema e a *realidade* de que fosse — de que o autor pretendesse que fosse — imitação, na qualidade de discrepância decorrente de subjetivação, no decurso do processo mimético, por parte das faculdades e sentimentos do poeta, cada uma de tais faculdades considerada determinante epistemológico tanto de índole intersubjetiva (formal) como de índole idiossincrática (material).

É que, pela perspectiva neoclássica, e, pois, *ante-romântica*, de tais poetas e críticos, que consideravam a Natureza tão-somente na qualidade de formalidade absolutamente invariante ou *sub specie aeternitatis*, a própria Natureza haveria de se

configurar *imitatum* imutável e, pois, universal. E, porquanto, haveria de se configurar o *mesmo imitatum*, sem tirar nem pôr, quer para um ou outro dos poetas da Antiguidade,¹⁰⁸ quer para os poetas da Modernidade.

Era disso mesmo, que advinha a circunstância de os próprios autores e críticos neoclássicos não vislumbrarem ausência de originalidade na poesia dos poetas Modernos que admitidamente imitavam a poesia dos grandes poetas clássicos ou Antigos, em lugar de *imitarem* diretamente a Natureza.

Bem como era disso mesmo, sendo assim, que advinha a circunstância de tais poetas e críticos (neoclássicos) recomendarem vivamente imitação da poesia dos próprios poetas clássicos ou Antigos, e de aferirem o valor da poesia Moderna em geral em função de sua maior ou menor semelhança à poesia Antiga.

Com relação a quanto acabo de pôr em pauta, importa-me relevar aqui facto de que o *espírito do tempo* (*Zeitgeist*) de hoje-em-dia — que se comprova com orgulho nem clássico, nem neoclássico, nem romântico, mas *popular* ou *democrático* — sempre haverá de se desaparecer sem disso se aperceber.

Refiro-me ao facto de, em virtude de seu estudo aturado tanto dos autores (e.g., Homero, Virgílio) como dos teorizadores (e.g., Platão, Aristóteles) clássicos, os autores e críticos neoclássicos terem tido em mente, ao declarar a Natureza *imitatum* absolutamente invariante ou *sub specie aeternitatis*, não só a Natureza sob o aspecto formal-universal

de “the... tulip” e “the verdure of the forest” (ao invés de sob os aspecto material–particular de “the streaks of the tulip” ou de “the different shades of the verdure of the forest” — no dizer de Samuel Johnson em *Rasselas*), mas também, se não mesmo sobretudo, a Natureza sob o aspecto formal–universal da própria arte verbal (literatura).

Isto é, refiro-me ao facto de os autores e críticos neoclássicos terem tido em mente, ao declarar a Natureza *imitatum* absolutamente invariante ou *sub specie aeternitatis*, também, se não mesmo sobretudo, as determinações naturais — o *lógos* ou o conjunto de predicados formalmente invariantes–atemporais — de, por exemplo, todo e qualquer poema épico e toda e qualquer tragédia, quer se tratasse de epopeia–tragédia Antiga ou de *caricatura* Moderna de epopeia–tragédia Antiga (em virtude de *seara* do *solo* mental do Mundo Antigo–Pagão jamais poder dar-se a colher na qualidade de *seara* do *solo* mental do Mundo Moderno *Romântico-Cristão*).

Poderá parecer que adjudico aos poetas e críticos neoclássicos, erroneamente, entendimento erróneo de “Natureza” — em virtude de se tratar de entendimento de “Natureza” sob o aspecto de determinante da natureza de entes de índole psíquica–ideal, tais como “poema épico” ou “tragédia.” Contudo, quem, em se encontrando em posse plena de suas faculdades mentais, haverá de negar, por exemplo, que a Natureza se constitui determinante da natureza do pensamento humano? E,

por conseguinte, quem haverá de negar que a Natureza se constitui determinante, por exemplo, do facto universal — *sub specie aeternitatis* — de todo o sujeito lógico haver de carecer humanamente de predicado tanto quanto toda a substância haverá de carecer humanamente de atributo?

A quanto disse no antepenúltimo parágrafo, ficou-se, aliás, a dever o facto de os poetas e críticos neoclássicos terem entendido o nome "arte" na qualidade de significante do significado clássico *téchnē* ("arte," no sentido de "técnica," "saber fazer"). Bem como o facto inverso de, por reação, os poetas e críticos românticos, que primaram por dar expressão a sua natureza particular e, por conseguinte, por subjetivar toda e qualquer determinação Natural, terem passado a entender o próprio nome "arte," de modo paradoxal, na qualidade de significante do significado *bíblico*: "expressão de *visio interior*," mística, "da verdade, divinamente ordenada, do dever-ser de todos os entes e eventos."

Ora, à semelhança de quanto veio a ocorrer com o qualificativo "romântico," que hoje surge sobretudo em declarações *populares* como "o meu marido é muito romântico" ou em *queastiones* como "curtes *música* romântica?," veio a ocorrer que o nome "arte" passou a ser utilizado — despercebidamente — na qualidade *popular* de significante do qualificativo "bue de bonito." Ou, então, de determinação estética objetivada por via de *liberdade maioritária*. Isto é, por via de *queastiones* como: "quem vota a favor de que seja arte?"

Como dei a constatar no primeiro capítulo, Addison e Percy compartilhavam da concepção formalista de “Natureza” que venho de explicitar, não sendo, porquanto, de estranhar que apreciassem nos cantos dos antigos bardos ingleses do Medievo, acima de tudo, conformidade acidental (produzida de modo inconsciente) com a poesia clássica e neoclássica, nem que analisassem e avaliassem tais cantos à luz da teoria literária neoclássica ou augusta.

Como tenho posto em evidência, Garrett — que pretendia libertar a literatura portuguesa da “falsa e ridícula imitação da antiguidade clássica”¹⁰⁹ — encontrava valor literário na poesia popular, pelo contrário, em função de sua “enérgica originalidade.”¹¹⁰ A qual, estimava, a vertia em “verdadeira [poesia] nacional,”¹¹¹ assim a diferenciando da poesia portuguesa que havia sido produzida posteriormente, na qualidade, sobretudo, de *caricatura* da poesia clássica.

Ora, na origem desse seu diferente modo de julgar a poesia popular, encontrava-se, dão-no a saber determinados passos de *Romanceiro*, o seu diferente entendimento tanto de “Natureza,” considerada *qua imitatum* do *imitans* “arte,” como do próprio processo mimético.

Do entendimento garrettiano de “Natureza,” já falei, atrás, quanto se me afigurou necessário. Irei, agora, falar do concomitante entendimento de “processo mimético.”

Na nota (o) à dedicatória “A Elisa,” que precede “Adosinda,” Garrett afirma, ao falar das diferenças entre o maravilhoso da literatura Moderna e o maravilhoso da literatura Antiga:

O observador curioso notará o diferente carácter de duas histórias tão semelhantes, e colherá o essencial ponto em que o nosso maravilhoso moderno difere da antiga mitologia, não tanto nos nomes de deuses e deusas e outros agentes sobrenaturais, mas principalmente no tom, na moral, na sensibilidade, e num certo não sei quê de ternura e melancolia que nos mais rudes e imperfeitos ensaios da poesia nacional se acha sempre como principal e dominante cor do quadro. A diferença não está em chamar ao sol Apolo, ao amor Cupido, à guerra Marte; sim na maneira de conceber, de pensar, de pintar, de moralizar as mesmas ideias, as mesmas coisas por diferente modo. ¹¹²

O “maravilhoso moderno” e a “antiga mitologia” jamais poderão ser considerados, sem dúvida, Natureza sem mais — uma vez que esta última sempre se configura puramente *dado* ou *oposição* (*Gegensetzung*), ao passo que um (o maravilhoso) e a outra (a mitologia) sempre se configuram, pelo contrário (é a sua natureza!), *posto* ou *posição* (*Setzung*), ainda que *posição* (imaginativamente) de ín-

dole derivativa (*exhibitio derivativa*); porquanto, de índole não original (*exhibitio originaria*).

Quanto venho de evidenciar não obsta, porém, a que as determinações subjetivas (ou intersubjetivas) que haveriam de recair sobre o processo de imitação (*imitatio*) se mantivessem as mesmas determinações, apesar de o *imitatum* se configurar Natureza ora de modo imediato (na qualidade pura de determinante objetivo–original do *imitans* “literatura”), ora de modo mediato (na qualidade impura de determinante objetivo de derivação de índole subjetiva por parte do *imitator*).

É que, se a Natureza não dá ao *imitator*, por exemplo, *imitatum* “cão com três cabeças” (Cérbero) ou “Homem-Cavalo” (centauro), qualquer uma dessas duas *exhibitiones derivativae* só se torna possível, sem dúvida, em virtude de ela, Natureza, dar originariamente à imaginação do próprio *imitator imitatum* “Cão,” *imitatum* “Homem” e *imitatum* “Cavalo.”

Estas minhas afirmações têm a ver com a circunstância de Garrett se referir, na citação que fiz atrás, a “maneira de conceber, de pensar, de pintar, de moralizar as mesmas ideias... por diferente modo.” Isto é, têm a ver com a circunstância de ele entrar ali em consideração com determinações intersubjetivas (de índole histórico-cultural e nacional) que haverão de recair, por força, sobre o processo de imitação. A qual é circunstância (a circunstância de que ora falo) que, só por si, dá sobejamente a saber que, em oposição aos autores e críticos que

se mantiveram ortodoxamente neoclássicos, ele, Garrett, não concebia a poesia na qualidade de suscitação verbal de representação psíquica de *imitatum* puramente objetivo (e.g., esta ou aquela outra paisagem) ou puramente intersubjetivo (e.g., este ou aquele outro raciocínio ou sentimento).

O que pretendo dizer é que a circunstância a que me refiro dá sobejamente a saber, só por si, que, em oposição aos autores e críticos que se mantiveram ortodoxamente neoclássicos, o autor de *Romanceiro* concebia a poesia como produto de processo mimético "embodying the combined product of the poet's perception, thoughts and feelings." Porquanto, como produto de processo mimético por via do qual, também no dizer de M. H. Abrams, "[the] aspects of the external world... are converted from fact to poetry by the feelings and operations of the poet's mind." ¹¹³

Como é evidente, esse novo modo de conceber a produção poética teria de acarretar consigo a necessidade de passar a pensar o *imitatum* do *imitans* "poesia" sob o aspecto de *imitatum híbrido*. Isto é, sob o aspecto tanto de determinação objetiva ou *dada* como de determinação subjetiva (ou intersubjetiva) e, porquanto, *posta*.

Sendo que, ao referir-me ao *imitatum* do *imitans* "poesia" sob o aspecto de determinação objetiva ou *dada*, refiro-me, é evidente, a quanto a ortodoxia neoclássica designava "Natureza." Só que, agora, entrando em linha de conta, necessariamente, com a sua dupla dimensão. Ou seja, considerando-a

quer na qualidade de forma universal ou *sub specie aeternitatis* (e.g., o conjunto de predicados essenciais, o conceito, "Homem"),¹¹⁴ quer na qualidade de matéria particular: de *fisionomia* instanciadora (*in concreto*) de tal forma abstrata-atemporal (e.g., o conjunto de predicados acidentais "homem Afonso Henriques," *qua fisionomia* histórica instanciadora do conjunto de predicados essenciais "Homem").

E sendo, também, que, ao referir-me ao próprio *imitatum* do *imitans* "poesia" sob o aspecto de determinação subjetiva ou intersubjetiva e, porquanto, *posta*, me refiro: (i) enquanto determinação intersubjetiva (de índole histórico-cultural em termos de coletividade), a quanto Garret, por exemplo, denomina, com relação aos "ensaios da poesia nacional," "maneira de conceber, de pensar, de pintar, de moralizar as mesmas ideias, as mesmas coisas por diferente modo; (ii) enquanto determinação subjetiva (de índole histórico-cultural em termos de individualidade determinada coletivamente), a quanto o próprio Garrett estaria a referir-se se tivesse escrito aquelas mesmas palavras com relação aos "ensaios da poesia nacional" do indivíduo Geoffrey Chaucer, John Milton, William Shakespeare ou Edmund Spenser. (Não com relação aos "ensaios da poesia nacional" do indivíduo Walter Scott!)

Agora, Garrett encontrou no novo modo de conceber o *imitatum* do *imitans* "poesia" (no novo modo de o conceber sob o aspecto tanto de determinação objetiva como de determinação intersubje-

tiva–subjetiva) *expediente* propício a compromisso cómodo entre (i) a defesa tradicional (neoclássica) de a literatura haver de se configurar *imitans* da Natureza e (ii) a defesa herderiana (em primeira instância) de a própria literatura haver de se configurar expressão de espírito nacional (*Nationalgeist*).

Sem dúvida!

Contudo, ao fazer tal *expediente* seu, ao dar-se de entender o *imitatum* do *imitans* “poesia” sob o aspecto de *imitatum híbrido*, o autor de *Romanceiro*, que estimo jamais ter estudado epistemologia ou teoria do conhecimento, deixou de endossar um erro apenas para passar a endossar outro. Quer isto dizer, deixou de endossar o erro neoclássico de conceber o *imitatum* “Natureza” tão-somente sob o aspecto de forma universal apenas para passar a endossar — como já pus em evidência — o novo erro de conceber o próprio *imitatum* “Natureza” tão-somente sob o aspecto de matéria *nacional* e, porquanto, de matéria histórica ou particular.

Na verdade, foi essa concepção híbrida de “poesia,” como produção a um só tempo de índole mímica e de índole expressiva, que permitiu a Garrett passar a interpretar o poeta na qualidade de vate naturalmente detentor de autoridade (advinda de sua nacionalidade, em lugar de sua condição de membro da classe ou espécie “Homem”) para se conceber não na qualidade universal de “a man speaking to men” (no dizer de William Wordsworth, no decurso do prefácio de 1802 a *Lyrical Ballads*),¹¹⁵ mas sim na qualidade particular de *a man speaking*

to the men and women of his nation. Isto é, na qualidade de indivíduo intelectualmente, sentimentalmente e emocionalmente representativo da *anima* e do *animus* de seus compatriotas; porquanto, na qualidade de indivíduo capaz de lhes expressar, via do *medium verbal* “poesia,” seu modo *nacional* de expressão — assim os fazendo devir conscientes de seu modo *popular* “de conceber, de pensar, de pintar, e moralizar.”

