

QUANDO DEIXOU A NATUREZA DE FALAR COM O POETA? A POESIA PORTUGUESA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Helena Carvalho Buescu
(Universidade de Lisboa)

RESUMO

Este ensaio segue a hipótese de que a poesia portuguesa da segunda metade do século XIX representa a clivagem decisiva que se dá na modernidade. Ela implica, por um lado, a crença num sentido do mundo espelhável na natureza, a que o poeta acede através da leitura do livro do mundo, e, por outro, uma progressiva descrença de que o mundo seja legível e, sequer, que seja um livro. A morte de Deus é um corolário da perda deste sentido.

PALAVRAS-CHAVE: *liber mundi*; interpretação; legibilidade do mundo.

Em 1979, publicava o filósofo Hans Blumenberg um livro extraordinário, intitulado *Die Lesbarkeit der Welt*, isto é, *A legibilidade do mundo*. Nele, Blumenberg colocava a questão histórica, filosófica e literária das relações entre o homem e o mundo que o rodeia através da metáfora, sempre presente, que faz do mundo algo que pode ser interpretado, decifrado através de um código comum, e que pode, por essa razão, ser lido, como um livro pode ser lido. Esta leitura do mundo seria o que estava na base da figura mítica de Hermes, o deus grego que era o mensageiro dos deuses aos homens, e que tinha a capacidade não apenas de compreender a linguagem dos deuses, mas de a interpretar e verter para a linguagem dos humanos, a fim de que pudesse ser compreendida. Por essa razão, Hermes era o deus da hermenêutica, da interpretação, o deus da tradução, mas também o deus das dificuldades que tudo isso pode representar, e consequentemente associado ao hermetismo e às aporias da compreensão que afectam mundo e linguagem dos humanos.

O facto de que qualquer capacidade de entendimento e interpretação do mundo se baseia necessariamente na existência de um código verbal que o homem domina e que lhe permite compreender o significado do mundo traz, no entendimento de Blumenberg, uma importância acrescida à metáfora do “livro do mundo”, que no século XIX é entendida sobretudo como “livro da natureza”. Esta metáfora ganha aliás em ser posta em conexão com a metáfora bíblica do “livro da vida”, onde estão escritos os nomes de todos aqueles que serão objecto de salvação. Na realidade, ao estabelecermos esta relação estaremos inevitavelmente a compreender que a capacidade de ler o mundo e de o compreender, ou a sua hipotética alternativa, a de viver num mundo cuja opacidade hermenêutica se tornou central, tem consequências filosóficas decisivas.

A literatura e, em particular, a poesia dão conta das principais questões que a este respeito podem ser colocadas, das variadas respostas que elas obtêm, bem como do diferente valor que tais perguntas e respostas têm para a configuração do humano como sujeito de conhecimento. Um livro que pode ser decodificado e lido permite que o homem se sinta em sintonia com a natureza de que ele emana, e nessa natureza encontre a confirmação do sentido. Pelo contrário, um livro cujo código se tenha tornado inacessível à leitura (como o eram os hieróglifos egípcios antes da descoberta da Pedra da Roseta) ganha em opacidade e mistério o que perdeu em legibilidade, e, em última instância, confirma o humano como um sujeito cujas capacidades de interpretação são, sobretudo, confrontadas com os seus limites e as suas impossibilidades. O livro do mundo continua “ali”, mas ninguém possui a chave que permite que dele possa ser retirada a capacidade da sua compreensão. O conhecimento do humano fica, por isso, atingido no seu âmago, de forma que, em última análise, pode ser irrecuperável.

Na realidade, o problema que aqui vou equacionar restringe-se historicamente a um género, a poesia portuguesa, e a um período histórico relativamente curto, a segunda parte do século XIX. A razão para tais restrições reside no facto de que a hipótese de que parto, e que elaborarei de seguida com base em textos de alguns dos poetas portugueses oitocentistas a este respeito mais significativos, é a de que é globalmente nesta fase que a suspeita sobre a legibilidade do mundo se vai tornando mais significativa. Veremos alguns casos

em que ainda se tenta encontrar em códigos entre si diferentes alguma hipótese de confirmação de que o mundo e a natureza podem apesar de tudo continuar a ser lidos. Mas veremos também outros casos em que se instala a suspeita de que o discurso da natureza talvez comece a tornar-se impenetrável, e de que por isso não há deus da hermenêutica que possa acorrer a tal perda. E leremos finalmente outros em que essa suspeita acaba por se tornar uma funda convicção sobre o fim do sentido e, de um certo ponto de vista, o fim de um sujeito capaz de conhecer.

Trata-se por isso, a meu ver, de um problema que radica na compreensão de si que o sujeito moderno pode ter, bem como na crescente dificuldade em compatibilizar historicização do mundo e hermenêutica, ou seja, a história dos eventos e a sua compreensão. Porque, se o sujeito é ao mesmo tempo agente e intérprete, sujeito de experiência e sujeito hermenêutico, se deixa de haver a possibilidade de contemplar o mundo e a natureza a partir de um ponto de vista exterior à observação ela mesma, então o resultado inevitável é que aumenta a possibilidade do erro, à medida que aumenta também a multiplicidade de tentativas (irrisórias) de interpretação. É esta história que seguirei em poemas-chave da lírica portuguesa oitocentista.

Começarei pelos dois grandes mitos nacionais do Romantismo em Portugal, Almeida Garrett e Alexandre Herculano. As suas multifacetadas actividades apresentam profundas semelhanças, que aqui registo porque julgo reflectirem uma convicção partilhada por ambos. Ambos estes autores são polígrafos, tentando encontrar nessa variedade de géneros de discurso uma voz que nunca deixa de se manifestar e, mesmo, de intervir; ambos são, por isso, representantes desse “cidadão-intelectual” que o período pós-Revolução Francesa vê começar a construir-se, até se cristalizar nesse momento culminante que será, na passagem do século XIX para o século XX, o *affaire Dreyfus*; ambos conjugam, de forma orgânica e integradora, a sua vida literária com a sua vida na *res publica*; ambos se envolvem directamente na luta política e sofrem, em consequência, um exílio que os marcará profundamente; ambos representam, em Portugal, a fundação de um Romantismo baseado na crença de ideais e na independência de pensamento que o fim do papel social dos mecenas permite fazer passar, de forma aparentemente mais democrática (ou pelo menos mais liberal), para essa outra figura indiferenciada que

podemos designar como o “público-leitor”. Portugal estava a mudar.

Mas existem também entre Alexandre Herculano e Almeida Garrett, como veremos, profundas diferenças, desde já no tipo de voz poética que assumem e, por isso, no tipo de figura de poeta que para si mesmos constroem. Em Herculano encontramos uma voz antipessoal e metonímica, a do poeta-profeta: uma linguagem maioritariamente conceptual, que tenta não fazer cristalizar na figura do poeta concreto o que o poeta-figura quer assumir. Daqui decorre o tom maioritariamente declamatório e gnómico que Herculano utiliza em toda a sua obra, particularmente poética, desde a poesia também ela política de *A Voz do Profeta* (1836) ou de *A Harpa do Crente* (1838), até à publicação do conjunto da sua obra poética em 1850, em dois volumes intitulados *Poesias*. Pelo contrário, em Garrett encontraremos uma voz claramente pessoal e concreta, uma voz poética “dividida”, que faz da expressão dessa divisão um momento decisivo da sua dimensão autorreflexiva. Notemos, em aparte que no entanto julgo da maior importância, que Fernando Pessoa herda de ambos duas características fundamentais que ele vai conjugar no complexo jogo do seu “teatro do ser”: Pessoa vai buscar a Garrett o comprazimento na sua divisão interior (embora ela seja sentimental em Garrett e intelectual em Pessoa); e vai buscar a Herculano a ideia de que o discurso poético apenas é possível através da evacuação da personalidade e, por isso, da assunção de uma voz que é *antipessoal*. Estas características dos dois poetas românticos são, por isso, portadoras de um potencial de futuro para a poesia portuguesa que importa assinalar desde já: as rupturas são feitas de mais continuidades do que por vezes ingenuamente pensamos.

Almeida Garrett publica a sua obra poética maior, *Folhas caídas*, em 1853, um ano antes de morrer, sendo a sua anterior incursão no discurso poético a obra de 1845, intitulada *Flores sem fruto*. Sublinhe-se desde logo o carácter polissémico, decisivo para o propósito deste ensaio, que o título da obra, *Folhas caídas*, encerra. Na realidade, são “folhas” que podem (e devem) ser lidas de acordo com diferentes contextos de interpretação: são por um lado as “folhas da vida” que se vão “desfolhando” e a que metaforicamente Garrett se refere quando, na “Advertência” que antecede os poemas, fala “do Outono da sua vida” (GARRETT, 1979, p. 81), em que as folhas vão caindo. Por aqui se recupera a ideia também, a que atrás aludi, do

liber vitae, concretizado como sempre, no discurso garrettiano, através do seu caso pessoal. Mas são por outro lado as “folhas do livro” que, por catacrese, muitas vezes não nos lembramos de reconhecer. Nesse sentido, estas “folhas caídas” fazem parte de um *liber mundi* que parece já começar a desfolhar-se. Parece, justamente. Porque na realidade em Garrett o recentramento da experiência amorosa e de leitura do mundo em torno do sujeito faz com que a natureza encontre ainda no poeta (*neste* poeta) uma forma de mediação que garante a sua interpretabilidade. Veja-se por exemplo o caso do poema “Os cinco sentidos” e, nele, o exemplo paradigmático da primeira estrofe, sobre a visão:

São belas — bem o sei, essas estrelas,
 Mil cores — divinais têm essas flores:
 Mas eu não tenho, amor, olhos para elas:
 Em toda a natureza
 Não vejo outra beleza
 Senão a ti — a ti!
 (GARRETT, 1979, p. 103)

A experiência fundamente erótica por que o desejo amoroso caracteriza a poesia garrettiana encontra neste poema um dos seus casos mais visíveis. Na realidade, o mundo e a natureza são evocados (estrelas, flores, natureza, ramagem, rouxinol, perfume, pomos, néctar, relva) para que o poeta deles se aproprie como metáforas pelas quais a experiência amorosa se ancora na natureza e, por essa mesma razão, lhe confere sentido. O mundo que rodeia o poeta é um mundo “legível” pelo código hermenêutico da sentimentalidade e da sensualidade, que permitem entender o sujeito como aquele que de facto detém a possibilidade de decodificar o universo, traduzido materialmente em natureza. Assim, a subjectivização da natureza e a consequente restrição da leitura do mundo parecem ser etapas essenciais para que o poeta não duvide da sua capacidade hermenêutica e da forma como pode ainda desempenhar aquele papel que Wordsworth atribuía ao poeta romântico, de traduzir para a linguagem dos homens aquilo que lhe parecia ser alheio.

O mesmo se passa em numerosos outros poemas de Garrett, mas eu gostaria de entre eles destacar, pela sua explícita representação da natureza, os poemas “Cascais” e “Estes sítios”. No primeiro deles, as

três estrofes iniciais parecem corresponder “apenas” a uma descrição de uma natureza agreste e ameaçadora (“Acabava ali a terra / nos derradeiros rochedos”), num ambiente de tempestade destemperada que faz o poeta dizer “Tudo ali era braveza / De selvagem natureza” (GARRETT, 1979, p. 108). No entanto, os dois últimos versos da terceira estrofe marcam uma súbita e fundamental alteração de perspectiva, e manifestam, por isso, uma subjectividade interpretativa que pode radicalmente alterar a “leitura” que se faz da natureza: “Aí, nessa bruta serra, / Aí foi um céu na terra” (GARRETT, 1979, p. 108). O resto do poema consistirá na exploração do que pareceria um paradoxo, se não mesmo uma forma de *impossibilia*, através da apresentação da vivência amorosa ancorada, em Cascais, em dois momentos diferentes: o do passado remoto (estrofes 4 a 7, no terceiro verso desta última), em que àquela natureza correspondeu, efectivamente, “um céu na terra”; e o do passado próximo (do terceiro verso da estrofe 7 ao final do poema), em que voltamos “à bruteza / Dessa agreste natureza” (GARRETT, 1979, p. 110). Estas duas interpretações, tão radical e vivencialmente opostas, da mesma natureza, provêm do facto de que o seu código de legibilidade está inscrito na presença do sujeito e na forma como ele *viveu* o sentido do mundo através do sentido da experiência amorosa, e de que esta conheceu quer a perfeita felicidade (passado remoto), quer a desilusão mais pungente (passado próximo).

Aquilo que no poema “Cascais” é vivido como uma relação entre presente e passado no mesmo ambiente natural, é em “Estes sítios” deslocado para uma interpretação antecipatória de um lugar natural (precisamente “estes sítios”), em que se distinguem presente e futuro, respectivamente associados à plenitude e à perda da experiência amorosa, a primeira encontrada no cenário natural descrito (“Ai! O negro dos montes erguidos, / Ai! O verde do triste pinheiro!” (GARRETT, 1979, p. 112), e a segunda configurada em torno do “inferno da escrava cidade”. As diversas figuras de repetição com que este poema se constrói, e de que destaco o dístico “Oh! Saudades que dele teremos, / Que saudade! Ai, amor, que saudade!”, representam de alguma forma a sedimentação de um código hermenêutico estável para a interpretação daqueles sítios, de que a plenitude da experiência amorosa permitirá sempre uma leitura subjectiva portadora de sentido. “Estes sítios” não perderão nunca a sua capacidade de serem

lidos e interpretados, precisamente porque ao poeta coube inscrever o seu sentido (amoroso) na experiência do mundo concreto e natural.

Já em Herculano, a mesma questão (partilhada com Garrett), sobre a forma pela qual pode o mundo ser lido e interpretado de modo a constituir-se enquanto um parceiro do sujeito que nele e com ele vive, recebe uma resposta diferente. O código de leitura do mundo, a linguagem hermenêutica capaz de decifrar o sentido de uma natureza que parece em Herculano estar em permanente estado de sobressalto, real ou antecipado, mudou. Entra aqui em jogo a já acima referida impessoalidade da poesia herculaniana, bem como o seu carácter profundamente metonímico e sinedóquico. O poeta está perante a natureza não para que esta lhe ofereça imagens icónicas da sua vivência pessoal, mas, pelo contrário, para assumir um *lugar conceptual e filosófico* que qualquer outro poeta, presume-se, poderá depois dele continuar a assumir (e a garantir). O poeta “teórico” que Herculano é não pode deixar de ler a natureza e o mundo como lugares “teóricos”, cuja estabilidade e sentido dependem precisamente (e ao contrário de Garrett) da sua capacidade de não se deixar absorver por uma experiência hermenêutica concreta e pessoalizada.

Assim no famoso poema “Arrábida”, que podemos ler como uma prédica religiosa, com uma tese apresentada, exemplificada e demonstrada pelo orador, que desse modo detém a chave de interpretação correcta e argumentada do sentido do mundo, configurado na natureza. O poema, constituído por 17 partes de conformação irregular, organiza-se em torno de três grandes movimentos: no primeiro, que nos leva até à parte XII, trata-se sobretudo da contemplação física da natureza, através de duas atitudes fundamentais protagonizadas pelo poeta, a descrição e a meditação. O segundo, que vai até à parte XIV, institui uma viragem no poema, introduzindo o tema da cidade e da corrupção (que em Garrett tinha também ocupado parte da reflexão em “Estes sítios”, embora, como vimos, como parte fundamental da experiência pessoalizada). Parte-se aqui da contemplação do eremita para, através do lugar axiológico assumido pelo poeta — “E eu comparei o solitário obscuro” (HERCULANO, 1981, p. 88) —, introduzir o tema da cidade, que será objurgada pela invectiva final desta parte (a quadra). Finalmente, na parte XIV ocorre uma nova viragem, em que a contemplação do “conventinho” permite introduzir o tema religioso, que ocupa o poema até ao final. Da contemplação física da

natureza, com que o poema começara, chega-se assim a uma contemplação moral, que garante a interpretação correcta da natureza pela sua “tradução” no código religioso, capaz de realizar a integração entre contemplação sensorial do mundo e contemplação conceptual do sentido que ele possa ter. Simultaneamente, as figurações do poeta romântico são realizadas preferencialmente através da sua assimilação ao “vate” e ao “profeta”, que estabelece, através da concepção organicista, uma relação directa com a natureza. Por isso a palavra poética é ao mesmo tempo uma forma de cântico e uma forma de oração: “O que crê, o cantor, que foi lançado” (HERCULANO, 1981, p. 83), que na segunda parte do poema se verá confirmada pela oposição entre “o trovador” e “os menestrelis”, ou seja, entre uma forma de poesia pura e aqueloutra que se curva aos lugares-comuns do poder.

Assim, todo o espaço físico é em Herculano um espaço axiológico, e a natureza, a manifestação do divino por excelência: um lugar de transição entre o mundo e Deus, que permite abordar, em Herculano, temas tipicamente metafísicos, como a transcendência da própria vida, a religião e o sentido da morte. O poeta é, pois, o mediador e o profeta que, através do seu discurso, consegue ainda “segurar” o sentido do mundo e transmiti-lo aos seus pares. Se confrontarmos o que se passa em “Arrábida” com outros poemas do mesmo autor, como “A tempestade” (em que assistimos à linguagem da natureza, exprimindo-se directamente) ou “Tristezas do desterro” (em que por um momento o poeta parece duvidar das certezas da sua interpretação do livro do mundo), compreenderemos que a poesia herculaniana, de “Semana Santa” (o seu primeiro poema) até “A Cruz mutilada” (de 1849, a última composição poética do autor), mais não faz do que afirmar que a legibilidade do mundo é ainda possível, e que o código de interpretação possível só pode ser encontrado no discurso religioso – como em Garrett só o podia ser no discurso da vivência pessoal.

Demos mais um passo, e tomemos agora o caso excepcional de Soares dos Passos. Excepcional por vários motivos: muito novo, colabora num dos mais influentes jornais literários da segunda geração romântica, fundado por João de Lemos, *O Bardo*, onde publicou o celeberrimo (na época) “O noivado do sepulcro”. Foi ainda colaborador do periódico *O Trovador* (e repare-se nos títulos destes dois periódicos, evidentemente significativos no âmbito das questões aqui

em consideração). O poema a que me quero referir com mais profundidade, no contexto, é o poema intitulado “O firmamento”, recitado a Castilho no Porto, em 1854, e publicado na primeira edição das suas *Poesias*, em 1856, quatro anos antes da morte do autor. Trata-se de um longo poema constituído por 18 estrofes de oitavas, claramente moldado pelo elemento narrativo que, de facto, estruturará a descrição e a história do universo, que constitui o tema central deste poema. Teófilo Braga tinha razão quando chamava a atenção, a respeito deste poema, para a importância da tradução do *Système du monde*, de Laplace, tradução que Soares de Passos teria conhecido justamente em 1854. Ora, “O firmamento” corresponde precisamente à transposição lírico-narrativa das hipóteses laplacianas sobre a mecânica celeste e sobre a visão de um universo determinista e, em última análise, historicamente descritível. É conhecida a famosa resposta que Laplace deu a Napoleão, quando este lhe perguntou se realmente tinha escrito a sua obra *Mécanique céleste* sem fazer qualquer menção ao Criador. Laplace responde: “Je n’avais pas besoin de cette hypothèse-là”. A descrição matemática das leis que regem o universo e determinam a sua evolução dão assim origem a uma visão em que a hipótese de Deus, que, como vimos, era a todos os títulos decisiva em Herculano, se torna totalmente ociosa. O poema de Soares de Passos, pelo contrário, faz um uso moderado e claramente formulaico de “Deus”, através de várias referências oblíquas como “seu nome”, “trono soberano”, ou “sua mão”, que confirmam o carácter afinal restritivo da presença de Deus no universo. A mecânica celeste passa aqui a ser a expressão de Deus, embora este seja um criador que de certa forma se ausentou da sua obra (e, como veremos, que “errou” algumas coisas nela, o que naturalmente vai contra a ortodoxia sobre o carácter perfeito da criação divina: o erro deixa de ser apenas humano e torna-se também divino). Vejamos, pois, a esta luz, o movimento de entrada do poema:

Glória a Deus! Eis aberto o livro imenso,
 O livro do infinito,
 Onde em mil letras de fulgor intenso
 Seu nome adoro escrito.
 Eis de [s]eu tabernáculo corrida
 Uma ponta do véu misterioso:

Desprende as asas retomando a vida,
Alma que anseias pelo eterno gozo!

Estrelas, que brilhai nessas moradas,
Quais são os vossos destinos!
Vós sois, vós sois as lâmpadas sagradas
De seus umbrais divinos.
Pululando do seio onnipotente,
E sumidas por fim na eternidade,
Sois as faíscas do seu carro ardente
Ao rolar através da imensidade.
(PASSOS, 1983, p. 151)

O poema apresenta-se assim como uma história metafísica (a evolução do mundo, desde a sua criação por Deus), contada através da metáfora continuada da antítese luz / trevas, que surge logo na estrofe 2, através das “estrelas”. Mas é a primeira oitava que verdadeiramente situa o poema, dando conta de um olhar sobre o universo tutelado pela metáfora do *liber mundi*, um livro onde surge o nome de Deus escrito através do esplendor da sua obra. “Livro imenso”, “livro do infinito”, é a sua leitura e interpretação pelo poeta, *através do discurso híbrido que resulta da convergência entre poesia e ciência*, que dá origem ao poema e permite a elaboração de um texto onde a interrogação do sentido do mundo encontra, ainda, uma hipótese possível de resposta. Vimos que em Garrett aquilo que permitia ainda a legibilidade da natureza e do mundo era o sujeito e a pessoalidade da sua experiência sentimental; que em Herculano era a certeza de Deus e a transcendência do discurso religioso que permitiam a interpretação; aqui, em Soares de Passos, é a ciência e o pensamento que legitimam o confronto com um cosmos que, mesmo se aparentemente desumanizado (porque não-compaginável com o humano), pode ainda assim ser compreendido pela mente humana.

Assim, a estrutura do poema confirma simultaneamente a legibilidade e interpretação do mundo, por um lado; e, por outro, a existência de leis fixas que, regendo o cosmos, o tornam um lugar previsível e, por isso, capaz de ser observado cientificamente. São cinco os movimentos que orquestram essa estrutura. A estrofe 1, a que já aludimos, é claramente introdutória, e recupera a metáfora do livro do mundo para apresentar o poeta como aquele que pode “tra-

duzir” a linguagem da ciência numa linguagem mais acessível aos humanos (a poesia). O segundo movimento, abrangendo as estrofes 2 a 4, dedica-se a uma implantação do poeta no presente a partir do qual o mundo é observado e contemplado; assistimos aqui, pois, à descrição, por um lado, do firmamento, e por outro, através de uma implicação metonímica, do universo (do Céu tal como ele é percebido da Terra passamos ao Céu concebido como conjunto de diferentes mundos). O terceiro movimento congrega passado e presente, descrevendo em primeiro lugar (estrofe 5 a 7) a criação do universo e, de seguida (estrofe 8 a 10), a caracterização do humano (e por isso do “eu”) de forma paralela à da Terra. O quarto movimento, decorrendo entre as estrofes 11 e 17, objectiva sobretudo o futuro do firmamento e do universo, por um lado antevendo o caos da sua destruição, e, por outro, concebendo o fim do mundo como alteração qualitativa para outro mundo subsequente. O universo é pois histórico e sujeito por isso ao desaparecimento (face ao que ganha algum sentido a hipótese da permanência eterna e infinita de Deus, a que Soares de Passos, ao contrário de Laplace, ainda recorre). Mas, ao mesmo tempo, Deus é também sujeito a uma forma de evolução histórica, visto que se diz que o seu “próximo mundo” será sem dúvida melhor do que este, corrigindo os erros de que este padeceu. Se, na última estrofe e quinto movimento (estrofe 18), Deus surge como o eterno e infinito garante da permanência do universo, o certo é que Soares de Passos não consegue já evitar as contradições e dificuldades de interpretação desta hipótese: Deus é simultaneamente eterno e histórico; perfeito e sujeito ao erro; criador e consequência da sua criação.

Serão estas contradições que depois se adensarão, nomeadamente nos dois poetas em que ainda nos deteremos, Antero de Quental e Gomes Leal. Pertencentes ambos a uma geração posterior à de Soares de Passos, encontramos entretanto entre eles formas de uma continuidade que, a bem ver, apareceria insuspeita apenas a quem não tiver lido bem por exemplo os sonetos anteriores. Na verdade, Antero é um confesso admirador de Herculano (sob cuja inspiração escreveu o seu primeiro poema, em 1859, com 17 anos), bem como do poema “O firmamento”, de Soares de Passos. O que encontra Antero em ambos os autores? Certamente uma angústia metafísica ainda pouco explícita, para que se tenta ainda encontrar um garante sólido, seja ele Deus (Herculano) ou a Ciência (Soares de Passos). Essa angústia

metafísica tornar-se-á não apenas explícita na obra anterior, mas na realidade o fundamento sobre que ela se ergue, nomeadamente através da composição “ficcionalizada” da sua história pessoal enquanto poeta, visível na estabilização que os *Sonetos completos* reflectem (agrupando sonetos vários, antes publicados nas *Odes modernas*, tanto na edição de 1865 como na de 1875; em *Primaveras românticas*, de 1872; ou nas duas edições anteriores de *Sonetos de Antero*, 1865 e *Sonetos*, 1880). Convém, entretanto, recordar que Antero dedica tempo e reflexão à composição da obra intitulada *Sonetos completos*, e que na verdade estes são menos “completos” do que a totalidade dos sonetos que anteriormente publicara (BUESCU, 1995). Muitos sonetos anteriores reflectem o conjunto de problemas de que aqui tenho tratado, nomeadamente, e, de forma já muito clara, as dificuldades derivadas do embate do sujeito consigo mesmo, agente e intérprete do mundo. Dos muitos sonetos que seria possível mencionar, deter-me-ei em particular sobre dois, “Luta” e “Oceano Nox”. Em ambos encontramos um cenário que poderíamos efectivamente aproximar do de Soares de Passos (ou mesmo Herculano): o poeta está em frente de uma natureza cuja visibilidade física não esconde o seu carácter metafísico. E a contemplação dessa natureza pretende nela encontrar um código ou pelo menos sinais interpretáveis, a fim de que o poeta confirme se sim ou não a sua capacidade de ler o livro do mundo se mantém. Na realidade, o “mistério” de que Soares de Passos já falava, e cujo “véu” conseguia apesar de tudo penetrar, é em Antero algo que fica já oculto e de que apenas pode haver uma certeza: o mistério existe. Mas terá ele algum sentido? Será o poeta capaz de o interpretar, e de continuar a ler o livro do mundo? No soneto “Luta”, a primeira quadra coloca-nos perante um cenário natural de supostas calma e suspensão, aparentemente afim, pelas personificações metafóricas, do humano que o contempla. Mas a segunda quadra introduz desde logo o “tropol nevoento” de entidades abstractas e absolutizadas pela maiúscula (“Destinos”, “Almas”) que, “peregrinas”, vagueiam sem descanso, em clara antítese à quadra anterior, em que tudo dormia ou adormecia. Esta “peregrinação” (cujo sentido metafísico importa desde logo sublinhar) vai adensar-se nos dois tercetos, que, em termos de desenvolvimento temático, se agrupam em quatro mais dois versos (chave de ouro). Na primeira parte deles a multiplicação de adjectivos dá conta do mistério “insondável” da natureza (e por isso

do mundo), cuja transcendência o poeta intui sem conseguir todavia compreender. Se para Herculano a natureza é imagem, reflexo do Verbo, e para Soares de Passos ela representa o livro que o “leitor privilegiado” (o poeta) ainda consegue ler, em Antero ela continua para sempre “mistério”. E por isso os versos 13-14, que voltam a caracterizá-la, retomam a característica da sua calma, que agora pode ser entendida, afinal, como um essencial alheamento e indiferença à luta humana. De um lado do terreno de combate (“luta”) temos, assim, a permanência e a esfingica inalterabilidade da natureza, e do outro o humano atormentado pela sua incapacidade de interpretar o mundo que contempla e em que vive. O sujeito, agente da história, deixou de ser agente hermenêutico.

Isto mesmo é confirmado no soneto “Oceano Nox”, que expõe uma problemática em tudo semelhante à que acima foi descrita: a falta de sentido de uma natureza cuja transcendência se intui, sinalizando a ansiedade metafísica do humano, que nada pode agora resolver. Na verdade, o discurso de suspensão que constrói a primeira quadra “limita-se” a descrever a natureza, embora se possa intuir (pela estrutura sintáctica que interrompe a oração principal para desenvolver a subordinada) a existência de uma presença humana (“Junto do mar”), confirmada aliás na segunda quadra. As características que através dessa descrição são atribuídas à natureza e ao mundo implicam a captação intuitiva de um mistério que a própria natureza parece igualmente incapaz de traduzir como linguagem com sentido. É por isso que, neste soneto, a natureza é “trágica”, tanto como o humano que dela faz parte, apresentado através de advérbios como “tristemente” e definindo-se através da sua capacidade de contemplar e de cismar (cisma que Cesário Verde, António Nobre, Gomes Leal, e depois Pessoa retomarão na sua poesia). Assim, não espanta que o primeiro terceto permita que o poeta discirna nessa natureza apenas a agitação de “seres elementares” dilacerados por uma “força obscura”, caracterização organicista e dinamista da natureza que faz com que nela se possa pressentir um anseio metafísico paralelo ao do humano: também os entes naturais estão habitados por “um inquieto desejo que [os] tortura”. O final do soneto serve como rompimento: há perguntas; mas não há respostas. Apenas o murmúrio indecifrável do “bramido” e do “queixume”. Quem ouve no mundo? Quem entende os lamentos das coisas e do homem? Nos dois sonetos de Antero (e em

muitos dos seus outros poemas), a natureza é uma manifestação transcendental e metafísica, de que o sujeito se apercebe como mistério cujo sentido lhe está vedado entender. O livro do mundo está escrito numa linguagem que nenhum humano consegue já ler e interpretar.

Gomes Leal, embora nascido pouco tempo depois de Antero (em 1848), tem uma vida notavelmente mais longa, morrendo apenas em 1921. Foi um polígrafo da estirpe de um Herculano: poeta, crítico, panfletário, jornalista, é um dos poetas que, com Cesário, de forma mais sustentada manifestam a herança baudelairiana em Portugal, sendo, além disso, considerado talvez o maior representante daquilo que à época se entendia como poeta satânico. Toda a sua obra se arquitecta a partir da contradição insuperável da condição do poeta, tal como cristalinamente ele a equaciona no primeiro soneto da conhecida série “O Visionário ou Som e Cor”:

Eu sou um visionário, um sábio apedrejado,
Passo a vida a fazer e a desfazer quimeras,
Enquanto o mar produz o monstro azulejado
E Deus, em cima, faz as verdes primaveras.

Sobre o mundo onde estou encontro-me isolado,
E erro como estrangeiro ou homem doutras eras,
Talvez por um contrato irónico lavrado
Que fiz e já não sei noutras subtis esferas ...
(LEAL, 1998, p. 148)

Este soneto, um dos vários publicados na principal obra de Gomes Leal, *Claridades do Sul* (1875), dá conta de uma figura de poeta que, num entre-lugar que medeia entre natureza (“o monstro azulejado”) e Deus, não participa da realidade de nenhum deles e com nenhum deles partilha uma linguagem, e por isso, um sentido. Assim, aquilo que o descreve são expressões como “visionário”, “sábio apedrejado” (a ênfase recai, naturalmente, no adjectivo), o “fazer e desfazer quimeras”, um “estrangeiro ou homem doutras eras”, que “erra”. Enfim, como os dois últimos versos da segunda quadra claramente explicitam, um antigo Fausto despojado de sabedoria e almejo e minado pela “ironia”, que tudo revolve e nada deixa ser de forma apaziguadora.

Mas os poemas em que quero demorar-me um pouco mais são o soneto “À janela do Ocidente” e o mais longo “Misticismo humano”.

O primeiro, com uma epígrafe de Lutero, “O mundo oscila.”, começa com a quadra seguinte:

Os deuses ou são mortos ou caídos,
Quais duros aldeões dormindo as sestas,
Ou andam, pelos astros perseguidos,
Chorando os velhos tempos das florestas.
(LEAL, 1998, p. 38)

Na verdade, o mundo que começou a oscilar com Lutero encontra-se em Gomes Leal completamente “fora dos eixos”. Deus (único) foi substituído por uma plêiade de deuses menores, e até estes “são mortos ou caídos”, ou choram a nostalgia de um tempo perdido (a que Pessanha viria a chamar “um país perdido”). A morte de Deus, que Nietzsche anunciará passados uns anos, é confirmada aqui no primeiro terceto do poema: “Há muito já que o Olimpo está vazio, / E no seio dum astro imenso e frio / É morto o Deus do Velho Testamento.” (LEAL, 1998, p. 38). O mundo inteiro, de Deus e dos deuses, emudeceu e parece ter morrido (“vazio”, “frio”). E o poeta é o que assiste a este mundo de que o divino se ausentou, morto pelo próprio humano, que deixou de ter com quem falar fora de si. Restam dois sobreviventes. Estranhará dizer que são eles Fausto e Satã? “Apenas, sobre o mundo eterno e aflito, / Fausto rebusca o *x* do infinito, / E Satã dorme em cima do Evangelho” (LEAL, 1998, p. 38). Só o mundo se sobressalta em aflição, mas nem Fausto nem Satã (este agora adormecido, e sem razão para existir, visto Deus ter morrido) têm ou querem ter alguma resposta a dar a tal aflição.

Mas o poema que a meu ver leva a um ponto culminante esta questão do sentido do mundo quebrado, num livro que não mais é legível, é “Misticismo humano”, de novo um texto de características fortemente narrativas, em que vêm à superfície várias personagens anónimas que vivem histórias também elas anónimas (de cuja felicidade falarei mais adiante). Ler este poema é ler o lugar de onde parte muito do que é Fernando Pessoa, que aqui bebeu alguns dos momentos mais fundos da sua impessoal nostalgia.

Na realidade, o poema conjuga dois cenários que se interseccionam sem verdadeiramente o fazerem: de um lado, as duas primeiras e a última estrofes, em que nos são apresentados a natureza e o humano (o poeta) capazes de intuírem “o vago”, “o sinistro” do

mundo e de tomarem consciência do carácter solitário (“Sozinho passarei”) de uma vida que parece não ter parceiros com quem se possa falar. As estrofes 3 a 9, entretanto, recuperam o *topos* clássico do *Beatus ille*. “Feliz o que”, no fundo, se limita a viver uma vida idealizada como simples e completa, onde os dias passam, os trabalhos se fazem e a morte chega sem angústias nem ansiedades: “Os que viram passar serenos os dias”; “e dormiam as sextas, tranquilos”; aquilo que na natureza pode limitar-se a “ser tronco, ramo ou flor, nuvem, erva ou alfombra, / a rosa que perfuma, a árvore que dá sombra”; “o segador trigueiro que entoa as cantilenas”; “feliz o sementeiro”, como feliz “a doce mulher” que vem “buscá-lo nos atalhos”, como “os que andam pelo mar, trigueiros e contentes”, “e morrem uma noite, ó mar, nos teus embalos” (LEAL, 1998, p. 45-46). Todos eles são felizes, como serão felizes todas as figuras que, na poesia de Fernando Pessoa, representarão a possibilidade de permanecer fora da consciência e, por isso, de evitar a dor de pensar.

A resposta de Gomes Leal é, pois, uma resposta regressiva: alguns querem ler o livro do mundo e nele reconhecer sentidos. Mas talvez não haja livro do mundo para ler. Talvez, pois, os que ficam analfabetos (como todas as personagens e entidades que são aqui evocadas, em 1875) sejam os únicos a quem é dada uma vida supostamente simples e feliz: aquilo a que, em outro poema, “Aquela orgia”, Gomes Leal chama, sem hesitações, “a paz dos vegetais” e o “ócio imbecil da pedra e dos metais” (LEAL, 1998, p. 146). Quanto ao poeta, ele é o que não tem acesso nem à felicidade da rasura da vida nem à capacidade de ler melhor o livro do mundo inexistente, e por isso de lhe interpretar o sentido. O poema termina, assim, com uma das mais pungentes reflexões de teor do pequeno apocalipse que outros mais tarde, e de forma muito especial, glosarão, como Camilo Pessanha. O que este disse vem desta estrofe de Gomes Leal:

Eu, por mim, não terei um astro bom nos Céus,
Nem uns olhos leais que chorem pelos meus,
E que inda a fronte mal me obscureça a mágoa,
Como espelhos d’amor já sejam rasos d’água!...
Sozinho passarei, e não irei jamais,
Pelas murtas, com *ela*, às tardes outonais.
De inverno, não terei os consolos do lar,

Nem do estio a doçura imensa do luar,
Meus filhos não irão jamais colher os ninhos,
– Ninguém virá, à tarde, esperar-me nos caminhos.
(LEAL, 1998, p. 47)

Outros, mais ou menos contemporâneos, tentarão responder de outra forma a esta solidão ontológica e cognitiva que o poeta exprime, e que o afasta de todo o convívio humano dentro de um mundo tomado pela opacidade. Cesário Verde responde a esta escuridão do mundo com o reconhecimento do poder *criador* e *inventivo* da poesia e da arte, na sua capacidade de incorporação e de transformação do real. António Nobre recusará, na cidade anónima que como *dandy* percorre, a modernidade, a máquina, o tempo presente e o futuro, para se ater a uma opção radicalmente *antimoderna*, rústica e infantil. Porque o antimoderno é também uma das faces que pode assumir a modernidade, o poder *criativo* e *inventivo* que Cesário vertera na poesia verte-se, em Nobre, na regressão ficcionada a um mundo que fora, *antes*, um livro aberto que o poeta ainda pudera ler e contar. Um longo caminho se terá percorrido em apenas algumas décadas do século XIX. Portugal tornou a mudar.

ABSTRACT

This essay posits that Portuguese poetry of the second half of the 19th century represents an unbridged gulf within modernity. It separates the belief in a world embodied in nature, to which the Poet has access by reading the book of nature, on the one hand, and, on the other, a rising disbelief that the world is readable, or even that it may be viewed as a book. The death of God is a corollary of this loss of meaning.

KEY-WORDS: *liber mundi*; interpretation; legibility of the world.

REFERÊNCIAS

- BLUMENBERG, Hans. *La legibilità del mondo*. Bologna: Il Mulino, 2000.
- BUESCU, Helena. Sujeito, voz e ficcionalização nos *Sonetos completos* de Antero de Quental. In: _____. *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Cosmos, 1995. p. 225-235.
- GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Edição de Paula Morão. Lisboa: Seara Nova / Comunicação, 1979.
- HERCULANO, Alexandre. *Poesia*. Lisboa: Seara Nova / Comunicação, 1981.
- LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Edição de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.
- PASSOS, Soares de. *Poesias*. Lisboa: Vega, 1983.
- QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. Edição de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

Recebido em: 24/03/2014.

Aceito em: 31/03/2014.