

HISTÓRIA GLOBAL DA LITERATURA PORTUGUESA

DIREÇÃO

Annabela Rita
Isabel Ponce de Leão
José Eduardo Franco
Miguel Real

COORDENAÇÃO

Carlos Carreto
Isabel Morujão
Micaela Ramon
Luísa Malato
Luísa Paolinelli
Dionísio Vila Maior
Maria do Carmo Mendes

TEMAS E DEBATES

O arejamento estético e cultural

No contexto cultural que se vivia em 1887, ano que, como já referido, coincide com a primeira edição do Livro de Cesário Verde, é patente a incompreensão perante a sua novidade radical. As representações algo ingénuas dos poetas da Escola Nova eram mais facilmente aceites como progressistas [...]. Será a geração da Presença, e sobretudo Fernando Pessoa [...] a proporcionar a compreensão necessária da sua poesia, sendo hoje Cesário Verde reconhecido como o maior poeta português do século XIX.

Num século dominado pela influência da cultura francesa, o ano de 1887, em Portugal, ficou marcado pelas primeiras edições d’*O Livro de Cesário Verde* e d’*A Relíquia*, de Eça de Queirós, sendo publicada nesse mesmo ano a quarta edição d’*A Morte de D. João* (1874), de Guerra Junqueiro. Em Inglaterra, é lançada a tradução de *Médecin de Campagne* (1833), de Balzac, que, sendo reconhecido como o fundador do realismo na literatura moderna, teve impacto em Portugal sobretudo com os seus romances urbanos.

Camilo Castelo Branco tinha publicado o seu último romance no ano anterior, *Vilões de Lama*, e iniciava a escrita dos poemas *Nostalgias*. Já na sua obra se manifestam momentos de desconstrução do romantismo, revelando o esgotamento da fórmula romântica e novas possibilidades, mesmo no *Amor de Perdição*, paradigma romântico

que é «o *Tristão e Isolda* da nossa burguesia» (cf. TORGA, 2000, 220). Mas o «arejamento estético e cultural», na expressão de Torga (2000, 159), é concretizado sobretudo pela chamada Geração de 70, que, a partir de 1871, com as Conferências do Casino, se deixava contaminar pelas ideias subversivas além-fronteiras. Não apenas os franceses Balzac e Flaubert, mas também Michelet, Hugo, Musset, Proudhon e Taine, a par dos alemães Goethe, Heine e Beethoven, entre outros, são nomes que fazem parte da formação desta vanguarda intelectual que, atenta à viragem social que se anunciava, pretendia trazer para o Portugal do seu tempo as mais recentes teorias, filosofias e inovações artísticas da Europa para reformar o país, não apenas do ponto de vista estético, mas também político, numa visão cosmopolita de abertura a elementos culturais estrangeiros.

A publicação periódica *O Occidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, ativa entre 1878 e 1914, revela esta nova abertura, na medida em que assume o cosmopolitismo, a educação do gosto e a integração das várias artes, tal como se fazia além-fronteiras. Por esta altura, em França, o músico Debussy começa a seleccionar cinco poemas de Charles Baudelaire de *Les Fleurs du Mal* (1857) para compor um ciclo de canções, procurando explorar correspondências entre as linguagens literária e musical, enquanto o editor Gallimard pede ao escultor Rodin para ilustrar a edição pessoal destas poesias. *O Occidente*, para além de uma igual preocupação com a integração das artes, evidenciava um pensamento de vanguarda, na medida em que dava às mulheres bastante protagonismo, não apenas a nível das notícias que com elas se relacionassem, por exemplo editando uma série de textos sobre a luta das sufragistas inglesas, mas dando-lhes também voz de autoria. Por exemplo, Maria Amália Vaz de Carvalho desempenhou papel importante ao longo deste ano de 1887 com os seus textos sobre Goethe. A diversificação de conteúdos da revista patenteava-se, assim, em contemplar interesses da mulher de um modo menos tradicional, dirigindo-se a uma leitora ideal que seria intelectual e se interessaria pelas artes, pela ciência e pela vida social, em detrimento dos labores femininos. O processo crítico de que esta revista participava – juntamente com *As Farpas* (1887 e 1891), crónicas mensais de intenção reformadora escritas por Eça e Ramalho Ortigão, que tinham por modelo o jornal satírico parisiense *Les Guêpes*, de Al-