Por conseguinte, foi a conceção híbrida a que me refiro, que autorizou o autor de *Romanceiro*, não menos, a passar a proclamar que toda a poesia que haja de ser mais do que “falsa e ridícula imitação” ¹¹⁶ haverá, por força, de se configurar poesia original por via de se configurar poesia nacional. —

Sendo, pois, que foi ela, tal conceção, que lhe permitiu sustentar teoricamente o *nacionalismo literário* que Herder havia proclamado mais de sessenta anos antes: porquanto, o *nacionalismo literário* que se deu de importar com pompa e circunstância da Alemanha do terceiro quartel do século XVIII para o Portugal do segundo quartel do século XIX.

Não mais se trataria, a partir de então, de imitar, em Portugal, a universalidade formal da Natureza — quer diretamente, quer indiretamente (por representação de imitação que Homero, Virgílio ou Horácio houvessem levado a cabo). Bem como não mais se trataria tão-somente de imitar, em Portugal, a *fisionomia* concreta e particular de, por exemplo, a Serra da Estrela, o rio Mondego ou a paisagem

com que o Miradouro de Penedo Durão presenteia o português de Freixo de Espada à Cinta.

Não!

De então em diante, do primeiro visconde de Almeida Garrett em diante, haveria de se tratar de imitar tudo isso sem deixar de imitar, em Portugal, para melhor o expressar e ascender ao Parnasso, o modo nacional, o modo natural e genuíno, de perceber, sentir e amar tudo isso. Ou seja, o modo nacional, o modo castiço e genuíno, de o povo português (o *vulgus* de Portugal) perceber, sentir e amar, por exemplo, o Miradouro de Penedo Durão. O qual é penedo a que o próprio povo português (o próprio *vulgus* de Portugal) sempre haverá de se referir “nos mais rudes e imperfeitos ensaios da poesia nacional” — em se lho referindo — sem deixar de expressar “tom... moral... sensibilidade... [e um] certo não sei quê de ternura e melancolia que... se acha sempre como principal e dominante cor do quadro.”

Por conseguinte, que leitor de *Romanceiro* poderá alguma vez, em sendo leitor nacional sem ser leitor *popular*, em sendo leitor genuinamente português, prescindir de erguer os braços bem ao alto, para cruzar razão veemente a Garrett, ao surpreender-se remetido por ele, vezes sem conta, por procuração de Giambattista Vico, Montesquieu e Voltaire, mas sobretudo por procuração de Herder, para o “tom e o espírito verdadeiro português,”¹¹⁷ o “génio redivivo da nação,”¹¹⁸ “o modo, o espírito, o génio... nacional”?¹¹⁹ Bem como, é evidente, ao

surpreender-se remetido para Portugal via da proclamação de que “a literatura e as artes... são o espírito, a alma, o *in ipso vivimus et sumus* de uma nação.”¹²⁰

Temos, pois, que, enquanto autor de *Romanço*, Garrett se mostrou defensor acérrimo de a única via para produzir *poesia* de carácter eminentemente português — que é, afinal, “o primeiro e máximo princípio de interesse,”¹²¹ — ter de conduzir a ““criar-se a si’ para o assumpto.”¹²² Já que todas e quaisquer outras vias não haveriam de deixar de conduzir a ““criar-se a si’” para *outro* (ainda por cima estrangeiro!) a ““criar-se a si’ para o assumpto.” Isto é, já que todas e quaisquer outras vias não haveriam de deixar de conduzir a “esse hábito de copista; cancro que rói o espírito criador, a alma e a vida da poesia nacional.”¹²³ E, porquanto, ao “hábito” canceroso de “querer fazer à Racine ou à Vitor Hugo, à maneira deste grego ou daqueloutro latino ou destoutro inglês.”¹²⁴

Bem como, é evidente, “à maneira” de Herder & Co.

O carácter nacional da literatura jamais poderá residir, na verdade, “em chamar ao sol Apolo, ao amor Cupido, à guerra Marte.”¹²⁵ Sendo, por conseguinte, que Garrett só poderia ter sucesso em recuperar o carácter nacional da literatura portuguesa por uma de duas vias. Ou por via de estudar a “literatura primitiva” de Portugal, os “seus documentos mais antigos e mais originais,”¹²⁶ com o intuito de aprender e de exumar o sentimento nacional que os nomes “sol” e “amor” e “guerra” ali hajam

depositado; ou por via de produzir os refazimentos da própria "literatura primitiva" de Portugal que, a exemplo das compilações *Reliques of Ancient English Poetry*, de Thomas Percy, e *Minstrelsy of the Scottish Border*, de Walter Scott, dão conteúdo ao primeiro volume de *Romanceiro*.

Com referência ao refazimento "Miragaia," por exemplo, fica-se a saber que "o autor... seguiu muito pontualmente a narrativa oral do povo, e sobretudo quis ser fiel ao estilo, modos e tom de contar e cantar dele; sem o que, é sua íntima persuasão que se não pode restituir a perda nacionalidade à nossa literatura." ¹²⁷

Esse cuidado patriótico, teve-o Garret também com relação a "Adosinda," já que "o leitor verá... quanto fiz por me conservar perto do romance primitivo, assim no pensamento como até na frase e no estilo," ¹²⁸ bem como com relação a "Bernal Francês," "restruturado ou recomposto por mim... sem alterar o fundo histórico e conservando, quanto era possível, o tom e estilo de melancolia e sensibilidade que faz o principal e peculiar carácter destas peças." ¹²⁹

Tenho vindo a pôr em evidência que, de acordo com Garrett *discípulo* de Herder, a expressão do verdadeiro espírito nacional de um povo (*populus*) só se tornaria possível na forma de expressão espontânea de emoções e sentimentos genuínos. Isto é, na forma de poesia que brote sem repressão do aparelho cognitivo e emocional do poeta. Não sendo, pois, de admirar que atribua, vez a seguir a

vez, grande valor à “singeleza e enérgica originalidade do trovador do povo.”¹³⁰ Os quais são, precisamente, atributos que estima decorrerem de o próprio “trovador do povo” “reflectir a natureza... com toda a verdade.”¹³¹

Efetivamente, Garrett sublinha vez a seguir a vez estimar que a qualidade “sinceridade” se mostra qualidade característica da poesia popular.

Em “Claralinda,” por exemplo, “há mais verdade e mais sentimento,”¹³² diz ele, na lição portuguesa do que na lição castelhana.

“A Peregrina” “é bela, simples e verdadeira.”¹³³

Na última copla de “A Morena,” “há uma pincelada de mestre, dos mestres que faz a natureza, sublime de verdade e profunda de moral.”¹³⁴ E em “Dom João” depara-se com “estes grandes quadros desenhados em poucos traços, vivos só de verdade e natureza.”¹³⁵

Garrett entendia, de facto, que as impressões (*Eindrücke*) que a Natureza grava nas faculdades receptivas do animal humano deveriam ser expressas, como Wordsworth afirmou, “[from with]in[,] by stripping our own hearts naked.”¹³⁶

As introduções a “A Ama,” “Avalor” e “Cuidado e Desejo” revelam o grande apreço que ele nutria por Bernardim Ribeiro, em virtude de “nenhum poeta português” ter escrito “tanto com o sangue do seu coração.”¹³⁷ Dos poetas de “Mais adiantada civilização” do que a dos poetas primitivos, afirma — já o dei a saber — que, “se não fecharem os livros escritos, para abrirem o do coração, para es-

tudar por ele o homem, a natureza que o cria, e o Deus que o fez," "criar não hão-de eles nunca." ¹³⁸ E, no que respeita agora à poesia dele mesmo, Almeida Garrett, já toda afinada pela "singela toada l Do bardo alaúde que sem arte soa," ¹³⁹ fica-se a saber que a concebia composta de

...versos não variados
De refinadas cores,
Em que alma só e coração tem parte,
Não por clássica música modulados
Ao graduado som de grega lira,
De cítara romana. ¹⁴⁰

A melodia dele, Garrett, configura-se, porquanto, "melodia que só mana l Dos íntimos acordes só do peito," sendo que não "há corda que fira l Em meu alaúde rústico l Tom menos natural, mais contrafeito." ¹⁴¹

Por conseguinte, de modo algum se deverá estranhar encontrá-lo a replicar com aprovação o passo de *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*História da Literatura Antiga e Moderna*) em que o autor, Friedrich Schlegel, implica que todo o verdadeiro poema lírico terá de ser "fiel à Natureza e não pretender mais do que expressar sentimentos individuais," ¹⁴² de par a par com afirmar (Schlegel) que "O sentimento há de ocupar o primeiro lugar, para poder exprimir-se com poesia e força." ¹⁴³

Já registei que Ofélia Monteiro dá a saber que "A faculdade mestra do homem" permaneceu para

mover "the mind of the most polite reader with inward meltings of humanity and compassion." ¹⁴⁷

Na origem desse elogio, encontrava-se, no entanto, o facto de a expressão de sentimentos genuínos colocar tais composições em conformidade com as produções dos poetas clássicos e com a teoria literária neoclássica. Nomeadamente, em conformidade com o preceito que John Dennis sublinhara — já o dei a saber — por via de afirmar que "poetry is an art, by which a poet excites passion... in order to satisfy and improve, to delight and to reform the mind." ¹⁴⁸

Garrett, dei-o a ver há pouco, manifestou de modo ainda mais veemente do que Addison e Percy o seu comprazimento com a sinceridade e naturalidade de várias das composições que formam a sua compilação.

Talvez também ele encontrasse legitimação para tal comprazimento, pelo menos em parte, no facto de em nada contrariar o seu sempre latente neoclassicismo. Os comentários que tece a esse respeito no contexto do *Romanceiro* revelam com bastante clareza, porém, que tal comprazimento decorria em primeira instância de se ter apropriado do princípio herderiano de que, se não for sincera e natural, a poesia jamais poderá possuir e expressar carácter nacional. Ao invés, por conseguinte, de decorrer em primeira instância (o comprazimento a que me refiro), como se havia verificado nos casos de Addison e de Percy, de ele, Garrett, entender que a poesia deverá ser capaz de comover o leitor, afim de

causar nele prazer e de, por esse modo, desempenhar mais facilmente a sua putativa função didática.

Do mesmo modo que Herder e os *Stürmer und Dränger*, com relação à poesia alemã do seu tempo, Garrett via a poesia portuguesa do seu presente desnacionalizada e debilitada. Não só devido a a considerar imitação de modelos clássicos e estrangeiros, mas também devido a detectar nela ausência de naturalidade, sinceridade e emotividade. As quais eram qualidades que considerava rigorosamente necessárias a toda a poesia, para que pudesse exprimir o carácter nacional ou o verdadeiro espírito de um povo. Como ele mesmo afirma:

Quase se podia dizer destruída a nacionalidade, apagados os últimos vestígios originais da nossa poesia, quando no fim do primeiro quartel deste século essa influência da renascença alemã e inglesa se começou a fazer sentir.¹⁴⁹

Isto significa o seguinte: “quando no fim do primeiro quartel deste século essa influência da renascença alemã e inglesa se começou a fazer sentir,” em Portugal, *em mim!*

Por essa razão, ousou ele, qual pioneiro (*paonier*), escavar trincheira já escavada no Estrangeiro. Isto é, ousou “levantar o pendão da reforma literária nesta terra, soltar o primeiro grito da liberdade contra o domínio opressivo e antinacional da falsa literatura.”¹⁵⁰ Todos os esforços que enc-

etou nesse sentido, no âmbito dos quais se insere a compilação de *Romanceiro*, visaram efetuar “A revolução que se declarou no país”¹⁵¹ (leia-se *que declarei no país*), levar por diante a “aclamação da nossa independência literária.”¹⁵²

Contrariamente a Percy, Garrett pretendeu, pois, revolucionar o gosto literário de seus compatriotas, via de disseminar com a sua compilação as *novas velhas* tendências literárias que se haviam feito sentir na Inglaterra e na Alemanha. — Não a partir do “fim do primeiro quartel deste século”: a partir do terceiro quartel do século anterior.

Como pus em evidência no início deste estudo, quer o prefácio, quer os ensaios de *Reliques* não dão notícia de Percy ter nutrido intenção de incentivar os seus contemporâneos a abandonar a imitação dos modelos clássicos, que então eram estimados e imitados mais do que Cristo, para pasarem a produzir literatura de carácter eminentemente nacional.

Atingir esse objetivo, foi, pelo contrário, como tenho dado a ver, a preocupação que Garrett manteve em mente em primeiro lugar, ao compilar *Romanceiro*, com o resultado de o grande *Leitmotiv* dos prefácios, introduções e notas daquela compilação portuguesa não ser outro, senão o combate à “falsa e ridícula imitação da antiguidade clássica, amaneirada pelas regras francesas.”¹⁵³

No aspecto a que ora me refiro, reside, sem dúvida alguma, a diferença fundamental com que se depara entre a compilação do bispo inglês,

Reliques, e a compilação do introdutor do Romantismo em Portugal, *Romanceiro*. Ainda que a constatação disso se deixe porventura alcançar apenas à luz das motivações que levaram cada uma daquelas duas compilações a efeito, e, porquanto, à luz dos objetivos que os autores pretenderam alcançar através delas.

Proclamada “a nossa independência literária,” Garrett pretendeu, de novo na esteira de Herder, com relação à literatura alemã, reverter “a nossa poesia e com ela a nossa língua e literatura toda... à simplicidade bela de sua origem natural, de que tão afastadas andam pela imitação dos estrangeiros.”¹⁵⁴ Já que, contrariamente a ele, os “jovens talentos” do seu tempo não se encontravam conscientes de que, para levar a cabo tal tarefa, jamais seria suficiente “Substituir Goethe a Horácio, Schiller a Petrarca, Shakespeare a Racine, Byron a Virgílio, Walter Scott a Delille.”¹⁵⁵

Não será de acrescentar, pergunto, que ele mesmo, Garrett, se não encontrava consciente de que substituir Herder a Aristóteles e a Horácio, agora no âmbito da teoria literária, jamais poderia bastar para obter sucesso em reverter “a nossa poesia... à simplicidade bela de sua origem natural”?

Garrett não pretendia, de facto, libertar a literatura portuguesa apenas do jugo de “Gregos [e] romãos”; pretendia libertá-la também do jugo de “toda a outra gente.”¹⁵⁶ Isto é, pretendia libertar a literatura portuguesa também da imitação dos poetas românticos, que tinham dominado o palco

da literatura até cerca de uma dezena de anos antes da publicação de *Romanceiro*.

