

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

A IDEIA DA MORTE NOS *SONETOS* DE ANTERO DE QUENTAL

(dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura

– Especialização em Literatura Portuguesa)

JOSÉ EMANUEL PEREIRA GUERREIRO

FARO

2008

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

A IDEIA DA MORTE NOS *SONETOS* DE ANTERO DE QUENTAL

(dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura

– Especialização em Literatura Portuguesa)

JOSÉ EMANUEL PEREIRA GUERREIRO

FARO

2008

NOME: JOSÉ EMANUEL PEREIRA GUERREIRO

DEPARTAMENTO: FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR JOÃO MINHOTO MARQUES

DATA: 2008

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:

A IDEIA DA MORTE NOS *SONETOS* DE ANTERO DE QUENTAL

JÚRI: PROFESSOR DOUTOR PETAR DIMITROV PETROV

PROFESSORA DOUTORA MARIA DAS GRAÇAS DE RAMOS MOREIRA DE SÁ

PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO MANUEL DA COSTA GUEDES BRANCO

PROFESSOR DOUTOR JOÃO MINHOTO MARQUES

RESUMO

Esta dissertação tem como objectivo a interpretação da ideia que o próprio Poeta designou como «Filosofia idealista da Morte». A interrogação que se apresenta é como ler os *dois Anteros*, o *apolíneo* e o *nocturno*: um, activista defensor de ideais de renovação e *revolução* e o outro, guiado por uma ideia pessimista e negativa, mas que, talvez, também se revista de uma aspiração positiva, renovadora e libertadora. Assim, questionar-se-á o despertar da *ideia anteriana da morte*, desde uma faceta mórbida até à aspiração à liberdade que o fim voluntário poderia trazer.

Este trabalho iniciar-se-á por uma contextualização da época histórico-sócio-cultural e da actuação e recepção de Antero de Quental no seu tempo e problematizará a inclusão do Poeta no período literário do Romantismo.

A reflexão crítica a desenvolver será estruturada segundo cinco pontos principais: começará por uma breve exposição, em que se pretende apresentar algumas ideias que terão o seu desenvolvimento noutros sonetos, analisados nos capítulos seguintes; depois, debruçar-se-á sobre as duas tendências anterianas, luminosa e nocturna, defendidas por António Sérgio; em seguida, abordará a vivência poética anteriana do pessimismo, gerado pelo contraste entre a realidade e o ideal, e como essa experiência o conduziu à aspiração à Morte, ao Não-Ser, ao Nirvana, e, finalmente, à aspiração moral da Liberdade e do Bem.

A conclusão procurará mostrar de que forma a ideia da Morte é positiva para Antero de Quental.

PALAVRAS-CHAVE:

ANTERO

ROMANTISMO

PESSIMISMO

MORTE

CONSCIÊNCIA

LIBERDADE

THE IDEA OF DEATH IN ANTERO DE QUENTAL'S SONNETS

ABSTRACT

Antero's "Death's Idealistic Philosophy" and how to read both Anteros, the apollonian and the nocturne one, will be the theme of this thesis.

KEY WORDS:

ANTERO

ROMANTICISM

PESSIMISM

DEATH

CONSCIOUSNESS

LIBERTY

ÍNDICE

I. Introdução	2
II. Antero de Quental e o Romantismo Português	8
III. «Memórias duma Consciência»	36
IV. Duas tendências: luminosa e nocturna	46
1. tendência luminosa	48
2. tendência nocturna	57
V. Pessimismo gerado pelo contraste entre a realidade e o ideal	68
VI. Aspiração à Morte, ao Não-Ser, ao Nirvana	83
VII. Aspiração moral da Liberdade e do Bem	104
VIII. Conclusão	121
I. Obras de Antero de Quental	125
1. Poesia	125
2. Outras Obras	125
II. Obras sobre Antero de Quental	126
1. Livros	126
2. Artigos	127
3. Publicações Periódicas	131
III. Outras Obras	131

*Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.*

Leconte de Lisle

(...) a inteligência e a poesia, raramente vão juntas. Eu só conheço um homem, uma exceção, em que o sumo gênio poético se alia à suma razão filosófica. É o nosso Antero de Quental. Nos seus *Sonetos*, exprime esta coisa estranha e rara – as dores de uma inteligência. É uma grande razão debatendo-se, sofrendo, e formulando os gritos do seu sofrimento, as suas crises, a sua agonia filosófica, num ritmo espontâneo, da mais sublime beleza poética; cada soneto é o resumo poético de uma agonia filosófica.

Eça de Queirós

I. Introdução

Se a análise temática e ideológica da obra anterior tem sido feita com alguma abundância, o seu valor literário tem sido com menos frequência e eficácia alvo de sondagem exaustiva. Não é ainda muito claro o que pensam da «arte poética» do Antero dos *Sonetos* alguns dos nossos melhores críticos. A alta figura moral do autor das *Odes Modernas*, a sua afrontosa coragem e eloquência como que inibem uma análise objectiva de algumas das suas fraquezas como artista. Por outro lado, o prosador de ideias, o polemista, o epistológrafo, mereciam uma análise meticulosa, que revelaria, é quase certo, um dos mais notáveis e eficazes artistas da prosa de toda a nossa história literária.¹

Sendo os *Sonetos* a mais acabada expressão da mundividência anterior – esse «sumo poético de uma agonia filosófica», como belamente se afigurava a Eça de Queirós –, perguntamo-nos se não está por erguer ainda o estudo que, de modo convincente, nos revele – ou principie a revelar – o segredo do paradigmático da nobre e fundíssima luta do grande poeta. (...) Porventura, «os dois Anteros» – o apolíneo e o nocturno –, e a luta de morte entre ambos, tais quais António Sérgio finamente os entreviu, pudessem ser entendidos, homòlogamente [*sic*], à inovação e à rotina, peculiares da conjuntura social portuguesa coeva. A ser viável, um dia, tal investigação, determinar-se-iam, por esse modo, as condições gerais portuguesas que a poesia anterior, em sua autonomia estética, significou e revelou. Por aí acaso se viesse a esclarecer a razão ou as razões do carácter paradigmático, na cultura portuguesa contemporânea, da vida e da obra desse homem que, principiando por tentar transformar o País, foi impelido por este a transformar-se tão-só a si mesmo – e a sumir-se.²

Tomo, como ponto de partida para a reflexão sobre a perspectiva da Morte nos *Sonetos* de Antero de Qental, as duas citações acima apresentadas (a primeira de Eugénio Lisboa; a segunda de Joel Serrão), como guia e possibilidade de orientação para este trabalho. Também as tomo para problematizar este tema como tese: a interpretação da ideia que foi designada pelo próprio Poeta como «Filosofia idealista da Morte».³ A interrogação que se apresenta é como ler os *dois Anteros*,⁴ o *apolíneo* e o

¹ Cf. Eugénio Lisboa (coord.). «Antero Tarquínio de Qental» (s.v.) in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Mem Martins, Publicações Europa-América, volume II, 1990, p. 249.

² Cf. Joel Serrão. «Antero Tarquínio de Qental» (s.v.) in *Dicionário de História de Portugal*. Porto, Livraria Figueirinhas, volume V, 1992, p. 218.

³ Cf. carta de Antero de Qental a António de Azevedo Castelo Branco (Lisboa, Março/Abril de 1875) recolhida em Antero de Qental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume I, 1989, p. 277.

nocturno: o primeiro assume-se como um activista defensor de ideais de renovação e *revolução*; o segundo parece ser guiado por uma ideia pessimista e negativa, mas que, talvez, também se revista de uma aspiração positiva, renovadora e libertadora. É sobre esta ideia que procurarei reflectir e averiguar da sua oposição ou união nos sonetos anteriores.⁵ Assim, questionar-se-á o despertar da *ideia anterioriana da morte*, num percurso evolutivo de uma faceta mórbida até à aspiração à liberdade que o fim voluntário poderia trazer.

Antero de Quental (1842-1891) é, reconhecidamente, uma das mais destacadas e importantes personalidades cívicas e literárias do século XIX português. Depois de Camões, no século XVI, e de Bocage, no século XVIII, Antero é um dos melhores cultores do soneto, onde traçou poética e filosoficamente a sua concepção do ideal e a aspiração a um outro limiar, além-humano. Desde Coimbra, em que a *Questão Coimbrã* constitui o primeiro sinal de uma renovação literária e ideológica, defrontando os defensores do «*status quo*» literário num movimento de reacção e contestação ao poder dominante, até Lisboa, onde o *Cenáculo* decide intervir activamente na vida política e social através da realização das *Conferências Democráticas (ou do Casino)*, a *Geração de 70*, que analisou e reflectiu sobre os males de que enfermava a sociedade portuguesa de então, contestando e discutindo valores, interrogando e buscando a identidade nacional, teve em Antero o agitador, o organizador, o condutor espiritual da necessidade urgente de acção, do debate e do advento de uma *ideia nova* que colocasse Portugal ao

⁴ Título de dois ensaios: António Sérgio. «Os Dois Anteros (O Luminoso e o Nocturno)» in *Ensaaios*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, tomo IV, 2.^a edição, 1981, pp. 129-159; João Mendes. «Os dois Anteros» in *Literatura Portuguesa*. (Colecção Presenças n.º 24). Lisboa, Editorial Verbo, volume III, 2.^a edição, 1982, pp. 226-247.

⁵ Trata-se da procura de uma leitura do que Nuno Júdice chama de «fenómeno Antero»: «(...) conjunto de elementos que têm origem simultaneamente nesse ser real e na personalidade que a obra vai construindo e de onde emerge um outro ser.». (Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, p. 7). A interrogação é como ler a figura real, histórica, biográfica, e a figura construída ficcionalmente, quer nos sonetos quer principalmente nos testemunhos dos seus saudosos amigos no *In Memoriam*, de que se destaca a imagem discipular queirosiana e a elevação do Poeta ao estatuto de santidade.

nível da restante Europa e não como um país fechado, amorfo e atrasado. No entanto, acabaria por concentrar em si a tragédia na derrota, na desistência, na anulação – *vencido da vida*.

Antero de Quental aliou à sua poética a vertente de filósofo: exprimindo com originalidade as ideias, os pensamentos, os sentimentos que o inspiravam, recorre à reflexão para construir poeticamente o seu pensamento filosófico. É possível ler nos sonetos um percurso psicológico e espiritual,⁶ aspirando a uma libertação no infinito, questionando a sua existência e o mistério do Além. Antero confessa o seu tormento íntimo e a sua inquietação, a sua sede de Absoluto e ânsia de Divino: «Tropeço, em sombras, na matéria dura,/E encontro a imperfeição de quanto existe.» («Tormento do Ideal»)⁷.

A sua aspiração é a de um novo mundo social, sente necessidade de agir socialmente, crê numa reforma que traga Justiça, Liberdade, Fraternidade, em busca de um caminho à luz da moral e da verdade: «A Ideia, o sumo Bem, o Verbo, a Essência» («A Ideia VIII», p. 201). Mas o drama e a crise experienciados desaguam em «Desesperança»: «Envolve-te em ti mesma, ó alma triste,/Talvez sem esperança haja ventura!» (p. 24). Instala-se a dúvida, a luta entre pensamento e sentimento, e afirma mesmo que os deuses são uma criação dos homens, só gerando «Dor, pecado, ilusão, lutas horríveis,/Num turbilhão cruel e delirante...» («Divina Comédia», p. 176). É a fase pessimista: «Só vê com tédio, em tudo quanto fita,/A ilusão e o vazio universais.» («Nirvana», p. 91).

⁶ Comprovada a data de composição dos sonetos, a «arrumação» na edição de Oliveira Martins é falsamente cronológica, não correspondendo verdadeiramente a um percurso ou evolução moral, mas a uma «ideia de evolução psicológica» do Poeta, que alcançaria finalmente a desejada pacificação em Deus. Assim, no livro, o último soneto é «Na Mão de Deus», quando, na verdade, o último a ser escrito foi «Com os Mortos». Veja-se também como o Poeta compunha sonetos de temática oposta num determinado período de vida, como, por exemplo, o desalentado «*Despondency*», que foi escrito em 1864, activo ano de combatividade e actuação empenhada.

⁷ Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.^a edição, 1984, p. 94. Todas as citações dos sonetos seguirão esta edição.

A libertação moral terá sido alcançada com o contacto e a leitura de Proudhon e do Budismo, meditando na ideia da morte aliada à concepção do bem, da liberdade e do amor: «Já sossega, depois de tanta luta,/Já me descansa em paz o coração.» («Transcendentalismo», p. 116); «Interrogo o infinito e às vezes choro.../Mas, estendendo as mãos no vácuo, adoro/E aspiro unicamente à liberdade.» («Evolução», p. 205).

Retomemos, agora, as citações apresentadas no início deste ensaio, começando a dar forma a possibilidades de interpretação. Considera Eugénio Lisboa, em relação a Antero, que «(...) o seu valor literário tem sido com menos frequência e eficácia alvo de sondagem exaustiva.». É incontestável quão determinante foi para a cultura do século XIX e a forma de pensar que gerou, e que foi seguida por alguns pensadores do seu século e do sucessor, o marco literário que constitui o criador das *Odes Modernas* (1865) e dos *Sonetos* (1886), criando uma poesia reflexiva e de contaminação filosófica, por vezes de significados herméticos, relacionados com momentos e pensadores de oitocentos, mas de temática universal. As análises produzidas ter-se-ão debruçado mais sobre a sua acção e o seu papel históricos, relegando para segundo plano a sua importância literária.

Joel Serrão questiona-se (e questiona-nos): «(...) perguntamo-nos se não está por erguer ainda o estudo que, de modo convincente, nos revele – ou principie a revelar – o segredo do paradigmatismo da nobre e fundíssima luta do grande poeta.». A proposta de estabelecimento de um paradigma é ousadia a que esta dissertação não aspira: procura-se o entendimento, sim, da forma como «(...) ‘os dois Anteros’ - o apolíneo e o nocturno -, e a luta de morte entre ambos (...).», serão possivelmente reflexo, um, do desejo de *inovação*, e o outro, vítima da *rotina* submissora que caracterizava a sociedade portuguesa contemporânea do poeta, remetendo-o à solidão.

Assim, para estudar a ideia da Morte nos sonetos de Antero de Quental, este trabalho será estruturado da seguinte forma: iniciar-se-á por uma contextualização da época histórico-sócio-cultural e da actuação e recepção de Antero de Quental no seu tempo. Este capítulo procurará compreender de que forma a cultura portuguesa do século XIX teria permitido o aparecimento e a determinação da Geração de 70 e do seu líder.⁸ Igualmente, será necessário problematizar a inclusão do Poeta num período literário.⁹

A reflexão crítica a desenvolver será estruturada segundo cinco pontos principais, que pretendem dar forma ao entendimento e à interpretação da ideia da Morte, como percorrendo um caminho até à concepção final que o Poeta atribuiu àquela ideia. Começarei por uma breve exposição (intitulada «Memórias duma Consciência», designação da autoria do Poeta para o seu livro de sonetos), em que se pretende apresentar algumas ideias que terão o seu desenvolvimento noutros sonetos, analisados nos capítulos seguintes; depois, reflectirei sobre as duas tendências anterianas, luminosa e nocturna, defendidas por António Sérgio; em seguida, abordarei a vivência poética anteriana do pessimismo, gerado pelo contraste entre a realidade e o ideal, e como essa experiência o conduziu à aspiração à Morte, ao Não-Ser, ao Nirvana, e, finalmente, à aspiração moral da Liberdade e do Bem.

⁸ Jorge de Sena considerou que o «(...) critério exclusivamente estético (...) não pode firmar-se em sólido terreno sem história cultural ou das ideias (...)». (Cf. Jorge de Sena. «Para uma definição periodológica do Romantismo português» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Edições 70, volume I, 1981, p. 103). Já Eduardo Lourenço defende: «Cette vie doit être saisie en même temps que son contexte historique». Cf. Eduardo Lourenço. «Le destin – Antero de Quental» in *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, p. 128.

⁹ Jorge de Sena já reflectira sobre esta questão: «(...) questão que nunca foi plenamente respondida: o que é ele literariamente? Um romântico atardado que transcende o Romantismo pela lucidez racionalista? Um precursor do Simbolismo, um membro dessa geração de poetas europeus cujos escritos inspiraram a escola simbolista? Ou é ele – como já foi chamado – um Realista? Ou é efectivamente o grande poeta romântico que o Romantismo português não tinha tido, e o seu drama pessoal de poeta e escritor teria então sido a situação ambígua de um autêntico romântico atacando o falso romantismo com as próprias armas do Romantismo e, em resultado, incompreendido de todos e até de si mesmo?». (Cf. Jorge de Sena. «Antero revisitado». *Op. cit.*, p. 127). Pela formação, experiência e projecto anterianos, identificadas características específicas e determinantes do período literário, enquadrarei o Poeta no Romantismo, opção que procurarei justificar ao longo desta exposição.

A conclusão procurará mostrar, depois de analisados alguns sonetos onde o tema se apresenta, de que forma a ideia da Morte é positiva para Antero de Quental.

II. Antero de Quental e o Romantismo Português

Imaginar é sonhar, dorme e repousa a vida no entretanto; sentir é viver activamente, cansa-a e consome-a.¹

Caracteriza-se o século XIX português por uma grande militância política e cultural e pelo despertar da consciência cívica; por isso, o Romantismo português assume um carácter dinâmico e de acção combativa, com o objectivo de transformar a estrutura social. O Romantismo português está intimamente ligado à implantação do Liberalismo, coincidindo com a introdução das ideias liberais ligadas à Maçonaria e semeadas pela Revolução Francesa, nascidas na burguesia e veiculadas pelos intelectuais que reivindicavam a liberdade, a abolição de privilégios e a mesma lei para todos. Instaura-se em Portugal um novo ideário político e social, importado pelos emigrados, mas também herdado do século XVIII português,² criando-se uma nova visão da literatura e estabelecendo-se um paralelo com o ambiente histórico-político.

Em Portugal, a expressão romântica explica-se por influência estrangeira, principalmente francesa, continuando assim a influência do século XVIII e do Iluminismo, dado os temas, os géneros literários e as ideias serem importados.³

Dois nomes se impõem no Romantismo português: Almeida Garrett e Alexandre Herculano foram soldados liberais e intérpretes dos ideais revolucionários, dado o seu exílio em França e na Inglaterra, onde contactaram com a ideologia revolucionária e o nascente género romântico. De regresso a Portugal, Garrett e Herculano trazem algumas

¹ Cf. Almeida Garrett. *Viagens na Minha Terra*. Realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira. Porto, Porto Editora, 2.^a edição, 1977, p. 182.

² «Se alguma tradição está atrás dos românticos portugueses, é a tradição pombalina, reformadora, antijesuítica e modernizadora. Verney, os árcades, a reforma da Universidade, os ‘estrangeirados’, constituem a verdadeira introdução ao Romantismo português.» Cf. António José Saraiva. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 3.^a edição, 1955, p. 101.

³ «O romantismo e o que se lhe seguiu consistiu, em suma, ao nível histórico, nessa suprema contradição que foi a negação do Iluminismo, o qual esteve na sua origem e do qual dependeu inteiramente.» Cf. Alvaro Manuel Machado. *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*. (Biblioteca Breve n.º 4). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 3.^a edição, 1986, p. 11.

produções, o conhecimento de novos processos de escrita e diversos projectos, quer políticos quer literários, e a ideia de criar uma literatura nova que exprimisse os tempos novos, de carácter nacional e popular, considerando a revolução literária como um dos aspectos da revolução social⁴ e afirmando o mundo como devir, como história.

Curiosamente, Jorge de Sena classifica o Romantismo português como *Contra-Romantismo*: «(...) o Romantismo que tivemos era, sob muitos aspectos, um já *Contra-Romantismo* (como realmente o é o que, em França triunfa por esses mesmos anos). (...) Portugal teve uma sensibilidade romântica que se difunde no primeiro terço do século XIX, com aspectos de incipiência (...).»⁵ Justificação? O isolamento do país, «(...) tornado simultaneamente área periférica da sua própria cultura (cuja capital partira para o Brasil) e da cultura europeia (de que séculos de vigilante repressão o haviam em grande parte cindido), não possuía as disponibilidades nem a independência cultural cuja centralidade passara ao triângulo Inglaterra-França-Alemanha no século XVIII.»⁶

Álvaro Manuel Machado considera que «(...) a nossa poesia romântica instituiu-se na base de um nacionalismo extremamente rígido que pouco contribuiu para a tornar verdadeiramente europeia e nova.»⁷ Pode mesmo ler-se nas suas palavras uma perspectiva de «secundário», a nível de influências, no Romantismo português: «O único modelo pré-romântico europeu que, desde a Marquesa de Alorna até Castilho (...) teve plena influência na criação poética em Portugal foi o secundário poeta suíço-

⁴ «(...) a solidariedade entre a revolução literária e a revolução político-social é o que em resumo caracteriza em Portugal o Romantismo». Cf. António José Saraiva. *Op. cit.*, p. 102.

⁵ Cf. Jorge de Sena. «Para uma definição periodológica do Romantismo português». *Op. cit.*, p. 100.

⁶ Cf. Jorge de Sena. «O Romantismo». *Op. cit.*, p. 93. Carlos Reis defende que «(...) o Romantismo português é *tardio* (...) [dado] o seu carácter de Literatura *periférica* em relação aos grandes centros de difusão cultural europeia». Cf. Carlos Reis. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra, Livraria Almedina, 2.^a edição, 1999, pp. 14-15.

⁷ Cf. Álvaro Manuel Machado. *Poesia Romântica Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 19.

-alemão Salomon Gessner (...).».⁸ Jorge de Sena aponta também a atitude de os iniciadores não se dizerem «românticos»,⁹ remetendo para a Geração de 70 e para a poesia de Antero de Quental o real cumprimento do ideal romântico, como ele fora concebido pelos autores anglo-germânicos:

(...) o desenvolvimento do Romantismo português assume aspectos de Contra-Romantismo (...) que rapidamente se transforma em realismo romântico: (...) a chamada Geração de 70 ou o que ela simboliza levou certos aspectos do Romantismo à sua realização máxima (em muitos poemas de Antero ou de Gomes Leal, em muitas páginas de Oliveira Martins, por exemplo) a verdade é que ela representa, no movimento romântico, em sentido lato, *aquilo que transforma um movimento numa época* (...).¹⁰

Educado nos moldes arcádicos,¹¹ Garrett abre a porta da literatura portuguesa à estética romântica com os poemas *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826), escritos ainda no exílio, trazendo já marcas formais e a introdução intencional dos moldes românticos. Estas obras, porém, têm fracos reflexos no mundo cultural português, ainda dominado

⁸ Cf. Álvaro Manuel Machado. «Romantismo». *Op. cit.*, p. 552. Concorda F. Gil Costa: «(...) o contacto com as letras alemãs foi quase sempre indirecto (através da língua e das opções francesas), devendo registar-se em primeiro lugar a moda do bucolismo do suíço Salomon Gessner, abundantemente traduzido a partir das edições francesas (...). A recepção deste escritor está ainda ligada ao gosto arcádico dominante entre os intelectuais de Setecentos e radica sobretudo na resistência às inovações (...), anunciando a passagem da poética tradicional da imitação à estética moderna da imaginação. (...) a moda gessneriana vai atravessar ainda grande parte do século XIX, com traduções sucessivas até final do período romântico, sendo Castilho um dos seus mais fiéis admiradores.». Cf. F. Gil Costa. «Romantismo Alemão (Leituras e Contactos)» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 492.

⁹ Referir-se-á à declaração de Garrett, nas *Viagens na Minha Terra*: «E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser – ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra.». (Almeida Garrett. *Op. cit.*, p. 55). António José Saraiva e Oscar Lopes corroboram: «Do ponto de vista doutrinário, Garrett nunca se declarou abertamente romântico.». (Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 14.^a edição, 1987, p. 719). Na minha opinião, as palavras de Garrett dirigiam-se à importação, sem crítica ou originalidade, de modelos românticos franceses e à produção literária portuguesa que o autor considerava afastar-se e degenerar dos ideais iniciais e que ficaria conhecida como *Ultra-Romantismo*. Também Herculano fez uma declaração semelhante, em 1834, no *Repositório Literário*: «(...) neste sentido somos românticos; porém, naquele que a esta palavra se tem dado impropriamente, com o fito de encobrir a falta de génio, e de fazer amar a irreligião, a imoralidade e quanto há de negro no coração humano, nós declaramos que o não somos, nem esperamos sê-lo nunca.». *Apud* Álvaro Manuel Machado. *As Origens do Romantismo em Portugal*. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁰ Cf. Jorge de Sena. «Para uma definição periodológica do Romantismo português». *Op. cit.*, p. 101.

¹¹ «É sobretudo com o autor das *Viagens na Minha Terra* que o iluminismo tonifica o sentimento romântico, influenciando fortemente o seu conteúdo ideológico, moral e filosófico. A arte, apesar das efusões líricas, não perde o carácter militante de defesa dos princípios da Verdade, da Liberdade e da Justiça.». Cf. Maria José Marinho e Alberto Ferreira. *A Questão Coimbrã (Bom Senso e Bom Gosto)*. (Colecção Textos Literários n.º 56). Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, p. 12.

pela lição neoclássica e arcádica.¹² A verdade é que, nas primeiras três décadas do século XIX, a vida pública portuguesa vive um período de conflitos políticos e sociais que, ainda por resolver e sanar, tornam difícil a afirmação de uma nova Literatura.

Eclos das angústias sociais e espirituais da época reflectem-se na obra lírica de Alexandre Herculano intitulada *A Harpa do Crente* (1838). Aí, o lirismo transcende o âmbito pessoal e encontra-se com os grandes problemas da Humanidade, expressos em estilo poderoso e ressonante,¹³ dominando a noite, a morte e a atracção pelo passado. Herculano, que se iniciara em leituras inglesas e alemãs nos salões da Marquesa de Alorna, recebe, quando do seu exílio em França, influências das escolas francesa e alemã: a sua lírica filia-se na de Friedrich Klopstock, iluminista alemão reconhecido pelo cuidadoso trabalho da linguagem e pela exaltação religiosa.¹⁴ Herculano aspira à força da natureza, à transcendência, à união com o cosmos e cria paisagens de natureza enfurecida, num extravasar de energias contidas. Atente-se na segunda estrofe do poema «Arrábida»:

Suspira o vento no álamo frondoso;
As aves soltam matutino canto;
Late o lebreú na encosta, e o mar sussurra
Dos alcantis na base carcomida:
Eis o ruído do ermo! Ao longe o negro,
Insondado oceano, e o céu cerúleo
Se abraçam no horizonte. Imensa imagem

¹² Alberto Ferreira assinala que os poetas da primeira geração romântica portuguesa «(...) se educaram no culto da razão iluminista, sem desprezarem a sensibilidade e o sentimento, que aliás vinha sendo objecto de profundo interesse desde o século XVIII.». Cf. Alberto Ferreira. *Perspectiva do Romantismo Português. Op. cit.*, p. 106.

¹³ Constituirá uma influência determinante em Antero de Quental, principalmente nas *Odes Modernas*, seguindo a visão que Victor Hugo tinha do poeta como profeta de novos ideais, um visionário do futuro. Comenta António José Saraiva: «O poeta tem a intuição de um mundo mais perfeito do que o real, o mundo das ideias, e a sua função é exprimir o ideal, que ele tem o privilégio de conhecer. O poeta é um profeta, isto é, um ser dotado de uma visão intelectual diferente da do vulgo.». Cf. António José Saraiva. *Iniciação na Literatura Portuguesa. (Colecção Saber n.º 7)*. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1984, p. 109.

¹⁴ O facto de o primeiro romantismo ainda revelar marcas profundas do pensamento anterior deve-se, segundo Alberto Ferreira, ao «(...) seu apego às luzes, o seu enciclopedismo, a necessidade de remediar a situação histórica legada pelo Antigo Regime. Mesmo em tempo de Pombal não lográmos possuir autêntico movimento iluminista em Portugal. Aos românticos competirá essa tarefa, daí as fraquezas artísticas, os desvios, a natureza militante, ora passadista ora actualizada, do romantismo português.». Cf. Alberto Ferreira. *Antologia de Textos da Questão Coimbrã. (Colecção Margens do Texto n.º 10)*. Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 12.

Hesitando entre o sentimento, a melancolia e a religiosidade, o Romantismo português evoca um cenário nacional, *pitoresco medieval*, respeitando a história.¹⁶ «Nada desses devaneios metafísicos à moda alemã (...)», conclui Pierre Hourcade.¹⁷ Será necessário aguardar por Antero de Quental, profundamente influenciado pelo pensamento alemão, para que a reflexão metafísica eleve o Romantismo português a um estatuto comparável ao que foi alcançado noutros países.¹⁸

Como período literário e cultural de longa duração, implicando rupturas e continuidades, é possível identificar no Romantismo Português três momentos ou gerações distintas, mas interseccionando-se entre si.¹⁹ Forma-se à volta de Garrett e

¹⁵ Cf. Alexandre Herculano. *Poesias*. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. S.l., Livraria Bertrand, tomo I, 1977, p. 54. Note-se o recurso a metáforas de grandiosidade e o ambiente criado de aspiração ao transcendente, que encontraremos de igual forma em alguns sonetos anteriores.

¹⁶ «(...) o Romantismo valeria como um regresso dos Portugueses a eles próprios, românticos *ante litteram* (...)». (Cf. Jacinto do Prado Coelho. «Romantismo» (s.v.) in *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 3.º volume, 4.ª edição, 1989, p. 965). Álvaro Manuel Machado aponta Bernardim Ribeiro e Camões como românticos *avant la lettre*, e o primeiro como «(...) muito mais legítimo iniciador do romantismo em Portugal (...) do que um Bocage». (Cf. Álvaro Manuel Machado. *As Origens do Romantismo em Portugal*. *Op. cit.*, p. 15). Já Garrett também defendera no *Romanceiro* a longa tradição do género romântico na Literatura Portuguesa: «O género romântico não é coisa nova para nós (...). Depois de introduzido o gosto clássico por Sá de Miranda, e Ferreira principalmente, depois de esquecidas as graças singelas de Bernardim Ribeiro pelos mais ataviados primores de Camões e Bernardes, ainda então houve quem de vez em quando deixasse a lira de Horácio e a fruta de Teócrito para tocar o alaúde romântico dos menestrelis. (...) Não é, portanto, em nenhum sentido, novo hoje para a literatura portuguesa o género romântico (...)». (Cf. Almeida Garrett. *Romanceiro*. [Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses n.º 42]. Seleção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. S.l., Editora Ulisseia, [1997], pp. 171-172). Aguiar e Silva, porém, revela oposição a esta ideia: «Cada um dos elementos formativos do sistema romântico pode ter ocorrido anteriormente, integrado noutro sistema de valores estéticos, sem que tal facto implique a existência de romantismo, e.g., nos séculos XVI ou XVII (...). Assim, falar de 'romantismo' acerca de Eurípides, Bernardim Ribeiro, Shakespeare, etc., representa um asserto desprovido de sentido histórico e de rigor crítico, mesmo quando se acrescente ao lexema 'romantismo' um sintagma como *avant la lettre* ou outro semelhante». Cf. Aguiar e Silva. *Op. cit.*, pp. 418-419.

¹⁷ Cf. Pierre Hourcade. «As influências francesas sobre a literatura portuguesa do século XIX» in *Temas de Literatura Portuguesa*. (Coleção Margens do Texto n.º 2). Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 23.

¹⁸ «Antero é germanista e os outros, que mal conhecem ou nem sequer conhecem a língua alemã, nada conhecerão das obras compostas em língua alemã, além daquilo que ele próprio lhes dirá, ou daquilo que eles descobrirão ocasionalmente em traduções por vezes duvidosas. As suas orientações estrangeiras são quase unicamente francesas, e a renovação do romantismo em que eles comungam todos mais ou menos acaba por colocá-los na dependência exclusiva da cultura francesa (...)». Cf. *idem*, pp. 29-30.

¹⁹ Alberto Ferreira distingue assim os *três romantismos*: «(...) o de *tradição iluminista*, provavelmente aparentado com os pré-românticos e superiormente realizado por Garrett (...); o *romantismo sentimental*, de provável importação alemã, com afinidades inglesas e muito decalcado em Lamartine – sobretudo realizado por Alexandre Herculano que o adapta à medida do seu temperamento, da sua experiência

Herculano (também se indica António Feliciano de Castilho, ainda dominado pelo Arcadismo e fazendo a ligação com a geração seguinte) o que se designa como *Primeira Geração Romântica*, empenhada e ligada à instauração do Liberalismo em Portugal e versando temas medievais e sentimentais do Romantismo francês de 1830, fruto dos seus contactos culturais no exílio. Porém, o Romantismo, que nascera como reacção contra o racionalismo e academismo clássicos, acabou por cair no formalismo convencional e no sentimentalismo exagerado a que se deu, com um sentido pejorativo, o nome de *Ultra-Romantismo*,²⁰ dominado pela poesia de João de Lemos e Soares de Passos. Será, pois, com a *Geração de 70* que o Romantismo português se reveste de uma *face crítica*, com a poesia e as ideias literárias e filosóficas de Antero de Quental, com a contestação ao sentimentalismo ultra-romântico e uma tentativa de reforma das mentalidades.

Evolução formalista do Romantismo no sentido do excesso, o Ultra-Romantismo predominou entre as décadas de 40 e 60 do século XIX, acentuando, mecanizando ou banalizando características apreendidas principalmente na poesia romântica francesa, como pessimismo, melancolia, religiosidade cristã, pendor confessional, idealismo amoroso. Os poetas ultra-românticos recorrem a uma temática melancólica e soturna (a morte, a saudade e o amor infeliz, a cismar com a noite e o luar), num estilo oratório, melodramático, lamuriento, mesmo de ingenuidade infantil. O seu vocabulário é repetitivo e com abundância de adjectivos, não exprimindo algo de novo para se converter num simples jogo de imagens e palavras que mascara a realidade, predominando a forma sobre o conteúdo.

humana e da sua consciência despedaçada pelas misérias da guerra e da terra portuguesa; finalmente, o *romantismo social*, já vagamente presente nas euforias filantrópicas dos sentimentalistas ou nos protestos dos explorados e oprimidos (sem arte) e que, muito cingidos ao modelo huguesco, se desenvolve depois de 1865-66.». Cf. Alberto Ferreira. *Estudos de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. (Coleção Margens do Texto n.º 15). Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 106.

²⁰ «(...) abundante, monótona produção lírica, muito prejudicada pela afectação piegas e pela estética da espontaneidade, do coração 'ao pé da boca' (...).». Cf. Jacinto do Prado Coelho. *Op. cit.*, p. 964.

Produção literária estereotipada e destituída de inovação estética,²¹ constitui o retrato de um Portugal afastado da militância liberal e da inovação europeia, reflexo da *paz podre* da Regeneração e «(...) a expressão oficial, e a única garantida pela academia (...)»;²² nada perturbava a calma de um país adormecido e Eça de Queirós classifica estes poetas como «(...) fornecedores selectos da sentimentalidade da província, (...) os poemas como obras impessoais – coisas mandadas fazer numa fábrica, pelo Governo, para uso da melancolia nacional...».²³ Formara-se, após a guerra civil, uma *oligarquia de barões* que Garrett critica pela renúncia aos ideais liberais, dado que se começa a verificar um distanciamento dos programas de renovação do país. Estabilizando-se a vida política portuguesa com a neutralização das forças mais radicais do Liberalismo e com a instauração do rotativismo partidário, a Literatura tende a acomodar-se. Emerge então, com o Ultra-Romantismo, uma produção literária que se designará como *Literatura oficial*²⁴ e impõe-se o mandarinato cultural de António Feliciano de Castilho,²⁵ depois da morte de Garrett e do retiro voluntário de Herculano para uma quinta em Vale de Lobos. Considera Alberto Ferreira:

(...) impotente, o artista aceita o domínio social e político do barão, cede às prepotências mundanas ou às imposições do público. Uma tal passividade implica desistência cívica, e a desistência implica um tipo particular de investimento estético; é no banco do coração

²¹ Carlos Reis classificou esta poesia como «função de decoração da vida social». Cf. Carlos Reis. *Op. cit.*, p. 31.

²² Cf. Eça de Queirós. «Testamento de Mecenas» in *Últimas Páginas*. Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., p. 192.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Expressão utilizada por Antero de Quental no folheto «Bom Senso e Bom Gosto» para designar os escritores ligados ao poder e às instituições da Regeneração: «(...) para as literaturas oficiais, para as reputações estabelecidas, (...) pior (...) é essa falta de querer caminhar por si, de *dizer* e não *repetir*, de *inventar* e não de *copiar*». (Cf. Alberto Ferreira e Maria José Marinho. *Antologia de Textos da Questão Coimbrã. Op. cit.*, p. 153). Comenta Carlos Reis: «(...) o escritor abdica de uma parte substancial da sua liberdade e aceita carrear nas suas obras valores que sintonizam com um determinado *status quo* dominante. (...) a *Literatura oficial* decorre em linha directa de uma acomodação do escritor a um sistema político-cultural determinado, colhendo dele as benesses que outrora cabiam à protecção dos Mecenas; e com a dependência cultural e mental em que se encontra, o escritor perde capacidade crítica». Cf. Carlos Reis. *Op. cit.*, p. 29.

²⁵ «(...) serve de mentor e modelo a um romantismo já esvaziado de ímpeto revolucionário e que se contenta com evocações medievais esquemáticas, com um falso folclorismo e uma ênfase sentimental, religiosa, compungida, por vezes ensombrada de tons lúgubres». Cf. Óscar Lopes. «Literatura Portuguesa» (s.v.) in *Dicionário de História de Portugal*. Porto, Figueirinhas, volume IV, s.d., p. 38.

que o intelectual deposita as suas reservas emocionais. Paradoxalmente, no processo do emburguesamento mental, cada um, mais ou menos, acaba por sucumbir às solicitações e apelos dos instalados, à coacção da mediocridade. Na prática social os intelectuais são atraídos pelo Estado (...). Quotidianamente, a seu lado, numa vigilância invisível, imponderável mas eficaz, a burguesia determina os destinos da arte.²⁶

Com a Revolução Liberal de 1820, a burguesia alcançou o poder político, acabando por afirmar-se como classe dominante. Em crescente ascensão social, constituindo um público urbano numeroso, que dispunha de tempos livres e tinha o desejo de valorização cultural, compensadora da falta de outros títulos de qualificação social, os burgueses serão os consumidores mais assíduos da literatura romântica, o que fará com que os escritores criem obras ao gosto dos leitores (e principalmente das leitoras), favorecendo os interesses da burguesia e provocando a degenerescência do Romantismo.

Para Maria Leonor Carvalhão Buescu, «(...) esta geração de algum modo faz a gestão de uma crise.»²⁷ Crise cultural, literária, social, política – ou global? Poder-se-á ler a degenerescência do ideal romântico como uma crise que nasce dentro do próprio Romantismo? Ou toma-se consciência de que a crise é fruto de uma atmosfera apática e abúlica, distante da efervescência revolucionária que animava a participação activa dos escritores vintistas? Significará que entre a introdução do Romantismo em Portugal, no início do século XIX, pela primeira geração romântica, e a sua efectiva assunção e tentativa de equiparação à restante Europa, com a Geração de 70, a *segunda geração* gere (ou tenta gerir) o tempo entre o ideal e a sua realização?

Com *A Noite do Castelo* e *Os Ciúmes do Bardo* (ambos de 1836, ano em que também apresenta a tradução de *Paroles d'un croyant* de Lamennais), Castilho ensaia uma aproximação episódica e convencional ao Romantismo, influenciado por

²⁶ Cf. Alberto Ferreira. *Perspectiva do Romantismo Português*. *Op. cit.*, p. 108.

²⁷ Cf. Maria Leonor Carvalhão Buescu. *Op. cit.*, p. 79.

Herculano, numa tentativa de imitação e seguindo sobretudo Lamartine,²⁸ modelo supremo dos poetas românticos portugueses a partir da década de 50. As primeiras obras poéticas de Castilho apresentam-no como neoclássico e via o Romantismo como sinónimo do Mal; só mais tarde se «converterá», com obras cheias de suspiros lamentosos, trevas e espectros, resultantes da assimilação dos aspectos exteriores e não do autêntico ideal romântico, ficando conhecido pelo formalismo retórico, de metáforas e imagens estereotipadas, mais ênfase que plenitude.²⁹

De facto, a partir de 1841, Castilho irá afastar-se da corrente romântica e regressa à sua inspiração arcádica, da qual, na verdade, nunca abdicara. Aliás, em Janeiro de 1845, Castilho critica o romance histórico que Herculano publicara no ano anterior, *Eurico o Presbítero*, o que indis põe os dois, denunciando que a índole do autor tê-lo-ia feito exagerar o infortúnio e as lamentações do monge-guerreiro, não devendo ser tomado como norma ou exemplo, atacando a obra no que ela tinha de *ultra-romântico*.³⁰ Assim, problematize-se a ideia de que teria sido Castilho o inspirador da poesia do «segundo romantismo», apesar de se ter moldado ao convencionalismo literário e ser exaltado como «Papa das Letras» da Regeneração, eleito «Príncipe da Lira» pelos poetas constitucionais.³¹ Seria sim Herculano quem influenciaria esta geração (e, curiosamente, será também um ascendente sobre Antero e a sua geração, que

²⁸ «(...) nos salões de Lisboa ou nas serenatas de Coimbra os poetas glosavam os temas de Lamartine, amaneirando-o numa poesia convencional, pretensamente etérea, com um vocabulário muito característico cheio de eufemismos, tentando esconder uma sensualidade medíocre.» Cf. António José Saraiva. *História da Literatura Portuguesa. Op. cit.*, pp. 118-119.

²⁹ «(...) não encontramos nele uma semelhante capacidade para harmonizar o legado clássico com o sentido inovador requerido pela cosmovisão romântica. (...) Castilho adere, por convenção mais do que por funda convicção, a uma temática e a uma imagística de proveniência romântica (...).» Cf. Carlos Reis. *Op. cit.*, p. 30.