phonse Karr – era complementado pela historiografia de Oliveira Martins. A revolução social, domínio no qual Antero de Quental (1842-1891) mais se destacou, enquanto figura moral que revelava preocupações de natureza social e metafísica, relacionava-se com a revolução política e a implementação da república.

A *Revista de Estudos Livres*, que Teófilo Braga dirigia, tinha cessado as edições no ano anterior (1883-1886), mas a sua influência haveria de perdurar pelos anos seguintes. Numa altura em que se assiste à influência da estética de Émile Zola, a revista replicava as produções doutrinárias deste autor, conjugadas com o ideário político republicano de Teófilo Braga subordinado ao pensamento positivista de Comte.

A renovação literária estava ligada à escola realista e naturalista, que tinha as suas referências fundacionais em Zola, Flaubert e Balzac. As técnicas narrativas usadas pelos autores franceses tiveram grande impacto em Eça de Queirós, que foi o primeiro escritor português a adotá-las. *A Relíquia* surgiu numa fase tardia, após uma viagem ao Oriente, à época tão em voga, havendo já obras francesas que tinham explorado o tema, como *Voyage en Orient*, de Gerard de Nerval (1851), *Constantinople*, de Théophile Gautier (1853), e *Le Nil*, de Maxime du Camp (1854), e constitui um ponto de viragem na obra do autor. A sua epígrafe, que ficou famosa – «sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia» –, remete inequivocamente para a combinação de estéticas, quebrando as normas da corrente realista. Talvez por isso tenha perdido o concurso do melhor

livro do ano de 1887 da Real Academia das Ciências. *A Relíquia* reavalia a estética realista-naturalista, e para isso não terá sido indiferente o romance inglês oitocentista, mais permeável à divagação fantasta do que o francês, do qual o autor parecia agora distanciar-se. Entre os autores que Eça de Queirós cita em cartas aos amigos, estão Charles Dickens, George Eliot e William Thackeray.

Na poesia, a chamada Escola Nova, expressão proposta por Oliveira Martins em artigo na *Revista Ocidental* (1875), dita de reação antirromântica, à qual pertenciam poetas como Guerra Junqueiro, Gomes Leal e Guilherme de Azevedo, representava a «Ideia Nova», uma viragem utópica que tinha o desígnio de intervir no mundo através da arte, quer pela denúncia política permeável ao ideário republicano, quer pela construção de uma sociedade mais justa. Numa época em que a interdependência do domínio político e do espaço cultural era algo complexa, os poetas da escola propõem uma reflexão sobre a política da sociedade industrial e burguesa do século XIX, baseando-se na filosofia positivista de Comte, no evolucionismo de Darwin e no determinismo de Taine. Segundo Oliveira Martins, as obras que melhor representavam esta corrente seriam as *Odes Modernas* (1865), de Antero de Quental, a *Alma Nova* (1874), de Guilherme de Azevedo, e *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro (1874). Esta última, agora reeditada neste ano de referência, constituía a segunda peça de uma trilogia de intenção reformadora e combativa que assentava no nacionalismo, republicanismo e anticlericalismo. A poesia participa-

va assim da energia transformadora que se refletia numa retórica moralista feita de oposições simplistas e abstrações apresentadas normalmente com maiúscula, como «Vida», «Ação», «Ideal». A «Poesia Nova» era, assim, um instrumento de reforma política e moral, pelo qual se redefinia o papel do poeta na sociedade.