Daí ele afirmar que a lei necessária para pôr termo em Portugal à imitação dos poetas clássicos, que já se fizera substituir pela imitação de ingleses, alemães e franceses, “não há-de vir de fora.” “Das crenças, das recordações e das necessidades do País,” declara ele, “deve sair para ser sua lei natural.” ¹⁵⁷

Para que fôssemos “nós mesmos” e passássemos “a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza,” ¹⁵⁸ tornava-se imperioso estudar “o tom e o espírito verdadeiro... português... no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes, e as suas crenças e os seu erros.” ¹⁵⁹ Porém, tornava-se também imperioso “estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas... e as superstições antigas” ¹⁶⁰ (bem como explorar “a mitologia nacional portuguesa”: “mina tão rica e tão pouco lavrada de belezas poéticas originais e novas que, sem empréstimo... podemos haver de nosso e de casa”). ¹⁶¹

Eis aqui, pois, a razão por que Garrett empreendeu levar a cabo “um dos primeiros trabalhos [de] que precisamos”: ¹⁶² o trabalho de restaurar e reunir, no seu *Romanceiro*, “as canções populares” ¹⁶³ — com o intuito de “popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais”; ¹⁶⁴ de mostrar “aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos

verdadeiros da nacionalidade que procuram”;¹⁶⁵ de “fazer aceito ao comum dos leitores um estudo e um gosto que infalivelmente há-de regenerar a nossa poesia.”¹⁶⁶

Embora Garrett se encontrasse primordialmente preocupado com a *regeneração* da poesia portuguesa via da recuperação do seu carácter primitivo e eminentemente nacional, os seus esforços nesse sentido integravam-se, como já pus em evidência, no âmbito mais vasto da revivificação da literatura europeia que, *qua* empreendimento de índole pré-romântica, fizera surgir a poesia romântica no seio recalcitrante do Neoclassicismo. Esta, a poesia romântica, a poesia que começara a ressuscitar a partir de finais do século XVIII, haveria, no entanto, de permanecer tão *virgem* quanto havia permanecido no decurso medieval de sua primeira vida:

...a mesma selvática, ingénua, caprichosa e aérea *virgem* das montanhas que se apraz nas solidões incultas, que vai pelos campos alumiados do pálido reflexo da Lua, envolta em véus de transparente alvura, folga no vago e na incerteza das cores indistintas que nem oculta nem patenteia o astro da noite; — a mesma beldade misteriosa que frequenta as ruínas do castelo abandonado, da torre deserta, do claustro coberto de hera e musgo, e folga de cantar suas endechas desgarradas à boca de cavernas fadadas — por noite morta e horas aziagas.¹⁶⁷

Porém, “a mesma” revelava, afinal, não ser exatamente “a mesma.” Já que ressuscitara “bela e remoçada, com suas antigas galas... melhor talhadas, com suas feições primeiras... mais compostas.”¹⁶⁸ Já que, sem a fazer nem “menos natural nem menos nacional,” “o gosto mais puro e fino de seus adoradores” — leia-se *o meu gosto mais puro e fino* — a “acomodou para espíritos e ouvidos acostumados aos hinos, menos variados porém mais cadentes, da antiguidade clássica.”¹⁶⁹

Estes comentários evidenciam, de par a par com a afirmação inesperada, e por isso surpreendente, de que “a poesia nacional há-de ressuscitar... despido, no contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva,”¹⁷⁰ — evidenciam, dizia, que, muito embora tivesse renunciado ao “magnífico traço | Do regrado edifício de Homero, | Do mavioso Virgílio, do Tasso,”¹⁷¹ Garrett não se encontrava de todo longe de lamentar, com Percy e Addison (com relação, estes, às baladas inglesas), a circunstância de a poesia portuguesa primitiva não beneficiar de “the additional advantages of art!”¹⁷²

Em particular em se tratando dos “mais rudes e imperfeitos ensaios da poesia nacional.”¹⁷³

Bastante sintomático disso mesmo, é, aliás, o facto de, até mesmo ao reconstruir os romances populares que constituem o primeiro volume de *Romanceiro* — bem como, sem dúvida, ao “corrigir”¹⁷⁴ as composições que integram os segundo e terceiro volumes com os olhos postos em versões

diferentes de cada uma delas — ele, Garrett, não ter resistido, à semelhança de Percy, a “vestir” “a canção magoada | Em verso menos rude, | Mais moldado”; tal como a dar “novo corte | Ao vestido antiquíssimo, à simplicidade | Que há séculos lhe deu | De nossos bons maiores a rudeza.”¹⁷⁵

Temos, porquanto, que, no *Romanceiro*, a teoria literária de Herder & Co. se cruza com a prática neoclássica de Percy, ainda que sobretudo com a prática neoclássica de David Mallet, o autor do refazimento “William and Margaret,” e de Matthew Prior, o autor do refazimento “Henry and Emma” — ambas produções dos primórdios do século XVIII.

Emulando a distinção que tais autores haviam estabelecido, a distinção entre poesia popular (*vulgar*) medieval e poesia putativamente digna, via de refazimento, de ser lida e apreciada por leitores afeitos ao gosto neoclássico, Garrett deu-se de distinguir, em virtude de razões semelhantes, a poesia romântica primitiva propriamente dita da poesia a que se refere via da designação “moderna poesia romântica.”¹⁷⁶ Esta última sendo a poesia que — qual pastora da Serra da Estrela envergando vestido *Prada*, calçando com havaiana pézinho de unha colorida de verde e maquilhada de *Maybelline* — ele apoda de “virgem das montanhas” “bela e remocada.” Cujo “vestido antiquíssimo,” talhado “há séculos” pela “rudeza” de “nossos bons maiores,” não haveria de deixar de merecer “novo corte.”¹⁷⁷ De par a par com merecer “enfeites” que, muito embora “singelos,” se configurassem “mais simétricos.”¹⁷⁸

Era inevitável, afinal, que Garrett quisesse ver os “véus de transparente alvura” da poesia primitiva — “simples desenhos a lápis do menestrel” — “repintados a cores”¹⁷⁹ pela “arte mais fina” e com o “gosto mais delicado” de “engenhos mais cultos,” os quais — de novo à boa maneira antiga de Mallet e Prior — haveriam de “empregar habilmente” esses seus dotes ao “decalc[á-los] noutra civilização.”¹⁸⁰

Afinal de contas — é Ofélia Monteiro quem o afirma, — “o compilador entusiasta do *Romanceiro*,” que “falava a Duarte Lessa do ‘apetite embotado da regular formosura dos Pantheons e Acropolis’ ...rejuvenescido ao contacto com a ‘poesia da Meia-Idade, singela, romanesca, apaixonada,” “considerava o período *áureo* da nossa história literária o que, *grosso modo*, coincidira com o classicismo do século XVI e o iluminismo do último quartel do século XVIII.”¹⁸¹ Sendo que, se desejava o “retorno à genuinidade portuguesa” e propunha para tanto “o contacto com os textos primitivos, estava longe do [seu] espírito... apontá-los como modelos artísticos diretamente imitáveis. Como fonte de estudo da nossa índole autóctone, fantasista e apaixonada... os inculcava apenas aos coetâneos, apodando-os sempre de produção tosca, rude, extravagante, própria de um tempo inculto, em que a razão não polira ainda o gosto.”¹⁸²

Que Garrett conhecia bastante bem a compilação *Reliques of Ancient English Poetry*, comprovam-no sobejamente as várias referências que lhe

faz ao longo dos três volumes de *Romanceiro*.¹⁸³ O qual, no entanto, evidencia, considerado no seu todo, divergência, decorrente sobretudo de apropriação do *nacionalismo literário* de Herder, entre os pressupostos que correm ao longo dos prefácios, das introduções e das notas de Garrett e os pressupostos que assumem letra no prefácio e nos ensaios de Percy. Havendo a retirar disso a conclusão de que o autor de *Romanceiro* beneficiou de *Reliques* sobretudo no que respeita ao método que o bispo inglês, Percy, seguiu ao apresentar, comentar e anotar as composições que reuniu.

Ele mesmo, Garret, se refere, aliás, ao “novo método”¹⁸⁴ que intentara dar a *Romanceiro* após ter tomado para modelo, entre outras, a compilação de Percy.

Note-se, por exemplo, que, tal como Percy, Garret se esforçou por dar sequência à sua compilação que não causasse enfado ao leitor.

“To take off from the tediousness of the longer narratives,” Percy tinha sequenciado as composições que reunira “intermingled with little elegant pieces of the lyric kind.”¹⁸⁵

Por seu lado, para garantir que “as mulheres se não enfadem absolutamente e os rapazes lhes não tomem medo e tédio,” Garrett entressachou “a prosa com o verso, a fábula com a história, os raciocínios da crítica com as inspirações da imaginação.”¹⁸⁶

Não obstante, depara-se com diferença significativa entre Percy ter pretendido que *Reliques*

agradasse a “both the judicious antiquary and the reader of taste,”¹⁸⁷ e Garrett ter pretendido que “estas páginas se fizessem ler de toda a classe de leitores.”¹⁸⁸ A qual é diferença que decorre diretamente de Percy e Garrett se terem orientado por modos diversos de entender a natureza, a *função* e o valor da literatura popular, com o resultado de não menos terem pretendido alcançar objetivos diversos.

Refiro-me sobretudo à circunstância de “poesia popular” significar para Percy “poesia produzida pelo povo (*vulgus*) de um Povo (*populus*)”, e de significar para Garrett, por influência direta de Herder, “poesia produzida pelo povo (*vulgus*), qua depositário da identidade genuína de um povo (*populus*).” A qual é a circunstância de que mais decorre o primeiro deles (Percy) não ter perseguido, mas o segundo (Garrett) ter perseguido, o objetivo primeiro de ocasionar revolução literária propícia a recuperar para a poesia Moderna dos séculos XVIII e XIX o antigo carácter nacional (*Nationalkarakter*) da poesia Moderna do Medievo.

Como enfatizei repetidamente, a regeneração da “nossa poesia” e, com ela, a recuperação do seu carácter primitivo e nacional dependiam em grande parte de popularizar o “estudo da nossa literatura primitiva.”¹⁸⁹ Tendo sido sobretudo em vista disso, que Garrett veio a fazer sua a preocupação de produzir compilação de poesia popular portuguesa capaz de agradar “a toda a classe de leitores.”¹⁹⁰

Percy, porém, jamais poderia ter acalentado noção de a poesia inglesa do seu tempo carecer de nacionalidade — em virtude de ter sido herdeiro, na Inglaterra, de tradição literária contínua e robusta, ao invés de herdeiro, como Herder e Garrett, de tradição literária descontínua e debilitada. Com o resultado de, inversamente, ele, Percy, ter querido que *Reliques* agradasse sobretudo a “the reader of taste.”¹⁹¹ Já que este, e só este, poderia vir a censurá-lo. Não por ter pretendido revolucionar a poesia (*augusta*) do seu tempo: — tão-somente por ter concedido à literatura popular do Medievo inglês dignidade suficiente para passar a ser apreciada por damas e cavalheiros ociosos na forma de livro.



**NOTAS E REFERÊNCIA
BIBLIOGRAFIA
ÍNDICE REMISSIVO**

Notas e Referências

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. William L. Phelps. *The Beginnings of the English Romantic Movement*. Boston, Ginn & Company, 1893, p. 116.

2. Exceto uma ou duas vezes, em que assume o seu significado usual (“magnífico,” “excelente”), o qualificativo “augusto” ocorre neste estudo com o sentido específico que lhe advém da ser utilizado no âmbito da periodização da literatura inglesa. Isto é, ocorre na qualidade de sinónimo de “neoclássico,” em virtude de, por sua vez, os termos “augustismo” (*augustanism*) e “neoclassicismo” (*neoclassicism*) adquirirem, adentro o âmbito da referida periodização, sentido sinónimo. Tudo isto se fica a dever, como será evidente, à circunstância de os poetas do século XVIII inglês terem primado por se equiparar aos grandes poetas — sobretudo Virgílio (c. 70 a.C.–19 a.C.) e Horácio (69 a.C.–08 a.C.) — da Época Augusta ou De Ouro da literatura latina, que antecedeu e coincidiu com a ascensão ao trono de Roma do primeiro imperador: César Augusto (Octávio), que governou de 27 a.C. a 14 d.C.

3. Thomas Hobbes. “The Answer of Mr. Hobbes to Sir William D’Avenant’s Preface Before ‘Gondibert.’” In: William Davennant. *Gondibert*. Ed. David F. Gladish, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 51.

4. Aristotle. *Peri poiētikēs*, 1461b, 10–11. In: —. *Poetics*. Ed. e trad. Stephen Halliwell, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1999, p. 134.

5. René Wellek. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. New Haven, Yale University Press, vol. 1 (*The Later Eighteenth Century*), 1955, p. 15.

6. Joseph Addison. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). In: Joseph Addison, Richard Steele, et. al. *The Spectator. A New Edition with Biographical Notes of the Contributors, Complete in One Volume*. Cincinnati, Applegate & Co., 1853, p. 120b. (Daqui em diante, este volume será referenciado como *The Spectator*.)

7. Joseph Addison. "The Spectator," no. 285 (26 jan. 1711). *The Spectator*, p. 350b.

8. De acordo com James Boswell, Johnson terá afirmado: "a thousand years may elapse before there shall appear another man with a power of versification equal to that of Pope." James Bowell. *Life of Johnson*. Chicago, Encyclopædia Britannica, s.d., p. 458a.

9. "...upon occasion of a discourse at Sir Joshua Reynolds's on Dr. Percy's *Reliques of Ancient English Poetry*, in which the beautiful simplicity of many of the ballads therein contained was remarked with some exaggeration, Johnson contended, that what was called simplicity was, in truth, inanity". Sir John Hawkins. *The Life of Samuel Johnson*. Ed. Bertram H. Davis, New York, Macmillan, 1961, p. 165.

10. Samuel Johnson. *The Complete English Poems*. Ed. J. D. Fleeman, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, p. 128.

11. James Sutherland. *A Preface to Eighteenth-Century Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 91.

12. *Idem*. *Ibidem*, pp. 83–84.

13. Henry A. Beers. *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*. New York, Dover, 1968, p. 280.

14. Thomas Percy. *Reliques of Ancient English Poetry*. Ed. Ernest Rhys, London, Dent, 1910, vol. 2, p. 180. (Daqui em diante, os três volumes desta edição serão referenciados como *Reliques*, vol.1. *Reliques*, vol.2 e *Reliques*, vol.3.)

15. J. G. Robertson. *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923, p. 235.

16. A. D. Harvey. *English Poetry in a Changing Society: 1780–1825*. London, Allison & Bubsby, 1980, p. 12.

17. J. G. Robertson. *Op. cit.*, p. 235.

18. John Butt. *The Mid-Eighteenth Century*. Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 95.

19. Entre tais coleções de baladas e cantigas populares, destacam-se três. As primeiras duas, *Tea-Table Miscellany* e *Evergreen*, foram publicadas em 1724, pelo poeta escocês Allan Ramsay. A terceira, intitulada *Proclussions; or Selected Pieces of Ancient Poetry*, foi publicada em 1760, por Edward Capell.

20. Albert C. Baugh, ed. *A Literary History of England*. London, Routledge & Kegan Paul, 1976, p. 902.

21. Aaron Hill. *The Plain Dealer*. No. 36 (24 julho 1724), p. 2a.

22. *Idem. Ibidem*, p. 2b.

23. James Sutherland. *Op. cit.*, p. 92.

24. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 309.

25. Matthew Prior. *Poetical Works*. London, Bell and Daldy, 1866, vol. 1, p. 212.

26. William Cowper. Carta "To the Rev. William Unwin," de 5 jan. de 1782. In: —. *The Life and Works of William Cowper*. Ed. T. S. Grimshawe, London, Saunders and Otley, 1836, vol. 2, p. 13.

27. Joseph Addison. "The Spectator," nos. 70 (21 maio 1711), 74 (25 maio 1711) e 85 (7 junho 1711).

28. Joseph Addison. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711), *The Spectator*, p. 133a.

29. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 297–298. In: —. *Poetical Works*. Ed. Herbert Davis, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 72.

30. Joseph Addison. "The Spectator," no. 70 (21 maio 1711). *The Spectator*, p. 116a.

31. *Idem*. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.
32. *Idem*. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 119b.
33. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 68–75. *Loc. cit.*, p. 66.
34. M. H. Abrams et al., eds. *The Norton Anthology of English Literature*. New York, Norton, 1979, vol. 1 p. 2194, n. 1.
35. Joseph Addison. "The Spectator," no. 70 (21 maio 1711). *The Spectator*, p. 114b.
36. *Idem*. *Ibidem*, p. 115a.
37. *Idem*. *Ibidem*.
38. *Idem*. *Ibidem*, p. 114b.
39. Joseph Addison. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 119b.
40. René Wellek. *Op. cit.*, p. 15.
41. Joseph Addison. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 115b.
42. *Idem*. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.
43. *Idem*. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 120b.
44. C. S. Lewis. "Addison." In: James Clifford, ed. *Eighteenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1959, p. 151.
45. René Wellek. *Op. cit.*, p. 16.
46. *Idem*. *Ibidem*, pp. 23–24.
47. John Dennis. Ap. Samuel Johnson. "Life of Addison." In: —. *Lives of the Most Eminent English Poets.*, London, Frederick Warne & Co., s.d., p. 247.
48. John Dennis. "Of Simplicity in Poetical Compositions, in Remarks on the 70th Spectator." In: —. *The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker, Baltimore, The John Hopkins Press, 1943, vol. 2, p. 30.
49. Samuel Johnson. "Life of Addison." In: —. *Lives of the Most Eminent English Poets*. London, Frederick Warne & Co., s.d., p. 247.

50. Joseph Addison. "The Spectator," no. 70 (21 maio 1711). *The Spectator*, p. 116a.
51. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 289–292. *Loc. cit.*, p. 72.
52. *Idem. Ibidem*, vv. 293–296.
53. *Idem. Ibidem*, vv. 301–304.
54. Joseph Addison. "The Spectator," no. 62 (11 maio 1711). *The Spectator*, p. 106a.
55. *Idem. "The Spectator,"* no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.
56. *Idem. "The Spectator,"* no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 121a.
57. *Idem. "The Spectator,"* no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.
58. *Idem. Ibidem*.
59. René Wellek. *Op. cit.*, p. 22.
60. *Idem. Ibidem*.
61. *Idem. Ibidem*.
62. *Idem. Ibidem*. (A citação de Horácio é de *Arte Poética*, vv. 102–103.)
63. Samuel Johnson. "Life of Cowley." *In: —. Lives of the Most Eminent English Poets*. London, Frederick Warne & Co., s.d., p. 2.
64. John Dennis. *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704). *In: —. The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker, Baltimore, The John Hopkins Press, 1943, vol. 1, p. 336.
65. *Idem. The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701). *Ibidem*, p. 216.
66. Joseph Addison. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.
67. Joseph Addison. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 121a.
68. *Idem. Ibidem*.
69. William L. Phelps. *Op. cit.*, p. 118.
70. *Ver acima*, p. 29.

71. Anónimo. *A Collection of Old Ballads*. London, J. Roberts, 1723, vol. 1, pp. iii, v.

72. *Idem. Ibidem*, p. 110.

73. René Wellek. *Op. cit.*, p. 25.

74. *Idem. Ibidem*, p. 106.

75. Com o avançar do século XVIII, "an increasing love of novelty" foi-se tornando cada vez mais evidente, com a consequência de que "new paths... were more and more frequently trod." Já em 1741, no *Dayly Gazetteer*, um mero crítico de jornal afirmava: "I would be content to inculcate a Desire of Excelling, rather by striking out new Paths, than by treading very circumspectly in the old ones. I have shewn, that it is natural for our Contemporaries to be pleased with anything that is tolerable if it be new, rather than a better Thing if it be evidently an Imitation." (Ap. Albert C. Baugh, ed. *Op. cit.*, p. 973.)

76. Phelps vem de afirmar que "Romantic literature will generally be found to show three qualities: Subjectivity, Love of the Picturesque, and a Reactionary Spirit."

77. William L. Phelps. *Op. cit.*, p. 5.

78. Maurice Bowra. *The Romantic Imagination*. Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 5.

79. William Shakespeare. *A Midsummer Night's Dream*, V, i, vv. 12–17. In: —. *The Riverside Shakespeare*. Ed, G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin, 1974, p. 242.

80. *Idem. Ibidem*, vv. 23–27.

81. Maurice Bowra. *Op. cit.*, p. 6.

82. Já antes de Hobbes, Francis Bacon (1561–1626) estimara o exercício da imaginação usurpação da realidade. No segundo Livro de *The Advancement of Learning* (1605), afirmou ele: "Poesy is a part of learning in measure of words, for the most part restrained, but in all other points extremely licensed, and doth truly refer to the imagination; which, being not tied to the laws of matter, may at pleasure join that which nature hath severed, and sever that which nature hath joined, and so make unlawful matches and divorces of things." Contudo, as implicações para a literatura desta sua estimativa não

poderiam ter montado a muito, uma vez que via no próprio exercício da imaginação “a harmless and not unpleasant activity,” como Maurice Bowra nota (*op. cit.*, p. 6), tendo em mente, tudo o indica, o facto de, após comentar palavras de Horácio (“os pintores e os poetas dão-se liberdade de tratar a seu grado seja o que for,” *Ars Poetica*, vv. 9–10) Bacon afirmar: “it is... nothing else but feigned history, which may be styled as well in prose as in verse.” (Francis Bacon. *The Advancement of Learning*. In: —. *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Brian Vickers, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 186.)

83. Thomas Hobbes. *Loc. cit.*

84. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 84–87. *Loc. cit.*, p. 66.

85. William L. Phelps. *Op. cit.*, p. 18.

86. S. Diana Neill. *A Short History of the English Novel*. New York, Collier–Macmillan, 1964, p. 105.

87. Horace Walpole. *The Castle of Otranto*. In: Peter Fairchild, ed. *Three Gothic Novels*. Harmondsworth, Penguin Books, 1983, pp. 43–44.

88. Richard Hurd. *Letters on Chivalry and Romance*. Ed. John Morley, London, Henry Frowde, 1911, p. 154.

89. *Idem. Ibidem*, p. 138.

90. Henry A. Beers. *op. cit.*, p. 279.

91. William Shenstone. *Letters*. Ed. Duncan Mallam, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1939, p. 423.

92. A esse respeito, considere-se a seguinte afirmação: “Since the sixties had witnessed an increase in the appetite for ‘ancient poetry,’... [Percy] had more success and influence than his predecessors.” (Albert C. Baugh, ed. *Op. cit.*, p. 1017.)

93. William Shenstone. *Loc. cit.*, p. 424.

94. Na primeira edição, o título completo de *Reliques* era o seguinte: *Reliques of Ancient English Poetry; Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and other Pieces of our Earlier Poets, (chiefly of the Lyric Kind). Together with some few of later Date*. A segunda edição apareceu em 1767; a terceira, em 1775; a quarta, que foi publicada pelo sobrinho de Percy, Thomas Percy, em 1794.

95. William Shenstone. *Loc. cit.*, p. 407.

96. Estas palavras fazem parte de uma das notas que Percy registou, em 1769, no interior da capa de um dos manuscritos em que se baseou para coligir *Reliques*. Esse manuscrito passou a ser conhecido como “Bishop Percy’s Manuscript” desde que foi editado e publicado pela primeira vez por John W. Hales e Frederick J. Furnivall (*Bishop Percy’s Manuscript*. London, N. Trübner & Co, 1867–1868, 3 vols). A nota a que me refiro começa assim: “This very curious Old Manuscript in its present mutilated state, but unbound and sadly torn &c., I rescued from destruction, and begged at the hands of my worthy friend Humphrey Pitt Esq., then living at Shiffnal in Shropshire.... I saw it lying dirty on the floor under a Bureau in y^e Parlour: being used by the Maids to light the fire.” (John W. Hales e Frederick J. Furnivall, eds. *Bishop Percy’s Manuscript*. London, N. Trübner & Co, 1867, vol. 1, p. lxxiv.)

97. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 3.

98. *Ver acima*, nota 96.

99. No prefácio à primeira edição de *Reliques*, Percy afirma que tinha extraído “a maior parte” das composições daquela compilação “from an ancient folio manuscript in the Editor’s possession, which contains near 200 poems, songs, and metrical romances.” (*Reliques*. Vol. 1, p. 3). Porém, na introdução à sua edição de *Reliques*, Henry B. Wheatley dá a saber que essa afirmação de Percy não é correta. Wheatley diz: “A very erroneous impression has grown up as to the proportion of pieces in the *Reliques* which were taken from the MS. This is owing to a misleading statement made by Percy in his preface, to the effect that ‘the greater part of them are extracted from an ancient MS. in the editor’s possession, which contains near two hundred poems, songs, and metrical romances.’ The fact is that only one-fourth were so taken. The *Reliques* contain 180 pieces, and of these only forty-five are taken from the manuscript. We thus see that a very small part of the manuscript was printed by Percy.” (Thomas Percy. *Reliques of Ancient English Poetry*. Ed. Henry B. Wheatley, London, Swan Sonnenschein, 1891, vol. 1, pp. lxxxv– lxxxvi.)

100. William Shenstone. Carta a John MacGoawn de 24 de setembro de 1761. *Loc. cit.*, p. 424.
101. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 6.
102. René Wellek. *Op. cit.*, p. 23.
103. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 3.
104. *Idem*. *Ibidem*, p. 8.
105. *Idem*. *Ibidem*, p. 7.
106. Joseph Addison. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 121a.
107. Henry A. Beers. *Op. cit.*, p. 216.
108. Joseph Warton. *An Essay on the Genius and Writings of Pope in Two Volumes*. London, J. Dodsley, 4. ed., 1782, vol. 1, pp. 286–287.
109. Albert C. Baugh, ed. *Op. cit.*, p. 974.
110. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 118–120, 124–129. *Loc. cit.*, pp. 67–68.
111. Percy fez acompanhar as composições de *Reliques* não só de diversos comentários e anotações, mas também de três ensaios: "Essay on the Ancient Minstrels in England," "Essay on the Origin of the English Stage" e "Essay on the Ancient Metrical Romances."
112. Horace. *Ars Poetica*, vv. 285–287 ("Nil intempatum nostri liquere poetae, | nec minimum meruere decus vestigia Graeca | ausi deserere et celebrare domestica facta") *In: —. Satires, Epistles, Ars Poetica*. Trad. H. R. Fairclough, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 2005, pp. 474, 475.
113. Oswald Doughty. *English Lyric in the Age of Reason*. London, Daniel O'Connor, 1922. p. 220.
114. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 7.
115. Thomas Percy. Carta a Thomas Birch de 2 de fevereiro de 1765. *In: John Nichols. Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, vol. 7, p. 577.
116. Henry A. Beers. *Op. cit.*, p. 211.
117. Thomas Percy. Carta a Thomas Pinkerton com data de 20 de julho de 1778. *In: John W. Hales e Frederick J. Fur-*

nivall, eds. *Bishop Percy's Manuscript*. London, N. Trübner & Co, 1867, vol. 1, p. lvii.

118. William L. Phelps. *Op. cit.*, p. 129.

119. Oswald Doughty. *Op. cit.*, p. 243.

120. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 2, p. 169.

121. Albert C. Baugh, ed. *Op. cit.*, p. 842.

122. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 2, p. 178.

123. *Idem. Ibidem*.

124. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 245–252. *Loc. cit.*, p. 71.

125. Joseph Addison. "The Spectator," no. 70 (21 maio 1711). *The Spectator*, p. 115b.

126. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 2, p. 178.

127. *Idem. Ibidem*, p. 147.

128. *Idem. Ibidem*, p. 180.

129. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 4.

130. *Idem. Ibidem*, p. 3.

131. *Ver acima*, p. 36.

132. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 4.

133. *Idem. Ibidem*, p. 227.

134. *Idem. Ibidem*, p. 4.

135. As composições de *Reliques* encontram-se "distributed into three distinct SERIES, each of which contains an independent chain of poems, arranged chiefly into THREE BOOKS, to afford so many pauses, or resting places, to the reader." (Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 3.)

136. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 4.

137. Percy dedicou *Reliques* "To Elizabeth, l late duchess and countess of Northumberland, l in her own right Baroness Percy": "Thus the son of the Bridgnorth grocer capitalized on the accident of his own name, and began his rise to the spiritual lordship of Dromore." (Albert C. Bough, ed. *Op. cit.*, p. 1018.)

138. John W. Hales e Frederick J. Furnivall, eds. *Op. cit.*, vol. 1, pp. xvi–xvii.

139. William L. Phelps. *Op. cit.*, pp. 131–132.

140. John W. Hales e Frederick J. Furnivall, eds. *Op. cit.*, vol. 1, 134.
141. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 136.
142. *Idem. Ibidem*, p. 303.
143. *Idem. Ibidem*.
144. Oswald Doughty. *Op. cit.*, pp. 238–239.
145. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 4.
146. Joseph Addison. "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 120b.
147. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 2, p. 168.
148. Joseph Addison. "The Spectator," no. 70 (21 maio 1711). *The Spectator*, p. 115a.
149. René Wellek. *Op. cit.*, p. 16.
150. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 65.
151. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 178.
152. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 249.
153. *Idem. Ibidem*, p. 4.
154. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 303.
155. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 65.
156. Joseph Addison. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.
157. *Idem.* "The Spectator," no. 74 (25 maio 1711). *The Spectator*, p. 121a.
158. *Ver acima*, p. 67.
159. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 8.
160. *Idem. Ibidem*.
161. *Idem. Ibidem*, p. 3.
162. René Wellek. *Op. cit.*, p. 103.
163. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 3.
164. *Idem. Ibidem*, p. viii.
165. William Wordsworth. "Essay Supplementary to the Preface" (1815). In: —. *Selected Prose*. Ed. John O. Hayden, Harmondsworth, Penguin Books, 1988, p. 496.

SEGUNDO CAPÍTULO

1. Provavelmente nos “muitos ensaios” que, sem dúvida com o anacronismo evidente na sua referência a “esta reacção vulgarmente chamada romântica” (*Romanceiro*, vol. 1, p. 20), Garrett afirma terem ido “aparecendo todos os dias em Inglaterra e França, mas principalmente em Alemanha.” (*ibidem*, pp. 35–36).

Estas referências ao *Romanceiro*, bem como todas as que se seguem, dizem respeito à seguinte edição: Almeida Garrett. *Romanceiro*. Porto, Lello & Irmão, 1971, 3 vols. — a qual irá continuar a ser referenciada apenas como *Romanceiro*.

2. Almeida Garrett. *Romanceiro*. vol. 1, p. 20.

3. Apesar de o próprio Garrett ter afirmado ter lido Herder no original (cf. Ofélia Monteiro. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, vol. 2, p. 79, n. 209).

4. O próprio Garrett afirmou que o gosto que tomou pela literatura alemã determinou grandemente o seu modo de escrever (cf. Ofélia Monteiro. *Op. cit.*, vol. 2, p. 164, n. 35).

5. Refiro-me uma outra vez às compilações *Tea-Table Miscellany* e *Evergreen*, que foram publicadas pelo poeta escocês Allan Ramsay em 1724 (ver acima, nota 19 ao primeiro capítulo).

6. A prova disso é, por exemplo, a referência que Herder lhes faz num dos prefácios a *Alte Volkslieder* (1773). Vide: “Aus der Vorrede zu den *Alten Volksliedern*.” In: . Johann Gottfried Herder. *Stimmen der Völker in Liedern*. Ed. Werner Creutziger, Leipzig, Reclam, s.d., pp. 401–407.

7. No dizer de René Wellek, “Ossian crystallized Herder’s conception of folk poetry.” “[His] astonishing enthusiasm for Ossian was the basis for his conception of folk national song.” (René Wellek. *Op. cit.*, pp. 192, 193.) Para além dos poemas Ossiânicos e das *Reliques*, influenciaram profundamente Herder o ensaio de Edward Young *On Original Composition*

(1759) e o ensaio de Hugh Blair *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763).

8. Como Maximilian Jakubietz afirma, na sua introdução a *Stimmen der Völker in Liedern* (ed. Werner Creutziger, Leipzig, Reclam, s.d., p. 7): “Herders Volkslied Rezeption, seine Auffassung und Sicht des Volksliedes, steht in engsten Zusammenhang mit dem Problem der Herstellung einer einheitlichen deutschen Nation.” (“O modo como Herder acolheu a poesia popular, a concepção que tinha dela e a forma como a via, encontram-se em estreita relação com o problema da criação de uma nação alemã unida.”)

9. Os *Stürmer und Dränger* foram os jovens escritores alemães que, de um modo ou de outro, fizeram parte do movimento pré-romântico que ficou conhecido como *Sturm und Drang* — a qual é designação que se dá a traduzir aproximadamente por *Tempestade e Ímpeto*. Esse movimento estendeu-se, grosso modo, de 1770 a 1785. Inaugurou-o o jovem Goethe (1749-1832), com a peça de teatro *Götz von Berlichingen* (1773) e o romance *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Por seu lado, Friedrich Schiller (1759-1805) marcou-lhe o término, com a peça de teatro *Die Räuber* (1781). Entre o contributo de um (Goethe) e do outro (Schiller), surgem os contributos de escritores (as mais das vezes, dramaturgos) de muito menor importância e projeção. Refiro-me a escritores como Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) — cuja peça *Sturm und Drang* (1777) deu nome ao movimento, — Heinrich Leopold Wagner (1747-1779), Friedrich Müller (1749-1825), Christian Daniel Schubart (1739-1791), Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746-1803), Johan Martin Miller (1750-1814) e Gottfried August Bürger (1747-1794).

10. Embora tenha, de facto, criado uma teoria nacionalista da arte, Herder jamais a formulou e expôs por inteiro. As suas ideias a este respeito encontram-se espalhadas pelos diversos escritos que publicou. Em particular, porém, nos seguintes: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (de 1774), *Von deutscher Art und Kunst* (de 1773 e produzido

em conjunto com Goethe e Justin Moser), os prefácios a *Alte Volkslieder* (de 1774 e 1778), "Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst" (de 1777), *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (de 1774) e *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (de 1784–1791).

11. Devido ao que venho de dizer (na nota anterior a esta), e em face de este não ser um estudo específico da teoria da poesia popular de Herder, a exposição que faço nas páginas que se seguem acerca desta última (a teoria herderiana da poesia popular) encontrou inspiração sobretudo no que acerca dela dizem H. A. Korff e Hugo Moser. O primeiro, na primeira parte do capítulo primeiro do quarto volume do seu estudo *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte* (Leipzig, Koehler & Amelang, 1958); o segundo, no capítulo quinto de *Studien zur deutschen Dichtung des Mittelalters und der Romantik* (Berlin, Erich Schmidt, 1984).

12. A designação "poesia popular" (*Volksdichtung*) assume na teoria de Herder (e, porquanto, no presente estudo) dois sentidos afins mas, ao mesmo tempo, diferentes. Refiro-me, por um lado, ao sentido que advém a essa designação ("poesia popular") de o nome "Povo" (*natio, populus, Volk*) se configurar sinónimo do nome "nação" (*Nation*), com o resultado de o qualificativo "popular" (*Volks-*) não menos se configurar sinónimo do qualificativo "nacional" (*national*). Refiro-me, por outro lado, ao sentido que advém àquela mesma designação ("poesia popular") de o nome "povo" (*vulgas, Volk*) remeter para o estrato social que usava dar pelo nome "vulgo" ou "plebe," com o resultado de o qualificativo "popular" não menos significar "vulgar" ou "plebeu." Sendo, pois, que, ao deparar com a tradução de *Volksdichtung*, "poesia popular" ou "poesia do povo," o leitor deverá lê-la quer como "poesia popular" (*vulgar*), quer como "poesia nacional."

13. H. A. Korff refere-se-lhe como "die eigentliche und höchste, die nationale Funktion der Dichtung" ("a autêntica

e mais alta *função nacional da poesia*"). (H. A. Korff. *Op. cit.*, vol. 4, p. 102).

14. William Wordsworth. "Preface." (1802). In: William Wordsworth e S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads*. Ed. Michael Mason, London, Longman, 1992, p. 71.

15. Na sua versão original, "Aus Tönen lebender Natur," estas palavras surgem na terceira secção da primeira parte de *Abhandlung über den Ursprung der Sprache (Tratado Sobre a Origem da Linguagem)*, de 1772: *Der Mensch erfand sich selbst Sprache! — aus Tönen lebender Natur! — zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes! (O ser humano inventou a linguagem para ele mesmo! — a partir dos sons da natureza viva! — para que estes devessem traços característicos da capacidade do seu entendimento para governar!).* Johann Gottfried Herder. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin, Europäischer Literaturverlag, 2015, p. 41.

16. "Je mehr sich... die menschlichen Geisteskräfte sich entwickeln, desto mehr ersterben die Fähigkeiten der sinnlichen Tierseele. Die Ausbreitung der Wissenschaft verengert die Künste, die Ausbreitung der Poetik die Poesie; endlich haben wir Regeln, statt poetischer Empfindungen... und die Dichtkunst ist tot!" Johann Gottfried Herder. "Fragmente einer Abhandlung über die Ode" (1801). In: —. *Sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913, vol. 32. p. 69.

17. "Statt im ganzen Strome des Affekts zu schwimmen, steigen wir hinein.... Die meisten Odendichter... schwimmen nicht: sie stehen am Fluß und betrachten." *Idem. Ibidem*, p. 74.

18. "...die Ursache, warum die Poesie stets sinken muss, von der goldenen Höhe ihres Ursprungs gerechnet." *Idem. Ibidem*, p. 69.

19. "Zur ältesten Menschlichen Natur lasset uns zurückkehren und Alies wird sich finden und ordnen." Johann Gottfried Herder. *Fragmente zu einer "Archäologie des Morgenlandes."* In: —. *Sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913, vol. 6. p. 106.

20. Estou a citar H. A. Korff, que afirma: "Herders Verjüngungsidee... lautet allgemein gesprochen: *Verjüngung der Kunstpoesie durch ihre Wiederverbindung mit Naturpoesie.*" ("Expressa em termos genéricos, a ideia de rejuvenescimento, por parte de Herder, dá-se a enfatizar assim: *rejuvenescimento da poesia-come-arte através da sua religação à poesia natural.*) H. A. Korff. *Op. cit.*, vol. 4, p. 100.

21. William Wordsworth. "Preface." (1802). *Loc. cit.*, p. 61.

22. Estou a citar H. A. Korff, que afirma: "Herder hat sich nun nicht darauf beschränkt, kraft seiner symbolischen Kunstauffassung die Volkslieder nur als den vollkommenen Wesensausdruck des Naturmenschen zu deuten, vielmehr ging im Banne des Irrationalismus seine Meinung obendrein dahin, daß, während diese so verachteten Lieder — echte Poesie, die moderne *Bildungslyrik* überhaupt *keine echte Poesie* mehr sei." ("Herder não se limitou pura e simplesmente a interpretar a poesia popular, em decorrência da sua conceção do carácter simbólico da arte, como expressão perfeita da essência do ser humano ao rés da Natureza; mais do que isso, chegou ao ponto de, sob o feitiço do irracionalismo, defender o parecer de que, enquanto os tão odiados cantos do povo se configuravam poesia genuína, a poesia lírica moderna, a poesia lírica *de cultura*, não mais seria, em geral, *poesia autêntica.*") H. A. Korff. *Op. cit.*, vol. 1, p. 138.

23. "Ihre Gesänge sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogonien, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beym Brautbett und Grabe." Johann Gottfried Herder. "Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget." *Deutsches Museum*. Vol. 2 (jul.–dez. 1777), p. 432.

TERCEIRO CAPÍTULO

1. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 34.
2. *Idem*. *Ibidem*, p. 37.
3. Com a morte dos seus principais representantes de segunda geração, entre 1821 e 1834, o Romantismo inglês de princípios do século XIX cessou abruptamente. John Keats morreu em 1821 e P. B. Shelley em 1834. A partir de finais da terceira década do século XIX, os poetas que se destacavam no âmbito da poesia inglesa eram já Alfred Tennyson (1809–1892) e Robert Browning (1812–1889).
4. O período da literatura alemã em que o *Sturm und Drang* predominou estendeu-se sensivelmente de 1770 a 1785. A primeira geração romântica atingiu o seu auge por volta de 1800. A segunda geração surgiu por volta de 1805.
5. Os primeiros três e mais importantes poemas narrativos de Walter Scott surgiram entre 1805 e 1810. São eles: *The Lay of the Last Minstrel* (1805), *Marmion* (1808) e *The Lady of the Lake* (1810).
6. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, pp. 35–36.
7. “Lenore,” adaptação da balada escocesa “Sweet William’s Gohst” da autoria de Gottfried August Bürger (1747–1794), que Percy publicou no terceiro volume de *Reliques*, apareceu em 1773. Bürger ficou conhecido em toda a Europa sobretudo por via de “Lenore,” ainda que também por via de outras baladas, tais como: “Die Weiber von Weinsberg” (1775), “Das Lied vom Mann” (1777) e “Der wilde Jäger” (1778). Em 1795, Walter Scott traduziu “Lenore” e publicou-a no ano seguinte (1796), com o título “William and Helen,” em “*The Chase*,” and “*William and Helen*,” conjuntamente com tradução de outra balada de Bürger, a que, precisamente, deu o título “*The Chase*.”
8. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, pp. 35–36.
9. *Idem*. *Ibidem*, p. 33.
10. O primeiro volume de *Romanceiro*, contendo “Adosinda,” “Bernal Francês” e outros refazimentos, foi publicado pela primeira vez em 1843. O segundo e terceiro volumes, contendo romances originais que Garrett havia restaurado,

foram publicados pela primeira vez em 1851. “Bernal Francês” havia sido publicado previamente; em 1828, em Londres.

11. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 7.

12. *Idem. Ibidem*, p. 10. A compilação de George Ellis (1735–1815), *Specimens of the Early English Romances*, apareceu em 1805. A compilação de Walter Scott (1771–1832), *Minstrelsy of the Scottish Border*, foi publicada de 1802 a 1803.

13. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 6.

14. *Idem. Ibidem*, p. 3.

15. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 5.

16. *Idem. Ibidem*, p. 7.

17. *Idem. Ibidem*, pp. 5–6.

18. *Idem. Ibidem*, vol. 1, pp. 19–20.

19. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 11.

20. *Idem. Ibidem*, p. 125.

21. Arthur O. Lovejoy. “‘Nature’ as Aesthetic Norm.” In: —. *Essays in the History of Ideas*. New York, George Braziller, 1955, p. 77.

22. *Idem. Ibidem*, p. 73.

23. *Idem. Ibidem*, p. 75.

24. M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp*. Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 104.

25. *Idem. Ibidem*, p. 38.

26. Samuel Johnson. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*. Oxford, Oxford University Press, 1977 p. 29.

27. René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. New Haven, Yale University Press, vol. 1 (*The Later Eighteenth Century*), 1955, p. 26.

28. *Idem. Ibidem*, pp. 26–27.

29. Ofélia Monteiro. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, vol. 1, p. 352.

30. *Idem. Ibidem*. É obviamente possível que Garrett tenha colhido as ideias que o conduziram a defender o nacionalismo na literatura não só em Herder, mas também em outros pensadores. Por exemplo, em Voltaire, que influenciou o próprio Herder e a que Ofélia Monteiro se refere, em nota

de rodapé, na qualidade de um dos “filósofos empiristas” que exerceram influência sobre ele, Garrett. Não obstante, afigura-se-me indiscutível que, se não tivesse tido, de algum modo, conhecimento do pensamento daquele teorizador alemão (Herder), e não tivesse sido influenciado pela literatura alemã — por exemplo, pela peça de teatro *Götz von Berlichingen* (1773), de Johann Wolfgang von Goethe (vide: *Idem, Ibidem*, vol. 2, p. 164, n. 35), — ele, Garrett, jamais teria chegado a defender as ideias e os princípios que apresenta em *Romanceiro* nos termos em que o faz.

31. Os artigos a que me refiro são duas das quatro “Lições de Poesia e de Literatura a uma Jovem Senhora” que Garrett publicou em 1827, no jornal *O Chronista* (vol. I, ns. V, VII, VIII e XXI). Por sua vez, tais quatro lições são parte das “Lições” de *Lyceu das Damas*, um manuscrito que o próprio Garrett datou de 1822–1823 (vide: Ofélia Monteiro. *Op. cit.*, vol. 1, p. 213, n. 124 e p. 307, n. 2).

32. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. I, n. VIII (1827), p. 177.

33. Ofélia Monteiro aponta que tais “outros” “gêneros” são “os criados por diferentes modos de imitação relacionados com o objecto da mimese — o lírico, o bucólico, o épico, o elegíaco, o dramático, o satírico e o didático.” (Ofélia Monteiro. *Op. cit.*, vol. 1, p. 354.)

34. Almeida Garrett. *O Chronista*. Vol. I, n. VIII (1827), pp. 177–78.

35. *Idem. Ibidem*, p. 179.

36. *Idem. Ibidem*.

37. *Idem. Ibidem*, p. 178.

38. Almeida Garrett. *Lyceu das Damas*. Ap. Ofélia Monteiro. *Op. cit.*, vol. 1, p. 354.

39. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. I, n. VIII (1827), p. 178.

40. *Idem. Ibidem*, vol. 2, n. XXI (1827), p. 177.

41. *Idem. Ibidem*.

42. *Idem. Ibidem*.

43. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 11.

44. Almeida Garrett. *Dona Branca*, III, V, vv. 1–3. In: —. *Obras Completas*. Ed. Theophilo Braga, Lisboa, Empresa da

História de Portugal, 1904, vol. 1, p. 277b. (Daqui em diante, referido como *Obras Completas*).

45. Almeida Garrett. Nota (C) ao terceiro canto de *Dona Branca*. In: —. *Obras Completas*. Vol. 1, p. 323b.

46. Almeida Garrett. *Dona Branca*, III, V, vv. 4–55. In: —. *Obras Completas*. Vol. 1, pp. 277b–278a.

47. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, pp. 31–32.

48. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. II, n. XXI (1827), p. 177.

49. Em face da impossibilidade de eu explicitar e justificar neste estudo as afirmações que acabo de fazer, remeto meus leitores hipotéticas para o seguinte escrito: E. J. Moreira da Silva. “Da *divisio* do conceito “arte verbal” e da literatura como ficção e imitação.” In: E. J. Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses, eds. *Diálogos do Literário. Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira-Pimentel*. Ponta Delgada, CEHU–Letras Lavadas, 2021, pp. 71–142.

50. Walter Pater. “The School of Giorgione.” In: —. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Ed. Donald L. Hill, Berkeley, Ca., University of California Press, 1980, pp. 107–109.

51. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 19.

52. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 10.

53. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 200.

54. Gernaine de Staël. *De l’Allemagne*. Paris, Garnier–Flammarion, 1968, vol. 1, p. 213.

55. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 29.

56. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 12.

57. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 27.

58. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 125.

59. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 19.

60. *Idem. Ibidem*, p. 11.

61. *Idem. Ibidem*, p. 181.

62. *Idem. Ibidem*, p. 269.

63. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 6.

64. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. I, n. VIII (1827), p. 16.

65. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 9.

66. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. II, n. XXI (1827), p. 177.

67. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 32.

68. *Idem. Ibidem*, p. 200.
 69. *Idem. Ibidem*, p. 19.
 70. *Idem. Ibidem*.
 71. *Idem. Ibidem*, vol. 3, p. 51.
 72. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 11.
 73. *Idem. Ibidem*, p. 181.
 74. Almeida Garrett. "Literatura Inglesa. Sir Walter Scott." *In: O Chronista*. Vol. II, n. XVII (1827), pp. 87–89.
 75. Em abono deste meu modo de ler Walter Scott, entre-se em conta com as seguintes declarações, de Patrick Cruttwell:

Walter Scott... was basically an Augustan, heir to the culture of Dryden and Dr Johnson, who found himself a leader of Romanticism and who conquered a public which was abandoning and disintegrating that classical culture. [...] his critical tastes... were firmly Augustan. Dryden and Swift were the authors he chose to edit... and he worked on them both, as he said himself of Swift, "*con amore*": When (in his *Life of Dryden*) he writes a survey of English poetry, he sees it in entirely Augustan terms; the "false wit" of the metaphysical poets is scourged by the exact canons of Addison and Johnson. To the poetic experiments of his own time he was always lukewarm; admiring Wordsworth and Southey as men, he had no liking for the innovations and inbred fanaticism (as he saw it) of the "Lake poets". Crabbe, among his contemporaries in verse, was his favourite — the poet whose works he made his children read (instead of his own, which he thought were bad for their tastes) and asked to have read to himself on his deathbed. And Crabbe was the last Augustan. [...] Settled thus upon a firm Augustan and Tory basis... Scott could give himself freely to the new materials of romanticism. For him as for so many others, the reading

of Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* was a decisive moment, recorded with loving particularity; so was the moment of encounter with German "Gothick" romanticism, in the form of Bürger's *Lenore*. They met and encouraged the strong element of the antiquarian that was in him. He had, as he said himself in a letter to Robert Surtees (26 April 1808), been "an antiquary many years before [he] thought of being a poet", and the quality of his antiquarianism carried on the tradition of the eighteenth-century virtuoso: it was moderate in spirit, however enthusiastic, it could laugh at its own zeal and at the passions of the specialists. The Scott who as a young man tramped the Borders in search of ballads for the *Minstrelsy of the Scottish Border* was carrying on the work of Percy in England, of Burns in Scotland, and of many more whose fame was lesser: a work both antiquarian and creative, widening knowledge of the past and changing the poetry of the present and future. (Patrick Cruttwell. "Walter Scott. In: *The Pelican Guide to English Literature*. Ed. Boris Ford, Harmondsworth, Pelican Books, 1980, vol. 5 (*From Blake to Byron*), pp. 104, 105, 106.)

76. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. II, n. XVII (1827), p. 87.

77. *Idem*. *Ibidem*, p. 88.

78. *Ver acima*, nota 75: "For him as for so many others, the reading of Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* was a decisive moment.... The Scott who as a young man tramped the Borders in search of ballads for the *Minstrelsy of the Scottish Border* was carrying on the work of Percy in England...."

79. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. II, n. XVII (1827), p. 89.

80. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 3, p. 98.

81. *Idem*. *Ibidem*, p. 35.

82. *Idem*. *Ibidem*, vol. 2, p. 167.

83. *Idem. Ibidem*, p. 226.
84. *Idem. Ibidem*, vol. 3, p. 51.
85. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 29.
86. *Idem. Ibidem*, vol. 3, p. 131.
87. *Idem. Ibidem*, p. 51.
88. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 125.
89. *Idem. Ibidem*, vol. 3, p. 82.
90. Ofélia Monteiro. *Op. cit.*, vol. 2, pp. 175–76.
91. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, pp. 28–29.
92. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 11.
93. *Idem. Ibidem*.

94. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 20. Esta afirmação presta-se a suscitar suspeita de que Garrett ora amalgamava ora não amalgamava os dois grandes sentidos que o qualificativo “popular” é passível de expressar. Refiro-me, é evidente, ao sentido que equivale a *populus* ou *natio* e ao sentido que equivale a *vulgus*. *Os Lusíadas* são para ele, Garrett, poesia genuinamente popular. Ele considera-os, em termos que trazem à mente o modo como Herder se refere às obras de Shakespeare, verdadeiro símbolo da nacionalidade portuguesa: a fixação no tempo do espírito nacional de Portugal. “Camões,” declara ele, “fez o que fizeram todos os grandes poetas nacionais chamados por sua augusta missão a enfeixar, num magnífico e perpétuo monumento, todas as glórias, todas as tradições poéticas de um povo: este é o carácter da sua epopeia e de todas as verdadeiras epopeias; fixam as crenças e a história maravilhosa de uma nação, são elas mesmas parte consubstancial, típica e quase hierática dessa nacionalidade que consagram pela religião da poesia.” (Almeida Garret. Nota (A) a *Memória ao Conservatório*. In: —. *Obras Completas*. Vol. 1, p. 794a.) *Os Lusíadas*, entedia-os ele — perceber-se-ia bem se houvesse necessidade disso — na qualidade de poesia *popular* estritamente no sentido de “poesia nacional,” não no sentido de *vulgaris*.” Porém, sendo assim, a obra *Os Lusíadas* haverá, por força, de ser obra popular (nacional) sem de modo algum ser obra popular (*vulgar*). A qual é circunstância que invalida a afirmação a que esta nota respeita: a afirma-

ção de que “Nenhuma coisa pode ser nacional se não é” — se não for — “popular.”

95. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 27.

96. Utilizo aqui os qualificativos “ingênuo” e “sentimental” com o sentido específico que Friedrich Schiller lhes deu no seu tratado *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*), de 1795–1796.

97. Almeida Garret. Nota (A) a *Memória ao Conservatório*. In: —. *Obras Completas*. Vol. 1, p. 794a.

98. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 25.

99. *Idem*. *Ibidem*, p. 27.

100. *Idem*. *Ibidem*, pp. 31–32.

101. *Idem*. *Ibidem*, p. 28.

102. *Idem*. *Ibidem*, p. 9.

103. *Idem*. *Ibidem*, vol. 1, p. 200.

104. *Idem*. *Ibidem*, vol. 2, p. 11.

105. *Idem*. *Ibidem*, vol. 1, p. 269.

106. *Idem*. *Ibidem*, p. 200.

107. M. H. Abrams. *Op. cit.*, p. 21.

108. Foi em resultado de defender essa concepção de “natureza-*qua-imitatum* do *imitans* ‘arte,’” que Alexander Pope deu a saber, no seu *An Essay on Criticism* (I, vv. 130–140, *loc. cit.*, p. 68), falando de Virgílio (“young Maro”) na qualidade específica de autor de *Eneida*, que imitar a Natureza diretamente haveria de equivaler a imitá-la (indiretamente) por via de imitar Homero (*qua imitator* da Natureza) — já que tanto num caso como no outro o artista (o poeta) haveria de respeitar a teoria literária que Aristóteles (“the Stagirite”) tinha lido também em Homero, e, porquanto, na própria Natureza:

When first young Maro in his boundless mind
A work t’ outlast immortal Rome design’d,
Perhaps he seem’d above the critic’s law,
And but from Nature’s fountains scorn’d to draw:
But when t’ examine ev’ry part he came,
Nature and Homer were, he found, the same.

Convinc'd, amaz'd, he checks the bold design,
And rules as strict his labour'd work confine,
As if the Stagirite o'erlook'd each line.
Learn hence for ancient rules a just esteem;
To copy nature is to copy them.

109. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, pp. 31–32.

110. *Idem. Ibidem*, p. 269.

111. *Idem. Ibidem*, p. 19.

112. *Idem. Ibidem*, p. 273.

113. M. H. Abrams. *Op. cit.*, p. 22.

114. Para não incorrer em erro de raciocínio que prova ser assaz comum, atente-se em que temporalidade–particularidade (existência) e atemporalidade–universalidade (essência) não se determinam mutuamente. Isto é, atente-se em que, por exemplo, a circunstância de o Apatosaurus não mais se constituir ente histórico (existente) em nada obsta a que a sua forma universal (a sua essência e, pois, a sua possibilidade) jamais possa deixar de ser considerada natureza *sub specie aeternitatis* ou atemporal.

115. William Wordsworth. "Preface." (1802). In: William Wordsworth e S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads*. Ed. Michael Mason, London, Longman, 1992, p. 71.

116. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, pp. 31–32.

117. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 11.

118. *Idem. Ibidem*, p. 31.

119. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. I, n. VIII (1827), p. 16.

120. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 8.

121. Almeida Garrett. *Chronista*. Vol. II, n. XXI (1827), p. 177.

122. Almeida Garrett. Nota (A) a *Memória ao Conservatório*. In: —. *Obras Completas*. Vol. 1, p. 794b.

123. Almeida Garrett. *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*. In: —. *Obras Completas*. Vol. 2, p. 350b.

124. Almeida Garrett. Nota (A) a *Memória ao Conservatório*. In: —. *Obras Completas*. Vol. 1, p. 794a–b.

125. Almeida Garrett. *Romanceiro*. vol. 1, p. 273.

126. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 5.

127. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 200.

128. *Idem. Ibidem*, p. 276.

129. *Idem. Ibidem*, p. 37

130. *Idem. Ibidem*, p. 269.

131. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 125.

132. *Idem. Ibidem*, p. 255.

133. *Idem. Ibidem*, vol. 3, p. 28.

134. *Idem. Ibidem*, p. 51.

135. *Idem. Ibidem*, p. 35.

136. William Wordsworth. Carta a John Wilson ("Christopher North"), de junho de 1802. In: —. *Selected Prose*. Ed. John O. Hayden, Harmondsworth, Penguin Books, 1988, p. 311.

137. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 3, p. 145.

138. *Idem. Ibidem*, p. 35.

139. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 48.

140. *Idem. Ibidem*.

141. *Idem. Ibidem*.

142. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 21. Garrett traduz: "Mas em verdade não é só canções de amor, todo o poema lírico, se ele realmente for fiel à natureza e não pretender mais do que expressar sentimentos individuais, há-de circunscrever-se a muito estreitos limites tanto de sentir como de pensar." Friedrich Schlegel havia escrito: *Außerdem ist es unvermeidlich, dass nicht bloß Liebesgesänge, sondern überhaupt alle lyrischen Gedichte, wenn sie ganz Natur sind, und nur aus der eignen Empfindung hervorgehen, sich in einem bestimmten Kreise von Gefühlen und Gedankengänge bewegen.* (Friedrich Schlegel. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Wien, Ignaz Klang, 1847 [1. ed., 1815], vol. I, p. 213.) Em tradução mais literal: "Além disso, é inevitável que, quando são verdadeiramente naturais e não mais do que expressão de sentimentos individuais, não só os cantos de amor, mas também todas as outras formas de poesia lírica, gravitem à volta de um círculo determinado de pensamentos e de sentimentos."

143. *Idem. Ibidem*, pp. 21-22. Garrett traduz: "O sentimento há de ocupar o primeiro lugar, para poder exprimir-

se com poesia e força." Friedrich Schlegel havia escrito: *Das Gefühl muss eine gewisse Hauptrichtung haben, wenn es sich eigentümlich und poetisch aussprechen soll....* (Friedrich Schlegel. *Op. cit.*, p. 213.) Em tradução mais literal: "Para que o sentimento possa ser expresso com individualidade e efeito poético, torna-se necessário que tenha rumo definido e destacado...."

144. Ofélia Monteiro. *Op. cit.*, vol. 2, pp. 175–76.

145. Alexander Pope. *An Essay on Criticism*, vv. 84–87.

Loc. cit., p. 66.

146. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 28.

147. Joseph Addison. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711). *The Spectator*, p. 132b.

148. John Dennis. *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704). In: —. *The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker, Baltimore, The John Hopkins Press, 1943, vol. 1, p. 336.

149. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 33.

150. *Idem. Ibidem*, p. 6.

151. *Idem. Ibidem*.

152. *Idem. Ibidem*, p. 53.

153. *Idem. Ibidem*, pp. 31–32.

154. *Idem. Ibidem*, p. 181.

155. *Idem. Ibidem*, p. 11.

156. *Idem. Ibidem*.

157. *Idem. Ibidem*, p. 6.

158. *Idem. Ibidem*, p. 11.

159. *Idem. Ibidem*.

160. *Idem. Ibidem*.

161. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 275.

162. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 12.

163. *Idem. Ibidem*.

164. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 19.

165. *Idem. Ibidem*.

166. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 181.

167. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 29.

168. *Idem. Ibidem*.

169. *Idem. Ibidem*, p. 3.

170. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 11.
171. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 116.
172. Joseph Addison. "The Spectator," no. 85 (7 junho 1711), *The Spectator*, p. 133a.
173. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 273.
174. *Idem. Ibidem*, vol. 2, p. 44.
175. *Idem. Ibidem*, vol. 1, pp. 47–48.
176. *Idem. Ibidem*, p. 37.
177. *Idem. Ibidem*, pp. 47–48.
178. *Idem. Ibidem*, p. 37.
179. *Idem. Ibidem*, vol. 3, p. 135.
180. *Idem. Ibidem*, vol. 1, p. 29. Apesar de se revelar consciente, à maneira de Herder, de o avanço civilizacional acarretar consigo perda de naturalidade e de espontaneidade, Garrett revela aqui não ter estado longe de, à semelhança de Percy, considerar esse mesmo avanço benéfico para a poesia — já que o entendia como avanço ocasionador de a arte devir "mais fina," o gosto devir "mais delicado" e os espíritos devi-rem "mais cultos."
181. Ofélia Monteiro. *Op, cit.*, vol. 2, p. 200.
182. *Idem. Ibidem*, p. 204.
183. Embora as referências que Garret faz a *Reliques* não tenham relevância para o presente estudo, aponto aqui as páginas de *Romanceiro* em que ocorrem: prefácio à segunda edição do primeiro volume (vol. 1, p. 10); introdução a "Bela Infanta" (vol. 2, pp. 45–46); introdução a "Silvaninha" (vol. 2, p. 150, n. 4); introdução a "Reginaldo" (vol 2, pp. 207–208); introdução a "O Cego" (vol. 3, pp. 159, 160).
184. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 1, p. 11.
185. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 4.
186. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 8.
187. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 6.
188. Almeida Garrett. *Romanceiro*. Vol. 2, p. 7.
189. *Idem. Ibidem*.
190. *Idem. Ibidem*, p. 7.
191. Thomas Percy. *Reliques*. Vol. 1, p. 6.

Bibliografía

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp*. Oxford, Oxford University Press, 1981.
- ABRAMS, M. H. et al., eds. *The Norton Anthology of English Literature*. New York, Norton, 1979, vol. 1.
- ADDISON, Joseph, STEELE, Richard, et. al. *The Spectator. A New Edition with Biographical Notes of the Contributors, Complete in One Volume*. Cincinnati, Applegate & Co., 1853.
- ANÓNIMO. *A Collection of Old Ballads*. London, J. Roberts, 1723, vol. 1.
- ARISTOTLE. *Peri poiētikés*. In: —. *Poetics*. Ed. e trad. Stephen Halliwell, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1999.
- BACON, Francis. *The Advancement of Learning*. In: —. *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Brian Vickers, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 120–199.
- BAUGH, Albert C., ed. *A Literary History of England*. London, Routledge & Kegan Paul, 1976.
- BEERS, Henry A. *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*. New York, Dover, 1968.
- BOSWELL, James. *Life of Johnson*. Chicago, Encyclopædia Britannica, s.d., p. 458a.
- BOWRA, Maurice. *The Romantic Imagination*. Oxford, Oxford University Press, 1984.
- BUTT, John. *The Mid-Eighteenth Century*. Oxford, Oxford University Press, 1979.

- CLIFFORD, James, ed. *Eighteenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1959, pp. 144–157.
- COWPER, William. *The Life and Works of William Cowper*. Ed. T. S. Grimshawe, London, Saunders and Otley, 1836, vol. 2.
- CRUTTWELL, Patrick. "Walter Scott." In: *The Pelican Guide to English Literature*. Ed. Boris Ford, Harmondsworth, Pelican Books, 1980, vol. 5 (*From Blake to Byron*), pp. 104–111.
- DENNIS, John. *The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker, Baltimore, The John Hopkins Press, 1943, vol. 2.
- DENNIS, John. *The Advancement and Reformation of Modern Poetry (1701)*. In: —. *The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker, Baltimore, The John Hopkins Press, 1943, vol. 2, pp. 197–278.
- DOUGHTY, Oswald. *English Lyric in the Age of Reason*. London, Daniel O'Connor, 1922.
- GARRET, Almeida. "Literatura Inglesa. Sir Walter Scott." In: *O Chronista*. Vol. II, n. XVII (1827), pp. 87–89.
- GARRET, Almeida. *Obras Completas*. Ed. Theophilo Braga, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, 2 vols.
- GARRET, Almeida. *Romanceiro*. Porto, Lello & Irmão, 1971, 3 vols.
- GARRETT, Almeida, dir. *O Chronista. Semanário de Política, Litteratura, Sciencias, e Artes (1827)*. Vol. I, n. VIII. e vol. II, ns. XVII, XXI.
- HARVEY, A. D. *English Poetry in a Changing Society: 1780–1825*. London, Allison & Bubsby, 1980.
- HAWKINS, Sir John. *The Life of Samuel Johnson*. Ed. Bertram H. Davis, New York, Macmillan, 1961.
- HERDER, Johann Gottfried. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin, Europäischer Literaturverlag, 2015.
- HERDER, Johann Gottfried. "Fragmente einer Abhandlung über die Ode." In: —. *Sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913, vol. 32. pp. 61–79.
- HERDER, Johann Gottfried. *Fragmente zu einer "Archäologie des Morgenlandes"*. In: —. *Sämtliche Werke*. Ed. Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913, vol. 6. pp. 3–129.

- HERDER, Johann Gottfried. *Stimmen der Völker in Liedern*. Ed. Werner Creutziger, Leipzig, Reclam, s.d.
- HERDER, Johann Gottfried. *Theoretische Schriften*. Berlin, Holzinger, 2020.
- HERDER, Johann Gottfried. "Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiedenem, das daraus folget." *Deutsches Museum*. Vol. 2 (jul.–dez. 1777), p. 432.
- HILL, Aaron. *The Plain Dealer*. No. 36 (24 julho 1724), pp. 1–2.
- HOBBS, Thomas. "The Answer of Mr. Hobbes to Sir William D'Avennant's Preface Before 'Gondibert.'" In: William Davennant. *Gondibert*. Ed. David F. Gladish, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 51.
- HORACE. *Ars Poetica*. In: —. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Trad. H. R. Fairclough, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 2005, pp. 442–489.
- HURD, Richard. *Letters on Chivalry and Romance*. Ed. John Morley, London, Henry Frowde, 1911.
- JAKUBIETZ, Maximilian. "Einleitung." In: Johann Gottfried Herder. *Stimmen der Völker in Liedern*. Ed. Werner Creutziger, Leipzig, Reclam, s.d., pp. 3–15.
- JOHNSON, Samuel. *Lives of the Most Eminent English Poets*. London, Frederick Warne & Co., s.d.
- JOHNSON, Samuel. *The Complete English Poems*. Ed. J. D. Fleeman, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.
- JOHNSON, Samuel. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- KORFF, H. A. *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Leipzig, Koehler & Amelang, 1958, 4 vols.
- LEWIS, C. S. "Addison." In: James Clifford, ed. *Eighteenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1959, pp. 144–157.
- LOVEJOY, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. New York, George Braziller, 1955.
- MONTEIRO, Ofélia. *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, 2. vols.
- MOSER, Hugo. *Studien zur deutschen Dichtung des Mittelalters und der Romantik*. Berlin, Erich Schmidt, 1984.

- NEIL, S. Diana. *A Short History of the English Novel*. New York, Collier–Macmillan, 1964.
- NICHOLS, John. *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, vol. 7.
- PATER, Walter Pater. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Ed. Donald L. Hill, Berkeley, Ca., University of California Press, 1980.
- PERCY, Thomas. *Bishop Percy's Manuscript*. Ed. John W. Hales e Frederick J. Furnivall, eds. London, N. Trübner & Co, 1867, vol. 1.
- PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*. Ed. Henry B. Wheatley, London, Swan Sonnenschein, 1891, vol. 1.
- PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*. Ed. Ernest Rhys, London, Dent, 1910, 3 vols.
- PHELPS, William L. *The Beginnings of the English Romantic Movement*. Boston, Ginn & Company, 1893.
- POPE, Alexander. *An Essay on Criticism*. In: —. *Poetical Works*. Ed. Herbert Davis, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 64–85.
- PRIOR, Matthew. *Poetical Works*. London, Bell and Daldy, 1866, vol. 1.
- ROBERTSON, J. G. *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1923.
- SCHILLER, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: —. *Werke in drei Bänden*. Ed. Herbert G. Göpfert, München, Carl Hanser, 1966, vol. 2, pp. 540–606.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Wien, Ignaz Klang, 1847 [1. ed., 1815], vol. I.
- SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. Ed, G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin, 1974.
- SHENSTONE, William. *Letters*. Ed. Duncan Mallam, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1939.
- SILVA, E. J. Moreira da. "Da divisio do conceito "arte verbal" e da literatura como ficção e imitação." In: E. J. Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses, eds. *Diálogos do Literário. Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira–Pimentel*. Ponta Delgada, CEHU–Letras Lavadas, 2021, pp. 71–142.

- STAËL, Gernaine de. *De l'Allemagne*. Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 2 vols.
- SUTHERLAND, James. *A Preface to Eighteenth-Century Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1970.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. In: Peter Fairchild, ed. *Three Gothic Novels*. Harmondsworth, Penguin Books, 1983, pp. 37–148.
- WARTON, Joseph. *An Essay on the Genius and Writings of Pope in Two Volumes*. London, J. Dodsley, 4. ed., 1782, 2 vols.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. New Haven, Yale University Press, vol. 1 (*The Later Eighteenth Century*), 1955.
- WORDSWORTH, William. *Selected Prose*. Ed. John O. Hayden, Harmondsworth, Penguin Books, 1988.
- WORDSWORTH, William e COLERIDGE, S. T. *Lyrical Ballads*. Ed. Michael Mason, London, Longman, 1992.



Índice Remissivo

- Addison, Joseph: 12, 22, 26, 33–36, 38–39, 40–44, 46–47, 48–49, 52, 59–60, 65, 69, 72–74, 78–82, 94, 120, 122, 130, 140, 148, 150, 151, 161, 173, 174
- Akenside, Mark: 60
- Anacreonte: 48
- Ariosto, Ludovico, 144; *Orlando Furioso*, 144
- Aristóteles: 144, 158 177; *Acerca da Arte Poética*, 20–21, 65, 212 n.108
- Augusto, César: ver César Augusto
- Bacon, Francis: 194–95 n. 82
- Birch, Thomas: 67
- Blair, Hugh: *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, 201 n. 7
- Blake, William: 135
- Boswell, James: 190 n. 8
- Browning, Robert: 205 n. 3
- Bürger, Gottfried August: 117, 201 n. 9; “Das Lied vom Mann,” 205 n. 7; “Der wilde Jäger,” 205 n. 7; “Die Weiber von Weinsberg,” 205 n. 7; “Lenore,” 108, 205 n. 7
- Camões, Luís Vaz de: 127, 144, 145, *Os Lusíadas*, 211–212 n. 94
- Capell, Edward: *Proclussions; or Selected Pieces of Ancient Poetry*, 191 n. 19
- César Augusto (Octávio): 189 n. 2
- Chanson de Roland*: 144
- Chateaubriand, François-René de, 126
- Chaucer, Geoffrey: 50, 53, 63, 96, 149, 165
- Coleridge, S. T.: 150
- Cowley, Abraham: 48
- Cowper, William: 32

- Delille, Jaques: 177
- Dennis, John: 41–42, 46, 174
- Dodsley, James: 62
- Ellis, George: *Specimens of the Early English Romances*, 117, 206 n.12
- Ferreira, António: 144
- Fichte, Johann Gottlieb, *Rede an die deutsche Nation*, 101
- Filinto Elísio: 127
- Furnivall, Frederick J.: 196 n. 96
- Garrett, Almeida: 200 nn. 1 e 4; anacronismo de, 116–118, 145–146; epigonismo de, 145–146 (*ver também*: e Herder); e Friedrich Schlegel, 172, 214–215 nn.142 e 143; e Herder, 12–13, 92–93, 116, 128, 129, 130, 132–133, 140, 141, 144, 145, 146, 154, 156, 160–161, 167, 168, 170, 174, 181, 200 n. 3, 206–207 n. 30; e historicismo, 126, 127–128, 129; e literatura alemã, 117, 207 n. 30; e Montesquieu, 168; e Percy, 119–120, 120–121, 130, 140, 161, 180, 181, 182–185; e *Reliques*, 11–12; e Romantismo, 116–117, 119–120, 148–149, 161–169, 175–178; e Vico (Giambattista), 68; e Voltaire, 168, 206–207 n. 30;
- Natureza (conceção de), 120, 129–130, 132–133, 164–165, 166; neoclassicismo de, 147–148, 148–149, 174, 179–182; “Lições de Poesia e de Literatura a uma Jovem Senhora,” 207 n. 31; *Lyceu das Damas*, 127, 207 n. 31; *Memória ao Conservatório*, 155; (*ver também*: *Romanceiro*)
- poesia nacional–popular, 13, 211–212 n. 94; carácter nacional, 129–130, 133, 134, 143, 147, 169; imaginatividade, 153–154; literatura romântica (como), 141–143, 179, 181; medievalismo, 179–180, 184; nacionalismo, 126, 129, 132–133, 140–141, 149, 161, 167–168, 174–178; *pathos* na, 170–174; pessimismo cultural, 143–145, 150–153, 154–155, 171; *poesia natural*, 146, 147, 154–155, 170–172; *poesia-come-arte*, 144–145, 146, 149–150, 154–155; populismo, 154–157, 167–168; povo” e “popular,” 184, 211–212 n. 94; primitivismo, 120; refazimentos de, 169–170.

- 180–181; renovação da poesia Moderna (como), 146, 150, 156–157, 169, 175–178, 184–185; renovada e adaptada ao gosto neoclássico, 179–182
- teoria literária: arte (conceção de), 120, 126–127, 129–132; expressão (arte como), 161–169, 170–173; mimese (arte como), 120, 130, 133–134, 161–169, 170; universalidade vs. particularidade, 121–122, 128, 129–131, 133, 134–139, 140, 164–165, 166–167, 211–212 n. 94, 213 n.114
- Goethe, Wolfgang von: 177, 202 n. 10; *Die Leiden des jungen Werthers*, 201 n. 9; *Götz von Berlichingen*, 201 n. 9; 207 n. 30; *Sturm und Drang*, 201 n. 9
- Grainger, James: “Bryan and Pereene: A West-Indian Ballad,” 77
- Grave, Richard: 62
- Gray, Thomas: 60
- Hales, John W.: 196 n. 96
- Harrington Henry: “The Witch of Wokey,” 78
- Heinse, Johann Jakob Wilhelm: 201 n. 9
- Herder, Johann Gottfried: e literatura inglesa, 94; e Montesquieu, 97; e poemas Ossiânicos, 200 n. 7; e *Reliques*, 12, 94; 200 n. 7; e Vico (Giambattista), 97; e Voltaire, 97, 206–207 n. 30; *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 203 n. 15; *Alte Volkslieder*, 145, 200 n. 6; 202 n. 10; *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 202 n. 10; *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, 203 nn.16 e17; *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, 201 n. 10; *Fragmente zu einer “Archäologie des Morgenlandes,”* 202 n. 19; *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 202 n. 10; *Stimmen der Völker in Liedern*, 145, 200 n. 6; “Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst,” 202 n. 10, 204 n. 23; *Von deutschen Art und Kunst*, 201 n. 10
- poesia popular–nacional (teoria da), 12–13; 200–201 n. 7, 201–202 nn. 10, 11 e 12; 204 n. 22; carácter nacional, 97–98; causas, 94–97;

- Espírito do Mundo*, 99–100; genuína poesia (como), p. 98, 100–101, 110–111; imaginatividade, 105–106; literatura germânica (como), 141–142; medievalismo, 106; nacionalismo, 100–191, 109–110; pessimismo cultural, 101–105, 107; *poesia natural*, 105–106, 110; *poesia-come-arte*, 106–107, 111; *poesia-de-cultura* (ver *poesia-come-arte*); populismo, 108–111; “povo” e “popular,” 184, 211–212 n. 94; primitivismo, 107–108, 109–110; renovação da poesia Moderna (como), 107–108;
- Hill, Aaron: 29, 48
- historicismo: 122–123, 124–125: ver Garrett, Romantismo
- Hobbes, Thomas: 19, 52, 59, 194 n. 82
- Homero: 38, 40, 48, 79, 127, 155, 158, 167, 212 n. 108
- Horácio: 66, 127, 167, 177, 189 n. 2; 195 n. 82
- Hugo, Victor: 135, 169
- Hurd, Richard: *Letters on Chivalry and Romance*, 58–59
- imaginatividade: ver Garrett, Neoclassicismo, Romantismo, Poesia popular-nacional
- Johnson, Samuel: 22–23, 26, 41, 42, 45–46, 49, 65, 148, 190 nn. 8 e 9; *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, 85, 123, 159
- Keats, John: 205 n. 3
- Klinger, Friedrich Maximilian: 201 n. 9
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: 127
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: 201 n. 9; *Sturm und Drang* (peça de teatro): 201 n. 9
- Lessa, Duarte: 182
- Livro dos Reis: 155
- Locke, John: 19, 52, 59
- MacGowan, John: 60
- Macpherson, James: 60–61, 86, 94 (ver também: poemas Ossianicos)
- Mallet, David: 182, “William and Margaret,” 28–29, 48, 94, 181
- Miller, Johan Martin: 201 n. 9
- Milton, John: 38, 53, 56, 60, 96, 127, 165
- mimese: ver Garrett, Neoclassicismo
- Miranda, Sá de: 144
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat: 97, 168
- moralidade (peças de), 71

- Moser, Justin: 202 nn. 10 e 11
- Müller, Friedrich: 201 n. 9
- nacionalismo: ver Garrett, Herder, Romantismo
- natureza: ver Garret, Neoclassicismo, Romantismo
- Neoclassicismo: 51, 55–60; Natureza (conceção de), 121–122, 157–158, 159–160; e Romantismo; 49–53, 50–60, 65–66, 148–149; e poesia popular: conformidade com, 33–40, 42–46, 59–60, 69–72, 80–81; desprezo por, 18–19, 21, 22–27, 85; inconformidade com, 17–19, 21–28, 32–33, 34–36, 40–42, 46, 59–60; interesse por, 46–49, 63, 93–94; refazimentos de, 28–32, 35, 63, 75–77, 94
- teoria literária: arte (conceção de), 121–122, 123–124, 129–130, 158–160; artificialidade formal (do *dictus*), 34–35; contradição na, 40–41; dicção poética, 34–35; imaginatividade, 19–21, 52–57, 59–60; mimese (arte como), 37–39, 121–122, 123–14, 133–134, 157–159; *pathos*, 43–46, 173–174; simplicidade material (do *dictum*), 59–60; sobrenaturalidade, 9–21, 52–57, 59–60; universalidade vs. particularidade, 121–122, 134–139, 159–160; 211–212 n. 94, 213 n.114
- Nibelungenlied*: 155
- Octávio: ver César Augusto
- Ossian: ver poemas Ossianicos
- Pater, Walter: 134–137
- Pavão, José de Almeida: *Xailes Negros*, 137
- Percy, Thomas: 151; e Addison, 69–75, 78–83, 122; poesia popular (atitude para com), 64–70, 75; *Bishop Percy's Manuscript*: 196 n. 96; modo de avaliar poesia popular, 68–75, 78–80, 82–86; neoclassicismo de, 11–12, 68–70, 72–75, 81, 83–84, 119, 147–148, 148–149, 161, 173–174; poesia popular como documento histórico-cultural, 84–86, 140; "povo" e "popular," 184; refazimento de poesia popular, 75–77; *Reliques of Ancient English Poetry* (ver *Reliques*); e Romantismo, 68–69, 72, 85–86, 148–149
- Petrarca, Francesco: 144, 177

- Píndaro: 48
- Pitt, Humphrey: 196. n 96
- Platão: 103, 158
- poemas Ossianicos: 12, 60–61, 94; 200 n. 7; *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, 201 n. 7
- poesia popular–nacional:
- “povo” e “popular”:
- 211–212 n. 94
- alemã: *Alte Volkslieder*, 200 n. 6; 202 n. 10; *Stimmen der Völker in Liedern*, 200 n. 6; (ver também: Herder)
- inglesa: imaginatividade em, 19–21, 59–60; interesse por, 46–49; mimese na, 36, 80–81; *phatos* na, 44, 46, 82–83; rudeza da, 24–25; simplicidade formal (do *dictus*), 21–24. 34–36, 68, 73–75 simplicidade material (do *dictum*), 36, 40, 42–44, 73–74, 78–79; sobrenaturalidade em, 19–21, 59–60; temática dignificante na, 42, 70; “Chevy-Chase,” 22, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 44, 46, 47, 48–49, 69, 70, 74, 77, 79, 80, 81, 82; *Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems (A)*, 27–28; *Collection of Old Ballads (A)*, 27, 48; *Evergreen*, 191 n. 19; 200 n. 4; *Everyman*, 71; “Not-Browne Mayd (The),” 29–30, 35, 76, 77, 82; *Proclussions; or Selected Pieces of Ancient Poetry*, 191 n. 19; *Reliques of Ancient English Poetry* (ver *Reliques*); *Specimens of the Early English Romances*, 206 n. 12; *Tea-Table Miscellany*, 191 n. 19; 200 n. 4; “Two Children in the Wood,” 34, 36, 39, 42, 44, 46, 47, 48, 69, 78, 82; “Wife of Usher’s Well (The),” 20; (ver também: Neoclassicismo, Percy)
- portuguesa: ver Garrett, *Romanceiro*
- poetas Metafísicos: 43, 45
- Prior, Matthew: 63, 67, 182; “Henry and Emma,” 29–32, 32–33, 35, 77, 94, 181
- Racine, Jean: 127, 169, 177
- Ramsay, Allan: 94; *Evergreen*, 191 n. 19; 200 n. 4; *Tea-Table Miscellany*, 191 n. 19; 200 n. 4
- Pope, Alexander: 22, 34, 36, 44, 49, 63, 148, 190 n. 8; *An Essay on Criticism*, 35, 37, 43, 55, 66, 68, 69–70, 173, 212 n. 108

Reliques: 27, 28, 66, 68, 77–78, 83–84, 86; 108, 148, 169, 190 n. 9; 195 n. 94; 196 nn. 96 e 99; 197 n. 111; 198 nn. 35 e 137; 200 n. 7; 205 n. 7; 210 n. 78; e Romantismo, 67, 81, 86–87, 94, 108; e *Sehnstone*, 60–63; “Child of Ell,” 76–77; “Heir of Lin,” 76; *Libius Disconius*, 70–71, 72–73; “Sir Aldringer,” 76; “Sir Caroline,” 76

Reynolds, Joshua: 190 n. 9

Ribeiro, Bernardim: 145, 171

Romanceiro: 92, 116–119, 119–120, 130, 175, 178, 205–206 n. 10, 207 n. 30; e “Lenore,” 117; e *Minstrelsy of the Scottish Border*, 117, 169–170; refazimentos (em), 169–10, 180–181; e *Reliques*, 11–12, 116, 117–118, 169, 182–185; e *Specimens of the Early English Romances*, 117; “Adosinda,” 117, 162, 205 n. 7; “Ama (A),” 171; “Avalor,” 171; “Bernal Francês,” 117, 152, 170, 205–206 n. 7; “Claralinda,” 171; “Cuidado e Desejo,” 171; “Dom João,” 171; “Elisa (A),” 162; “Miragaia,” 170; “Morena (A),” 153, 171; “Peregrina (A),” 171; “Silvaninha,” 117

Romantismo: 51, 52–53, 67, 81, 93, 116–117, 179, 205 nn. 3 e 4; arte (conceção de), 121–122, 122–123, 133–134; historicismo, 122–123, 124–125; imagi- natividade, 56–59; lite- ratura germânica como literatura *romântica*, 141–142; medievalismo, 27, 50, 56–57, 60–61, 65–66, 94; nacionalismo, 12–13, 94–97, 99, 105; Natureza (conceção de), 120, 129–139, 132–133; e Neoclassicismo, 49–53, 58–60, 65–66, 148–149; populismo, 110–111, 116– 117; sobrenaturalidade, 56–59; universalidade vs. particularidade, 121–123, 134–139, 211–212 n. 94, 213 n.114

Rousseau, Jean-Jaques, 110, 144, 152; *Discours sur l’origine de l’inégalité parmi les hommes*, 101–102; *Émile, ou De l’éducation*, 102

Schiller, Friedrich: 201 n. 9; *Die Räuber*, 201 n. 9; *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 212 n. 96

Schlegel, August: 126, 143; *Vorlesungen über drama- tische Kunst und Literatur*, 141, 142

- Schlegel, Friedrich: *Geschichte der alten um neuen Literatur*, 142, 172, 214–215 nn. 142 e 143; literatura germânica como literatura romântica, 141–142
- Schubart, Christian Daniel: 201 n. 9
- Scott, Walter: 117, 147, 149, 165, 177, 209–210 nn. 75 e 78; *Marmion*, 205 n. 5; neoclassicismo de, 47–48, 150; e Romantismo, 147, 150; “Chase (The),” 205 n. 7; “Chase” and “William and Helen” (*The*), 205 n. 7; *Lady of the Lake (The)*, 205 n. 5; *Lay of the Last Minstrel (The)*, 205 n. 5; *Minstrelsy of the Scottish Border*, 117, 169–170, 206 n. 12, 210 n. 78; “William and Helen”: 205 n. 7
- Sehnstone, William: 60–63, 94
- Shakespeare, William: 29, 58, 50, 56, 60, 94, 96, 127, 135, 149, 150, 165, 177, 211 n. 94; *A Midsummer Night’s Dream*, 53–55
- Shelley, Percy Bysshe: 205 n. 3
- Sófocles: 127
- Spenser, Edmund: 50, 53, 56, 60, 96, 149, 165
- Spottison, John: *A Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems*, 27–28
- Staël, Germaine de: 126, 143; *De l’alemagne*, 142–143
- Sturm und Drang*: 93, 97, 108, 141, 154, 174–175, 201 n. 9; 205 n. 4
- Suckling, John: 48
- Tasso, Torquato: 127
- Tennyson, Alfred: 205 n. 3
- Thomson, James: 26
- Vico, Giambattista: 97, 98, 168
- Virgílio: 37, 38, 40, 46, 47, 65, 79, 127, 144, 158, 167, 177, 189 n. 2; *Eneida*: 36, 74, 212 n. 108
- Voltaire, François-Marie Arouet: 97, 168, 207 n. 30
- Wagner, Heinrich Leopold: 201 n. 9
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*, 57–58
- Wardslaw, Elizabeth: “Hardyknute,” 28
- Wharton, Joseph: 65–66
- Wordsworth, William: 86–87, 108, 150, 171; prefácio (1802) a *Lyrical Ballads*, 101, 166
- Young, Edward: 26, *On Original Composition*, 200–201 n. 7

ISBN 978-989-35259-0-6