³⁰ «Declara-lhe a perigosidade da tendência, considera a invenção sombria, estilo exagerado e enfático – repete mais explicitamente que se não deve imitar... Em seu entender a literatura nacional terá de se desviar deste caminho, pois um retorno ao gongorismo seria cair nos erros de Vieira, Filinto, Bocage e José Agostinho de Macedo.» Cf. Alberto Ferreira. *Op. cit.*, p. 85.

³¹ Afirma Carlos Reis sobre Castilho: «(...) só do ponto de vista ideológico (e, também, em certo sentido, psicológico) pode associar-se à segunda geração romântica.» Acrescenta depois: «(...) o legado que a segunda geração romântica recebe é o de Herculano e não tanto o de Garrett; que os gostos literários do Ultra-Romantismo se moldam pelo figurino sombrio do *Eurico* e não pelo arrojado ideológico e estilístico das *Viagens*.» Cf. Carlos Reis. *Op. cit.*, pp. 19 e 28.

criticará Castilho) com o conteúdo emocional, o clima dramático e a forma mística da expressão das paixões do *Eurico* e sob o influxo do pessimismo d'*A Harpa do Crente*, impondo uma arte que exprimia os males da alma.³²

Defende João Mendes:

Pode dizer-se que o romantismo português trouxe novidades quanto aos temas poéticos, mas não as completou com a reflexão crítica dos problemas. E dessa falta de colaboração da inteligência resultou o carácter retórico que domina quase toda a poesia ultra-romântica. (...) Foi o domínio ou da paixão patriótica, ou da ênfase da paixão amorosa, ou do entusiasmo libertário e político – em qualquer dos casos, a sobreposição da paixão àquele equilíbrio profundo da unidade, inteligência e gozo que deve caracterizar a emoção estética.³³

A reflexão crítica será tarefa que a geração que se ergue contra Castilho e o Ultra-Romantismo tomará como sua missão, contra o adormecimento intelectual e literário em que Portugal mergulhara, distante do que se pensava e criava na restante Europa. Antero de Quental é a face mais visível dessa luta e da renovação e introdução de uma nova forma de pensar e de criar na mentalidade nacional do século XIX.³⁴

Álvaro Manuel Machado considera que «(...) o nosso romantismo é, por convenção, considerado *historicamente* acabado em 1865, data da publicação dos folhetos de Antero de Quental contra Castilho e do desencadeamento da célebre ‘Questão Coimbrã’ ou de ‘Bom Senso e Bom Gosto’ (...).»³⁵ Significará esta ideia que, a partir da *Questão Coimbrã*, termina o Romantismo em Portugal e tem início, de

³² «O autor de *Eurico* conforma e conformiza a ideação sentimentalista e mística do romantismo». Cf. Alberto Ferreira. *Op. cit.*, p. 96.

³³ Cf. João Mendes. *Literatura Portuguesa*. (Coleção Presenças n.º 24). Lisboa, Editorial Verbo, volume III, 2.ª edição, 1982, p. 193.

³⁴ «(...) Antero surge como pioneiro numa renovação do romantismo na poesia portuguesa, que irá desenvolver-se a partir da década de 60. A adopção de modelos literários estrangeiros até então pouco explorados, como os do Romantismo alemão e o de Baudelaire, além da influência dum Vítor Hugo cósmico, decisivo para a evolução literária e ideológica de toda a Geração de 70, norteará essa renovação.» (Cf. Álvaro Manuel Machado. *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*. (Biblioteca Breve n.º 104). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 1986, p. 77). Contudo, já na década de 50, a literatura portuguesa começava a revelar novas preocupações com a realidade contemporânea: ao lado do contemplativismo lamartiniano, dos temas funéreos e do sentimentalismo convencional, surgiam temas humanitários e progressistas, influenciados pelo protesto libertário de Victor Hugo. Escritores como Lopes de Mendonça, Amorim Viana ou Henriques Nogueira aproximam-se do socialismo, descrentes da possibilidade de se alcançarem as reformas sociais e políticas, despertando uma consciência social que seria seguida, mais tarde, por Antero e Teófilo.

³⁵ Cf. Álvaro Manuel Machado. «Romantismo». *Op. cit.*, p. 552.

imediate, com tal corte, um novo período literário?³⁶ Ter-se-á convencido fazer desta polémica o marco de uma *nova literatura* – averiguemos se, de facto, assim foi.

A geração que se destaca na vida literária portuguesa a partir de 1865 revela uma nova atitude perante o mundo e a vida.³⁷ Este é o século da crítica e da revisão desapiedada e amarga dos valores; essa tarefa demolidora pertenceu, quase exclusivamente, a esta geração revolucionária, que ficará na história da literatura e da cultura portuguesas com a designação de *Geração de 70*, dada a criação das *Conferências Democráticas (ou do Casino)*, em 1871, onde criticou a sociedade da Regeneração à luz de um ideal positivista e de reformismo social. Criticou-se tudo: os homens e a sociedade, os costumes e a política, a arte, a moral e a religião, num entendimento de que a verdadeira reforma das mentalidades tem de romper amarras com o passado e pensar o presente numa perspectiva de futuro. Como defendia o filósofo alemão Feuerbach, um dos orientadores do pensamento anterior, «(...) só quem tiver a coragem de ser absolutamente negativo terá forças para criar o novo».³⁸

Contra o Romantismo limitado de Castilho, que desprezava a ideia e venerava a forma, afirma Antero de Quental: «(...) a escola de Coimbra cometeu efectivamente alguma coisa pior do que um crime – cometeu uma grande falta: *quis inovar*. (...) essa

³⁶ A evolução das ideias não se processa por rupturas abruptas, mas sim por períodos de comunhão e convivência de concepções opostas ou antagónicas, preparando a mudança do pensamento dominante para a assunção da inovação. Assim, permanecem vestígios e marcas culturais do período anterior no seu sucessor. Óscar Lopes di-lo: «De facto, não seria exacto imaginar que a consciência poética de um país progride como um todo homogéneo; o que se dá é uma sobreposição de maneiras de sentir em camadas sociais diferentes (...).». Cf. Óscar Lopes. «Trinta anos de poesia oitocentista (1860-1890). Panorâmica» in *Álbum de Família. Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*. (Coleção Universitária n.º 8). Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p. 145.

³⁷ Este grupo apresenta uma proposta de *clarificação* relativamente a todos os aspectos e dimensões da vida humana, descobrindo a *luz natural da reflexão*, ao serviço da liberdade e da justiça, numa emancipação das trevas da ignorância e da superstição e de uma autoridade que se contrapunha ao poder da razão. O progresso provinha do conhecimento e Kant, cuja filosofia é o ponto de partida filosófico do Romantismo, afirmava: «*Sapere aude: tem a coragem de te servir do teu próprio entendimento.*» (Apud Juan Manuel Navarro Cordon e Tomas Calvo Martinez. *História da Filosofia*. Lisboa, Edições 70, 2.º volume, 1984, p. 121). Para Kant, o fim da filosofia não era ampliar o conhecimento do mundo, mas sim aprofundar o do homem.

³⁸ Cf. Navarro Cordon e Calvo Martinez. *Op. cit.*, p. 207.

falta de querer caminhar por si, de *dizer* e não *repetir*, de *inventar* e não de *copiar*.».³⁹ A polémica *Questão Coimbrã* tem como origem remota a «Conversação Preambular» e, mais imediata, a Carta-posfácio de Castilho, respectivamente, aos livros *D. Jaime* (1862), de Tomás Ribeiro, e *Poema da Mocidade* (1865), de Pinheiro Chagas. No prólogo ao seu livro,⁴⁰ Tomás Ribeiro refere-se a Castilho como o «nosso primeiro poeta» e «meu autorizado mestre», revelando o magistério literário e pedagógico que ele exercia nas letras portuguesas, a quem os jovens poetas submetiam à apreciação as suas obras para dele receberem o aval para publicação: «o meu poema estava nobilitado», afirma Tomás Ribeiro, o que justifica o epíteto dado à corte castilhiana de «Escola do Elogio Mútuo», disfarçando a ausência de espírito crítico e de capacidade criadora, beneficiando o intelectual sem talento e manipulando um público sem formação crítica.⁴¹

Na carta-posfácio, Castilho refere-se a Antero e Teófilo Braga – que haviam publicado, respectivamente, *Odes Modernas* (1865) e *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras* (1864), seguindo *La Légende des Siècles* (1859) de Victor Hugo –,

³⁹ Cf. Alberto Ferreira e Maria José Marinho. *Op. cit.*, p. 153. Leiam-se estas palavras como a formulação romântica da liberdade e dignidade do «novo» pensamento e a visão do poeta como herói prometeico, que se revolta contra quem constringe a sua missão redentora e revolucionária. Fernando Pessoa colocaria aqui o marco do «moderno» na poesia portuguesa: «Da transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas, pode-se considerar ponto de partida Antero de Quental e a Escola de Coimbra (...)» (Cf. Fernando Pessoa. «Sobre a Moderna Literatura Portuguesa» in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, 2.^a edição, 1973, p. 333). E noutro artigo: «(...) esta Escola foi o renascimento da poesia portuguesa adentro da poesia portuguesa. (...) de novo fomos nossos em verso (...)» Cf. Fernando Pessoa. «Introdução à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*» in *Páginas sobre Literatura e Estética*. Organização, introdução, notas e bibliografia básica actualizada de António Quadros. Mem Martins, Publicações Europa-América, [1986], p. 193.

⁴⁰ Cf. Tomás Ribeiro. «Prólogo da 1.^a edição do poema *D. Jaime*» recolhido por Maria do Carmo Castelo Branco e Maria de Lourdes Alarcão. *Do 'Tibur' ao 'Cenáculo'*. Porto, Porto Editora, 1981, p. 68.

⁴¹ Confrontando a obra de Tomás Ribeiro com *Os Lusíadas* e enaltecendo aquela como obrigatória para as escolas, Castilho provocou reacções de Ramalho Ortigão e Pereira de Castro, no *Jornal do Porto* (Agosto-Dezembro de 1862), e de vários escritores de Lisboa, na *Revolução de Setembro* e na *Gazeta de Portugal*. Também João de Deus lhe respondeu n' *O Bejense*, a 7 de Novembro de 1863. Antero considerou o poeta algarvio como precursor da geração coimbrã, pelo seu inconformismo perante o romantismo convencional e pela renovação do lirismo que empreendia, depurando-o do artificialismo e conferindo-lhe espontaneidade e sinceridade para, como diz Alberto Ferreira, «*dessubjectivar o romantismo*» (Cf. Alberto Ferreira. *Perspectiva do Romantismo Português*. *Op. cit.*, p. 96). A polémica é, de certa forma, antecipada n' *O Século XIX*, em Maio de 1864, quando Germano Meireles acusa Castilho de ser um ditador do gosto poético.

considerando que «(...) pelas alturas em que voam, confesso, humilde e envergonhado, que muito pouco enxergo, nem atino para onde vão, nem avento o que será deles afinal (...)».⁴² A reacção dever-se-á não tanto à obra de Antero,⁴³ mas à nota-posfácio sobre a missão revolucionária da poesia, onde o Poeta opõe à ideia castilhana da escrita poética como acto programado uma concepção social e militante de poesia, definindo a missão do poeta como um *sacerdócio* e afirmando uma atitude ética de *sinceridade* e *independência*, numa *actividade empenhada* identificada com o espírito do seu tempo e como instrumento de reflexão crítica.⁴⁴ Esta seria a verdadeira *questão coimbrã*: a afirmação de uma concepção activa e interventora da Literatura.⁴⁵

Mas terá o Romantismo sido recusado, ultrapassado, substituído, por acção dos jovens polemistas contra o romantismo «velho e cansado», já desgastado, de Castilho e seus discípulos? E haverá melhor forma de interpretar o significado de *Romantismos*, ou de como se revela a multiplicidade do ideário romântico e das suas tendências por vezes conflituosas, do que a *Questão Coimbrã*? Não se trata de um combate entre Romantismo e Realismo (se bem que, num outro enquadramento ideológico, os

⁴² Cf. Alberto Ferreira e Maria José Marinho. *Op. cit.*, p. 129.

⁴³ Em Maio de 1862, no Teatro Académico de Coimbra, perante Castilho, Antero declama a ode «À História», que incluirá no seu livro. Entusiasmado, Castilho dirá a Filipe de Quental, tio do Poeta e lente de Coimbra: «Seu sobrinho é um poeta de génio» e saúda profeticamente o seu antigo aluno como «esperançosa glória nacional». Cf. José Bruno Carreiro. *Antero de Quental. Subsídios para a sua Biografia*. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2.^a edição, volume I, 1981, pp. 152-153.

⁴⁴ Contra o espírito de rotina, repudiando formas literárias estagnadas, o *programa poético* anterior teria agitado o *Tibur* castilhiano, defendendo a «alta missão que foi sempre a da Poesia» («(...) a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade – (...) a *Poesia moderna é a voz da Revolução* (...)). Cf. Antero de Quental. «Nota (sobre a missão revolucionária da poesia)» in *Odes Modernas*. *Op. cit.*, p. 208), afirmando: «(...) o grande espírito de revolta da nossa idade – nele e por ele é que somos, por ele e nele é que vivemos. (...) Esta voz, se é a mais alta, deve também ser a mais poética. A poesia que quiser corresponder ao sentir mais fundo do seu tempo, hoje, tem forçosamente de ser uma poesia revolucionária. Que importa que a palavra não pareça *poética* às vestais literárias do culto da *arte pela arte*?» Cf. *idem*, pp. 208 e 212.

⁴⁵ Trata-se de uma alteração da ideia e do papel da Literatura, uma nova concepção de criação poética: para além dos limites e das perspectivas do horizonte literário nacional, nas *Odes Modernas* Antero alia o idealismo de matriz romântica a uma militância cultural e social e uma consciência de temas e problemas contemporâneos, onde se repetem em apologia romântica as palavras *Ideal*, *Justiça*, *Liberdade*, *Verdade*: «(...) o que se apontava era uma nova concepção de cultura capaz de incentivar a visão crítica e social do mundo moderno, uma forma activa de consciência, um despertar da mente, uma alvorada da razão.». Cf. Alberto Ferreira. *Op. cit.*, p. 181.

aspectos relevados pela geração coimbrã marcarão o advento do Realismo⁴⁶), mas de uma polémica dentro do Romantismo, entre duas gerações românticas, duas visões do Romantismo: o *oficial*, convencional e artificial, levando ao exagero e deturpando hiperbolicamente o que o orientara à nascença – o sentimento como valor predominante e a intuição original do infinito; e a face idealista da vanguarda, polémica e crítica, representada pelos jovens estudantes contra a degenerescência em que caíra a segunda geração romântica e que procura a renovação e a aplicação do *ideal* romântico: a liberdade, a originalidade, a autonomia da arte, a rebeldia, romântica por natureza e que será a forma pela qual os jovens estudantes se manifestarão.⁴⁷ Mais do que uma questão literária, tratava-se de questionar a sociedade, a cultura, a política, criticando o alheamento e a alienação nacionais em relação às transformações europeias e à vanguarda científica e filosófica: «Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito

⁴⁶ «(...) realismo não é só, aos olhos desta geração, uma técnica da arte, uma doutrina de escola, mas antes uma verdadeira moral e quase uma filosofia da arte. Não se tratava, somente, de oferecer à sociedade contemporânea um quadro exacto, sem nenhuns alindamentos, dos seus vícios, dos seus horrores e das suas injustiças; é preciso que esta representação fiel e corajosa da verdade social e humana sirva de lição, ostente a necessidade de reformar as instituições e os costumes.» (Cf. Pierre Hourcade. *Op. cit.*, p. 30). Curioso é que o próprio Castilho e os seus seguidores considerassem que a sua literatura era «realista», alegando o cultivo do realismo na escrita de ideias claras e simples: «Se acaso há realistas, defensores da naturalidade da expressão, modo simples de falar e escrever, eles situam-se, precisamente, do lado de Castilho. Realismo contrariava transcendentalismo, pecado de que eram acusados tanto Antero como Teófilo. Ser realista, aqui, equivalia a usar conceitos e modos de os exprimir suficientemente simples para serem entendidos.» Cf. Maria José Marinho e Alberto Ferreira. *A Questão Coimbrã (Bom Senso e Bom Gosto)*. *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ «Com a Geração de 70, processa-se uma extraordinária revolução cultural e literária que, em síntese, poderá ser qualificada de *redescoberta* do Romantismo como um todo, isto é, como fenómeno universal (ou mais propriamente europeu (...)).» (Cf. Álvaro Manuel Machado. «Romantismo». *Op. cit.*, p. 553). Lisboa ficou ligada a Espanha por caminho-de-ferro em 1863 e, no ano seguinte, com o norte do país, o que permitiu que as obras editadas em França, de autores franceses ou traduções de autores ingleses ou alemães, chegassem com mais rapidez a Portugal, implicando uma expansão de ideias e atitudes inovadoras: a inicial tendência romântica cede lugar à análise atenta das novas formas sociais e a poesia torna-se mais filosófica e revolucionária, menos intimista. Esta actuação contra o «*status quo*» corporizado em Castilho e manifesta no pensamento e na produção literária de Antero e dos seus companheiros é norteadada pelo romantismo alemão que, no final do século XVIII e princípio do século XIX, se desenvolveu no sentido da fundamentação filosófica de uma nova maneira de ser artística, considerando Antero que «(...) foi o ponto de partida da actual evolução da literatura portuguesa.» Cf. carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887). *Op. cit.*, volume II, p. 835.

moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é Revolução (...).».⁴⁸

Afirmou Eça de Queirós: «O protesto de Anthero foi portanto moral, não litterario.».⁴⁹ Ou seja, a *missão revolucionária* de Antero tem por base a *consciência moral* como guia e a *liberdade* como reivindicação da sua responsabilidade como poeta e da dimensão pedagógica e reformista da palavra poética, factor de regeneração moral e social, unindo um programa literário da modernidade com um programa político.⁵⁰

Considera Pierre Hourcade:

(...) entre 1865 e 1880 é incontestável que um *segundo romantismo, muito diferente do primeiro*, ocupa um lugar preponderante, e que este segundo romantismo é *de inspiração e de expressão quase exclusivamente francesas*. A verdadeira influência do romantismo francês não se exerceu em Portugal senão precisamente no momento em que ele deixou de agir no seu país de origem, e exerceu-se sobre uma *geração literária que se dizia muitas vezes inspirada por um ideal completamente diferente*.⁵¹

Assiste-se, pois, a uma *renovação* do Romantismo,⁵² um *novo romantismo* ideológico apelidado de «romantismo social»,⁵³ opondo-se os seus cultores aos poetas imediatamente seus antecessores. Hourcade, como outros críticos, optam por classificar esta nova geração como «segundo romantismo», considerando Garrett, Herculano,

⁴⁸ Cf. Antero de Quental. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. (Colecção Oitocentos Anos de História). Lisboa, Ulmeiro, 6.^a edição, 1994, p. 68. Alberto Ferreira lê a polémica como «(...) uma guerra moral, não raras vezes romântica, à sociedade constitucional e era (...) a reivindicação da continuidade do espírito crítico que os intelectuais burgueses haviam desenvolvido na esteira do iluminismo do século XVIII.» Cf. Alberto Ferreira. *Op. cit.*, p. 133.

⁴⁹ Cf. Eça de Queirós. «Um genio que era um santo». *Op. cit.*, p. 491.

⁵⁰ «Os autores novos (...) necessitam de conquistar o seu 'espaço', em competição e confronto com os detentores do poder do campo literário. (...) implica uma luta consciente ou inconsciente pelo domínio do fundamento e do instrumento primordial de todo o poder simbólico – a linguagem verbal.» Cf. Aguiar e Silva. *Op. cit.*, p. 426.

⁵¹ Cf. Pierre Hourcade. *Op. cit.*, pp. 27-28 (meu sublinhado).

⁵² A criação por Antero, Eça e Batalha Reis, em 1869, do heterónimo colectivo Carlos Fradique Mendes reflecte as leituras *arremessadas do Norte aos pacotes* e a intenção de renovar o Romantismo em Portugal, seguindo o representante da *consciência moderna* que era o poeta «satânico» Baudelaire. Recorda Batalha Reis: «Não estou porém inteiramente certo que o Anthero de Quental (...) não puzesse às vezes, com sinceridade, sentimentos próprios no que Carlos Fradique Mendes assignava.» (Cf. «Annos de Lisboa» in *Anthero de Quental – In Memoriam*. *Op. cit.*, p. 462). É possível comprovar a recuperação desses textos, com variantes, para obras assinadas com o nome do Poeta.

⁵³ «(...) a 'Questão Coimbrã' renova o lirismo tradicional, quer orientando-se na linha de João de Deus que soubera reunir, numa mesma instância poética, o lirismo com a sátira, ou, acolhendo a mensagem de Victor Hugo, introduz a dimensão social criando o *romantismo social* (...).» Cf. Alberto Ferreira e Maria José Marinho. *Op. cit.*, p. 48.

Castilho e os ultra-românticos como o primeiro momento romântico na literatura portuguesa.⁵⁴ Os novos poetas recuperam os ideais iniciais do Romantismo, retomando a crítica garrettiana e a combatividade herculaniana, redescobrimo os modelos da poesia romântica europeia e assimilando uma *totalidade romântica* vagamente imitada ou até mesmo ignorada pelas gerações anteriores,⁵⁵ expondo uma *nova configuração artística da realidade* sob a forma de uma sensibilidade moderna, adoptando o exemplo do messianismo político e social de Victor Hugo, poeta iniciador do romantismo francês e, mais tarde, exilado, seu reformador – nesta época, em França, domina o naturalismo de Zola. É, portanto, francesa a maior influência desta nova geração, mas não esqueçamos o pensamento alemão,⁵⁶ influente em e com Antero de Quental, determinando a *nova ideia* que se procura introduzir no nosso país, como «(...) se a literatura portuguesa tivesse integralmente renegado o seu Romantismo por volta de 1860, para se dizer filho de um idealismo radicalmente diferente. Nada disto aconteceu (...).»⁵⁷

⁵⁴ A verdade é que nem sequer existe um fosso temporal entre a primeira e a segunda geração, considerando-se Garrett e Herculano numa primeira fase, a que se seguiram os ultra-românticos: «(...) o Ultra-Romantismo não vem *depois* do Romantismo; surge (ou, se se preferir, vai surgindo), em tempo romântico, como degenerescência de temas, de valores e de formas literárias, implicando-se nessa degenerescência factores socioculturais de incidência ideológica (...).» Cf. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires. *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Lisboa, Editorial Verbo, 5.º volume, 1993, p. 246.

⁵⁵ «(...) da mitologia de Shakespeare a Dickens, Coleridge ou Edgar Poe; de Goethe a Heine, Hoffman e Novalis; de Lamartine (liberto da retórica sentimentalista e funérea ultra-romântica) a Nerval, Balzac, Michelet, Taine, Renan, Proudhon, Baudelaire, Flaubert e Victor Hugo, conciliando-os com as novas ideias do Realismo-Naturalismo de Zola e o positivismo de Comte.» Cf. Álvaro Manuel Machado. «Romantismo». *Op. cit.*, p. 554.

⁵⁶ «(...) apesar do grande interesse e curiosidade das gerações de pré-românticos e românticos portugueses pela literatura e cultura alemãs, a dificuldade do contacto directo com a língua e com o país determinou a expansão de um germanismo superficial e afrancesado.» (Cf. F. Gil Costa. *Op. cit.*, p. 495). Na mesma obra, afirma Álvaro Manuel Machado: «(...) síntese ideal para o final do nosso século XIX: a do pensamento francês com o pensamento alemão, o primeiro servindo de intermediário ao segundo, atitude que foi, em última análise, predominante nos principais representantes da Geração de 70.» (Cf. Álvaro Manuel Machado. «Romantismo Francês (Leituras e Contactos)» (s.v.) *in op. cit.*, p. 508). Num pensamento que evoca a independência poética anterior, escreveu Fernando Pessoa: «Antero é discípulo da filosofia alemã, porém a poesia de Antero não é discípula de coisa alguma.» Cf. Fernando Pessoa. «Introdução à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*». *Op. cit.*, p. 193.

⁵⁷ Cf. Pierre Hourcade. *Op. cit.*, pp. 26-27. «O prolongamento do romantismo alimentará os Coimbrões na polémica do Bom Senso (já injustamente classificados de realistas, eles, pobres moços, tão românticos!) (...).» (Cf. Alberto Ferreira. *Op. cit.*, p. 36). Considerando o *romantismo poético contemporâneo*, datando-o dos fins do século XVIII aos nossos dias, Joel Serrão declara: «Em todo esse longo período,

O *programa anteriano* não rompe com o Romantismo, mas com aquele Romantismo estereotipado que cultivava temas medíocres, defendendo a arte como forma de consciência insubmissa;⁵⁸ daí que ele recupere do primeiro Romantismo português, tendo Herculano como mestre reconhecido, a tendência filosófica alemã e a fusão de ideias filosóficas com a poesia, continuando-o após a Questão Coimbrã na sua acção idealizante e antiformalista. O Romantismo português revelou-se pouco atraído pelo transcendentalismo ou pela exploração do inconsciente e do onírico, pelo que será a produção poética anteriana que virá afirmar um princípio de *modernidade*,⁵⁹ renovando a linguagem poética e despertando ideias que serão desenvolvidas futuramente.

Álvaro Manuel Machado considera que nos escapou a lição do grande romantismo europeu, sobretudo a mais elevada e cósmica, a do romantismo alemão. No entanto, Antero tiraria dele proveito sem deixar de ser original ou de estar enraizado na cultura portuguesa, opondo-se à estética narcisista da facilidade ultra-romântica.⁶⁰ Será Antero quem pensará o Romantismo não em termos de género mas assumindo-o

que não findou ainda, a onda de fundo da poesia ocidental, apesar das correntes e contracorrentes que a constituem, é romântica – e é o romantismo que, em dada perspectiva, constitui a *actualidade* poética da nossa civilização. Um romantismo em devir, é certo, e, por vezes, em oposição a si mesmo, negando-se, e que se metamorfoseia, sem que se lhe altere, contudo, a sua natureza fundamental.». (Cf. «O devir da poesia romântica no devir na sociedade burguesa (Esboço de investigação)» in *Temas de Cultura Portuguesa*. (Obras de Joel Serrão n.º 6). Lisboa, Livros Horizonte, volume I, 1983, p. 99). Afirma-se na sua essência o género poético romântico como devir, não se apreendendo ou esgotando numa única interpretação crítica; é infinito na sua liberdade, sem lei que o domine, *absolutamente* único porque livre, afirmando-se nessa expressão que é procura (de se) dizer.

⁵⁸ «(...) só mais tarde, quando morre um certo romantismo, depois de 1865, há condições para que surjam ‘românticos’ como o foram um Antero, um António Nobre ou um Teixeira de Pascoaes (...).». Cf. Maria de Lourdes Ferraz. *A Ironia Romântica. Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 190.

⁵⁹ «(...) a grande lição deste poeta foi a de retomar *todas* as ideias estéticas, históricas, religiosas, sociais e políticas desde o início do nosso Romantismo, mas acrescentando-lhe um sentido de romantismo como ‘arte moderna’, para utilizarmos a célebre definição de Baudelaire: ‘Qui dit romantisme dit art moderne – c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimés par tous les moyens qui contiennent les arts.’». Cf. Álvaro Manuel Machado. *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*. *Op. cit.*, p. 88.

⁶⁰ «A influência da filosofia alemã na nossa acanhada cultura constitui um facto romântico – ou corresponde à introdução do romantismo como *forma literária autónoma*.». Cf. Alberto Ferreira. *Perspectiva do Romantismo Português*. *Op. cit.*, p. 103.

plenamente numa estruturação reflexiva ao empreender a criação de uma poesia que Álvaro Manuel Machado designa como «poética do absoluto»:

Influenciado sobretudo pelos românticos alemães, mas também por Vitor Hugo, Antero exprime essencialmente, desde *Odes Modernas*, o absoluto da ideia filosófica como poética do absoluto numa estética romântica que, não se confinando a um período literário preciso, pretende tornar-se uma estética essencialmente intemporal e elaborada a partir numa linguagem simbólica.⁶¹

Aspirando à Liberdade e à Justiça, pela via da Razão (recuperação iluminista onde persiste a influência francesa), Antero recupera do romantismo alemão a ideia de fazer da arte experiência do Absoluto, por ela manifestando o caminho para o sentimento do infinito, que é libertação de regras e restrições à inspiração artística e libertação do contingente e efêmero mundo das aparências.⁶² No entanto, esta busca ansiosa, desesperada e melancólica do absoluto revela-se no *eu* romântico sob a forma de imagens do silêncio, da noite, da morte e na aniquilação física e espiritual. O apelo cósmico do absoluto nocturno filiam Antero na linha de Hölderlin ou Novalis, resultando esta poética do absoluto romântico em niilismo que se exprime por imagens obsessivas da noite, onde a representação da Morte se assume em ambientes fantasmáticos ou espectros que, como enviados *do outro lado*, revelam ao (ou do) sujeito poético uma idealização e uma possibilidade de comunicação entre dois níveis opostos, mas que comungam entre si. Ao poeta-sujeito poético assiste a capacidade de estabelecer uma ligação mental-espiritual com um universo onírico, imaterial, um

⁶¹ Cf. Álvaro Manuel Machado. *Poesia Romântica Portuguesa. Op. cit.*, p. 21.

⁶² «O fazer poético anterior é, muito precisamente, isso mesmo: um *fazer*, uma atitude decorrente do empenhamento reflexivo quer a nível pessoal quer a nível social, e nessa mesma medida sujeito à felicidade da sua realização – que se resolve, em Antero, na consciência de uma infelicidade operativa.». Cf. Helena Carvalhão Buescu. «Práticas sócio-institucionais do literário no Romantismo» in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. (Coleção Campo da Literatura /Ensaio-66). Porto, Campo das Letras, 2001, p. 28.

mundo inteligível onde ele *vê com os olhos da alma* a bênção a que aspira, perseguida como redentora e que o libertará da prisão material do mundo dos sentidos.⁶³

A lição de Antero é o seu hino poético e social, da voz da poesia que se liberta e do poeta *pregador do Ideal*, à procura da ambição adivinhada em visões proféticas e oníricas *noutro espaço*, justo e purificador, onde a Verdade se faz lei.

Vós, Poetas, vós sois também sibilas,
Que adivinhais e andais com voz fremente
Sempre a gritar – àvante! àvante! à gente,
Por cidades, por montes e por vilas.⁶⁴

Explicitar-se-ão, agora, algumas características do período romântico, poetadas por Antero de Quental nos seus sonetos, e que revelam como o Poeta foi influenciado por leituras e autores românticos, principalmente franceses e alemães. Deste modo, estas considerações permitirão também, ao contextualizar o Poeta neste período, pensar o modo como Antero tornou específico e português o Romantismo que chegava a Portugal, «(...) descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários...».⁶⁵

O Romantismo nasce com um *novo conceito de Razão*, como uma força infinita e onipotente, como actividade, liberdade, capacidade criadora, transformando o

⁶³ Afirma Antero: «Quanto a mim o Absoluto, não existindo *em si* como coisa distinta do Universo, mas só como uma categoria do entendimento e uma maneira pela qual a inteligência concebe o Todo, o Absoluto não é mais do que o elemento que a razão pura ajunta à realidade fenomenal e sensível, para ter a realidade completa e plena. A consequência que tiro daqui é que, se tudo pressupõe o Absoluto, este, como coisa independente *de tudo*, não está em parte alguma. (...) O Absoluto, para entrar racionalmente na vida humana, deve ser *praticado* e não *contemplado*: (...) em vez (...) de *realizar* em nós o *Absoluto* (que não tem realidade) o que devemos é praticar a vida como quem sabe que cada acto e momento dela é um acto e momento do Absoluto, e que por isso quanto mais *praticarmos*, se o fizermos com este conhecimento e intenção, mais nos uniremos ao Absoluto, a Deus.» Cf. carta a Oliveira Martins ([Ponta Delgada], 27 de Julho [de 1875]). *Op. cit.*, volume I, p. 207.

⁶⁴ Cf. Antero de Quental. «*Pater II*» in *Odes Modernas*. *Op. cit.*, pp. 61-62.

⁶⁵ Cf. Eça de Queirós. «Um genio que era um santo» in *Antero de Quental – In Memoriam*. Edição Fac-Similada. Prefácio de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 2.^a edição, 1993, p. 485.

significado e o papel do *sujeito* e dando início à modernidade estética.⁶⁶ Revolução estética e das mentalidades⁶⁷ que atravessou a Europa na segunda metade do século XVIII e início do século XIX «(...) e se prolonga irregularmente, por vezes arbitrariamente, até princípios do século XX (...)»,⁶⁸ o Romantismo constituiu uma ruptura com o Classicismo, dado a estética clássica não ser entendida pelo grande público, tornada «(...) uma receita rígida, um programa normativo artificialmente imposto que não se adequava já à realidade em evolução.»⁶⁹ Assinalando o fim da imitação dos modelos da Antiguidade Clássica, os poetas voltaram costas aos cânones neoclássicos, privilegiando as emoções, a subjectividade, o sentimento e a imaginação.⁷⁰ Assim, os autores românticos dão preferência à exaltação da liberdade, do «eu» como medida do Universo e ao fascínio do abissal, da noite, da morte, do nada, temas poetados por Antero e que analisaremos em capítulos próprios. O Classicismo sentia a existência como *ser*; o Romantismo sente-a como *dever*,⁷¹ o que implica um novo

⁶⁶ «(...) o moderno ganha agora contornos ideológico-críticos apoiados no novo individualismo burguês; inicia-se um processo de autonomização dos campos do saber, e também da literatura e da arte; nasce o autor como criador 'independente' e a instância do mercado literário; a obra liberta-se das normas e funda-se na experiência subjectiva, a estética (proposta em 1750, por Baumgarten) substitui-se às poéticas, a originalidade à convenção. O postulado da autonomia estética, formulado por Kant, provoca uma revolução no modo de encarar a produção e a recepção da obra de arte (...).» Cf. João Barrento. «Que significa 'moderno'?» in *A Espiral Vertiginosa. Ensaio sobre a cultura contemporânea*. Lisboa, Edições Cotovia, 2001, p. 19.

⁶⁷ O Romantismo «(...) corresponde a muito mais do que uma revolução literária: sendo mais uma nova maneira de enfrentar os problemas da vida e do pensamento, implica uma profunda metamorfose, uma verdadeira revolução histórico-cultural, que abrange a filosofia, as artes, as ciências, as religiões, a moral, a política, os costumes, as relações sociais e familiares, etc. (...) Com o Romantismo, abre-se um ciclo de cultura inteiramente novo (...).» Cf. Massaud Moisés. «Romantismo (1825-1865)» in *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 27.ª edição, 1994, p. 116.

⁶⁸ Cf. Álvaro Manuel Machado. «Romantismo» (s.v.) in *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 551. Jorge de Sena também considera que «(...) o Romantismo morre nos primeiros anos do século XX, quando as agitações de Vanguarda e as concorrentes transformações do post-simbolismo, criando o Modernismo, vão transferindo a liberdade para a obra de arte (...).» Cf. Jorge de Sena. «Para uma definição periodológica do Romantismo português» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Edições 70, volume I, 1981, p. 100.

⁶⁹ Cf. Maria Vitalina Leal de Matos. «Os estudos literários no Romantismo» in *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 2001, p. 45.

⁷⁰ Recorde-se a oposição que Antero manifestou contra Castilho, um neoclássico na sua essência. Retomaremos esta ideia quando abordarmos a *Questão Coimbrã*.

⁷¹ Com a publicação da revista *Athenäum*, na Alemanha, em 1798, os irmãos Schlegel definiram a poesia romântica como uma poesia universal e progressiva, que tinha como característica própria o estar sempre em evolução. A mesma ideia seria determinante no pensamento anterior: «A minha doutrina da Evolução é extremamente simples e lógica, e funda-se toda numa única ideia metafísica, o *devenir* (...).»

conceito estético, uma nova temática e uma nova sensibilidade que trazem consigo uma liberdade de sentir, de pensar e de escrever.⁷²

Pela leitura e análise dos sonetos escolhidos, comprovar-se-á que, à realidade directa e objectiva, opõe o Poeta um mundo baseado na evasão e no devaneio (*rêverie*),⁷³ que liberta o «eu» – aquilo que a realidade lhe recusa concede-lhe a imaginação; a inadaptação e o choque com a realidade são substituídos pela evasão no tempo e no espaço e o refúgio no sonho, para mundos distantes onde menos limitada seja a liberdade por que se anseia. O Romantismo era, acima de tudo, *visionário*.

Antero foi influenciado pelo Romantismo alemão,⁷⁴ que tem com o *Sturm und Drang* o seu início de rebelião contra as regras clássicas, considerando o *génio*, fundamento da criação poética, como uma força da imaginação, um dinamismo da alma, um espírito profético alheio ao domínio da razão e insusceptível de ser submetido a preceitos. A originalidade e a imaginação eram a marca do *génio*, ao qual os poetas do *Sturm und Drang* aliaram a ideia de *sublime* e que encontramos nos sonetos anteriores em metáforas de grandiosidade, como o firmamento, o horizonte, a noite, o oceano.⁷⁵

Cf. carta de Antero de Quental a Oliveira Martins (Ponta Delgada, 26 de Novembro de 1873) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume I, 1989, p. 227.

⁷² Alberto Ferreira defende que «(...) classicismo e romantismo não constituem verdadeiros géneros literários ou escolas mas atitudes de subordinação a novos quadros mentais, morais e até afectivos.». Cf. Alberto Ferreira. *Perspectiva do Romantismo Português*. Porto, Litexa, 3.^a edição, s.d., p. 28.

⁷³ O Romantismo «(...) representa um estado de alma com inúmeras modalidades que não depende ou está preso a uma época mas vagueia ao sabor dos homens inspirando-os quando eles apelam para o seu bálsamo lenitivo quando querem defender-se contra as agruras da realidade.». Cf. Raul Lino. «O Romantismo e a ‘casa portuguesa’» in *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, p. 205.

⁷⁴ «(...) a leitura do *Fausto* de Goethe (na tradução francesa de Blaze de Bury) e o livro de Rémusat sobre a nova filosofia alemã exerceram todavia sobre o meu espírito uma impressão profunda e duradoura: fiquei definitivamente conquistado para o Germanismo (...).». Cf. carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887). *Op. cit.*, volume II, p. 834.

⁷⁵ «Dali o nosso olhar vê tão estranhas/Cousas, por esse céu! e tão ardentes/Visões, lá nesse mar de ondas trementes! E às estrelas, dali, vê-as tamanhas!//Amo a grandeza misteriosa e vasta.../A grande ideia (...).» («Quinze Anos», p. 20); «Ou, vendo o mar, das ermas cumeadas,/Contemplamos as nuvens vespertinas,/Que parecem fantásticas ruínas/Ao longe, no horizonte, amontoadas» («Idílio», p. 32); «Como quem da serra/Mais alta que haja, olhando aos pés a terra/E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre» («Tormento do Ideal», p. 94); «Na esfera do invisível, do intangível,/Sobre desertos, vácuo, soledade,/Voa e paira o espírito impassível!» («Transcendentalismo», p. 116).

À imitação e à regra, o romântico opõe a livre inspiração e a independência dos modelos recebidos da tradição literária,⁷⁶ entendendo o *fazer literatura* a partir do sujeito, sondando-se a si próprio e traduzindo literariamente o que sente:⁷⁷ «(...) o romântico acabava na arte o que começava na vida, ou acabava na vida o que havia tentado na arte.»⁷⁸

O culto do «eu» é uma das principais características do Romantismo, fundamento da estética e da psicologia românticas e marca da mudança na história da sociedade e da literatura dos séculos XVIII e XIX. Desenvolvendo a visão do homem como um *indivíduo*, diferente dos outros,⁷⁹ o Romantismo é filho do *individualismo*,⁸⁰ tido como o supremo valor.⁸¹ Nos sonetos anteriores que iremos analisar, é em função do «eu» que tudo se equaciona: o sujeito poético autocontempla-se narcisisticamente, numa procura de si mesmo, escrevendo para se confessar e expor a sua alma. Daí revelar-se como um espírito errante, voltado para as suas vivências emotivas, que procura a penumbra, a noite, o silêncio, o isolamento. Estará só, quererá estar só, gostará de estar

⁷⁶ Estes dois princípios norteiam a defesa de uma nova forma de poetar, que Antero desenvolve nos dois folhetos que assinalam a sua participação na polémica conhecida como *Questão Coimbrã*, instituindo o que os irmãos Schlegel consideravam ser a *apologia de uma modernidade literária* centrada na fidelidade do criador a si mesmo.

⁷⁷ «(...) o romantismo de Iena pretende restituir ao sujeito, num gesto inaugural de pura modernidade, o poder ilimitadamente criador e crítico da sua subjectividade. Eis que o sujeito se recupera a si mesmo, e se propõe como auto-operador, indiferente a quaisquer fins que lhe venham do exterior: esta liberdade e emancipação irão promovê-lo como Sujeito-da-arte. Para os homens de Iena, o sujeito é pura operação, no sentido em que é um puro agir não determinado de fora, (...) tanto no domínio da arte como no da ciência, o princípio da invenção passa a recair no próprio sujeito (...).» Cf. Eduardo Prado Coelho. «A literatura é uma ideia nova na Europa» in *Os Universos da Crítica*. (Coleção Signos n.º 40). Lisboa, Edições 70, 1987, p. 176.

⁷⁸ Cf. Jorge de Sena. *Op. cit.*, p. 100.

⁷⁹ Nas suas *Confissões*, Rousseau faz a exaltação de um «eu» absolutamente único: «Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent.» *Apud* Álvaro Manuel Machado. *As Origens do Romantismo em Portugal*. (Biblioteca Breve n.º 36). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 2.ª edição, 1985, p. 29.

⁸⁰ «O individualismo passa pelo sentimento e exaltação do *eu* interior como valor potenciador da criação estética – nomeadamente literária – numa ofensiva contra (...) os ‘espartilhos’ do classicismo e do neoclassicismo.» Cf. Maria Leonor Carvalhão Buescu. *História da Literatura*. (Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa). Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2.ª edição, 1994, p. 72.

⁸¹ «(...) o individualismo romântico encontra-se radicado no ‘eu’ idealista fichteano (...), que é um eu absoluto, centro do Mundo, não substância, mas actividade pura e infinita. E que, dominando e assimilando as limitações do ‘não-eu’, se realiza e expande com energia ilimitada.» Cf. João Mendes. *Literatura Portuguesa*. (Coleção Presenças n.º 24). Lisboa, Editorial Verbo, volume III, 2.ª edição, 1982, p. 14.

só, libertando-se do grupo em busca da solidão para se encontrar consigo e registar a sua dor. O seu mundo interior sobrepõe-se ao mundo das realidades externas; os seus sentimentos confrontam-se com a razão e a acção, interpretando o exterior (*subjectivismo*), recriando-o (*contemplativismo*), criando-o (*devaneio*).

Diferente dos outros, solitário, em comunhão com a natureza, a ligação que o sujeito poético com ela estabelece revela-a através da sua visão subjectiva, identificando-a com o seu estado de espírito, tornando-se a natureza um espelho da alma humana, projecção do sujeito que só se encontra a si próprio porque afastado do mundo. Cultivando o recolhimento intimista, o poeta romântico redescobre o sentimento religioso na visão da Natureza identificada com Deus, o que traduz uma visão panteísta e um desejo de comunhão com o universo.⁸² Afirmando o panteísmo como exaltação do nocturno e do silêncio cósmico e comungando da vitalidade do elemento natural, nasce no Poeta uma reflexão que parte do conhecimento da realidade e da percepção da possibilidade de mudança, chegando à ideia de divindade como sistema ou alma do mundo. Daí que o objectivo seja alcançar a união com o divino (Hölderlin aspirava a ser uno com o Todo, numa união com as forças divinas que encontra na natureza) ou, na metáfora de natureza-mãe, recuperar o laço protector e a união com uma (pré-) existência sem sofrimento.⁸³

À idealização do *locus amoenus* clássico prefere o romântico a descrição do *locus horrendus*. Alguns sonetos anteriores revelam o gosto por ambientes nocturnos e enevoados, onde surgem formas indecisas, mal definidas, misteriosas: a paisagem

⁸² «Numa civilização a que se sentem estranhos, perante uma religião institucionalizada e reaccionária que lhes diz muito pouco, o único lugar familiar para os românticos (...) é a natureza. Nela esperam encontrar uma comunhão com as suas próprias raízes, uma fusão com as forças obscuras que regem o cosmos. Nela esperam também, em certa medida, ultrapassar a rotura religiosa e encontrar Deus, num templo de pilares vivos.» Cf. Maria Manuela Saraiva. «Romantismo: rotura e totalidade» in *Estética do Romantismo em Portugal. Op. cit.*, p. 88.

⁸³ No soneto «*Mea Culpa*» (p. 85), lê-se: «A Natureza é minha mãe ainda.../É minha mãe...». Trata-se de «(...) uma aspiração de ordem metafísica: o desejo de fusão do homem com a natureza (...) exprime a nostalgia de uma unidade primordial perdida.» Cf. Maria Manuela Saraiva. *Op. cit.*, p. 79.

nocturna, o entardecer, ambientes sombrios, os sonhos, a morte, adaptam-se ao seu sentimento melancólico, mergulhado numa melancolia pessimista, de que procura evadir-se.

Partindo da *absolutização do «eu»*, propõe-se ao poeta romântico a intuição da totalidade, dado a poética romântica ser arte do símbolo, ou seja, da figuração do todo pelo singular. O símbolo será expressão da alma da Natureza, cifra de uma realidade superior oculta e revelação de secretas correspondências, «(...) instrumento privilegiado de revelação das analogias profundas existentes entre o microcosmo humano e terreno e o macrocosmo celeste (...);⁸⁴ logo, a poética do símbolo opera por metáfora, por associações sugestivas, realizando-se uma conciliação de opostos, dado a imaginação ser a forma de conhecimento daquela realidade.⁸⁵ Com os românticos, a arte, expressão do mundo inefável do sentimento e do sobrenatural, experimenta a impotência da palavra, a impossibilidade de dizer tudo o que está *para além* da expressão:⁸⁶

(...) trata-se sempre de uma *arte sem nome*. Arte sem nome que toma o pseudônimo de *poesia romântica*. Mas que é a poesia romântica, o gênero romântico? É mais de que uma poesia, é mais de que um gênero – é o *absoluto da literatura*. (...) A poesia romântica é a pobre e inadequada expressão (...) para formular esta *invenção da literatura* como ponto de convergência de todos os gêneros, (...) é imprescindível uma literatura em demanda de si mesma, empenhada num movimento de linguagem, que de si própria se desprenda, e caia nesse vazio do pensamento, nessa síncope do discurso (...), que é o *excesso de pensar* no mais profundo do gesto romântico.⁸⁷

Confiante no poder mágico da linguagem, onde se radica o processo de invenção, a poesia romântica, em demanda do seu *nome*, concebe o poeta como

⁸⁴ Cf. Aguiar e Silva. «Romantismo» (s.v.) in *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 16.º volume, [1983], col. 830.

⁸⁵ «(...) Shelley, na sua *Defense of poetry* (1821), define a poesia como ‘a expressão da imaginação’ e proclama que o ‘poeta participa do eterno, do infinito, do uno: relativamente às suas concepções, não existe tempo, nem espaço, nem medida’». Cf. Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, volume I, 8.ª edição, 1988, p. 553.

⁸⁶ Esta ideia será desenvolvida na análise do soneto «*Das Unnennbare*». Também no conjunto de oito sonetos intitulado «A Ideia», o sujeito poético apresenta um exercício de (tentativa de) definição do inteligível.

⁸⁷ Cf. Eduardo Prado Coelho. *Op. cit.*, pp. 180-182.

possuído pela linguagem.⁸⁸ O seu uso conduzi-lo-á à descoberta e à revelação, adoptando o tom da profecia, sendo o profeta sempre um «*outsider*», um censor isolado da humanidade transviada.⁸⁹ Operando intuitivamente e não por aplicação de regras ou fórmulas, a *imaginação* constitui uma força criadora e não reprodutora, passando-se de uma teoria mimética a uma teoria expressiva da arte (é o *poder criador da subjectividade* que determina a arte como expressão e não imitação), libertando o homem da limitação dos sentidos e elevando-o a Deus numa forma superior de conhecimento: «A imaginação (...) é o equivalente, no plano humano, da própria força criadora infinita que plasmou o universo, repetindo o poeta, na criação do poema, o divino acto da criação originária e absoluta. (...) A poesia é visão, é visitação divina à alma do poeta e a imaginação criadora é o instrumento privilegiado do conhecimento do real.»⁹⁰ A imaginação assume-se como visão interior, como poder de acesso a uma realidade oculta e primordial onde se pode conhecer a relação entre o consciente e o inconsciente, entre o divino e o humano, numa aproximação do fenómeno poético com o domínio onírico pela revelação de visões misteriosas e da profundidade do «eu», recurso que encontraremos repetidamente nos sonetos que analisaremos.⁹¹

⁸⁸ O autor romântico toma consciência da capacidade de fazer da linguagem extensão do «eu» e, através dela, *criar um universo* e não se limitar a veicular um código mimético; o autor, apresentando-se dentro da sua obra, revela uma visão crítica do mundo e assume *ser, fazer literatura*, instituindo um *tu* (leitor implícito) como estratégia legitimadora de um discurso cujo apelo é irónico: «O autoquestionamento do texto, muitas vezes acompanhado de uma interpelação ao leitor, está na base daquilo que se chama a *ironia romântica*.» (Cf. Maria Vitalina Leal de Matos. *Op. cit.*, p. 47). Sendo um dos processos de ser e de representar fundamentais do Romantismo, articulando génio e imaginação, é através da *ironia* que o autor emerge como sujeito de linguagem, o que constitui a grande revolução da modernidade. Analisaremos, mais tarde, como a ideia da Morte se assume como ironia nos sonetos anteriores.

⁸⁹ Antero escreveu assim esta ideia: «Vós, que ledes na noite... vós, profetas.../Que sois os loucos... porque andais na frente.../Que sabeis o segredo da fremente/Palavra que dá fê – ó vós, poetas!». (Cf. Antero de Quental. «*Tentanda Via II*» in *Odes Modernas*. Lisboa, Ulmeiro, 3.^a edição, [1989], p. 93). Situando a missão do poeta num plano transcendente, ele torna-se um «profeta moderno», atitude romântica que segue Victor Hugo: em nome da liberdade na arte, o poeta francês contestou as regras clássicas e identificou a defesa da originalidade artística com a luta pela liberdade.

⁹⁰ Cf. Aguiar e Silva. *Op. cit.*, p. 553.

⁹¹ Abertura para o infinito e o invisível, o sonho assume-se nos sonetos anteriores como um meio ideal de realização da aspiração criadora, ao permitir identificar poesia e reinvenção da realidade e comunicar com a realidade profunda do universo, dada a libertação do tempo e do espaço, espécie de *poesia involuntária* que floresce no Poeta sem esforço, como *escutando*, num contacto profundo com a sua alma. Sophia de Mello Breyner Andresen descreve assim esta ideia, na «Arte Poética IV»: «Sei que o poema aparece,

Uma vez que só a alma, e não os sentidos, é capaz de apreender o transcendente, a poesia romântica apresenta-se como registo da experiência interior, como *psicofania*, manifestação da alma, da interioridade do «eu», das forças primitivas e criadoras do Homem que, nos sonetos anteriores, assumem um papel activo na demanda empreendida de um *ideal*. O poeta alemão Novalis queria que a poesia fosse uma arma de defesa contra o quotidiano, em busca do absoluto; daí afirmar: «A poesia é o real absoluto; quanto mais poética for uma coisa, mais verdadeira é».⁹² Assim se desvaloriza o mundo em favor de uma realidade superior e transcendente, que só os olhos do espírito, supra-sensoriais, são susceptíveis de contemplar.

Da impossibilidade de atingir o Absoluto, a que os românticos aspiram, nascem o pessimismo, a melancolia, o desespero, o sofrimento. A desmesura das ambições e a instabilidade social e política provocam o sentimento de frustração e de inadaptação conhecido pela expressão «*mal du siècle*»:

(...) a indefinível doença que alanceia os românticos, que lhes enlanguesce a vontade, entedia a vida e faz desejar a morte, (...) exprime o cansaço e a frustração resultantes da impossibilidade de realizar o absoluto. (...) A energia anímica super-abundante, geradora de tensões insuportáveis, mãe dos infinitos desejos e dos sonhos sem limites, é que explica essa estranha florescência de tédios e agonias que devastou a sensibilidade romântica.⁹³

Almeida Garrett exprimiu assim, através da carta da personagem Carlos nas *Viagens na Minha Terra* (1846), estas palavras reveladoras do carácter do «*mal du siècle*»:

Eu estou perdido.

emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o 'poema' todo e não apenas um fragmento. (...) É preciso que eu deixe o poema dizer-se. (...) É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve». Cf. *Obra Poética*. Lisboa, Caminho, volume III, 1991, pp. 166-167.

⁹² *Apud* Ofélia Paiva Monteiro. «O período literário romântico: unidade e diversidade» in *História da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Mem Martins, Publicações Alfa, volume 4, 2003, p. 32. Considera Aguiar e Silva: «A poesia para os românticos é uma forma de *vidência*, i. é, uma forma de conhecimento que permite o acesso às camadas mais profundas do ser, inatingíveis pela via do conhecimento discursivo e científico (...)». Cf. Aguiar e Silva. «Romantismo». *Op. cit.*, col. 829.

⁹³ Cf. Aguiar e Silva. *Op. cit.*, p. 547.

E sem remédio, Joana, porque a minha natureza é incorrigível. Tenho energia de mais, tenho poderes de mais no coração. Estes excessos dele me mataram... e matam!

(...)

Mas não o quis a minha a estrela. Embriagou-se de poesia a minha imaginação e perdeu-se: não me recobro mais. A mulher que me amar há-de ser infeliz por força, a que me entregar o seu destino, há-de vê-lo perdido. Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais.

(...) Eu renuncio (...) a tudo quanto quis, a tudo quanto posso querer. Deus que me castigue, se ousa fazer uma injustiça, porque eu não me fiz o que sou, não me talhei a minha sorte, e a fatalidade que me persegue não é obra minha.⁹⁴

As raízes da melancolia romântica estavam na «moléstia» do espírito, incapaz de harmonizar-se com a mentalidade da era industrializada.⁹⁵ Sentindo uma angústia metafísica, dada a perda da fé religiosa que confessou,⁹⁶ Antero considera a vida como um problema insolúvel e a existência de forças que ele não domina nem sequer conhece e que o conduzem, como que arrastado por um cego destino, sentindo o vazio da alma, o tédio da vida e o enfraquecimento da vontade.⁹⁷ Sentimento e razão são incompatíveis, o que gera um conflito que conduz, naturalmente, à melancolia mórbida e à necessidade de confiança com a Natureza. A resolução dos seus problemas está longe; levanta então os olhos para o infinito e para o absoluto e sente uma nostalgia de algo distante no tempo e no espaço. A sensação de *distância do ideal* constitui a fonte de evasão romântica; daí a arte romântica ser essencialmente movimento, representada em

⁹⁴ Cf. Almeida Garrett. *Viagens na Minha Terra*. *Op. cit.*, pp. 265 e 288.

⁹⁵ Sendo a acção humana resultado da vida psíquica, a angústia é projectada dramaticamente quando o homem sente a tensão do desamparo, manifestando-se pela rebeldia ou por uma afirmação de força narcísica, não podendo suportar a renúncia exigida pela sociedade em nome do seu ideal. A evolução do processo cultural, com as suas contradições, recuos e conflitos, é expressão da dificuldade de conciliação do nível individual com o nível social, fonte de exigências que podem ser inaceitáveis para muitos indivíduos. Profundamente desgostado com a realidade que o cercava e que para ele era encarnação do efémero, do finito e do imperfeito, Antero confessa, desalentado, em carta a António de Azevedo Castelo Branco (Coimbra, [Depois de 7 de Fevereiro de 1866]): «Sinto entre mim e o meu país a distância abismosa deste sentimento, o desprezo. Resolvi calar-me para sempre entre estes homens». Cf. *op. cit.*, volume I, p. 67.

⁹⁶ «Varrida num instante toda a minha educação católica e tradicional, caí num estado de dúvida e de incerteza, tanto mais pungentes quanto, espírito naturalmente religioso, tinha nascido para crer placidamente e obedecer sem esforço a uma regra reconhecida. Achei-me sem direcção, estado terrível, partilhado mais ou menos por quase todos os da minha geração (...).» Cf. carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887). *Op. cit.*, volume II, p. 834.

⁹⁷ «A dor tem-me posto paralisado de espírito». Cf. carta a António de Azevedo Castelo Branco (Ponta Delgada, Abril de 1866). *Op. cit.*, volume I, p. 76.

demandas, jornadas e peregrinações, cujo objectivo é o regresso a um lar ou refúgio perdido.⁹⁸

Para Friedrich Schlegel, a essência da poesia romântica residiria na sua insatisfação perpétua de desejo de infinito, designada como *Sehnsucht*.⁹⁹ «(...) palavra alemã, dificilmente traduzível que significa a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado.»¹⁰⁰ Sem jamais poder atingir a perfeição e um mundo superior que a razão não sabe definir,¹⁰¹ os românticos começam a idealizar, «(...) perseguindo com ardente desespero um ideal abscôndito e distante, buscando angustiosamente a verdade que lhes poderia iluminar o abismo da vida.»¹⁰² Chegam assim ao desespero e a angústia metafísica surge inevitavelmente.

Sentindo que a Humanidade não o compreende e até a sua Pátria o desterra, deste choque brutal com a realidade nasce o desengano e para esse desengano só existe uma solução: fugir. Há os que fogem de fora para dentro, introvertendo-se; outros vão mais longe e suicidam-se, fugindo assim apressadamente para a eternidade, como Camilo Castelo Branco (1890) e Antero de Quental (1891).

⁹⁸ Vd., por exemplo, o soneto «O Palácio da Ventura», pp. 80-81.

⁹⁹ «Essa abertura ao sobrenatural, vagamente entrevisto e mal captado, provocava no artista uma insatisfação, sempre nova e sempre activa, uma nostalgia que Frederico Schlegel chamava ‘Sehnsucht’, e que poderia talvez traduzir-se por ‘saudade’ (...).» Cf. João Mendes. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰ Cf. Aguiar e Silva. *Op. cit.*, p. 545.

¹⁰¹ «Lá! Mas onde é lá? aonde?». Cf. «A Ideia VIII», p. 201.

¹⁰² Cf. Aguiar e Silva. *Ibidem*.

III. «Memórias duma Consciência»

(...) essa colecção de Sonetos (...). Se não tiver outro valor, valerá ao menos como um documento psicológico, que em seriedade e sinceridade não cede o lugar a nenhum outro. (...) está ali o melhor da minha vida, aquela parte mais alta da nossa vida, (...) humana e não só individual (...). Poderia chamar-lhe, se o título não fosse pretensioso, *Memórias duma Consciência*. Nunca pretendi ser poeta nem me preparei para isso com estudo e aplicação; mas, não sei como, tenho sempre encontrado a poesia ao meu lado, e espontaneamente, quase involuntariamente, têm revestido a forma poética o meu pensar e o meu sentir (coisas que em mim andam sempre muito irmãs) no curso duma evolução moral (...).¹

Este capítulo pretende ser uma primeira abordagem ao livro dos *Sonetos* de Antero de Quental, descobrindo como o Poeta descrevia a sua obra e, pela leitura de dois sonetos, procurar-se-á, com brevidade, apontar temas que serão desenvolvidos na análise dos sonetos escolhidos para os capítulos seguintes. Entre esses temas, apontar-se-ão o ambiente nocturno, o sonho, a angústia, o contacto (ou a tentativa de estabelecer diálogo) com entidades sobrenaturais e a relação do sujeito poético com o transcendente, o inefável, determinando-se um conflito entre a acção da Razão e os sentimentos do sujeito poético como origem de um drama íntimo e psicológico.

Na carta à Prof.^a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de que se retirou o excerto apresentado como epígrafe, classifica Antero de Quental o seu livro de *Sonetos* como um «documento psicológico», revestindo-o de testemunho, confissão, declaração escrita como prova ou exemplo das suas ideias e sentimentos, *memórias* de experiências vividas e sentidas no passado, legadas em verso ao futuro, onde poderá encontrar uma identificação e comunhão com outras sensibilidades idênticas dada a possibilidade de leitura «não só individual», como afirma o Poeta, pela *universalidade* das suas ideias e sentimentos e da situação interrogativa do seu tempo. Os *Sonetos* foram descritos pelo

¹ Cf. carta de Antero de Quental a Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Vila do Conde, 7 de Agosto [de 1885]) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume II, 1989, pp. 747-749.

Poeta como uma «(...) espécie de autobiografia psicológica, que pelo menos valerá como documento, pois nela está retratada uma evolução intelectual e sentimental, as ‘memórias duma alma’ (...)»,² retratando as oscilações entre a euforia e a depressão vividas pelo Poeta, atormentado por uma crescente *angústia metafísica* que o conduz ao pessimismo,³ mergulhado em inquietações filosóficas e religiosas e *ansioso da verdade* que só pode ser alcançada intelectual e mentalmente, revelando-se na *consciência moral* do homem.

Apesar da tendência pessimista e depressiva que em alguns momentos o atravessa, o Poeta encara o seu livro como «o melhor», a «parte mais alta» da sua vida, talvez pela veracidade do seu discurso poético,⁴ por excelência a forma de expressão *sincera e original* que serviria o seu pensamento e inspiração,⁵ comungando com o discurso filosófico e estabelecendo uma aliança poético-reflexiva: a literatura deve conter em si um elemento filosófico e a filosofia deverá deixar-se transformar pela arte, conter um elemento artístico, ideia que remete para o princípio romântico de mistura de géneros e para a poética do romantismo alemão, que considerava que a poesia não deveria separar-se da filosofia.⁶ «Antero sentia-se, na verdade, bem mais poeta do que

² Cf. carta a António de Azevedo Castelo Branco (Vila do Conde, 6 de Junho [de 1885]). *Op. cit.*, volume II, p. 742.

³ «(...) muito padeceu porque muito pensou (...)», considera Eça de Queirós. Cf. «Um genio que era um santo» in *Anthero de Quental – In Memoriam*. Edição Fac-Similada. Prefácio de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 2.^a edição, 1993, p. 522.

⁴ A expressão artística implica uma vivência: «(...) tout est, d’une certaine façon, *littéralement* vrai.». Cf. Eduardo Lourenço. «Le destin – Antero de Quental» in *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, p. 120.

⁵ «Fazer versos foi sempre em mim coisa perfeitamente involuntária; pelo menos ganhei com isso fazê-los sempre perfeitamente sinceros. Estimo este livrinho dos *Sonetos* por acompanhar, como a notação dum diário íntimo e sem mais preocupações do que a exactidão das notas dum diário, as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência.». Cf. carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887). *Op. cit.*, p. 839.

⁶ «(...) comme Heidegger nous l’a rappelé, *Poésie et Philosophie* occupent l’une en face de l’autre les sommets de deux montagnes, unies mystérieusement à la base, mais de nature différente. On ne peut pas osciller de l’une à l’autre, comme l’a fait Antero, si ce n’est sur le monde imaginaire, c’est-à-dire, *poétiquement*.» (Cf. Eduardo Lourenço. *Op. cit.*, p. 139). Joel Serrão considera que «(...) a poesia exprime sentimentos (inquietações, desejos, alegrias, etc.), e não filosofemas. ‘Poesia filosófica’ é uma expressão destituída de sentido. Antero, por exemplo, não é um poeta-filósofo ou um filósofo-poeta mas poeta e filósofo. Ao que nos parece, Antero é poeta nos momentos em que, por razões várias, *desiste* de ser

filósofo e sempre houve geral acordo em reconhecer que nele o sentimento precede a ideia, o coração se adianta à razão. Ele próprio falou um dia da sua propensão para o dogmatismo, como resultante da sua personalidade originariamente poética.»⁷ Essa comunhão – que é uma disputa de primazia com que Fernando Pessoa também se debateria⁸ e que se reveste de uma relação dialéctica impulsionadora do próprio pensamento – aparece como espontânea e natural na construção de uma *evolução moral*, desígnio e objectivo frequentemente referenciado pelo Poeta como fim último a atingir. Assim, a filosofia, para Antero, tem como objectivo suprimir o vazio metafísico em busca de um princípio moral que dê sentido à existência e que se alcançaria na fruição e na realização da ideia de Bem.⁹

pensador, – de prosseguir até ao cabo uma obra de dilucidação de ideias que nele se enleia com os complexos afectivo-representativos que, por vezes, o reduziam, a partir de determinada época, à inacção contemplativa.» Cf. Joel Serrão. «Por uma história cultural do século XIX português» in *Temas Oitocentistas*. (Obras de Joel Serrão n.º 2). Lisboa, Livros Horizonte, volume I, 1980, p. 35.

⁷ Cf. Leonel Ribeiro dos Santos (Apresentação e comentário da obra). *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. (Textos de Apoio n.º 63). Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 23. Pensa E. M. de Melo e Castro: «(...) Antero não é divisível em filósofo para um lado e poeta para o outro. Ele é uma peça só, que se desenvolve no excesso da sua inteligência sensível, criando, isso sim, uma nova síntese de enunciação poético-filosófica, de que os *Sonetos* são a realização escritural perfeita. (...) Nova, verdadeiramente nova, será em Antero, passo a passo, crise a crise, a escrita dos *Sonetos*, até à síntese do sensível e do inteligível, originando mesmo um paradigma de poesia filosófica.» Cf. E. M. de Melo e Castro. «Razão e desrazão dialéctica da Poesia Portuguesa, do século XX a Camões, ou vice-versa (A propósito de Antero)» in *Voos da Fénix Crítica*. Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp.45-46.

⁸ Dirá: «O que em mim sente 'stá pensando.» (Cf. Fernando Pessoa. «Ela canta, pobre ceifeira» in *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 8.ª edição, 1992, p. 109), denunciando a experiência do drama de uma consciência, a intelectualização de um drama íntimo na racionalização dos sentimentos, reconhecendo a experiência emocional como o ponto de partida da criação poética, procurando a representação da emoção, do sentir. Comenta Oliveira Martins sobre Antero: «É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente; sente o que pensa.» (Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.ª edição, 1984, p. LXVI). Eduardo Lourenço considera que «Antero é a primeira consciência portuguesa separada de si mesma, irredutivelmente *dual*. A dualidade *sentimental* ou *psicológica* já tivera expressão no romantismo e procedia de longa tradição lírica, mas não existia ainda sob a forma *metafísica* e *vivencial* que Antero lhe conferirá.» (Cf. Eduardo Lourenço. «Da Literatura como Interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)» in *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3.ª edição, 1988, p. 93). Esta relação entre pensamento e sentimento, a partir de Antero, será continuada no final do século XIX e princípio do século XX, pelo Decadentismo e o Simbolismo até ao Modernismo, sobretudo no domínio da poesia, de António Nobre a Fernando Pessoa, passando por Camilo Pessanha, assim como determina a ansiedade metafísica que se lê em Pessoa e nos seus heterónimos.

⁹ É o próprio Poeta que confessa a necessidade de recorrer à filosofia, por no pensamento se dar o processo através do qual o ser se torna interior, «(...) na confusão e no tropel dum espírito agitado por problemas que a poesia só por si não podia resolver.» (Cf. carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Vila do Conde, 7 de Agosto [de 1885]). *Op. cit.*, volume II, p. 748). «É um fruto da Filosofia, e quem me diria a mim, quando em Coimbra comecei a cultivá-la, que o que então era para mim só curiosidade da

A escolha do soneto por Antero como forma de expressão poética não é fortuita, pois, segu(i)ndo a ideia do romantismo alemão, permitiria que se relacionasse intimamente poesia e filosofia. «Poema de forma fixa, caracterizado pela tensão e pela concisão discursiva (...)», o soneto, como desenvolvimento de um silogismo que rejeita o que for estranho e que não pode conter, constituiria para Antero «(...) um desafio e ao mesmo tempo um apoio na sua contensão, na unidade da composição e na necessidade de organizar cada estrofe de forma a que coincida com um passo do desenvolvimento de uma única ideia central.»¹⁰

Ao pensar o soneto como a «(...) forma completa do lirismo *puro* (...)»¹¹ e exercício de síntese que elimina o supérfluo e favorece a expressão fiel da sinceridade, Antero

(...) parece explicar o seu próprio ideal poético: ao garantir a unidade de composição e a simplicidade de cada estrofe, os preceitos e até a brevidade dos catorze versos do Soneto convertem-no numa forma privilegiada de ir acompanhando a própria compreensão do sentimento, poeticamente transformado em ideia, e de combinar o mistério e o vago com a inteligência, o claro e o definido. (...) conseguindo com aparente simplicidade equilibrar a imaginação poética com uma extraordinária capacidade de intelectualização e síntese.¹²

Legado de dois modelos literários tão importantes como Camões e Bocage, a recuperação e valorização desta forma poética, «(...) espécie de novo classicismo, de

inteligência, viria a ser agora amparo moral, fonte de energia e escudo contra mil e um males!» (Cf. carta a Francisco Machado de Faria e Maia (Vila do Conde, 28 de Março de 1885). *Op. cit.*, volume II, p. 729). A assunção do acto de ver-sejar como involuntário remete para a ideia de uma origem «natural» do poema e da raiz divina da criação, assumindo-se também a poesia como prolongamento ou complemento da reflexão filosófica. No ensaio «A Poesia na Actualidade» (1881), Antero defende a natureza da poesia ao mesmo tempo intuitiva e analítica, entre a pura espontaneidade e a reflexão pura, em que domina e triunfa a imaginação.

¹⁰ Cf. Maria do Céu Fraga. «Soneto» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 5.º volume, 2005, cols. 167 e 170.

¹¹ Cf. Antero de Quental. «Prefácio à edição dos *Sonetos* de 1861» in *Sonetos*. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, p. 227.

¹² Cf. Maria do Céu Fraga. *Op. cit.*, cols. 173-174. Sendo a síntese que dá a forma e obrigando a um processo de depuração da linguagem, o soneto permite a assunção poética do discurso do filósofo: «O poeta toma conhecimento do que lhe vai na alma: estuda-se no íntimo: tem consciência dos factos instintivos do espírito: e a inteligência retrata, como pode, esse estranho que lhe entrou em casa, a quem quer por força conhecer.

A inteligência forma *ideia* do *sentimento*». Cf. Antero de Quental. «Prefácio à edição dos *Sonetos* de 1861». *Op. cit.*, p. 229.

uma nova discursividade relacionante (...)»¹³, permite a Antero o registo da sua dupla face eufórica e pessimista e dar voz ao seu tumulto íntimo, considerando-se que, «(...) mais do que autor de uma escolha formal, Antero é escolhido pelo soneto.»¹⁴ Aí representa o seu empenho e militância social, o seu pensamento complexo e obscuro, angustiado pelo silêncio e pela escuridão, concentrando conflitos e contradições que tecem a sua profunda angústia existencial, a ontológica luta anterioriana, denunciando

(...) comportamentos de *superação* e de *busca*, em activo diálogo com sombrias tendências para uma *dissolução* já de tons finisseculares. (...) Nessa busca participa o pendor para o «apagamento» que se aproxima do estado de *beatitude* do Nirvana budista (...); e participa nela também, no contexto de uma evasão de teor transcendental, o reencontro com a religiosidade (...).¹⁵

Exemplo da vivência psicológica do sujeito poético anterioriano, possibilitando a leitura do drama entre o que sente e o que pensa, é o soneto «No Turbilhão» (p.89). O soneto inicia-se com a construção de um cenário, instituição de um drama já sugerido pelo título: é um *sonho*, espaço de libertação em que se revela o inconsciente, auto-representação simbólica do sujeito poético, onde surgem *visões*, imagens fantásticas de mortos, *espectros*,¹⁶ que surgem em conjunto, em movimento e agitação, numa espiral, contorcendo-se por tortura ou condição. O sujeito poético ouve os gritos e lamentos dos

¹³ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 14.^a edição, 1987, p. 901. Considera António Coimbra Martins: «Coube a Antero a glória de provar que com antigo instrumento se podia fazer música nova.» Cf. «Soneto» in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Figueirinhas, 4.^o volume, 4.^a edição, 1989, p. 1042.

¹⁴ Cf. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires. *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Lisboa, Editorial Verbo, 5.^o volume, 1993, p. 330. Confessou o Poeta: «(...) nunca escolhi esse género (...); levou-me para ali uma predileção impensada e singular (pois, quando comecei, ninguém entre nós os fazia já, sepultados como estavam, com todas as outras formas clássicas, debaixo da reprovação dos românticos) (...)». Cf. Carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos (7 de Agosto [de 1885]). *Op. cit.*, volume II, p. 748.

¹⁵ Cf. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires. *Op. cit.*, p. 331. Em carta a João Lobo de Moura ([Ponta Delgada/Lisboa] 5 de Julho/8 de Agosto [de 1876]), o Poeta lamentar-se-á: «Tenho deveras pena de se me ir tornando já tão escassa esta bela faculdade poética, e de não tomarem já naturalmente os meus sentimentos a forma do soneto, porque reconheço que de tudo quanto tenho escrito é onde tenho posto mais verdade, digo verdade pessoal, expressão exacta do meu íntimo sentir.» Cf. *op. cit.*, volume I, p. 352.

¹⁶ «Talvez o *espectro* seja também uma aparição do eu, de um eu desconhecido, que surge do inconsciente, que inspira um medo que é quase pânico e que se recalca nas trevas. O espectro poderá ser a realidade renegada, temida, rejeitada. A psicanálise vê nele o regresso do que foi recalçado, *das rejeições do inconsciente*.» Cf. «Espectro» (s.v.) in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. S.l., Círculo de Leitores, 1997, p. 300.

grupos nevoentos,¹⁷ não definidos, semi-ocultos, mas distinguindo-lhes as feições, o que os reveste de características humanas. Espectador deste desfile terrífico e assombroso, assombrado pelos seus pensamentos, o sujeito poético reconhece o seu íntimo, a sua angústia e agitação interior: são «Fantasmas de mim mesmo e da minha alma», expressões de um mesmo ser, *duplo* que se liberta durante o sono e que dialoga com a personificação de conteúdos inconscientes.

Dá-se, agora, uma mudança: pára a agitação e invertem-se os papéis – são as visões que se tornam espectadoras, impassíveis, observando o sujeito poético, como que o descobrindo, intruso ali no seu território, num espaço nocturno, na escuridão. Ele tenta, então, encetar o diálogo, lançando uma questão (retórica, soa talvez mais como afirmação) sobre quem são, identificando-as como seus irmãos e algozes, numa antítese que representa o bem e o mal, o auxílio ou a tortura, num combate consigo próprio perante essas «visões misérrimas e atrozes», recorrendo negativamente ao superlativo absoluto sintético para exprimir o seu estado de espírito. A (possível) resposta surge no verso final, quando o sujeito poético lança num lamento a demanda da sua identidade: «Ai de mim! ai de mim! e quem sou eu?!...». Esta procura ou necessidade de identificação, com base numa distinção e num processo de autodescoberta, assume uma marca romântica num poema da revelação do «eu» face a si próprio, dado no sonho o sentimento de identidade se alienar e dissolver, quadro da situação existencial no presente.

É possível dividir o poema em dois momentos: o primeiro (as duas quadras), onde se constrói uma representação através de imagens de movimento, cego e incontrolado, sugerindo desordem e caos, de acordo com o conflito íntimo do sujeito poético; é uma introdução ao estabelecimento de uma relação num segundo momento

¹⁷ Ambiente escolhido e preferido pelos pré-românticos ingleses, o *nevoeiro* é símbolo do indeterminado, da indistinção, uma transição entre dois estados no tempo ou passagem para o além, precedendo as revelações, prelúdio da manifestação do fantástico.

(os dois tercetos), onde se regista um diálogo incompleto, uma tentativa de interpelação, de revelação, introduzindo-nos o sujeito poético no seu universo de visionário: os seus pensamentos, os seus conflitos íntimos, são encarnados em fantasmas e com eles debate um dos grandes problemas da existência: *saber quem sou*, à procura da resposta *em mim* e nos outros.¹⁸ Dando vida às abstracções por meio da personificação e da tentativa de diálogo, a ausência de resposta é significativa e traduz a angústia resultante do enigma da existência, sendo o poema um auto-retrato íntimo da (in)consciência do sujeito poético.¹⁹

Mas a dúvida que o faz questionar(-se) e que o divide entre o que sente e o que pensa não se radica apenas *em si*, ou *a si*; questiona(-se) também sobre a existência de um plano ou entidade superiores, plano a que aspira conhecer ou alcançar o entendimento, recorrendo a uma encenação através do diálogo, de falas de personagens ou de um sujeito poético, cujo discurso se confunde com uma absoluta sinceridade na busca da tradução do sentimento de inquietação do homem e da compreensão da sua interioridade.

Em Filosofia, atribui-se a designação de *Logos* a Deus, considerado como a fonte das ideias, como criador que penetra todas as coisas: «(...) é uma espécie de divindade, um princípio imanente ou lei cósmica, universal e eterna que, como um fogo espiritual, preside ao destino de todas as coisas mutáveis.»²⁰ Significando inicialmente a palavra escrita ou falada (o *Verbo*), passou a ser um conceito filosófico traduzido

¹⁸ «(...) o problema antropológico em sentido estrito (isto é, a atitude do homem que, de uma maneira dolorosa e dramática, se volta para si mesmo, no desejo de saber quem é e de se dizer, na sua singularidade) transborda da filosofia para a literatura (...). Cf. Maria Manuela Saraiva. «Romantismo: rotura e totalidade» in *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, p. 84.

¹⁹ «Cada soneto é uma projecção inteira do seu drama e, ao mesmo tempo, parte de um drama que não tem fim (...). É o drama da alma com os seus espectros, com as vozes obscuras da Natureza, com o terrível Absoluto que o cinge, com o Mistério impalpável que o esmaga.» Cf. Costa Pimpão. «Antero – O livro dos Sonetos» in *Escritos Diversos*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigenis*, 1972, p. 532.

²⁰ Cf. Manuel da Costa Freitas. «Logos» (s.v.) in Roque Cabral *et alii* (dir.). *Logos Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa/S.Paulo, Editorial Verbo, 3.º volume, 1991, col. 476.

como *Razão*, capacidade de racionalização individual, pensamento ou discurso interior, e na metafísica o princípio ordenador do cosmos, fundamento da sua ordem e harmonia, razão universal ordenadora do mundo. Para Platão, o *logos* deveria representar o discurso racional, inquiridor e verdadeiro, opondo-se ao *mythos*, entendendo-se como uma oposição entre discursos verdadeiros e falsos. Quando a forma do mito entrou em desgaste, já não satisfazendo os anseios humanos na sua relação com o mundo, o *logos* tornou-se o candidato mais apto a ocupar o seu lugar, na tarefa de descrever o mundo, dar sentido às relações humanas e à busca pela verdade.²¹ A oposição manifesta entre o *mythos* e o *logos* pode ser resgatada na problematização do discurso literário e científico.

No soneto intitulado «*Logos*» (p. 202), apresenta-se uma tentativa de definição do irrepresentável, do invisível, mas que se sente, de que se tem consciência (Rousseau pensava que seria através da consciência que se manifestaria a *voz de Deus*, que ali se revelaria a Sua presença no homem), qual presença opressora.²² O soneto constrói-se em semi-diálogo com uma abstracção omnipresente, a quem o sujeito poético se dirige, exprimindo o que sente, numa união de sensibilidade, idealismo e racionalidade, referindo-se à sua origem e existência:

Tu, que eu não vejo, e estás ao pé de mim
(...) dentro de mim - que me rodeias
Com um nimbo de afectos e de ideias
Que são o meu princípio, meio e fim...²³

²¹ «(...) passagem da incerteza e obscuridade do *mito* para a segurança e luminosidade do *Logos*». Cf. *ibidem*.

²² Compare-se este soneto com o poema «Desfecho» de Miguel Torga – *in Câmara Ardente* (1962) –, onde se apresenta o confronto de um sujeito poético com uma entidade divina (?), que se caracteriza pelo silêncio e pela presença contínua e perturbadora.

²³ O nome de *Deus* será apenas um *símbolo* para designar o transcendente e o desconhecido, enigma que, para ser decifrado, «obriga» o homem a conceber *Deus* por variadas representações, muitas vezes em aliança com o *inefável*, pois não *nomear* a entidade dever-se-á a uma incapacidade da linguagem ou a uma construção em que surgem a proibição ou o temor.

A tentativa de definir e descrever esta entidade assenta na dúvida da sua existência material («Que estranho ser és tu (se és ser)»), remetendo para uma perspectiva ontológica e exprimindo uma dúvida religiosa perante um Deus oculto e continuamente procurado, evocador de um poder invisível e provocador de um saber que *arrebata* o sujeito poético, levado involuntariamente ao conhecimento de regiões que ainda não se conhecem ou ainda não lhes foi dado nome, mas que agradam e assustam: «cheias/De encanto e de pavor... de não e sim...». O quiasmo presente neste verso revela o cruzamento de sensações e de sentimentos experienciados pelo sujeito poético no processo de conhecimento e de racionalização, na construção de um discurso poético com conceitos abstractos e filosóficos, recorrendo à filosofia para exprimir poeticamente o seu acto de pensar abstractamente a *ideia de Deus*.²⁴

Após a tentativa de definição nas duas quadras, a definição surge nos dois tercetos: «És um reflexo apenas da minha alma». Intelecto activo que o sujeito poético identifica como um espelho, um duplo, fenómeno do domínio do incorpóreo, transfere para a sua ideia de Deus o conhecimento que tem de si próprio e da sua relação com o mundo. Ainda assim, constituindo parte de si, o sujeito poético surpreende-se com a presença da entidade, numa acumulação (gradação) de atitudes: «Sobressalto-me ao verte e tremo e exoro-te...». No último terceto, ocorre uma mudança de papéis («Falo-te, calas... calo, e vens atento...»), mas, apesar do silêncio incomodativo, a comunhão e a perseguição mantêm-se, numa variedade de sentimentos, atitudes, reacções, respostas: «És um pai, um irmão, e é um tormento/Ter-te a meu lado... és um tirano, e adoro-te!».²⁵ Daí que a tentativa de definição resulte de um acumular de hipóteses, da

²⁴ Tal como Deus que, conhecendo-se perfeitamente a si mesmo, cria intelectualmente, desde toda a eternidade, também o homem tem a capacidade de, pela actividade e aptidão de conhecimento, produzir mentalmente uma ideia, conceito, representação ou imagem.

²⁵ «(...) a palavra de Deus revelada aos homens compreende, além de um elemento cognitivo como pensamento ou sentido de uma coisa, um elemento dinâmico feito de força e luz, cuja eficácia só é

descrição da revelação (imposição?) à consciência do sujeito poético e da sua forma de comunicação com a entidade abstracta, teimosamente seguindo a marcha da vida ao seu lado, preferindo ocultar-se ou, ludicamente, provocar, ludibriar, impedindo pela incomunicabilidade a sua apreensão intelectual, o seu conhecimento, garantia de satisfação e realização intelectual do sujeito poético.²⁶

Conclui-se, pela leitura dos dois sonetos apresentados, que é pelo sonho e pela libertação da consciência que o sujeito poético estabelece contacto com um nível além-humano e com entidades sobrenaturais, ensaiando um princípio de comunicabilidade com o transcendente. Constituindo revelação de si a si próprio, como se fosse espectador do drama psicológico da sua própria angústia ao revelar-se o seu inconsciente, o sujeito poético tem conhecimento de um mundo abstracto onde a saída do corpo (matéria) permite alcançar, espiritualmente, o acesso ao desconhecido, ao inefável.

percebida por quem interiormente a escuta e se dispõe a pô-la em prática.». Cf. Manuel da Costa Freitas. *Op. cit.*, col. 479.

²⁶ «(...) este Logos, que vê e diz tudo como realmente é, permanece ignorado e incompreendido pela maior parte dos homens, que, a seu respeito, vivem e procedem como se estivessem a dormir.». (Cf. *idem*, col. 476). Considera António Sérgio: «Podemos dizer que o *Logos* é o movimento da Razão, a Ideia hegeliana: ou seja (...), o princípio que no nosso intelecto pensa as coisas e a causa objectiva que as produz. (...) o Logos (...) terá de encarar-se como certo quê obscuro onde radica a Natureza e de onde procede o Espírito, - o que o torna análogo ao Inconsciente de Hartmann (...).». Cf. *op. cit.*, pp. 218-219.

IV. Duas tendências: luminosa e nocturna

Dois Anteros (...); chamemos-lhes (...) o Apolíneo e o Nocturno (ou Romântico). Ao primeiro, domina-o o espírito crítico do *filósofo*; ao segundo, o temperamento mórbido do *homem*. Canta o primeiro a lucidez do intelecto, o heroísmo apostólico, o claro sol; prega o autodomínio e a consciência plena, a concentração da personalidade e da actividade pensante; afirma ao mesmo tempo uma filosofia da *imanência*, intelectualista e aristocrática, e exalta o Amor e a Razão, concebidas como sendo irmãs, fontes de ordem e de harmonia no indivíduo e na sociedade; o segundo, pelo contrário, canta a noite, o sonho, a submersão, a morte, as «regiões do vago esquecimento», a dissolução da personalidade e o repouso da alma no Deus *transcendente*, na «humilde fê de obscuras gerações»; tem o primeiro por ideal humano a plena emancipação do espírito adulto; o segundo, muito ao invés, o regresso à irresponsabilidade da criancinha, com o refúgio no colo de uma boa mãe. Se quisermos só ver o apolíneo, teremos que admitir que a afirmação de Antero: «o não-ser é o ser único absoluto, a plenitude e a perfeição do ser», *aplicada na filosofia moral, com o significado de «elogio da morte»*, interpreta a rigor o pensamento hegeliano, e que ela se coaduna com aquele pampsiquismo – ascensional para a consciência nítida, para a luz intelectual e para a liberdade (...).¹

A dicotomia sergiana, que opõe o Antero *luminoso ou apolíneo* ao Antero *nocturno ou romântico*, apresenta-se em poemas que revelam, um, uma acção combativa e um projecto de renovação e despertar de um ideal social, e o outro, um conflito psicológico e a aproximação ao sobrenatural, entre a euforia e a abulia, retrato de um lutador e um desiludido, tornado símbolo do falhanço trágico. O próprio Poeta confessou a Oliveira Martins: «Não ando senão por intermitências, e aos empurrões. (...) Como quer que eu ande, se sou ao mesmo tempo solicitado, com intensidade igual, em dois sentidos contrários?».² Acreditando que a Arte podia contribuir para mudar a vida, o reconhecimento da capacidade ilusória de transformar Portugal determina que a crise do país passe para o interior do sujeito e que se instale uma vivência melancólica,

¹ Cf. António Sérgio. «Os Dois Anteros (O Luminoso e o Nocturno)» in *Ensaios*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, tomo IV, 2.ª edição, 1981, pp. 131-132.

² Cf. carta a Oliveira Martins (Porto, [18 de Janeiro de 1872]) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume I, 1989, p. 159.

princípio de inacção não passível de solução e impossibilitando o progresso num prolongamento do presente e apagamento do futuro.

Eduardo Lourenço³ estabelece uma oposição, ou *contradição*, entre o Antero Poeta e o Revolucionário, entre o idealismo do apostolado revolucionário e o pessimismo, entre uma razão conquistadora e um corpo doente, lutando quer no plano pessoal quer no plano ideológico para cumprir um ideal superior humano.

Entre o homem de acção ou antes, do agitador de ideias de carácter «revolucionário» e o homem de pensamento cava-se depressa o espaço de um conflito, no mesmo tempo moral e ideológico que o implica na sua totalidade espiritual.

(...) o seu combate espiritual (...) marca o início da Modernidade entre nós, se admitirmos que essa Modernidade se acompanha de uma tomada de consciência histórica de carácter trágico.⁴

João Mendes, por seu turno, situa o carácter antinómico anteriano entre o seu «espírito naturalmente religioso» e o seu ímpeto revolucionário, tendo o Poeta nascido para «crer placidamente», mas também dando voz à revolução e às novas ideias.⁵

Massaud Moisés também lê em Antero uma divisão: «(...) Antero (...) pende entre o sentimento e a razão: aquele, conduz ao Romantismo, que o poeta não abandonará, embora revestindo-o de outra indumentária; essa, oferece-lhe argumentos lógicos que pedem o suporte da fé (revolucionária) para exercer o seu ofício de convencer.»⁶ Esta antinomia associa-se à dicotomia sergiana e o sentimento predominará no Antero *nocturno ou romântico*, inquieto pela dúvida, sendo a razão

³ Cf. Eduardo Lourenço. «Le destin – Antero de Quental» in *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983.

⁴ Cf. Eduardo Lourenço. «Antero ou o socialismo como utopia» in *op. cit.*, pp. 148-149. É o *Antero luminoso* que, perante o reconhecimento da derrota e da impossibilidade de concretização do *ideal*, cai em prostração pessimista, estado depressivo que favorece o desenvolvimento do *Antero nocturno*, dramático conflito que encontra na criação poética a forma privilegiada de confissão, à procura da unidade.

⁵ Sobre a dicotomia sergiana, comenta dialecticamente: «Se ficaram as duas tendências antinómicas muito marcadas, foi porque faltou o terceiro dado do problema, que as podia ter reconciliado: o Deus Transcendente. Sem ele, ficou o Poeta com a pobre liberdade de se transformar num absurdo vivo. Mas isso era o que ele não aceitava de maneira nenhuma. E temos o problema insolúvel.» Cf. João Mendes. *Literatura Portuguesa*. (Colecção Presenças n.º 24). Lisboa, Editorial Verbo, volume III, 2.ª edição, 1982, p. 228.

⁶ Cf. Massaud Moisés. *As Estéticas Literárias em Portugal – Séculos XVIII e XIX*. Lisboa, Editorial Caminho, volume II, 2000, p. 252.

dominante no Antero *luminoso* – a irrupção de um conflito sentimento *versus* razão seria determinante para a afirmação do Romantismo, no final do século XVIII, contra a estética clássica, e a sua manifestação na poética anterioriana releva uma *conciliação de contrários*, isto é, entre o idealismo romântico e o racionalismo iluminista o Poeta edifica a sua metafísica, num entendimento em que alia poesia e filosofia, aspirando a uma unidade e ao absoluto.

A reflexão a desenvolver neste capítulo tem como objectivo compreender o modo como esta oposição se estrutura na criação anterioriana (ou de como ela estrutura a criação anterioriana), de como (e se) se pode lê-la em termos dicotómicos: de um lado, a acção e a Razão; do outro, o desencanto e a angústia resultantes do enigma da existência, gerando a crise e a reflexão filosófica.⁷ Também procurarei averiguar se este conflito poderá ser a leitura do drama filosófico e espiritual anterioriano e das tensões e metamorfoses por que passou a sua criação poética, vítima do *mal du siècle*.

1. tendência luminosa

Ilustra esta tendência uma atitude combativa e de matriz romântica de defesa de um projecto social, aliado à concepção poética e ao papel que ao Poeta cumpre desempenhar, nunca dissociando a sua condição e o seu trabalho da reflexão estética acerca da essência e da função da poesia no contexto histórico, sinal de modernidade nas letras portuguesas.⁸

⁷ Jorge de Sena considera que «(...) é demasiado fácil querer entendê-lo como uma personalidade dualista, o entusiasta e o deprimido, o crente na razão e o cantor do irracional, o diurno e o nocturno (...). Ele foi (...) mais simples e mais complexo do que isso». Cf. Jorge de Sena. «Antero revisitado» *in Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Edições 70, volume I, 1981, p. 124.

⁸ Constitui herança da primeira geração romântica a atribuição à poesia de uma função ética, uma missão de intervenção social, política, ideológica, filosófica.

Leia-se o soneto «A Um Poeta» (p. 52): o determinante artigo indefinido no título, não nomeando ou identificando a quem se dirige ou refere, generaliza, por sinédoque, a mensagem – *um* que é (pode ser) todos. O soneto apresenta uma epígrafe: «*Surge et ambula!*» (*Levanta-te e caminha!*), palavras de Cristo a um paralisado que curou e fez andar, constituindo uma exortação à acção, uma incitação (o soneto inicia-se pelo pronome pessoal de imperativo *Tu*) à saída de um estado, de uma atitude passiva («dormes, espírito sereno,/Posto à sombra dos cedros seculares,/.../Longe da luta e do fragor terreno», qual eremita), para um envolvimento social, uma actuação revolucionária, uma missão apostólica no meio das multidões, numa comunhão com vista à edificação e realização de um ideal. A saída deste cenário bucólico seria expressão da passagem para a modernidade, como ideário, visão ou projecto de um mundo *moderno*, empreendido ao longo da Idade Moderna e consolidado com a Revolução Industrial.⁹

Do sono se exorta ao despertar: «Acorda! é tempo! O sol, já alto e pleno,/Afugentou as larvas tumulares». Evocando-se a incitação pessoal «É a Hora!», aqueles dois versos reflectem perifrasticamente a antinomia luz (vida) e morte (decomposição do corpo no túmulo), com vista ao renascimento: «(...) uma *santidade* nova, revolucionária, constantemente unida no poeta aos símbolos ou emblemas da Razão, da Luz, do Sol.»¹⁰ Anuncia-se a Revolução («Escuta! é a grande voz das multidões!/São teus irmãos, que se erguem!»), numa comunhão de ideias e ideais entre o(s) poeta(s) e os revolucionários, identificando-se com os agitadores por imitação (atente-se na sequência anafórica das ordens dadas: «Tu que dormes», «Acorda!», «Escuta!», «Ergue-te»), e tornando-se o poeta também um revolucionário, longe do

⁹ «O volver do século pede-nos força e não sensibilidade (...).» Cf. carta a António Azevedo de Castelo Branco (Lisboa, Abril de 1871). *Op. cit.*, volume I, p. 117.

¹⁰ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 14.^a edição, 1987, p. 900.

contemplativo absorvido consigo mesmo ou com a natureza. Os versos «Acorda! (...) são canções.../Mas de guerra... e são vozes de rebatelo», apelam ao combate, como se lançando o grito que reúne contra o ataque do inimigo, recorrendo à metáfora militar por um amanhã ideal: «Ergue-te, pois, soldado do Futuro». Estimulado pelo tempo histórico que se adivinha e constrói, a luta do poeta é feita com a luz, o sonho e a pureza do ideal, e a Poesia é a voz da Revolução,¹¹ não sangrenta, mas utópica, anunciando as ideias proudhonianas de Justiça e Liberdade, imanentes ao espírito do homem.¹²

Segundo estes termos proudhonianos, a Revolução como expressão da Moral veiculava a ideia de Justiça, à qual o Poeta faz um canto de louvor no soneto intitulado «*Justitia Mater*» (pp.52-53). A Justiça é apresentada como origem, ponto de partida para outras ideias, outros ideais, lei da consciência humana. O poema constrói-se a partir de uma oposição entre dois espaços, o natural divinizado (panteísmo) e o civilizacional: florestas, serra, espaço constelado, mar e as *negras cidades*, onde se eleva a revolta, associada ao confronto físico e à acção que se alastra, comparada à força, violência e consequências de um incêndio quando o vento sobre ele age.

Este soneto veicula, tal como o anterior, um programa de acção, («alta missão, (...) alta glória»): agir no presente, seguindo o exemplo do passado («grande luz da história»), e ser exemplo para o futuro, contra a injustiça, cumprindo um ideal, construindo uma sociedade mais justa e igualitária na senda do progresso político e social. Atente-se no vocabulário que exprime a atitude e a inspiração revolucionária: «grito audaz», «combate inulto», «luta», «Se ergue, de sangue mádida, a revolta/Como incêndio», «combater», «Os combates eternos da Justiça!».

¹¹ Cf. a nota-posfácio (sobre a missão revolucionária da poesia) que seguia a primeira edição das *Odes Modernas*.

¹² «(...) a missão do poeta era servir de arauto das aspirações de um povo, das lutas pela sua emancipação, colaborando para a tomada de consciência de seus direitos inalienáveis, bem como do seu poder de transformação.» Cf. Massaud Moisés. *Op. cit.*, p. 179.

Esta expressão do ideal poético e filosófico anterior também se encontra noutra soneto de louvor intitulado «Hino à Razão» (p. 56),¹³ poema que se inicia com um verso que se tornaria exemplo do ideário do poeta: «Razão, irmã do Amor e da Justiça». Este tema foi recuperado de Hegel – o pensamento, a ideia, a reflexão, comungam com dois valores elevados, isto é, pela Razão, personificada, se atingem e se compreendem as ideias a ela associadas. O sujeito poético lança uma prece à Razão, divinizando-a: «voz dum coração que te apetece,/Duma alma livre, só a ti submissa.». Em si nascem a libertação e a ascensão ao ideal que o guia e que para ele é uma necessidade, unindo razão e coração, racionalismo e sentimento, recorrendo à antítese conciliadora *livre/submissa* para exprimir a condição da sua alma e a obediência única a que se entrega, numa tentativa de aliança entre a liberdade por que anseia e o amor.¹⁴ A oposição é resolvida considerando que a submissão por amor se torna dignificante; daí, a vitória da virtude e do heroísmo.

Nas três estrofes seguintes, a configuração do ideal atribuído à Razão expressa-se anaforicamente («Por ti»), como causa primeira e última da existência humana e universal, como exemplo da luta passada, presente e futura travada pelo Homem, ao longo da História, em nome da Razão: ela é criadora de harmonia universal, determina o movimento de «astros e sóis e mundos»; estabelece uma aliança com a virtude e o heroísmo, de que resulta o crescimento e a vitória destes, permitindo a revelação do «eu» espiritual (para Kant, a vida moral seria o predomínio da razão sobre os impulsos

¹³ Afirma Joaquim de Carvalho: «Exalta a razão, porque ela é a ordem e a medida de todas as coisas, e na harmonia racional vê, como um racionalista do século das luzes, a essência do Universo infinito e a raiz das acções humanas (...)». (Cf. Joaquim de Carvalho. *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XIX – Antheriana*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, volume I, 1955, pp. 110-111). Uma das grandes figuras da Modernidade, juntamente com o *Sujeito*, a *Razão* manifesta-se como interrogação no pensamento anterior, sob a forma de abstrações e conceitos, expressão idealista de um romântico iluminista em quem a preocupação filosófica e o primado da Razão comungam com o sentimento trágico da descrença perante o nada abissal.

¹⁴ António Sérgio chamou a Razão e o Amor de «(...) tendências de unificação e harmonia (...)». Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.^a edição, 1984, p. 71.

sensíveis). É pela Razão que, «na arena trágica», metáfora da existência, «as nações» (o valor aqui passa de uma ideia de conjunto humano para a de uma união política, uma actuação em grupo que reclama um ideal), talvez subjugadas e oprimidas, procuram a sua libertação por «entre clarões», ideias que as movem, ideal que perseguem, ou uma acção revolucionária que vingue o objectivo pretendido, sempre à *luz* da Razão. É também ela que influencia os visionários, os profetas para quem a mudez é sinal de maldição, marca romântica, numa constante interrogação na procura do sentido da vida e da dor; pela Razão se sofre e combate, para que no futuro se alcancem a liberdade e o progresso.

A concepção da Razão torna-a uma divindade a quem o sujeito poético ora, criadora e orientadora daqueles que, apesar das provas, perseguem heroicamente a vitória do ideal, usando o seu nome como divisa, protecção e defesa, para a realização do Homem no mundo e do próprio mundo (repete-se a mesma ideia no segundo soneto de «Tese e Antítese» e em «Mais Luz!»). Só pela Razão se manifesta o Amor, se alcança a Justiça e se atinge a Liberdade, fim último que ansiosamente é buscado, só conseguido depois de alcançados os dois anteriores. Cabe à Razão esclarecer o homem de que só o Amor e a Justiça podem criar a harmonia e elevar à Liberdade.

Sob inspiração hegeliana, o Poeta concebeu em dois sonetos uma forma de poetar este ideário com o título «Tese e Antítese», expressão da Dialéctica que, na Grécia Antiga, era a arte do diálogo, da contraposição de ideias, demonstrando uma tese por meio de uma argumentação capaz de definir e distinguir claramente os conceitos envolvidos na discussão.¹⁵

¹⁵ A Dialéctica busca não interpretar, mas reflectir acerca da realidade. Por isso, os seus três momentos – *tese*, *antítese* e *síntese* – não são um método, mas derivam da natureza das coisas. A *tese* é uma afirmação ou situação inicialmente dada. A *antítese* é uma oposição à tese. Do conflito entre a *tese* e a *antítese* surge a *síntese*, que é uma situação nova que carrega em si elementos resultantes desse confronto. A *síntese*, então, torna-se uma nova tese, que contrasta com uma nova antítese, gerando uma nova síntese, num processo infinito, reflexo das contradições do pensamento ao ir da afirmação à negação. Esta contradição

O primeiro soneto (p. 53) apresenta a «nova ideia»¹⁶ personificada: «desgrenhada», «Torva no aspecto», «Como bacante», «Sanguinolento o olhar», «embriagada». A primeira estrofe apresenta a dúvida do sujeito poético sobre o valor da *nova ideia* ao ver a sua expressão nas ruas, fisicamente negativa, manifestando-se em revoluções («à luz da barricada») e em vícios que a degeneram. Os seus olhos raiados de sangue mostram que a emoção se sobrepôs à razão; daí que respire «fumo e fogo embriagada», contrapondo-se a imagem destruidora do incêndio à imagem vivificadora e inspiradora da luz diurna. Divinizada que fora, revestida de valores positivos e tranquilos, de grandeza («deusa de alma vasta e sossegada»), está agora aprisionada pela emoção e pelo vício, pela revolta que cega («presa das fúrias de Medeia», figura mitológica associada à violência e à vingança), degenerado o ideal inicial e utópico. Criticando o seu tempo histórico, o sujeito poético chama-o de «irritado e truculento», violento e cruel, confundindo a ideia e o saber com uma doença (epilepsia), com a agitação que mistura valores, sendo a palavra ditada não pela inteligência e pela reflexão, mas pela força das armas. O sujeito poético conclui, em oposição e rejeitando a imagem da violência, esclarecendo a dúvida com que iniciara o soneto: a ideia é imutável, associada à luz; superior, não é terrena a sua existência; não devasta, permanece iluminando o futuro.

O segundo soneto (p. 54) é uma reflexão sobre o lugar onde está, onde habita a Ideia: retomando os décimo segundo e décimo terceiro versos do soneto anterior («a ideia é num mundo inalterável,/Num cristalino Céu, que vive estável...»), a Ideia é colocada «[n]um Céu intemerato e cristalino», incorruptível, puro, íntegro, onde

não é apenas do pensamento, mas da realidade, já que ser e pensamento são idênticos. Esta é a proposição da Dialéctica como método a partir de Hegel. Tudo se desenvolve pela oposição dos contrários: arte, filosofia, religião e história. Tudo está em processo de constante *devir*. Porém, a compreensão deste devir só se dá *a posteriori*.

¹⁶ «(...) como então se chamava ao reportório de crenças metafísicas que aspiravam a influir decisivamente na marcha social.». Cf. Joaquim de Carvalho. *Op. cit.*, p. 26.

também se coloca a possibilidade de existência de «um Deus distante». Talvez afastado, sem ligação aos homens, assiste «em sonho cambiante» ao passar do Ser, «como espectáculo divino», remetendo para uma perspectiva ontológica, tomando um por símbolo do outro dado o mistério e o desconhecido participarem da natureza de Deus. Atente-se no estado onírico que é atribuído à divindade (metonímia do homem?), como se fosse na passagem a um estado inconsciente ou de libertação da (in)consciência que lhe fosse possível aceder ao conhecimento do Ser.

A segunda estrofe evoca o mito adâmico, ao caracterizar a vida e a agitação do homem, constantemente inquieto e insatisfeito, atirado à terra por um destino impiedoso; porém, ligado teluricamente à força que o anima, vive a duplicidade de se revoltar ou de louvar em hinos a divindade (note-se a oposição «Num Céu»/«na terra» e «espectáculo divino»/acção humana). A Ideia manifesta-se, encarnando no homem: nasce, transmuda-se do nível superior onde estava, para habitar no seu peito, comparada ao fogo, à paixão e ao sol, metáforas da luz vivificadora que permite a progressão do Homem, aqui apresentado numa tripla composição – vida, luta e morte, não como ideia negativa mas heróica.

O último terceto é um incitamento ao Homem, para que combata, tal como em «A Um Poeta», para que transforme a aridez da terra e dos homens, que os resgate do estado de ignorância em que predomina a força sobre a razão, e que, do confronto e do sacrifício, pelo «sangue dos heróis», se gere e liberte o ideal. As lutas, que eram criticadas no primeiro soneto, são agora apresentadas como necessárias porque, embora a Ideia não seja fogo, mas luz, só pode realizar-se na «terra árida e bruta» encarnando no peito dos homens. A acção humana caracteriza-se pela *luta* não já ou só do indivíduo, mas da união de todos os que combatem pela Ideia e que se impõe pela persuasão e não pela violência. Expressando uma nota de optimismo social, de confiança

na felicidade futura da humanidade e na construção de um mundo novo, é seguida aqui a lição do apostolado social de Proudhon e a sua teoria do aperfeiçoamento da sociedade – a crença numa ideia de paz, fraternidade e justiça e de confiança no seu triunfo progressivo inspira o idealismo de Antero para acabar com a opressão e a miséria.

Atentemos agora no título dos dois sonetos e na possibilidade da sua dupla leitura: se o primeiro soneto for a *tese* – situação presente da atitude dos homens que dão corpo à ideia ou que a corrompem pelo seu não correcto entendimento, por uma prática errada e violenta que não cumpre o ideal –, o segundo soneto, como *antítese*, exprime a concepção utópica que teria gerado uma acção correcta do que se idealizou pôr em prática. Mas leia-se assim: o primeiro soneto é a *antítese*, ou seja, o contrário do que se idealizou e que, cegos pela violência e pela paixão de fazer valer o seu ideal, os homens não souberam demonstrar; a *tese*, que é explicada no segundo soneto, é o projecto ideal que se quis dar ao mundo e a forma como fazê-lo, o apelo, o caminho, a esperança: «Combatei, pois, na terra árida e bruta,/Té que a revolve o remoinhar da luta,/Té que a fecunde o sangue dos heróis.»¹⁷

Este desejo do sujeito poético, sob a forma de um pedido, manifesta-se no soneto «Mais Luz!» (pp. 54-55), evocando as últimas palavras de Goethe. A primeira estrofe apresenta a noite amada por três grupos diferentes, assumindo cada um deles uma representação de figuras românticas: os devassos e libertinos, «magros crapulosos», os apaixonados sonhadores «com virgens impossíveis», e os solitários, talvez em desespero, «que se inclinam, mudos e impassíveis,/À borda dos abismos silenciosos» (a mudez e o silêncio revelam a sua incapacidade de comunicar, a impossibilidade de

¹⁷ «(...) revolução não quer dizer guerra, mas sim paz: não quer dizer licença, mas sim ordem, ordem verdadeira pela verdadeira liberdade. Longe de apelar para a insurreição, pretende preveni-la, torná-la impossível: só os seus inimigos, desesperando-a, a podem obrigar a lançar mão das armas. Em si é um verbo de paz, porque é o verbo humano por excelência.» Cf. Antero de Quental. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. (Colecção Oitocentos Anos de História). Lisboa, Ulmeiro, 6.ª edição, 1994, pp. 68-69.

expressão). O sujeito poético dirige uma invocação à Lua, símbolo romântico e dos valores nocturnos, para que os proteja e salve, quer dos seus vícios quer das suas dores e provações.

Em oposição aos *outros* (terceira pessoa) a que o sujeito poético se referiu nas duas quadras, nos dois tercetos, na primeira pessoa, ele faz declaração da sua vivência, recorrendo ao verbo *Amar*, expressão de uma opção de gostos e, conseqüentemente, de vida, privilegiando não a noite e a lua, mas o dia (em três momentos distintos), a luz e o sol: «a santa madrugada,/E o meio-dia, em vida refervendo», na sua plenitude, atingindo o zénite, reflexo do despertar da vida e do trabalho do homem, a que se segue a calma silenciosa da «tarde rumorosa e repousada», metáfora do descanso e da recompensa merecida. O sujeito poético lança um desejo que o opõe e distingue dos exemplos dados na primeira quadra: quer viver e trabalhar «em plena luz» e não ser uma criatura de hábitos nocturnos, porque tem em mente um objectivo final – «ver, morrendo,/O claro Sol, amigo dos heróis!». Ele espera que, morto, a luz desejada e procurada não o abandone; que, na hora da sua morte, não seja a escuridão, o vazio e a solidão o seu destino; que, na hora da sua morte, tendo seguido o exemplo dos heróis, seja merecedor da luz que os ilumina e eleva. Assim, se ele vê a luz do Sol, se dela beneficia como os heróis, então ele também terá sido um. É esse o seu desejo, já expresso no soneto anterior: «Combatei, pois, na terra árida e bruta,/Té que a revolve o remoinhar da luta,/Té que a fecunde o sangue dos heróis.»¹⁸

¹⁸ A «antítese nocturna» destes dois sonetos encontrar-se-á em «Enquanto outros combatem» (pp. 112-113), onde o sujeito poético confessa o desejo de empunhar «a espada dos valentes» e, assim, ser participante da acção nos campos de Marte, entregando-se ao Destino e à Morte. Reconhecendo a sua fraqueza e, quiçá, pouca coragem (daí querer ser como os valentes), declara-se seguidor «embriagado» de um ideal, ambicionando conquistar no confronto da lei da vida ou morte um reconhecimento que faça dele um valoroso abençoado pelo Destino; mesmo que este seja a morte, morreria como um herói «radioso». Morrer jovem seria o resgate da inutilidade que considera ser a sua vida. Este tom lamentoso justifica-se por o sonho que ele ambiciona transformar-se em ânsia que persegue pela sua não realização, incapacidade ou impossibilidade de alcançar, o que torna a existência mais insuportável por querer ser algo que não se concretiza. Apesar da sua bondade, manifesta nas suas «mãos piedosas», aspira a não «[d]esfolhar-se, uma a uma, as tristes rosas/Desta pálida e estéril mocidade!». Consciente da efemeridade

Este soneto revela a confiança do poeta na vida, iluminada pela convicção de uma visão social e de um projecto de luta revolucionária. O *meio-dia* é a imagem da alma do poeta, expressão do seu *lado apolíneo*, da sua crença na acção, do seu ardor combativo, conscientemente afirmado por ter repellido a *noite*, cenário simbólico de forças negativas. É possível ainda ler aqui uma reacção contra os motivos de inspiração ultra-românticos, como a Lua e os apaixonados românticos e a recusa do espírito nocturno e negativo.

O *Antero apolíneo* manifesta-se, pois, através de uma atitude discipular do apostolado social proudhoniano, incitando à acção e a uma actuação segu(i)ndo a justiça, que transforme o mundo e eleve o Homem a um estado de confiança e fraternidade, permitindo-lhe comungar da concretização do ideal utópico que tornaria a Humanidade mais perfeita, mais justa e virtuosa na sua existência. A Revolução que tornaria real o projecto sonhado não passa pela violência nem por lutas sangrentas; assumir-se-á na tomada de consciência dos valores imanes que é necessário praticar, revelando a Ideia como a luz heróica que urge despertar, guia da existência humana. Ao Poeta cabe o papel de voz moral, profeta que anuncia a liberdade desse mundo que resulta da união e da harmonia.

2. tendência nocturna

Os sonetos que aqui ilustram a *tendência nocturna* visam uma interpretação do espaço nocturno e da forma como o sujeito poético anterior se relaciona com a sua revelação, a sua manifestação e os seus agentes, assumida a noite como expressão do

e da fugacidade da vida, vê a sua juventude (metaforizada pela *aurora* e pelas *rosas* conotadas do sentimento de infelicidade que sente) como inutilidade e vazio, *enquanto outros combatem* e que ele inveja para dar algum sentido à sua existência, através do «(...) desejo de se evadir da desolação interna pela acção embriagadora que obstrui a consciência, fechando-a com o tampão da actividade física.». Cf. António Sérgio. *Op. cit.*, p. 122.

Absoluto, do destino pessoal e da reflexão metafísica. Já nos sonetos de Bocage, a Noite surgia como confidente e a comunhão com ela estabelecida convidava à reflexão, favorecendo um contacto com as origens do ser. Tendo gerado o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a Noite permite pelo sono a libertação do inconsciente, simbolizando o desaparecimento do conhecimento objectivo e analítico. O regresso à noite é como uma libertação, por um lado, e uma participação cósmica, por outro, remetendo para uma experiência de natureza mística, para a ideia de uma noite cósmica, divina e materna, para cujos braços acolhedores o «eu» apela pela tranquilidade que transmite e a protecção que dá.

Por contraposição ao grupo analisado anteriormente e, mais directamente, ao último poema («Mais Luz!»), o soneto *Nox* (p. 87) apresenta a Noite como elemento protector e consolador, seguindo a concepção que já surgira na primeira quadra daquele soneto, invertendo-se agora o registo do sujeito poético que, ali, fazia a apologia de uma atitude luminosa, diurna e activa, para, neste soneto, assumir um tom triste e desiludido, uma postura passiva e pessimista, numa comunhão com o nocturno, seu refúgio e destinatário.¹⁹ A luz assume agora um aspecto negativo e atormenta, ao permitir ver que a acção do homem é vã, inútil e causa dor – atente-se na adjectivação: «cruel», «estéril», «inúteis», «ásperos». A visão negativa do mundo expressa-se na metáfora «trágica enxovia», um cárcere térreo ou subterrâneo com pouca luz (o que estabelece um paradoxo, ao associar a luz e o dia com um espaço onde ela não existe ou pouco se vê) e onde habita o Mal, qual fera enlouquecida. Só a Noite atenua o lamento e doma o Mal, que também repousa à Noite, nela se diluindo, trazendo segurança, paz e sossego. E o

¹⁹ Leia-se o soneto de Bocage «Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga», muito próximo tematicamente, ao estabelecer uma relação entre o Poeta e a Noite, expressão da solidão existencial e do drama da inutilidade de viver, a que se une o mistério da morte e o desejo de anulação. Recupera-se o drama de Bocage (que tentou conciliar o árcaico com o pré-romântico, aquele na forma, este no sentimento), revelando marcas românticas como o confessionalismo, a solidão, o sofrimento, a natureza nocturna e o desejo da morte.

que é o *Mal*, associado à luz do dia, assumidamente negativo para o sujeito poético? Entenda-se que é o visível à luz do dia, a actuação que desperta e age diurnamente, criticável pelo sujeito poético por se distanciar do ideal, da prática da justiça e da liberdade.

O primeiro terceto inicia-se com uma interjeição, que exprime quer um desabafo quer uma esperança: que a Noite, sempre personificada, adormecesse também, tornando-se «eterna, inalterável», dado a mudança da noite para o dia trazer desgosto, e que trouxesse o esquecimento e não voltasse a partir, não desse seguimento ao ciclo natural do tempo. Assim, protectora, consoladora, maternal, adormecesse o Mundo, como uma criança, «no (...) seio inviolável», isto é, sem possibilidade de ser atingido, de se alcançar para mudá-lo, e assim permanecesse, «Noite sem termo, noite do Não-ser», eterna para não se viver, para não se existir à luz do dia, dado o sentimento de existência se ligar a um sentimento de dor. Expressão do pessimismo anterior, resultante das leituras de Arthur Schopenhauer²⁰ e de Eduard von Hartmann,²¹ considera-se que, porque o Mal e a Dor existem, porque o mundo é absurdo, só o *Nada*, o *Não-Ser* (sendo a não-realidade física personificada em manifestações figurativas da morte), suprimiriam a adversidade. O último terceto, e sobretudo a *chave* do soneto, sintetiza o tema: a aspiração à «noite do Não-ser» como meio de libertação, através do aniquilamento e do repouso total do Universo, exprime o desejo de morte cósmica e o

²⁰ Schopenhauer entendia a consciência humana como a causa de todo o sofrimento, uma vez que lança os homens numa cadeia de aspirações sem fim, o que provoca a dor de permanecer algo que jamais poderá completar-se. Segundo tal concepção pessimista, a dor é a única e verdadeira realidade. Uma possibilidade de escape para o sofrimento humano dá-se através da moral: a superação do egoísmo, que faz do homem inimigo do homem, conduziria a um sentimento de fraternidade e à prática da caridade e da compaixão. A suprema felicidade somente poderia ser conseguida pela anulação da vontade, raiz metafísica do mundo e da conduta humana, ao mesmo tempo fonte de todos os sofrimentos. Tal anulação é encontrada por Schopenhauer no Budismo: a experiência do Nirvana constitui a aniquilação da vontade e do desejo de viver. Somente neste estado, o homem alcança a única felicidade real e estável.

²¹ Aplicado ao pensamento de Schopenhauer, Hartmann reduz ao nada a vontade, anulando a sua manifestação que é o mundo; porém, tem uma esperança otimista no futuro, dentro da óptica de Hegel: um estado da civilização, como antítese, sucede a outro e desses opostos resultará uma síntese, sempre com a perspectiva de um futuro melhor para a humanidade. Esta precisa de se empenhar numa evolução social gradual e não lutar pela ilusão de uma felicidade impossível num futuro próximo.

apelo à paz. O refúgio no Nirvana, beatitude incondicionada ou mundo do Não-Ser, permite fugir ao desespero.²²

A instituição de uma estrutura dramática, encenação que põe em contacto o sujeito poético com a Noite, personificada e personagem do drama anterior, pode ser encontrada num dos seus sonetos mais pessimistas, «*Lacrimae Rerum*» (p. 91), invocação do sujeito poético à Noite, ligando-a numa irmandade com a Razão e a Morte,²³ relação estabelecida por uma indagação e procura de resposta(s) sobre a manifestação da morte após o anoitecer. O sujeito poético questiona a Noite repetidamente (ou questiona-se a si próprio, num monólogo interrogativo), qual Sibila, sobre o seu destino, conferindo-lhe capacidade de expressão verbal e de saber ler profeticamente, mas domínio do inefável, dado não ser possível obter a resposta que ele procura ansiosamente. Daí que ela se torne sua confidente, alguém em quem confia.²⁴

A mesma relação se encontra no soneto «Luta» (p. 196): a noite é descrita como «sonho de paz e esquecimento» e, como ela, tudo à sua volta adormece. No entanto, sendo ela espaço do divino e momento do absoluto, o sujeito poético sente-se acometido

²² Para Schopenhauer, a mais completa forma de salvação para o homem somente pode ser encontrada na renúncia ao mundo e a todas as suas solicitações, na auto-anulação da vontade e na fuga para o Nada – *não ser* vale mais que *ser*. Leia-se o poema «Hino da Manhã» (pp. 264-268), que também se revela como antítese nocturna do soneto «Mais Luz!»: de construção irónica, pois o título indicaria um louvor à luz e ao despertar de cada dia, apresenta na verdade uma visão nocturna e antiapolínea de recusa do dia e rejeição das suas características, numa queixa contra a promessa que não se cumpre, símbolo do «eterno engano», da «universal traição». O sujeito poético prefere a «noite negra, irmã do desespero», «vácuo mudo» onde o pensamento adormece, embalado nessa «imagem da Verdade» que liberta do transitório e da ilusão associadas à dor e à falsidade. Como símbolo amaldiçoado da existência, o sujeito poético antepõe ao dia a noite, «imagem do Não-Ser,/Imagem do repouso inalterável/E do esquecimento inviolável» que liberta do sofrimento, resgatando o homem do tormento quotidiano. É nas trevas que se estabelece o contacto como o *nada universal*, «vácuo augusto, plácido e divino». A negação da luz revela-se na tomada de «consciência/Duma eterna, incurável impotência,/Do insaciável desejo». A luz é «mãe da Vida e mãe da Ilusão», trazendo consigo agonia e tortura, luta e terror, arrastando os homens para a miséria de uma condição de cativo, revoltando-se contra o Céu, aniquilados pela incerteza do Destino, como «um bando de espectros lastimosos/Como sombras correndo atrás dum sonho».

²³ Estabeleça-se o paralelo com o primeiro verso do soneto «Hino à Razão»: «Razão, irmã do Amor e da Justiça», ali positivo e luminoso, aqui negativo e pessimista.

²⁴ Leia-se o soneto já referido de Bocage, onde a Noite assume o mesmo papel de confidente e intérprete do destino do sujeito poético: «Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga,.../Calada testemunha de meu pranto,/De meus desgostos secretária antiga!.../Ouve-os, como costumas, ouve (...).». Cf. Manuel Maria Barbosa du Bocage. *Opera Omnia*. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa, Livraria Bertrand, volume I, 1969, p. 23.

de um chamamento imprevisto, de um estímulo que o mantém desperto, trazendo-lhe à razão uma agitação por à sua volta se construir um ambiente em que as entidades que surgem favorecidas pela noite se manifestam em desordem e confusão, como uma multidão condenada.²⁵ Essas «almas inquietas», com quem o sujeito poético estabelece uma identificação («*Lacrimae Rerum*»), expiam junto dele a sentença do seu destino, com ele comunicam ou tentam estabelecer contacto; também a elas ele se dirige, questionando-as sobre a sua ânsia de saber e desejo de revelação do desconhecido, do inominável, do que existirá (se existirá) após a morte. Ele próprio o revela, consciente da inefabilidade do ser e do dizer: «Insondável problema!». Mantém-se o enigma, o mistério, não sem algum temor.

Em «*Lacrimae Rerum*», como essas entidades, mas à luz do dia, o homem sofre da mesma incerteza e busca inutilmente uma resposta, uma *pré-visão* que lhe dê segurança, consolo, protecção (por sinédoque, assumem-se quer a humanidade quer o sujeito poético necessitados de orientação, perdidos, desgostosos). É nesse desfile nocturno, com a «pompa de imenso funeral», que a Noite se arrasta lentamente, «[m]uda, (...) sinistra e triunfal»: domínio de aparições fantasmáticas, símbolo da Morte e cenário do *locus horrendus*, a Noite é um interlocutor mudo, não dá qualquer resposta, incapaz de expressão ou verbalização, o que lhe dá a superioridade do saber não revelado. Esta atitude deixa o sujeito poético em «dúvida e luto»: dada a incapacidade de a razão humana desvendar o mistério e o desconhecido, o sujeito poético repetidamente (se) interroga e (se) questiona, associando o que sente e o que vê à morte.²⁶ O luto pode ser assumido pela relação com as almas que lhe aparecem ou pela sensação funébre, reacção do sujeito, resposta à sua interrogação e à sua reflexão.

²⁵ Recorde-se que o adjectivo *nevoento* já surgira no soneto «No Turbilhão», também aí caracterizando um grupo de espectros que se revela em espiral, em «estranhas contorções», com «gritos e lamentos».

²⁶ Atente-se no vocabulário negativo associado à Morte, expressão muito próxima das alegorias de Bocage, criando o ritmo psicológico e a situação sugerida: «almas inquietas», «pompa de imenso funeral», «sinistra», «luto», «coisas tenebrosas».

Sente--se «perdido num sonho imenso»,²⁷ sem destino, sem rumo, e, não alcançando resposta da Noite, apenas ouve «[o] suspiro das coisas tenebrosas»: são as almas, exprimindo a sua tristeza e manifestando o seu lamento, que estabelecem uma similitude com o sujeito poético por ambos viverem interiormente o terror de uma existência vazia.

Esta confissão da incapacidade de a razão encontrar (uma) resposta(s) manifesta-se, em «Luta», na sua submissão e no contágio do cansaço do corpo à mente, o que impede o sujeito poético de raciocinar, de racionalizar. No entanto, há ainda um investimento psicológico, paradoxal contudo: «Fito inconsciente as sombras visionárias». Ora o acto de fitar implica ou exige concentração por parte do sujeito, uma atitude de atenção ao object(ivo) pretendido, pelo que o adjectivo *inconsciente* pode ser interpretado como sendo involuntário o acto que o sujeito pratica ou é atribuído à incapacidade de a razão compreender as abstracções, *os destinos e as almas peregrinas*, expressão da actividade psíquica e da luta vivida pelo sujeito e que dá título ao soneto.²⁸

A expressão «sombras visionárias» remete para a Alegoria da Caverna de Platão, onde as sombras representam aparências, os dados dos sentidos, fantasia, coisas irreais, como num sonho, o que implica que o verdadeiro conhecimento exija que o homem se desprenda das «amarras» do mundo sensível, recusado como falso, procurando *para além* dele o que há de real, para alcançar o modelo ou arquétipo original, isto é, ver abstractamente, com os *olhos da alma*.²⁹ As aparências são contraditórias e há que

²⁷ Espaço da não-realidade, aproximação ao não-ser, o *sonho* é revelação do «eu», expressão da actividade mental à margem da actividade diurna e expressão de aspirações profundas, fazendo emergir problemas que têm de ser resolvidos e sugerindo, ao representá-los, a sua solução – a sua linguagem é a das imagens e dos símbolos, pelos quais se revela o infinito.

²⁸ Considera António Sérgio: «Exprime a atitude sentimental que suscita o pensamento metafísico.». Cf. *op. cit.*, p. 212.

²⁹ «Tudo o que é visível e palpável não representa o real verdadeiro, pois que o autêntico real não é perceptível aos sentidos.». Cf. Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, volume I, 8.ª edição, 1988, p. 544.

transcendê-las para um nível superior, no qual a harmonia, a liberdade, a verdade e o conhecimento são características do uno absoluto.

O soneto termina com o desenho de uma paisagem noturna, sem elementos humanos, tal como se iniciara: «pelas praias solitárias/Ecoa, ó mar, a tua voz antiga.». À noite, estando a praia deserta e só o sujeito poético (visão trágica do homem imerso na natureza poderosa e imponente), apenas se ouve o mar ancestral, elemento natural que assume o contacto com o sublime.

A mesma imagem marinha surge no soneto «*Oceano Nox*» (pp. 206-207), retomando a ideia do último terceto de «Luta»: personificado o mar, apresenta «gravemente/A trágica voz rouca», metáfora do marulhar das ondas, e o vento é comparado ao «voo dum pensamento/Que busca e hesita, inquieto e intermitente». Há uma nota negativa associada ao mar, um clima de tragédia ou fraqueza, resgatada pelo vento que assume a ideia de liberdade, uma procura, um desejo de saber sempre renovado, numa dupla atitude que associa *busca-inquieto* e *hesita-intermitente*, recomeçando a jornada.

Neste cenário, o sujeito poético, numa postura estática e triste, comunga do estado de espírito dos elementos naturais (a natureza é reflexo do seu estado de alma): em atitude contemplativa, olha o «Céu pesado e nevoento» (os adjectivos trazem uma carga negativa e soturna) e interroga-se sobre o motivo e a origem do «lamento/Que saía das coisas, vagamente». O mesmo questionamento, recorrendo ao animismo, a que é associada uma indefinição, por dificuldade ou incapacidade de interpretação, já surgira em «*Lacrimae Rerum*» («escuto/O suspiro das coisas tenebrosas»): o sujeito poético interroga os «Seres elementares, força obscura» (passagem do definido ao indefinido, esses seres são forças criadoras captadas em determinados estados de consciência, explicitando uma base, um princípio de conhecimento(s), dotados de poder, mas ainda

oculto ou inefável); o sujeito poético pretende saber que «inquieto desejo» os tortura e em volta de qual *ideia* gravitam, imagem do espaço cósmico.

Há uma vontade de conhecimento por parte do sujeito poético, um processo de revelação e de busca do mistério e da natureza do(s) ser(es), interrogação gnoseológica sobre o que os move, orienta ou determina num percurso existencial ou numa missão que justifique o seu aparecimento à noite, apresentando-se ao sujeito poético, que os vê e questiona, mas que não obtém resposta à sua demanda espiritual e intelectual. É «na imensa extensão», perífrase do espaço cósmico, onde se oculta o «inconsciente imortal», não-ser eterno, que, da generalização acima descrita, advém a questão que enceta o diálogo e cuja resposta é apenas «[u]m bramido, um queixume, e nada mais».

Retomando a mesma ideia de «*Lacrimae Rerum*» («E o homem porque vaga desolado/E em vão busca a certeza que o conforto?»), é a indagação do saber, a natureza do conhecimento, a insatisfação e a ânsia de resposta que conduz o sujeito poético a espaços nocturnos e solitários, onde lhe é permitida uma aproximação ao transcendente na esperança de encontrar uma justificação para a dúvida existencial e intelectual que estrutura o seu pensamento e o seu discurso, mas encontra apenas a sua solidão íntima ecoando as suas interrogações no vazio e na mudez cósmicos.

Referência comum na poesia anterior em ambientes nocturnos e visionários, num estado de vigília e de libertação do sensível, em que se revela o mistério e o acesso a um nível de entidades espirituais e arquétipos, o soneto «Espectros» (p. 93) retoma o tema já versado nos sonetos «No Turbilhão» e «*Lacrimae Rerum*»: no primeiro, em sonho, libertam-se espectros, «visões misérrimas e atrozes», auto-representação negativa dos pensamentos do sujeito poético, identificados antiteticamente como irmãos e algozes, num combate consigo mesmo, exprimindo o seu estado de espírito, num processo de autodescoberta; no segundo soneto, o sujeito poético confessa a sua

comunhão e identificação com as «almas inquietas», «coisas tenebrosas» que à noite ele vê surgirem com «pompa de imenso funeral».

No soneto «Espectros», eles assumem um papel activo, surgindo em vigília, enquanto o sujeito poético dorme ou tenta libertar-se dessa presença perturbante que não lhe permite um descanso reparador, povoando-lhe «as noites de agonia e susto». Trata-se de um estado de sofrimento, que lhe provoca uma «angústia imensa», qual transição que precede a morte e, mesmo que já habituado àquela presença aflitiva, o sujeito poético não deixa de temer ainda qualquer reacção deles contra si. Daí que se questione sobre a sua conduta e os valores que pratica («ser puro e justo», manifestação ou aspiração ao mundo moral, comungando do bem supremo), se experiencia um confronto contínuo com o Destino, repetidamente em busca de conhecimento, procurando a aquisição de saber, porque a resposta ele tem-na quando adormece: «a minha alma há-de ver»³⁰ essas entidades caídas em desgraça, que o perseguem e em pranto vertem «lágrimas geladas da descrença» por um estado *post-mortem* sem esperança nem salvação. Assim, estas figuras fantasmáticas, que se revelam em vários sonetos anteriores num universo onírico, são expressão alegórica da busca do «eu», encontrando a Morte nessa atitude de autoquestionamento.

Soneto de pessimismo e de estoicismo, apresenta uma aspiração a viver conforme a Razão e a Virtude, procurando aniquilar os desejos e as paixões, desprezando o mal físico e moral.

A comunhão e o entendimento do sujeito poético com o absoluto, representado por um *Espírito* em particular, é tema do soneto «Nocturno» (p. 95): denunciando o seu fluir e existência não concreta, quase inapreensível, mas determinado o momento em que se revela, ele é o «Filho esquivo da noite que flutua» – o primeiro sentido associado

³⁰ Tal como no soneto «Luta», «ver com os olhos da alma» é uma característica romântica, é expressão da alma, pois é ela, e não os sentidos, capaz de apreender o transcendente, manifestação da experiência interior, da interioridade e de forças irracionais, primitivas e criadoras.

ao verbo *flutuar* é a ligação ao elemento líquido, mas também significa *mover-se*, *agitar-se*, *pairar*, *estar na incerteza*. O espírito que o sujeito poético pressente denuncia a sua presença por um movimento aéreo, dada a sua condição imaterial, de abstracção; no entanto, tal não é impedimento para uma tentativa de definição, numa identificação entre os dois: «Tu só entendes bem o meu tormento».

Assumindo um tom elegíaco («Como um canto longínquo – triste e lento –/Que voga e subtilmente se insinua»), o sujeito poético descreve a acção desse espírito sobre o seu coração agitado, em contraste com a serenidade da paisagem (vv. 1-2), libertando-o de uma existência que pesa e da realidade que o atormenta: «Tu vertes pouco a pouco o esquecimento». Veja-se, de novo, a aproximação ao elemento líquido com os verbos *vogar* e *verter* e o advérbio de modo a exprimir a imaterialidade do espírito, que se torna confidente do sonho que o sujeito poético acalenta, descrito como «instinto de luz», impulso natural, de inspiração ou intuição, dotado de força para rasgar e desbravar, «rompendo a treva», à procura do valor supremo a que o sujeito poético aspira, a essência do Absoluto: «Buscando, entre visões, o eterno Bem.»³¹

Recuperando o quarto verso, o décimo segundo repete a ideia do entendimento entre o sujeito poético e este ser abstracto, que compreende a sua indefinição, o inominável que o atormenta; trata-se de uma «febre de Ideal», desejo perseguido, ânsia que o devasta e consome. No último verso, repete-se a comunhão e a harmonia entre os dois, excluindo os humanos e a incompreensão que rodeia o sujeito, numa identificação de sentimentos, explicitando quem é tal espírito: «Tu só, Génio da Noite, e mais ninguém!».

³¹ Recorde-se a reflexão apresentada na análise dos sonetos sobre a perspectiva luminosa e a aspiração a um ideal superior que se deseja concretizar, em busca de um caminho que conduzirá ao *optimismo* da última fase anterior: a existência vivida como um caminho de progressão até ao mundo do ser ou da essência conduz ao grau mais elevado do inteligível, o ponto mais alto do ser – a ideia do Bem (Platonismo). Ou seja, apesar de o ambiente ser aquele atribuído ao Antero nocturno, a aspiração e a ascensão associada à luz que *rompe as trevas* para alcançar o Bem seria uma acção do Antero luminoso. Assim, não se opõem as duas faces anteriores; completam-se, complementam-se, unificando-se no mesmo ideal, o luminoso no conteúdo e o nocturno na forma.

Desta análise, conclui-se que, nos sonetos de tendência noturna, o sujeito poético aspira à libertação e à comunhão com o absoluto, contacto que lhe é permitido através da relação com manifestações sobrenaturais, revelação da natureza cósmica. O drama da solidão experienciado tem origem na interrogação existencial que o faz sondar o mistério da morte, resultando esse (auto)questionamento da experiência e da consciência de que o dia é negativo, atormenta e causa dor. Daí que a sua aspiração seja a segurança, a paz, o sossego, que alcançaria na libertação pelo esquecimento. Ligando-se ao Não-Ser, a Morte anula a dor e permite o acesso a uma não-realidade que se caracteriza por uma paz e beatitude nirvânicas. O elogio da Noite é feito por considerar o dia, símbolo da existência, como sinónimo de mal e sofrimento. A aproximação entre a Noite e a Morte revela-se na semelhança entre ambas: fazem esquecer ao Homem a miséria do Mundo, dando-lhe a paz que lhe permite a identificação com o Bem e o Absoluto.

Entre o *Antero luminoso* e o *Antero nocturno* estabelece-se uma união, completando-se, como lemos no soneto «Nocturno», para alcançar a sua ambição: o ideal do bem supremo. A existência no espaço transcendente, que permite a libertação das trevas e das aparências do mundo terreno, representa a comunhão com a paz do absoluto, plenitude e perfeição do ser.

V. Pessimismo gerado pelo contraste entre a realidade e o ideal

(...) nos poemas do presente ciclo [Do Sentimento Pessimista] é que mais puro se nos dá o puro «nu» da emoção, e que mais ao soneto, por conseguinte, compete o papel que lhe prescreveu Antero (...). O mínimo de «vestimenta» que se nos aqui depara não é constituído de verdadeiras ideias, mas sobretudo de imagens. (...) será justo afirmar-se que o seu pessimismo foi «transitivo», que «conhece datas», como diz muito bem Joaquim de Carvalho; que «nasceu por 1874, desenvolveu-se de 1876 a 1882, declinou e extinguiu-se nos anos imediatos de modo que em 1886 o situava sem nostalgia numa região espiritual já percorrida»; mas o Antero do «resto», isto é, o temperamental, o sensível, – esse manifestou durante toda a vida a atitude sentimental do pessimista.¹

Caracteriza Antero de Quental uma ansiada procura do sentido do absoluto e da existência, fruto do seu idealismo em confronto com uma visão desenganad(or)a do mundo, como um abismo entre o ideal sonhado e a realidade – o ideal sonhado (ou a sua procura) confronta-se permanentemente com o real, causa da insatisfação anterior e que projecta poeticamente um sonho de conciliação impossível,² acentuando o tormento e a angústia e traduzindo-se num pessimismo marcado de desencanto e amargura, de um ideal procurado e inatingível. Representando o drama humano da luta com os limites impostos pela realidade quotidiana, o sentimento do infinito e a sede insaciável do que *está além* dominam o Poeta, tornando-se simultaneamente fonte de melancolia, visto que tudo neste mundo é imperfeito, evocando o absurdo existencial, uma das marcas mais evidentes da modernidade de Antero. É esta vivência que se pretende analisar neste capítulo.

O predomínio da atitude desistente, nocturna, romântica, a partir do aparecimento da enigmática e variamente diagnosticada doença em 1874, sobre a

¹ Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.ª edição, 1984, pp. 75-77.

² «Âmago do Romantismo é, sem dúvida, o entendimento do ‘eu’ como um dinamismo espiritual que, tendendo ao absoluto, se confronta com a estreiteza do finito [e] do contingente que o limitam na realidade onde necessariamente encarna.». Cf. Ofélia Paiva Monteiro. «O período literário romântico: unidade e diversidade» in *História da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Mem Martins, Publicações Alfa, Volume 4, 2003, p. 20.

combatividade apolínea da década anterior é reveladora de uma transição e transformação da influência hegeliana para o discurso schopenhauriano.³ Schopenhauer, pelo seu pessimismo e pelo estilo sombrio, é considerado como o verdadeiro filósofo romântico: ao optimismo racional de Hegel opõe a ideia budista de que a vida é essencialmente sofrimento, causado pelo desejo, pelo que a anulação do sofrimento é possível eliminando todo o desejo. Para Schopenhauer, este é o pior dos mundos possíveis: existir é sofrer, pois o mundo é vontade, mas vontade cega; tudo é impulsionado por uma vontade infinita nunca saciada, de tal modo que os impulsos e os desejos nunca encontram satisfação, engendrando o sofrimento que só a renúncia pode livrar. Quando os humanos satisfazem as suas necessidades, caem no tédio e desejam outra coisa, transformando a vida num pêndulo entre a dor e o tédio.⁴ No fim, o destino é a solidão atroz, pois cada um, no mais profundo de si, está sempre sozinho. Depois, é a morte.⁵

Mas o mundo nem é óptimo nem é péssimo; o mundo é ambíguo, uma mistura de bem e de mal e nele ocorrem experiências de contraste: o mundo não aparece como completamente absurdo e, por isso, perguntamos, à procura de um sentido, do sentido último. Encontramos essa dualidade bem e mal no título do soneto «Tormento do Ideal»

³ As seguintes palavras foram escritas pelo escritor suíço Amiel no seu *Diário* (1883), a 14 de Julho de 1859, mas poderiam ser (e serão semelhantes a confissões epistolares) anteriores: «Também eu estou reduzido ao nada e estremeço à beira dos grandes abismos vazios do meu ser interior, oprimido pela nostalgia do desconhecido, sedento de infinito, abatido perante o inefável.». *Apud* Henri Peyer. *Introdução ao Romantismo*. (Coleção Saber n.º 94). Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª edição, [1986], p. 228.

⁴ «(...) o tédio, uma vez instalado, corrói, desgasta, desfibra, envenena, insidiosamente, (...) o tédio (...) consiste precisamente na consciência de que a navegação se faz sem norte e de que é impossível qualquer orientação. (...) dir-se-ia que ele é um desespero generalizado, secas e tombadas todas as esperanças. (...) quando nem já uma esperança resta, então, sim, é o tédio.». Cf. Joel Serrão. «Em torno da experiência oitocentista do tédio» in *Temas Oitocentistas*. (Obras de Joel Serrão n.º 3). Lisboa, Livros Horizonte, volume II, 1978, pp. 147-148.

⁵ «O pessimismo só seria salvador se fosse (isto é, se pudesse ser) completo, caminhando-se através dele para uma espécie de optimismo transcendente, para a serenidade (...) e pondo-se o verdadeiro gozo da existência nessa mesma convicção e nesse mesmo sentimento de voluntária renúncia. (...) sendo assim, o pessimismo, ficando a meio caminho, não pode ser senão mais um elemento de dissolução. O homem, desarmado das suas ilusões espiritualistas, acha-se em face da realidade, que por sua natureza é atroz, e desespera.». Cf. carta a Oliveira Martins (Vila do Conde, 30 [de Novembro de 1889]) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume II, 1989, p. 970.

(p. 94), que exprime uma oposição entre negativo (sofrimento, angústia, inquietação) e positivo (perfeição, elevação, aspiração). A ideia fundamental do soneto, geradora de pessimismo, é um protesto da consciência dado o contraste e a impossibilidade frustrante de unificação entre a realidade e o ideal humano, recorrendo a imagens visuais (serra, terra, mar, nau, torre, nuvem, pôr-do-sol) para traduzir conceitos mentais e uma atitude moral.

O primeiro verso enuncia um conhecimento no passado da Beleza, categoria superior reveladora do infinito, tendo-lhe sucedido um estado de tristeza. Como se num plano elevado, sugerindo o espaço cósmico, de cima foi permitido ao sujeito poético tudo ver, visão não só exterior como também do interior: «Assim eu vi o Mundo e o que ele encerra/Perder a cor». Terá sido esse um dos motivos da tristeza que sobreveio? A perda da cor pode ser lida como a escuridão do final do dia, sem luz, ou interior, espiritual, pois que lhe foi dado (mais concretamente, à sua alma) contemplar a ideia de Beleza, de que guarda uma reminiscência.

O primeiro terceto é também expressão do Platonismo: o sujeito poético toma iniciativa, apesar de saber que o seu pedido não alcançará resposta, procurando recuperar a visão inicial (iniciática?) que lhe foi concedida nesse nível anterior e superior; tem só perante si cópias imperfeitas, *sombras*, antíteses da «ideia pura», sem possibilidade de elevação, obstáculos que o impedem, «matéria dura», e conclui que, neste plano inferior da realidade, só encontra «a imperfeição de quanto existe». A recordação que guarda foi «o baptismo dos poetas», conhecimento da Poesia, *ideia pura*, «Beleza que não morre», sugerindo uma definição de Poesia; porém, remetido para o mundo terreno, cópia, sombra, imperfeição, foi desterro que faz da sua existência uma eternidade de palidez e tristeza, qual ou quase morte.⁶

⁶ Confronte-se este soneto com o intitulado «Voz do Outono» (pp. 94-95), que recupera também o tema lamartiniano da terra como lugar de exílio para o poeta, onde o sujeito poético reconhece a sua

Por contraposição à dicotomia passado/presente, no soneto «A J. Félix dos Santos» (p. 81), a antítese coloca-se entre o presente e o futuro: «Sempre o futuro, sempre! e o presente/Nunca!», repetição que exprime o cansaço do presente e a incerteza do futuro que pesa e angustia. Em tom camoniano, o sujeito poético classifica o presente como incerteza, dor e tristeza, caracterizando-o negativamente pela dúvida e pelo sofrimento vividos, seguindo a ideia do soneto anterior.

No entanto, há uma réstia de esperança: «E só farte o desejo um bem ausente!» – ou seja, só alcançaria a plena satisfação se se tornasse real o bem que não lhe é dado viver. Daí que lamente o futuro, considerando-o sem valor, pois a esperança que tem e em que ele consiste, quando chega, isto é, quando o futuro se torna presente, é a repetição do que já vivera, é manter-se a mesma situação de dor. Assim, o futuro é sempre ilusão amarga e o presente questionado se é «[d]esventura ou delírio», isto é, má sorte, destino ou perturbação ilusória, pois a busca ou aspiração pode revelar-se duplamente: se ela é inalcançável, se se toma consciência do engano (assunção do desengano), é «miragem enganosa»; se se torna real, o sujeito poético considera que essa hipótese é pior, o máximo do negativismo, pois o que se revela é um «espectro impuro», visão do mal. Ambos os juízos de valor veiculam desconfiança e desilusão, fruto de uma perda ou de uma (des)crença negativa na possibilidade de melhoria, de alteração, de um bem que possa vir, que possa tornar-se real, dramática atitude ante o mistério do Além e da existência. Quase se ouve dizer: não vale a pena aspirar a um ideal, pois nada será realizável, nada nos trará o bem.

predestinação, desde o nascimento, à ilusão, ou seja, ao engano; essa predestinação assume-se na «alma visionária/Silenciosa e triste», expressão do dom divino que é a Poesia, condição que o diferencia do «Mundo hostil e a turba vária». Em ambos os sonetos surge a ideia da Beleza, com atributos divinos, associada à ideia de Poesia: «Recebi o baptismo dos poetas»/«alma visionária»; em ambos, há a confissão de um sentimento de tristeza, neste por da Beleza se afastar («E, assentado entre as formas incompletas,/Para sempre fiquei pálido e triste.»), naquele por dela ser vítima («embalar-te a Fada da Beleza/Como embalou, no berço da Ilusão»); em ambos, a ideia de ilusão é um obstáculo: «Pedindo à forma, em vão, à ideia pura,/Tropeço, em sombras, na matéria dura/E encontro a imperfeição de quanto existe.»/«ter sonhado/Os sonhos ideais que tu sonhaste».

O último terceto explica: referindo-se ao fluir do tempo («Assim a vida passa vagarosa»), é condição do (sujeito poético) ser humano fazer do seu presente «aspirar sempre ao futuro» e este ser «uma sombra mentirosa».⁷ O oitavo verso poderia também ser a *chave do poema*, pois liga-se ao pensamento final: «Assim, qual é a esperança que não mente?». Encontramos aqui o sujeito poético face a uma quimera, alegoria personificada numa apresentação excessiva («cos vestidos vaporosos») que surge no soneto «*Das Unnennbare*» (*o indizível, o inefável*; p. 112). Caracterizando-se por uma imaginação fértil e incontrolada que seduz e desencaminha, a quimera é representação de desejos que a frustração transforma em fonte de sofrimento, tornando os «sonhos dolorosos» pela consciência do fracasso gerado pela ilusão, exprimindo o sujeito poético o seu desgaste, cansaço e desilusão na sua «fronte pálida e cansada».

Marca romântica, a noite é terreno fértil para o devaneio e as divagações quiméricas do sujeito poético, que assume uma postura ansiosa e interrogativa, mas desde logo sabedor da inutilidade da sua demanda.⁸ O que quer saber é como identificar ou classificar a *ideia* que se lhe apresenta: «Que nome é que te dão os venturosos/No teu país, misteriosa fada!».⁹ Há uma oposição de sujeitos e de sentimentos: o sujeito poético auto-apresenta-se num estado de dor, palidez, cansaço, ansiedade, enquanto noutra espaço longínquo e vago outros são *venturosos*, mas ambos ligados pela exaltação imaginativa e indagando do mistério. Essa oposição explicita-se no primeiro terceto,

⁷ O soneto «*Amaritudo*» (p. 94) é também uma reflexão amarga sobre a existência e o caminho percorrido, embora ainda breve, antecipando já um futuro de igual infortúnio, dirigindo o sujeito poético uma apóstrofe à sua alma desenganada: «Ó minha alma, que creste na virtude!/O que será velhice e desalento,/Se isto se chama aurora e juventude?». Se a experiência vivida até ao momento foi apenas desilusão e aspirações frustradas, o que pode ser ou como pode ser o futuro melhor se não há mudança possível ou esperada. O engano foi a crença na virtude e a sua prática; o desengano é a assunção do erro.

⁸ Cf. a análise dos sonetos de *tendência nocturna*.

⁹ Este acto de nomear, de *dar nome*, surgirá também, no século XX, na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen: «De longe muito longe desde o início/O homem soube de si pela palavra/E nomeou a pedra a flor a água/E tudo emergiu porque ele disse». (Cf. «Com Fúria e Raiva» in *Obra Poética*. Lisboa, Caminho, volume III, 1991, p. 199). A palavra dá existência ao real; dar nome às coisas é conhecê-las e emprestar-lhes sentido, decifração do mundo, revelação que instaura e configura o mundo. O acto de descobrir é identificado com o nomear – é a palavra que confere o ser às coisas, segundo Heidegger e a ideia platónica de que aquele que conhece os nomes conhece igualmente as coisas.

onde o sujeito poético lamenta a sua sina distinta da dos outros, porque não lhe é possível *ver*: há uma «luz baça» que torna iguais a aurora e o sol-posto, ou permanente, de tal forma que a luz que o dia traria, iluminando a razão e o pensamento para encontrar respostas às questões levantadas e para a demanda que o sujeito poético empreende, torna impossível alcançar o objectivo, a revelação do conhecimento, ou a luz não é suficiente dada a consciência da realidade experienciada como drama e tortura. É desta forma que não se pode dizer, não se sabe dizer, dar resposta ou nome ao que se procura ou interroga.¹⁰ Daí que o soneto termine com um pedido ou desejo: «Que nem a noite uma ilusão consinta!». A noite é momento favorável ao devaneio, ao sonhar acordado, e, dominando a quimera os sonhos do sujeito poético, logo ele, corrigindo ou excluindo, recusa a marca da individualidade, expressão única e específica de uma existência, isto é, rejeita a ilusão que o atormenta: nem aí (à noite) «possa ver-te o rosto!».

O Romantismo caracterizou-se pela defesa e recuperação das origens da nacionalidade, fascinado pelos tempos medievais de castelos e histórias de cavalaria, evadindo-se no tempo e no espaço pelo sonho, manifestação por excelência da liberdade. Expressão de um ideal quimérico, como lemos no soneto anterior, o soneto «O Palácio da Ventura» (pp. 80-81) apresenta uma alegoria onírica da grandeza e das benesses da fortuna confrontando-se com o sentimento pessimista – em vez de declarar vã qualquer aspiração à felicidade, de que o soneto é perífrase, ergue-se um cenário para um percurso deceptivo em que todos os elementos contribuem para a concretização do pessimismo expresso nos dois últimos versos.

¹⁰ «A inefabilidade é mais, no caso romântico português, uma incapacidade de dar voz à intensidade do sentimento ou sofrimento.» Cf. Maria de Lourdes Ferraz. «Poética» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 429.

O sujeito poético, tomado pela sua imaginação, sonha ser um cavaleiro andante,¹¹ qual peregrino em deambulação ou errância, numa busca solitária, que percorre um espaço físico e um espaço psicológico, entre a imensidade do mundo físico e a profundidade da vida interior. Anónimo, confessa-se heroicamente como «[p]aladino do amor», defensor incansável do sentimento, «[p]or desertos, por sóis, por noite escura», variedade de espaços e tempos adversos que exprimem a sua aventura e a imensidão percorrida em nome do ideal. Mas há uma justificação, uma missão que deseja ansiosamente cumprir: «busco anelante/O palácio encantado da Ventura». Atente-se nos dois vocábulos *encantado* e *Ventura*: o adjectivo remete para o domínio do sobrenatural, como se o palácio estivesse enfeitiçado, oculto ou tornado invisível; o substantivo exprime a ideia do que há-de vir, sorte, destino, fortuna (boa ou má), ou o Amor que o cavaleiro defende e busca, como lugar de repouso no fim da jornada.

Essa viagem, de provas e enigmas a superar, tem consequências no sujeito poético: autodescreve-se nos limites das suas forças física e interior, pelo sacrifício no empenho da sua conquista («já desmaio, exausto e vacilante,/Quebrada a espada já, rota a armadura»), situação que contrasta com o objectivo atingido, ao avistar-se o palácio «fulgurante/Na sua pompa e aérea formosura», tratando-se de algo não terreno, não material, do domínio onírico. Chegado à ambição que o movia, o sujeito poético apresenta-se para que o deixem entrar: «Eu sou o Vagabundo, o Deserdado.../Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!». Novamente, o auto-retrato do sujeito, condenado à errância e à solidão, contrasta com a realeza do palácio: alguém que vagueia (vv. 1-4), tendo perdido a bênção da fortuna (vv. 5-6), procura a sua recuperação numa edificação imaginária, mental, espiritual, a que o ouro confere grandeza. Qual senha que se atende ou cumpre, é-lhe permitida a entrada e eis que o sujeito poético reconhece o desengano

¹¹ Aproxime-se o vocabulário de imagens medievais da demanda do Santo Graal: «cavaleiro andante», «Paladino do amor», «palácio encantado», «Quebrada a espada já, rota a armadura», «portas de ouro».

da sua busca infrutífera, exprimindo a decepção face ao (in)esperado, constituindo a sua caminhada uma equivalência do drama metafísico anterior ao exprimir a negatividade interior do sujeito: «Mas dentro encontro só, cheio de dor,/Silêncio e escuridão – e nada mais!». ¹² Retrato da desilusão e da tomada de consciência de que as aspirações são inatingíveis, irrealizáveis, e que a realidade é muito mais fria e áspera que a elevação e a satisfação do sonho, apenas a dor, o silêncio e a ausência da luz que se buscou são verdade para um sujeito poético que quis um ideal não concretizável: aspirando ao infinito, não encontra senão o finito; procurando o absoluto, só se encontra a si próprio, numa luta íntima por atingir um bem inexistente. ¹³

António Sérgio considera este soneto «(...) uma tragédia em quatro actos: 1º (1-4), o entusiasmo do primeiro arranco; 2º (5-6), o desalento do insucesso; 3º (7-12), o renascimento da esperança; 4º (13-14), a decepção final.» ¹⁴ Note-se também a progressão narrativa ao nível do espaço (de longe até perto e no interior do palácio) e temporal (antes e o momento da revelação da aparência/realidade) e a oposição sonho/realidade (três primeiras estrofes e último terceto, respectivamente), ruptura da harmonia idealizada e procurada, comprovada nas antíteses de luz («fulgurante»/«dentro encontro só (...) escuridão»), som («Abrem-se as portas (...) com fragor»/«dentro encontro só (...) silêncio») e valor («pompa e aérea formosura»/«e nada mais»).

A mesma ideia de projecto ilusório e o reconhecimento do engano, retomando a acção combativa dos sonetos de *tendência luminosa*, surge no soneto «*Ad Amicos*» (pp.

¹² «O ‘cavaleiro andante’ de Antero é, pois, uma alegoria, um instrumento para formular a questão da identidade do sujeito (...)». Cf. Paula Morão. «A Temática do Cavaleiro Andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal» in *Colóquio-Letras* n.º 123/124. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Junho 1992, p. 293.

¹³ Estas palavras do Poeta, sobre a sua atracção pelo soneto, parecem ser uma descrição da ideia deste poema: «(...) internava-me com audácia aventureira pelos meandros e sombras daquela floresta formidável de ideias, como um cavaleiro andante por alguma selva encantada à procura do grande segredo, (...) do Santo Graal, que para mim era a Verdade, a verdade pura, estreme, absoluta... Era uma grande ilusão (...)». Cf. carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Vila do Conde, 7 de Agosto [de 1885]). *Op. cit.*, volume II, p. 748.

¹⁴ Cf. *op. cit.*, p. 99.

242-243), reflexão sobre o confronto empreendido e o seu valor e consequências. O sujeito poético começa por declarar a inutilidade do combate no presente («Em vão lutamos.»), justificando a sua decepção dado o ambiente de incerteza e de impossibilidade de ver por que objectivo ou fim lutar: «Como névoa baça,/A incerteza das coisas nos envolve.». A expressão «névoa baça» (cf. «luz baça» no soneto «*Das Unnenbare*») descreve a situação emocional em que o sujeito poético se encontra e acentua a dúvida que ele sente; não só o termo *névoa* indica obscuridade, impedimento da visão e da clareza, mas também algo que impede a compreensão ou logro, e o adjectivo *baça* acrescenta a ideia de perda de cor ou de algo que turva a visão. Se a isto juntarmos a «incerteza das coisas» que cerca a comunhão que se estabeleceu entre o sujeito poético e os seus companheiros, temos a perspectiva da indefinição e sem futuro que ele sente.

A entrega e o envolvimento nesse combate tiveram um resultado: «Nossa alma, em quanto cria, em quanto volve,/Nas suas próprias redes se embaraça.». A criação de um projecto, a movimentação de gentes e de vontades de que se esperava a consumação de um ideal, foi uma ilusão que se revelou inconcretizável e a si própria se anula e vítima:

O pensamento, que mil planos traça,
É vapor que se esvai e se dissolve;
E a vontade ambiciosa, que resolve,
Como onda entre rochedos se espedaça.

Metaforizando o projecto idealizado como *vapor* (próximo semanticamente da «névoa baça») e comparado a *onda*, símbolos do efémero e do inconsistente, que se esfuma ou desfaz, o pensamento, «vontade ambiciosa» que move e decide à acção, inevitável e inexoravelmente se depara com obstáculos que impedem a sua realização.

O primeiro terceto começa com uma exortação, que é uma descrição da atitude de conjunto dos combatentes: «Filhos do Amor, nossa alma é como um hino/À luz, à

liberdade, ao bem fecundo,/Prece e clamor dum pressentir divino». Vejam-se as ideias orientadoras da acção: *amor, luz, liberdade, bem fecundo* (ideia superior que domina e dá ser e sentido a todas as outras). São elas que despertam a alma a lutar, a criar, cantando hinos que são «a grande voz das multidões!/(...) canções.../Mas de guerra... e são vozes de rebate!» (cf. «A Um Poeta»). Como oração, eleva-se a súplica e o desejo reclamado que os faz sentir (como) Deus. Mas o segundo terceto vem cortar esta exaltação, ao declarar a solidão, a infertilidade e a distância do ideal perseguido: como se tomasse(m) consciência de que a luta era inglória e solitária, sem apoios e sem conseguir comover outros a juntarem-se ao combate, o hino doutrinário aparece como eco, não só perdendo-se no ar sem encontrar mais resposta que a sua própria voz repetida, como também evocador do silêncio dos outros;¹⁵ daí que o Destino, fatalismo dos românticos, condutor dos homens e ordenador das coisas, comande, observando sem interferir nem dar resposta, imperturbável, imutável, inalterável.

Esta visão pessimista do mundo (sob influência de Schopenhauer), que é desordem, injustiça, corrupção de valores, miséria e perdição, e do homem, dividido por contradições interiores e sem defesa contra inúmeras desgraças, é também retratada no soneto «A Germano Meireles» (p. 114), opondo-se o bem e o mal (enunciado por quatro vezes, uma no plural). Na primeira quadra, o sujeito poético descreve a sua realidade, em que comungam repetida e permanentemente mal e dor, para, em seguida, confessar a sua origem: «Prazeres só os gera a fantasia;/Em nada, um imaginar, o bem consiste». A ilusão é a responsável pela decepção e pelo tom amargo que conduz ao niilismo (acentuado pela anástrofe *o bem consiste em nada, (é) um imaginar*), dado o bem desejado e perseguido se revelar inalcançável. Essa procura é assim descrita na segunda quadra: «Se buscamos o que é, o que devia/Por natureza ser não nos assiste». O recurso

¹⁵ Releve-se o léxico de insustentabilidade e de inconsistência do projecto: «Em vão», «névoa baça», «incerteza das coisas», «Nas suas próprias redes se embaraça», «vapor que se esvai e se dissolve», «Como onda entre rochedos se espedaça», «deserto só, árido e fundo».

ao plural generaliza a busca do que se idealizou e que se quer tornar realidade, hipótese que se revela engano, dele tomando consciência numa interrogação retórica: «Se fiamos num bem, que a mente cria,/Que outro remédio há aí senão ser triste?». O resultado da ilusão é uma condenação à *des-ilusão* e à tristeza, por acreditar no bem que a mente ilusoriamente ambicionava.

O primeiro terceto inicia-se com uma interjeição, exclamação que é um desejo de evasão e um desabafo do desengano: «Oh! quem tanto pudera que passasse/A vida em sonhos só, e nada vira...». Melhor fora, pois, viver na ilusão e nunca tomar consciência da dureza da realidade e do sonho impossível, insatisfação de uma aspiração negada; é perda de tempo querer e lutar por alcançar o inatingível e inconcretizável. A solução é o esquecimento, a libertação do peso do sonho vazio, lendo-se o apelo da morte como a demanda de um sono de absoluto esquecimento, o desaparecimento da consciência. E de que forma? A libertação encontra-se no Não-Ser, na morte como a solução (metafísica) e o caminho transcendental de regresso ao Bem, pois «sempre o mal pior é ter nascido!». ¹⁶ O último verso é evocador de dois outros poetas que reflectiram e poeticamente expressaram a angústia da irrealização: Camões e Bocage. Confrontem-se os seguintes versos: «O dia em que eu naci moura e pereça,/.../que este dia deitou ao mundo a vida/mais desventurada que se viu!», ¹⁷ e «Esteja sempre o bem de ti remoto,/Vivas sempre choroso, amargurado,/Dane teus dias o destino imoto.» ¹⁸

Assumindo assim a renúncia em que se desvanecem as esperanças, o sujeito poético abre o caminho à ideia da morte, vítima da ilusão do imenso em contraste com o

¹⁶ «A expressão mais conhecida e certamente mais sombria do pessimismo pertence ao dramaturgo Sófocles: ‘O melhor de tudo era não nascer, mas, uma vez que se viu a luz, o melhor é voltar para donde se veio o mais depressa possível’ (*Édipo em Colona*).» Simon Blackburn. «Optimismo e Pessimismo» (s.v.) in *Dicionário de Filosofia*. Lisboa, Gradiva, 1997, p. 309.

¹⁷ Cf. Luís de Camões. *Lírica Completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, volume II, 1980, p. 156.

¹⁸ Cf. Manuel Maria Barbosa du Bocage. *Opera Omnia*. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa, Livraria Bertrand, volume I, 1969, p. 158.

reductor meio onde se encontra. Aproximem-se dois sonetos com títulos idênticos: «Desesperança» (p. 24) e «*Despondency*» (p. 80).¹⁹ O primeiro é uma reflexão amarga em tom mórbido, acentuando o sentimento de infelicidade expresso na ilusão e na efemeridade: «sombra duma hora», «nuvem que o vento impele... e passa.». O conflito, ou a consciência do desengano, exprime-se, como no soneto anterior, com ressonâncias de Camões e de Bocage: «Que seja sonho apenas a esperança,/Enquanto a dor eternamente assiste,/E só engane nunca a desventura!». A esperança é sonho, ilusão; a realidade é a dor, sempre presente e acabando por vencer; daí que o ser desafortunado é que seja a verdade fatal. Atente-se no anacoluto no último verso: a anteposição do verbo ao advérbio de negação releva a certeza que o sujeito tem do engano sofrido. Dirigindo-se a si próprio num semi-diálogo assumido com a sua alma, conclui que bênção seria não ter esperança, a esperança é não haver esperança (ideia já presente no soneto «A Germano Meireles») e o resgate será fechar-se em si e para a vida: «Envolve-te em ti mesma, ó alma triste,/Talvez sem esperança haja ventura!».

O segundo soneto estrutura-se num paralelismo anafórico («Deixá-la ir, a (...)»), evocando sucessivamente a ave, a vela, a alma e a nota de um canto, símbolos aéreos e voláteis, da passagem e da fugacidade, sucessão de elementos que se vão desprendendo e que exprimem o sentimento que intitula o soneto. A imagem da desistência revela-se numa «alma lastimosa» (imagem que pretende alcançar comoção, inspirar dó e pena pela miséria ou lamento que evoca) que perdeu «fé e paz e confiança», ideias ou valores que seriam fonte de uma energia vital de luta e de acção contra a adversidade, e a quem resta apenas uma saída: «À morte queda, à morte silenciosa...». É possível ler nos dois adjectivos uma proximidade semântica de ideias positivas junto de um substantivo de carga negativa, o primeiro a revelar quietude, tranquilidade e placidez, o segundo

¹⁹ «O autor, ao que supomos, teria escolhido a palavra inglesa *despondency*, por achar que ‘desalento’, ‘desânimo’, ‘desesperança’, etc., evocariam muitíssimo menos (...) a atitude de abandono, de amargor, de submersão, de inércia, que desejava por ela representar.». Cf. António Sérgio. *Op. cit.*, p. 98.

revelando o silêncio do momento final, como plácida libertação da dureza da existência, constatada a realidade da manutenção de uma situação negativa. Ligando-se a este pensamento, no último terceto surge «a nota desprendida/Dum canto extremo», última palavra, último suspiro, a que se juntam, em acumulação sucessiva, «a última esperança.../E a vida... e o amor...» – três ideias que estruturam mentalmente uma existência, mas que aqui revelam uma alma resignada e a ideia de final, de morte, confirmando-se na construção anafórica utilizada e que fecha o soneto: «deixá-la ir, a vida!». ²⁰

Exprimindo a ideia de um auto-exame catártico, o soneto «Consulta» (pp. 88-89) constrói um cenário *ante-mortem* de um sujeito poético que (se) questiona «[a]s memórias melhores de outra idade»; ²¹ no entanto, denunciando já o momento final e o exercício da passagem do tempo, descreve-as como «[f]ormas vagas, que às noites, com piedade,/Se inclinam, a espreitar, sobre o meu peito». Há uma escolha e uma (tentativa de) definição do bem passado: personificado e incorpóreo, manifesta-se em fantasmas que se revelam no espaço nocturno, estabelecendo uma comunhão, uma identificação com o sujeito poético que, em diálogo, interroga: «No mundo imenso e estreito/Valia a pena, acaso, em ansiedade/Ter nascido?». ²² Apresentando do mundo uma visão física (*imenso*) e ideológica (*estrito*), denuncia-se uma antítese: a concepção da vastidão de um mundo que não soube aceitar ou permitir que o sujeito poético fizesse valer o seu

²⁰ António Sérgio descreve-o como de «(...) um desalentado sentimento pessimista, (...) evocação *concreta* (...) [de] uma atitude *particular* emotiva, um caso concreto e individual (...)». (Cf. *op. cit.*, p. 98). A repetição ao longo do soneto, por oito vezes, das reticências, pausas dramáticas no discurso, como suspendendo o raciocínio pelo peso que carrega a reflexão, denota um pensamento que se quebra, por ser já demasiado o cansaço ou a memória das situações de desalento e decepção a que, por metáfora e por sinédoque, se recorre para construir o poema.

²¹ «Com efeito, no monólogo interior, o narrador assume-se como destinatário imediato de reflexões e evocações enunciadas na privacidade da sua corrente de consciência: ‘diálogo’ encenado de um eu com as suas próprias dúvidas, tensões, angústias e íntimas vivências, o monólogo interior não seria, afinal, possível se não se orientasse para esse outro/ele próprio a quem o narrador se dirige.». Cf. Carlos Reis. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra, Livraria Almedina, 2.ª edição, 1999, pp. 357-358.

²² Julgamento pessimista de si, frustrado, irrealizado, e do mundo – cf. «A Germano Meireles»: «Que sempre o mal pior é ter nascido!» (p. 114).

ideal; no entanto, no momento em que se aproxima o final da sua existência, há ainda um desejo de saber que o move e agita, insistindo na pergunta. Mesmo indiciando alguma dúvida ou incerteza, um travo amargo que se adivinha na auto-análise antes do suspiro final, é às memórias mais bem-quistas que o sujeito poético se dirige, como esperança de que, ao menos estas, resgatem uma existência frustrada.

No primeiro terceto ocorre uma transformação, perturbando-se as memórias, como resultado da questão colocada, denunciando já a resposta, pois de uma descrição positiva na primeira quadra se passa agora para uma caracterização negativa, pesar que não é disfarçado pela «mais feliz, a mais serena». Elas apresentam agora «um sorriso mórbido, pungente», como querendo mascarar a morte anunciada, mas revelando a dor que sentem dado o seu conhecimento da questão que lhes foi colocada, respondendo: «cada uma delas, lentamente,/.../(...) – Não, não valia a pena!». A repetição da afirmação final revela a nulidade do vão sofrer, de um ideal que não chega a nada, não alcança nada.

Aproximem-se estes versos anteriores («Valia a pena (...) / Ter nascido? (...) – Não, não valia a pena!») dos versos pessoais, lidos na *Mensagem*: «Valeu a pena? Tudo vale a pena/Se a alma não é pequena.».²³ Enquanto no primeiro a questão e a resposta são marcas de negativismo e pessimismo, de desengano e desesperança, olhando para uma existência que se analisa vazia e sem validade, no segundo, apesar de qualquer obstáculo ou adversidade, há sempre um seguir em frente, uma aspiração mais, uma ambição maior, independentemente das provas ou dos custos, vencer é palavra de ordem; no soneto de Antero, a derrota é anunciada desde o início.

Soneto que institui uma dimensão dramática na consciência de um homem, lê-se como um percurso evolutivo de uma esperança ilusória revelada na confirmação da

²³ Cf. Fernando Pessoa. «Mar Português» in *Mensagem e outros poemas afins*. Introdução, organização e bibliografia de António Quadros. Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a edição, [1987], p. 114.

decepção: começando pela construção de um cenário fúnebre num ambiente em que se (pres)ente já a presença da morte, coloca-se uma questão num diálogo estabelecido entre o sujeito poético e a personificação das suas memórias; a reacção delas, numa transformação negativa, é a resposta à questão colocada, reveladora do vazio existencial.²⁴

Da leitura deste capítulo, conclui-se que o pessimismo resulta da consciência do desengano: o sujeito poético confronta-se com os limites da realidade que impossibilitam a realização do ideal. Sonho inalcançável, determina o sofrimento e o vazio interior, vivido como um abismo. Rejeitando a ilusão que o atormenta, o homem sente a nostalgia romântica de algo desconhecido, inefável, mas perseguido como resgate da existência terrena que continuamente (se) questiona. A renúncia constituirá a libertação do desejo e da vontade que submete o homem à impossibilidade de concretizar os seus impulsos. Assim, a ideia da Morte surge como a libertação da consciência para o esquecimento, para o Não-Ser, solução que permite a comunhão com o bem transcendental.

²⁴ É possível ler em vários sonetos anteriores esta atitude dialógica, explícita ou implícita, nem sempre recebendo o sujeito poético resposta do(s) seu(s) interlocutor(es), mas podendo (o leitor) apreendê-la: cf. «No Turbilhão», «Logos», «*Lacrimae Rerum*», «*Oceano Nox*», «*Das Unnennbare*». Considera Cleonice Berardinelli que «(...) o interlocutor é quase sempre o próprio eu que se desdobra para dialecticamente procurar caminhos, apresentar soluções; o contexto, sempre criador ou justificador de estados emocionais ou reflexões, funciona na maioria das vezes como cenário ou indicação cénica. Todos estes elementos reunidos e relacionados fazem desta poesia uma poesia de expressão predominantemente dramática, de imagens dinâmicas. (...) Nesse ‘drama’ anterior, há personagens e cenário, e há narrador – quase sempre buscando a lição a tirar (...)». Cf. Cleonice Berardinelli. «Os Sonetos de Antero de Quental: tentativa de análise estrutural» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 144-145.

VI. Aspiração à Morte, ao Não-Ser, ao Nirvana

Nesse mesmo ano de 1874 adoeci gravissimamente, com uma doença nervosa de que nunca mais pude restabelecer-me completamente. A forçada inacção, a perspectiva da morte vizinha, a ruína de muitos projectos ambiciosos e uma certa acuidade de sentimentos, próprio da nevrose, puseram-me novamente e mais imperiosamente do que nunca, em face do grande problema da existência. A minha antiga vida pareceu-me vã e a existência em geral incompreensível.¹

A Morte, quer sentida ou contemplada como fenómeno natural, quer cantada como visão poética, quer encarada e pensada como problema filosófico e metafísico, constitui um tema integrante do seu pensar, sentir e poetar, atravessando a sua obra, desde as primeiras poesias até às últimas manifestações que lhe conhecemos.²

A obsessão da Morte tornou-se um tema medular do Romantismo, exacerbado pelo Ultra-Romantismo, sentindo-se o homem expirar pouco a pouco, enfermo de corpo e de espírito, rodeado de mistérios insondáveis. Este estado mental, pois que de uma reacção espiritual se trata, exprime o desalento de uma sociedade conformada que parece sucumbir perante a fugacidade da vida e, sem esperança no futuro, resta-lhe morrer.

Assumida como valor psicológico, a Morte significa transformação, mudança; detentora de um poder regenerador, condição do progresso (e) da própria vida, é *revelação e introdução* em mundos desconhecidos. Tradicionalmente vista como fatalidade e geradora de angústia e do medo da queda no nada, o mistério da Morte oculta uma *forma de existência desconhecida*: a morte num nível é talvez a condição de uma «vida» num outro, não sendo algo como a *última viagem* mas sim *a verdadeira viagem* que conduz à ambição profunda do desconhecido - *nada cessa, tudo continua*

¹ Cf. carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume II, p. 837.

² Cf. Albin Eduard Beau. «Antero de Quental e a Ideia da Morte» in *Estudos*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, volume II, 1964, p. 305.

pode resumir o pensamento anterior e a ideia da morte que analisaremos, especificamente, no presente capítulo.

O Romantismo via a Morte como libertação de forças negativas, permitindo a ascensão do espírito, representação da passagem de um mundo inferior de sofrimento e dor para o mundo ideal de amor e justiça. Colocando-se no centro do mundo e hipervalorizando o «eu», o romântico entra em choque com a realidade, com o mundo real onde vive, derrotando as suas ilusões e os seus sonhos, pois a experiência humana do limite origina o desejo do ilimitado e a imaginação fomenta uma ilusão no presente, provocando-lhe um estado de frustração e tédio, recorrendo à fuga no álcool ou no ópio para resgatar o mundo ideal(izado) que o realiza e satisfaz, ou à fuga para a morte, a única viagem de que não se volta, solução para os seus conflitos sociais e psicológicos, contra os males do mundo. Recorde-se como no final de romances expoentes do Romantismo os seus heróis (Joaninha, Eurico, Simão, Teresa, Mariana...) morrem, não se deixando corromper pela sociedade materialista burguesa.

Antero de Quental interroga-se constantemente sobre o sentido da vida e da morte, revelando no seu espírito uma tensão entre forças contrárias, à procura de um infinito que nunca se alcança, uma busca angustiada de absoluto, busca incessante que é também a procura da liberdade e onde reside a fonte da sua dor metafísica: a procura de Deus e a procura de si mesmo. É no horizonte romântico que se pode integrar a queixa dessa dor que se lê no soneto «Sepultura Romântica» (p. 86), título que institui duas ideias: a ideia de morte e a sua concepção, isto é, o modo ou forma como é *construída* na definição do cenário. A primeira quadra apresenta o lugar de que o título é perífrase: o mar,³ num cenário de violência e repetitivo, determinando a personificação dos ventos que se lamentam a situação emocional resultante da morte, mas também o estado de

³ Símbolo da dinâmica da vida, tudo do mar nasce e a ele regressa. Lugar de transformação e renascimento, o seu movimento contínuo representa a incerteza e uma mudança, benéfica ou não, que pode ser de vida ou morte. Para os celtas, era por mar que se ia para o Outro Mundo.

espírito do sujeito poético na expressão de um desejo de um estado futuro: «Ali se há-de enterrar meu coração».⁴ Na segunda quadra, o sujeito poético desvaloriza a sua vida, metaforizada no coração e na antítese Estio/Inverno, entre vida e morte; deseja anulá-lo, destruí-lo («Queimem-no», «Lhe revolvam»), assumindo no primeiro terceto a ideia de fragmentação («Até que se desfaça e, já tornado/Em impalpável pó»), libertando-se, levado pelo vento, que permite a dissolução no cosmos, à procura de uma comunhão não alcançada terrenamente.

O porquê do tom amargurado, a razão de origem desta reflexão, surge no segundo terceto: foram sucessões de lutas, (des)ilusões («cansado anseio»), a vacuidade da aspiração e o «louco amor». Estas situações negativas originaram o desejo da morte e a escolha do lugar de repouso no mar, descrito como *infecundo e amargo*, isto é, sem vida, sem possibilidade de dar vida, contaminado da amargura da experiência de vida do sujeito poético, que a vê ou representa na ideia de um percurso, uma jornada por um «caminho estreito», descrevendo o adjectivo a falta de horizontes, a ausência de liberdade e a pressão, social ou pessoal, que impede a realização.

Esta ideia de jornada lê-se no soneto «Em Viagem» (p. 146), que evoca desde logo uma mudança, uma transposição de lugar, *para outro lugar*, porque o sujeito poético declara não encontrar «uma só flor, ou ave, ou fonte», elementos positivos e sinalizadores de vida, beleza ou liberdade; só se lhe depara a «bruta aridez de áspero monte», denunciando a ausência de razão, a infertilidade e as dificuldades. A segunda quadra inicia-se anaforicamente, agora já não evocando a vida, mas sim o percurso da morte que o sujeito poético não teme (atente-se na repetição, descrição do seu estado de espírito): «entrei sem susto/E sem susto encarei» os fantasmas que se revelam,

⁴ Cf. o soneto «*Amaritudo*», onde surge a ideia de fazer do próprio corpo o seu túmulo, sendo o coração representação do sujeito, confissão do «eu»: «Meu próprio coração em mim sepulto» (p. 94).

«peregrinos singulares»⁵ questionados quanto à sua identidade – resposta do próprio: «Dor, Tédio, Desenganos e Pesares». Os quatro substantivos grafados com maiúscula revelam quatro ideias negativas, aliadas da Morte que, como entidade maior, se apresenta após elas. No segundo terceto, o sujeito poético anuncia o reconhecimento destes «[s]ilenciosos companheiros» (não é necessário verbalizar quando o entendimento já se estabelecera numa comunhão que ocorrera durante a vida, dado tratarem-se de extensões e personificações desmultiplicadas do «eu») e a aceitação da recepção e da orientação destes «guias derradeiros», que o acolhem neste final de jornada e início de uma *nova forma de ser*. Curiosamente, atente-se na troca de papéis: deveriam ser estas entidades a dar-lhe as boas-vindas, mas, dado o *silêncio mortal* que as caracteriza, é ao sujeito poético que compete verbalizar a alegria deste encontro.

E como é representada poeticamente a Morte pelo Poeta? Encontramos duas leituras opostas: uma negativa e outra positiva. No soneto «*Anima Mea*» (p. 96), a Morte é representada de forma negativa, descrita como «fúnebre bacante», «torvo olhar», «demente», «impudente», «Loba faminta»,⁶ revelando-se ao sujeito poético como uma serpente que espera para aparecer e atacar de surpresa um indivíduo na sua jornada, metáfora da vida. Estabelece-se, então, um diálogo entre os dois, questionando-a o sujeito poético sobre a sua demanda. A sua resposta revela «uma ironia/Sinistramente estranha, atroz e calma» dado que, quer porque a verdade já é conhecida, quer porque a entidade denuncia a sua verdadeira natureza, há um esgar percebido pelo sujeito poético, que «[l]he torceu cruelmente a boca fria». O que a Morte procura e pretende não é o corpo do sujeito poético, desvalorizado como «troféu

⁵ Cf. «Luta»: «Sinto em volta de mim, tropel nevoento,/Os Destinos e as Almas peregrinas». (p. 196).

⁶ Vocabulário semelhante já surgira no primeiro soneto de «Tese e Antítese» (p. 53) para apresentar a «nova ideia» personificada: «desgrenhada», «Torva no aspecto», «Como bacante», «Sanguinolento o olhar», «embriagada». O Poeta recorre duplamente a este vocabulário para, num soneto de *tendência luminosa*, criticamente representar a utopia pela qual se guiavam os homens; e, negativamente, para descrever a Morte.

/Glorioso de mais»; o que ela pretende é mais do que isso, algo maior, que transporta em si mais significado e grandeza, princípio de vida, parcela divina presente no ser humano, que dá elevação e permite o contacto com o Transcendente: «Busco a tua alma.». Mas a vitória final pertence ao sujeito, que lhe responde, desarmando-a e anulando-a: «A minha alma já morreu!». Esta declaração descreve também o estado de espírito do sujeito poético: a sua jornada de vida foi de tal forma negativa que até a alma foi atingida de um estado mortal, de anulação e fim absoluto.

Por contraposição, no soneto «O que diz a Morte» (p. 147) ela é apresentada positivamente (melhor seria dizer *ela apresenta-se*, humanizada, dado ser-lhe conferido o dom da palavra, reflectindo as questões metafísicas do poeta, simbolicamente transmitindo o seu drama íntimo), como acolhedora e redentora do mal da vida, lugar materno do repouso, encontrando-se na morte o bem salvador que se procurou e ambicionou atingir, libertando da mágoa e do tédio, dando sentido ao que se considerou vão ou nulo. É feito o elogio e o louvor de uma entidade que anula a frustração e socorre a falta de auto-estima; o que é negativo («os Sofrimentos que não saram,/Paixão, Dúvida e Mal, (...)/As torrentes da Dor, que nunca param») desaparece com a Morte: só ela transporta o Homem ao Absoluto, porque o liberta da Dor. Aqueles sentimentos e experiências de vida são vivências que degradam ou abatem, que negativizam a existência que se arrasta como condenação, de que urge uma salvação, só na Morte (ou pela Morte) alcançada.

Ela é «Verbo velado,/Silencioso intérprete sagrado/Das coisas invisíveis, muda e fria»⁷ - o substantivo *Verbo* é associado a Deus, como atributo criador da divindade,

⁷ Cf. «*Lacrimae Rerum*» (p. 91): «Noite, irmã da Razão e irmã da Morte,/Quantas vezes tenho eu interrogado/Teu verbo, teu oráculo sagrado,/Confidente e intérprete da Sorte!//.../(...) na pompa de imenso funeral,/Muda, a noite sinistra e triunfal». A proximidade entre a Noite e a Morte é representada numa irmandade ou filiação que remete simbolicamente para a eternidade, regresso ao indeterminado, libertação do inconsciente, de ideias que triunfam sobre as penas e as preocupações associadas ao dia e abrindo o acesso ao reino do espírito.

como determinação de uma existência, afirmação do poder divino assumido por Cristo, Ele que morrendo venceu a morte e libertou a humanidade do pecado. Os três versos associam-se na mesma ideia e descrição elevada da Morte, ligada a um plano superior, veículo para o acesso a ele, detentora de um saber transcendente e secreto. Os adjectivos *muda* e *fria* descrevem a ausência do dom da fala (ironicamente, as duas primeiras quadras transcreviam as palavras da Morte), silêncio que pode ser inquietador, mas que também é tranquilidade e serenidade que pacificam o terror que a entidade inspira, e a frieza que define a ausência de vida e a assunção do cadáver. No entanto, apresentando-se assim, «[é] na sua mudez, mais retumbante/Que o clamoroso mar»; isto é, mais que o marulhar das ondas e a força e o dinamismo vitais marinhos, a Morte surpreende pelo silêncio, impõe-se mais pela figura que sabe ler, decodificar ou interpretar os sinais ocultos ou ordens divinas; «mais rutilante,/Na sua noite, do que a luz do dia», ou seja, melhor que a vida, associando-se negativamente a existência à luz e ao dia,⁸ a Morte permite a redenção do homem, ecoando as palavras de Cristo: «Deixai-os vir a mim».⁹

Em dois sonetos, o Poeta representa a Morte numa imagem simbólica e alegórica, como um cavaleiro, recuperando as figuras bíblicas dos Cavaleiros do Apocalipse.¹⁰ No soneto «*Mors Liberatrix*» (pp. 146-147), a Morte é um «sombrio cavaleiro,/(...) vestido de armas pretas», «negro cavaleiro andante» que transporta uma espada como uma luz que guia e «rasga a escuridão». Atente-se na construção em tons

⁸ Como já se lera no soneto «*Nox*» (p. 87), «olho e vejo, à luz cruel do dia,/Tanto estéril lutar, tanta agonia,/E inúteis tantos ásperos tormentos...» ou no soneto «A Germano Meireles» (p. 114), «Anda o mal em cada hora e instante e dia.»

⁹ «Desejar a morte é, não só uma forma de evitar a vida, mas, principalmente, uma forma de pedir a esta que revele o seu segredo. Como a vida, interpretada à luz da filosofia científica da natureza, se obstinava na sua glacial e sinistra lucidez, deixando sem resposta o apelo mudo do coração, encadeado na lei cega e fatal do dinamismo mecânico, o Poeta acabou por encontrar na morte o sentido da vida. Entre a morte e a vida, nenhuma contradição existe, dissera-o Proudhon, em dois capítulos da sua obra fundamental *De la Justice dans la Révolution et l'Église: L'homme en face de la mort*, que Antero confessa ter meditado.» Cf. Costa Pimpão. «Antero – O livro dos Sonetos» in *Escritos Diversos*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1972, p. 524.

¹⁰ Cf. «O Palácio da Ventura» (pp. 80-81), onde se apresenta igual imagem simbólica medieval de um cavaleiro errante em busca de uma ilusão, constituindo a sua caminhada uma equivalência do drama metafísico anterior.

escuros (*sombrio, pretas, escuridão*), que é atravessada de um elemento luminoso – a espada, símbolo de destruição (se do mal, torna-se positivo), da vitória e da libertação. O cavaleiro surge «envolto na noite que projectas» – a morte é filha da noite, mas a imagem traduzida neste verso é a de que a noite é trazida pelo cavaleiro; ele surge da noite, mas traz consigo uma luz que é uma esperança que se revela no meio do «sinistro nevoeiro» – e recorde-se que já no soneto «No Turbilhão» se revelavam visões, imagens fantásticas surgindo do nevoeiro, elemento de transição ou passagem para o além, precedendo as revelações, prelúdio da manifestação do fantástico.

Após a sua apresentação e descrição, a entidade fala, num discurso que pretende ser um testemunho da sua acção: a espada que transporta «é a espada da Verdade», isto é, a virtude que defende tem como objectivo combater a injustiça e o mal, contra a obscuridade, pela razão. Em seguida, enumera em oxímoros a sua demanda: «Firo mas salvo... Prostro e desbarato,/Mas consolo... Subverto, mas resgato...». Veja-se que os primeiros elementos são negativos e destrutivos, mas os segundos mostram a outra face, como se fosse necessário passar pelas primeiras provas para se alcançar o bem; de facto, a imagem da morte é sempre associada negativamente ao mal, ao fim de algo, mas aqui revela-se que há *o outro lado*, onde se resgata a provação; daí a conclusão: «E, sendo a Morte, sou a liberdade.». O golpe da Morte não é destruidor mas redentor, como já se vira no soneto anterior:

Em mim, os Sofrimentos que não saram,
Paixão, Dúvida e Mal, se desvanecem
As torrentes da Dor, que nunca param
(...) em mim desaparecem.

No soneto «*Mors-Amor*» (p. 152),¹¹ o sujeito poético apresenta a visão que lhe surge «quando a sombra desce», perífrase da noite, geradora de sonhos («fantásticas estradas») e angústias, imagem do inconsciente que se liberta: um «negro corcel», emerge de «regiões sagradas/E terríveis (...)/Tenebroso e sublime» (o quiasmo presente nestes versos descreve a origem da Morte e associa-a ao inefável), regiões desconhecidas para o sujeito poético, que se questiona sobre a origem delas e da figura (a noite é território do indeterminado). Atente-se nos adjectivos que descrevem o cavalo: a cor associada à noite, o temor que inspira e o valor que ao sujeito poético se impõe, ainda incapaz de nomear ou encontrar uma explicação que verbalize a revelação do seu inconsciente.

A figura completa-se com um cavaleiro, «de expressão potente,/Formidável, mas plácido, no porte,/Vestido de armadura reluzente». É o animal que assusta e não a figura humana; apesar da sua força militar, a sua placidez revela paz de espírito e tranquilidade, pois ele «[c]avalga a fera estranha sem temor», que diz ser a Morte; mas logo o cavaleiro lhe responde, dominando-a, vencendo-a: «Eu sou o Amor!». Tido como o deus primeiro que assegurava a coesão interna do Cosmos, é pela vitória do Amor¹² sobre a Morte que se manifesta o *optimismo lúgubre* anterior, que lhe permite

¹¹ O título revela uma dualidade ou união entre a Morte e o Amor, correspondendo em grego a *Eros* e *Thanatos* (personificação da Morte, mitologicamente é o filho da Noite e irmão do Sono, irascível, insensível e impiedoso), designações com que Freud exprimira as pulsões extremas do ser humano, relacionando o princípio do prazer com o princípio de morte. Sobre este soneto, afirma António José Saraiva: «(...) é um daqueles que atestam a intensidade da vida que como uma onda percorria e abalava a sua pessoa». Cf. *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*. Lisboa, Gradiva, 1990, p. 119.

¹² «Na cosmologia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo. A Noite engendra um ovo, de onde surge o Amor, (...) sempre insatisfeito, à procura do seu objectivo e cheio de astúcias para atingir os seus fins. (...)

O amor depende também do simbolismo geral da união dos opostos, *coincidentia contrariorum*. É a pulsão fundamental do ser, a libido, que impele toda a existência a realizar-se na acção. É ele que actualiza as virtualidades do ser. (...) O amor tende a ultrapassar estes antagonismos, a assimilar as forças diferentes, integrando-as numa mesma unidade (...), marcada pela passagem da unidade inconsciente do caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva (...), [podendo transformar-se] numa força espiritual de progresso moral e místico. (...) O amor é uma fonte ontológica de progresso, na medida em que é efectivamente união, e não apenas apropriação. Quando pervertido, em vez de ser o centro unificador procurado, transforma-se em princípio de divisão e de morte. (...) O Amor é a alma do

superar a crise pessimista. Considera Costa Pimpão: «Morrer é transmitir a vida a outrem. O homem realiza o seu destino, e atinge o momento culminante da sua existência pela geração – carnal ou espiritual, isto é, pelo Amor. A Morte é o Amor. O homem não acaba: *devém*, e o *dever* é, para todo o ser vivo, segundo Proudhon, ‘o momento solene, o acto supremo da existência’.».¹³

Encontramos na série de seis sonetos sob o título «Elogio da Morte» um conjunto de reflexões e a expressão anterior da filosofia idealista da Morte. Este grupo de poemas tem como epígrafe um verso grego: «*Morrer é ser iniciado*». Pensemos, agora, numa interpretação destas palavras: a Morte assume-se como uma transformação, uma mudança de nível, «saída» para dar entrada *noutro lugar*, ou seja, o sujeito *inicia-se* num espaço conotado com o sagrado e, sofrendo uma metamorfose, penetra nessa noite eterna e cósmica que lhe permite (re)nascer como um *novo ser*. É necessário, pois, morrer para se ter acesso a essa *nova vida*; a morte é, então, um *acontecimento iniciático*.

No primeiro soneto (p. 148), num cenário nocturno, o sujeito poético é despertado em sobressalto pelo seu Inconsciente, voz do espírito, lado sombrio da alma humana que se revela através do sonho e que o perturba: «Assim me pára o coração robusto», metáfora da morte como efeito desse despertar repentino. Mas esse encontro consigo e com a ideia da morte não é completamente estranha ou mesmo assustadora, dada a existência de um reconhecimento, assumindo um hábito, uma relação, uma ligação com um espaço mórbido, evocando o vazio e afirmando o niilismo:

Nem fantasmas nocturnos visionários,
Nem desfilas de espectros mortuários,
Nem dentro de mim terror de Deus ou Sorte...

Nada! o fundo dum poço, húmido e morno,

símbolo, dado que é a reunião de duas partes separadas do conhecimento e do ser.» Cf. «Amor» (s.v.) in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. S.l., Círculo de Leitores, 1997, p. 62.

¹³ Cf. Costa Pimpão. «Antero – O livro dos Sonetos» in *op. cit.*, p. 524.

Um muro de silêncio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcrais da Morte.

Noutros sonetos, o acto de despertar nocturno deparava-se com a presença de fantasmas ou espectros com quem o sujeito poético dialogava ou questionava sobre a sua origem, presença ou demanda; aqui, ele está sozinho – nada encontra, só a solidão, como se fechado num poço ou entre muros, situação que o isola das manifestações de vida (som e luz) e que descreve negativamente a morte.

Retomando a mesma perspectiva de desvalorização do dia em relação à noite que poetou em «*Nox*», «A Germano Meireles» e «O que diz a Morte», no segundo soneto da série (pp. 148-149) o sujeito poético classifica o dia como «floresta de sonhos», ilusão portanto, onde se inebria o seu «dorido pensamento», conduzido pela fantasia às «regiões do vago esquecimento», libertação efémera, espaço descrito como «mundo estranho», escuro e com uma névoa fria, povoado apenas pelo vento, metáfora da morte. Se o dia e a luz são ilusão e actuam negativamente sobre o sujeito, ele confessa só confiar nestas visões nocturnas, protegido pela noite e nela confiante, e diz-se (questiona-se, talvez perto da loucura) enlouquecido de místicos desejos, estado de espírito e mental que permite a comunicação e o conhecimento do Nirvana.

Apesar da imagem abissal, revela-se a visão infinita e silenciosa que pacifica. Libertando-se física e mentalmente, como se desencarnando e espiritualmente se elevando, o sujeito poético procura o êxtase místico: «Só busco o teu encontro e o teu abraço,/Morte! irmã do Amor e da Verdade!». Esta ligação entre valores e irmandade de ideias já surgira nos sonetos «Hino à Razão» («Razão, irmã do Amor e da Justiça») e «*Lacrimae Rerum*» («Noite, irmã da Razão e irmã da Morte») e pode ser assim explicada: a Noite, como lugar de libertação, da comunicação espiritual e refúgio tranquilo para o encontro com a Morte, permite o despertar da reflexão e a ligação a

entidades sobrenaturais; pela Razão se valorizam o Amor e a Justiça como valores a desenvolver na definição de um objectivo a pôr em prática; e a Morte liga-se ao Amor, *é o Amor*,¹⁴ que se identifica com o Bem como valor supremo e com a realização daquele objectivo que permite alcançar a Verdade.

Esta ideia lê-se no terceiro soneto (p. 149) como declaração (de Amor? do Amor?) do sujeito poético à Morte, «Funérea Beatriz de mão gelada.../Mas única Beatriz consoladora!».¹⁵ Desconhecendo-a, mas confiante nela, não procura ou importa classificá-la ou defini-la, dado que a sente junto a si, ao estabelecer uma relação que tem por base a tentativa de comunicar com entidades transcendentais, revelações fantasmáticas e espectrais nocturnas. No «silêncio frio e obscuro», metáfora da morte, o sujeito poético segue os seus passos até aos «abismos do Futuro», metáfora do desconhecido, em busca da revelação. Atrás dela, que o guia como Beatriz a Dante, entra nesse universo nocturno e inominado, com o qual já sonhara e adivinhava, ansiando por conhecê-lo, buscando o olhar da Morte, para compreender e desvendar o mistério.

Esta reflexão do sujeito poético surge no quarto soneto (p. 150), em tom de confissão e sob a forma de uma personificação, revelando a sua longa ignorância da Morte,¹⁶ fruto da cegueira que lhe tornava o «espírito enublado»; isto é, os *olhos da alma* estavam fechados para a visão espiritual, mas ela era presença constante ao seu

¹⁴ «(...) da morte Antero busca o abraço, o olhar profundo, a mão consoladora, o seio inalterável; sonha com ela e a adora. Ela é, sem dúvida, a Amada e, como tal, o sentimento da Morte não é senão um Amor mais intenso, mais exortativo e implorativo que o outro amor.». Cf. Cleonice Berardinelli. «Os Sonetos de Antero de Quental: tentativa de análise estrutural» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 142-143.

¹⁵ Evocação de Dante e da sua paixão por Beatriz, de importância fulcral para a cultura italiana: é sob o signo deste amor que Dante marca profundamente o *Dolce Stil Nuovo* e toda a poesia lírica italiana, abrindo caminho aos poetas e escritores que se lhe seguiram para desenvolverem o tema do Amor. É Beatriz quem o guia no Paraíso, na *Divina Comédia*, livro repleto de visões místicas, raiando o êxtase.

¹⁶ «Durante muito tempo a ideia da morte passou despercebida para o meu espírito. (...) como era coisa que nunca tinha experimentado não podia ter ideia alguma dela.». Cf. Antero de Quental. «Filosofia da Morte» in *Ensaio sobre as Bases Filosóficas da Moral ou Filosofia da Liberdade* recolhido em *Filosofia*. Organização, introdução e notas de Joel Serrão. Lisboa, Editorial Comunicação, 1991, p. 79.

lado. Apesar dessa situação de desconhecimento ou inconsciência, o sujeito poético confessa que muitas vezes a invocou como «amiga verdadeira», chamamento libertador de ajuda ou restabelecimento de forças, dada a «canseira/No tédio extremo dum viver magoado» que lhe tornava «o olhar turbado» pela árdua vivência diária, causa do referido «espírito enublado», impedimento à visão, à revelação, ao conhecimento; daí a sua dificuldade em ler os seus sinais, interpretar a sua presença. A sua acção estava impedida de reflexão, a razão vazia incapaz de decifração, de leitura ou explicação, incapaz de nomear ou definir o silêncio e a paz que a entidade lhe traz. Agora, fez-se luz interior, à razão activa chega a leitura, visão do espírito e revelação da comunhão: «Filha do mesmo pai, já sei o teu nome,/Morte, irmã coeterna da minha alma!».

Recuperando a ideia de «Hino à Razão» («Razão, irmã do Amor e da Justiça») e «*Lacrimae Rerum*» («Noite, irmã da Razão e irmã da Morte»), o sujeito poético une-se a esta irmandade, torna-se mais um elemento dela ou o elemento que faltava e que (o) completa a união que se dá em Deus. Conhecimento de algo que existe *um com o outro*, apesar da longa ignorância, a Morte sempre foi uma companhia presente, unida desde sempre à alma do sujeito poético, numa comunhão de entendimento que se revelou gradualmente à razão, quando tomou consciência do apelo e da necessidade de uma entidade libertadora e redentora da existência humana que fere e submete. Esta união não é material, mas espiritual, eleva e une ao transcendente; é o reconhecimento do *ser-para-a-morte* como um momento de libertação, de caminho para a liberdade, em que se confundem as concepções de *morrer* e *escolher a morte*: no primeiro caso, a morte chama o sujeito, que responde e aceita o chamamento; no segundo, o sujeito é agente, considerando a morte como resposta à sua demanda e escolhendo a saída do corpo para o *além-de-si*, para uma *nova (outra) «existência»*.

Revelada a presença (quinto soneto, pp. 150-151), há que nomeá-la, dar um nome à «austera imagem» (já descrita como «muda fronte, austera e calma» no soneto anterior), que se avista «num ângulo da estrada,/Quando me desmaiava a alma prostrada/Do cansaço e do tédio da viagem», longa perífrase e metáfora do final da vida, mais uma vez associada ao tédio, evocando-se os momentos finais quando já nada há que anime ou desperte à acção.

A segunda quadra apresenta uma oposição entre o sujeito poético e «a turba», quanto à visão que têm da Morte: para os outros, ela é «uma voragem» e o seu pensamento ou presença fá-los cobrir o rosto, recusando tal ideia, fugindo apavorados da imagem negativa comum de repulsa e terror; mas, para o sujeito poético, ela é confiança («confio em ti, sombra velada», imagem da morte que remete para um mundo de sombras oculto, secreto, não revelado aos viventes que não comungam da sua essência), instituindo uma relação afectiva e de crença, revelando-se a ele, pois «cuido perceber tua linguagem». Há um entendimento de um código próprio, uma leitura só permitida por quem ou a quem é detentor (*iniciado*) da capacidade de decifração dos sinais e do domínio da Morte; daí que se revele e assuma a capacidade de alcançar, de atingir o objectivo imaginado, tornar realidade a ilusão, ser verdade o Ideal a que se aspira, algo permitido pela ou através da «[f]ilha da Noite, (...) / Nos teus olhos profundos sempre fitos», imagem da morte num cadáver, símbolo da imobilidade e profundidade que eleva a outro espaço, ao infinito. Assim, o segundo terceto é uma apologia e louvor de quem atinge a realização através da Morte: «Dormirei no teu seio inalterável», evocando o regresso ao ventre materno, à essência e perfeição, «[n]a comunhão da paz universal», união partilhada e que é resgatada pela «Morte libertadora e inviolável».¹⁷

¹⁷ Cf. a repetição do mesmo vocabulário em «Nox» (p. 87), comungando a Noite e a Morte do mesmo léxico descritivo que as caracteriza na poética anterior: «Oh! antes tu também adormecesses/Por uma

No sexto soneto (p. 151), o sujeito poético dirige-se à Noite, de novo estabelecendo uma oposição na relação que ele e os outros têm com ela: os outros «temem o Não-Ser», assustados com o seu «vasto silêncio mortuário», rejeitando o «espaço solitário» da «tenebrosa» que os arrasta para o «vácuo cinerário»; mas para o «eu», que se auto-retrata de «alma humilde, mas robusta» e crente nesse «átrio funerário», para ele já se estabeleceu uma comunhão e um entendimento com a Noite e a Morte, exprimindo tal relação afectiva numa felicidade que se descobre. Mais uma vez o vocabulário, principalmente a adjectivação, veicula a imagem negativa e temerosa que a Noite, por ligação à ideia de Morte, assume para o senso comum; para o sujeito poético, a Noite é concebida «sem fim», com um desejo de eternizá-la,¹⁸ pois dela louva a «paz santa e inefável» que lhe traz e que ele alcança no «silêncio sem par do Inalterável» – aí lhe é dado «o eterno amor no eterno luto.».¹⁹

O tom de contrição do segundo terceto não impede que o sujeito poético declare o seu desejo: procurar a (ideia da) Morte é visto como perturbação, morbidez espiritual ou mesmo fraqueza mental,²⁰ mas não exprimir o sentimento positivo que ela lhe inspira isso sim parece incompreensível para ele, pois vê o Não-Ser como «o Ser único absoluto», solução para o seu próprio mal e do mundo, a última aspiração na escala evolutiva, matando em si todos os desejos e criando um estado de tranquilidade total. Assim, a realização e a compreensão do sentido de existir alcançam-se pela elevação e a comunhão com o Não-Ser; para além da morte (ou por ela se atingindo) se encontra a verdadeira existência no absoluto, plenitude e perfeição do ser puro e indeterminado. Longe de ser um fracasso, a Morte é a libertação suprema da alma, incorruptível por

vez, e eterna, inalterável,/Caindo sobre o Mundo, te esquecesses,//E ele, o Mundo, sem mais lutar nem ver,/Dormisse no teu seio inviolável,/Noite sem termo, noite do Não-ser!».

¹⁸ Cf. nota anterior.

¹⁹ Cf. «*Mors-Amor*» (p. 152) e as palavras de Costa Pimpão: «Quem ama, quer morrer. A boa morte (...) tem, por condição, uma vida boa, uma vida realizada no Amor.» Cf. *op. cit.*, p. 524.

²⁰ Cf. «*Lacrimae Rerum*» (p. 91): «E o homem porque vaga desolado/E em vão busca a certeza que o conforto?».

natureza; é uma purificação do homem pela eliminação do corpo, último e definitivo rito iniciático e único processo de libertação das forças que determinam o destino do Homem.

Leia-se o próprio Poeta:

Quanto aos Sonetos [«Elogio da Morte»] (...) devo dizer-te que os escrevi sem a menor tristeza ou desalento, antes com paz íntima e profunda confiança. Se a doença foi ocasião de reflectir com mais madureza no símbolo misterioso que é a Morte, é isso muito natural, porque em tal estado a Morte apresenta-se ao nosso pensamento com mais insistência ou mais autoridade: mas dessas reflexões concluí coisas que nada têm de tristes, antes são muito confortativas, uma espécie de Filosofia idealista da Morte, e foi isso o que eu quis exprimir naquela composição, mostrando como o pensamento se eleva gradualmente desde uma impressão toda negativa até à mais alta idealidade, compreensiva e plácida. Fui pois teólogo e não romântico – pelo menos, tal foi a minha intenção.²¹

Porquê a intenção de ser «teólogo e não romântico»? Pretenderia o Poeta uma definição de religião ou a compreensão das coisas divinas, o entendimento do divino, recorrendo ao ideário e ao vocabulário românticos? Sabe-se como o estudo de Deus (teologia) está intimamente ligado ao estudo do ser (ontologia): *Deus* e *Ser* são, muitas vezes, duas designações tomadas uma pela outra, «(...) no sentido em que um remete para o outro no conhecimento imperfeito que deles podemos obter. O nome de Deus seria apenas um símbolo para envolver o desconhecido do ser, ao passo que o ser não seria mais do que um outro símbolo que remete para o Deus desconhecido.»²² Sendo Deus existência, e existência independente, ele é *o absoluto*. Todos os seres tendem para essa Unidade, são participantes da natureza divina, projectando-se para esse Ser superior num progresso contínuo que os eleva. Sem decifrar o enigma, o homem concebe-o por variadas representações, nomeando-o de acordo com o seu conhecimento ou capacidade linguística; no entanto, o deus que não se pode nomear é *não-ser*. Assim, *Ser* e *Não-Ser* não se excluem; pelo contrário, são ambas formas de exprimir o

²¹ Cf. carta a António de Azevedo Castelo Branco (Lisboa, Março/Abril de 1875). *Op. cit.*, volume I, p. 277.

²² Cf. «Deus» (s.v.) in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 261.

Absoluto. Para Hegel, a Morte é, segundo o *processus* dialéctico, a transição do *ser* (*tese*) para o *não-ser* (*antítese*), que se resolve no *dever* (*síntese*), o Ser absoluto, de que os dois primeiros são conceitos transitórios.

Poeticamente tentou, pois, Antero apresentar a sua concepção filosófica e o seu pensamento religioso, em busca de Deus pelos caminhos da filosofia, alcançando pela morte a maior e última revelação que permite a iniciação: «Na concepção hegeliana um poema é apenas um prelúdio de uma percepção religiosa, e num poema lírico desenvolvido o espírito encontra-se tão separado do sensível que a arte está prestes a dissolver-se em religião.»²³

A comunicação com o transcendente revela-se no soneto «Transcendentalismo» (p. 116), título que evoca o pensamento que, não partindo da observação nem da análise, estuda o subjectivo e considera o espiritual superior ao empírico.²⁴ Tal segue o sujeito poético, ao elaborar uma reflexão no final da vida ou no momento de atravessar a fina linha que separa os dois estados, fugindo do sensível para o supra-sensível: «Já sossega, depois de tanta luta,/Já me descansa em paz o coração.». A visão negativa e pessimista que se apresenta da vida, como luta e cansaço, é resgatada pelo estado de paz alcançado com a Morte e, mais uma vez, o coração, metáfora simbólica da vida, da existência, do fluído vital que anima, representa a salvação alcançada.

Esta transformação ou passagem permite ao sujeito poético concluir que não vale(u) a pena a luta diária da vida para alcançar «[o] bem que ao Mundo e à Sorte se disputa.». Atitude vã, pois essa tentativa é uma Ilusão que só acarreta «dor e

²³ Cf. Harold Bloom. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*. Lisboa, Cotovia, 1991, p. 76.

²⁴ Afirma Antero em carta a João Lobo de Moura, de 5 de Julho/8 de Agosto de 1876, enviando-lhe este soneto: «Posso chamar-lhe um salmo, uma efusão religiosa, porque ali está com efeito a minha religião, o meu culto da existência supra-sensível, sem o qual não sei o que seria desta minha pobre existência sensível (...).». Cf. *op. cit.*, volume I, p. 352.

confusão,/Trevas e pó, uma matéria bruta».²⁵ Essa busca ilusória é, para alguns, um objectivo, uma missão religiosa, tal a forma como a levam e a divinizam; daí as referências religiosas metafóricas a «sacrário do templo da Ilusão», como tentativa de alcançar um Santo Graal que salvasse e permitisse o conhecimento divino. Sabiamente, e fruto de uma experiência amarga, conclui o sujeito poético que a resposta que satisfaz a demanda e o desejo de saber, a sede de conhecer e de ter respostas, não se alcança no mundo terreno, ou seja, durante a vida, nem em sonhos; é preciso *passar* para outro lugar, outro nível, outra forma de *existir*, desprendendo-se o intelecto do real sensível, evadindo-se o espírito para uma esfera cósmica superior, atingindo a impassibilidade absoluta. Este espírito imperturbável pode ter duas leituras: é o divino, o absoluto; ou é a alma que se liberta da prisão do corpo e ascende até à ideia suprema do Bem, metamorfose que exige a comunhão com um elemento invisível e intocável materialmente, que se situa onde não há sinal de homens, onde existe o espírito que é livre, essência, apreendendo o sujeito a existência metafísica como a realidade suprema, próxima da ideia do nirvana búdico.

No soneto «Na Mão de Deus» (pp. 116-117) lemos uma declaração religiosa desta aceitação e comunhão com essa entidade divina que salva, acolhe e resgata de uma existência nula, vazia ou sofrida, como recompensa ou esperança de, num mundo *além*, ser possível alcançar a verdadeira bênção de existir.²⁶ Confessa o sujeito poético, *post mortem*, que «[n]a mão de Deus, na sua mão direita», aquela que determina, defende ou cria, descansa o seu coração,²⁷ a chegada a tal repouso transforma o sujeito

²⁵ Cf. «O Palácio da Ventura» (pp. 80-81), onde também a decepção final de uma jornada é assumida física e espiritualmente por um sujeito: «Mas dentro encontro só, cheio de dor,/Silêncio e escuridão – e nada mais!»; ou o soneto «A Santos Valente» (p. 83): «É lei de Deus este aspirar imenso.../E contudo a ilusão impôs à vida,/E manda buscar luz e dá-nos treva!».

²⁶ «(...) a união da alma com Deus (...) é a união do *eu* com o seu tipo de perfeição, (...) a realização na consciência do seu momento último e mais verdadeiro.». Cf. Antero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 117.

²⁷ Cf. vv. 1-2 de «Transcendentalismo» (p. 116).

poético, a quem se revela a Verdade, abandonando o «palácio encantado da Ilusão».²⁸ Se platonicamente associarmos *Ilusão* ao mundo terreno das cópias e das sombras, é irónica e inovadora a visão declarada: «Desci a passo e passo a escada estreita»,²⁹ querendo significar como elevou essa miragem, como fez dela objectivo de vida, sugerindo agora a desistência resultante da desilusão, o abandono consciente do engano.

Como «despojo vão» exigido por essa libertação do corpo que permite à alma ascender e, gradualmente, se aproximar de Deus, o sujeito poético depõe «do Ideal e da Paixão/A forma transitória e imperfeita.». Metáfora do corpo e da vida, o último verso é de feição platónica e o primeiro revela o engano do mundo terreno: *Ideal* é aqui uma construção imaginária a que se aspira atingir, mas que, sempre distante, se revela inconcretizável. Assim, comparado a uma criança cuja mãe agasalha numa «lôbrega jornada», metáfora de vida, o sujeito poético termina a sua declaração dirigindo-se, tranquilizador e apaziguador perante a morte, ao seu coração, alcançando a harmonia e a liberdade na Transcendência: «Dorme o teu sono, coração liberto,/Dorme na mão de Deus eternamente!». Liberto da Ilusão, da «ignorância infantil», do Ideal e da Paixão,³⁰ após a travessia de «[s]elvas, mares, areias do deserto», metáforas da existência terrena e de uma errância sem alcançar fim, é junto de Deus que o coração, sinédoque do sujeito poético, permanecerá em repouso eterno, usando a metáfora do *sono* como tradicional imagem poética da morte e a sua crença na eternidade para alcançar a paz.³¹

²⁸ Cf. «O palácio encantado da Ventura!» («O Palácio da Ventura», p. 80) e o «sacrário do templo da Ilusão» («Transcendentalismo», p.116).

²⁹ Cf. «Em Viagem» (p. 146): «Pelo caminho estreito, aonde a custo/Se encontra uma só flor, ou ave, ou fonte,/.../Pelo caminho estreito entrei sem susto/E sem susto encarei, vendo-os defronte,/Fantasmas que surgiam do horizonte».

³⁰ «Só quem, dissolvendo a própria vontade na vontade absoluta e identificando-se com ela, renuncia ao *eu* limitado e a tudo quanto é dele – o seu egoísmo, as suas paixões, o seu erro profundo e a sua inenarrável miséria – só esse alcançou a vida eterna. Confundido com o que sempre permanece, com o que é em si e por si, entrou no ilimitado, no inalterável, e subsiste com ele eternamente. Esta renúncia, verdadeira imortalidade, é por isso mesmo a fonte de toda a virtude.». Cf. Antero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX. Op. cit.*, p. 118.

³¹ «A sua religiosidade foi deste tipo: em vez de se considerar como centro, o seu coração sentiu a presença de uma comunhão universal, perante a qual o indivíduo era um ponto no infinito, um instante na eternidade.». (Cf. Joaquim de Carvalho. *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XIX* –

No Budismo, *Nirvana* significa literalmente *extinção*; é o culminar da busca budista pela libertação. A palavra refere-se a um estado mais elevado do ser em que se atinge um conhecimento perfeito e onisciente do nosso mundo e do mundo além do nosso. Este estado, que não se pode descrever com a linguagem, significa extinguir a ignorância, o ódio e o sofrimento, tendo como objectivos fundamentais cultivar a moralidade, a meditação e a sabedoria. O Nirvana é a mais alta felicidade, um estado completamente além do sofrimento provocado pelos desejos do corpo físico e pela ignorância da verdadeira natureza do universo; o materialismo, o desejo e a ambição, seguidos da desilusão, são causas da dor – livrar-se deles é abolir o sofrimento. Só é possível superá-lo ao aceitar a imperfeição, a transitoriedade e a interdependência entre tudo e todos no universo. O Nirvana não é a extinção do ser, mas sim a extinção do sofrimento, é unidade com o cosmos; não é um lugar, pois transcende o espaço, e é eterno, pois transcende o tempo; é a meta final da vida humana, a chegada a um estado de beatitude, de existência e consciência absolutas do Eu superior do homem, ponto final de um longo ciclo de existências. O homem deixa de existir como homem e passa a existir num estado de permanente repouso ou paz consciente e onisciente, numa infável e absoluta bem-aventurança. Compreende-se, então, que fosse este o objectivo e a ambição anteriores, como foi referido a propósito da leitura dos poemas anteriores.³²

Leia-se, agora, o soneto intitulado, precisamente, «Nirvana» (pp. 90-91). Para atingi-lo, houve a necessidade de superação «de formas, de rumor, de lida,/De forças, de desejos e de vida», elementos que prendem, impeditivos da libertação pessoal:

Antheriana. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, volume I, 1955, p. 177). Em carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887) confessa o Poeta a sua esperança: «Morrerei também, depois de uma vida moralmente tão agitada e dolorosa, na placidez de pensamentos tão irmãos das mais íntimas aspirações da alma humana, e, como diziam os antigos, na paz do Senhor! – Assim o espero.». Cf. *op. cit.*, volume II, p. 839.

³² «A nossa vida (...), *verdadeiramente*, é só a vida da nossa alma, do misterioso e sublime *eu* que somos no fundo: ora esse *eu* ou essa alma tem a sua esfera na região do impessoal: o seu mundo é o da abnegação, da pureza, da paciência e do contentamento: na renúncia do indivíduo natural e de tudo quanto o limita, algema e obscurece é que consiste a sua misteriosa individualidade.». Cf. carta a João Machado de Faria e Maia (Vila do Conde, 12 de Agosto [de 1884]). *Op. cit.*, volume II, p. 710.

A onda desse mar tumultuoso
Vem ali expirar, esmaecida.
Numa imobilidade indefinida
Termina ali o ser, ocioso...

A metáfora da vitalidade, que agita o homem, associada ao dinamismo do elemento marinho, é superada pela morte («expirar, esmaecida», «imobilidade», «Termina»), enfraquecendo ou desvanecendo-se a existência material apática, inútil, estéril. Dá-se uma transformação, metamorfose libertadora que revela ao sujeito poético uma *nova forma de ser*, de existir num *novo mundo-outro*, conhecimento (do) inato, original, da verdadeira existência dessa *vida* de uma luz eterna.

No entanto, o final do soneto parece ser atravessado por um tom pessimista: o que se revela, o que o sujeito vê, ao «abrir os olhos» pela primeira vez nessa nova forma de existir, é uma nota de desilusão e de niilismo, marcas já trazidas da existência terrena – «Só vê com tédio, em tudo quanto fita,/A ilusão e o vazio universais.». O tédio da vida, fruto da ilusão, resume-se ainda à evidência de que tudo é vazio, vão, nada. Morrer significa a dissolução da consciência no «vácuo tenebroso», na indefinida imobilidade que anula as forças do desejo e da vida, dissolução no não-ser, caminho para o nada, um algures vazio, negação total do ser: «Tudo são aparências que recobrem o ser, que é o nada.». ³³

O Nirvana, manifestação do Não-Ser, estádio supremo de perfeição máxima do existir não existindo e «(...) a essência de tudo o que existe (...)», nas palavras de Oliveira Martins, ³⁴ encontra-se numa existência pós-vida terrena em que o absoluto é o

³³ Cf. António José Saraiva. *A Tertúlia Ocidental. Op . cit.*, p. 171.

³⁴ Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.^a edição, 1984, p. LXXIX. «Religiosamente, Nada é igual a Nirvana (...). O Nirvana é esse estado em que os seres, despindo-se de todas as (...) condições que os limitam (...), adquirem a não-realidade (...) e com ela a existência absoluta e a absoluta liberdade. Essa liberdade é o tipo e a essência da vida espiritual; e o Nirvana, puro Não-Ser para a inteligência, é, para o sentimento moral, o símbolo e o veículo de toda a perfeição e virtude (...).» *Idem*, p. LXXX.

nada que impera e que liberta da Dor, transição do *ser* para o *não-ser*, anulação de todas as limitações, *consciência pura*.³⁵ O Nirvana, como processo activo de libertação moral pela prática do bem, pela superação do mal e renúncia ao egoísmo, funde-se com um desejo de evasão revelado também pela ideia da Noite, que atenua a angústia do sujeito poético pelo silêncio e o fim das turbulências do dia, possibilitando a comunicação com o além; e pela ideia da Morte, que o liberta da dor, do tédio, dos desenganos, das decepções, da dúvida, e que lhe permite a unificação com a totalidade, elevando-se o pensamento desde uma impressão negativa até à mais alta idealidade. Retirando-lhe a marca do absurdo, torna-a *necessidade física e metafísica*, caminho de evasão, pacificação absoluta e partilha de um mundo de harmonia, liberdade e optimismo transcendente, descoberto pela Razão. Daí que se leia no soneto «Acordando»: «Para o Céu a minha alma sobe e canta.» (p. 26); ou o Poeta escrevesse a João Lobo de Moura: «Só confio na morte, como a única solução satisfatória, radical, definitiva; e, para lhe dizer tudo, chego a desejá-la, como diz Shakespeare, *desejá-la devotamente* (...).»³⁶

³⁵ «Discutiu-se se em Antero houve realmente budismo. Oliveira Martins e Joaquim de Carvalho pronunciaram-se ambos pela negativa. E que diríamos nós? – Em primeiro lugar, que o pretendo budismo de que ele teve ideia foi a interpretação romântica do budismo, dada pelos autores do romantismo alemão; e em segundo, que, se o Antero *luminoso* nunca aderiu a tal coisa, – o Antero *nocturno*, pelo contrário, inclinou-se sempre para uma religião do náusea que tem muito daquilo que a interpretação romântica lhe inculcou a ele como sendo búdico. É certo que o luminoso, corrigindo o outro, escreveu o seguinte: ‘o nirvana não é passivo, não é inerte e puramente contemplativo: é, pelo contrário, essencialmente activo: sòmente [*sic*] essa actividade já não é apaixonada, porque cessou de ser egoísta. É, por assim dizer, impessoal. Se os meus sonetos valem alguma coisa, valem sobretudo por dizerem isto, ou, pelo menos, por deixarem entrever isto’». Cf. António Sérgio. *Op. cit.*, p. 159.

³⁶ [Porto], 14 de Maio [de 1878]. Cf. *op. cit.*, volume I, p. 417.

VII. Aspiração moral da Liberdade e do Bem

O pessimismo não é um ponto de chegada, mas um caminho. É preciso passar por ele, mas justamente para sair dele. (...) sobre essas ruínas acumuladas pelo pessimismo, o que triunfa não é a negação, o que resta não é o vácuo. O que triunfa e o que fica é aquilo que está para além do naturalismo, aquilo que no homem não é já filho da natureza, mas superior a ela e autônomo: a vida de consciência e a sua mais alta expressão, o sentimento moral. (...) o universo não gravitará, obscuramente, inconscientemente, para onde gravita o homem com um pouco de luz e um pouco de consciência?¹

Combinaram-se a doença, os desgostos e a evolução do meu pensamento, para, durante um período de anos, me porem num estado de espírito singular; singular pois tinha de ser a obra que dali saiu. (...) Pensando muito, e escutando docilmente o segredar da consciência, pude emergir do pessimismo que me entenebrecia a existência e recuei no caminho da negação absoluta em que estava precipitado.²

O pessimismo anterior não se reduz a uma ideia negativa da Morte, actuando como uma catarse e uma tomada de consciência de uma ascensão libertadora na aspiração a outro limiar, além-humano: «Minha alma, ó Deus! a outros céus aspira» («Aspiração», p. 119). A aspiração moral anterior da Liberdade e do Bem remete para um neo-platonismo, recuperando a ideia da ascese libertadora do mundo sensível para o mundo inteligível, permitindo a aproximação ao ideal e alcançando o lar supremo das ideias, crenças metafísicas que constituem a realidade suprema (a existência metafísica), por meio de uma solução espiritualista que se realiza não no aniquilamento mas na transposição à plenitude da Consciência. A afirmação do Bem, identificado com o espírito e com a consciência, por oposição ao Mal (matéria), liga-se à assunção da liberdade moral, como perfeição e beatitude, a virtude como liberdade suprema, fim último do universo: «(...) intacto o bem em si assiste» («A M. C.» - «Porque descrês,

¹ Cf. carta a Jaime de Magalhães Lima (Vila do Conde, 14 de Novembro de 1886) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume II, p. 803.

² Cf. carta a Vicente Machado de Faria e Maia (Vila do Conde, 1886). *Idem*, p. 810.

mulher, do amor, da vida?», p. 23). O mundo moral é o verdadeiro mundo, revestido de harmonia, liberdade, optimismo.

Todas as religiões, e em particular o cristianismo, concebem a Morte como uma passagem para o Além, uma transição catártica ou uma libertação, desaparecimento absoluto do finito e início da eternidade. A Morte é um momento como um ponto em que duas linhas se tocam, o último em que a alma está unida ao corpo; é um processo, uma fronteira: depois dela um elemento sobrevive, não sendo o ponto final da existência. Restituindo a alma ao universo invisível, à grande vida cósmica, morrer é aceder à imortalidade, é entrar no reino das *gentes da eternidade*, comunidade de espíritos imortais e libertos.

O desaparecimento de um indivíduo *neste mundo* «implica» a sua entrada num *outro*, num *algures*, um novo nascimento no mundo invisível dos antepassados, ideia que se lê no soneto «Com os Mortos» (pp. 244-245), o último que Antero escreveu, expondo uma comunhão entre o sujeito poético e aqueles que já não existem material e corporeamente. Imaginamo-lo vivo, num estado onírico ou em vigília nocturna, favorecendo o aparecimento dos espectros familiares com quem procura estabelecer um diálogo que dê resposta às suas inquirições e dúvidas metafísicas; ou imaginamo-lo *post mortem*, entrando pela primeira vez num *mundo novo*, desconhecido, mas adivinhado e ansiado, à procura de um elemento familiar, de um guia³ ou indicação que, estranho em terra estranha, o integre naquela *nova «realidade»*. Assim, questiona-se sobre o paradeiro deles: «Os que amei, onde estão? idos, dispersos,/Arrastados no giro dos tufões». A comunhão dá-se numa atitude de recolhimento, quando o sujeito poético se alheia do mundo à sua volta e sente a proximidade «(d)esses que amei: vivem comigo,/Vejo-os, ouço-os e ouvem-me também». A comunicação parece ser total e

³ Cf. «Elogio da Morte III» (p. 149): «Através do silêncio frio e obscuro/Teus passos vou seguindo (...)/Funérea Beatriz de mão gelada.../Mas única Beatriz consoladora!».

recíproca: há um contacto entre os dois mundos, como se não houvesse barreira ou separação entre duas manifestações opostas; é o sujeito poético que estabelece a *conciliação entre contrários* ao tornar-se o canal de ligação que dá origem à comunicação com entes perdidos pela morte e que são agora essências libertas. A reunião que os aproxima de novo ao convívio mútuo manifesta-se «no antigo amor, no amor sagrado/Na comunhão ideal do eterno Bem.»⁴ Isto é, platonicamente, o sujeito poético aspira ao conhecimento e à experiência do ideal máximo de redenção, mas também aí, com ele ou por ele, lhe é permitido recuperar e juntar-se aos que amou, «[I]evados (...) /Na fuga, no ruir dos universos», imagem do desaparecimento material, metaforizando a experiência da morte, e que é possível agora reunir na aspiração à liberdade e na eternidade.

Identificando a Consciência como a alma do Universo admitem-se, pois, duas substâncias radicalmente distintas: o espírito e a matéria, reconhecendo a imortalidade da alma e fundando a crença da salvação futura numa comunhão libertadora e na existência de uma realidade psíquica que concentra em si todos os movimentos do Universo.⁵ Estamos, então, perante um percurso evolutivo que marca a existência terrena e a comunhão com a natureza, que aspira inconscientemente à liberdade, desejo que se torna consciente no homem, concepção de influência hegeliana que dá forma ao Universo – desde *rocha, tronco ou ramo, onda, fera ou monstro primitivo*, a auto-descrição da existência segue uma «Evolução» (pp. 204-205),⁶ desde um passado remoto («fui, no mundo antigo») ao presente («sou», «Vejo», «Interrogo», «choro»,

⁴ Cf. o soneto «A Uma Amiga» (p. 30), que evoca a mesma ideia: «Aqueles, que eu amei, não sei que vento/Os dispersou no Mundo, que os não vejo.../Estendo os braços e nas trevas beijo/Visões que à noite evoca o sentimento...».

⁵ «A cadeia universal das existências, na sua prodigiosa espiral de espirais, aparece-nos como a ascensão dos seres à liberdade, na qual descobrimos a causa-final de tudo.» Cf. Antero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 112.

⁶ A grande ideia filosófico-científica que dominou a renovação ideológica da segunda metade do século XIX, a *evolução* é um dos aspectos da crença no progresso e relaciona-se com a publicação da obra de Darwin, *A Origem das Espécies* (1859), segundo a qual o homem, dotado de consciência, derivaria de formas primitivas e elementares.

«adoro/E aspiro»), transformação numa passagem de espécie a espécie, até à declaração conscienciosa do reconhecimento de si, da sua alma, da percepção de si próprio: «Hoje sou homem». Mas não constitui ainda final ou paragem – a evolução continua, o sujeito busca mais e maior conhecimento de si próprio, numa ascensão dialéctica («escada multiforme») e identificação com uma comunhão universal, pois quanto mais se determinar mais livre será: «Interrogo o infinito e às vezes choro.../Mas, estendendo as mãos no vácuo, adoro/E aspiro unicamente à liberdade.».

A evolução é, então, orientada para a liberdade pelo espírito, como um crescimento do ser e o aparecimento de algo novo, dirigido a um fim: a realização da plenitude e perfeição do ser. A liberdade é a aspiração secreta de todas as coisas, de todos os seres, fim último do universo. Afirmar Antero, numa ideia de criação em permanência, transformação e renovação incessantes, e progresso que se traduz num *aumento de ser*: «A minha doutrina da Evolução é extremamente simples e lógica, e funda-se toda numa única ideia metafísica, o *devenir* (...)».⁷

Por oposição à negatividade do «vácuo tenebroso» («Nirvana») ou do «vácuo eterno» («Espiritualismo II»), o que se alcança é a causa final do mundo espiritual, impulso e finalidade do Universo: a Liberdade, termo da evolução e espiritualização da matéria.⁸ É alcançando este nível superior, localizando-o platonicamente «[n]ão entre as formas já e as aparências», mas «[e]ntre ideias e espíritos», que o sujeito poético assume uma atitude de «Contemplação» (p. 207), identificada numa proximidade com o estado onírico: «Sonho de olhos abertos (...)/.../(...) vendo a face imóvel das essências». A oposição estabelecida entre a materialidade do mundo sensível e a libertação do espírito,

⁷ Cf. carta a Oliveira Martins (Ponta Delgada, 26 de Novembro de 1873). *Op. cit.*, volume I, p. 227. O Poeta dirá mais tarde: «A forma geral do universo é pois a duma evolução.» Cf. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX. Op. cit.*, p. 89.

⁸ «A evolução não é apenas uma complicação crescente de forças elementares: é um alargamento de ideias, isto é, de existência verdadeira. E se o ideal supremo, que a tudo atrai, para que tudo gravita, é razão, vontade pura, plena liberdade, a evolução só será perfeitamente compreendida definindo-se como a espiritualização gradual e sistemática do Universo.» Cf. *idem*, pp. 113-114.

elevado até às essências, revela um sujeito incorpóreo, tendo largado a forma do corpo que aprisiona a alma e que lhe permite agora, «[c]omo quem da serra/Mais alta que haja, olhando aos pés a terra/E o mar, vê tudo (...)» («Tormento do Ideal», p. 94), liberto, definir assim o Mundo: «fumo ondeando/Visões sem ser, fragmentos de existências.../Uma névoa de enganos e impotências». A semântica da insustentabilidade e da ilusão repete-se por sinonímia, descrevendo a realidade terrena como «vácuo insondável», colocado não no espaço cósmico mas metaforicamente no mundo térreo.

Nesta *nova realidade* e adquirida *nova existência*, entre «a névoa e a sombra universais», evocando o mistério, o desconhecido e o indeterminado, o sujeito poético apercebe-se de «um murmúrio, feito de ais», como um «lamento/Que saía das coisas, vagamente» («*Oceano Nox*», p. 206). Identifica tratar-se de uma «queixa, o profundíssimo gemido/Das coisas»,⁹ que empreendem uma busca cega e dolorosa, a que a expressão «Na sua noite» confere a ausência de guia ou orientação, uma hipótese ou solução que se apresente à razão em demanda de «[o]utra luz, outro fim pressentido», tal como em «*Oceano Nox*»: «O inconsciente imortal, só me responde/Um bramido, um queixume, e nada mais...». A ideia de evolução propõe-se, então, como uma busca, determinação voluntária resultante de um impulso espontâneo, à procura de um fim para a existência que determina a vontade e que explica o acto, vagamente pressentido como murmúrio da Inconsciência.

Os dois sonetos sob o título de «Redenção» (pp. 208-209) instituem a ideia de resgate, auxílio ou salvação. O sujeito poético, num domínio onírico, assume uma co-naturalidade, recorrendo à personificação da natureza numa fusão, ligação telúrica ou unidade primordial como um programa de consubstanciação, visando alcançar a plenitude e a perfeição numa comunhão fundadora com a natureza: «Vozes do mar, das

⁹ Cf. «*Lacrimae Rerum*» (p. 91): «E, perdido num sonho imenso, escuto/O suspiro das coisas tenebrosas...».

árvores, do vento!/. . ./Almas irmãs da minha, almas cativas!». Essa comunhão irman-
-os numa identificação romântica de estados de espírito: «Eu julgo igual ao meu vosso
tormento». A força anímica da natureza parece ser contagiada pela perturbação
psicológica do sujeito, ou reflecte-a, numa continuação temática de «*Oceano Nox*» ou
de «Contemplação» – um desabafo, um lamento ou queixume das coisas dá conta de
uma necessidade ou uma vontade metafísica de libertação:

Verbo crepuscular e íntimo alento
Das coisas mudas; salmo misterioso;
Não serás tu, queixume vaporoso,
O suspiro do Mundo e o seu lamento?

Note-se a referência nocturna que localiza o discurso interior, dito pelos
substantivos *verbo* e *alento* que designam a voz, em oxímoro com o determinativo *das*
coisas mudas, exprimindo um sopro anímico que as atravessa humanamente na
comunhão com o sujeito poético, tornado inapreensível ou esfumando-se pelo espaço
em demanda de uma união divina, fruto de um impulso universal: «Um espírito habita a
imensidade» e as coisas, *almas cativas*, *formas fugitivas*, expressam a sua «ânsia cruel»
e a vontade de libertação.

Esta comunhão assumida pelo sujeito poético assenta na interpretação do
discurso verbalizado pelos elementos da natureza, na leitura do seu código («E eu
compreendo a vossa língua estranha»), permitindo-lhe consolá-los (segundo soneto).
Este lamento não é temporário nem momentâneo: trata-se de um «[c]oro antigo de
vozes rumorosas,/Das vozes primitivas, dolorosas», estabelecendo a ideia de um desejo
dos seres elementares há muito ambicionado e que, de tanto e há tanto se arrastar, se
aproxima de «um pranto de larvas tumulares», como desgosto de morte ou estado de
espírito mortal que uma esperança tarda por resgatar do mundo terreno, caracterizado
pela «sombra das visões crepusculares», como imagem falsa e ilusória e que a escuridão

da noite acentua como engano. No entanto, *um dia*, a liberdade irá romper essa escuridão e salvará os seres desse sonho, que é a realidade enganosa ou a esperança inalcançada. Como «Almas no limbo ainda da existência», renascendo como «puro pensamento», libertas das aparências, verão «as Formas, filhas da Ilusão,/Cair desfeitas». A ideia platónica da conjugação espírito (alma)/matéria (corpo) que se anula, ou melhor, que se supera pela anulação da prisão corpórea e pela ascensão da alma liberta do mundo sensível, identifica tal aspiração com a plenitude da Consciência alcançada por essa libertação, atingida numa *nova existência*, numa *outra realidade* onde se desperta: «Acordareis um dia na Consciência,/.../E acabará por fim o vosso tormento.».¹⁰

As palavras do Poeta poderão ser ilustração do pensamento comum a estes sonetos:

No *Psiquismo*, isto é, no Bem e na Liberdade moral, é que encontrei a explicação última e verdadeira de tudo, não só do homem moral mas de toda a natureza, ainda nos seus momentos físicos elementares. (...) O espírito é que é o tipo da realidade: a natureza não é mais do que uma longínqua imitação, um vago arremedo, um símbolo obscuro e imperfeito do espírito. O universo tem pois como lei suprema o bem, essência do espírito.¹¹

Antero via como tendência do espírito moderno o caminho para o *psicodinamismo* ou *pampsiquismo* como solução, reduzindo a uma *força* todas as energias do universo, desde os fenómenos físicos à ordem moral, sendo a matéria também possuidora de uma natureza psíquica semelhante à humana.¹² Essa vontade

¹⁰ Cf. o primeiro poema de «Panteísmo» (Cf. Antero de Quental. *Odes Modernas*. Lisboa, Ulmeiro, 3.^a edição, [1989], pp. 17-20) quanto à proximidade ideológica, como se fosse um «ensaio» mais longo para a *brevidade* destes dois sonetos: «Aspiração... desejo aberto todo/Numa ânsia insofrida e misteriosa.../A isto chamo eu vida: e, deste modo, //Que mais importa a forma? silenciosa/Uma mesma alma aspira à luz e ao espaço/Em homem igualmente e astro e rosa!//.../Através de mil formas, mil visões,/O universal espírito palpita/Subindo na espiral das criações!//.../Em toda a forma o Espírito se agita!». Esta visão panteísta do cosmos é recuperada do Victor Hugo de *Contemplations* (1856) e de *La Légende des Siècles* (1859), panteísmo metaforicamente elaborado e acrescentado da influência filosófica de Hegel.

¹¹ Cf. carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887). *Op. cit.*, volume II, p. 838.

¹² «(...) é só nas formas da natureza, e a elas adequado que o espírito verdadeiramente se manifesta e existe.» (Cf. carta a Jaime Batalha Reis [Ponta Delgada, Março de 1874]. *Op. cit.*, volume I, p. 234). Antero segue a filosofia da natureza de Schelling, segundo a qual o Universo é um organismo que evolui desde os estádios mais ínfimos da vida até às suas formas mais elevadas, como a consciência e o espírito.

manifestar-se-ia sob diversas formas e em transformação progressiva do simples ao complexo, numa evolução no sentido da liberdade, aspiração ascensional de todas as *coisas* para a libertação no Bem, tendo como lei suprema uma finalidade espiritual para a decifração do seu enigma e o fim da sua evolução, pois só se realizando se atinge a plenitude.¹³ Este anelo de liberdade tem as suas raízes na metafísica de Leibniz, que acreditava num universal caminhar para o Bem, aliado à ideia da liberdade moral e privilegiando o coração e o sentimento sobre a razão hegeliana na tomada de consciência da íntima e profunda unidade entre espírito e natureza.¹⁴ Assim, o espírito é o *ser-tipo*, a medida de todos os seres, energia autónoma e espontânea e uma força consciente na sua plenitude, revelação das leis do universo na sua forma mais perfeita. É o tipo superior que explica o inferior, para o qual este gravita. Possuidor de energia, o espírito desencadeia um processo espontâneo de desenvolvimento para o infinito, realizando-se e percebendo o universo ao adaptá-lo a si próprio, «(...) até atingir a mais alta consciência de si. Reconhece-se então idêntico com o *eu* absoluto (...): concebe Deus como o tipo da sua mesma plenitude, concebe e sente a vida moral como a esfera da realização desse ideal. A realização desse ideal aparece-lhe agora como o seu fim último.»¹⁵

¹³ «A evolução (...) é o próprio processo dialéctico do ser, tem as suas raízes, comuns com as raízes da razão, na inconsciente mas fundíssima aspiração da natureza a um fim soberano, a consciência de si mesma, a plenitude do ser e a ideal perfeição.» E completa: «Palpita em tudo uma vontade própria, a vontade de realizar o próprio fim.» Cf. Antero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. *Op. cit.*, pp. 68 e 107.

¹⁴ «Hoje estou talvez mais optimista do que pessimista (se é que valem alguma coisa estas palavras) mas o meu optimismo tem atrás de si, ou debaixo de si, como base, uma doutrina a que talvez convenha o nome de pessimista. Extrair do pessimismo o optimismo, por um processo racional, tem sido afinal o trabalho da minha vida. Creio que cheguei ao termo e dou a minha Filosofia por completa e acabada. (...) A dita minha Filosofia não é original. É antes uma fusão (não amálgama) do Hegelianismo com a monadologia de Leibniz, dando de si a síntese do idealismo e do espiritualismo (...), reduzindo a ideia de átomo à de força, e esta à de espírito (...). O que há de original no meu trabalho (...) [é] a análise da ideia de Absoluto, que reduzo à de Liberdade, transportando-a da esfera da inteligência para a de consciência.» Cf. carta a Jaime Batalha Reis (Porto, 24 de Dezembro [de 1885]). *Op. cit.*, volume II, p. 761.

¹⁵ Cf. Antero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. *Op. cit.*, p. 102. «Deus, ou é *nada*, ou é a plenitude do Ser, o Absoluto, a Perfeição. O que não pode ser é uma *matéria* indeterminada, com pensamento sem consciência e uma espécie de vácuo.» Cf. carta a João de Deus (Vila do Conde, 13 de Janeiro de 1882). *Op. cit.*, volume II, p. 613.

Resumindo o pensamento filosófico anterior, a série de oito sonetos com o título «A Ideia» revela a sua concepção de um ideal de libertação e de movimento geral do Universo que se exterioriza no Homem, desde a obscura inconsciência até à consciência espiritual. Para Hegel, a filosofia era a ciência da Ideia absoluta e o recurso de Antero ao soneto de carácter filosófico visa a concretização dessa abstracção.

O primeiro soneto (pp. 196-197) coloca-nos perante uma situação de perda de fé, consequência de uma atitude de distanciamento ou descrença no divino. A ausência de luz remete para uma imagem de trevas, de perda da razão, de um guia ou orientação, que a rejeição de Deus acentua, recusando a união, a comunhão, o auxílio. Colocada em causa a religião, nem mesmo os seus intérpretes e mensageiros, «os profetas doutrora», são recordados, como perdidos, pois nenhuma comunicação ou ligação se estabelece: «A palavra sagrada do Destino/Na boca dos oráculos secou-se». O resultado deste corte na religião (do latim *religo*, designando o sentimento religioso ou a crença religiosa que se manifestava no culto prestado aos deuses e na prática de ritos, numa ligação dos homens/nível terreno com o divino/nível superior, aspirando a um retorno a esse nível e procurando, por esta via, manter essa esperança) revela-se na fria conclusão de que «o Céu se fechou» e já não aceita qualquer prece humana, uma causa-consequência de atitudes, pois se os homens perderam a Fé e se afastaram de Deus eles são os responsáveis: «(...) os deuses, com voz inda mais triste,/Dizem: — ‘Homens! porque é que nos criastes?!’» («Divina Comédia», p. 177).¹⁶

Invocando Cristo (segundo soneto, p. 197), «condutor divino», como figura mediadora entre Deus e os homens, reconhece-se a incerteza e a insegurança, perdida a

¹⁶ Poder-se-á ler aqui uma afirmação da «morte de Deus»? A morte de Deus é a constatação do niilismo da modernidade, é o diagnóstico da ausência cada vez maior de Deus no pensamento e nas práticas do ocidente moderno. O homem moderno é o responsável pela perda da confiança em Deus, pela supressão da crença no «mundo verdadeiro», originário da metafísica e do cristianismo. A substituição do ponto de vista de Deus pelo ponto de vista do homem provocou uma ruptura com os valores absolutos, com as essências, com o fundamento divino. É aqui que se percebe que toda verdade em que se acreditou até então não passa de uma ilusão. Isto é o niilismo, interpretação que Nietzsche faz do pessimismo de Schopenhauer como uma reacção diante da falência dos valores tradicionais, principalmente cristãos.

sua mão orientadora que estabelecia a ligação entre Deus e a humanidade,¹⁷ que agora, como «vago peregrino», deambula e erra, quebrada a relação e qualquer comunicação ou sinal divinos aos homens: «A luz da sarça-ardente dissipou-se», símbolo de Deus para comunicar a Moisés a sua missão, transmitindo aos homens a sua vontade. Esta separação ou afastamento eleva-se até o espaço cósmico: «os astros, como ateus,/Já não querem mais lei que o infinito» - evocando a aspiração dos descrentes, comparam-se os astros com os homens e o seu comportamento e desejo. Assim, há que buscar *outro caminho* (terceiro soneto, p. 198), procura que visa alcançar uma *outra ligação*, um *outro lugar* onde a alma se acolha e «se abra à luz», perdidos a fé e Deus. Não na terra, incita-se: «Avante! É largo, imenso, esse horizonte». A solução reside numa nova crença, numa esperança («em toda a parte há luz, vida e carinho!»), animadas pela *nova ideia* e negando o passado, afastando-se de velhos cultos. Perdida a protecção de Jesus, não há desespero mas confiança no futuro da humanidade: «havemos de passar, seguindo,/Se além do seio dele houver mais luz!».

A primeira quadra do quarto soneto (pp. 198-199) evoca o mito adâmico e o abandono a que foi votada a humanidade na Terra, recuperando quer o tema lamartiniano da terra como lugar de exílio quer o soneto «A Um Poeta», no incitamento à acção e um ideal político e social (recorde-se a enumeração das ordens dadas: «Acorda!», «Escuta!», «Ergue-te»): se não há esperança no Céu, «tão puro,/Mas tão cruel», e se se reconhece o engano, ao Homem compete ter um papel activo na definição do seu destino, superando o niilismo pela negação da existência como fonte de sofrimento: «Conquista pois sozinho o teu futuro»; «Ergue-te, então»; «Faze um templo», libertando-se «dos muros da cadeia» que representa o cativo da sua existência terrena. Este *novo homem* é descrito na sua «majestade estóica», dotado de

¹⁷ Cf. «A Um Crucifixo» (p. 92): «Porque morreu sem eco o eco de teus passos,/E de tua palavra (ó Verbo!) o som fremente?».

coragem para enfrentar todos os obstáculos; de «vontade solitária e altiva», pois não se deixa abater pela solidão ou pelo abandono divino; dotado de uma «alma heróica» que o faz prosseguir a marcha, em busca de uma nova esperança, entusiasmo libertador que exprime o optimismo anterior e a imanência da Ideia aos homens numa afirmação apolínea: «Prendendo a imensidade eterna e viva/No círculo de luz da tua Ideia!».

Visão do futuro e da sabedoria, luz que esconjura a treva e a morte, conotadas com a incerteza e a tristeza, a Ideia inspira a vida, motor do movimento do Universo. Procura-se, então, a sua definição, a sua essência, iniciando-se o quinto soneto (p. 199) com uma questão retórica, personificando a Ideia, não reificada ou imaterial mas humanizando o inteligível ao recorrer ao pronome *quem*: «Mas a Ideia quem é?». Atente-se na adversativa inicial, ligando assim este soneto ao anterior com o objectivo de procurar a sua explicitação. A questão impõe-se pois ela jamais foi vista, oculta na incerteza, na dúvida que suscita. Daí que se tente a construção do seu retrato, descrevendo-a com «mão divina» e «olhar de amor», como um ideal na consciência moral do homem que a aspiração anterior concebe como fim último e causa final da existência e de uma ambicionada comunhão.¹⁸

¹⁸ No soneto «*Solemnia Verba*» (p. 245), o sujeito poético dialoga com o seu coração num momento *post vitam* («Considera/ Agora, desta altura fria e austera», expressão da ideia de transmutação da alma), apelando a uma reflexão, um exame de consciência, recordando e recapitulando entristecidamente o passado, numa tentativa de objectivação do drama íntimo. O coração responde, imbuído de esperança, encontrando num outro plano, não material, a essência da Vida: «Desta altura vejo o Amor!». O sujeito poético olha para baixo; o seu coração olha para cima. Contrapondo-se ao terceiro verso, apesar de ser uma «altura fria e austera» (a ausência de calor e a sensação sombria e escura remetem para a morte), é um espaço que permite o conhecimento e a revelação do bem desejado; isto é, a alma vive unida ao corpo como numa prisão, de que se liberta pela morte, regressando a um estado de pura espiritualidade ao ascender à contemplação do verdadeiro conhecimento. Mais declara o coração: «Viver não foi em vão, se é isto a vida,/Nem foi de mais o desengano e a dor.». Liberto do desespero, pensa agora que a consciência, longe de se aniquilar, se ampliará na ascensão libertadora. Estóico, revela o seu desprezo pelo mal e o sofrimento terrestres, superando-os, para encontrar a pretendida evolução moral, ao alcançar a transcendência da acção do Amor, «(...) a própria essência metafísica da existência, que se manifesta afectivamente como sentimento de identidade universal (...)». Cf. Joaquim de Carvalho. *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XIX – Antheriana*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbricensis*, volume I, 1955, p. 182.

A segunda quadra continua a descrição, agora por oposição, chamando à Ideia «[p]álida imagem» reflectida na água de um rio,¹⁹ «incerta e fina/Luz», «Nuvem que trouxe o ar e o ar sumiu». Atente-se na metaforização entre a Ideia e os elementos naturais, numa afirmação panteísta ou pampsiquista, tradução metafísica da relação do homem com Deus e a Natureza na concepção de um *mundo* que (cor)responda à sua demanda. Atente-se também no léxico da indefinição, revelando a incerteza ou a procura de qual a melhor expressão que descreva a «realidade» concebida e o anseio – ou ansiedade, «febre dum sonhar profundo» – de alcançar a Ideia.

Recordando o final de «Desesperança» («Envolve-te em ti mesma, ó alma triste,/Talvez sem esperança haja ventura!», p. 24), o sujeito poético estabelece um semi-diálogo com a sua «alma triste, alma chorosa», respondendo à questão inicial ao estabelecer um laço afectivo com essa única «amante», «fria virgem desdenhosa» que é a Ideia. Este retrato de pureza, imaculada e intocada, assentando numa união amorosa, expressa-se nos sexto e sétimo sonetos (pp. 200-201), referindo-se a Ideia de novo como «amante», que será sempre «a esposa prometida» num «noivado sublime». As «bodas do Desejo» terão lugar nos «céus ingentes», «espaços sem termo» e infinito «leito de amor», recorrendo à personificação para expressar a comunhão que se realiza entre o desejo e a aspiração do sujeito com o ideal perseguido e que permite o conhecimento da Ideia e a revelação do Amor, acedendo a ele e realizando-se num espaço superior, no mundo cósmico.

A Ideia é protecção e cura, mas também é invocada como fria por se ocultar na incerteza e na indefinição, o que obriga o(s) sujeito(s) a uma procura não desistente: «nossa alma, delirante,/Seguir-te-á através do infinito,/Até voltar contigo, triunfante!».²⁰

¹⁹ Não deixa de se assemelhar à ideia da caverna platónica, projectadas as sombras na parede.

²⁰ É pela alma que se estabelece o contacto e a apreensão da Ideia e quase ouvimos Orfeu a pronunciar estas palavras, antes de descer aos Infernos em busca de Eurídice, numa metonímia da criação poética e da relação do Poeta com a ideia de Poesia, na busca da sua expressão e da construção do discurso poético.

É esse infinito, lugar do indeterminado, que se assume como o fim a alcançar: referido adverbialmente por *lá*, no final do sétimo e início do oitavo sonetos, apresenta-se como um «sonho de beleza», onde «[a] noite tem mais luz que o nosso dia», o que remete para um conhecimento total e universal, ascendendo evolutivamente para a «eterna claridade» onde se alcançará misticamente o diálogo divino e se conhecerá a Verdade.

Mas do indeterminado se impõe ao sujeito poético a necessidade de clarificação: «Lá! Mas onde é *lá*?» (oitavo soneto, p. 201). A busca do «céu da Ideia» na «imensa esfera» é vã e sem fim, sem alcançar resposta ou objectivo, pois o «espaço é mudo» e o seu silêncio e ausência de resposta deixa a «alma fiel» na incerteza e na dúvida, vazia a busca. A Verdade não se encontra na imensidade astral: «A Ideia, o sumo Bem, o Verbo, a Essência/Só se revela aos homens e às nações/No céu incorruptível da Consciência!». Isto é, a resposta não está *lá*, mas *aqui*!²¹ A visão do mundo como consciência total do ser assenta na concepção da imanência do Bem, que inspira a vida como motor da existência universal.²² Antero tenta, então, a explicação do Mundo pelo Absoluto imanente, em substituição do Absoluto transcendente, pondo fim ao platonismo que concebe o Bem ideal existindo num mundo supra-sensível, no *verdadeiro mundo*, inacessível ao conhecimento dos sentidos, que só revelariam o aparente e o irreal. À realidade concebida como emanção do ser absoluto opõe o pensamento moderno uma realidade que consiste no *ser em potência*, força imanente

²¹ «Esta revelação é, sem dúvida, sinónimo de uma concepção idealista, no sentido de que as ideias constituem a realidade suprema (...). A consciência humana é o seu lar supremo, mas as ideias não se dão somente [*sic*] no Homem, senão também no Universo. (...) A consideração da Ideia enquanto ‘eterno germe’ e ‘espírito universal’ fundamentou na mente de Antero a substituição do Absoluto da transcendência religiosa, em que fora educado, pelo Absoluto de uma essência imanente à realidade natural e histórica –, de tal ordem que a elaboração desta convicção filosófica constituiu um dos factores da ‘crise’ por que passou e um dos alicerces sobre que fundou a mundividência.» Cf. Joaquim de Carvalho. *Op. cit.*, pp. 76-77.

²² António Sérgio considera que o último soneto da série é «(...) uma espécie de correcção proudhoniana ao hegelianismo dos sete anteriores. (...) A noção predominante na metafísica do poeta foi a da imanência da Ideia à evolução do Mundo (dogmáticamente [*sic*] afirmada, como na filosofia de Hegel), não a da imanência do Divino ao pensar, da justiça do eu, concluída pelo trabalho de meditação sobre si, pela reflexão do sujeito (...).» Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.^a edição, 1984, p. 212.

comum à matéria e ao espírito, que se vai realizando até à plenitude da perfeição do ser, centro de acção da vida espiritual.²³

O Mundo ordenado, tal qual o percebemos, não se pode entender senão como expressão, manifestação da Ideia, a qual, em contínua evolução, se vai determinando até tomar consciência de si, até se consciencializar no homem como uma verdade da intuição, expressão da sua própria realidade e natureza. Por isso, como razão última do mundo e do homem, a única realidade inteligível é a Ideia, da qual o mundo é produto, evolução e manifestação.²⁴

O soneto «Voz Interior» (p. 242) veicula o mesmo tema: retomando o universo onírico, o sujeito poético atribui-lhe uma conotação negativa, como um «sonho doloroso» onde circula um «povo de visões», personificação dos seus pensamentos, representação do seu inconsciente, «pensar tumultuoso», revelando um ser em agitação, em angústia, sem descanso, perseguido por um «universo monstruoso» como já encontráramos no soneto «No Turbilhão». Este ambiente de agitação e perturbador manifesta-se numa repetição auditiva, qual eco contínuo, que horrifica o sujeito poético como em «*Oceano Nox*», «*Lacrimae Rerum*» ou «Contemplação»: «Um ai sem termo, um trágico gemido,/.../Com horrível, monótono vaivém...». Porém, o sujeito poético liberta-se desta perseguição psicológica quando atenta no seu coração, cuja voz

²³ «Todo o ser tende para a afirmação de si mesmo, isto é, para a expansão e realização da sua essência. Se essa essência, que exprime a sua mesma existência, lhe é imanente, a sua potência ou virtualidade de expansão e realização é necessariamente ilimitada (...).» Cf. Antero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX. Op. cit.*, p. 62.

²⁴ Hegel ensina que a Ideia é movida por uma necessidade intrínseca para a sua determinação, para a sua manifestação. Mas, ao determinar-se, cada manifestação da Ideia (*tese*) esbarra necessariamente na sua contrária (*antítese*) e logo se transforma numa nova (*síntese*). Esta tríade não pára, porque a nova Ideia, proveniente da síntese feita tese, volta a confrontar-se com uma nova oposta, gerando nova antítese, e assim sucessivamente. Será Michelet a mostrar a Antero uma Natureza e uma Humanidade que se não fraccionam numa luta constante de tese e antítese: há na Natureza uma vida universal pampsiquista e na Humanidade uma consciência colectiva à procura de alguma coisa, que Proudhon acrescenta com a ideia de evolução da sociedade à luz dos princípios da Justiça Universal, para a qual é necessário que todo o indivíduo tenda. Daí que Antero considere: «Só pela razão somos verdadeiramente...». Cf. *idem.*, p. 109.

indefinida, desconhecida ainda, por revelar,²⁵ se manifesta e «[e]m segredo protesta e afirma o Bem».²⁶ No seu coração manifesta-se o absoluto que ele procurava pelo infinito, como uma luz que desperta a força moral superior que o guia. Esta ideia permite uma evolução moral e a libertação do negativismo, esperança que o sujeito poético empreende numa procura que dê sentido à sua existência, numa reconciliação interior com uma consciência inquieta que encontra na visão moral do mundo a solução para o conflito da sua razão sedenta de sentido e à procura da verdade.

O sistema de ideias anterior assenta, pois, num panteísmo romântico, pampsiquista e dialéctico, a que se liga uma ética de liberdade que se estrutura num processo de santificação e numa ascese parecida com a da religião budista.²⁷ É o próprio Poeta quem explica o seu percurso psicológico e a revelação da visão interior, ao despertar para uma realidade que o eleva à aspirada liberdade. Condicionada pela sua própria essência, a vontade é livre e não mais geradora de angústias infinitas e

²⁵ A «voz interior» que se opõe ao pensamento reflexivo constitui a antinomia anterior, como observa Lúcio Craveiro da Silva: «Não admira que sentindo-se desfalecer, esgotado pela luta íntima, a que não conseguiu levar um tratado de paz, cansado da especulação racional e de interrogar inútilmente [*sic*] a muda esfinge do Inconsciente... ‘já prostrado e estúpido à força de fadiga’, o Poeta escutasse com afincos a voz interior. É que, dentre as vozes do Universo, era a única que tentava dar significado à vida pela moral.». Cf. *Anthero de Quental – Evolução do seu Pensamento Filosófico*. Braga, Livraria Cruz, 1959, p. 99.

²⁶ «O drama do ser termina na libertação final pelo bem.». Cf. Anthero de Quental. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. *Op. cit.*, p. 119.

²⁷ Seja-me permitida uma extensa citação de Eça de Queirós, que descreve o processo de libertação anterior: «(...) uma miraculosa saída do tumulto pessimista e das sombras da negação. Findara a luta implacável, o seu grande coração enfim descansava em paz!

Como chegara Anthero a esse repouso apetecido? Escutando, com uma atenção mais grave, mais crente, aquela Voz da Consciência, que tanto tempo desconhecerá, e que apesar de todos os desenganos e sempre

em segredo protesta e afirma o Bem.

Fôra attendendo reverentemente essa doce voz; e conseguindo, por um desesperado esforço do pensamento, penetrar a sua significação; e refazendo, guiado por ella, a sua educação philosophica (...) elle chegara a descobrir, a comprehender bem o fim ultimo e verdadeiro de Tudo, não só do homem moral, mas de toda a Natureza, mesmo na sua modalidade physica. E essa descoberta é de ineffavel belleza e contentamento – pois que o fim de tudo é o Bem! O Universo tem por fim supremo o Bem – o Bem é o momento final augusto de toda a evolução do Universo. (...) a Lei Moral (...) consistia (...) em procurar a união do Espirito, assim libertado e limpo de todo o pesado lodo terreno, com o tipo de perfeição que usualmente se chama ‘Deus’. (...) E só pela união com o Ser Perfeito (...) se realiza o Bem, o Bem supremo, fim verdadeiro de toda a Vida, fim divino a que tende o Universo. Em resumo, a lei moral do homem é o constante aperfeiçoamento e a progressiva Santidade.». Cf. Eça de Queirós. «Um genio que era um santo» in *Anthero de Quental – In Memoriam*. Edição Fac-Similada. Prefácio de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 2.^a edição, 1993, pp. 506-507.

repetitivas, na transposição do *limite fatal* para ascender a um mais alto grau de realização da infinita virtude:

O Pessimismo não é um ponto de chegada, mas um caminho. É a síntese das negações na esfera da natureza, a luz implacável caída sobre o acervo de ilusões das coisas naturais. Mas, para além da natureza, ou, se quiser, escondido, envolvido no mais íntimo dela, está o mundo moral, que é o verdadeiro mundo, ao qual a harmonia, a liberdade e o optimismo são tão inerentes como ao outro a luta cega, a fatalidade e o pessimismo. Afinal, não vivemos verdadeiramente senão na proporção do que partilhamos desse mundo íntimo e perfeito, ou, mais exactamente, da parte dele que desentranhamos de nós mesmos e fixamos nos nossos pensamentos, nos nossos sentimentos e nos nossos actos. Já vê que a existência tem um fim, uma razão de ser (...). Lá no fundo do seu coração há uma voz humilde, mas que nada faz calar, a protestar, a dizer-lhe que há *alguma coisa* por que se existe e por que vale a pena existir. Escute essa voz: provoque-a, familiarize-se com ela, e verá como cada vez mais se lhe torna perceptível, cada vez fala mais alto, ao ponto de não a ouvir senão a ela e de o rumor do mundo, por ela abafado, não lhe chegar já senão como um zumbido, um murmúrio, de que até se duvida se terá verdadeira realidade. Essa, meu amigo, é a verdadeira revelação, é o *Evangelho eterno*, porque é a expressão da essência pura e última do homem, e até de todas as coisas, mas só no homem tornada consciente e dotada de voz. Ouça essa voz e não se entristeça.²⁸

Reconhecendo a irredutível realidade da consciência individual, é esta voz interior que afirma o Bem, sendo a liberdade o acto decisivo e necessário para alcançá-lo, afirmando o valor do indivíduo na união com o que é justo e santo, segundo o pensamento proudhoniano que defende que a lei da liberdade também é a da justiça, imanente à evolução e ao espírito humano que aspira a um ideal de santidade.²⁹ A santidade, fim do Universo, manifesta-se pelo «amor puro, sempiterno», estado de beatitude que se identifica com a liberdade e que Antero assim define em carta a Santos Valente e considerando os seus sonetos:

Será a autobiografia de um sonhador, de um crente? – crente em quê? no invisível, no insondável, no que não é esta miserável existência real, que evidentemente não pode ser o que

²⁸ Cf. carta a Fernando Leal (Vila do Conde, 12 de Novembro [de 1886]). *Op. cit.*, volume II, pp. 801-802. Dez anos antes, já Antero escrevia assim: «Vou percebendo que o pessimismo de Hartmann se parece singularmente com o meu optimismo (...). Talvez que eu tenha inventado a ‘Filosofia do Inconsciente’, sem o saber!». (Cf. Carta a Oliveira Martins ([Lisboa], 13 de Maio [de 1876]). *Op. cit.*, volume I, p. 346). Como ideal de essência, o «eu» existe como um segredo íntimo do ser, na inconsciência, revelado pela consciência para se alcançar a liberdade através da razão. Logo, só na consciência se conhece a liberdade.

²⁹ «O universo tem pois como lei suprema o bem, essência do espírito. A liberdade (...) não é uma palavra vã: ela é possível e realiza-se na santidade. Para o santo, o mundo cessou de ser um cárcere: ele é pelo contrário o senhor do mundo, porque é o seu supremo intérprete. Só por ele é que o Universo sabe para que existe: só ele realiza o fim do Universo.» Cf. Carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887). *Op. cit.*, volume II, p. 838.

parece, porque então o Universo seria absurdo. Esta grande máquina não pode deixar de ter um fim. Eu chamo a Liberdade a esse fim. Mas a Liberdade não consiste precisamente no desprezo do que é limitado, incompleto, transitório, por conseguinte no desprezo da Realidade?³⁰

Integrando na visão moral do mundo a sua experiência pessoal, onde se cruzara o revolucionário e o profeta com um espírito dilacerado, Antero terá alcançado a conciliação das tendências antinómicas da sua personalidade ao dar expressão poética e filosófica a uma construção mental: solução para o seu permanente anseio de integração da existência num universo em que impere a bondade, a ascensão espiritual não seria uma utopia nem a justiça um sonho vão, alcançando o *eu absoluto*, «(...) simultaneamente causa e fim últimos, que cada um de nós poderia atingir pela prática do dever e pela comunhão mística efectiva do Amor ou Bem Supremo, absoluto da santidade, centro unitivo, plenitude do ser e dos seres, que não conhece morte (...)».³¹

³⁰ Vila do Conde, 15 de Fevereiro [de 1883]. Cf. *op.cit.*, volume II, p. 656.

³¹ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 14.^a edição, 1987, p. 894.

VIII. Conclusão

A ideia da Morte é a base da vida moral.¹

A luta de Antero foi um combate pelo Ideal que se manifesta pelo Amor e pela Verdade. A doença e o seu sofrimento associam-se, desde meados dos anos 70, ao pensamento pessimista de Schopenhauer e de Hartmann, a que não é alheio o desencontro entre as suas aspirações sociais, estéticas, ideológicas e morais com o seu tempo e espaço históricos que impediam a sua concretização, mas constituindo fonte da emoção artística: «Reprimi-me, muitas vezes, para não compor sonetos pessimistas e puramente negativos, que me ocorriam naturalmente e a cada instante (...)».² Vítima do mal romântico, que se transforma em pessimismo doentio, angústia da vida e atracção para o aniquilamento, lemos nos sonetos anteriores o reconhecimento da impossibilidade de viver o sonho.³ Daí o fascínio pela morte, recuperando o tema poetado por Camões e Bocage,⁴ recorrendo ao esquecimento através do «exílio» voluntário e definitivo que traria a *morte voluntária*.

Para o Poeta, a arte é uma forma de revelação do invisível, da verdade que se oculta na natureza e na alma do homem, aspiração ao infinito. Assim, a sua criação poética revela um recorte metafísico, resultante da crise de fé e do sentimento religioso

¹ Cf. Antero de Quental. «Filosofia da Morte» in *Ensaio sobre as Bases Filosóficas da Moral ou Filosofia da Liberdade* recolhido em *Filosofia*. Organização, introdução e notas de Joel Serrão. Lisboa, Editorial Comunicação, 1991, p. 79.

² Cf. carta a Wilhelm Storck (Vila do Conde, 12 de Maio [de 1888]) recolhida em Antero de Quental. *Cartas*. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, volume II, 1989, p. 880.

³ «(...) Antero sente ter gerado na sua mente um estranho conflito ideológico, vivendo um drama espiritual que não consegue superar pela razão, faltando o ânimo espiritual para encontrar a solução (...)». Cf. João Soares Carvalho. «O Segundo Romantismo» in *História da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Mem Martins, Publicações Alfa, Volume 4, 2003, p. 249.

⁴ «Partindo de Camões e da sua mitologia, os sonetos de Bocage são, como diz luminosamente Vitorino Nemésio, ‘o tronco dos de Antero’. A passagem do Pré-Romantismo ao Romantismo estava feita, trazendo consigo o rasto indelével do classicismo camonianiano.». Cf. Álvaro Manuel Machado. *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*. (Biblioteca Breve n.º 104). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 1986, p. 20.

e assumindo-se como catarse do seu universo interior, exprimindo uma dimensão dramática, um drama na consciência.⁵ É tomando consciência da sua finitude que o homem se supera e pela vontade e pela razão ele aproxima-se do absoluto bem, num momento sublime de evolução; assim, o sujeito poético anterior eleva o seu pensamento até Deus (procura da união com o Espírito, tipo de perfeição, numa visão utópica de fundo místico que dá à poesia portuguesa um sentido cósmico verdadeiramente novo), reconhecendo o supremo bem como referindo-se a uma vontade moralmente perfeita, santa e toda-poderosa; a felicidade resultaria da realização do bem moral, sendo o fim a liberdade num encontro que tem lugar na consciência.⁶

Assim, a *ideia da Morte* em Antero de Quental surge como *ironia*:⁷ perante uma ideia comumente assustadora e carregada de negativismo como é a Morte, a ironia permite desmontá-la e combater o excesso de *pathos* que ela traz consigo, tentando anular o dramatismo ao conduzir a uma forma de ver e encarar o mundo, de racionalizar uma verdade inquestionável e da qual não se pode fugir, num processo de tomada de consciência da contingência da vida. Mais do que um simples problema para a razão, a

⁵ «(...) toda a poesia é primeiramente o canto erguido dos abismos (...) e a descida ao abismo da sua interioridade é a condição essencial para o poeta suscitar o seu canto (...).» (Cf. Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, volume I, 8.^a edição, 1988, pp. 554-555). A interioridade revela-se não como ou o que é, mas traduzida em palavras: este canto assume-se como «(...) a transposição verdadeiramente metamorfoseada do eu individual do poeta para a linguagem de uma escrita – o poema não é mais o reflexo do eu, mas a sua própria figura alterizada em linguagem.» (Cf. Filomena Vasconcelos. «Conhecimento transcendental e poéticas da subjectividade ou linguísticas – 1. Romantismo» in *Imagens de Coerência Precária. Ensaios Breves sobre Linguagem e Literatura*. Porto, Campo das Letras, 2004, p. 117). Esta tendência para a duplicidade e para a assunção das antinomias na criação literária mostra como o romântico «(...) tende a solucionar os conflitos e a agravá-los, a dar-lhes saídas fictícias e toleráveis, e a conduzi-los simultaneamente até ao seu limite.» Cf. Eduardo Prado Coelho. «A literatura é uma ideia nova na Europa» in *Os Universos da Crítica*. (Coleção Signos n.º 40). Lisboa, Edições 70, 1987, p. 180.

⁶ «O sentimento moral (...) é em nós o sentimento do poder absoluto de criar, o da liberdade produtiva, da personalidade infinita do microcosmos, da divindade propriamente dita que em nós existe.» Cf. Nicola Abbagnano. *História da Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 3.^a edição, volume VIII, 1984, p. 172.

⁷ Maria de Lourdes Ferraz descreve a *ironia romântica* como auto-representação na expressão de uma crise, de um conflito entre o «eu» e o mundo na procura da sua identidade e do absoluto da poesia e que exige distanciamento e relativização, «(...) espécie de suspensão da ilusão, (...) emergência de uma nova forma de literatura que se queria uma diferente visão do mundo.» (Cf. «Ironia Romântica» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 246). Assim, a preocupação fundamental de Antero terá sido a fundamentação metafísica da existência, atribuindo à Morte uma importância activa e uma influência que determina o caminho libertador para o que o Poeta designou de *optimismo transcendente*.

Morte constitui um enigma, um mistério: partida sem regresso, a Morte é um ponto de interrogação no limiar do desconhecido. Como noite escura, o pensamento sobre a Morte releva a precariedade e a finitude da vida humana, a sublinhar a vulnerabilidade da existência, do ser e do homem, e a assunção da ideia fatal de que ele é um «ser-para-a-morte», que não pode fugir a essa marca final do destino e da vida. Assim, tem que conceber uma outra ideia salvadora: a Morte marca o termo da vida sensível, mas não atinge a alma, que é imortal, triunfo sobre todas as limitações e libertação suprema de todos os sofrimentos físicos e de todos os obstáculos que se opunham à aspiração a uma realidade invisível. O indivíduo é absorvido pelo Uno-Todo que, desse modo, lhe garante perenidade e sentido, procurando de alguma forma a comunicação com o transcendente e reintegrando-se no Eu divino de que emergiu pelo nascimento.⁸

O acto de construir uma *referência*, de criar uma construção mental que integre e desconstrua o negativismo que a ideia da Morte transporta consigo, é uma forma de impossibilitar a abstracção e de, nos sonetos anteriores, torná-la objecto de poetização e racionalizá-la na experiência de um sujeito poético como solução que resolva os seus conflitos e tensões: sendo a Morte assumida como um acto finito, término da existência terrena, é também a porta que permite a *passagem* para *comunicar* com um *outro nível*, um *mundo superior* onde se contemplam o Amor, a Verdade e o Bem, revelando-se ao sujeito poético anterior como a solução para alcançar a paz desejada e libertando a alma da angústia metafísica. Para ele, a Morte surge como autodeterminação do desejo de liberdade, a única solução satisfatória para a realização do acesso a uma Bondade

(...) que compensará todas as desgraças e a que ele chama Deus ou justiça. Não há, pois, valores negativos atribuídos à Morte, mas um valor positivo que faz que os sonetos nela inspirados

⁸ «Para o orfismo, o homem é um composto de dois elementos, um titânico e outro divino ou dionisiaco. A alma, o elemento divino, deve libertar-se do corpo onde está aprisionada. Não deve, porém, libertar-se pela violência (suicídio). A Morte natural só será essa libertação total depois de cada um se purificar pela iniciação órfica e pela ascese.» Cf. J. A. Silva Soares. «Morte» (s.v.) in Roque Cabral *et alii* (Comissão Executiva). *Polis. Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, volume 4, 1986, col. 426.

sejam a expressão de um sentimento oposto ao que suscitou os sonetos pessimistas ou os *lúgubres*. Podemos mesmo afirmar que há, no conjunto de sonetos intitulados *Elogio da Morte*, uma espécie de alegria patética do espírito que por ela atinge a sua plenitude.⁹

A liberdade é alcançada por meio de uma evolução que se define como a espiritualização do universo. Pela consciência, conhece o sujeito a força do universo na sua essência absoluta, sendo então puramente espírito, força autónoma que segue uma única lei moral que ele cria para si mesmo, que exprime a realização da liberdade e da unidade e que se transforma em puro amor na comunhão com o bem, momento final da evolução do ser ao criar em si, de si e para si um mundo completo e transcendente. É nesta visão moral do mundo que se lê o pensamento filosófico anterior, defendendo o Bem como a essência do Universo, a Liberdade como a essência do espírito e a Santidade (termo de toda a evolução, supremo resultado) e a Virtude (liberdade suprema, a única realidade plena) como a união do espírito com o todo, revelação que só tem lugar na consciência moral. Assim, aconselha o Poeta: «Saibamos compreender a Morte, que é a única maneira de sabermos compreender a Vida e de sabermos viver.»¹⁰

⁹ Cf. Cleonice Berardinelli. «A Geração de 70 e a Geração de *Orpheu*» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 170. Comenta Oliveira Martins: «(...) movendo-se na direcção do aniquilamento final, move-se e agita-se no sentido de uma liberdade evolutivamente progressiva, até atingir a plenitude. O Universo é uma grande vida que tem, no termo, o termo de todas as vidas (...)». Cf. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.^a edição, 1984, p. LXXX.

¹⁰ Cf. Antero de Quental. «Filosofia da Morte» in *op. cit.*, p. 79.

IX. Bibliografia

I. Obras de Antero de Quental

1. Poesia

Odes Modernas. Prefácio de Nuno Júdice. Lisboa, Ulmeiro, 3.^a edição, [1989].

Sonetos. Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 7.^a edição, 1984.

Sonetos. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

Sonetos Completos. Introdução por Ana Maria Almeida Martins. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses n.º 48). S.l., Editora Ulisseia, 2002.

2. Outras Obras

Causas da Decadência dos Povos Peninsulares. (Colecção Oitocentos Anos de História). Lisboa, Ulmeiro, 6.^a edição, 1994.

A Poesia na Actualidade. Prefácio de Júlio Henriques. Lisboa, Fenda, 1988.

«Filosofia da Morte» e «A Metafísica da Morte» in *Ensaio sobre as Bases Filosóficas da Moral ou Filosofia da Liberdade* recolhido em *Filosofia*. Organização, introdução e notas de Joel Serrão. Lisboa, Editorial Comunicação, 1991, p. 79.

Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX. Apresentação e comentário da obra por Leonel Ribeiro dos Santos. (Textos de Apoio n.º 63). Lisboa, Editorial Presença, 1995.

Cartas. Organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Universidade dos Açores e Editorial Comunicação, 2 volumes, 1989.

II. Obras sobre Antero de Quental

1. Livros

AAVV. *Anthero de Quental – In Memoriam*. Edição Fac-Similada. Prefácio de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 2.^a edição, 1993.

CARREIRO, José Bruno. *Antero de Quental. Subsídios para a sua Biografia*. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2.^a edição, 2 volumes, 1981.

CARVALHO, Joaquim de. *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XIX – Antheriana*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, volume I, 1955.

CIDADE, Hernâni. *Antero de Quental*. (Colecção Textos de Apoio n.º 25). Lisboa, Editorial Presença, 2.^a edição, 1988.

LOPES, Óscar. *Antero de Quental – Vida e Legado de Uma Utopia*. (Colecção Universitária n.º 5). Lisboa, Editorial Caminho, 1983.

SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*. Lisboa, Gradiva, 1990.

SILVA, Lúcio Craveiro da. *Antero de Quental – Evolução do seu Pensamento Filosófico*. Braga, Livraria Cruz, 1959.

TAVARES, Manuel e Mário Ferro. *O Pensamento de Antero de Quental*. (Colecção Textos de Apoio n.º 67). Lisboa, Editorial Presença, 1995.

2. Artigos

ABREU, Maria Fernanda. «La Poesia Romântica: de Almeida Garrett a Antero de Quental» in José Luis Gavilanes y António Apolinário (eds.). *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pp. 412-414.

----- «Antero de Quental» in *op. cit.*, pp. 415-420.

BEAU, Albin Eduard. «Os Sonetos de Antero de Quental» in *Estudos*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbricensis*, volume II, 1964, pp. 241-304.

----- «Antero de Quental e a Ideia da Morte» in *op. cit.*, pp. 305-323.

BERARDINELLI, Cleonice. «Os Sonetos de Antero de Quental: tentativa de análise estrutural» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 133-157.

----- «Um convívio ambíguo com a Morte» in *Congresso Anteriano Internacional – Actas*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1993, pp. 45-52.

CASTRO, E. M. de Melo. «Razão e desrazão dialéctica da Poesia Portuguesa, do século XX a Camões, ou vice-versa (A propósito de Antero)» in *Voos da Fénix Crítica*. Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 33-51.

CATROGA, Fernando. «O Sentido da Morte e da Vida» in *Antero de Quental. História, Socialismo, Política*. Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 75-105.

CIDADE, Hernâni. «Antero de Quental» (s.v.) in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 3.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 891-894.

----- «Santo Antero» in *Século XIX. A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos Seus Mestres*. Lisboa, Editorial Presença, 1985, pp. 97-105.

----- «Antero de Quental» in *Portugal Histórico-Cultural*. Lisboa, Editorial Presença, 1985, pp. 209-226.

FLORES, Francisco Moita. «As Mortes de Antero de Quental – ‘Autópsia’ de um Suicídio» in Fernando Catroga (coord.). *Antero de Quental – Revista de História das Ideias*. Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, volume 13, 1991, pp. 283-359.

----- «Agora e na hora da morte de Antero. Autópsia de um suicídio» in *Congresso Anteriano Internacional – Actas*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1993, pp. 219-226.

----- «Antero de Quental. O suicídio mistificado» in *JL - jornal de letras, artes e ideias* n.º 526, 16 de Junho de 1999, pp. 6-7.

FRANÇA, José-Augusto. «As Angústias de Antero de Quental» in *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte, 2.^a edição, 1993, pp. 449-462.

JÚDICE, Nuno. «Antero: o filho de um século maldito» in *O Processo Poético*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, pp. 45-93.

LISBOA, Eugénio (coord.). «Antero Tarquínio de Quental» (s.v.) in *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Mem Martins, Publicações Europa-América, volume II, 1990, pp. 247-250.

LOURENÇO, Eduardo. «Le destin – Antero de Quental» in *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983, pp. 119-146.

----- «Antero ou o socialismo como utopia» in *op. cit.*, pp. 147-153.

MACHADO, Álvaro Manuel. «Antero de Quental» (s.v.) in Álvaro Manuel Machado (org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 398-401.

- MARTINS, Ana Maria Almeida. «Antero de Quental (e o Romantismo)» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 450-453.
- MATOS, A. Campos. «Antero de Quental» (s.v.) in A. Campos Matos (org. e coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa, Editorial Caminho, 2.^a edição, 1993, pp. 797-800.
- MENDES, João. «Antero de Quental» in *Literatura Portuguesa*. (Coleção Presenças n.º 24). Lisboa, Editorial Verbo, volume III, 2.^a edição, 1982, pp. 215-299.
- MOISÉS, Carlos Felipe. «Antero de Quental: o poeta e o mito» in *Colóquio-Letras* n.º 41. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1978, p. 36-44.
- . «Antero Tarquínio de Quental» (s.v.) in Massaud Moisés (org. e dir.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 1981, pp. 310-313.
- MOISÉS, Massaud. «A Poesia Metafísica. Antero de Quental» in *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 27.^a edição, 1994, pp. 179-186.
- . «Antero de Quental» in *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo, Editora Cultrix, 14.^a edição, 1985, pp. 307-317.
- MORNA, Fátima Freitas. «Antero de Quental» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 4.^o volume, 2001, cols. 528-541.
- . «Sonetos» (s.v.) in *op. cit.*, 5.^o volume, 2005, cols. 176-183.
- PIMENTEL, Manuel Cândido. «O Sentido Idealista da Morte no Pensamento Filosófico de Antero de Quental» in *Congresso Anteriano Internacional – Actas*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1993, pp. 521-527.

----- «O idealismo espiritualista de Antero de Quental» in Pedro Calafate (dir.). *História do Pensamento Filosófico Português – O Século XIX*. Lisboa, Caminho, Volume IV, Tomo 1, 2004, pp. 93-129.

PIMPÃO, Álvaro José da Costa. «Antero – O livro dos Sonetos» in *Escritos Diversos*. Coimbra, *Acta Universitatis Conimbricensis*, 1972, pp. 515-535.

----- «Antero de Quental» (s.v.) in João Bigotte Chorão (dir.). *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (Edição Século XXI). Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, volume 24, 2002, cols. 545-549.

PIRES, António M. B. Machado. «Antero Romântico» in Fernando Catroga (coord.). *Antero de Quental – Revista de História das Ideias*. Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, volume 13, 1991, pp. 165-177.

SARAIVA, António José. «Antero de Quental» in *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 3.^a edição, 1955, pp. 134-136.

----- e Óscar Lopes. «Antero de Quental» in *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 14.^a edição, 1987, pp. 885-908.

SENA, Jorge de. «Antero revisitado» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Edições 70, volume I, 1981, pp. 123-132.

SÉRGIO, António. «Os Dois Anteros (O Luminoso e o Nocturno)» in *Ensaio*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, tomo IV, 2.^a edição, 1981, pp. 129-159.

SERRÃO, Joel. «Antero Tarquínio de Quental» (s.v.) in Joel Serrão (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Porto, Livraria Figueirinhas, volume V, 1992, pp. 213-218.

3. Publicações Periódicas

AAVV. «Antero de Quental – No Centenário da Sua Morte». *Letras & Letras* n.º 59, 20 de Novembro de 1991.

----- . «Cento e Cinquenta Anos com Antero». *Colóquio-Letras* n.º 123/124. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Junho 1992.

III. Outras Obras

AAVV. *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974.

----- . *História da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Mem Martins, Publicações Alfa, volume 4, 2003.

----- . «Morte» (s.v.) in *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 13.º volume, 1972, cols. 1384-1390.

----- . «Morte» (s.v.) in João Bigotte Chorão (dir.). *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (Edição Século XXI). Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, volume 20, 2001, cols. 638-661.

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 3.ª edição, volume VIII, 1984.

----- . *História da Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 4.ª edição, volume IX, 1991.

----- . *História da Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 3.ª edição, volume X, 1984.

----- . *História da Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 3.ª edição, volume XI, 1984.

- ABREU, Maria Fernanda. «Los poetas ultrarrománticos» in José Luís Gavilanes y António Apolinário (eds.). *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 414.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, volume I, 8.^a edição, 1988.
- «Romantismo» (s.v.) in *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 16.^o volume, [1983], cols. 824-831.
- «Romantismo» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 487-492.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa, Caminho, volume III, 1991.
- ANTUNES, Manuel. «Mundividências da Poesia Portuguesa desde o Romantismo aos Anos 60» in *Legómena. Textos de Teoria e Crítica Literária*. Organização e selecção de Maria Ivone de Ornellas de Andrade. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp. 121-135.
- «Significado Histórico da ‘Questão Coimbrã’» in *op. cit.*, pp. 539-547.
- BARRENTO, João. «Que significa ‘moderno’?» in *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa, Edições Cotovia, 2001, pp. 11-45.
- BARRETO, Moniz. *A Literatura Portuguesa no Século XIX*. (Cadernos Culturais n.º 53). Lisboa, Editorial Inquérito, 2.^a edição, s.d..
- BERARDINELLI, Cleonice. «A Geração de 70 e a Geração de Orpheu» in *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 159-179.
- BLACKBURN, Simon. «Optimismo e Pessimismo» (s.v.) in *Dicionário de Filosofia*. Lisboa, Gradiva, 1997, p. 309.

- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia*. Lisboa, Cotovia, 1991.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Opera Omnia*. Prefácio, preparação do texto e notas de Hernâni Cidade. Lisboa, Livraria Bertrand, volume I, 1969.
- BUESCU, Helena Carvalhão. «Das lágrimas e do mundo: poesia e conhecimento na estética romântica» in *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 33-48.
- . «Práticas sócio-institucionais do literário no Romantismo» in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. (Coleção Campo da Literatura /Ensaio-66). Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 13-29.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *História da Literatura*. (Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa). Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2.^a edição, 1994.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, volume II, 1980.
- CASTELO BRANCO, Maria do Carmo e Maria de Lourdes Alarcão. *Do 'Tibur' ao 'Cenáculo'*. Porto, Porto Editora, 1981.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. S.l., Círculo de Leitores, 1997.
- CHORÃO, João Bigotte. «Os Vencidos da Vida» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 5.^o volume, 2005, cols. 683-686.
- CIDADE, Hernâni. «Alvores do Romantismo. Capítulo I – Novas influências da cultura» in *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 2.^o volume, 7.^a edição, 1984, pp. 359-385.

----- «O Romantismo» in *Portugal Histórico-Cultural*. Lisboa, Editorial Presença, 1985, pp. 171-173.

CLÉMENT, Elisabeth *et alii*. «Pessimismo» (s.v.) in *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa, Terramar, 1997, pp. 298-299.

COELHO, Eduardo Prado. «A literatura é uma ideia nova na Europa» in *Os Universos da Crítica*. (Colecção Signos n.º 40). Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 172-189.

COELHO, Jacinto do Prado. «Romantismo» (s.v.) in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 3.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 962-965.

----- «Ultra-Romantismo» (s.v.) in *op. cit.*, 4.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 1124-1126.

COSTA, F. Gil. «Romantismo Alemão (Leituras e Contactos)» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 492-496.

FERRAZ, Maria de Lourdes. «Ironia» in *A Ironia Romântica. Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp. 15-45.

----- «Ironia Romântica» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 246-249.

----- «Poética» (s.v.) in *op. cit.*, pp. 426-431.

FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do Romantismo Português*. Porto, Litexa, 3.ª edição, s.d..

----- *Estudos de Cultura Portuguesa (Século XIX)*. (Colecção Margens do Texto n.º 15). Lisboa, Moraes Editores, 1980.

----- e Maria José Marinho. *Antologia de Textos da Questão Coimbrã*. (Colecção Margens do Texto n.º 10). Lisboa, Moraes Editores, 1980.

FERRO, Túlio Ramires. «Fim-do-Século» (s.v.) in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 2.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 341-343.

FLOR, J. Almeida. «Romantismo Inglês (Leituras e Contactos)» (s.v.) Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 508-510.

FRAGA, Maria do Céu. «Soneto» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 5.º volume, 2005, cols. 167-176.

FREITAS, Manuel da Costa. «Logos» (s.v.) in Roque Cabral *et alii* (dir.). *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 3.º volume, 1991, cols. 475-483.

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. [Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses n.º 42]. Selecção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. S.l., Editora Ulisseia, [1997].

----- *Viagens na Minha Terra*. Realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira. Porto, Porto Editora, 2.ª edição, 1977.

GUERRA DA CAL, Ernesto. «Questão Coimbrã» (s.v.) in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 3.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 895-897.

----- «Os Vencidos da Vida» (s.v.) in *op cit.*, 4.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 1136-1137.

HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. S.l., Livraria Bertrand, tomo I, 1977.

HOURCADE, Pierre. *Temas de Literatura Portuguesa*. (Coleção Margens do Texto n.º 2). Lisboa, Moraes Editores, 1978.

JÚDICE, Nuno. «Morte» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 3.º volume, 1999, cols. 955-959.

LALANDE, André. «Pessimismo» (s.v.) in *Vocabulário – técnico e crítico – da Filosofia*. Porto, Rés Editora, volume II, pp. 252-253.

LEMOS, Ester de. «Cenáculo» (s.v.) in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 1.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 173-174.

LOPES, Óscar. «Literatura Portuguesa» (s.v.) in Joel Serrão (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Porto, Figueirinhas, volume IV, 1992, pp. 34-39.

----- «Questão Coimbrã» (s.v.) in *op. cit.*, volume V, pp. 220-221.

----- «Oliveira Martins e as contradições da Geração de 70» in *Álbum de Família. Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*. (Coleção Universitária n.º 8). Lisboa, Editorial Caminho, 1984, pp. 115-140.

----- «Trinta anos de poesia oitocentista (1860-1890). Panorâmica» in *op. cit.*, pp. 141-190.

LOURENÇO, Eduardo. «Do Romantismo como mito e os mitos do Romantismo» in *Colóquio-Letras* n.º 30. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1976, pp. 5-12.

----- «Da Literatura como Interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)» in *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3.ª edição, 1988, pp. 79-118.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*. (Biblioteca Breve n.º 4). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 3.ª edição, 1986.

----- (antologia organizada e prefaciada). *Poesia Romântica Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

----- *As Origens do Romantismo em Portugal*. (Biblioteca Breve n.º 36). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 2.ª edição, 1985.

----- *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*. (Biblioteca Breve n.º 104). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e Cultura, 1986.

----- «Geração de 70» (s.v.) in Álvaro Manuel Machado (org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 522-523.

----- «Romantismo» (s.v.) in *op. cit.*, pp. 551-554.

----- «Romantismo Francês (Leituras e Contactos)» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 505-508.

----- «Ultra-Romantismo» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 5.º volume, 2005, cols. 548-556.

MARINHO, Maria José e Alberto Ferreira (Apresentação crítica, selecção, notas, linhas de leitura e pontos de orientação). *A Questão Coimbrã (Bom Senso e Bom Gosto)*. (Colecção Textos Literários n.º 56). Lisboa, Editorial Comunicação, 1989.

- MARTINS, António Coimbra. «Soneto» (s.v.) in Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 4.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 1040-1043.
- MATOS, A. Campos. «Questão Coimbrã» (s.v.) in A. Campos Matos (org. e coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa, Editorial Caminho, 2.ª edição, 1993, pp. 801-802.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. «Os estudos literários no Romantismo» in *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 2001, pp. 45-62.
- MEGALE, Heitor. «Questão Coimbrã» (s.v.) in Massaud Moisés. *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 1991, pp. 313-315.
- MENDES, João. *Literatura Portuguesa*. (Colecção Presenças n.º 24). Lisboa, Editorial Verbo, volume III, 2.ª edição, 1982.
- MENDES, Margarida Vieira. «Questão Coimbrã» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 453-459.
- MOISÉS, Massaud. «Romantismo (1825-1865)» in *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 27.ª edição, 1994, pp. 111-156.
- . *As Estéticas Literárias em Portugal – Séculos XVIII e XIX*. Lisboa, Editorial Caminho, volume II, 2000.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. «Romantismo» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 4.º volume, 2001, cols. 964-980.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. (Colecção Biblioteca Universitária n.º 19). Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª edição, [1988].

- NAVARRO CORDON, Juan Manuel e Tomas Calvo Martinez. *História da Filosofia*. Lisboa, Edições 70, 2.º e 3.º volumes, 1984.
- PEYER, Henri. *Introdução ao Romantismo*. (Coleção Saber n.º 94). Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª edição, [1986].
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 8.ª edição, 1992.
- . *Mensagem e outros poemas afins*. Introdução, organização e bibliografia de António Quadros. Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª edição, [1987].
- . «Sobre a moderna Literatura Portuguesa» in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, 2.ª edição, 1973, pp. 333-335.
- . «Introdução à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*» in *Páginas sobre Literatura e Estética*. Organização, introdução, notas e bibliografia básica actualizada de António Quadros. Mem Martins, Publicações Europa-América, [1986], pp. 192-193.
- PIMPÃO, Álvaro José da Costa. «Questão Coimbrã» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 4.º volume, 2001, cols. 543-545.
- PIRES, António Machado. «Geração» (s.v.) in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 2.º volume, 1997, cols. 814-817.
- . «Geração de 70» (s.v.) in *ob. cit.*, cols. 817-819.
- . «Romantismo, Realismo e Naturalismo (Fronteiras e Contactos)» (s.v.) in Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 515-519.
- QUEIRÓS, Eça de. «Testamento de Mecenas» in *Últimas Páginas*. Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., pp. 190-194.

- «O 'Francesismo'» *in op. cit.*, pp. 194-208.
- REIS, Carlos (coord.). «O Romantismo em Portugal: configuração periodológica e enquadramento sociocultural» *in Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp. 11-34.
- «Bom Senso e Bom Gosto» (s.v.) *in* José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 1.º volume, 1995, cols. 711-714.
- *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra, Livraria Almedina, 2.ª edição, 1999.
- «La 'Questão Coimbrã' y las Conferencias del Casino» *in* José Luis Gavilanes y António Apolinário (eds.). *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pp. 425-428.
- «La Generación del 70» *in op. cit.*, pp. 431-434.
- (dir.). *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa, Publicações Alfa, volume 5, 2001.
- e Maria da Natividade Pires. *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*. Lisboa, Editorial Verbo, 5.º volume, 1993.
- RODRIGUES, Ernesto. «Ultra-Romantismo» (s.v.) *in* Helena Carvalhão Buescu (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 563-566.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. «Morte» (s.v.) *in* Jacinto do Prado Coelho (dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 2.º volume, 4.ª edição, 1989, pp. 671-675.
- RUNES, Dagobert D.. «Pessimismo» (s.v.) *in Dicionário de Filosofia*. Lisboa, Editorial Presença, 1990, p. 293.

----- «Romantismo» (s.v.) *in op. cit.*, pp. 331-332.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos. «Soneto» (s.v.) *in* Álvaro Manuel Machado (org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 562-563.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Publicações Europa-América, 3.^a edição, 1955.

----- *Iniciação na Literatura Portuguesa*. (Colecção Saber n.º 7). Mem Martins, Publicações Europa-América, 1984.

----- e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 14.^a edição, 1987.

SENA, Jorge de. «O Romantismo» *in Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Edições 70, volume I, 1981, pp. 83-94.

----- «Para uma definição periodológica do Romantismo português» *in op. cit.*, pp. 95-106.

SERRÃO, Joel. *Temas Oitocentistas*. (Obras de Joel Serrão n.º 2). Lisboa, Livros Horizonte, volume I, 1980.

----- *Temas Oitocentistas*. (Obras de Joel Serrão n.º 3). Lisboa, Livros Horizonte, volume II, 1978.

----- *Temas de Cultura Portuguesa*. (Obras de Joel Serrão n.º 6). Lisboa, Livros Horizonte, volume I, 1983.

SIMÕES, João Gaspar. *A Geração de 70. Alguns Tópicos para a sua História*. (Cadernos Culturais n.º 100). Lisboa, Editorial Inquérito, 2.^a edição, [1984].

SOARES, J. A. Silva. «Morte» (s.v.) *in* Roque Cabral *et alii* (Comissão Executiva). *Polis. Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado*. Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, volume 4, 1986, cols. 407-447.

URBAIN, Jean-Didier. «Morte» (s.v.) in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi. Vida/Morte. Tradições – Gerações*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, volume 36, 1997, pp. 381-417.

VASCONCELOS, Filomena. «Conhecimento transcendental e poéticas da subjectividade ou linguísticas – 1. Romantismo» in *Imagens de Coerência Precária. Ensaaios Breves sobre Linguagem e Literatura*. Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 95-121.