Este ideário é exposto claramente por Guerra Junqueiro no prefácio à *Morte de D. João*, onde o herói é um símbolo de decadência moral, um retrato dos males do mundo, segundo o modelo de *Les Châtiments*, de Victor Hugo. Para Pierre Brunel, esta é uma das apenas duas obras sobre o mito de Don Juan publicadas em Portugal que lhe merecem menção no seu *Dictionnaire de Don Juan* (1999), sendo a outra uma peça de António Patrício publicada em 1924. De facto, é a primeira obra portuguesa mais significativa sobre o tema, que surgiu tardiamente no país, quando já pertencia há muito à tradição literária do Ocidente.

Tal como Molière fez com o seu *Don Juan*, Junqueiro também pretende criticar na sua versão a corrupção e libertinagem de uma parte da sociedade, tratando o herói como um símbolo que se opõe à realização da justiça e do progresso. Mas o manifesto acabado de reforma social, ética e artística típico da época que o autor assume no prefácio e na nota final do seu poema dramático coexiste com um paradoxal sentimento religioso que está na linha do mito de desafio perante a divindade. Embora o contexto de produção por toda a Europa repetisse a mesma fórmula dessacralizante de conceber um Don Juan muito humano e sem qualquer traço de transcendência, Junqueiro não deixa de conceber uma

personagem feita de interioridade que lamenta a ausência divina («quem me dera gemer no teu calvário, ó Cristo! / quem me dera sentir o teu remorso ó Judas!») ou então pretende desafiar-la. Junqueiro acaba por nos apresentar um D. João cheio de tédio, muito baudelairiano («sou um pântano escuro, inavagável, quieto»), e marcado pelo desejo de absoluto, o que o aproxima já da espiritualidade simbolista. E, tal como n'*A Relíquia*, também estão presentes os elementos fantásticos. O *Don Juan* (1963) de Torrente Ballester haveria, muito mais tarde, de explorar esta mesma linha do fantástico e da relação de desafio perante a divindade, em que o verdadeiro antagonista do herói é Deus. Refratário a leituras rígidas, porque marcado pela contradição, este poema dramático de Junqueiro ultrapassa o anticlericalismo, que constituía uma das suas bandeiras.

Mas é sobretudo com Cesário Verde e António Nobre que o modernismo português começa a nível poético. O culto da modernidade da estética baudelairiana patenteia-se em Cesário na associação da poesia às artes do desenho e da pintura, na inspiração no tema da grande cidade tratada de um modo disfórico, no *spleen* ou tédio, na poesia resultante da atitude deambulatória, no exercício da análise e na atração pela mulher fria e desdenhosa. Neste ponto, Cesário adota o tema da mulher fatal, que outros escritores europeus da segunda metade do século XIX também adotam, tais como Merimée, Flaubert, Baudelaire e Oscar Wilde, filiando em Baudelaire a sua conceção da mulher fria, conotada com os metais da metrópole industrial. No poema «Frigida», Cesário não esconde a sua inspiração

e refere a «metálica visão que Charles Baudelaire/sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos». No entanto, o símbolo da civilização (que é Paris, para Eça e para os restantes intelectuais da época) desloca-se para Inglaterra através da alegoria da «senhora inglesa», da *milady*, enquanto a toponímia remete inequivocamente para a «imortal cidadezinha» de Lisboa. Outra característica muito própria de Cesário é o estilo mais coloquial e direto, em vez do ritmo oratório de Baudelaire. Estamos perante um poeta da lírica portuguesa que foi o primeiro a dar foro literário ao vocabulário e estilo da linguagem quotidiana, traço que, na linha de Baudelaire e Rimbaud, haveria de ser explorado por Álvaro de Campos e Mário de Sá Carneiro. A unir Cesário e Baudelaire, estão a criação de uma super-realidade a partir do concreto e a objetividade plástica, intrinsecamente ligadas à transfiguração ou fuga imaginativa. Fernando Pessoa afirma que Cesário fundou entre nós a poesia objetiva, em que o olhar dá acesso ao objeto antes de, pela linguagem e pela contemplação do poeta, o próprio objeto se tornar dinâmico em composições poético-visuais (cf. SEQUEIRA, 1990, 165). «Ah! Ninguém entender que ao meu olhar/tudo tem certo espírito secreto», queixa-se o poeta em «Nós».

No contexto cultural que se vivia em 1887, ano que, como já referido, coincide com a primeira edição do *Livro de Cesário Verde*, é patente a incompreensão perante a sua novidade radical. As representações algo ingénuas dos poetas da Escola Nova eram mais facilmente aceites como progressistas, daí o poeta ter obtido apenas apreciações negativas, inclusivamente

de Ramalho Ortigão, que, n' *As Farpas*, insta-o a ser «menos Verde e mais Cesário». Será a geração da Presença, e sobretudo Fernando Pessoa, que lhe chamou mestre, através dos seus heterónimos Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Alberto Caeiro, a proporcionar a compreensão necessária da sua poesia, sendo hoje Cesário Verde reconhecido como o maior poeta português do século XIX. Tal como o Eça d' *A Relíquia* e o Junqueiro d' *A Morte de D. João*, Cesário Verde subtrai-se aos movimentos uniformes e unívocos da produção artística coeva e mostra uma notável capacidade para estar à frente do seu tempo. A sua obra breve, composta por apenas 40 poemas, tem suscitado classificações díspares e contraditórias por parte da crítica ao longo do tempo, que decorrem da qualidade original da sua poesia, distante de todas as correntes e no cruzamento de todos os caminhos.

A linha estética que se apropriava dos registos orais e coloquiais da língua, que seguia a tradição lírica portuguesa e se aproxima da linguagem artística do modernismo, é também explorada por António Nobre, que a prefere à expressão do simbolismo parisiense. Por este mesmo ano de 1887, o poeta encontrava-se a escrever versos com características simbolistas e decadentistas, antes de Eugénio de Castro ter inaugurado o simbolismo em Portugal com os seus *Oaristos* (1890). Só, livro máximo de António Nobre, seria publicado em Paris pela chancela de Léon Vanier, o editor que publicara Verlaine e outros nomes do decadentismo francês.

Os *Primeiros Versos* (1882-1889), de António Nobre, publicados em 1921, reúnem composições, como o título aponta, datadas de 1882 a 1889. De 1887 data o soneto que acusa o mal do fim de século decadentista e que termina com a chave de ouro: «Mas o que faço eu, (e o tempo foge),/O que fazemos nós rapazes d'hoje?/Bebe-mos e fumamos e nada mais». Baudelaire, Mallarmé e Verlaine foram a genealogia desta nova opção literária, conforme mostra a utilização do termo *spleen* por António Nobre, que o vai buscar a estes simbolistas franceses, mas o sentido de declínio finissecular que atravessa toda a Europa é conjugado em Nobre com a carga simbólica da cultura portuguesa.

De umas para outras experiências literárias, a influência francesa predomina neste ano de 1887, mas adquire um carácter singular, muito ligado às circunstâncias nacionais.

BIBLIOGRAFIA

BRUNEL, Pierre (dir.), «Don Juan au Portugal», in *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Laffont, 1999, pp. 751-752.

Colóquio Letras, n.º 24 [Geração de 70], maio-agosto de 2020.

SEQUEIRA, Rosa M., *A Imagem da Cidade na Poesia Moderna: Cesário Verde e Fernando Pessoa*, Frankfurt, TFM, 1990.

Idem, «A morte de D. João de Guerra Junqueiro: Desmistificação ou remistificação?», in *Desejo e Sedução. Circulação Intercultural do Donjuanism*, Lisboa, Esfera do Caos, 2017, pp. 91-97.

TORGA, Miguel, *Ensaíos e Discursos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

ROSA SEQUEIRA

Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta