**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Silvio Cesar dos Santos Alves

# Os paradoxos do niilismo em Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde

Rio de Janeiro

2013

Silvio Cesar dos Santos Alves

# Os paradoxos do niilismo em Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nazar David

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A474 Alves, Silvio Cesar dos Santos.
Os paradoxos do niilismo em Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde / Silvio Cesar dos Santos Alves. – 2013.
274 f.

Orientador: Sérgio Nazar David.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Niilismo na literatura – Teses. 2. Literatura e filosofia – Teses. 3. Valores – Teses. 4. Quental, Antero de, 1842-1891 – Crítica e interpretação – Teses. 5. Queiroz, Eça de, 1845-1900 – Crítica e interpretação – Teses. 6. Verde, Cesario, 1855-1886 – Crítica e interpretação – Teses. 7. Literatura européia – Séc. XIX. I. David, Sérgio Nazar, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82/88:17.037

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Silvio Cesar dos Santos Alves

**Os paradoxos do niilismo em Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 18 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Sérgio Nazar David (Orientador)

Instituto de Letras da UERJ

_____

Profª. Dra. Maria Tavares do Amparo Maleval

Instituto de Letras da UERJ

_____

Profª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nunez

Instituto de Letras da UERJ

_____

Profª. Dr. Ronaldo Pereira Lima Lins

Faculdade de Letras da UFRJ

_____

Profª. Dra. Maria Lúcia Dal Farra

Departamento de Letras da UFS

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

À Vanessa, à Juliana e ao Charles.

Ao amigo Cláudio de Sá Capuano (*in memoriam*).

Ao Professor José Carlos Barcellos (*in memoriam*).

Ao Professor Synval Beltrão Júnior (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

À minha família e amigos.

Ao meu orientador, o professor Sérgio Nazar David, com quem tenho aprendido muito desde que o conheci, há quase dez anos. E os ensinamentos ultrapassam o âmbito estritamente acadêmico... Aprendi com ele, por exemplo, que gostar do que se faz é tão importante quanto fazer o que se gosta. Os caminhos do conhecimento são sempre tortuosos. Nestas idas e vindas é importante ter uma bússola precisa, um farol... É o que nele tenho encontrado.

Ao amigo Paulo César Silva de Oliveira, professor e orientador na graduação, pelos incentivos, ensinamentos e pela ajuda de sempre.

Aos professores Maria do Amparo Tavares Maleval, Carlinda Fragale Pate Nunez, Claudia Maria de Souza Amorim, Ronaldo Pereira Lima Lins, Gumercinda Nascimento Gonda e Maria Lúcia Dal Farra, que participaram de minhas bancas de mestrado, qualificação e de doutorado, pelos ensinamentos e pela importante participação que tiveram ao longo deste meu trajeto acadêmico.

Aos professores Isabel Pires de Lima, Álvaro Manuel Machado, Alfredo Campos Matos, Maria Helena Santana, Irene Fialho, Ana Nascimento Piedade, Orlando Grossegesse, Paulo Mota Oliveira, Elza Miné, Ida Ferreira Alves, Gilda Santos, Leonardo Mendes, Armando Gens, Madalena Vaz Pinto e Sofia Maria de Sousa Silva, pela atenção e pelos ensinamentos pontuais que contribuíram com a minha pesquisa.

À Fundação Eça de Queiroz, por ter me proporcionado experiências inestimáveis em Tormes, como o aprendizado e o convívio com as maiores referências nos estudos queirosianos.

Aos condiscípulos de orientação no doutorado, Eduardo da Cruz, Elizabeth Martini e Ana Comandulli.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação em Letras da UERJ, pela atenciosidade ao longo desses anos.

Quando nasceu a geração, a que pertenço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. Ébrias das fórmulas externas, dos meros processos da razão e da ciência, as gerações, que nos precederam, aluíram todos os fundamentos da fé cristã, porque a sua crítica bíblica, subindo de crítica dos textos a crítica mitológica, reduziu os evangelhos e a anterior hierografia dos judeus a um amontoado incerto de mitos, de legendas e de mera literatura; e a sua crítica científica gradualmente apontou os erros, as ingenuidades selvagens da "ciência" primitiva dos evangelhos; e, ao mesmo tempo, a liberdade de discussão, que pôs em praça todos os problemas metafísicos, arrastou com eles os problemas religiosos onde fossem da metafísica. Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram "positividade", essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. (PESSOA, 1982, p. 194).

*Bernardo Soares*

É inegável que Nietzsche teve grande influência, não entre filósofos técnicos, mas entre pessoas de cultura literária e artística. Deve-se também reconhecer que suas profecias quanto ao futuro provaram, até agora, estar mais próximas da verdade do que as dos liberais e socialistas. Se ele é um mero sintoma de enfermidade, tal doença deve estar muito disseminada no mundo inteiro. (RUSSELL, 1982, p. 315).

*Bertrand Russell*

**RESUMO**

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. *Os paradoxos do niilismo em Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde*. 274 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A presente Tese de Doutorado tem como objetivo principal a investigação das ressonâncias do "Niilismo Europeu" na produção literária de Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde. Segundo a teorização nietzschiana, o "Niilismo Europeu" é a história da inserção, da desvalorização e do declínio dos valores cosmológicos do ocidente. Nesta tese, objetivamos demonstrar como as obras desses três autores refletem essa história. Com esse fim, empreendemos uma análise dessas obras a partir destes três eixos temáticos que remetem à desenvolução da história do "Niilismo Europeu" na segunda metade do século XIX: a consciência da "morte de Deus"; a tentativa positivista de substituir o Deus "morto" pela verdade científica; e o crescente sentimento de desvalorização da vida após o fracasso dessa e de outras tentativas de dar-lhe um sentido. Como as obras de Antero, Eça e Cesário representam essa história? Que influência os fatos dessa história exercem sobre tais obras? Se a vida deixa de ter um sentido, e isso se torna a causa de sua desvalorização, poderia a atividade literária manter ainda o seu próprio valor? São essas as perguntas que procuramos responder ao longo desta tese.

Palavras-chave: Niilismo. Valores. Século XIX.

**ABSTRACT**

The main objective of this thesis is to investigate the ressonances of the "European nihilism" in the literary productions of Antero de Quental, Eça de Queirós and Cesário Verde. According to the theoretial thinking of Nietzsche, "European nihilism" means the history of the insertion, then of the devaluation, and finalyy of the decline of Western cosmological values. In this thesis, we aim at demonstrating how, in the works of the three mentioned Portuguese authors, this Nietzschean concept of history is reflected. Therefore, we established an analysis of these three authors according to three main themes connected to the historical development of the "European nihilism" along the second half of the 19th Century: firtly, the cousciousness of the "death of God"; secondly, the Positivist attempt to substitute the recently deceased God by the scientific truth; and thirdly, the aspects concerning the growing feeling of the devaluation of life, as the attempsts to find a meaning for it failed. Thus, based on these themes we propose to answer and discuss the following questions: how can the works of Quental, Queirós and Verde represent this history pressuposed by Nietzsche? What kinds of influence did this history have in the works of these three authors? And, if there is any truth in the fact that life is no more meaninful, and that is the cause for its devaluation, is it possible for the literary activity to advocate values for itself? These are the main questions we aim at answering in the pages of the thesis that follows.

Keywords: Nihilism. Values. 19th Century.

**RESUMÉ**

Cette thèse de Doctorat vise primordialement la recherche des répercussions du "Nihilisme Européen" dans la production littéraire de Antero de Quental, Eça de Queirós et Cesário Verde. D'après les théories de Nietzche, le "Nihilisme Européen" concerne l'histoire de l'introduction, de la dépréciation et du déclin des valeurs traditionnelles de l'Occident. Dans cette perspective, on a voulu montrer dans quelle mesure la création littéraire des auteurs cités est le reflet de cette histoire. Pour ce faire, on a entretenu une analyse des ouvrages des trois écrivains tout en s'appuyant sur les axes thématiques qui renvoient à l'évolution de l'histoire du "Nihilisme Européen" dans la deuxième moitié du XIX$^{e}$ siècle: la conscience de la "mort de Dieu"; l'essai positiviste de remplacer le Dieu "mort" par la vérité scientifique; le sentiment croissant de la dévaluation de la vie après l'échec de celle-ci et d'autres tentatives de lui donner un sens. Comment les œuvres de Antero, Eça et Cesário représentent-elles l'histoire du "Nihilisme Européen"? Quelle est l'influence de celle-ci sur les ouvrages des auteurs mentionnés? Si la vie n'a plus de sens, et si cela devient la cause de sa dévalorisation, l'activité littéraire pourrait-elle garder la valeur qui la caractérise? Voilà les questions que l'on a essayé de répondre tout au long de cette dissertation.

Mots-clés: Nihilisme. Valeurs. XIX$^{e}$ siècle.

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUÇÃO** | 10 |
| 1 | **O “NIILISMO EUROPEU”** | 14 |
| 2 | **A “MORTE DE DEUS”** | 63 |
| 3 | **O “CANTO DE GALO DO POSITIVISMO”** | 123 |
| 4 | **O “PESO MAIS PESADO”** | 194 |
| 5 | **CONCLUSÕES** | 254 |
| | **REFERÊNCIAS** | 258 |

## INTRODUÇÃO

O fenômeno do niilismo é definido por Franco Volpi, em sua obra *O niilismo*, como "uma situação de desnorteamento provocado pela falta de referências tradicionais, ou seja, dos valores e ideais que representavam uma resposta aos porquês e, como tais, iluminavam a caminhada humana" (VOLPI, 1996, p. 8). Etimologicamente, niilismo deriva do latim *nihil* (nada), significando um pensamento que visa ao nada. Foi o escritor russo Turgueniev quem, no século XIX, popularizou a palavra ao introduzi-la em seu romance *Pais e filhos*[1], de 1862. Nessa obra, o termo significa a atitude de negação ante as tradições instituídas, característica do seu protagonista, o personagem Bazarov. Apesar de Turgueniev ter, inclusive, reivindicado a paternidade dessa palavra em sua autobiografia, outros autores antes dele já haviam se debruçado sobre o niilismo, como Jacobi, Schlegel e Jean Paul, nas controvérsias que marcaram a gênese do Idealismo. Nietzsche será quem primeiro teorizará sobre o niilismo enquanto problema filosófico, em seu duplo estatuto histórico e psicológico.

O niilismo, para Nietzsche, é a história da depreciação dos valores supremos, dos valores tradicionais, cuja origem ele aponta já em meio ao surgimento da filosofia platônica. Passando pela cristianização do platonismo, Nietzsche chega ao que ele chama de a "morte de Deus". Para Nietzsche, esse acontecimento teria dado ao homem a oportunidade de se colocar como centro da criação de novos valores. Em vez de aproveitá-la, muitos se lançaram a tentativas desesperadas de ressuscitar o Deus "morto". Chegava-se, então, ao período da história do ocidente ao qual Nietzsche se refere como o "canto de galo do positivismo", em que a verdade da ciência surgia como substituta moral para as antigas crenças metafísicas. Esse é o próprio tempo de Nietzsche, a partir do qual ele lança um olhar sobre toda a história da metafísica, descrevendo-a como a história da inserção, retirada e depreciação de todos os valores tradicionais.

A depreciação dos valores cria um estado de incerteza generalizada. Sem "Meta", sem "Unidade" e sem "Verdade", o homem sente-se totalmente entregue ao caráter inexorável do devir, e, com isso, a própria existência deixa de ter um sentido. É nesse momento que surge o mais terrível dos pensamentos: que "tudo é igual", que "nada vale a pena" e que "o saber sufoca". Para Nietzsche, a chegada a esse estado mais extremo do niilismo poderia levar o homem superior à transvaloração de todos os valores depreciados. Durante quase toda a década de 1880, o que vimos nos seus trabalhos é que, mesmo ele, ainda que por algum

[1] TURGUÊNIEV, Ivan. Pais e Filhos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

tempo, não foi capaz de suportar o peso do niilismo.

Se, no *Crepúsculo dos ídolos* (1888), ao descrever a história da civilização ocidental como um grande "erro", Nietzsche já era um niilista consumado e, como ele mesmo diz, o único niilista consumado da Europa, desde *Humano, demasiado humano* (1878) ele dava pistas de que ainda não estava preparado para enfrentar o desafio da consumação do niilismo, da transvaloração. Que recursos, estratagemas, subterfúgios, ardis, astúcia, então, Nietzsche emprega para não sucumbir à doença e para, mesmo em meio aos "maus tratos", permanecer com aquela "vontade de saúde" dos "espíritos livres"? A saída é estética. Nietzsche, com o fito no que ele chama de "ideal inverso", cria para si companheiros, fantasmas que possam livrá-lo da mais extrema solidão. Mas ele adverte-nos de que tal "ideal inverso" era algo inverossímil para sua época, algo que estava num mais além do homem mesquinho da modernidade. É assim que surgem os "espíritos livres", os "filósofos do futuro" e, sobretudo, Zaratustra, criado por Nietzsche, como ele mesmo afirma, para realizar aquela tarefa para a qual ele mesmo não estava preparado: incorporar o pensamento do eterno retorno do mesmo, o pensamento mais terrível, o "peso mais pesado".

A forma encontrada por Nietzsche para enfrentar e superar esse pensamento que ele considerava "o peso mais pesado" tem uma importância capital para a perspectiva comparatista com que abordaremos as obras de Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde. Contemporâneos de Nietzsche, Antero, Cesário e Eça também enfrentaram o niilismo de seu tempo, em que se ouviu o "canto de galo do positivismo". A reação de cada um deles ante a perda de todas as antigas referências possui importantes relações intertextuais, influências e ressonâncias mútuas que tornam pertinente a escolha dos três como objetos da pesquisa que sustenta este trabalho. A incapacidade de assunção ou manutenção de um "rosto", uma identidade, uma ideologia, uma crença, um alvo, uma meta, uma face, como as que dão às moedas o seu valor, atingiu-os e teve repercussões importantes no modo como eles levaram a termo suas produções literárias.

Mesmo não querendo "sugerir que as vivências culturais portuguesas sintonizavam, ou sequer podiam sintonizar, com as inquietações filosóficas mais estruturadas e estruturantes da metafísica de além-Pirinéus", pensamos, como Joel Serrão, "que é lícito imaginar-se, em termos de história cultural e das mentalidades, que há ondas de fundo – ideias, vivências, atitudes –, e que algumas delas se espraiaram até à finisterra portuguesa" (SERRÃO, 1985, p. 129). Tais tipos de ressonâncias foram considerados por Weisstein como "tendências comuns significativas" que, "para além dos limites do tempo e do espaço, frequentemente constituem espantosos laços de unidade", e que, "dentro de uma única civilização, é possível encontrar-se

elementos comuns de uma tradição, consciente ou inconscientemente mantidos em pensamento, emoção e imaginação" (WEISSTEIN, 1994, p. 312).

Portanto, nesta tese, objetivamos demonstrar como o "niilismo europeu" ressoa nas obras desses três autores, abordando-as, sempre que possível, numa forma dialógica que perscruta as possíveis influências que eles possivelmente exerceram uns sobre os outros, e recorrendo, quando assim se faz oportuno, aos textos nietzschianos. Com esse fim, empreendemos uma análise de suas obras a partir destes três eixos temáticos que remetem à desenvolução da história do "niilismo europeu" na segunda metade do século XIX: a consciência da "morte de Deus"; a tentativa positivista de substituir o Deus "morto" pela verdade científica; e o crescente sentimento de desvalorização da vida após o fracasso dessa e de outras tentativas de dar-lhe um sentido. Como as obras de Antero, Eça e Cesário representam essa história? Que influência os fatos dessa história exercem sobre tais obras? Se a vida deixa de ter um sentido, e isso se torna a causa de sua desvalorização, poderia a atividade literária manter ainda o seu próprio valor? São essas as perguntas que procuramos responder ao longo desta tese.

No primeiro capítulo, apresentamos a teorização nietzschiana do "niilismo europeu", expondo os passos essenciais do duplo estatuto que caracteriza a interpretação que Nietzsche faz desse fenômeno, ao mesmo tempo histórico e psicológico. A concepção nietzschiana de decadência também é abordada, sobretudo a complicada relação com a música de Wagner.

No segundo capítulo, procuramos demonstrar como as obras dos jovens Antero e Eça representam, no final da década de 1860, uma precursora tentativa de inversão de valores após a consciência da "morte de Deus", dando-se especial destaque ao satanismo dos primeiros sonetos de Antero (1861-1866) e dos folhetins queirosianos da *Gazeta de Portugal* e do *Distrito de Évora* (1866-1867), bem como à experiência mistificadora, que, com a participação de Jaime Batalha Reis, foi responsável pela invenção, em 1869, do poeta satânico Carlos Fradique Mendes.

No terceiro capítulo, objetivamos evidenciar a ambiguidade que caracteriza as relações de Antero, Eça e Cesário com a tentativa de reconfiguração científica da realidade após a exposição da caducidade dos valores metafísicos, o que Nietzsche chamou de o "canto de galo do positivismo". Nesse momento, a nossa atenção recai sobre os romances de Eça mais vinculados às "Conferências do Casino" (1871); sobre textos teóricos, políticos e sobre a poesia mais engajada de Antero de Quental, publicados até meados da década de 1870; e sobre a obra de Cesário Verde, vista em seu conjunto e a partir de possíveis relações com o já importante legado cultural da geração de Coimbra, sobretudo com os principais tópicos das

obras de Antero e de Eça.

No quarto e último capítulo, tentamos demonstrar como as incertezas geradas pelo caráter irreversível do esvaziamento dos valores tradicionais determinaram a produção literária dos autores estudados. O nosso objetivo nesse capítulo é evidenciar a relação entre a crise ontológica resultante da desvalorização da existência e a crise da autoria representada, no fim do século, pela impossibilidade do livro, do poema, do narrador, num mundo em que não se descortina um fim, em que todas as alternativas apresentadas para suprir a irreversível ausência divina estão fadadas à frustração, em que o homem está entregue a si mesmo, sem perspectivas de redenção, de transcendência, mas onde o nada surge como tábua rasa propícia à ação do homem criador. Abordamos, então, a problemática tentativa de inserção de Cesário Verde no campo literário, além das suas dificuldades em manter-se como poeta após convencer-se da falta de poesia da vida; a artisticamente profícua crise ontológica vivenciada por Antero a partir de 1874, bem como a sua resolução artisticamente esterilizante na década de 80; e a progressiva tendência de Eça de Queirós para o silêncio autoral, que buscará alternativas no desdobramento ontológico representado pela retomada, no fim da década de 80, de Carlos Fradique Mendes, através do qual se declara, ao mesmo tempo, uma aspiração à perfeição inefável da forma e uma impossibilidade de representação decorrente da precariedade da linguagem humana.

# 1 O “NIILISMO EUROPEU”

Desde a revolução científica do século XVI, o paradigma epistemológico fundamentador da racionalidade moderna consubstanciara-se por meio das teorias de Copérnico (um precursor da crise do próprio paradigma que ajudava a criar), Kepler, Galileu, Newton, Bacon e, sobretudo, Descartes e Kant. Este modelo de racionalidade desenvolvera-se e disseminara-se culturalmente de forma sem precedentes com o desdobramento do movimento intelectual conhecido como Iluminismo, sobretudo após as transformações socioculturais resultantes das revoluções francesa e industrial. No rastro desse movimento cultural propagador do racionalismo, sistemas como o liberalismo e o socialismo surgiram, cada um a seu modo, com promessas de transformações econômico-sociais capazes de garantirem ao homem uma espécie de paraíso social.

Apesar de poder ser considerado o ápice desse otimismo instaurado com as duas revoluções burguesas do final do século XVIII, o positivismo de Auguste Comte representa, no início da segunda metade do século XIX, uma espécie de insurreição contra a filosofia negativa de Hegel, contra a herança do Iluminismo e de Descartes. Com a filosofia positiva, a realidade deixava de estar subordinada à razão transcendental e os homens eram ensinados a ver nos fenômenos de seu mundo, objetos neutros, governados por leis universalmente válidas. Os fatos, em vez de negados por uma dialética destrutiva, eram afirmados e reintegrados à dignidade do positivo. Muitas ilusões teológicas e metafísicas foram destruídas. A consciência assumia um papel fundamental num mundo assim privado de absolutos, vindo a ocupar o lugar que antes havia pertencido tanto a Deus como à Ideia. Pode dizer-se que o positivismo caracterizou uma era de certezas. Acreditava-se que o conhecimento científico, através da experiência e da observação, poderia proporcionar ao homem uma apreensão objetiva da realidade – o que não pudesse ser verificado por esses meios sequer seria considerado como objeto de investigação – e, consequentemente, um domínio da natureza que resultaria tanto na evolução e no progresso social como no bem-estar pessoal.

A ideia positivista de progresso, que em vez da revolução pregava a ordem, também exigia um avanço contínuo do conhecimento e da técnica científica. E esse avanço seria a causa de seu próprio esgotamento, cujo principal sintoma pode ser caracterizado como uma crescente era de incertezas. Em sua obra *A era dos impérios*, Eric J. Hobsbawm apresenta-nos a sua versão de como as grandes certezas do século XIX foram sendo solapadas na história intelectual das décadas posteriores a 1875:

> A transformação era de dois tipos. Intelectualmente, implicava o fim da compreensão do universo na imagem do arquiteto ou do engenheiro: um edifício ainda inacabado, mas cujo término não tardaria muito; um edifício baseado "nos fatos", ligados entre si pelos firmes andaimes de causas determinando efeitos e pelas "leis da natureza", e construído com as ferramentas confiáveis da razão e do método científico; uma construção do intelecto, mas que também expressava, quando vista de forma mais acurada, as realidades objetivas do cosmos. Para a mentalidade do mundo burguês triunfante, o gigantesco mecanismo estático do universo, herdado do século XVII e, desde então, ampliado por extensão a novos campos, produzia não apenas permanência e previsibilidade, mas também transformação. Produziu a evolução (que podia facilmente ser identificada como o "progresso" secular, ao menos nos assuntos humanos). Foram esse modelo do universo e a maneira de a mente humana compreendê-lo que agora faliam. (HOBSBAWM, 2008, p. 340-341).

De acordo com Hobsbawm, nesse processo de falência das certezas, expectativas não só eram logradas, como, também, transformavam-se em seu oposto. Para esse historiador, até mesmo a crise intelectual que começaria a dissolver o paradigma da racionalidade moderna no fim do século XIX pode ser considerada uma consequência derradeira do desenvolvimento desse mesmo paradigma.

Num de seus fragmentos póstumos, Nietzsche faz a seguinte afirmação sobre o desenvolvimento da ciência de seu tempo: As "consequências niilistas da ciência da natureza atual [...]. Da sua atividade, *resulta* finalmente uma autodissolução, uma orientação contra *si*, uma anticientificidade" (NIETZSCHE, 2003, p. 7). Essa afirmação de Nietzsche antecipa o grande paradoxo da viragem epistemológica ocorrida do século XIX para o século XX. Toda uma geração de intelectuais buscara na ciência os caminhos para o "progresso", para a evolução social em todos os sentidos, e a ciência mesma lhes mostrou que as principais certezas do homem não passavam de ilusão, que não havia verdades absolutas e que não se podia confiar cegamente sequer na própria consciência.

Boaventura de Sousa Santos, em *Um discurso sobre as ciências*, também considera que "a identificação dos limites, das insuficiências estruturais do paradigma científico moderno" foi "o resultado do grande avanço no conhecimento que ele propiciou" (SANTOS, 1995, p. 24). De acordo com esse autor, as teorias de Einstein teriam representado "o primeiro rombo no paradigma da ciência moderna" (SANTOS, 1995, p. 24). Mas Santos ressalta que, "se Einstein relativizou o rigor das leis de Newton no domínio da macrofísica, a mecânica quântica fê-lo no domínio da microfísica" (SANTOS, 1995, p. 25). No início do século XX, paralelamente às descobertas de Einstein, Heisemberg e Bohr demonstrariam a impossibilidade da observação ou da medida de um objeto isentas da interferência do observador, de forma "que o objecto que sai de um processo de medição não é o mesmo que lá entrou" (SANTOS, 1995, p. 25). Segundo Santos,

> [...] A ideia de que não conhecemos do real senão o que nele introduzimos, ou seja, que não conhecemos do real senão a nossa intervenção nele, está bem expressa no princípio da incerteza de Heisenberg: não se podem reduzir simultaneamente os erros da medição da velocidade e da posição das partículas; o que for feito para reduzir o erro de uma das medições aumenta o erro da outra (SANTOS, 1995, p. 25-26).

Santos afirma que "este princípio" teria "implicações de vulto", pois, "sendo estruturalmente limitado o rigor do nosso conhecimento", só seria possível aspirarmos a "resultados aproximados", o que faria as leis da física "tão só probabilísticas". Como consequência dessas descobertas, "a hipótese do determinismo mecanicista é inviabilizada uma vez que a totalidade do real não se reduz à soma das partes em que a dividimos para observar e medir". A conclusão mais abrangente que se tira de todo esse processo de desconstrução das antigas certezas deterministas é que "a distinção sujeito/objeto é muito mais complexa do que à primeira vista pode parecer", de maneira que essa "distinção perde seus contornos dicotômicos e assume a forma de um *continuum*" (SANTOS, 1995, p. 26).

Ilya Prigogine, em *Uma era de incerteza*, explica que "a hipótese fundamental da teoria quântica é que todo problema dinâmico deve poder ser resolvido em termos de amplitudes de probabilidades, exatamente como todo problema deveria ser resolvido na mecânica clássica em termos de trajetórias individuais", porém, no caso da mecânica quântica, "é preciso passar das amplitudes às probabilidades propriamente ditas" (PRIGOGINE, 1996, p. 4950). Já Merleau-Ponty, em *A Natureza*, ressalta que, com o indeterminismo probabilista, estamos lidando com a "probabilidade pura". Segundo o filósofo francês, torna-se admissível a entrada da probabilidade no "tecido do real", introduzindo-se a estatística "a propósito de uma realidade individual que é genérica". Ter-se-ia "a ideia de onda e a de corpúsculo, mas sua existência é apenas fantasmática e ainda menos se pode buscar uma síntese e conciliar os dois fantasmas" (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 146). O resultado disso é que,

> [..] as relações de incerteza de Heisenberg não enunciariam somente uma incompossibilidade física, seria necessário converter esta numa "incompossibilidade lógica" (Bachelard), formar um universo do discurso no qual semelhante incompossibilidade seria a lei. Daí a criação de uma lógica não mais com dois mas com três valores. Literalmente, há criação e aniquilação de corpúsculos no ato de observação. Mas aos estados de não-existência e de existência acrescenta-se "o estado zero, exprimindo a possibilidade da passagem para a existência" (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 148).

Esse "esforço em direção a uma nova lógica" teria a ver, segundo Merleau-Ponty, "com a relação estabelecida entre a coisa observada e a medida", pois, de acordo com a lógica clássica, "sendo o observador uma subjetividade falível, ali pode haver aparência, mas essa aparência é, de fato, redutível de direito por um melhor conhecimento do aparelho e de nossas

imperfeições sensoriais. A ideia de 'verdade objetiva' não é inatingível". No entanto, no probabilismo, "aparelho, observador e objeto fazem parte de uma realidade única existente não de fato mas, fundamentalmente, de direito, por princípio" (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 149). A questão é que "o aparelho não nos apresenta o objeto", mas "realiza uma antecipação desse fenômeno, assim como uma fixação". Dessa forma, "a natureza conhecida é uma natureza artificial", cujo aparecimento em sua existência individual é fixado no ato da medida. Na mecânica quântica, portanto,

> [...] o papel do observador não é o de fazer passar o objeto em-si ao para-si (como em Descartes): o objeto quântico é um objeto que não tem existência atual. O papel do observador será o de cortar a cadeia das probabilidades estatísticas, de fazer surgir uma existência individual em ato (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 152).

Podemos então afirmar, com Prigogine, que "a mecânica quântica nos impõe a passagem de *potencialidades* descritas pela função de onda Ψ às *atualidades* que medimos" (PRIGOGINE, 1996, p. 50). Merleau-Ponty dá-nos uma ideia do que representavam essas descobertas teóricas para o determinismo da física clássica quando afirma que a mecânica quântica "subverteu as nossas categorias fundamentais, mais ainda que a teoria de Einstein, que se rebelou com relutância contra a antiga ontologia" (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 143). Após as descobertas relativas ao universo subatômico no início do século XX, "no mundo que é o nosso, descobrimos em todos os níveis flutuações, bifurcações, instabilidades" (PRIGOGINE, 1996, p. 57).

Richard Tarnas, n'*A epopeia do pensamento ocidental*, afirma que "no final da terceira década do século XX, praticamente todos os mais importantes postulados da concepção científica anterior haviam sido contestados" (TARNAS, 2008, p. 382). Reconhecendo a importância do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) no processo de autodestruição por que passara o edifício epistemológico moderno, esse autor também afirma que, como ele, "a situação intelectual pós-moderna é profundamente complexa e ambígua", definindo-a "como sendo um conjunto de atitudes abertas e indeterminadas que foi moldado por uma grande diversidade de correntes intelectuais e culturais" (TARNAS, 2008, p. 422). Nesse turbilhão de tendências e impulsos imensamente desenvolvidos que constituem a pós-modernidade, o conhecimento humano perdera o caráter objetivo que tinha para a ciência clássica e "é subjetivamente determinado por uma imensidão de fatores". Perdeu-se, também, a crença na possibilidade de acesso às "essências objetivas", que já não são mais postuláveis. O conhecimento é "falível, em vez de absoluto ou seguro". A realidade, vista por essa ótica,

não é mais "um processo fechado e autocontido, mas um processo fluido em permanente desdobramento, um 'universo aberto, sempre afetado e moldado pelas crenças do indivíduo", que está "sempre e necessariamente" envolvido "na realidade, ao mesmo tempo transformando-a e sendo transformado por ela", e que possui "orientações e motivações que jamais podem ser completamente apreendidas ou controladas". Sujeito, corpo e mundo fazem parte de uma unidade indissolúvel, a partir da qual se dá todo ato cognitivo: "a mente não reflete passivamente um mundo exterior e sua ordem intrínseca, mas é ativa e criativa no processo da percepção e da cognição". Pode-se dizer que, "em certo sentido, a realidade é construída pela mente, não simplesmente percebida por ela; são possíveis muitas dessas construções, nenhuma das quais necessariamente soberana" (TARNAS, 2008, p. 423). A principal conclusão a que se chega após a avalanche dos principais pressupostos da ciência clássica e o surgimento do novo paradigma é que "não há nenhum 'fato' empírico que já não esteja carregado de teorias, não existe nenhum argumento lógico ou princípio formal certo *a priori*. Todo o entendimento humano é interpretação; nenhuma interpretação é definitiva". Para Tarnas, "o outro lado da abertura e da indeterminância do espírito pós-moderno é então a ausência de qualquer base firme para uma visão de mundo" (TARNAS, 2008, p. 424). Num tal estado de coisas, "tanto a realidade interna quanto a externa ramificam-se de maneira incomensurável, multidimensional, maleável e ilimitada – instigando a coragem e a criatividade, mas ao mesmo tempo trazendo uma ansiedade potencialmente debilitadora diante do relativismo infinito e da finitude existencial" (TARNAS, 2008 p. 425).

Se fossem ainda possíveis as certezas em nosso tempo, diríamos que não há nenhuma dúvida de que o pensamento pós-moderno deve mesmo muito a Nietzsche. Vivemos hoje ainda num mundo niilista – este mundo que a todo o momento nos instiga à coragem e à criatividade, mas que também nos inflige "uma ansiedade potencialmente debilitadora" diante da convicção do caráter absolutamente insustentável da existência. Para Eric Hobsbawm, Nietzsche surgiu naquele contexto de crise do paradigma científico moderno como o "eloquente e ameaçador profeta de uma catástrofe iminente":

> Para Nietzsche, a decadência da vanguarda, o pessimismo e o niilismo dos anos 1880 eram mais que uma moda. Eram o "resultado final lógico de nossos grandes valores e ideais". As ciências naturais, dizia ele, produziram sua própria desintegração interna, seus próprios inimigos, uma anticiência. As consequências das modalidades de pensamento aceitas pela política e pela economia do século XIX eram niilistas. A cultura da época estava ameaçada por seus próprios produtos culturais. A democracia produziu o socialismo, a submersão fatal do gênio pela mediocridade, da força pela fraqueza – uma tecla em que também os eugenistas bateram, contudo de modo mais prosaico e positivista. Assim sendo, não seria essencial rever todos esses valores e ideais, e o sistema de ideias de que eles faziam parte, já que de qualquer modo estava ocorrendo uma "reavaliação de todos os valores"? Tais reflexões foram se multiplicando à medida que o velho século ia chegando ao fim. (HOBSBAWM, 2008, p. 359-

360).

Segundo Richard Tarnas, com o "seu ponto de vista radicalizado, sua sensibilidade crítica soberana e sua vigorosa antevisão dolorosamente ambivalente do niilismo que emergia na cultura ocidental", Nietzsche surge, na segunda metade do século XIX, não apenas como um dos primeiros sintomas do esgotamento do paradigma da racionalidade moderna, mas, também, como "o profeta mais importante do pensamento pós-moderno" (TARNAS, 2008, passim 422):

> quando Nietzsche, no século XIX, disse que não existe nenhum fato, mas apenas interpretações, ao mesmo tempo ele resumia o legado da filosofia crítica do século XVIII e indicava a tarefa e a promessa da psicologia profunda do século XX. Uma parte inconsciente da psique exerce influência decisiva na percepção, na cognição e no comportamento humano – uma ideia que há muito vinha sendo desenvolvida no pensamento ocidental, mas que Freud trouxe ao primeiro plano da preocupação intelectual moderna (TARNAS, 2008, p. 448).

Como se sabe, as pesquisas de Freud sobre a força do inconsciente humano não ficaram apenas limitadas ao divã. O pai da psicanálise também possuía uma impressionante capacidade para interpretar o mundo que lhe era contemporâneo. O ensaio *O mal-estar na cultura* é uma prova disso. Nessa obra o pensamento de Nietzsche parece ter tido uma importância capital. Mesmo que não o cite diretamente, há ali um diálogo importante com ele. Lembre-se que a questão da relação da consciência moral e do sentimento de culpa com o mal-estar ancestral do homem já havia sido explorada de forma consistente pelo autor da *Genealogia da moral*.

Essa mesma consciência moral também teria sido responsável, segundo Nietzsche, pela vontade incondicionada de verdade, que não só impossibilitaria ao homem – que não quer enganar, mas que, sobretudo, não quer se deixar enganar – de acreditar na existência do próprio ser que portava em si os valores fundadores dessa moral (Deus), como também o tornaria incapaz de crer, de forma duradora, em valores alternativos à ausência irreversível desse ser. É isso o que Nietzsche entende como a lógica do niilismo, "o mais estranho de todos os hóspedes" (NIETZSCHE, 2003, p. 19).

A interpretação nietzschiana do niilismo propõe a superação dos pressupostos basilares do paradigma da racionalidade moderna e nasce já em meio aos anos de crise da ciência e dos valores que a ela estavam vinculados. O fragmento póstumo a seguir pode dar-nos uma ideia da forma como esse filósofo compreendia o niilismo:

> O homem moderno acredita de maneira experimental tanto neste como naquele *valor*, com o risco de deixá-los desabar: a esfera dos valores ultrapassados e decaídos aumenta sem cessar;

> o *vazio* e a *indigência dos valores* se tornam cada vez mais sensíveis: movimento irresistível – apesar de uma tentativa de grande envergadura para retardar seu efeito –
> Enfim, o homem moderno arrisca de uma maneira geral uma crítica dos valores; ele *reconhece* as origens deles; e reconhece isso o bastante para não mais acreditar em qualquer valor: eis o *pathos*, o novo estremecimento... (NIETZSCHE, 2003, p. 19)

No fragmento que acabamos de citar, o niilismo é descrito como a própria lógica intrínseca à dinâmica da decadência dos valores tradicionais da cultura ocidental. Mas que valores são esses? Qual é a história de sua depreciação? Encontraremos algumas respostas a tais indagações no fragmento póstumo intitulado "O niilismo europeu", datado de 10 de junho de 1887 e escrito por Nietzsche nos quatro dias em que este estivera na isolada localidade de Lenzerheide, na Suíça, à procura de "remédio" para um estado de profundo desânimo pelo qual passava. Segundo Giuliano Campioni, em *Psicología y nihilismo: Nietzsche y Bourget*, o "breve escrito" que resulta dessa experiência naquele inóspito vale suíço pode ser considerado, "con todo derecho, no obstante su brevedad, como uno de los puntos culminantes del pensamiento de Nietzsche"[2], pois

> en las pocas y fulminantes páginas del fragmento sobre el *Nihilismo europeo* se entretejen todos los temas fundamentales de su filosofía madura – del nihilismo a la voluntad de poder y el eterno retorno – temas que aparecen aludidos o modulados y desarrollados de diversas maneras en otros fragmentos del mismo período y en las obras publicadas por Nietzsche, pero nunca con la fuerza y contundencia demostrativa lapidaria de este escrito[3] (CAMPIONI, 2008, p. 43).

Faremos, a partir daqui, uma breve síntese dos principais tópicos desse texto de Nietzsche. Logo no início, o filósofo afirma que a "moral cristã" "conferia ao homem um *valor* absoluto, em oposição à sua pequenez e à sua natureza no fluxo do devir e do desaparecer". O mundo, "apesar do sofrimento e do mal", adquiria "um caráter de *perfeição*", de modo que "o mal parecia pleno de *sentido*". Além disso, essa moral representava um saber assentado em valores absolutos que impedia ao homem desprezar-se enquanto homem, tomar partido contra a própria vida, desistir do conhecimento. Assim, a moral cristã "era um *meio de sobrevivência*", um "grande *remédio* contra o *niilismo* prático e teórico". Eram essas as suas "*vantagens*" segundo Nietzsche (NIETZSCHE, 2003, p. 6-7).

Mas a "*veracidade*", uma das forças desenvolvidas por essa moral, "se volta

---

[2] O trecho correspondente na tradução é: "com todo direito, não obstante sua brevidade, como um dos pontos culminantes do pensamento de Nietzsche".

[3] O trecho correspondente na tradução é: "Nas poucas e fulminantes páginas do fragmento sobre o *Niilismo europeu* se entretecem todos os temas fundamentais de sua filosofia madura – do niilismo à vontade de poder e o eterno retorno – temas que aparecem aludidos ou modulados e desenvolvidos de diversas maneiras em outros fragmentos do mesmo período e nas obras publicadas por Nietzsche, mas nunca com a força e contundência demonstrativa lapidar deste escrito".

finalmente contra a moral, descobre sua teleologia, a sua perspectiva *interessada*". O homem percebe, então, sua "tendência inveterada para a mentira, da qual desiste de se livrar", e essa "*visão*" acaba, justamente, agindo "como um estimulante" para o niilismo. A "necessidade do não-verdadeiro", implantada no homem pela "interpretação moral", estaria ligada ao valor graças ao qual ele suportava viver. Nietzsche afirma que "esse antagonismo" "desencadeia um processo de dissolução" e argumenta que "uma tão monstruosa *superestimação* do *valor* do homem, do valor do mal" não era mais "tão necessária", pois o homem podia suportar "uma *redução* considerável deste valor" e "admitir muito absurdo e muito acaso", ou seja, "uma *depreciação* dos meios disciplinares cuja interpretação moral era mais forte". Segundo esse pensamento: "Deus" parecia "uma hipótese bastante extrema" (NIETZSCHE, 2003, p. 8).

O problema é que "as posições extremas não são substituídas pelas posições moderadas, mas por novas posições extremas, porém, *inversas*", ressalva Nietzsche. Logo, o fato de "a crença em Deus e numa ordem essencialmente moral" não mais poder ser "defensável" fatalmente resultaria no outro extremo representado pela crença na "imoralidade absoluta da natureza, na ausência de finalidade e de sentido dos *afetos* psicologicamente necessários". Segundo Nietzsche, "o niilismo aparece em seu tempo '*não* porque o desprezo da existência seja maior do que foi anteriormente', mas porque o homem havia se tornado geralmente desconfiado 'em relação a um 'sentido' do mal, ou mesmo da existência'". O problema não estava em uma interpretação ter desabado, mas no fato de que esta interpretação "passava por ser '*a interpretação*'". O resultado disso é "que não há mais qualquer sentido na existência, que tudo é *em vão*" (NIETZSCHE, 2003, p. 8).

Segundo Nietzsche, para fundar-se no homem e inaugurar nele a sua vontade de verdade, a moral cristã teria de implantar-lhe, também, uma necessidade de falsidade. Essa falsidade dava um sentido ao mal e à vida de uma maneira em geral. A vantagem de uma tal moral, segundo Nietzsche, era que ela protegia o homem do absurdo e do caos da existência. Mas o homem descobre que está sendo iludido justamente porque, junto com a necessidade do falso, lhe era implantada a necessidade do verdadeiro. Esta o deixa desconfiado de qualquer possibilidade de estar sendo enganado. Com isso, a crença no próprio "Deus" – graças ao qual a vida ganhava um sentido, uma meta, uma totalidade – tornava-se algo demasiado improvável. O medo de deixar-se enganar impedia o homem de fixar-se permanentemente nas alternativas que ele criava às antigas justificações para a existência e para o mal. A existência e o mal não têm um sentido, não têm uma finalidade ou uma compensação: é isto o que a exacerbação da vontade de verdade leva o homem a constatar. É este o niilismo mais extremo: que tudo é em vão. E "a *duração*, com um 'em vão', sem

propósito ou fim, constitui o pensamento *mais paralisante*, sobretudo quando se compreende que se foi enganado, e não obstante impotente para não se deixar enganar" (NIETZSCHE, 2003, p. 9).

A "*mais científica* de todas as hipóteses possíveis" seria "o eterno retorno": "a existência, tal como ela é, privada de sentido e finalidade, mas se repetindo inelutavelmente, sem acabar no nada". Este pensamento deveria ser pensado "na sua mais terrível forma". Seria esta "a forma mais extrema do niilismo: o nada [ausência de sentido] eterno!" (NIETZSCHE, 2003, p. 9). Mas a visão do próprio Nietzsche a respeito desse pensamento "terrível" viria a ser outra:

> *Todo traço de caráter fundamental* que se encontra no fundo de *todo* acontecimento, que se exprime em todo acontecimento, deveria, se ele é sentido por um indivíduo como seu *próprio* traço de caráter fundamental, levar este indivíduo a aprovar vitoriosamente cada instante da existência universal. Tratar-se-ia somente de sentir em si este traço de caráter fundamental como bom, precioso, gerador de prazer (NIETZSCHE, 2003, p. 10).

É com essa explicação que Nietzsche justifica a exclusão, no processo, da "representação do objetivo, dizendo *apesar de tudo* 'sim' ao processo" (NIETZSCHE, 2003, p. 9).

Nos passos do texto que se seguem, Nietzsche faz uma defesa do poder dos "senhores" sobre os "*malogrados*", explicando que o consolo destes se baseava na convicção de seu pretenso "*direito*" a "*odiar* e a desprezar [...] o traço fundamental de caráter dos dominadores: *sua vontade de poder*", arrogando para si "uma qualidade afetiva e uma valorização *inversas*". Nietzsche, então, afirma o "*inverso*", que "não há nada na vida que tenha valor, a não ser o grau de poder – a supor justamente que a vida seja vontade de poder" (NIETZSCHE, 2003, p. 10). No fundo, o que moveria o ódio e o desprezo do malogrado em relação à vontade de poder do dominador seria uma vontade de poder disfarçada pela moral – o que o colocava "*no mesmo plano* do opressor". A consciência de tal teleologia encurralaria o malogrado "num estado de desespero sem recurso", pois a moral "protegia os *malogrados* do niilismo, conferindo a *cada um* deles um valor infinito, um valor metafísico". A vontade de veracidade promovida pela moral sobre ela mesma, sobre suas próprias ilusões, faria do niilismo também um sintoma daquilo que os malogrados não teriam mais como consolo: "*A supor que a fé nesta moral fosse aniquilada*, os malogrados perderiam sua consolação – *e seriam aniquilados*" (NIETZSCHE, 2003, p. 10). Portanto:

> O niilismo como sintoma daquilo que os malogrados não têm mais consolo: daquilo que eles destroem para serem destruídos, daquilo que, afastados da moral, eles não têm mais por que

> "se sacrificar" – daquilo que eles colocam no terreno do princípio contrário e *querem* também por sua vez o *poder*, *obrigando* os poderosos a serem seus verdugos. Esta é a forma europeia do budismo, o *fazer-negativo*, uma em que toda existência perdeu o seu "sentido" (NIETZSCHE, 2003, p. 11).

Nietzsche também afirma que não é só com a "angústia" que cresce o niilismo. Haveria um "*niilismo ativo*": "o simples fato de que a moral seja sentida como superada pressupõe um grau apreciável de cultura intelectual; e esta, por sua vez, um relativo bem-estar" (NIETZSCHE, 2003, p. 11). O significado dessa forma de niilismo não é apenas fisiológico, mas também político. Nietzsche chama esse niilismo de o "*menos saudável* da Europa [em todas as classes]", pois, para aqueles que a ele sucumbissem, a crença no eterno retorno seria como uma *maldição*, "uma maldição tal que, uma vez que ela os atingiu, não se recua mais diante de qualquer ação: não se extinguir passivamente, mas *provocar* a extinção daquilo que chegou a este ponto privado de sentido e finalidade" (NIETZSCHE, 2003, p. 11). Segundo Nietzsche,

> O VALOR *de uma tal crise* é que ela *purifica*, concentra os elementos aparentados e os faz se corromper mutuamente, atribui aos homens de mentalidades opostas tarefas comuns – trazendo assim à luz os mais fracos, os mais incertos entre eles, ainda que ela dê assim o impulso, do ponto de vista da saúde, *a uma hierarquia das forças*: reconhecendo como tais os que comandam, como tais os que obedecem. Naturalmente, fora de todas as estruturas sociais existentes (NIETZSCHE, 2003, p. 12).

À pergunta lançada: "que homens se revelaram então como sendo os mais fortes?"; Nietzsche responde:

> Os mais comedidos, aqueles que não somente admitem uma boa dose de acaso e de absurdo, mas a desejam, aqueles que podem pensar no homem com uma considerável redução do seu valor, sem se tornar por isso pequenos ou fracos: os mais ricos de saúde, que são capazes de enfrentar a maior parte das infelicidades e portanto não temem assim as infelicidades – os homens que *estão certos do seu poder* e que representam com um orgulho consciente a força *alcançada* pelo homem (NIETZSCHE, 2003, p. 12).

Nietzsche encerra o breve texto com uma outra pergunta: "Como um homem assim pensaria no eterno retorno?" (NIETZSCHE, 2003, p. 12). Para ele, o eterno retorno é o pensamento mais "terrível", ponto de chegada extremo da história da cultura ocidental, vista aí como a própria história do "niilismo europeu". Essa história encontra na metade final do século XIX o início de seu desenlace, entendido como o momento propiciador das condições necessárias para a sua superação, sua ultrapassagem para algo novo. E só nesse momento tem cabimento a pergunta de Nietzsche que abre este parágrafo. Tal pergunta revela também a outra visão fundamental que Nietzsche tinha do fenômeno do niilismo: o seu estatuto

psicológico. O fragmento póstumo intitulado "*Crítica do niilismo*" [4], anotado entre novembro de 1887 e março de 1888, apresenta, nas duas seções que o constituem, esse duplo estatuto da interpretação nietzschiana do niilismo. Vejamos o que Nietzsche diz na primeira seção:

> *Crítica do niilismo*
>
> 1
>
> O *niilismo* enquanto *estado psicológico* deverá ocorrer *em primeiro lugar* quando tivermos buscado em todo acontecimento um sentido que não se encontra nele: de maneira que aquele que busca acabará por perder a coragem. O niilismo será então a consciência progressiva de um longo *desperdício* de forças, o tormento do "Em vão", a insegurança, a falta de condições para de algum modo se reconciliar, para poder se tranquilizar sobre o que quer que seja – a vergonha de si mesmo por se estar entregue a uma muito longa *impostura*... Poderia ter havido um tal *sentido*: o "cumprimento" de um supremo cânone moral em todo acontecimento; a ordem moral universal; ou o crescimento do amor e da harmonia entre os seres; ou a aproximação de um estado de nada universal – um fim é sempre um sentido. O que é comum a todas as representações deste tipo é que uma coisa qualquer deve ser *alcançada* pelo próprio processo: − mas eis que se compreende que o devir não atinge *nada*... Portanto, a decepção quanto a um pretenso *fim do devir* é a causa do niilismo: quer, sob a forma de uma compreensão generalizada, em relação à insuficiência de todas as hipóteses, finalistas até então, que dizem respeito ao conjunto da "evolução" [o homem *não é mais* o colaborador, menos ainda o centro do devir].
>
> O niilismo enquanto estado psicológico ocorreu *em segundo lugar* quando se supôs uma *totalidade*, uma *sistematização*, ou seja, uma *organização* em todo acontecimento e subjacente a todo acontecimento: de maneira que é na representação de uma forma suprema de dominação e de organização que a alma transtornada de veneração e de admiração chega a se saciar [caso seja ela uma alma de lógico, basta a conclusão absoluta e uma dialética rigorosa para conciliá-la com todas as coisas...]. Uma espécie de unidade, uma forma qualquer de "monismo": e em consequência desta crença, o homem se encontra num profundo sentimento de correlação e de dependência para com uma totalidade que o ultrapassa infinitamente, um modo da divindade... "O bem da totalidade exige o devotamento do indivíduo", (...) mas eis que não *existe* absolutamente semelhante totalidade! No fundo, o homem perdeu a fé no seu próprio valor, logo que nele não agia mais uma totalidade de valor infinito: o que significa dizer que foi *para poder acreditar no seu próprio valor* que ele concebeu esta totalidade.
>
> O niilismo enquanto estado psicológico tem ainda uma *terceira* e *última* forma. Uma vez dadas estas duas *visões*, a saber, que o devir não chega a nada, que não se deve esperar que ele chegue a algum lugar e que, apesar de todo o devir, nenhuma grande unidade reina aí, uma unidade na qual o indivíduo pudesse mergulhar como numa coisa de supremo valor: não resta outra *escapatória* senão a de condenar completamente este mundo do devir como ilusório e inventar um outro mundo, para-além deste mundo, como sendo o mundo *verdadeiro*. Mas logo que o homem chega a perceber que este mundo só é construído de necessidades psicológicas e que nada absolutamente autoriza uma tal construção, se produz a última forma de niilismo, que inclui a *descrença em relação a um mundo metafísico*, − portanto, uma forma que proíbe a crença num mundo *verdadeiro*. A partir desse ponto de vista, se concede à realidade do devir como a *única* realidade e se proíbe qualquer caminho desviado que levaria a outros-mundos e a falsas divindades – mas *não se suporta absolutamente este mundo daqui, que por outro lado não se poderia negar*...
>
> − O que se passou exatamente? O sentimento de *ausência de valor* veio a luz quando se compreendeu que o caráter da existência no seu conjunto não poderia ser interpretado nem pelo conceito de "*fim*", nem pelo conceito de "*unidade*", nem pelo conceito de "*verdade*". Assim, não se chegou a nada, nem se alcançou nada; falta na pluralidade dos acontecimentos uma unidade que a supere e a englobe: o caráter da existência não deve ser "verdadeiro", ela é *falsa*... não se tem simplesmente mais qualquer razão para imaginar um mundo verdadeiro...
>
> Em suma: as categorias de "fim", "unidade" e "ser", por intermédio das quais infiltramos um valor no mundo, eis o que *excluímos dele* – e agora o mundo *parece sem valor*... (NIETZSCHE, 2003, p. 16-18).

[4] Na *KSA*, esse fragmento recebe o número 99. Na compilação d'*A vontade de poder* ele aparece com o número 12 e com o título de "*O declínio dos valores cosmológicos*". Nessa obra, as duas seções que constituem o fragmento recebem as letras "A" e "B" como títulos.

Martin Heidegger, no tomo II de seu *Nietzsche*, afirma que, na primeira das três formas do niilismo enquanto estado psicológico apresentadas por Nietzsche nesse texto, "denomina-se a condição de possibilidade fundamental" para o niilismo, cujo começo real é indicado na segunda das três formas mencionadas, enquanto na terceira ocorreria a sua "necessária consumação". Somente assim a história do niilismo como um todo seria "'apresentada' *enquanto* história em seus traços essenciais" (HEIDEGGER, 2007b, p. 60).

Essa referência que Heidegger faz ao caráter histórico do niilismo como um de seus traços essenciais tem uma importância capital. Centrando sua atenção nesse aspecto do niilismo nietzschiano, Heidegger afirma que "Nietzsche não justapõe arbitrariamente 'três formas' do niilismo. Ele também não pretende apenas descrever três modos, segundo os quais os valores supremos até aqui foram estabelecidos". Seria, "fácil reconhecer que as três formas citadas do niilismo mantêm entre si uma ligação interna e que constituem juntas um movimento peculiar, isto é, uma *história*", mas, "em verdade, Nietzsche não designa em passagem alguma formas historiologicamente conhecidas e comprováveis do estabelecimento dos valores supremos", nem mesmo "conexões históricas historiograficamente representáveis de tais estabelecimentos dos valores supremos" que pudessem ser interpretadas como "posições metafísicas fundamentais". Entretanto, a conclusão de Heidegger é que, apesar disso, Nietzsche "tem tais posições em vista. Ele quer mostrar como o niilismo não apenas emerge com base na conexão interna desses estabelecimentos dos valores supremos, mas como se transforma em uma história peculiar que se contrapõe a um estado histórico inequívoco" (HEIDEGGER, 2007b, p. 50). É nesse sentido que Heidegger levanta a questão "de saber se e como também corresponde afinal a essa história da essência do niilismo aquela realidade histórica que se costuma constatar historiograficamente", pois, "sobretudo onde discute a terceira forma do niilismo, há indícios de que Nietzsche tenha em vista a história 'real'". Essa história real começaria "com a instauração do 'mundo verdadeiro' em contraposição ao mundo do devir como um mundo apenas aparente", e nela Nietzsche teria em vista "a metafísica de Platão e, consequentemente, toda a metafísica ulterior que ele compreende como 'platonismo'", incluindo aí o cristianismo. Segundo Heidegger, Nietzsche

> concebe o "platonismo" como uma "doutrina dos dois mundos": acima do mundo terreno, mutável e acessível aos sentidos subsiste o mundo supra-sensível, imutável e transcendente. Este é o mundo constantemente permanente, o mundo "essente" e, com isso, o mundo verdadeiro; aquele, o mundo aparente. A isso corresponde a equiparação entre "verdade" e "ser". Na medida em que o cristianismo ensina que esse mundo como um vale de lamentações não é senão uma travessia temporal para a bem-aventurança transcendente e eterna, Nietzsche pode conceber todo o cristianismo como platonismo (a doutrina dos dois mundos) para o povo (HEIDEGGER, 2007b, p. 60).

Conjecturando sobre a possibilidade de interpretar o niilismo como uma "história 'real'", Heidegger afirma que "se tivermos em vista historicamente com a terceira forma das condições para o surgimento e a essência do niilismo a filosofia de Platão, então precisaremos buscar na filosofia *pré*-platônica as figuras históricas correspondentes para a primeira e a segunda formas" (HEIDEGGER, 2007b, p. 60). No entanto, Heidegger pondera que se "podemos encontrar na doutrina de Permênides a instauração de uma 'unidade' para o ente na totalidade", no caso da "primeira forma das condições de surgimento, já não se pode encontrar nenhum testemunho histórico expresso, porque ela vige como condição fundamental para a *possibilidade* do niilismo e perpassa, assim, de maneira dominante, toda a história do niilismo" (HEIDEGGER, 2007b, p. 60-61).

Como Heidegger deixa claro, a terceira forma do niilismo corresponderia ao desenvolvimento da metafísica que se origina com o despontar da filosofia platônica, disfarça-se de cristianismo, entra em colapso com o que Nietzsche chama de "morte de Deus" e se encontra, na segunda metade do século XIX (em meio à reestruturação científica do real), numa busca desesperada por alternativas para esse fato irreversível na cultura ocidental. Num aforismo do *Crepúsculo dos ídolos*, seu último livro publicado em vida, Nietzsche demonstra esse desenvolvimento, ao revelar "Como o 'Verdadeiro Mundo' acabou por se tornar em fábula. História de um erro":

> 1.
> O mundo verdadeiro, alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso ─ ele vive nele, *ele é ele*.
> (A mais velha forma da ideia, relativamente sagaz, simples, convincente. Paráfrase da tese: "Eu, Platão, *sou* a verdade".)
> 2.
> O verdadeiro mundo, inalcançável no momento, mas prometido para o sábio, o devoto, o virtuoso ("para o pecador que faz penitência").
> (Progresso da ideia: ela se torna mais sutil, mais ardilosa, mais inapreensível ─ *ela se torna mulher*, torna-se cristã...)
> 3.
> O mundo verdadeiro, inalcançável, indemonstrável, impossível de ser prometido, mas, já enquanto pensamento, um consolo, uma obrigação, um imperativo.
> (O velho sol, no fundo, mas através de neblina e ceticismo; a ideia tornada sublime, pálida, nórdica, königsberguiana.)
> 4.
> O mundo verdadeiro ─ alcançável? De todo modo, inalcançado. E, enquanto não alcançado, também *desconhecido*. Logo, tampouco salvador, consolador, obrigatório: a que poderia nos obrigar algo desconhecido?...
> Manhã cinzenta. Primeiro bocejo da razão. Canto de galo do positivismo.)
> 5.
> O "mundo verdadeiro" ─ uma ideia que para nada mais serve, não mais obriga a nada ─, ideia tornada inútil, *logo* refutada: vamos eliminá-la!
> (Dia claro; café-da-manhã; retorno do *bon sens* [bom senso] e da jovialidade; rubor de Platão; algazarra infernal de todos os espíritos livres.)
> 6.
> Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!*
> (Meio-dia; momento da sombra mais breve; fim do longo erro; apogeu da humanidade;

INCIPT ZARATUSTRA [começa Zaratustra].) (NIETZSCHE, 2006, p. 31-32).

Nesse aforismo, que corresponderia àquela terceira forma do niilismo a que ele se refere no fragmento póstumo "*Crítica do niilismo*", Nietzsche apresenta-nos os estágios centrais do desenvolvimento da metafísica em sua tentativa de sustentação racional da cisão entre um mundo verdadeiro e um mundo aparente, ou falso. Os dois primeiros tópicos dessa "História de um erro" tratam, respectivamente, do despontar dessa cisão metafísica do mundo, em meio à filosofia platônica, e da transformação cristã do mundo verdadeiro na meta suprema da existência finita. No terceiro tópico, Nietzsche aponta para os desdobramentos do pensamento metafísico no interior da filosofia crítica kantiana, referindo-se ao caráter absolutamente incognoscível do mundo verdadeiro e à sua função enquanto imperativo prático no pensamento de Kant. Segundo Marco Antônio Casanova, em sua obra *O Instante Extraordinário – Vida, História e Valor na Obra de Friedrich Nietzsche*,

> com a assunção kantiana da impossibilidade de alcançar uma via de acesso cognoscível ao mundo verdadeiro e com o subsequente deslocamento deste último para o interior do âmbito da razão pura prática, o pensamento metafísico deu o derradeiro passo em direção à supressão radical da própria cisão entre mundo verdadeiro e mundo aparente. O que sucede a este derradeiro passo já nasce sob o signo desta supressão e precisa ser considerado em função de seus elementos mais constitutivos (CASANOVA, 2003, p. 189).

A determinação fundamental da supressão da cisão entre mundo verdadeiro e mundo aparente está sintetizada num acontecimento: a *morte de Deus* – que tem em sua esteira o fenômeno do niilismo como imperativo histórico da transvaloração de todos os valores representativos dessa cisão. O que Nietzsche chama de "morte de Deus" remete-nos à experiência fundamental do seu pensamento e representa o clímax de um processo cuja conclusão impõe a afirmação de um limite à própria história do desenvolvimento da metafísica. Para Nietzsche, a metafísica tradicional seria um saber baseado, principalmente, em dicotomias geradas a partir de um juízo de valor originário que abarcaria a existência como um todo. A dicotomia fundamental dessa forma de pensar separaria radicalmente o sensível do suprassensível numa relação em que este sempre determinaria aquele. O suprassensível, compreendido como o conhecimento verdadeiro, seria a única realidade efetiva, enquanto o sensível, ou o devir, compreenderia o âmbito das aparências, do falso, e só alcançaria um sentido em função de sua transcendência em direção ao supra-sensível. O fracasso desse projeto metafísico é o que Nietzsche chama de a "morte de Deus" na história do pensamento ocidental.

A cisão metafísica entre mundo verdadeiro e mundo aparente pressupunha a existência

de um acesso a esse mundo verdadeiro. Porém, a impossibilidade da contemplação empírica do mundo verdadeiro em sua constituição pura e de um conhecimento do mundo que fosse isento de toda fenomenalidade – e, portanto, que estivesse mais além de toda a aparência – tornara-se, desde a instauração da cisão do mundo pela metafísica de Platão, um problema insolúvel para o pensamento humano que pretendesse permanecer ainda sob a égide do verdadeiro.

A consciência desse problema levaria o homem a um consequente abandono do pressuposto essencial ao saber metafísico que lhe assegurava o acesso a um conhecimento verdadeiro sobre o mundo. Tal abandono repercutiria no ente que sintetizava em si todo o conteúdo significativo do que era considerado o mundo verdadeiro: Deus. Esse momento limite para a história da metafísica teria sido responsável pela retirada de cena de uma série de elementos representativos do mundo suprassensível, inviabilizado, inclusive, o espaço para a existência, no mundo sensível, das significações que antes estavam atreladas à crença no próprio Deus cristão: "a crença no Deus cristão perdeu o crédito", como Nietzsche afirmara em *A gaia ciência* (NIETZSCHE, 2001, p. 233). O platonismo, ou a metafísica – que, segundo Nietzsche, está intrincada mesmo nos fundamentos do cristianismo – chega ao fim porque seus próprios pressupostos continham em si os elementos responsáveis pela sua dissolução. A "morte de Deus", anunciada por Nietzsche como "o maior acontecimento recente" (NIETZSCHE, 2001, p. 233), representava esse fim – o fim da dicotomia entre mundo verdadeiro e mundo aparente –, que abriria ao homem novas possibilidades existenciais.

A sentença nietzschiana "*Deus está morto*" anuncia a supressão radical do suprassensível como dimensão autônoma e fundamental à ontologia do sensível. Liberto da exigência de submeter a vida à transcendência que lhe conferia uma meta estrutural, o homem, pela primeira vez, desde Platão, vê-se diante da possibilidade de conquistar de forma plena sua humanidade. Mas, a "morte de Deus", além de dar ao homem a chance para, enfim, experimentar a liberdade atrofiada pelo pensamento metafísico tradicional, também traz consigo um sentimento de desamparo diante do nada que se torna a vida sem as antigas referências. Como afirmara Nietzsche, "alguma velha e profunda confiança parece ter se transformado em dúvida" (NIETZSCHE, 2001, p. 233). Com o desaparecimento de um dos lados da dicotomia (o mundo "verdadeiro"), o caráter inexorável do devir faz com que a dinâmica da existência seja absorvida por uma lógica funcional que tem como o destino o "Nada". Diante da negação radical de todas as metas positivas, de todos os valores e todos os antigos ideais, reina por toda a parte uma sensação de completa ausência de sentido em todas

as ações humanas. Em vista disso, muitos tentam, por diversas formas, ressuscitar o Deus morto. No aforismo 125 de *A gaia ciência*, intitulado "O homem louco", Nietzsche mostra-nos as diferentes posições assumidas pelo homem louco e pelos homens descrentes em Deus diante da morte deste ser que sustentava a dicotomia entre verdade e aparência:

> " *O homem louco* – Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: "Procuro Deus! Procuro Deus!"? ─ E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? disse outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou em um navio? Emigrou? ─ gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-lhes o olhar. "Para onde foi Deus?", gritou ele, "já lhes direi! *Nós o matamos* ─ vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra de seu sol? Par aonde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existe ainda 'em cima' e 'embaixo'? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? ─ também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuíra sangrou inteiro sob os nossos punhais ─ quem nos limpará deste sangue? Com que água poderíamos nos lavar? Que ritos expiatórios, que jogos sagrados teremos que inventar? A grandeza deste ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmos nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve ato maior ─ e quem vier depois de nós pertencerá, por causa deste ato, a uma história mais elevada que toda história até então!" Nesse momento silenciou o homem louco, e novamente olhou para seus ouvintes: também eles ficaram em silêncio, olhando espantados para ele. "Eu venho cedo demais", disse então, "não é ainda meu tempo. Esse acontecimento enorme está a caminho, ainda anda: não chegou ainda aos ouvidos dos homens. O corisco e o trovão precisam de tempo, a luz das estrelas precisa de tempo, os atos, mesmo depois de feitos, precisam de tempo para serem vistos e ouvidos. Esse ato ainda lhes é mais distante que a mais longínqua constelação ─ *e no entanto eles o cometeram* !" ─ Conta-se também que no mesmo dia o homem louco irrompeu em várias igrejas, e em cada uma entoou o seu *Requiem aeternam deo* . Levado para fora e interrogado, limitava-se a responder: "O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus?" (NIETZSCHE, 2001, p. 147-148).

Segundo Marco Antônio Casanova, a "morte de Deus", relatada nesse aforismo, não é mais que uma forma de parodiar "a total supressão da transcendência enquanto o sentido (τέλος) derradeiro da realidade" (CASANOVA, 2003, p. 195). Esse autor chama a atenção para o fato de que esse aforismo "inicia-se com a paródia a uma situação protagonizada por um pensador grego chamado Diógenes, o Cínico, e narrada posteriormente por Diógenes Laertio em seu livro *Vida e obra dos filósofos ilustres*" (CASANOVA, 2003, p. 191). De acordo com essa narrativa, Diógenes teria sido visto com um candeeiro na mão, em plena luz do dia, andando pela praça à procura de um homem. Na opinião de Casanova, "esta estória funciona como modelo primário para a construção da cena inicial do 'homem desvairado'"[5]

[5] Na edição traduzida por Paulo César de Souza o título do aforismo é "*O homem louco*" (NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.).

(CASANOVA, 2003, p. 191-192):

> Diógenes é alguém à procura de algo que em verdade desapareceu e só aparentemente permanece por toda parte presente: este é o ponto crucial da estória. Todos os indivíduos prosseguem normalmente no ritmo de suas atividades cotidianas e não veem razão alguma em procurar por um homem porque já sempre pressupõem a si mesmos como homens. Ao andar em pleno dia em busca de um homem, Diógenes produz um efeito cáustico sobre a segurança deste pressuposto e revela cinicamente a necessidade desta busca: ele nos leva ao riso diante do inusitado da situação, para em seguida nos confrontar através do próprio riso com a facticidade da perda de nós mesmos (CASANOVA, 2003, p. 192).

Casanova afirma que o aforismo "*O homem louco*" teria nascido da "adequação ulterior" da narrativa de Diógenes Laertio "a uma circunstância diversa". No texto de Nietzsche, o personagem não está à procura de um homem "em meio à multidão que circula despreocupadamente durante o dia, mas se lança de manhã freneticamente à praça pública em busca de Deus" (CASANOVA, 2003, p. 192). Nos dois casos, ignora-se a luz do pleno dia e lança-se mão do socorro da luz artificial. No primeiro, como bem notou Casanova, Diógenes, ao ir durante o dia, com um candeeiro na mão, à procura de um homem na praça, age com grande ironia. Apesar da multidão, não haveria, para ele, nenhum homem na praça. Pode dizer-se algo parecido no caso do homem louco. Talvez, para ele, também não houvesse nenhum homem no mercado, apenas sombras ilusórias de uma realidade transcendente, pois, ao não se assumirem como os próprios assassinos de Deus – apesar de admitirem sua morte –, os homens que não criam mais na Divindade continuavam devotos ainda de uma verdade divina: a verdade da ciência. Esta teria herdado do platonismo – e, consequentemente, do cristianismo – uma visão moral que, apesar de estar voltada para os fatos, submetia-os a critérios de veracidade nos quais se disfarçavam, ainda, as antigas pretensões de absoluto, de meta e de totalidade. Os homens que não acreditavam em Deus diferenciar-se-iam do homem louco por não se assumirem como os próprios agentes do assassinato de Deus e por buscarem uma "alternativa para a necessidade da dissolução radical da transcendência". Para Casanova, os homens descrentes em Deus "são *niilistas* porque se estabelecem a partir da negação do Ser, mas não o são plenamente porque não conseguem construir a negação sobre o solo de uma afirmação dominante" (CASANOVA, 2003, p. 197). Essa afirmação dominante está muito bem expressa no aforismo 343 de *A gaia ciência*, em que Nietzsche declara:

> "nós os filósofos e "espíritos livres", ante a notícia de que "o velho Deus morreu" nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa ─ enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o *nosso* mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto "mar aberto" (NIETZSCHE, 2001, p. 234).

Martin Heidegger, no segundo tomo de seu *Nietzsche*, aborda esse "processo histórico por meio do qual o domínio do 'suprassensível' se torna nulo e caduco, de tal modo que o ente mesmo perde o seu valor e o seu sentido":

> Niilismo é a história do próprio ente: uma história por meio da qual a morte do Deus cristão vem à tona de maneira lenta, mas irremediável. Pode ser que ainda se acredite nesse Deus e que ainda tomemos seu mundo por "real", "eficaz" e "normativo". Isso é similar àquele processo por meio do qual o brilho de uma estrela que se apagou há milênios continua reluzindo, mas permanece, contudo, uma mera "aparência" com essa sua refulgência (HEIDEGGER, 2007b, p. 22-23).

Segundo Heidegger, "o termo niilismo aponta para um movimento histórico que provém de um momento situado muito atrás de nós e que se estende para muito além de nós" (HEIDEGGER, 2007b, p. 70). Nietzsche pensou esse fenômeno em seu tempo – em meio a uma radical tentativa de reestruturação científica do real –, a partir da forma como ele próprio percebia esse tempo. Considerando o fragmento póstumo em que o niilismo é descrito enquanto "estado psicológico" e apresentado em suas três formas, Heidegger destaca o caráter atual que esse fenômeno tinha para Nietzsche:

> A exposição nietzschiana que começou como uma enumeração das condições de surgimento do niilismo e como uma mera descrição de seu decurso soa repentinamente como o falar sobre aquilo que precisamos realizar. Não se trata em tudo isso de uma tomada de conhecimentos historiológica de eventos do passado e de seus efeitos ulteriores no presente. Algo iminente está em jogo, algo que não está senão em curso: decisões e tarefas. O seu caráter transitório é interpretado como inserção de valores no mundo e como retirada de valores do mundo (HEIDEGGER, 2007b, p. 59).

Nietzsche enfoca o "niilismo europeu" como o processo de inserção e de retirada dos valores supremos no mundo pelos homens da história do ocidente: "Niilismo não é, em primeiro lugar, o processo de desvalorização de todos os valores supremos, nem tampouco apenas a *retirada* desses valores. A inserção desses valores no mundo já é niilismo" (HEIDEGGER, 2007b, p. 59). Inserção, desvalorização e retirada de valores são traços essenciais da terceira e derradeira forma de niilismo apresentada por Nietzsche no fragmento póstumo "*Crítica do niilismo*". Esse texto não constitui apenas a análise de um processo diante, fora, ou atrás do qual Nietzsche era mero espectador, mas diz respeito à sua própria forma de ser niilista. Essa forma de ser estaria na base mesmo da perspectiva a partir da qual ele considerou seu passado e seu presente, ou seja, a perspectiva do eterno retorno, da vontade de poder e da transvaloração dos valores depreciados. O niilismo que Nietzsche vê é o "canto de galo do Positivismo", anunciador de uma nova aurora. Mas o niilismo de Nietzsche, nesse

momento, é já outra coisa.

Segundo Marco Antônio Casanova, o positivismo tem uma posição dúbia, pois, "se ele continua, por um lado, preso à metafísica, uma vez que se atém ainda à verdade como valor supremo, ele já procura enraizar a verdade na existência finita e não pode mais ser simplesmente concebido em meio ao solo de enraizamento do antigo" (CASANOVA, 2003, p. 208). O tempo de Nietzsche – tempo historiograficamente considerado –, tempo contra o qual ele se impõe, é este "*período de OBSCURIDADE*, as tentativas de todos os tipos para conservar o antigo e não deixar escapar o novo" (NIETZSCHE, 2003, p. 19). Heidegger define a ambiguidade deste "estado intermediário" da seguinte maneira:

> Segundo um ponto de vista, mostra-se que o preenchimento dos valores até aqui *não* pode ser alcançado; o mundo parece desprovido de valor. Segundo um outro ponto de vista, por meio da conscientização analítica da origem das instaurações de valor a partir da vontade de poder, o olhar é voltado de maneira questionadora para a fonte de novas instaurações de valor, sem que o mundo já ganhe por meio daí em valor. Todavia, em face do abalo da validade dos valores até aqui, também se pode certamente procurar fazer o seguinte: continuar fixando a "posição" desses valores e ocupar de outra forma com novos ideais essa posição antiga. De acordo com o tratamento nietzschiano, isso acontece, por exemplo, por meio das "doutrinas relativas à felicidade universal" e por meio do "socialismo", assim como por meio da "música wagneriana", do "ideal" cristão e da "entrada em concordata da forma dogmática do cristianismo" (n. 1.021). É assim que vem à tona o "niilismo não plenificado" (HEIDEGGER, 2007b, p. 68).

Além da crítica dirigida ao nacionalismo, à democracia, ao socialismo e ao niilismo anárquico, o positivismo, por permanecer preso "à essência moral do pensamento metafísico" e por apontar "para uma derradeira tentativa de conservar o antigo e não deixar surgir o novo", mantendo-se, portanto, "sob a vigência da "sombra de Deus" (CASANOVA, 2003, p. 208), também era considerado por Nietzsche como uma das principais formas desse "*niilismo não plenificado*", para cuja superação ele chama a atenção em sua obra. A vontade de verdade científica correspondia, portanto, a mais uma das tentativas de suprimir a ilusão do devir e de se assegurar alguma estabilidade ante as incertezas de um mundo regido pelo acaso, de uma vida ligada à "aparência", ao "erro, embuste, simulação, cegamento, autocegamento" (NIETZSCHE, 2001, p. 236).

> Não há dúvida, o homem veraz, no ousado e derradeiro sentido que a fé na ciência pressupõe, *afirma um outro mundo* que não o da vida, da natureza e da história; e na medida em que afirma esse "outro mundo" ─ não precisa então negar a sua contrapartida, este mundo, *nosso* mundo?... (NIETZSCHE, 2001, p. 236).

Essas considerações nietzschianas sobre a ciência estão em consonância com o tópico número 4 da sua "História de um erro": "Manhã cinzenta. Primeiro bocejar da razão. Canto de

Galo do Positivismo". Nesse momento, o conhecimento científico arrogava para si a posição de orientador dos homens em sua existência, assumindo o lugar anteriormente ocupado pelo pensamento teológico-metafísico. Casanova observa que "o método científico parece ter encontrado um modo eficaz de nos livrar de um mundo marcado pelo devir e de esclarecer positivamente a natureza fática dos fenômenos, mas continua atrelado à moral como princípio orientador de toda avaliação" (CASANOVA, 2003, p. 204). No aforismo 344 de *A gaia ciência*, Nietzsche afirma que a crença na ciência está fundada sobre o "terreno da moral",

> que a nossa fé na ciência repousa ainda numa *crença metafísica* ─ que também nós, que hoje buscamos o conhecimento, nós, ateus e antimetafísicos, ainda tiramos nossa flama daquele fogo que uma fé milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é divina... (NIETZSCHE, 2001, p. 236).

Ao substituir Deus pela verdade científica, o homem tentava se livrar uma vez mais do caráter fugaz da existência. Se "Deus está morto", não se pode dizer que o homem tenha deixado de ser mais devoto a ele do que fora antes de sua morte. A vontade incondicionada de verdade da ciência pressupunha que algo de divino ainda havia no mundo. O verdadeiro, ao colocar-se num degrau acima do ilusório, arrogava para si um fundamento moral. O problema é que a ilusão não é um elemento extrínseco à realidade, mas o seu próprio modo de ser. Portanto, com seu apego à verdade científica, com a sua tentativa de assegurar alguma estabilidade no cerne do real, o homem negava o modo de ser originário da própria existência. O fenômeno que Nietzsche chamou de "morte de Deus" representava para o homem a oportunidade de libertação da cisão metafísica que, desde Platão, separava moralmente o mundo em essência e aparência. Mas, os antigos devotos não saberiam viver sem a tradicional dicotomia e apenas substituiriam o deus morto pela verdade da ciência, que ocuparia o seu lugar. Ante a vontade incondicionada de "Verdade" do espírito científico de seu tempo, Nietzsche apresenta-nos as seguintes questões em sua obra *A gaia ciência*, publicada pela primeira vez em 1882[6]:

> ─ Esta absoluta vontade de verdade: o que será ela? Será a vontade de *não se deixar enganar*? Será a vontade de *não enganar*? Pois também desta maneira se pode interpretar a vontade de verdade; desde que na generalização "Não quero enganar" também se inclua o caso particular "Não quero enganar a mim mesmo". Mas por que não enganar? E por que não se deixar enganar? ─ Note-se que as razões para o primeiro caso se acham numa esfera inteiramente diversa das do segundo: a pessoa não quer se deixar enganar supondo que é prejudicial, perigoso, funesto deixar-se enganar ─ neste sentido a ciência seria uma prolongada esperteza, uma precaução, uma utilidade, à qual se poderia, com justiça, objetar: Como? Não querer deixar-se enganar é de fato menos prejudicial, perigoso, funesto? Que sabem vocês de

[6] O próprio filósofo publicaria essa obra novamente, em 1887, com algumas alterações em relação à primeira edição. A mais significativa é o acréscimo do "Livro V".

> antemão sobre o caráter da existência, para poder decidir se a vantagem maior está do lado de quem desconfia ou de quem confia incondicionalmente? E se as duas coisas forem necessárias, muita confiança *e* muita desconfiança: de onde poderá a ciência retirar a sua crença incondicional, a convicção na qual repousa, de que a verdade é mais importante que qualquer outra coisa, também que qualquer convicção? Justamente esta convicção não poderia surgir, se a verdade *e* a inverdade continuamente se mostrassem úteis: como é o caso (NIETZSCHE, 2001, p. 235).

Sabemos que a ciência falharia em sua promessa de suprir a carência humana de ordem e de progresso num mundo regido pelo acaso, marcado pelo transitório, pela insegurança do constante e inexorável devir. Além disso, em decorrência do desenvolvimento da própria ciência, o final do século XIX presenciaria uma crise epistemológica que abalaria até os fundamentos o paradigma no qual a moderna cultural ocidental estava assentada. A visão de mundo positivista como um todo – ponto de chegada desse paradigma – entraria em colapso. Nada poderia oferecer uma segurança duradora num mundo cada vez mais entregue às leis do caos, do provisório, do inconstante. Muitos buscariam no espiritualismo ou na religião instituída alguma alternativa para o crescente vazio existencial. Mas aqueles que eram duros o bastante para não perderem de todo o ceticismo que a ciência lhes havia dado, talvez tenham sido os que suportaram de forma mais solitária o peso crescente de uma existência cada vez mais desprovida de sentido. Estes talvez tenha sentido e pensado a crise, buscado para ela uma solução que fosse compatível com o que até então havia sido alcançado, mas que também pretendesse alargar essa perspectiva inicial para mais além de tudo isso. Certamente, Nietzsche foi um dos que empreenderam esta árdua tarefa. Segundo Heidegger, Nietzsche

> emprega a palavra "niilismo" como o nome para o movimento histórico por ele reconhecido pela primeira vez que já transpassava de maneira determinante os séculos precedentes e que determina o seu próximo século, um movimento cuja interpretação essencial ele concentra na sentença resumida: "Deus está morto" (HEIDEGGER, 2007b, p. 22).

Na interpretação nietzschiana desse "movimento histórico" que Heidegger afirma ser a característica do niilismo, é possível depreender três momentos importantes. Primeiramente, teríamos as condições do seu surgimento, que se estenderia até o acontecimento determinante para o fim da história da cisão metafísica do mundo em um "mundo verdadeiro" e um "mundo falso": a "morte de Deus"; o momento seguinte compreenderia toda a história da inserção e da retirada dos valores tradicionais no mundo, tendo a "morte de Deus" como uma espécie de divisor de águas; por fim, a total ausência de sentido da existência desencadeada pela retirada dos valores supremos propiciaria a inserção de uma nova ordem de valores. Os dois primeiros momentos abarcam as duas primeiras das três formas do niilismo enquanto estado psicológico apresentadas por Nietzsche no fragmento póstumo "*Crítica do niilismo*" e

correspondem aos quatro primeiros tópicos da "História de um erro" do *Crepúsculo dos ídolos*, que constituem parte da terceira.

As duas primeiras das três formas do niilismo identificadas por Nietzsche aparecem no primeiro momento e alcançam o segundo até determinado ponto (a "morte de Deus"), criando e mantendo as condições para o surgimento e, depois disso, para a desenvolução do niilismo. O segundo momento corresponderia à terceira forma do niilismo enquanto estado psicológico naquilo em que esta pode ser confirmada historicamente, ou seja, abrange aquele movimento histórico que se inicia com o alvorecer da filosofia platônica, passando pelo surgimento e desenvolvimento do cristianismo e, após a "morte de Deus", se prolonga até o tempo de Nietzsche através de todas as tentativas desesperadas de sustentação racional da cisão entre mundo verdadeiro e mundo aparente. A partir desse ponto, o segundo momento caminha para sua consumação, que é representada, no quinto tópico, pela necessidade de uma tomada de posição que Nietzsche vê impor-se aos homens em seu tempo. A decisão a ser tomada perante tal imposição vem expressa nesse mesmo tópico e anuncia o terceiro dos três momentos que se pode depreender da teorização nietzschiana do niilismo. O início desse derradeiro momento é sugerido no sexto e último tópico da "História de um erro".

Portanto, o niilismo enquanto estado psicológico tem a primeira de suas três formas caracterizada pela existência de determinadas circunstâncias culturais possibilitadoras do seu surgimento, existindo, inicialmente, como potência. Quando sai da virtualidade e ganha realidade fenomênica, temos o início da segunda forma do niilismo enquanto estado psicológico. Os passos da desenvolução do niilismo tornam-se identificáveis historiograficamente. É o que Nietzsche se esforça por demonstrar em sua "História de um erro" até o quarto tópico. Nos três últimos tópicos dessa "história", Nietzsche aborda modos diversos de lidar com o caráter incontornável da supressão da cisão entre mundo verdadeiro e mundo aparente. Mas, se até o quarto tópico ele se refere ao seu tempo como um processo histórico do qual seria mero espectador, posicionando-se enquanto tal, no quinto, o discurso do filósofo parece tornar-se mais experimental e menos historiográfico, revelando o estatuto estritamente psicológico do niilismo. Nesse momento, Nietzsche é mais um personagem da história que ele mesmo conta, num tempo caracterizado pela total ausência de sentido da existência. Nessa fase extrema da história do niilismo, seria possível chegar a um "*período de CLAREZA*" e compreender a decadência dos antigos valores, mas ainda se estaria longe da força necessária para algo novo.

Ainda no quinto tópico, Nietzsche indica a necessidade de uma tomada de posição ante a depreciação dos antigos valores. Essa tomada de posição culmina no tópico seguinte

com o início da própria transvaloração dos valores depreciados e, consequentemente, com o que Nietzsche chama de "fim do longo erro". Nesses dois últimos tópicos, o filósofo se porta como um espectador privilegiado dos fatos que aconteciam à sua volta, como o único que teria vivenciado, de forma completa, o "niilismo europeu" – consumando-o e superando-o. Nesse sentido, ele é agente do presente e profeta do futuro. A chegada a esse futuro passaria, antes, pela vivência de um "estado de incerteza, no qual os valores até aqui são destituídos e os novos não são posicionados", estado esse que "repousa sobre o fato de não haver nenhuma verdade em si, apesar de continuar havendo verdade. A verdade, contudo, precisa ser respectivamente determinada de maneira nova" (HEIDEGGER, 2007b, p. 69).

Para Nietzsche, o niilismo é mesmo a "razão histórica da transvaloração" dos valores que representavam as metas caducas, assim como a sua transvaloração "constitui-se em sintonia com uma forma específica de niilismo" (CASANOVA, 2003, p. 199). Heidegger afirma o seguinte a respeito deste que entendemos como o terceiro momento da teorização nietzschiana do niilismo:

> Com a transformação da ligação até aqui com os valores diretrizes, porém, o niilismo também se consuma para a tarefa livre e autêntica de uma *nova* valoração. O niilismo em si mesmo consumado e normativo para o futuro pode ser designado como o "*niilismo clássico*". Nietzsche caracteriza a sua própria "metafísica" por meio dessa expressão e a concebe como *o* "contramovimento" em relação a toda metafísica até aqui. O nome "niilismo" perde, com isso, a sua própria significação meramente niilista, na qual ele designava uma aniquilação e uma destruição dos valores até aqui, a mera nulidade do ente e a ausência de perspectivas para a história humana.
> O "niilismo", pensado em termos clássicos, significa muito mais agora a libertação *dos* valores até aqui como uma libertação *para* uma transvaloração de todos (esses) valores (HEIDEGGER, 2007b, p. 23-24).

Não podemos perder de vista o fato de estar-se tratando de uma filosofia experimental. Talvez seja possível dizer que o Nietzsche do *Crepúsculo dos ídolos*, este mesmo que escreve todos os tópicos de sua "História de um erro", já havia passado pela experiência de suportar o peso de seu próprio saber, superando-a. Quando, em 1888, descreve "como o 'verdadeiro mundo' acabou por se tornar em fábula", ele já teria enfrentado aquele experimento radical do pensar, o eterno retorno, a mais alta medida de valor após a "morte de Deus" e, por isso, "a mais extrema forma do niilismo: o nada (o 'sem-sentido') eterno".

O niilismo tal como Nietzsche o entende é algo que vem do passado (o início, o desdobramento e a consumação da história da metafísica) e que tem um peso importante na forma como ele vê esse mesmo passado (como a história da inserção e da depreciação dos valores tradicionais na cultura europeia ocidental). Essa visão que ele tem do passado, além de ser um fator determinante no seu presente (na visão desse presente como decadência de

valores e na decisão de criar novos valores), não deixa de ser, também – ainda que paradoxalmente –, resultante dessa mesma decisão que se dá no seu próprio presente (pois a visão da história da metafísica como a história da inserção e da decadência dos valores tradicionais seria já uma consequência do fato de Nietzsche ter ultrapassado e superado o seu mais extremo niilismo, vislumbrando uma nova ordem de valores).

É possível demonstrar historicamente, apesar das limitações que Heidegger apontara, ao tratar das duas primeiras – e de parte da terceira – formas do niilismo enquanto estado psicológico, esse movimento que, vindo de um passado remoto, atinge Nietzsche em seu presente e o ultrapassa. É o que Nietzsche faz em sua "História de um erro" até o quarto tópico. Mas, para mais além deste seu estatuto historicista destacado por Heidegger, o niilismo, quando considerado em seu estatuto psicológico, deixa de ser a história do "niilismo europeu" para ser a história do niilismo de alguém. O quinto e o sexto tópicos confirmam essa afirmação, na medida em que constituem uma espécie de testemunho do início da história do niilismo do próprio Nietzsche. Esse testemunho também se encontra atestado na seção "2" do fragmento póstumo "*Crítica do niilismo*", cujos dois primeiros parágrafos citamos na sequência:

> 2
>
> Admitindo hipoteticamente que reconhecemos até que ponto não se poderia mais *interpretar* por meio dessas três categorias e que, a partir desta compreensão, o mundo começou a perder todo o valor para nós: seria preciso então perguntar *de onde* vem a nossa crença nestas três categorias, − tentemos ver se é possível negar a nossa crença nelas! Logo que *desvalorizamos* estas três categorias, por ter provado que elas são inaplicáveis ao todo, não há mais qualquer razão *por que desvalorizar o todo*.
>
> *
>
> Resultando: *a crença nas categorias da razão* é a causa do niilismo, − medimos o valor do mundo com estas categorias, *que saem de um mundo puramente fictício*. (NIETZSCHE, 2003, p. 18 ).

Heidegger afirma que, nessa seção, "não se fala mais do niilismo como um fenômeno que só poderia ser, por assim dizer, encontrado historiograficamente. Trata-se agora de nós mesmos, e nós mesmos estamos envolvidos na questão". Chega-se ao "niilismo mais extremo não como uma decadência completa, mas como a passagem para novas condições de existência" (HEIDEGGER, 2007b, p. 65). O niilismo exige, então, "uma recalculagem e um cômputo '*psicológico*' dos valores, uma recalculagem e um cômputo junto aos quais com certeza nós mesmos somos levados concomitantemente em conta" (HEIDEGGER, 2007b, p. 62):

> O niilismo não é mais agora nenhum processo histórico que temos como espectadores diante de nós, fora de nós ou mesmo atrás de nós; o niilismo manifesta-se como a história de nossa

> própria época, como a história que cunha para essa época o seu campo de atuação e por meio da qual somos requisitados (HEIDEGGER, 2007b, p. 62).

O valor fundamental para essa "recalculagem" e para esse "cômputo" é a vontade de poder, o "*novo princípio de instauração dos valores*" (HEIDEGGER, 2007b, p. 63). No último parágrafo da seção "2" o fragmento "alcança a posição do niilismo clássico" e "o ente na totalidade é recalculado de maneira nova", ficando claro que "a essência dos valores tem o seu fundamento em 'configurações de domínio'" (HEIDEGGER, 2007b, p. 64):

> Resultado final: todos os valores por meio dos quais até agora buscamos tornar o mundo apreciável e assim mesmo acabamos por *depreciá-lo*, logo que eles se revelaram inaplicáveis – todos estes valores, para reavaliá-los psicologicamente, são apenas os resultados de certas perspectivas de utilidade adequadas para manter e aumentar as formas de dominação humana: perspectivas que são falaciosamente *projetadas* na essência das coisas. É sempre a mesma *ingenuidade hiperbólica* do homem que o leva a se tomar como o sentido e a medida do valor das coisas... (NIETZSCHE, 2003, p. 18).

Se, para Nietzsche, o "*novo princípio de instauração dos valores*" é a vontade de poder, o fiel da "balança" onde ocorrerá a "recalculagem" e o "cômputo 'psicológico' dos valores" é o pensamento do eterno retorno do mesmo. É no fim do quarto livro de *A gaia ciência*, de 1882, no aforismo intitulado "O maior dos pesos", que Nietzsche nos apresenta, pela primeira vez em sua forma plena, o pensamento do eterno retorno:

> *O maior dos pesos* ─ E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: "Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!". ─ Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: "Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!". Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, "Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?", pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

Em *Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*, Luís Eduardo Xavier Rubira afirma que

> O problema fundamental no que diz respeito à incorporação (*Einverleibung*) do pensamento do eterno retorno se deve ao fato de que a possibilidade do retorno cosmológico traz consigo "o pensamento mais terrível" segundo o qual, no ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas, tudo não passaria de um "eterno *jogo* sem sentido" (RUBIRA, 2008, p. 199).

Segundo Rubira, embora também represente "uma nova medida de valor" ante o

esfacelamento dos valores tradicionais, o pensamento de que a existência é um "eterno *jogo* sem sentido" "pode levar ao mais extremo niilismo e ser tão pesado ao ponto de 'esmagar'" (RUBIRA, 2008, p. 201):

> [...] o pensamento do eterno retorno [...] serve como teste maior para a verificação da vontade dominante em um determinado indivíduo, pois a vontade de potência, dependendo da circunstância, pode querer até mesmo o nada. Ora, é diante da possibilidade cosmológica do retorno que se mede a *qualidade* de uma força, da vontade de potência predominante no conjunto de forças chamado homem. Afirmar a própria condição de existência, sem nada dela excluir, afirmando também todo o encadeamento que a trouxe até o presente: este é o traço fundamental de uma vontade afirmativa, de uma vontade que aceita o vir-a-ser ao invés de negá-lo (RUBIRA, 2008, p. 213).

Em carta de 14 de agosto de 1881, Nietzsche declarava ao amigo Peter Gast que pertencia àquelas "máquinas" que podiam "*quebrar*". Em 1887, escreverá ao amigo Overbeck reconhecendo novamente sua fragilidade. Esse reconhecimento demonstra um estado não condizente com a árdua tarefa que o filósofo tinha a executar: a incorporação do pensamento do eterno retorno. Segundo Rubira, "A autodefinição 'eu não sou o mais forte' é justamente uma das principais chaves para entendermos que o próprio Nietzsche não estava, até então, preparado para incorporar (*einverleiben*) e assumir seu pensamento do eterno retorno do mesmo" (RUBIRA, 2008, p. 202). E "Acaso a 'máquina' que pode '*quebrar*' não seria aquela mesma que, no período de *Humano*, inventou os 'espíritos livres' para não sucumbir aos 'maus tratos (doença, isolamento, estrangeiro, acedia, inatividade)'?" (RUBIRA, 2008, p. 198).

O livro *Humano, demasiado humano* foi publicado pela primeira vez em 1878. Em 1886, Nietzsche acrescentar-lhe-ia o prefácio do qual o trecho que se segue faz parte. Talvez ele possa nos dar uma ideia do caráter vital que a essa altura representava para Nietzsche a superação do "peso" que, segundo ele, o separava daquela "transbordante certeza e saúde" que não podia "dispensar a própria doença como meio e anzol para o conhecimento" (NIETZSCHE, 2005, p. 10):

> [...] há tempos, quando necessitei, *inventei* para mim os "espíritos livres", aos quais é dedicado este livro melancólico-brioso que tem o título de *Humano, demasiado humano*: não existem esses "espíritos livres", nunca existiram ─ mas naquele tempo, como disse, eu precisava deles como companhia, para manter a alma alegre em meio a muitos males (doença, solidão, exílio, acedia, inatividade): como valentes confrades fantasmas, com os quais proseamos e rimos, quando disso temos vontade, e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes ─ uma compensação para os amigos que faltam. (NIETZSCHE, 2005, p. 08).

Ainda nesse prefácio, Nietzsche menciona um período de "muitos males", no qual, mesmo que prevalecesse sua "tenaz *vontade de saúde*", ele ainda não podia exercer aquele

"perigoso privilégio de poder viver *por experiência* e oferecer-se à aventura: o privilégio de mestre do espírito livre!". Por conta de tal estado ele teria usado sua inventividade para criar "valentes confrades fantasmas", indenizações pela falta de amigos, mesmo que não passassem de "espectros e sombras de um eremita". Durante o período de sua convalescença, este lhe seria um recurso vital. Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma que "a vida não é excogitação da moral: ela *quer* ilusão, *vive* da ilusão..." (NIETZSCHE, 2005, p. 08). Mas será que ele já sabia quanta "falsidade" ainda lhe seria "*necessária*" para que ele pudesse continuar a se permitir "o luxo" de sua "veracidade"? Que impacto esse problema radical do pensar teria sobre ele durante a década de 1880. Quanto tempo é necessário para que o filósofo pudesse enfrentar o demoníaco problema? Como chega ele ao seu "instante descomunal"? Interessa-nos esse momento de hesitação, de congelamento, de indecisão ante o que Nietzsche' considerava "o maior dos pesos".

Para Heidegger, "a obra *Assim falou Zaratustra* é, com efeito, como um todo, a *segunda* comunicação da doutrina do eterno retorno" (HEIDEGGER, 2007a, p. 219). Remetendo à essa obra, em que Nietzsche "valeu-se de uma personagem para superar o grave problema da incorporação do pensamento do eterno retorno" (RUBIRA, 2008, p. 205), Heidegger afirma que "a comunicação do pensamento mais difícil, do peso mais pesado [exigia], primeiramente, a criação da figura do pensador desse pensamento, da figura de seu mestre" (HEIDEGGER, 2007a, p. 221-222):

> Ao compor a figura de Zaratustra, Nietzsche projeta o espaço daquela "mais solitária solidão", da solidão que está em questão no fim de *A gaia ciência*, daquela solidão que traz o pensamento dos pensamentos. No entanto, isso se dá agora de tal modo que Zaratustra acaba por se decidir por aquela direção que em *A gaia ciência* só é denominada uma possibilidade entre outras, a saber, a possibilidade de "estar bem com a vida", de afirmá-la em sua dor extrema e em sua alegria mais radiante (HEIDEGGER, 2007a, p. 221).

No tocante à superação do grave problema da incorporação do pensamento do eterno retorno pelo protagonista de *Assim falou Zaratustra*, é necessário atentarmos no capítulo *O convalescente*, localizado no final da "Terceira parte" dessa obra. Esse capítulo trata da decisão de Zaratustra pela possibilidade de estar bem com a vida, de afirmá-la em sua mais extrema dor e em sua maior alegria, ou seja, de uma vontade afirmativa e incondicional em relação à existência. É numa manhã, após ter regressado à sua caverna, que Zaratustra, como um louco, salta de seu leito gritando e gesticulando terrivelmente "como se lá estivesse mais alguém que não queria levatar-se". Era chegado o momento de ele enfrentar o seu pensamento mais terrível:

> Sobe, pensamento abismal, de minha profundeza! Eu sou teu galo e teu alvorecer, verme adormecido! De pé, de pé! Minha voz te despertará como o canto do galo!
> Desata os grilhões de teus ouvidos: escuta! Pois eu quero ouvir-te! De pé, de pé! Aqui há trovão bastante, até os túmulos aprenderão a ouvir!
> E limpa o sono dos teus olhos, e tudo de imbecil e cego! Escuta-me também com teus olhos: minha voz é um remédio também para cegos de nascença.
> E, uma vez desperto, deverás ficar eternamente desperto. Não é meu hábito acordar bisavós para dizer-lhes que ─ continuem a dormir!
> Tu te moves, te espreguiças, rouquejas? De pé, de pé! Não deves rouquejar ─ mas falar! Zaratustra te chama, o sem-deus!
> Eu, Zaratustra, o advogado da vida, o advogado do sofrimento, o advogado do círculo ─ chamo a ti, meu pensamento mais abismal! (NIETZSCHE, 2011, p. 207).

Heidegger afirma que "esse outro é o seu pensamento abismal que, em verdade, reside nele, mas ainda permanece um estranho para ele mesmo: esse outro é sua própria profundeza derradeira que ele ainda não assumiu em sua mais elevada altura, em sua vida completamente desperta" (HEIDEGGER, 2007a, p. 234). Tal pensamento é visto como um "verme dorminhoco" que, por ainda não ter sido incorporado, "ainda não é nada verdadeiramente pensado" (HEIDEGGER, 2007a, p. 234-235). Mas Zaratustra chegaria a esse momento: "Viva! Estás vindo ─ eu te ouço! Meu abismo *fala*, minha derradeira profundeza eu consegui trazer à luz! Viva! Vem! Dá-me a mão ─ ─ ah! Larga! Ah! Ah! ─ Nojo, nojo, nojo ─ ─ ─ ai de mim!" (NIETZSCHE, 2011, p. 207). Segundo Heidegger, "nesse instante supremo, uma vez que o pensamento é tomado", ele é "verdadeiramente pensado" (HEIDEGGER, 2007a, p. 235). Zaratustra então cai no chão "como um morto", permanecendo assim por um longo tempo, "como um morto": Ao tornar a si, "estava pálido, tremia, permaneceu deitado no chão e por muito tempo não quis comer ou beber. Nesse estado ficou sete dias" (NIETZSCHE, 2011, p. 207). Ao fim de uma semana Zaratustra se reanima e começa um diálogo com seus animais, a águia de sua altivez e a serpente de sua astúcia. Estes querem que Zaratustra saia da caverna, dizendo-lhe que o mundo o aguardava "como um jardim". Zaratustra anima-se com essas palavras – "o mundo te espera como um jardim" –, que lhe soam como "arco-íris e pontes aparentes entre aquilo que se acha eternamente separado" (NIETZSCHE, 2011, p. 208). Pede, então, que os seus animais continuem falando. E estes lhe dizem:

> ─ "Ó Zaratustra", disseram então os animais, "para os que pensam como nós, as próprias coisas dançam: vêm, dão-se as mãos, riem, fogem ─ e retornam.
> Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser.
> Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser. Em cada instante começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera Ali. O centro está em toda parte. Curva é a trilha da eternidade." ─ (NIETZSCHE, 2011, p.208-209).

Zaratustra, voltando a sorrir, responde-lhes:

> ─ Ó bufões e realejos que sois! [...] como bem sabeis o que teve de se cumprir em sete dias: ─ ─ e como aquele monstro me entrou na garganta e me sufocou! Mas eu lhe cortei a cabeça com os dentes e a cuspi para longe.
> E vós ─ vós já fizestes disso uma canção de realejo? Mas agora estou aqui, ainda cansado desse morder e cuspir, ainda doente de minha própria redenção (NIETZSCHE, 2011, p. 209).

No capítulo *Da visão e enigma*, em que tem a visão de um pastor com uma serpente enfiada pela garganta, Zaratustra faz a seguinte pergunta: "*Quem* é o homem em cuja garganta entrará tudo de mais pesado, de mais negro?" (NIETZSCHE, 2011, p. 152). A forma como é descrita a experiência da incorporação do pensamento do eterno retorno parece-nos muito próxima de oferecer-lhe uma resposta. Esse pensamento o sufocou, colocou sua vida em perigo, e só após sete dias Zaratustra pôde voltar a si. A "canção de realejo" dos animais não poderia dar conta dessa experiência que fora vital para ele. Segundo Heidegger, enquanto os animais "descrevem as mais belas imagens", aquele "pensamento" que deixou Zaratustra convalescente por sete dias é "um grito provindo do fundo de uma penúria" (HEIDEGGER, 2007a, p. 239). O sentido do pensamento do eterno retorno para Zaratustra aparece nestas suas próprias palavras:

> O grande fastio pelo homem ─ *isso* me sufocou, me havia entrado na garganta: e o que o vidente vaticinou: "Tudo é igual, nada vale a pena, o saber sufoca".
> Um longo crepúsculo claudicava à minha frente, uma tristeza cansada de morte, ébria de morte, que falava com uma boca bocejante.
> "Eternamente ele retorna, o homem de que estás cansado, o pequeno homem" ─ assim bocejava minha tristeza, e arrastava os pés e não podia adormecer.
> Numa caverna transformou-se para mim a terra dos homens, seu peito afundou, tudo vivo tornou-se para mim decomposição humana, ossos e passado podre.
> Meu suspirar se achava em todos os túmulos humanos e não podia mais levantar-se; meu suspirar e questionar era agourento, sufocava, corroia e lamentava dia e noite:
> ─ "Ah, o homem retorna eternamente! O pequeno homem retorna eternamente!" ─
> Vira os dois nus um dia, o maior e o menor homem: demasiado semelhantes um ao outro ─ demasiado humano inclusive o maior!
> Demasiado pequeno o maior! ─ Esse era meu fastio pelo homem! E eterno retorno inclusive do menor! ─ Esse era meu fastio por tudo que existe!
> Ah, nojo! Nojo! Nojo! ─ ─ Assim falou Zaratustra, e suspirou e tremeu; pois lembrou-se de sua doença. Mas então seus animais não o deixaram falar mais (NIETZSCHE, 2011, p. 210)

Para Martin Heidegger, embora o mais pesado permaneça vedado para os homens pequenos, na medida em que estes também "*são*" eles também sempre retornarão, mesmo que pertençam "ao âmbito daquelas coisas que são repulsivas e negras", pois, "se o ente na totalidade deve ser pensado" – e esse é o desafio de pensar o eterno retorno –, "então é preciso afirmar até mesmo o pequeno homem". E é isso que "faz Zaratustra estremecer" (HEIDEGGER, 2007a, p. 241). Mas Zaratustra se reestabelece e assume o seu destino de "*profeta do eterno retorno das coisas*". Porém, em *Compreender Nietzsche*, Jean Lefranc afirma que "a exposição mais clara do eterno retorno não é colocada na boca do próprio

Zaratustra", mas na dos animais (LEFRANC, 2003, p. 308). Vejamos o trecho a que esse autor se refere:

> Mas o nó de causas em que estou emaranhado retornará ─ ele me criará novamente! Eu próprio estou entre as causas do eterno retorno.
> Eu retornarei, com este sol, com esta terra, com esta águia, com esta serpente ─ *não* para uma vida nova ou uma vida melhor ou uma vida semelhante:
> ─ Retornarei eternamente para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores e também menores, para novamente ensinar o eterno retorno de todas as coisas, ─
> ─ para novamente enunciar a palavra do grande meio-dia da terra e dos homens, para novamente anunciar aos homens o super-homem.
> Falei minha palavra, me despedaço em minha palavra: assim quer minha eterna sina ─ como anunciador pereço!
> Chegou a hora em que aquele que declina abençoa a si mesmo. Assim ─ *acaba* o declínio de Zaratustra (ZARATUSTRA, 2011, p. 212).

Após pronunciar essas palavras, os animais ficaram em silêncio, esperando que Zaratustra dissesse algo. Mas, embora estivesse acordado, conversando com sua alma, ele manteve-se de olhos fechados, como se estivesse dormindo. Então, vendo-o tão calado, a serpente e a águia "respeitaram o grande silêncio que o rodeava e se afastaram cuidadosamente" (NIETZSCHE, 2011, p. 212).

Com a incorporação do "pensamento abismal", "Zaratustra superou o terror do eterno retorno do passado", aceitando "plenamente seu próprio destino, isto é, sua própria morte e seu próprio renascimento no ciclo eterno, desta vez, ao que parece, com tanta serenidade como seus próprios animais" (LEFRANC, 2003, p. 309). Heidegger ressalta o caráter não seletivo da incorporação do pensamento abismal por Zaratustra. Segundo esse autor,

> A superação do mal não é o seu alijamento, mas o reconhecimento de sua necessidade. Enquanto ele é apenas rejeitado em meio ao nojo, enquanto o desprezo só se determina pelo nojo, o desprezar permanece dependente em relação ao que é desprezado; somente quando o desprezo emerge do amor à tarefa e assim se transforma em um passar ao largo em razão de um dizer sim à necessidade do mal, do sofrimento e da destruição, em meio ao silêncio do passar ao largo amoroso, ressurge a grande tranquilidade, desdobra-se a esfera em torno daquele que se tornou ele mesmo. Somente agora, na medida em que essa grande tranquilidade se acha no espírito de Zaratustra, sua solidão mais solitária é encontrada, a solidão que não tem mais nada do mero pôr-se à parte. E os animais de sua solidão honram essa tranquilidade, isto é, eles a consumam em sua essência própria por meio do fato de que também eles "se afastam" agora "cautelosamente". Agora, a altivez da águia e a astúcia da serpente pertencem à consistência essencial de Zaratustra (HEIDEGGER, 2007a, p. 244).

Para Luís Eduardo Xavier Rubira, ainda que tenha levado o seu personagem à incorporação do pensamento do eterno retorno, esse problema ficaria sem solução para Nietzsche, pelo menos ainda por mais algum tempo, pois "durante o período em que se detém na elaboração de seu *Zaratustra*, o além-do-homem permanece no horizonte do pensamento nietzschiano como o tipo capaz de suportar o eterno retorno" (RUBIRA, 2008, p. 198-199). Em *Para além do bem e do mal*, de 1886, ao criar "um outro tipo – este destinado a realizar a

transvaloração de todos os valores" (RUBIRA, 2008, p. 199), Nietzsche adia mais uma vez o enfretamento com "o maior dos pesos". Perguntando-se, nessa obra, "para onde temos *nós* de apontar nossas esperanças", surge-lhe a seguinte resposta: "Para *novos filósofos*, não há escolha; para espíritos fortes e originais o bastante para estimular valorizações opostas e tresvalorar e transtornar 'valores eternos', para precursores e arautos, para homens do futuro" (NIETZSCHE, 2005, p. 91). Portanto, para Nietzsche, a estratégia de criar tipos fortes, tipos fartos da "grande saúde", surge em *Humano, demasiado humano* (1878/1886), *Assim falou Zaratustra* (1883-1885) e *Para além do bem e do mal* (1886) "como meio, justamente, de não sucumbir na negação – negação essa oriunda de uma vontade hesitante diante do desafio do eterno retorno – que em *Zaratustra* tomou a forma do 'pensamento abissal'" (RUBIRA, 2008, p. 197).

Segundo Heidegger, é em *Para além do bem e do mal* que Nietzsche fará a terceira e última comunicação do pensamento do eterno retorno em sua obra publicada. Opondo-se à "mais negadora-do-mundo de todas as maneiras de pensar possíveis" o filósofo se apresenta nessa obra como aquele que teria

> Aberto os olhos para o ideal contrário: o ideal do homem mais exuberante, mais vivo e mais afirmador do mundo, que não só aprendeu a se resignar e suportar tudo o que existiu e é, mas deseja tê-lo novamente, *tal como existiu e é*, por toda a eternidade, gritando incessantemente "*da capo*" [do início], não apenas para si mesmo, mas para a peça e o espetáculo inteiro, e não apenas para um espetáculo, mas no fundo para aquele que necessita justamente desse espetáculo ─ e o faz necessário: porque sempre necessita outra vez de si mesmo ─ e se faz necessário ─ Como? E isto não seria *circulus vitiosus deus* [deus como círculo vicioso]? (NIETZSCHE, 2005, p. 54).

Vejam que o "homem mais exuberante, mais vivo e mais afirmador do mundo" representa um ideal, o "ideal contrário" àquele "que mais nega o mundo, entre todos os possíveis modos de pensar" (NIETZSCHE, 2005, p. 54). É, pois, justamente como "ideal" que Nietzsche pensa o homem capaz de incorporar o pensamento do eterno retorno (RUBIRA, 2008, p. 200). O fundamental nessa atitude é que "Nietzsche mantém-se, portanto, empregando um mesmo procedimento quando trata o pensamento do eterno retorno: ele cria tipos e delega para eles a incorporação [...] deste pensamento" (RUBIRA, 2008, p. 201). Na "segunda dissertação" da *Genealogia da moral*, publicada em 1887, diante da necessidade de atingir seu "alvo", Nietzsche evoca "uma outra espécie de espíritos, diferentes daqueles prováveis" em seu tempo, e "para os quais a conquista, o perigo e a dor se tornaram até mesmo necessidade" (NIETZSCHE, 2009, p. 78). É de Nietzsche:

> Esse homem do futuro, que nos salvará não só do ideal vigente, como daquilo que *dele*

> *forçosamente nasceria*, do grande nojo, da vontade de nada, do niilismo, esse toque de sino do meio-dia e da grande decisão, que torna novamente livre a vontade, que devolve à terra sua finalidade e ao homem sua esperança, esse anticristão e antiniilista, esse vencedor de Deus e do nada ─ *ele tem que vir um dia*... (NIETZSCHE, 2009, p. 78-79).

Nietzsche continua delegando a tarefa da incorporação do eterno retorno. Segundo Rubira, "se o pensamento do eterno retorno ainda em 1887 não toma o primeiro plano em sua obra, não é somente por uma dificuldade *teórica* em formulá-lo como doutrina, teoria, profecia ou filosofia". Ressaltando o "caráter experimental" da filosofia de Nietzsche, esse autor afirma que a forma enviesada como tal pensamento é tratado em sua obra durante quase toda a década de 1880 deve-se ao fato de que o filósofo "não o havia ainda dominado, assimilado, superado" (RUBIRA, 2008, p. 205).

A criação de tipos como Zaratustra, o além-do-homem, os filósofos do futuro e, antes desses, os "espíritos livres", teria servido para que Nietzsche não se tornasse "um filósofo paralisado pelo niilismo", o naufrágio dos valores cosmológicos. Mas, quando Nietzsche publica o *Crepúsculo dos ídolos* e interpreta a história intelectual da civilização ocidental como inserção e retirada de valores no mundo, parece que "não se tratava mais de um filósofo paralisado pelo niilismo" e que "finalmente, havia *incorporado* o 'pensamento abissal', pois deixara de *adiar* a tarefa da transvaloração de todos os valores" (RUBIRA, 2008, p. 215).

Talvez seja possível dividir a obra nietzschiana em um antes e um depois de Zaratustra, como admite Charles Andler, em *Nietzsche, sa vie e sa pensée* (ANDLER, 1958, p. 237), ou ver em toda a sua obra apenas as tentativas desesperadas de superação do próprio niilismo, que apenas encontram termo num colapso mental, em 1889. Segundo Jean Lefranc, *Compreender Nietzsche* é entender que "o que ele superou (e não *ultrapassou* como frequentemente é traduzido), ele no-lo faz conhecer numa unidade filosófica que precisamos desvendar", ou seja, "é apreender a coerência dos temas mais importantes constantemente retomados no conjunto das obras publicadas" (LEFRANC, 2007, p. 37). Citando uma frase de Proust, Lefranc afirma que essa coerência revelaria uma "unidade vital, não lógica, que não proscreveu a variedade" na obra filosófica inteira de Nietzsche (LEFRANC, 2007, p. 38).

Essa unidade vital, não lógica, e que não proscreve a variedade é aquela que percorre caminhos desconhecidos, abertos, sinuosos e intimidadores, ora entrelaçados, ora totalmente díspares, com avanços e recuos, com rotas paralelas, clandestinas, com atalhos, paradas bruscas e voos delirantes. O que ela é senão a própria vida? Ou melhor, o que ela é senão "a filosofia 'vivida' e sentida antes de ser pensada ou escrita", a filosofia que "não dá ocasião, como nas exposições tradicionais, de tratar separadamente do homem e da obra" (LEFRANC, 2007, p. 36)? Ao tocar neste aspecto da filosofia nietzschiana, ou seja, a relação indissociável

entre o homem e a obra, Lefranc destaca como exemplar o livro "*Ecce homo* com seu título impudente, paródico", cujas "poucas páginas realizam uma surpreendente fusão do filosófico e do autobiográfico". Portanto, "não se trata de um relato autobiográfico, mas antes da filosofia como tal, da filosofia vivida" (LEFRANC, 2007, p. 36), como declara o próprio Nietzsche, no trecho de *Ecce Homo* que citamos a seguir:

> [...] filosofia, tal como até aqui agora a entendi e vivi, é a vida voluntária no gelo e nos cumes ─ a busca de tudo o que é estranho e questionável no existir, de tudo o que a moral até agora baniu. Uma longa experiência, trazida por tais andanças pelo *proibido*, ensinou-me a considerar de modo bem diferente do desejável as razões pelas quais até agora se moralizou e se idealizou: a história *oculta* dos filósofos, a psicologia de seus grandes nomes surgiu-me às claras (NIETZSCHE, 2008, p. 16).

Em 1872, Nietzsche publica seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, que é muito bem aceito no meio wagneriano. Tanto o pensamento de Wagner como, também, o de Schopenhauer, ecoam nessa obra em que Nietzsche parece entender que "não há incompatibilidade entre uma visão redentora e metafísica da arte e uma atividade artística como manifestação de um pacto entre a intensificação dionisíaca da vida e a mesura apolínea", como bem notara Iracema Macedo, em *Nietzsche, Wagner e a Época trágica dos gregos* (MACEDO, 2006, p. 62).

Porém, em 1888, ano em que publica pela última vez um livro em vida (*Crepúsculo dos ídolos*), Nietzsche tinha já uma filosofia própria. Pelo caminho haviam ficado a ascendência filosófica de Schopenhauer e a admiração pela música de Wagner, aos quais ele dedicara duas de suas "considerações intempestivas". Escreveria, então, uma espécie de posfácio a'*O nascimento da tragédia*, no qual criticava o caráter metafísico da visão estética apresentada nessa obra. É desse ano também *O caso Wagner*, obra em que é possível notar o quão longe, à essa época, Nietzsche havia levado a redução do artístico ao fisiológico, como afirmara Wolfgang Müller-Lauter, em *Décadence artística enquanto décadence fisiológica* (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 17). Nessa obra, Wagner é visto por Nietzsche como um caso, uma patologia, o seu problema não é estético, é fisiológico. Para Müller-Lauter, "que Nietzsche não se atenha à *décadence* de Wagner enquanto fenômeno estético fica claro quando recorre à sua personalidade. A estética estaria ligada a pressupostos biológicos" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 15) e ele veria "o que chama de *décadence* artística numa relação de dependência – e, ocasionalmente, também apenas numa relação de correspondência – com o que descreve como *décadence* fisiológica" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 24). Dessa forma, "a censura da 'incapacidade para formas orgânicas' constitui assim a principal objeção de Nietzsche contra a arte de Wagner" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 14). A música

wagneriana não só expressaria essa doença, como, também, segundo Nietzsche, ajudaria a propagá-la: "meu 'fato', meu '*petit fait vrai*' [pequeno fato verdadeiro] é que não consigo respirar direito quando essa música me atinge" (NIETZSCHE, 1999, p. 53). Com essa ofensiva, Nietzsche buscava "tornar evidente a falta de unidade interna e de coesão na arte de Wagner" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 15). Nesse sentido, *O caso Wagner* seria um sintoma da decadência da modernidade, vista como "perda da capacidade de organização", à qual se seguiria a "desorganização ou desagregação de uma pluralidade reunida num todo: desintegração de uma estrutura disposta em ordem" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 24).

É preciso destacar que o ataque a Wagner visava à sociedade europeia como um todo. A *décadence* não era um fato isolado para Nietzsche. Em meio a essa sociedade, que considerava *decadente*, ele parecia sentir-se tão solitário quanto Zaratustra em sua caverna ou o "*Homem louco*" em meio à multidão. Entretanto, como afirma Jean Lefranc, "este filósofo que se pretendeu solitário foi, mais do que nenhum outro, sensível às relações com as pessoas de sua vizinhança, seus amigos ou seus editores" (LEFRANC, 2007, 35). É justamente a partir das ideias de um de seus vizinhos parisienses, "o Senhor Paul Bourget" – a quem Nietzsche chegou a pretender como tradutor do *Caso Wagner* para o francês –, que será construída a noção nietzschiana de *décadence*. Todavia, Nietzsche apresenta-nos sua visão com significativas diferenças em relação às ideias de Bourget.

Hoje, Bourget é pouco lembrado por seus romances de análise psicológica, o que talvez se deva ao fato de ele ter se tornado, em pleno século XX francês, um moralista ortodoxo, empenhado na defesa tradicionalista do catolicismo e da monarquia – e, sobretudo, por ter subordinado suas últimas obras a tal projeto. Porém, aqui nos importa o jovem Bourget, famoso, já ao tempo de Nietzsche, por sua renovadora crítica literária. É nesse papel que ele publica, em 1883, seus *Essais de psychologie contemporaine*, uma compilação de artigos sobre Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine e Stendhal. Em 1885, seriam ainda publicados os *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, com artigos sobre Dumas Filho, Leconte de Lisle, os irmãos Goncourt, Turgueniev e Amiel.

Em sua obra *O niilismo*, Franco Volpi destaca que, nesses artigos, Bourget "descrevia muito bem os traços marcantes da literatura do final do século, usando como categorias, na análise da sociedade da época, alguns conceitos de crescente circulação, como 'decadência', 'pessimismo', 'cosmopolitismo' e 'niilismo'" (VOLPI, 1999, p. 45-46). Esse autor ressalta ainda que, nas quatro páginas finais do ensaio sobre Baudelaire, intituladas "Théorie de la décadence", "Bourget identifica o 'mal do século' com o pessimismo e o niilismo da literatura de então", declarando que, "levando a sério esse mal-estar, deve-se admitir que inexistem

remédios para ele e, consequentemente, convém aceitá-lo junto com os valores estéticos dele decorrentes" (VOLPI, 1999, p. 47). É aí, também, que Bougert nos apresenta a seguinte interpretação do que entendia como uma sociedade em decadência:

> Par le mot décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée; et pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi, et il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité[7] (BOURGET, 1891, p. 24-25).

Segundo Volpi, "desse conceito de decadência social Bourget extrai, por analogia", a seguinte "teoria da decadência literária" – que Nietzsche retomaria, quase literalmente e em termos idênticos, poucos anos depois (VOLPI, 1999, p. 47):

> Une même loi gouverne le développement et la decadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de decadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actualle qui corroborent cette féconde hypothèse[8] (BOURGET, 1891, p. 25).

Para Franco Volpi, "Nietzsche estudou atentamente essa teoria da decadência" (VOLPI, 1999, p. 48). O trecho d'*O caso Wagner* que citamos a seguir é esclarecedor a essa respeito:

> Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A

---

[7] O trecho correspondente na tradução é: "Com a palavra decadência, se designa o estado de uma sociedade que produz um número demasiado grande de indivíduos incapacitados para o trabalho da vida comum. Uma sociedade deve ser comparada a um organismo. Como um organismo, com efeito, ela está constituída por uma federação de organismos menores, os quais, por sua vez, estão constituídos por uma federação de células. O indivíduo é a célula social. O organismo social funciona com energia, e faz-se necessário que os organismos que o compõem funcionem com energia, mas com uma energia subordinada; e para que os organismos menores funcionem eles mesmos com energia, faz-se necessário que as células que os compõem funcionem com energia, mas com uma energia subordinada. Se a energia das células se torna independente, os organismos que compõem o organismo total cessam paralelamente de subordinar sua energia à energia total e a anarquia que então se instaura constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa a esta lei. Entra em decadência tão logo a vida individual se exceda á influência do bem-estar adquirido e da hereditariedade".

[8] O trecho correspondente na tradução é: "Uma mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência deste outro organismo que é a linguagem. Um estilo de decadência é aquele em que a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, em que a página se descompõe para dar lugar à independência da frase e a frase para dar lugar à independência da palavra. Abundam na literatura contemporânea os exemplos que corroboram esta fecunda hipótese".

> palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para todo o estilo de *décadence*: a cada vez mais, anarquia dos átomos, desagregação da vontade, "liberdade individual, em termos morais – estendendo à teoria política", direitos iguais para todos (NIETZSCHE, 1999, p. 22).

A decadência vista do ponto de vista fisiológico como a insubordinação das partes relativamente ao todo – como a dissolução do organismo – é algo que une Nietzsche a Bourget. Mas, o que os separa? É possível afirmar: tudo e nada. É preciso, porém, permanecer um pouco mais em Bourget, para que se torne inteligível o que se tenta aqui afirmar de forma tão paradoxal.

Para Bourget, a *décadence* na arte, apesar de poder ser analisada e explicada do ponto de vista fisiológico, não deveria ter seus pressupostos estéticos ajuizados apenas com base nos valores da fisiologia. Em seus "*Essais*", a já referida "Théorie de la décadence", a seção do ensaio sobre Buadelaire em que o seu pessimismo é abordado, e, também, o ensaio sobre o "niilismo de Gustave Flaubert" deixam claro o que acabamos de afirmar. Diante das manifestações artísticas da decadência, Bourget afirma que é possível assumir "deux points de vue, distincts jusqu'à en être contradictoires"[9] (BOURGET, 1891, p. 25). Por um lado, "les politiciens et les moralistes qui se préoccupent de la quantité de force que peut rendre le mécanisme social"[10] (BOURGET, 1891, P26-27) farão a análise da decadência do ponto de vista da capacidade de organização das partes como pressuposto essencial à existência do todo. Por outro, há "le point de vue du critique qui considérera ce mécanisme d'une façon désintéressée et non plus dans le jeu de son action d'ensemble"[11] (BOURGET, 1891, p. 26-27). Apesar de afirmar que "les deux points de vue sont legitimes"[12], é a perspectiva "do crítico" que permite a Bourget ver Baudelaire como aquele que "se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiael aux natures plus simples"[13] (BOURGET, 1891, p. 29). Para Bougert, a obra de arte decadente pode ser a fonte de novos valores estéticos, de singularidades notáveis, de uma expressividade bela e original:

> Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de grandeur du pays, ne sont-

[9] O trecho correspondente na tradução é: "dois pontos de vista, distintos entre si até a contradição".
[10] O trecho correspondente na tradução é: "os políticos e os moralistas que se preocupam com a quantidade de força que pode produzir o mecanismo social".
[11] O trecho correspondente na tradução é: "o ponto de vista do crítico que considera este mecanismo de maneira desinteressada e não já na dinâmica da ação do conjunto".
[12] O trecho correspondente na tradução é: "os dois pontos de vista são legítimos".

[13] O trecho correspondente na tradução é: "proclamou-se decadente e buscou, sabe-se com que determinação e presunção, tudo o que na vida e na arte parecia mórbido e artificial às naturezas mais simples".

> ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur ame? S'ils sont malhabiles à l'action privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire? S'ils sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n'est-ce point que l'abondance des sensations fines et l'exquisité des sentiments rares en ont fait des virtuoses, stérilisés mais raffinés, des voluptés et des douleurs? S'ils sont incapables des dévouements de la foi profonde, n'est-ce point que leur intelligence trop cultivée les a débarrassés des préjugés, et qu'ayant fait le tour des idées, ils sont parvenus à cette équite suprême qui legitime toutes les doctrines en excluant tous les fanatismes?[14] (BOURGET, 1981, p. 27).

No trecho acima, pode dizer-se que Bourget aborda a decadência como o ponto de chegada do contexto artístico de seu tempo: o romantismo europeu tardio. Na seção do ensaio sobre Baudelaire em que o seu pessimismo é analizado, Bourget discorre a respeito do movimento que trouxera o homem até aí e lhe descortinara o seu estado de penúria numa existência esvaziada do sagrado. Baudelaire, então, é apresentado como aquele que havia levado esse movimento às últimas consequências:

> L'homme a reçu l'éducation du catholicisme, et le monde des réalités spirituelles lui a été révelé. Pour beaucoup, cette revelation est sans consequence. Ils ont cru en Dieu dans leur jeunesse, mais à fleur d'esprit. Ils ne le sentaient pas personnel et vivant. Pour ceux-là, une foi dans les idées est suffisant, foi abstraite, et qui se prête à toutes sortes de transformations. Il leur faut un dogme, mais non une vision. A la première croyance en Dieu ils substitueront la croyance, qui à la Liberté, qui à l'Ordre Social, qui à la Révolution, qui à la Science. Chacun de nous peut chaque jour constater, chez lui-même et chez sés voisins, des transformations de cet ordre. Il n'en va pas ainsi pour l'Ame mystique, ─ et celle de Baudelaire en était une. Car cette Ame, quand elle croyant, ne se contentait pas d'une foi dans une idée. Elle voyait Dieu. […] L'illusion a été si douce et si forte, qu'une fois partie, elle n'a plus laissé de place à des substitutions d'une intensité inférieure. Quando on a connu l'ivresse de l'opium, celle du vin écœure et paraît mesquine. En s'en allant au contact du siècle, la foi a laissé dans ces sortes d'âmes une fissure par ou s'écoulent tous les plaisirs. Ç'a été le sort de Baudelaire. Il faut voir avec quel dédain, ─ assez inintelligent, avouons-le, comme tous les dédains, ─ il malmène les croyants du second degree, ceux qui font leur Dieu de l'Humanité ou du Progrès. Quoi de plus naturel alors qu'il épouve une sensation de vide devant ce monde ou il cherche vainement un Idéal concret qui corresponde à ce qui lui reste d'aspirations vers l'au dela? Ce sont alors, afin de combler ou de tromper ce vide, de furieuses recherches des excitants... Ce sont des lectures enivrantes comme un opium, de Proclus, de Swedenborg, d'Edgard Poe, de Quincey, de tous les livres en un mot qui ont peint l'envolement de l'âme "n'importe ou, hors du monde". Ce sont des opiums excitants comme des lectures. Ce qu'il faut, à cet assoiffé d'un infini réel, c'est le paradis artificiel à défaut de la croyance dans un paradis vrai. C'est encore, en des heures noires, l'essai de retour ao monde mystique par le chemin de l'épouvante. Mais de ces courses l'Ame revient plus exténuée, plus persuade que la religion n'est qu'un rêve, personnel et mensonger, de l'homme qui mire son désir dans le néant de la nature. Nulle angoisse n'est plus terrible pour un mystique: comprendre que le besoin de croire est tout subjectif, et que la foi de jadis sortrait de nous-même et n'était que notre œvre! Et sur le fond vide du ciel se détache la redoutable et consolante figure de Celle qui affranchit de tous les esclavages et délivre de tous le doutes: la Mort [...].
> Ce même nihilisme est l'aboutissement Du libertinage analytique propre à Baudelaire[15]

[14] O trecho correspondente na tradução é: "Se os cidadãos decadentes são inferiores como obreiros da grandeza do país, não é precisamente porque são muito superiores como artistas do interior de sua alma? Se não são hábeis para a ação privada ou pública, não é precisamente porque são excessivamente hábeis para o pensamento solitário? Se são maus reprodutores de gerações futuras, não é precisamente porque a abundância de sensações refinadas e a exquisitez de sentimentos raros os fizeram virtuosos, estéreis mas refinados, em volúpias e dores? Se são incapazes das abnegações da fé profunda, não é precisamente porque sua inteligência excessivamente cultivada os têm libertados de prejuízos e, havendo examinado todos os pontos de vista, chegaram àquela equidade suprema que legitima todas as doutrinas excluindo todo fanatismo?".

[15] O trecho correspondente na tradução é: "O homem recebeu a educação do catolicismo e lhe foi revelado o mundo das realidades espirituais. Para muitos esta revelação carecia de consequências. Acreditaram em Deus na

(BOURGET, 1891, p. 19-21).

Para Bourget, o niilismo era o "mal do século". E desse niilismo, Baudelaire, com seu misticismo, teria sido capaz de gerar novos valores estéticos. É justamente em virtude do misticismo baudelairiano que Nietzsche acusaria nas *Fleurs du Mal* um tipo de sensibilidade wagneriana. Para Nietzsche, tanto Baudelaire quanto Wagner eram exemplos típicos da decadência romântica (PESTALOZZI, 1992, p. 240). Ao tomar conhecimento dos escritos de Baudelaire sobre Wagner e de uma carta deste em agradecimento àquele, Nietzsche diria ao amigo Peter Gast: "Baudelaire è libertin, mistico, 'satanico', ma anzitutto wagneriano"[16] (NIETZSCHE apud PESTALOZZI, 1992, p.261).

Nietzsche subordina a *décadence* artística de Wagner, que considerava "a arte de um ponto de vista metafísico, como meio de ascese, exercício de resignação e renúncia, possibilidade de acesso a um mundo superior e suprassensível" (MACEDO, 2006, p. 121), à *décadence* filosófica de Schopenhauer. Por isso, no aforismo de *A gaia ciência* intitulado "*O que é o romantismo?*" (370), Nietzsche afirma considerar tanto Wagner como Schopenhauer como "os dois mais famosos" dentre aqueles que, segundo ele, sofriam de "*empobrecimento de vida*", ou seja, buscavam "silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura" (NIETZSCHE, 2001, p. 272-3).

Ao contrário de Bourget, que apenas aceitava os valores da decadência e encontrava

---

sua juventude, mas superficialmente. Não o sentem pessoal e vivo. Para eles, uma fé nas ideias é suficiente; fé abstrata e que se presta a toda sorte de transformações. Necessitam de um dogma, não de uma visão. Alguns substituíram a primeira crença em Deus pela crença na Liberdade, outros na Ordem Social, outros na Revolução e outros na Ciência. Qualquer de nós pode comprovar em si mesmo e em seus vizinhos transformações deste tipo. Não é assim para a alma mística ─ e a de Baudelaire é uma. Pois esta alma, quando creu, não se contentou com a fé em uma ideia. Ele viu a Deus. [...] A ilusão foi tão doce e tão forte que, uma vez perdida, não deixou lugar a substituições de intensidade inferior. Quando se conheceu a embriaguez do ópio, a do vinho enoja e parece mesquinha. Avançando junto com o século, a fé deixou nesses tipos de alma uma fissura pela qual deslizam todos os prazeres. Tal é o destino de Baudelaire. Tem que ver com que desdém ─ bastante pouco inteligente, admitamo-los, como é toda forma de desdém ─ ele maltrata os crentes de segundo grau, aqueles que fazem da Humanidade e do Progresso seu Deus. Que há de mais natural, então, que aquele que sente uma sensação de vazio ante este mundo no qual busca em vão um ideal concreto que corresponda ao que resta de aspirações até o mais além? Daí, então, a furiosa busca de excitantes para preencher ou disfarçar esse vazio... Trata-se de leituras embriagantes como o ópio: de Proclo, Swedenborg, Edgar Poe, Thomas de Quincey, livros todos que em poucas palavras pintaram o voo da alma "não importa aonde fora do mundo". Leituras excitantes como o ópio. Do que necessita este sedento de um infinito real é o "paraíso artificial" à falta da crença num paraíso verdadeiro. Ou, nas horas negras, a intenção de retornar ao mundo místico pelo caminho do espanto. Mas destas fugas a alma volta mais extenuada, mais persuadida de que a religião não é mais que um sonho, pessoal e mentiroso, do homem que contempla seu desejo no nada da natureza. Nenhuma angústia é mais terrível para um místico: compreender que a necessidade de crer é totalmente subjetiva, que a fé de então surgia de nós mesmos e não foi mais que obra nossa! E sobre o fundo vazio do céu se recorta a temível e consoladora figura daquela que o emancipa de todas as escravidões e o liberta de todas as dúvidas: a Morte [...].
Este mesmo niilismo é a consumação da libertinagem analítica própria de Baudelaire."

[16] O trecho correspondente na tradução é: "Baudelaire é libertino, místico, satânico, mas acima de tudo wagneriano".

nela uma teoria estética original, para além do bem e do mal, Nietzsche arriscava um prognóstico e uma terapia para essa decadência (VOLPI, 1999, p. 54), que ele considerava intimamente ligada ao niilismo. Ainda no aforismo 370 de *A gaia ciência*, Nietzsche contrapõe ao "pessimismo romântico" de Wagner e de Shopenhauer ao que chama de "pessimismo do futuro", ou "pessimismo *dionisíaco*". Segundo Nietzsche, o pessimista romântico, "o que mais sofre, o mais pobre de vida", é aquele que necessitaria "ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é proriamente um deus para doentes, um 'salvador'". Além disso, necessitaria "igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência ─ pois a lógica tranquiliza, dá confiança ─, em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas". O "pessimista *dionisíaco*", "o mais rico em plenitude de vida", é aquele que poderia "permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação", pois "nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar". Nietzsche afirma que a "distinção principal" entre esses dois tipos de romantismo seria feita da seguinte forma: "pergunto, em cada caso, 'foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?'", mas, segundo ele, "de início, uma outra distinção parece antes recomendar-se ─ ela salta bem mais à vista ─, ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de *destruição*, de mudança, de novo, de futuro, de *vir a ser*". Mas Nietzsche argumenta que esses "dois tipos de anseios, considerados mais profundamente, ainda se revelam ambíguos" (NIETZSCHE, 2001, p. 273), pois, para ele,

> O anseio por *destruição*, mudança, devir, pode ser expressão da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, "*dionisíaco*"), mas também pode ser o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, *tem* que destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita (NIETZSCHE, 2001, p. 273-4).

Dessa forma, no entender de Nietzsche, também "a vontade de *eternizar*" requereria igualmente "uma interpretação dupla", pois "ela pode vir da gratidão e do amor", mas também poderia ser resultante da "tirânica vontade de um grave sofredor, de um lutador, um torturado, que gostaria de dar ao que tem de mais pessoal, singular e estreito, á autêntica idiossincracia do seu sofrer, o cunho de obrigatória lei e coação", vingando-se "de todas as coisas, ao lhes imprimir, gravar, ferretear, a *sua* imagem, a imagem de *sua* tortura". Para Nietzsche, "este último caso é o *pessimismo romântico* em sua mais expressiva forma, seja como filosofia schopenhaueriana da vontade, seja como música wagneriana: ─ o pessimismo

romântico, o último *grande* acontecimento no destino de nossa cultura". Quanto ao "pessimismo do futuro", ou "pessimismo *dionisíaco*", ele afirma o seguinte: "tal visão e intuição pertence a mim, é inseparávelmente minha, meu *proprium* e *ipsissimum* [quintessência]" (NIETZSCHE, 2001, p. 274).

Em *Ecce Homo*, sua autobiografia publicada postumamente, Nietzsche define-se como sendo, ao mesmo tempo, um decadente e o seu contrário (NIETZSCHE, 2008, p. 23), possuindo uma "acessibilidade a mundos aparentemente separados" (NIETZSCHE, 2008, p. 24). Sobre essa dupla perspectiva da decadência, ele dá-nos a seguinte explicação:

> Conheço-a de trás para a frente. Inclusive aquela arte de filigrana do prender e apreender, aqueles dedos para *nuances*, aquela psicologia do "ver além do ângulo", e o que mais me seja próprio, tudo foi então aprendido, é a verdadeira dádiva daquele tempo em que tudo em mim se refinava, tanto a observação mesma como os órgãos da observação. Da ótica do doente ver conceitos e valores mais sãos, e, inversamente, da plenitude e certeza da vida *rica* descer os olhos ao secreto lavor do instinto de *décadence* ─ este foi o meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, se em algo vim a ser mestre, foi nisso. Agora tenho-o na mão, tenho mão bastante para *deslocar perspectivas*: razão primeira porque talvez somente para mim seja possível uma "transvaloração dos valores" (NIETZSCHE, 2008, p. 22).

Se Nietzsche podia ver o mundo, ao mesmo tempo, como doente e como homem são, o "niilismo extremo" e a "transvaloração dos valores" deveriam ser, simultaneamente, o prognóstico e a terapia para a decadência que, para ele, vinha desde Sócrates. Entre o prognóstico e a terapia, um desafio existencial: a incorporação do pensamento do eterno retorno do mesmo. Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche se vale da figura de um antigo profeta persa para incorporar "o peso mais pesado". Após o período de convalescença, Zaratustra diria "Sim" à vida e ao mundo, até mesmo ao menor dos homens, os homens mesquinhos. A incorporação do eterno retorno estaria ligada a essa aceitação da necessidade do Mal. O Mal é necessário. Portanto, não haveria nada no mundo que pudesse justificar a negação da vida. Ao contrário, dever-se-ia afirmá-la em todos os seus momentos, eternamente. A própria decadência seria necessária para o surgimento do novo. Por pensar dessa forma, talvez antes mesmo do provável contato com os ensaios de Bourget, Nietzsche já havia registrado, em 1882, n'*A gaia ciência*:

> Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: ─ assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha negação única seja *desviar o olhar*! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, 187-188).

Esse é o primeiro aforismo do Livro IV de *A gaia ciência*. No último, intitulado

"*Incipit tragoedia* [A tragédia começa]", tem início o declínio de Zaratustra. No ano seguinte, a obra *Assim falou Zaratustra* começaria a ser publicada.

Em 1882, Nietzsche havia se comprometido a não acusar nem mesmo os acusadores. Em 1888, porém, acusaria Wagner de decadente. O mesmo ocorreria também em *Nietzsche contra Wagner*, obra cuja redação é da mesma época da publicação de *O caso Wagner*, e na qual, segundo Jean Lefranc, Nietzsche "parece reduzir ao mesmo tempo o sentido da vida e da obra a um único confronto" (LEFRANC, 2007, p. 36). Nos fragmentos póstumos escritos entre 1885 e 1888, ou seja, num período próximo à publicação de *O caso Wagner*, Nietzsche escreveu o seguinte:

> Mas por que o advento do niilismo é agora *necessário*? Porque são os nossos próprios valores que, nele, tiram a sua última consequência; porque o niilismo é a lógica, levada até o seu termo, dos nossos grandes valores e dos nossos ideais, ─ porque é preciso que vivamos o niilismo para desvelar qual era o valor propriamente dito destes "valores"... Serão preciso, num momento qualquer, *novos valores*... (NIETZSCHE, 2003. p. 21).

De acordo com Müller-Lauter, "Nietzsche é corrigido pelo próprio Nietzsche, especialmente quando reduz a obra de Wagner em certa medida de modo monocausal à sua constituição fisiológica, como ocorre no *Caso Wagner*" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 23). Chama-nos a atenção essa importante variação de opinião acerca da *décadence*, manifestada de modo extemporâneo na obra de Nietzsche, de forma que não é possível estabelecer, de forma inequívoca, uma fronteira consistente entre as suas interpretações e as de Bourget sobre a arte da *décadence*, sobre a arte como sintoma do niilismo.

Parece-nos que o problema talvez esteja na tentativa de se buscar, numa leitura da obra nietzschiana fiel à sua ordem cronológica, a posição final de Nietzsche acerca da decadência, já que o próprio filósofo rejeitara a obediência à cronologia de suas obras. E, nesse sentido, Jean Lefranc afirma que "as reservas a propósito de Wagner são expressas bem cedo, antes da apologia aparente da quarta *Intempestiva*: 'Richard Wagner em Bayereuth', antes mesmo do *Nascimento da tragédia*" (LEFRANC, 2003, p. 37). Lembremo-nos que, para esse autor, "'a unidade vital, não lógica, que não proscreveu a variedade' é exatamente a da obra filosófica inteira de Nietzsche" (LEFRANC, 2003, p. 38) e "compreender Nietzsche é compreender em conjunto, como numa só mão, os temas principais" de sua obra (LEFRANC, 2003, p. 33).

Sendo assim, nessa unidade variante e múltipla das posições de Nietzsche acerca da arte como sintoma do niilismo e da decadência, vemos dois caminhos de interpretação possíveis. Por um lado, a arte decadente ou niilista é necessária para que a própria decadência e o próprio niilismo se consumem. A decadência é, então, necessária. Isso não quer dizer que

Nietzsche deixe de acusá-la como fruto de uma vontade hesitante. Mas essa vontade hesitante é vista como necessária para que se estabeleça aquela hierarquia seletiva que separaria, no organismo, as partes sadias e as partes degeneradas, pois "o homem mais poderoso deveria ser bem-sucedido na segregação ou até na eliminação das últimas" (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 27).

Nietzsche quereria a ver a beleza das coisas necessárias. Para ele, ver a beleza das coisas necessárias seria resultado de um aprendizado posterior à aceitação da necessidade de tais coisas. Tal aprendizado parece ter sido muito bem levado a termo pelo profeta Zaratustra. Já afirmamos aqui que existe um Nietzsche antes e outro depois de Zaratustra. Se aceitarmos que o Nietzsche que concebe Zaratustra é aquele que "da ótica do doente" conseguia "ver conceitos e valores sãos", talvez possamos também presumir que o Nietzsche que analisa o *Caso Wagner* é aquele que, "da plenitude e certeza da vida *rica*", conseguia "descer os olhos ao secreto lavor do instinto de *décadence*". Mas será mesmo assim? Faz sentido tentar encontrar o verdadeiro Nietzsche, se ele mesmo afirma que a vida quer falsidade, precisa de falsidade, se ele mesmo se declara como aquele que possui "também a 'segunda' visão, além da primeira. E talvez até uma terceira" (NIETZSCHE, 2008, p. 24). Se não é possível dizer, com qualquer segurança, se Nietzsche é aquele que quer aprender a ver a beleza da *décadence* porque ela é necessária, ou aquele que admite a necessidade da *décadence* para que se estabeleça a hierarquia entre fracos e fortes, parece-nos certo que, para qualquer Nietzsche que se recolha naquela "unidade vital, não lógica, que não proscreveu a variedade", a obra e o homem serão sempre realidades indissociáveis, apesar das contradições que entre ambas costuma existir. E nisso ele e Bourget estiveram de acordo.

Também afirmamos que há um Zaratustra antes e outro depois da incorporação do pensamento do eterno retorno, o seu pensamento "abismal". No capítulo de *Assim falou Zaratusta* intitulado "Dos sábios famosos", o profeta do meio-dia diz o seguinte a estes sábios aos quais ele chamava de os "serventes do povo": "Não sois águias; assim, tampouco experimentastes a felicidade que há no terror do espírito. E quem não é pássaro não deve permanecer sobre os abismos" (NIETZSCHE, 2011, p. 100). No prólogo 10 dessa obra, "quando o sol se achava no meio-dia", logo após o seu discurso, Zaratusta

> olhou para o céu, indagador ─ pois ouvia no alto o grito agudo de um pássaro. E eis que uma águia fazia vastos círculos no ar, e dela pendia uma serpente, não como uma presa, mas como uma amiga: pois estava enrodilhada em seu pescoço. 'Estes são meus animais!', disse Zaratustra, e alegrou-se com todo o coração" (NIETZSCHE, 2011, p.24-5).

Essa serpente que parece tão levemente suspensa pela águia em seu voo circular é a

mesma que, no capítulo "Da visão e enigma", Zaratustra afirma ter visto saindo da boca de um jovem pastor, sufocando-o. Nessa parte da obra, Zaratustra refere-se a ela como uma "pesada serpente", que havia rastejado para dentro da garganta do pastor a ali mordera firmemente. Obedecendo ao grito de Zaratustra, o pastor morde a serpente "com boa mordida" e cospe a sua cabeça para longe. Após isso, Zaratustra vê nele "não mais um pastor, não mais um homem", mas como "um transformado, um iluminado que *ria*", como "jamais, na terra, um homem riu". Pois essa "era uma visão e uma premonição", na qual ele via, "em alegoria", aquele que um dia teria de vir, que não é outro senão ele mesmo, como é possível constatar no capítulo "O convalescente". Para Marco Antônio Casanova, a imagem da águia e da serpente, unidas "irmãmente em um voo por sobre o abismo da existência humana", evidencia, "através das características essenciais deste voo, os dois traços indispensáveis à integralidade do pensamento do eterno retorno do mesmo". Na visão desse autor, esse dois animais

> empreendem em meio à conjuntura do voo um certo movimento circular. A águia está *voando em círculos* no ar com uma serpente amistosamente enrolada em seu pescoço: ela retira a serpente do chão, quebra o efeito opressor da gravidade sobre esta última e a conduz até a altura de seu próprio âmbito de realização. À medida que conduz a serpente até esta altura, ela propicia um salto à natureza primeva de toda circularidade em jogo. [...] A suposição demoníaca da circularidade viciosa do devir veio desde o princípio acompanhada por uma indagação acerca da real possibilidade de libertar as ações de sua carência de sentido. Todo o poder de nadificação inerente a esta suposição está concentrado na figura da serpente. O pensamento do eterno retorno do mesmo está em ressonância de fundo com a assunção do abismo como a implicação mais direta da asserção do caráter soberano do devir. Onde tudo está inexoravelmente sujeito à dinâmica do vir-a-ser, nada parece capaz de experimentar qualquer fixidez e a totalidade precipita-se em um processo incessante de queda. O viver não se mostra aí senão como uma constante negação de si mesmo, na qual toda positividade se acha excluída. Com isso, o abismal da existência está expresso a princípio através da compreensão da circularidade do movimento do mundo com perfeita no cerne do devir. [...] Ao lado da serpente é preciso que outro elemento se apresente, se o eterno retorno do mesmo deve possuir mais do que uma significação negadora para a vida. A águia é esse outro elemento. [...] Enquanto consideramos a circularidade apenas em função da figura da serpente, jamais chegamos a escapar das consequências niilistas deste pensamento (CASANOVA, 2003, passim 245-6).

O Zaratustra capaz de reconhecer efetivamente "a felicidade que há no terror do espírito" é aquele que enfrentou e superou a negatividade do pensamento do eterno retorno do mesmo, o seu pensamento abismal, seu espírito de peso, seu *demônio* e mortal inimigo. Remetemos para o capítulo "Da visão e enigma", que antecipa o que teria de acontecer em "O convalescente", onde, de fato, Zaratustra incorporaria o pensamento do eterno retorno. A primeira parte desse capítulo inicia com Zaratustra, o "amigo de todos os que fazem longas vigens e não querem viver sem perigo", já "a bordo" de um "barco, que vinha de longe e navegava para mais longe ainda". Após três dias de silêncio, ele põe-se a contar "o enigma" que havia visto, "a visão do mais solitário", àqueles marinheiros, "ousados tenteadores,

tentadores", que se lançavam "com velas astutas em mares terríveis", "ébrios de enigmas, amantes do crepúsculo" e "cuja alma [era] atraída com flautas a todo abismo traiçoeiro". Em sua visão, Zaratustra caminhava por "uma trilha que subia teimosamente entre os seixos, maldosa, solitária, não mais animada por ervas e arbustos: uma trilha de montanha rangendo sob a teimosia de [seus] pés" (NIETZSCHE, 2011, p. 148) – "que forçavam o caminho para o alto": "Para o alto: ─ não obstante o espírito que os puxava para baixo, para o abismo, o espírito de gravidade, meu demônio e arqui-inimigo. Para o alto: ─ embora ele estivesse em minhas costas, meio anão, meio toupeira; aleijado, aleijador". Nessa subida, Zaratustra sentia-se como um "triste doente ao qual seu triste martírio torna cansado e que é despertado, ao adormecer, por um sonho ainda pior". Mas, havia nele "coragem". Essa coragem, que lhe matara "todo desânimo", também lhe mataria "a vertigem ante os abismos: e onde o ser humano não estaria diante de abismos? O próprio ver não é ─ ver abismos?". "A coragem é o melhor matador", pois "também mata a compaixão" – "o abismo mais profundo" (NIETZSCHE, 2011, p. 149). A coragem "mata até mesmo a morte, pois diz: '*Isso* era a vida? Muito bem! Mais uma vez!" (NIETZSCHE, 2011, p. 150). Na segunda parte do texto, Zaratustra, enfim, vence o seu "espírito de peso, o seu *demônio* e mortal inimigo":

> "Alto lá, anão!", falei. "Eu, ou tu!" Mas eu sou o mais forte de nós dois ─: tu não conheces meu pensamento abismal! *Esse* ─ não poderias suportar!" ─
> Então ocorreu-me algo que me fez mais leve: pois o anão pulou de meus ombros, por curiosidade! E foi se acocorar sobre uma pedra à minha frente. Mas havia um portal justamente ali onde paramos.
> "Olha esse portal, anão!", falei também; "ele tem duas faces. Dois caminhos aqui se encontram: ninguém ainda os trilhou até o fim.
> Essa longa rua para trás: ela dura uma eternidade. E a longa rua para lá ─ isso é outra eternidade.
> Eles não se contradizem, esses caminhos; eles se chocam frontalmente: ─ é aqui, neste portal, que eles se encontram. O nome do portal está em cima; 'Instante'.
> Mas, se alguém seguisse por um deles ─ sempre mais adiante e mais longe: acreditas, anão, que esses caminhos se contradizem eternamente?" ─
> "Tudo que é reto mente", murmurou desdenhosamente o anão. "Toda verdade é curva, o próprio tempo é um círculo."
> "Ó espírito de gravidade!", falei irritado, "não tornes tudo tão leve para ti! Ou te deixo acocorado onde estás, perneta ─ e eu te trouxe bem *alto*!
> Olha", continuei a falar, "esse instante! Desde esse portal, uma longa rua eterna conduz *para trás*: atrás de nós há uma eternidade.
> Tudo aquilo que *pode* andar, de todas as coisas, não tem de haver percorrido esta rua alguma vez? Tudo aquilo que *pode* ocorrer, de todas as coisas, não tem de haver ocorrido, sido feito, transcorrido alguma vez?
> E, se tudo já este aí, que achas, anão, desse instante? Também esse portal não deve já ─ ter estado aí?
> E todas as coisas não se acham tão firmementes atadas que esse instante carrega consigo *todas* as coisas por vir? *Portanto* ─ ─ também a si mesmo?
> Pois o que *pode* andar, de todas as coisas, também nessa longa rua *para lá* ─ *tem* de andar ainda alguma vez! ─
> E essa lenta aranha que se arrasta à luz da lua, e essa luz mesma, e tu e eu junto ao portal, sussurrando um para o outro, sussurrando sobre coisas eternas ─ não temos de haver existido todos nós?
> ─ e de retornar e andar nessa outra rua, lá, diante de nós, nessa longa e horripilante rua ─ não temos de retornar eternamente? ─"

> Assim falei eu, e cada vez mais baixo: pois temia meus pensamentos e intenções ocultas (NIETZSCHE, 2011, p. 150-1).

Como afirma Casanova, o que está em jogo nesse trecho é o embate entre "a deformidade constitutiva de uma vida tragada pelo poder dissolutor do devir" e "o brilho sempiterno da experiência de um *instante extraordinário*, no qual se suprime a vertigem diante dos abismos e emerge o pensamento abismal sem qualquer compaixão pelo sofrimento humano" (CASANOVA, 2003p. 227). Por isso a coragem é necessária, porque é "o melhor matador", porque "também mata a compaixão", que é "o abismo mais profundo", pois "quanto mais fundo olha o homem no viver, tanto mais fundo olha também no sofrer" (NIETZSCHE, 2011, p. 149-50). Essa coragem seria necessária para que Zaratustra pudesse realmente enfrentar e superar o seu "mortal inimigo" no capítulo "O convalescente", quando decifraria o enigma que ele então contava aos "ousados" em seu redor, aos "tentadores, tenteadores" que se lançavam "com velas astutas em mares inexplorados", estes "amantes de enigmas" (NIETZSCHE, 2011, p. 152). Ressaltando o fato de Zaratustra ter se decidido por "contar apenas a certos ouvintes em específico a sua visão de um determinado enigma", após considerar a "qualidade singular destes ouvintes", Casanova ressalta que a cena também "não se constrói em um lugar qualquer", mas sim

> [...] em um navio vindo de muito longe e ansioso por se lançar ainda mais além: um navio diante de um mar absolutamente aberto em suas possibilidades de orientação, de uma infinitude uma vez mais reconquistada para este mar, de um mundo totalmente livre da moral como o princípio de avaliação da existência. O seu ponto de partida é o acontecimento da supressão total da cisão entre o mundo verdadeiro e o mundo aparente: a morte de Deus. [...] Deus morreu e com Ele desapareceram todos os destinos conhecidos. Viver é agora navegar em direção à descoberta de novos mundos, sem nenhuma carta previamente demarcada indicando a rota a ser seguida. Para que possamos nos entregar à busca destes novos mundos, precisamos nos distanciar de todas as antigas orientações e nos entregar francamente à consequente sensação de total desorientação. Precisamos transformar a nós mesmos no caminho desta descoberta, assim como precisamos de coragem para não fugirmos desta sensação. Somente os intrépidos buscadores e tentadores de mundo, os homens capazes de suportar uma luta contra o olhar tenebroso da infinitude e os amigos do lusco-fusco podem escutar, com isto, a narração da visão deste anigma porque somente eles se encontram inseridos no centro de articulação de seu sentido. Eles não o consideram de fora e inferem através de uma análise lógico-racional o seu significado subjacente, mas veem no desenrolar desta narração o enigma de suas prórprias existências. Porque estão no cerne da tensão provocada pela dissolução do mundo verdadeiro, eles não encontram senão no salto propriciado pela advinhação o caminho possível de resolução deste enigma. Como Zaratustra, eles também estão em condições de ascender até o topo da experiência do ser mais solitário (CASANOVA, 2003, p. 223-4).

Em *Naufrágio com espectador*, obra em que investiga a metáfora da posição perante a vida ao longo da história da civilização ocidental, Hans Blumenberg afirma que, num "campo de representação" em que a vida é vista como o próprio mar, o naufrágio "é algo como a consequência 'legítima' da navegação e o porto alcançado com felicidade, ou a serena

calmaria do mar, são apenas o aspecto ilusório de um questionamento profundo". O paradoxo da metáfora da existência, segundo esse autor, teria como esquema diretor a contraposição entre "terra firme e mar irrequieto", mas, "para a intensificação das representações de tempestade marítima e de catástrofes", teria de haver "uma configuração como que de realce que associe o espectador, que fica incólume, em terra firme, ao próprio naufrágio" (BLUMENBERG, 1990, p. 25). Nessa configuração da metáfora da existência, que tem sua origem em Lucrécio, "o espectador goza [...] a autoconsciência perante o turbilhão atômico, pelo qual é constituído tudo o que ele contempla ─ e até ele mesmo" (BLUMENBERG, 1990, p. 46).

Segundo Blumenberg, "a viragem que Nietzsche deu à metáfora náutica e que se poderia eventualmente denominar como 'existencial', foi inventada por Pascal com a fórmula: *...vous êtes embarque*"[17] (BLUMENBERG, 1990, p. 33). Para Nietzsche, além de estarmos "sempre já embarcados e embrenhados no mar, somos também, como se isto fosse inevitável, sempre já náufragos" (BLUMENBERG, 1990, p. 34). Na obra *A gaia ciência*, ele se refere a Epicuro como o inventor da "felicidade de um olhar ante o qual o mar da existência sossegou" (NIETZSCHE, 2001, p. 87). A existência como um mar, como um grande "mar aberto", seria o resultado imediato da consciência de que "o velho Deus morreu": "enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o *nosso* mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto 'mar aberto'" (NIETZSCHE, 2001, p. 234). Se também a "terra moral é redonda", haveria "outro mundo a descobrir". Por isso Nietzsche dirá: "Embarquem, filósofos!" (NIETZSCHE, 2001, p. 195). O chamado é para uma viagem rumo ao "*horizonte do infinito*":

> Deixamos a terá firme e embarcamos! Queimamos a ponte ─ mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre ruge, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude (NIETZSCHE, 2001, p. 147).

O "perigo" do "mar aberto" é a sua "terrível" "infinitude", o estar eternamente sujeito ao mal tempo, às tempestades, às oscilações das marés – forças da natureza causadoras do naufrágio. No entanto, essa infinitude, ou essa eterna disposição para o naufrágio, é o que parece verdadeiramente seduzir o filósofo a embarcar, entrar de vez na vida, buscar os novos

---

[17] O trecho correspondente na tradução é: "... *você está a bordo*".

mundos da moral, cortar os laços com a terra firme. Há um paradoxo nisso tudo. Por um lado, abandona-se a terra firme em busca de outro mundo a ser descoberto. Por outro, reconhece-se a infinitude do mar, e, talvez, seja mesmo este o verdadeiro motivo do embarque: a afirmação da aventura infinita, a aventura do conhecimento. Para Blumenberg, "também isto é uma forma epigonal da velha ataraxia: o naufrágio desafiado, procurado, como forma de bem-estar ininterrupto. Isto de não evitar nenhum recife virá a ser chamado de 'niilismo heróico'" (BLUMENBERG, 1990, p. 34).

Não nos esqueçamos de que, se não há uma meta, deve-se afirmar o processo. Por isso, os estratagemas, os subterfúgios, as astúcias criadas para a superação dessa ausência constituem os passos mais importantes, do ponto de vista da autoconservação, nesta trajetória que levaria o filósofo ao colapso em 1889. De *Humano, demasiado humano* até a *Genealogia da moral*, Nietzsche criaria os seus "espíritos livres", recriaria o profeta persa Zaratustra e vislumbraria um "ideal contrário": os "filósofos do futuro" – companheiros fantasmas, espectros da mais fria solidão. Até aí, ele teria experimentado o mais extremo niilismo, um estado de completa incerteza. No "mar aberto" em que se vê à deriva, Nietzsche agarra-se a essas pranchas da existência, mas, se a vida é um mar infinito, todo porto é ilusório e não se chega a lugar algum. Segundo Blumenberg, "foi o seu amigo Franz Overbeck que viu Nietzsche e o seu pensamento por intermédio da metáfora do naufrágio ainda antes da eclosão da sua loucura". Citando Overbeck, Blumenberg afirma que Nietzsche "teria sido arrebatado pelo desespero durante a viagem e abandonado o veículo que o transportava", o seu "pequeno barco". Blumenberg pondera, porém, que "em tal viagem nunca ninguém chegou ao seu destino e, nessa medida, Nietzsche não falhou mais que os outros. Por isso, o seu falhanço não pode servir de argumento contra a viagem por ele empreendida" (BLUMENBERG, 1990, p. 35). Citando novamente Overbeck:

> Assim como quem alcança um porto nunca se recusaria a reconhecer os seus predecessores naufragados como companheiros de destino, assim também não o fariam em relação a Nietzsche os navegadores com mais sorte que, na sua viagem sem objetivo, conseguiram aguentar-se na sua embarcação (BLUMENBERG, 1990, p. 35).

Apesar de indicar essa importante "viragem que Nietzsche deu à metáfora náutica", parece-nos ter escapado a Blumenberg uma distinção importante que acreditamos ser possível fazer entre a vida e o pensamento de Nietzsche e a configuração lucreciana da metáfora da existência. No caso da metáfora configurada por Lucrécio, Blumenberg afirma que o espectador goza sua "autoconsciência perante o turbilhão atômico, pelo qual é constituído tudo o que ele contempla – e até ele mesmo" (BLUMENBERG, 1990, p. 46). No caso de

Nietzsche, não excluímos a hipótese desta "autoconsciência" a que Blumenberg se refere: o duplo estatuto da interpretação nietzschiana do niilismo, ao mesmo tempo histórico e psicológico, pode bem confirmá-la. O que pretendemos sugerir é a inversão que a vida e o pensamento de Nietzsche também parecem impor a tal hipótese.

A "autoconsciência" de Nietzsche é invertida na medida em que ele cria um personagem cujo naufrágio existencial é, num primeiro momento, por ele observado – entendendo aqui esse naufrágio existencial como metáfora da experiência da incorporação do pensamento do eterno retorno do mesmo. Pensamos que tal inveersão ocorra quando Zaratustra ultrapassa essa experiência vital que o próprio Nietzsche não havia ainda superado. Em termos lógicos, não seria sensato afirmar que, após essa superação de Zaratustra, a criatura teria assumido o lugar que antes era do criador, na medida em que este ainda precisaria superar o seu próprio naufrágio existencial? E se assim for, não seria também logicamente sensato conjecturar que, nessa troca de papeis, Zaratustra teria se tornado o observador e Nietzsche o observado? E já que chegamos até aqui, por que, então, não lançar estas perguntas: Como Zaratustra, após a superação de seu "pensamento abismal", avaliaria o próprio Nietzsche e seu desempenho no "mar aberto" e infinito da existência? Teria Zaratustra, para com aquele que o criou, o olhar indulgente que Overbeck pretendeu que fosse direcionado à trajetória de seu amigo? Parece-nos que dar respostas a tais questões pode ser tão difícil quanto devia ser, no século de Nietzsche, salvar-se de uma embarcação à deriva. Entretanto, este talvez seja o caso em que as perguntas tenham mais significados do que as suas possíveis respostas.

Em *Nietzsche: o rebelde aristocrata: biografia intelectual e balanço crítico*, ao constatar o caráter paradoxal da teorização nietzschiana do niilismo, Domenico Losurdo conclui que, com tal teorização, "nos encontramos diante de uma categoria na qual podem ser incluídos os autores mais diversos e com as mais diversas motivações e mediante a qual um autor pode excomungar e rotular o outro". Losurdo dá como exemplo o fato de se poder "dizer que o cristão e o revolucionário são niilistas em si, mas não para si", pois ainda não teriam "tomado consciência do nada intrínseco dos seus valores" (LOSURDO, 2009, p. 518). Para Nietzsche, o niilismo não é uma categoria com a qual seja possível apartar-se do duplo movimento histórico e psicológico que lhe é característico e julgá-lo de fora, objetivamente, como se fosse possível escapar à sua dinâmica. Segundo Heidegger, "Nietzsche reconhece e experimenta o niilismo porque ele mesmo pensa niilisticamente. O conceito nietzschiano de niilismo é ele mesmo um conceito niilista" (HEIDEGGER, 2007b, p. 39). Nietzsche não pensa o niilismo como um problema em relação ao qual ele esteja incólume, mas o seu caráter

paradoxal reside exatamente no fato de ele não ter "como conceber o niilismo de outra forma porque, se mantendo na senda e no reino da metafísica ocidental, seu pensamento leva a metafísica ao seu fim" (HEIDEGGER, 2007, p. 39).

É justamente por meio dessa perspectiva paradoxal da interpretação nietzschiana do niilismo que, nos próximos capítulos, pretendemos abordar a obra e o pensamento de Antero de Quental, Cesário Verde e Eça de Queirós. Dessa forma, o que aqui se pretende não é rotular tais autores com um tipo ou outro de niilismo, mas entender em que medida eles vivenciaram os seus paradoxos, buscando novos mundos com suas velas astutas nos mares terríveis da existência, deixando-se atraírem pelas flautas que levam a todo abismo traiçoeiro, ébrios de enigmas, em suas frágeis embarcações.

## 2 A "MORTE DE DEUS"

No "Prólogo" de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma não acreditar "que alguém, alguma vez, tenha olhado para o mundo com mais profunda suspeita, e não apenas como eventual advogado do Diabo, mas também, falando teologicamente, como inimigo e acusador de Deus" (NIETZSCHE, 2005, p. 7). Sabemos que há muita retórica nessa afirmação, mas em que medida Nietzsche realmente teria sido um "advogado do Diabo" e um "inimigo e acusador de Deus"?

Falando filosoficamente, sabemos que, como "inimigo e acusador de Deus", Nietzsche combatera a visão moral fundadora do cristianismo – que ele chamava de "platonismo do povo" – e que, como "advogado do Diabo", não só aceitou a necessidade do "Mal", como, também, pretendeu ver a sua beleza. Porém, a aceitação do êxito no primeiro empreendimento compromete a crença na declaração do sucesso no segundo. E a trajetória biográfica de Nietzsche complica ainda mais as coisas, sobretudo porque, para ele, vida e filosofia eram indissociáveis. Se Nietzsche conseguiu vencer sua própria vontade incondicionada de verdade, se ele venceu a sua mais profunda verdade e tornou-se uma espécie de *Janus*, com duas ou três distintas visões, como não olhar com suspeita para o que ele mesmo escreveu sobre suas superações? Esse é um problema que não encontrará aqui sua solução. E talvez não a encontre em lugar algum de forma definitiva.

No aforismo "O homem louco", de *A gaia ciência*, Nietzsche afirma que "o corisco e o trovão precisam de tempo, a luz das estrelas precisa de tempo, os atos, mesmo depois de feitos, precisam de tempo para serem vistos e ouvidos" (NIETZSCHE, 2001, p. 148). Esse aforismo aborda o caso dos homens que não acreditavam mais em Deus, que já o tinham como morto, mas que ainda continuavam sendo seus devotos. Heidegger compara a "morte de Deus" – que, para Nietzsche, tem lugar com o pressuposto kantiano da impossibilidade de acesso ao mundo verdadeiro e seu consequente deslocamento para o interior do âmbito da razão pura prática – com a morte de uma estrela, que, após apagar-se, ainda pode ser vista por mais algum tempo. Da mesma forma que, para uns, o apagamento total da luz divina significaria a libertação dos discursos logocêntricos, para muitos outros, esse acontecimento fazia do mundo uma espécie de inferno. Então, para que a penúria cosmológica não se desvelasse em seu caráter insustentável, esses últimos criar-lhe-iam alternativas. A "Liberdade", a "Ideia", a "Ciência", o "Paraíso Social", seriam as principais alternativas criadas com vistas a adiar o irreversível confronto do homem com a falta de justificativa para o "Mal". Nietzsche entendera o caráter transitório e frágil dessas alternativas como a própria

lógica do niilismo.

A relação proposta por Nietzsche entre platonismo e cristianismo baseia-se na hierarquia que essas duas doutrinas estabelecem entre a superioridade de um mundo considerado "verdadeiro" e a inferioridade de um mundo visto como "falso". Ao empreender sua crítica à noção de verdade orientada pela metafísica e pela moral tradicionais, Nietzsche parece pretender uma inversão do platonismo, e, portanto, do cristianismo. Entretanto, no tomo I de *Nietzsche*, Martin Heidegger afirma que a "inversão" nietzschiana "e, com ela, a interpretação do verdadeiro como o que é dado sensivelmente precisam ser compreendidas a partir da superação do niilismo" (HEIDEGGER, 2007a, p. 146).

Em *Crepúsculo dos ídolos*, no sexto tópico da "História de um erro", onde apresenta a "história do niilismo" como a história da inserção e da retirada de valores na cultura ocidental, Nietzsche pergunta se com a abolição do "mundo verdadeiro" teria restado o "aparente". Mas, ele logo responde que "*Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente*" (NIETZSCHE, 2006, p. 32). Essa conclusão aponta para uma complexidade que ultrapassa a simples inversão da hierarquia estabelecida entre os antigos valores. Sobre essa complexa noção de "inversão", Heidegger é bastante elucidativo ao afirmar que

> Nem a supressão do sensível nem a do não-sensível são necessárias. Ao contrário, o importante é afastar as falsas interpretações e a diabolização do sensível, assim como a superestimação do supra-sensível. O importante é liberar o caminho para uma nova interpretação do sensível a partir de uma nova hierarquização do sensível e do não-sensível (HEIDEGGER, 2007a, p.186).

A interpretação de Heidegger é bastante pertinente, sobretudo porque enraizada no pensamento do próprio Nietzsche, para quem a terra moral também é redonda e há outros mundos a conquistar na imensidão do infinito mar aberto após a "morte de Deus". Mas há quem diga que o antiplatonismo nietzschiano não se perfaz sem subsídios do próprio platonismo. Heidegger mesmo vê no pensamento de Nietzsche a consumação da metafísica ocidental na qual esse pensamento está imerso e da qual ele surge. O que dizer então do anticristianismo de Nietzsche? Podemos dizer que há também quem diga que a sua filosofia nunca esteve imune à formação familiar cristã que ele recebera. Até a adolescência seu plano era tornar-se pastor protestante. Novamente sua biografia... Talvez Nietzsche possa ser visto como o símbolo de toda uma geração de intelectuais a que uma formação secundária mais ou menos positivista fizera insurgir-se contra o berço em ruínas em que ela fora nascida. Ele, porém, tornou-se aquele que mais longe levou sua autocrítica, desnudando até mesmo essa formação secundária que a viabilizara. Muitos não perceberiam ou mesmo combateriam esse

movimento cultural. Outros se dariam a tal movimento, mas de maneira incompleta, sem perceberem que os instrumentos utilizados na derrubada do "mundo velho" vinham desse mesmo mundo, do qual nunca estariam realmente libertos. É difícil saber até que ponto Nietzsche libertou-se do seu passado. Entretanto, não se pode negar que sua crítica sequer poupava o seu presente. Daí que vira a "morte de Deus" como um infinito "mar aberto". Daí que nunca tenha chegado a um "Porto ilusório". Novamente a sua biografia...

Em *Nietzsche e a verdade*, Roberto Machado argumenta que se "a superação do niilismo é a postura radical que significa dizer um sim dionisíaco a tudo o que foi negado, desvalorizado até então, mostrando que todo esse outro lado não apenas é necessário, mas até mesmo desejável", e se a crítica nietzschiana "diz respeito a *todos* os valores prevalentes, uma das saídas que justamente se ofereciam a Nietzsche era inverter a hierarquia de valores instaurada pelo niilismo como modo de escapar da desvalorização que ele representa". Porém, denunciar "a moral como imoral, o bem como mal, o verdadeiro como falso", e "virar de cabeça para baixo *todos* os valores", considerando "Deus uma pura e simples invenção, uma astúcia do diabo", diz respeito a apenas um dos aspectos da transvaloração nietzschiana, a um momento apenas inicial desse processo (MACHADO, 2002, passim 87-8). Segundo Machado,

> Quando Nietzsche se propõe a valorizar os valores que foram historicamente negados pelo niilismo não é apenas, nem fundamentalmente, para mudar os valores de lugar, para substituir os valores e portanto conservar o lugar. Tirar os valores morais do lugar de valores supremos, que dominam e dão sentido a todos os valores, só será possível destruindo este lugar que foi instituído pela própria moral. O que implica necessariamente mudar o elemento de onde se originam os valores, o princípio de avaliação, a própria maneira de ser de quem avalia (MACHADO, 2002, p. 88).

A especulação sobre a legitimidade do "Mal" num século cada vez mais esvaziado dos signos que representavam uma ordem fundada em sua contenção ou justificação, como era o século XIX, não foi apenas objeto das reflexões filosóficas de Nietzsche. No universo literário oitocentista, essas questões foram abordadas antecipadamente em relação à própria filosofia. Os chamados "poetas do mal" foram os primeiros advogados do Diabo, inimigos e acusadores de um Deus ausente, testemunhas da penúria. A essa tendência poética nascida da consciência de que o mundo perdera sua orientação, deu-se o nome de "escola satânica"[18], cujo pioneiro foi Byron. Henrich Heine, Espronceda, Gérard de Nerval e Baudelaire foram os outros grandes nomes dessa "escola". Do primeiro, Nietzsche foi grande admirador. A depreciação

[18] Foi Robert Southey quem primeiro utilizou o temor "Satanic school" (escola satânica) no prefácio de sua obra *Vision of judgement*, de 1821, numa polêmica com Byron por conta de seu imoralismo.

que Richard Wagner sofreria no pensamento nietzschiano também atingiria o último. Do seu ponto de vista fisiológico, Nietzsche vê-lo-ia como um *décadent*. Por outro lado, do ponto de vista literário, se é possível admitir uma inversão de valores no século de Nietzsche, torna-se inevitável pensarmos logo em Baudelaire como uma referência capital.

A escola satânica caracterizou, artisticamente, uma consciente atitude de revolta contra o "velho mundo" divinamente orientado, ao afirmar o mal de forma voluptuosa, desafiando a moral estabelecida e profanando símbolos religiosos. A idealização do amor, a crença na bondade humana e no progresso também foram alvos atacados por essa tendência poética que apenas via em Deus o criador do mundo para acusá-lo através de sua própria criação. O poeta invocava o Diabo num desafio a Deus e à sociedade. Esse Diabo podia representar o próprio poeta, quando este se colocava numa perspectiva de superioridade relativamente à sociedade, aos seus valores, à sua religião, ao sofrimento humano. O que não quer dizer que, outras vezes, este ser desprezado por Deus, decaído de suas antigas insígnias na ordem celeste, não se compadecesse do homem em suas angústias, em suas incertezas e solidão no mundo. Mas, mesmo a figura de Satã, na medida em que sua "existência" sustentava-se pela própria metafísica cristã, também se tornaria alvo da *blague* dos que se insurgiam contra os valores caducos. A partir da lição de Baudelaire, que empreendera uma verdadeira desromantização do romantismo, a poética satânica oscilaria entre um pessimismo frio, expurgado de toda a melancolia romântica, e um voluptuoso comprazimento com o mal. Ainda que tenha permanecido presa aos limites da metafísica cristã, à qual Nietzsche buscara ultrapassar com sua própria metafísica da vontade de poder, do eterno retorno do mesmo e da transvaloração, a literatura satânica, ao especular sobre a legitimidade ao mal através de seus processos estéticos, operou, ao seu modo, uma tentativa de inversão de valores muito próxima à que seria proposta por esse filósofo.

Portanto, se, na perspectiva da inversão de valores, o mal devia ser encarado como algo necessário, entendemos que, no plano artístico, desde sempre privilegiado por Nietzsche na construção de sua metafísica, a literatura que, a partir do fim do século XVIII e meados do XIX, acercou-se dos motivos do mal para dar expressão ao desespero da existência após o esvaziamento das referências tradicionais também deveria ser considerada parte importante desse processo de superação do niilismo. Do ponto de vista estético e sociológico, essa literatura não deixou de representar, para sua época, aquelas marteladas com que Nietzsche caracterizara a sua filosofia, ao anunciar, em primeira mão, o desespero de um homem abandonado à própria sorte.

Em sua *História da Poesia Moderna em Portugal*, de 1869, Teófilo Braga

caracterizara a "escola satânica" como "a inspiração caprichosa do *humorismo*, do sarcasmo e da maldição", em que "o lado poético da vida era a orgia" e "a aspiração do futuro o aniquilamento" (BRAGA, 1869, p. 10). Nessa obra, após uma breve análise daqueles que considerava os maiores expoentes dessa tendência, como Byron, ("o deus"), Richter, Heine, Musset e Espronceda, Teófilo afirma que, em seu país, "a escola satânica não teve adeptos; a melancolia lamartiniana pendeu mais para o hino religioso do que para a imprecação da dúvida e do desespero", e "só tarde, e quase fora de tempo, é que Antero de Quental lançou a público o livro das *Odes Modernas*, byroniano na forma audaciosa, cheio de ironias, pelo diapasão de Heine e Musset, mas alto e fervente pelos sentimentos da verdade e do bem que o ditaram". Teófilo afirma ainda que, em Portugal, "falou-se do livro como quem o não percebeu", e aproveita para alfinetar seu desafeto de "Questão Coimbrã" – ocorrida em 1865, o mesmo ano em que foram publicadas as "*Odes*": "este gênero repugnou sempre ao gosto idílico e florianesco que predomina entre nós, e que tanto explorou Castilho, com o *Amor e Melancolia*" (BRAGA, 1869, p. 12).

Nesse breve trecho de seu livro, Teófilo resolve passos sinuosos do enviesado despontar de sua geração, cuja história de intervenção cultural, do ponto de vista da coesão como "escola", atingiria o clímax no ano de 1871 – inclusive com a sua indireta e discreta participação –, nas "Conferências Democráticas" realizadas no Casino Lisbonense. Entretanto, cerca de quatro anos antes de publicar a sua *História da Poesia Moderna em Portugal*, Teófilo, ao lado de Antero, havia tido importante participação na famosa "Questão Coimbrã", que resultara das críticas tendenciosas de Castilho às *Odes Modernas*. A menção a Castilho, em 1869, num texto em que se propunha a ressaltar a importância dessa obra de Antero, mais do que uma simples ironia da parte de Teófilo, é uma demonstração do ressentimento que marcara o seu caráter. Mas, embora cite o neoclassicismo de *Amor e melancolia*, ele esquece-se de mencionar a outra face de seu autor: a romântico-sentimental, que fora alvo constante dos ataques de Antero e Eça de Queirós, os principais nomes das "Conferências".

O autor de *Visão dos tempos* também cita Byron, Heine e Musset, influências de relevante participação na formação romântica da geração de Coimbra. Porém, não obstante estivesse abordando a "escola satânica" e ainda que tenha mencionado os "sentimentos da verdade e do bem" que teriam ditado o alto e fervente livro de Antero, Teófilo cala-se em relação a Baudelaire e a Hugo, cujas obras representavam as duas tendências governantes da poesia europeia de seu tempo: o ceticismo e o humanitarismo idealista e revolucionário. Pode dizer-se que a geração de Coimbra tem o início simbólico de suas atividades num pitoresco

fato protagonizado pelo jovem Antero, um misto dessas duas tendências do espírito da época, o ceticismo e o idealismo. Segundo o que nos relata Eça de Queirós, no belo texto que escrevera em suas memórias, o já popular líder estudantil, bradando aos céus com um relógio na mão, teria dado a Deus sete minutos para que este provasse sua existência fulminando-o com um raio. Assim, com esse histrionismo à Musset, Antero teria fundado, segundo as palavras de seu amigo, a "Sociedade do Raio", cujo objetivo era o combate à absolescência do estatuto universitário criado nos idos do governo de Marquês de Pombal. Para além de uma simples anedota, esse relato não deixa de ser uma versão bem-humorada da perda das antigas crenças que começava a atingir aquela geração. Mais um pouco e concluir-se-ia que "É apenas o céu do nada espelho" (QUENTAL, 2001, p. 571).

O verso que acabamos de citar pertence ao soneto "Sarcasmo", escrito por Antero em 1863 e publicado, postumamente, pelo próprio Teófilo Braga, em *Raios de extinta luz* (1892). Pode dizer-se que há certo satanismo nesse poema e que ele representa uma fase em que o ceticismo tem supremacia na poesia anteriana. Entretanto, Teófilo enganara-se quanto às *Odes Modernas*. Ele mesmo, apesar de manter, na sua *História da Literatura Portuguesa*, de 1870, o trecho da *História da Poesia Moderna em Portugal* em que, um ano antes, havia abordado a "escola satânica", excluiria a referência que havia feito a Antero e às suas *Odes*.

Apesar das contradições inevitáveis a Antero, as *Odes Modernas* refletem um exacerbado idealismo humanitário e revolucionário. O ceticismo desesperador que caracteriza o início de quase todos os seus poemas é sempre superado dialeticamente pela luminosidade de um "Futuro" de "Liberdade", de "Justiça", de "Verdade". O "Poeta" apresenta-se como aquele que anda na frente e que sabe "o segredo da fremente/Palavra que dá fé" (QUENTAL, 1865, p. 63) para crer na chegada à "*praia do futuro*" (QUENTAL, 1865, p. 59). Mas, o seu tempo é caracterizado como um "mixto de pavor e de cançaço!" (QUENTAL, 1865, p. 60), em que os homens tornam-se "naufragos d'uma hora", "sem tecto e sem vestidos", "esquecidos" na "praia dos tempos", onde os lançou a "onda do destino" (QUENTAL, 1865, p. 08), tendo já "perdida a fé antiga", mas "occulto ainda/O Deos e os cultos novos!" (QUENTAL, 1865, p. 139):

> Os cultos com fragor rolam partidos;
> E em seu altar os deoses cambaleiam;
> E dos heroes os ossos esquecidos
> Nem palmo, sequer, do chão se alteiam! (QUENTAL, 1865, p. 11).

Esse poeta vive num presente em que o homem caminha "como um ébrio, na incerteza" (QUENTAL, 1865, p. 09), "os deoses antigos e os antigos/Divinos sonhos por esse

ar se somem...” e “as verdades, as biblias, as certezas”, que duravam “ha tres sec’los” (QUENTAL, 1865, p. 11), se haviam tornado “nuvens de pó alevantadas” (QUENTAL, 1865, p. 12). Os sinais da decadência desse tempo refletem-se na imagem dos “velhos idolos partidos” e dos “pendões de outro tempo/Lambendo [...] o chão, com o mesmo tope/Onde a gloria pousava!” (QUENTAL, 1865, p. 139). Apesar de estarem já os “deoses sepultos”, “os nomes dos *grandes* apagados/E as sombras dos *heroes* cheias de insultos...” (QUENTAL, 1865, p. 90), também é possível constatar que

> O Passado! essa larva macilenta,
> Mixto de podridão, tristeza e sombras,
> Se morreu... ressurgiu do seu sepulchro!
> Bem o vemos andar, pavonear-se
> Entre nós, nos vestidos illusorios
> Da triste morte, arremedando a vida,
> Passar ─ e sobre a fronte d’esse espectro
> Bem se vê uma sombra de thiara
> Ou de coroa, ao longe, branquejando! (QUENTAL, 1865, p. 77).

Esse passado ressurgido do sepulcro é o espectro da “Aguia-bifronte” (QUENTAL, 1865, p. 78), de “thiara” e de “coroa”, que amedronta com as “sombras” do dogma e seduz com o “aroma do Heroísmo” (QUENTAL, 1865, p. 141). O “Passado” é “Mysterio e heroicidade” (QUENTAL, 1865, p. 142). E o presente é “Reflexo das grandezas que se somem”, mas, também, “echo das saudades” (QUENTAL, 1865, p. 142):

> Ó lenda de Belleza e de Heroismo,
> Onde li, ajoelhado,
> As chronicas e os feitos de outra edade,
> E soletrei as Glorias! (QUENTAL, 1865, p. 147).

Para “ver a *nova-claridade*”, seria necessário abafar “os ais saudosos dos que deixam/A patria, o berço, o ninho” (QUENTAL, 1865, p. 137) e, “sem temor e sem saudade”, “indifferente a toda a ruina/Erguer o olhar á cupula divina” (QUENTAL, 1865, p. 65). Ante as saudades da “Belleza” e do “Heroismo” daquele “mundo velho” e “*enfermo*” (QUENTAL, 1865, p. 149) – “os tristes suspiros do Passado” –, a “vontade” “amolece”, “treme” e “falece” (QUENTAL, 1865, p. 61). Mas os “Poetas”, profetas que vão “riscando as sociedades no vazio” (QUENTAL, 1865, p. 43), criando “leis novas”, tirando “novos risos, dos antigos luctos”, os “reveladores santos da Ideia” (QUENTAL, 1865, p. 45), vestiriam o “manto da casta luz das crenças/Para cobrir as trevas da miseria!” (QUENTAL, 1865, p. 64). A realização de tal missão exigia uma voz que atravessasse as alturas “com vôo d’aguia e força soberana!” (QUENTAL, 1865, p. 17), um “caminhar avante!/Andar! passar por cima dos

soluços!" (QUENTAL, 1865, p. 64),

> [...] passar, sobre ruinas,
> Como quem vae pisando um chão de flores!
> Ouvir as maldições, ais e clamores,
> Como quem ouve musicas divinas!
>
> Beber, em taça turbida, o veneno,
> Sem contrahir o labio palpitante!
> Atravessar os circulos do Dante,
> E trazer d'esse *inferno* o olhar sereno! (QUENTAL, 1865, p. 64).

A "mão que parte/ A c'roa e a thiara" é "a Revolução!", a "Luz", a "Razão", a "Justiça", o "olho da Verdade!" (QUENTAL, 1865, p. 108). O passar por cima dos antigos "deoses" e "*heroes*" seria o "Fim d'essa provação, fim do tormento,/Mas da verdade, mas do bem, *começo!*" (QUENTAL, 1865, p. 20), pois,

> [...] se cuidas que os vultos levantados
> Pela illusão antiga, em desabando
> Hão de deixar os ceus despovoados
> E o mundo co'as ruinas vacillando;
> [...]
> Verás que o horisonte em se resgando
> É por que um ceu maior nos mostre" (QUENTAL, 1865, p. 23).

O século abandona, então, "as crenças velhas/E, olhando novo céo, procura deoses novos" (QUENTAL, 1865, p. 99), "as immensas auroras do Futuro!" (QUENTAL, 1865, p. 65), porque "O novo mundo é toda uma Alma nova,/Um Homem novo, um Deos desconhecido!" (QUENTAL, 1865, p. 78). A "nova Aurora" é a "Justiça", o "novo céo" é o "céo da Liberdade!" (136). Portanto, o Poeta determina em elevado tom: "Sê grande sempre! e, ou Satan ou Anjo,/Blasphema ou exulta... mas não desças nunca!" (QUENTAL, 1865, p. 30). Chegamos aqui ao ponto da única explícita referência a Satã nessa obra. A possibilidade de ser "grande sempre", seja como "Satan ou Anjo", sugere que, para o poeta, "o tenebroso véo do Bem e Mal" não pode ser aquele que se ergue num "Missal" (QUENTAL, 1865, p. 104). O maniqueísmo da moral cristã, ou católica, recua ante o absoluto da "Justiça", da "Revolução", para cujos propósitos, "Anjo" e "Satan" são igualmente úteis. Antes das auroras do futuro, do mundo e dos deuses novos, far-se-ia necessário a impassibilidade satânica na derrocada dos antigos deuses, cultos e heróis, ou seja, do "velho mundo". Mas a visão descendente da história apresentada nessa obra exige a superação do presente em ruínas na direção de um "Futuro" de "Liberdade", não sendo, portanto, puro "aniquilamento". É com vistas a tal superação que o poeta lança este desafio capital aos homens de seu tempo:

> Se há valor em teu peito, corta as aguas,
> Nadando, d'esse mar de infindas duvidas.
> Ergue-te, lucta, arqueja, precipita-te,
> Deixa as ondas lavar-te o corpo, ou dar-te
> A pancada da morte ─ mas sê homem! (QUENTAL, 1865, p. 29-30).

Quase duas décadas depois, em *A gaia ciência*, Friedrich Nietzsche afirmaria que "o velho Deus morreu" e que o resultado imediato desse acontecimento seria um grande "mar aberto". Os barcos dos filósofos do futuro poderiam novamente "zarpar ao encontro de todo perigo", pois haveria "outro mundo a descobrir" na redonda terra moral. A terra firme é deixada para trás e a ponte que a ela estava ligada é queimada. Restaria apenas a "terrível" "infinitude" do "oceano".

No trecho das *Odes Modernas* que citávamos a pouco, o movimento é muito parecido com o que Nietzsche propõe rumo ao "horizonte infinito". Em nome do valor que tem em seu peito, o homem deveria buscar o "mar de infindas duvidas", cortar suas águas, superar suas ondas, ou nelas perecer, levando a "pancada da morte". O poeta das *Odes* diz "ir buscar outro caminho", "outra nova ponte/Por onde a vida passe" (QUENTAL, 1865, p. 53). Para Nietzsche, ou melhor, para Zaratustra – que também se dizia poeta, além de profeta e filósofo –, a ponte era o próprio homem; e que passasse logo a vida por ele, que passasse ele mesmo, e que viesse logo o que além dele haveria de vir. Tanto para um, quanto para outro, seria cobrada, nesse percurso, "uma vontade solitária e altiva", um "esforço supremo de alma heroica" (QUENTAL, 1865, p. 54).

A solidão é condição comum a estes dois poetas do "Futuro". É o que vemos nestes versos das *Odes*: "Conquista pois sósinho o teu Futuro,/Já que os celestes guias te hão deixado" (QUENTAL, 1865, p. 54). Isto ganha modulações diversas na obra de Nietzsche. Nele, porém, sabe-se que é o próprio homem quem liquidara "o velho Deus", em vez de por ele ter sido abandonado – o que também está sugerido em certos passos das *Odes Modernas*. Em sua solidão, tanto o poeta a que Antero dá voz nas suas *Odes*, quanto o Zaratustra recriado por Nietzsche têm um pouco do "homem louco" de *A gaia ciência*. Para ambos servem estas palavras de Antero: "vós profetas.../[...] sois os loucos... porque andaes na frente..." (QUENTAL, 1865, p. 63). Mas, nas palavras provindas de seus loucos, na falange do mundo, um busca a "fé" – a fé no "Futuro" trazido pela "Revolução" –, o outro a "grande saúde", consequência da transvaloração – parecidas no princípio, mas diametralmente inversas nos fins.

Em *A gaia ciência*, o "homem louco" nietzschiano tem sua inspiração numa narrativa protagonizada por Diógenes, o Cínico, que teria sido visto com um candeeiro na mão, em

pleno dia, à procura de um homem. O “homem louco” também carrega sua lanterna e, em plena manhã, busca Deus, no mercado, em meio à multidão. Ele traz uma lanterna porque sabe que “Deus está morto” e que com ele se apagara também a luz da “Verdade”. Nas *Odes Modernas*, Deus é próprio “Raio de luz do eterno sanctuario/Mettido no candil d’estes Diogenes!” (QUENTAL, 1865, p. 79). É, portanto, uma luz decadente, presa na candeia dos seus cínicos representantes, cujo maior cinismo é não admitir a necessidade de uma nova aurora.

Antero, sem saber “o caminho para onde vamos”, compara o persa “Zoroastros” (QUENTAL, 1865, p. 36) aos “Sacerdotes” cristãos (QUENTAL, 1865, p. 37), na cumplicidade de suas ignorâncias quanto à “praia do futuro”, para onde “o sec’lo se atira, como onda” (QUENTAL, 1865, p. 47). Nietzsche faz ressurgir o velho profeta que via o mundo entre o bem e o mal para que o mesmo possa ir além desse maniqueísmo e anunciar o que é preciso para tornar-se um homem criador: “é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante” (NIETZSCHE, 2011, p. 18). Para o jovem Antero, “Cada peito é um céo de mil estrellas!/Cada ser tem mil seres! mil instantes!” (QUENTAL, 1865, p. 32), por isso ele convida o homem a descer “o olhar ao próprio seio”, onde se reflete o “universo todo”, “como um cahos/Donde, ao *Fiat* ardente da vontade,/Podem sahir as criações aos centos!”, tanto “o bem”, quanto “o mal” (QUENTAL, 1865, p. 32). No fundo, ambos leram, ou poderiam ter lido Schlegel, para quem um mundo somente pode surgir da confusão de um caos (SCHLEGEL, 1998, p. 213).

Quando incorpora o “pensamento abismal”, Zaratustra ouve de seus animais o que ele chama de “canção de realejo”, ou seja, a afirmação de que “curva é a trilha da eternidade” (NIETZSCHE, 2011, p. 209). A aceitação desse pensamento terrível foi “o que teve de se cumprir em sete dias”, para que ele voltasse a si (NIETZSCHE, 2011, p. 209). Ao concluir que a “via dolorosa é esta via” onde se é dominado por “uma lei terrivel”, o poeta das *Odes* prefere procurar “os desvios do gyro solitario" (QUENTAL, 1865, p. 63). Para Nietzsche, a eternidade é um giro, uma curva eterna, e não há modo de escapar das leis antigas, criando novas leis, novos valores, senão aceitando a necessidade e a beleza do retorno eterno de todas as coisas. A busca desesperada por “desvios” torna-se nula porque tais “desvios” não dão a lugar algum, ou melhor, dão sempre no mesmo lugar, como se o andar fosse em círculo. É esta a lógica do niilismo: todas as tentativas de se adiar o encontro com o pensamento de que “tudo é igual, nada vale a pena, o saber sufoca” (NIETZSCHE, 2011, p. 210).

Para Nietzsche, as doutrinas dos direitos iguais, motivadas pelo que ele chamou de moral dos escravos, eram formas diversas do niilismo que buscava adiar o fechamento do

círculo eterno que faz todas as coisas retornarem. E essa posição é o que de mais essencial o separa do Antero revolucionário, pregador da "Justiça", cujos versos, a seguir, espelham bem o esforço fundamental das *Odes Modernas*:

> E ajunctou *senhor* e *escravo*, ambos
> Nesta palavra ─ Homem ─
> E *casta* e *privilegio*, traduziu-as
> Ambas por ─ Egualdade ─ (QUENTAL, 1865, p. 111).

Em, *Antero de Quental: história, socialismo, política*, Fernando Catroga, referindo-se à face humanitária de Antero, afirma que este "era mais irmão de Cristo do que primo de Zaratustra", já que "a vitória sobre a crise da civilização ocidental não passava pela negação da metafísica e de Cristo, como em Nietzsche", não estando, portanto, "para além do bem e do mal", mas "requeria a reinvenção e a conciliação da lição cristã com os ensinamentos da 'ciência da realidade'", apelando para "uma superação que também pretendia conservar a *herança* da história" (CATROGA, 2001, p. 104).

Em *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, ressaltando o caráter revolucionário das *Odes Modernas*, Rainer Hess conclui que a sua "ideia fundamental" é a "substituição da religião cristã de um Deus pessoal pela religião da humanidade" (HESS, 1999, p. 65). Nessa obra, em que Antero prega a liberdade em vista da opressão religiosa e política de seu tempo, no qual decreta que "Deos – não pode durar mais que alguns annos!" (QUENTAL, 1865, p. 11), e que já é possível "ver os velhos ídolos partidos" (QUENTAL, 1865, p. 139), o futuro "nasce da remodelação do presente, tal como este surge da remodelação do passado". A história é vista como "um processo assinalado por um constante nascer, perecer e novo nascer", de forma que, "adoptando como modelo os três momentos da dialética hegeliana, Antero trata o tema da revolução histórica da actualidade, perspectivando-o em relação ao passado e em relação ao futuro" (HESS, 1999, p. 68). Nas *Odes Modernas*, portanto, o que se vê é aquela poesia de tendência humanitária e combativa que tinha em Vitor Hugo e Proudhon suas principais influências. E o que nela há do ceticismo "satânico" é sempre dialeticamente superado por uma crença num futuro de Justiça.

Em termos formais, a concepção de ode com a qual a obra em questão fora constituída é aquela já enunciada por Antero no prefácio à edição dos seus *Sonetos* de 1861 (Edição Sténio). Para Antero, em oposição ao soneto – "o lirismo puro da alma, a ideia que traduz o eterno sentimento" –, a ode seria a forma apropriada ao "lirismo de cabeça, aonde se espelha o universo". O soneto, cujas partes conservam um "estreito laço entre si", serviria à simplicidade do sentimento. Por outro lado, "a inteligência, a fantasia", por serem

"complexas, profusas, múltiplas", exigiria a "substância complexa" da ode. A ode seria, para Antero, como "a Catedral de Strasburgo" – o reflexo do "pensamento da humanidade numa época da sua vida" (QUENTAL, 1861, p. 2).

Há certo paralelismo entre essa ideia de ode defendida por Antero na primeira coletânea publicada de seus *Sonetos* e a ideia de poesia apresentada por ele na "Nota" que acompanha as *Odes Modernas*: "a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade". Dessa afirmação, Antero concluirá que "a *Poesia moderna é a voz da Revolução* ─ porque Revolução é o nome que o sacerdote da história, o tempo, deixou cair sobre a fronte fatídica do nosso século" (QUENTAL, 1865, p. 151). Portanto, assim como a definição anteriana de ode teria sido apanhada em Hugo, essa ideia de poesia como expressão sincera de um tempo viria de Proudhon (HESS, 1999, p. 61).

Segundo Rainer Hess, "apesar de diferenças consideráveis de ordem temática e estilística, as primeiras obras de Antero apresentam características que é possível acompanhar até a sua fase de maturidade" (HESS, 1999. P. 51). Nesse sentido, é possível afirmar que a visão anteriana da História, sua atitude anticlerical e antimonárquica, assim como sua orientação contrária ao "heroísmo conquistador e aventureiro", presentes, de forma mais elaborada, na conferência *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, proferida no Casino Lisbonense, em 1871, já aparecem nas *Odes Modernas*, embora estendida a toda a humanidade e não apenas à península onde Antero não nascera.

Entretanto, não é apenas nas "*Odes*" que o Antero das ideias se revela. Contrariando mesmo o que ele diz no prefácio à edição de 1861 de seus *Sonetos* e confirmando o que Rainer Hess afirma sobre a permanência, ao longo de sua obra, de questões que já haviam sido abordadas em suas primeiras publicações, é possível rastrear, em alguns dos próprios poemas dessa edição, esboços de concepções ideológicas que Antero posteriormente desenvolveria em textos de natureza não poética. Um exemplo do que se acaba de afirmar é o soneto "Decomposição", escrito em 1863 e publicado postumamente em *Raios de extinta luz*, em 1892. Nesse poema, já está presente a ideia de um Portugal decadente que aparecerá em textos como o artigo *Portugal perante a Revolução de Espanha*, de 1868, e a conferência *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*. Vejamos o soneto:

"Eu não sou dos que a pátria só adoram",
Como adora o regato a própria serra:
Deus numa gleba apenas não se encerra;
Se visita esses mundos, que demoram

De céu a céu, também cafres o imploram.
Mas deixai que uma lágrima sincera

> Possam os olhos dar, olhando-a à terra
> Donde a primeira vez aos céus se foram.
>
> Sim, ver-te, Portugal! eu choro ao ver-te!...
> Como ao Leão gigante do Ocidente
> Lhe cai a garra, e em nada se converte!...
>
> Não é isto o que eu choro: o que me dói
> É como aquela juba omnipotente
> Em penas de pavão se decompõe!... (QUENTAL, 2001, p. 568).

Antero chora a diferença entre o passado e o presente. Ele mesmo tratará de desconstruir, em sua conferência, essa visão superestimada do passado grandioso de Portugal, como "Leão gigante do Ocidente". Seus olhos estarão voltados apenas para um "Futuro" de "progresso", de "ciência" e de "Justiça", embora esses ideais também sejam alimentados por uma igualmente superestimada visão das grandes potências econômicas de seu presente e de uma imagem também idealizada da Idade Média ibérica, que ele passa a ver como modelo a ser retomado na própria história da península, enquanto pré-história de seus Estados. Essa busca por um modelo político na pré-história dos estados ibéricos para solucionar a decadência que ele vê na península e, portanto, em Portugal, também ocorre no artigo *Portugal perante a Revolução de Espanha*, embora, nesse texto, Antero também demonstre lúcida atenção ao contexto político-econômico português de seu tempo.

A revolução espanhola de 1868 e todo o contexto que a envolveu teve repercussão importante no desenvolvimento do pensamento filosófico do jovem Antero, que ele parece ter visto nesse acontecimento algo capaz de fundamentar historicamente suas mais abstratas aspirações filosóficas, como é possível verificar no artigo *Portugal perante a Revolução de Espanha*. Como Hegel, o Antero da juventude acreditava que o Espírito se realizava na História, numa evolução rumo à "Liberdade" absoluta. Nesse artigo, ele tenta demonstrar que a revolução espanhola não era apenas produto das circunstâncias, mas uma dedução lógica de toda a história da Espanha rumo à Liberdade definitiva.

Para isso, Antero busca na Idade Média ibérica as raízes daquele momento de "revelação" por que passavam os espanhóis. Na descrição desse percurso evolutivo, chega-se aos revolucionários de 1812, à constituição de Cádiz e às reformas derivadas do *Estatuto Real*. Para ele, em tudo se mantinha vivo o espírito que então se revelava com a revolução: "É o espírito novo abraçando-se com a antiga virtude" (QUENTAL, 1868, p. 9). Porém, o absoluto apenas se revelaria com a instauração da "democracia", da "república" e da "federação". Segundo Antero, o modelo político ideal no presente deveria ser buscado em países federalistas e republicanos, como a Suíça e os Estados Unidos: "é para ali, Hespanhoes, que deveis virar os olhos!" (QUENTAL, 1868, p. 9). A emergência de um tal ideal também é

estendida a Portugal, que Antero caracteriza como "uma nação enferma", um país que agonizava "affectado de *atonia*, tanto na constituição intima da sociedade, como no movimento, na circulação da vida política" (QUENTAL, 1868, p. 10).

Portanto, para Antero, ainda que essas nações estivessem "postas em face de problemas diferentes", Portugal e Espanha achavam-se obrigados a uma mesma solução – que, segundo ele, era a "única política possível: a da federação-republicana-democrática" (QUENTAL, 1868, p. 13). Para tanto, "em face d'esta formidável unidade de interesses, de ideias, de vontades, e de aspirações", Antero conclui que não havia outra saída aberta "senão esta: a democracia ibérica; nem outra política, política capaz de ideias, de futuro e de grandeza, possível em Portugal, senão esta: a política do iberismo" (QUENTAL, 1868, p. 13). Diante de sua "esfinge", era com esta argumentação que Antero tentava não ser devorado:

> As forças mais vivas, as energias mais moças e intelligentes, os elementos mais generosos da nossa sociedade, estão comprimidos, asphixiados por esta fórma estreita da velha nacionalidade. Entre uma coisa e outra é necessario escolher. Ora eu sustento que, entre as realidades eternas da natureza humana, de um lado, e, do outro, a criação artificiosa e antiquada da politica, não ha que hesitar. Se não é possivel sermos justos, fortes, nobres, intelligentes, senão deixando caír nos abysmos da historia essa coisa a que já se chamou *nação portugueza*, cáia a nação, mas sejamos aquillo para que nos criou a natureza, sejamos intelligentes, nobres, fortes, justos, sejamos homens, muito embora deixemos de ser portuguezes. Uma nação moribunda é uma coisa poetica: infelizmente a melhor poesia, em politica, não passa de uma politica mediocre. Chorar, recordar-se, ou ameaçar em sonoros versos, póde ser extremamente sentimental: mas não adianta uma polegada os nossos negocios... Eu, por mim, pondo de parte toda a poesia e toda a sentimentalidade, contentar-me-hei de affirmar aos patriotas portuguezes esta verdade de simples bom senso: que, nas nossas actuaes circumstancias, o unico acto possivel e logico de verdadeiro patriotismo consiste em *renegar a nacionalidade*. (QUENTAL, 1868, p. 14).

Antero parece pretender livrar o seu país de antigos traumas apoiando-se numa tradição – ou uma ameaça – existente em Portugal desde que este se tornara independente, mas que somente alcançou status em parte da *intelligentsia* portuguesa no século XIX: o iberismo[19]. Apesar de ter ganhado força com as lutas liberais, o iberismo também se tornaria uma ameaça à coroa portuguesa no início da segunda metade desse século, com os acontecimentos que, em 1868, haviam derrubado a rainha D. Isabel II da Espanha. Em setembro desse ano, tanto na Espanha quanto em Portugal surgiram clamores para que D. Luís assumisse o trono vago. Porém, o monarca reinante recusara todas as propostas recebidas com veemência – chegando a escrever ao marechal Saldanha[20], já então duque e ministro em Paris,

---

[19] Em *Portugal na balança da Europa*, Almeida Garrett trata com seriedade desse assunto, tendo em vista suas estratégias para conquistar novos adeptos à causa liberal.

[20] Em 1869, Saldanha exercia funções diplomáticas em Paris e contava quase 80 anos. Regressando a Portugal, com passagem por Madrid, foi homenageado por autoridades simpatizantes de uma candidatura portuguesa ao trono espanhol. Ao chegar a Lisboa, tendo como objetivo fazer algumas sugestões ao rei D. Luís, o velho duque seria intimado pelo governo do duque de Loulé a deixar o país e reassumir suas funções diplomáticas em Paris.

para desmentir as notícias de que ele pretendia se candidatar à coroa espanhola (MARQUES, 2004, p. 489). A ameaça de uma ocupação espanhola seria motivo de especulação para vários intelectuais da segunda metade do século XIX, como, por exemplo, Eça de Queirós, em cuja obra as posições que surgem a esse respeito nunca estão livres de sua ironia e, portanto, de contradições[21]. Antero é muito mais radical. No trecho de *Portugal perante a Revolução de Espanha* que citaremos a seguir, ele nos apresentada uma sequência de transformações cujos desdobramentos, segundo ele, poderiam deixar Portugal em igualdade de condições com a Espanha revolucionária, para com ela seguir o caminho evolutivo rumo ao que ele considera a "Liberdade". Vejamos:

> Não é com reformas, com *economias*, que se sáe d'uma tal situação. [...] A arvore peçonhenta só cortada pela raiz deixará de cobrir a terra da patria com a sua sombra funesta. O mal é intimo e profundo. Só um revulsivo energico poderá chamar á vida o sangue que se gela nas veias d'este corpo, mais intorpecido ainda do que envelhecido. Por outras palavras: a philosophia politica não indica uma *reforma*, mas uma *revolução*, para a situação desesperada em que nos achamos. E como os dois elementos de morte, que temos em nós, são a *burguezia* e a *centralisação*, appellando para dois principios de vida, a *democracia* e a *federação*, não faremos senão seguir as indicações mais claras da sciencia, e as leis mais evidentes do mundo economico e politico. Tanto pelos principios como pelos acontecimentos um caminho está traçado para a politica portugueza, de que não ha desviar-se. Quebrando, por meio do *suffragio universal*, os diques estreitos entre os quaes a vida publica tem até hoje corrido apertada; profundando-lhe o leito, e fazendo entrar na sua corrente, com as multidões triumphantes, esses elementos de força e de vida que ainda possa conter o mundo portuguez; a democracia abate ao mesmo tempo a oligarchia burgueza, e realisa entre nós o unico progresso que nos póde pôr á altura da Hespanha rejuvenecida pela sua revolução. Mas a democracia com a centralisação não é mais do que a igualdade sob uma mesma tyrannia. A descentralisação, quebrando nas mãos da *razão de Estado* a temivel arma da unidade, restituindo á provincia e á iniciativa local todas as funcções de que tinha sido cavilosamente despojada, ou de que cegamente abdicára, appellando fortemente para a energia individual, é quem só póde acabar por uma vez com o parasitismo do funccionario, chamar os capitaes e as

---

A situação teria deixado Saldanha muito contrariado e ele demitiu-se no mesmo dia. Mas um golpe militar acabaria colocando Saldanha mais uma vez no poder. No entanto, apesar das dificuldades que Loulé vinha encontrando nos últimos meses, a opinião pública, em sua maioria, não aprovava os meio usados pelo marechal, o que lhe traria problemas para constituir governo. Antes de sua derradeira queda, Saldanha ainda tentaria convencer o rei consorte viúvo, D. Fernando II, a aceitar o trono espanhol. Mas, como a resposta afirmativa de D. Fernando dera-se sob uma série de condições desfavoráveis aos espanhóis, o ímpeto destes recuara. Em 29 de agosto de 1870, o duque de Saldanha seria demitido do comando do governo, devido, em grande parte, a este seu envolvimento com a Espanha, e, em novembro do mesmo ano, o duque de Aosta, Amadeu de Sabóia, aceitava o trono que os espanhóis lhe ofereciam. A questão ibérica se esfriava. Após a transição chefiada por Sá da Bandeira, as eleições dariam a presidência do governo a António José de Ávila, o marquês de Ávila e Bolama (MARQUES, 2004, passim 489-91). Segundo A. H. de Oliveira Marques, "não é bem conhecida a atitude de Saldanha relativamente à questão ibérica. É possível que o marechal se mostrasse simpatizante de uma união dual ou de qualquer fórmula que respeitasse, pelo menos em teoria, a identidade dos dois Estados. [...]. A verdade é que a sua atitude de contra-poder e o seu regresso a Portugal induziram a Espanha a tentar nova aproximação através da sua pessoa. E quando Saldanha, repetindo o ano de 1850-51, começou a conspirar e a mostrar desejos de derrubar o ministério Loulé pela via da força, a Espanha associou-se aos desígnios violentos do marechal, ajudando a fomentar a revolta e dando provavelmente dinheiro para aliciar soldados e porventura oficiais colaborantes. A posição de Napoleão III, também favorável às candidaturas portuguesas, jogava no mesmo sentido" (MARQUES, 2004, p. 489).

[21] Veja-se, a este respeito, em *Os Maias*, a clássica cena do jantar no Hotel Central, sobretudo as opiniões díspares de João da Ega e Tomás de Alencar sobre uma possível invasão espanhola em Portugal. Abordaremos essa cena quando tratarmos mais detidamente d'*Os Maias*, no último capítulo desta tese.

> vontades para o trabalho, restabelecer o equilibrio economico alterado, e revestindo Portugal da luz serena e immaculada da republica democratica, fazel-o brilhar, gravitando, entre os astros da constellação ibérica (QUENTAL, 1868, p. 12-13).

Importa ressaltar que, ao apontar a "*centralização*" e os "*interesses burgueses*" como responsáveis pela crise que encontrava no presente ou no passado recente de Portugal, Antero desenvolve, em seu artigo, uma breve mas importante crítica à política da Regeneração, demonstrando que via "já distinctamente nas faces a pallidez sinistra d'uma inexorável decadência" (QUENTAL, 1868, p. 12). Vejamos o trecho:

> [...] o luxo e riqueza improvisada d'um pequeno numero mascarando a pobreza universal: os capitaes, desviados do seu verdadeiro curso, deixando que se esterilisem, em vez de as fecundarem, as industrias nacionaes: todas as grandes emprezas, navegação, exploração de minas, nas mãos de companhias estrangeiras, verdadeira abdicação economica do povo portuguez: o desequilibrio crescente entre o consumo e a producção, pelo desenvolvimento extremo de duas classes, os empregados e os credores do Estado, que, sem entrarem com um só elemento para a riqueza publica, absorvem inexoravelmente a melhor parte d'ella: a agiotagem substituida ao commercio e a intriga ao trabalho: o abatimento economico prestando o paiz, no meio da agitação febril de meia duzia de especuladores: o abatimento moral, pela indifferença, pela inercia, gastando os caracteres, amolecendo as vontades, tornando impossivel toda a iniciativa e toda a originalidade: o povo sceptico e desmoralisado: a ociosidade tornada o ideal d'aquelles mesmos que trabalham: a ignorancia real mascarada pela illustração ficticia dos programmas officiaes: muito sophisma: muita illusão: muita miseria: eis aonde nos achamos depois de 40 annos de tutela burgueza, eis o saldo de contas da gerencia d'estes nossos curadores officiosos... (QUENTAL, 1868, p. 11).

Neste ponto Antero é ainda mais específico em sua lúcida crítica ao presente político-econômico português:

> Não ha relação entre o que sáe do trabalho e o que exige o consumo. Para accudir ás necessidades do dia é necessario hypothecar o futuro. Mas o futuro ha uma hora em que chega a ser presente, e n'essa hora apparece por tal fórma enfraquecido e sobrecarregado, que já para viver precisa pedir a um outro futuro mais longínquo o dobro e o triplo do que lhe tinham pedido a elle. Eis a progressão terrivel da divida publica! *Progressivamente*, não proporcionalmente, crescem as exigencias do estado: e *progressivamente*, não proporcionalmente, diminuem os recursos do paiz, onerado, compromettido n'uma razão mathematicamente assustadora. É n'este momento que o fisco, até ali simples organismo como os outros, se desmascara e deixa ver o monstro cruel, tyrannico e disforme que é realmente. N'esse momento de brutal franqueza, toda a politica se resume n'uma unica palavra: *dinheiro!* todo o programma de governo se resume n'uma única phrase: *é necessario que o povo pague!* O estado transforma-se n'uma horrivel machina de triturar fortunas, homens, vontades, com tanto que d'esses restos sangrentos possa extrair um pouco de ouro. (QUENTAL, 1868, p. 12).

No trecho citado, o jovem Antero demonstra um claro conhecimento dos caminhos que iam tomando o constitucionalismo monárquico português. Portugal havia iniciado a segunda metade do século XIX sem recursos financeiros para colocar nos trilhos as transformações exigidas pela modernização. O país não possuía a estrutura necessária para tornar-se competitivo na nova ordem econômica que se desenhava e suas reservas, esgotadas durante a primeira metade do século com as guerras entre liberais e miguelistas – e entre os

próprios liberais –, não davam aos regeneradores muitas alternativas. Era necessário aumentar a receita. E para isso o programa político-econômico regenerador desviar-se-ia de forma "flagrante do padrão clássico das finanças" (MARQUES, 2004, p. 112). O aumento dos tributos e de empréstimos internos fora a primeira saída encontrada. A segunda fora lançar mão de um procedimento usual entre os países periféricos da Europa: a captação de capitais externos, também através de empréstimos (MARQUES, 2004, p. 113).

Portanto, a política dos "melhoramentos materiais" da Regeneração era uma manobra arriscadíssima. O Estado, através de empréstimos internos e externos, financiava o desenvolvimento das comunicações, ou seja, a infraestrutura do país, deixando a produção agrícola e industrial a cargo da iniciativa privada. Acreditava-se que a melhoria dos sistemas de transportes e comunicações facilitaria e baratearia o escoamento das mercadorias e que essa movimentação da economia aumentaria a capacidade de consumo – o que, teoricamente, também ampliaria as receitas públicas.

Porém, como o desenvolvimento da indústria, que ficara aos cuidados da iniciativa privada, não era uma prioridade desta, no fim das contas, como bem notara Oliveira Martins, Portugal havia se limitado a ser "uma granja para exportação". Na segunda metade do século XIX, os produtos primários respondiam por cerca de 50% das exportações do país. A exportação portuguesa baseava-se, sobretudo, em produtos alimentares como conservas, azeite, farinha e vinho, mas as importações eram majoritariamente compostas de produtos manufaturados ou industriais. A balança comercial, normalmente negativa[22], além de sofrer com constantes flutuações na demanda dos exportadores, era ainda afetada por problemas como a praga da filoxera. O aumento da dívida externa era inevitável. Em 1867, pressionados pelos credores, o governo da chamada "Fusão" criava o imposto de consumo, com objetivo de amortização de parte da dívida externa. Essa medida acarretaria uma série de protestos – conhecidos como "Janeirinha" – que, em 1868, daria fim ao "Fusionismo". Em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, Antero faz esta análise do caminho trilhado por Portugal rumo à bancarrota:

> A burguezia portugueza tem sido talvez uma das mais ineptas, o seu dominio certamente um dos mais estereis. Pelo lado economico, fugindo systematicamente a todo o trabalho oneroso, a toda a exploração que peça intelligencia e actividade, estabeleceu-se commodamente no funccionalismo, a que tem dado um desenvolvimento fatal, e na divida publica, que absorve d'este modo os capitaes destinados a fecundar a industria e a producção nacionaes. É assim que se creou no paiz uma massa formidavel de consumidores absolutamente estereis, e se estabeleceu esse desequilibrio entre a producção e o consumo, causa principal da nossa pobreza, origem da divida que nos corroe, e da estagnação assustadora do movimento

[22] Ver, a esse respeito, o capítulo "As pulsações económicas e financeiras", do volume X da *Nova História de Portugal: Portugal e a Regeneração (1851-1900)*, à qual fazemos referência na bibliografia desta tese.

> industrial. Não há capitaes para tantas explorações necessarias, por que um Estado famelico premeia os seus credores com juros fabulosos, cuja concorrencia nenhuma empreza particular póde sustentar. Não ha homens para essas explorações, por que um Estado governado em familia, considerado padrinho universal dos filhos d'uma classe sedentaria e inactiva, abre na *meza do orçamento* um logar commodo para quem, sobre tudo, evita pensar, calcular e agitar-se. Este é o lado economico: quanto ao lado moral, a decadencia é mais profunda ainda. Quem dirá jámais a pobreza e o abaixamento a que o proprietario avaro e o empregado oppressor têem reduzido o povo dos campos? E o povo das cidades, quantas miserias não deve elle á dura avidez do capitalista, quantas indignidades ao orgulho do funccionario, quantas corrupções ao exemplo dos vicios d'um e do outro? Assim é que elles educam e iniciam. A instrucção é esta [...] (QUENTAL, 1868, p. 10-11).

Em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, apesar da sóbria crítica que faz ao seu próprio presente, é no passado – mais precisamente na pré-história dos estados ibéricos – que Antero vai buscar os principais argumentos para sua utopia. Entretanto, é nesse artigo que Antero expõe, no contexto português de seu tempo, os fatos reais da decadência a que se esforçará por apontar as causas na conferência de 1871, em que apenas se volta para o seu próprio presente com o fim de dar-nos uma idealizada imagem do que ele chama de "Europa culta", a Europa do capitalismo industrial e burguês.

Esse engajamento de Antero na história com vistas a um "Futuro" garantido por uma "Revolução" no presente demonstra o início de uma fase de otimismo intelectual iniciado com as *Odes Modernas* e que culminaria com a famosa conferência de 1871. Antes de tudo isso, Antero dizia, no nº IV (A M. E.) da primeira edição de seus *Sonetos*, publicada em 1861 (Edição Sténio):

> Terra do exilo! Aqui tambem as flores
> Tem perfume e matiz; tambem vicejam
> Rosas no prado e pelo prado adejam
> Zéfiros brandos suspirando amores:
>
> Tambem ca tem a terra seus primores;
> Pelos vales as fontes rumorejam;
> Tem a noute seus sopros, que a bafejam,
> E o ceu tem sua luz e seus ardores.
>
> Em toda a natureza ha amor e cantos,
> Em toda a natureza Deus se encerra...
> E comtudo esta é a causa de meus prantos!
>
> Eu sou bem como a flor que não descerra
> Em clima alheio. Que importam teus encantos?
> Não és, terra do exilio, a minha terra! (QUENTAL, 1861, p. 8).

Há flores perfumadas, fontes, sopros, luz, ardores, amor, cantos... Deus?! E tudo isso é causa de seus prantos. Não era daqui. Essa não era a sua terra! Buscava algo que aqui não havia e que nunca haverá. Esse soneto revela a faceta metafísica do antinacionalismo do Antero revolucionário. Suas utópicas aspirações políticas, o niilismo anárquico que renegaria completamente a nacionalidade, por imperfeita, tendo em vista a perfeição de um ideal sem

parentesco com o real, têm aí a origem mais funda.

No prefácio dessa edição de 1861 de seus *Sonetos*, Antero deixa a pista de outra inquietação que também seria abordada por ele, mais tarde, tanto no opúsculo *Portugal perante a Revolução de Espanha* quanto na conferência *Causas da decadência dos povos peninsulares*. A literatura não é o tema específico desses dois textos do jovem Antero. No entanto, alguns posicionamentos ideológicos que neles são assumidos têm importante repercussão literária. Referimo-nos, mais precisamente, às enviesadas e capciosas referências que nesses textos Antero faz à imagem de Camões e à leitura dos Lusíadas legada aos portugueses pelo romantismo. Carlos Reis, em *As Conferências do Casino*, afirma que, "com Antero, em parte sob o signo de Proudhon, emerge um *iberismo* de teor federalista, em ruptura com mitos e traumas multissecularmente enraizados no imaginário português" (REIS, 1990, p. 47). E por tais mitos compreenda-se, principalmente, o legado cultural da primeira geração romântica, sobretudo sua leitura de Camões e sua ideia de Pátria. Em *O Romantismo e Camões*, Eduardo Lourenço afirma que, na leitura que Antero faz d'*Os Lusíadas*, esta obra não teria mais

> o poder de atribuir uma identidade e uma dignidade a um país identificado com a *decadência*, decadência esta quase estrutural, de há três séculos, e não apenas ocasional, provocada externamente por estrangeiros, e internamente pelos inimigos da Liberdade, como no tempo de Garrett. Em última instância, Camões e seu *Livro* – pelo menos para Antero de Quental – podem ser englobados no processo de decadência, uma vez que o autor dos *Sonetos* atribui às proezas cantadas no Poema uma responsabilidade no drama de nossa decadência. (LOURENÇO, 2001, p. 79).

É por isso que Antero de Quental, tanto no artigo de 68 como na conferência de 71, faz refletir a decadência portuguesa em Camões, chegando a atribuir-lhe parte nela. Em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, Camões é apresentado como símbolo da burguesia e de sua política: "a burguezia portugueza póde, por ostentação, levantar uma estatua a Luiz de Camões; mas o povo portuguez, esse, não sabe soletrar o titulo do poema que o poeta consagrou ás suas glorias..." (QUENTAL, 1868, p. 11). Preludiando um posicionamento ideológico que voltaria a aparecer cerca de três anos depois, nas "Conferências do Casino", Antero afirma, nesse artigo, que "Uma nação moribunda é uma coisa poética", mas que "infelizmente a melhor poesia, em politica, não passa de uma politica medíocre", pois "chorar, recordar-se, ou ameaçar em sonoros versos, póde ser extremamente sentimental: mas não adianta uma polegada os nossos negocios..." (QUENTAL, 1868, p. 14). Não estamos, aqui, muito aquém do Antero das *Causas da decadência dos povos peninsulares*, que, tendo a Inglaterra como paradigma em sua aspiração de integrar Portugal à civilização burguesa,

capitalista e industrial, sentenciaria: "as nações modernas estão condenadas a não fazerem poesia, mas ciência". Para Antero, no mundo moderno "quem domina não é já a musa heróica da epopeia; é a economia política, Calíope dum mundo novo, se não tão belo, pelo menos mais justo e lógico do que o antigo" (QUENTAL, 1987, p. 209). Referindo-se à natureza poética das conquistas ultramarinas, tema da epopeia lusitana escrita por Camões, Antero afirma que

> A moralidade subjectiva desse movimento é indiscutível perante a história: são do domínio da poesia, e sê-lo-ão sempre, acontecimentos que puderam inspirar a grande alma de Camões. A desgraça é que esse espírito guerreiro estava deslocado nos tempos modernos (QUENTAL, 1987, p. 208).

Para Antero, Camões era não apenas o cantor de glórias que empobreciam os portugueses, como o "símbolo terrivelmente expressivo" dessa pobreza, que a tradição apresentava "mendigando para sustentar a velhice triste e desalentada". Nesses dois textos de Antero aos quais acabamos de nos referir, esta ideia fica clara: a civilização evoluía e caberia a Portugal seguir seu movimento, o progresso. Todas as forças, todas as iniciativas deveriam entregar-se a esse propósito. Com a poesia não haveria de ser diferente. Não havia mais ocasião para os antigos mitos, dever-se-ia celebrar o futuro, a ciência, a economia política, enterrando, de uma vez por todas, o passado decadente e calando as vozes que o cantavam. É assim que Camões – cuja estátua, mandada erigir pela Regeneração, é vista, no artigo de 68, como símbolo da decadência portuguesa e objeto de consolo de sua burguesia estéril – aparece na conferência de 71 como um dos responsáveis pela decadência de Portugal.

Em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, Antero ataca a Regeneração pela estátua de Camões que ela erguera no Loreto, durante a década de 60. No prefácio dedicado a João de Deus, após tentar demonstrar, de forma um tanto incipiente, a supremacia do Camões lírico sobre o épico ("Os Lusiadas são a epopea do povo: mas a epopea do Poeta é aquele livrinho apenas lembrado dos Sonetos" (QUENTAL, 1861, p. 5), Antero far-se-ia a seguinte pergunta retórica: "Quem fala ai em colunas e estatuas? Camões não se vê, não se funde, não se palpa: sente-se! Que melhor retrato, que maior estatua quereis de que estes versos (CX): E vou de dia em dia, d'ano em ano,/Após um não sei que, após um nada,/Que, quanto mais me chego, menos vejo" (QUENTAL, 1861, p. 6).

Embora apareça de forma mais sutil do que a crítica dirigida à estátua de Camões, nesse prefácio – cujo principal objetivo é o estabelecimento do soneto como forma poética mais adequada ao retrato sentimental do "Poeta" –, já é possível perceber uma posição estética que será tão importante nas *Odes Modernas* quanto na conferência *Causas da*

*decadência dos povos peninsulares*: a condenação da epopeia como gênero capaz de levar a termo a missão social da poesia (o que, à época desses seus primeiros sonetos, já estaria a germinar no pensamento de Antero): "os Lusíadas são a epopea d'um povo; ser-lhe-hão tambem epitafio quando com a sua mão Deus lhe apagar o nome d'entre as nações. Mas qual ha poema de sofrimento que iguale este final do soneto CLXXVII. Triste o que espera! triste o que confia!" (QUENTAL, 1861, p. 5). Enquanto o verso de Camões caberia muito bem entre aqueles que exprimem as sufocadas dúvidas do poeta crente das *Odes Modernas*, a afirmação que o antecede revela um pensamento que estaria no cerne do artigo de 68 e da conferência de 71: a consciência do apagamento do nome de Portugal dentre os grandes impérios do mundo no século XIX. Antero afirma que "os Lusiadas escreveu-os o Soldado; mas foi o poeta quem chorou os Sonetos" (QUENTAL, 1861, p. 5). Esse prefácio, cujo fim mais explícito é a defesa do soneto como "a forma superior do lirismo do coração" (QUENTAL, 1861, p. 5), em oposição à complexidade intelectual da ode, acaba desvelando muito do pensamento do Antero revolucionário, do Antero das ideias e das *Odes*. Antes de terminar esse curto texto, haveria ainda espaço nele para uma alfinetada aos "Castilhos" e para a próspera queixa ao "abismo de tres séculos" que separava Camões de João de Deus (QUENTAL, 1861, p. 6).

Nas *Odes Modernas*, o poeta é quase sempre um visionário que assiste incólume ao crepúsculo das antigas certezas, ao declinar dos antigos ídolos em seu tempo. Ele avança impassível por sobre as ruínas do "mundo velho", erguendo a voz num altivo e soberano voo de águia e apontando para um novo Homem, um novo Deus, uma nova aurora na "praia do futuro". Em contrapartida, desde a edição "Sténio", de 1861, os *Sonetos* de Antero, em sua maioria, revelam inversa e mais intensamente a ocorrência de um tal crepúsculo no âmbito dos sentimentos do próprio poeta, o que apenas se anuncia em raros momentos das *Odes*, como, por exemplo, neste trecho do poema "À História":

> Os montes não intendem estas cousas!
> Estão, de longe, a olhar nossas cidades,
> Pasmados com as luctas furiosas
> Que os turbilhões, chamados sociedades,
> Lhes revolvem aos pés! Vertiginosas
> No mar humano as ondas das edades
> Passam, rolam bramindo ─ elles, emtanto,
> Com o vento erguem ao céo sereno canto!
>
> Ás vezes, através das cordilheiras,
> Com ruido de gelos despregados,
> Um exercito passa, e as derradeiras
> Notas da guerra echoam nos vallados...
> Então ha novas vozes nas pedreiras,
> E a bocca dos vulcões mal apagados,
> De monte em monte, em echos vagarosos,
> Perguntam ─ onde vão estes furiosos? ─

Sim, monte! onde vamos? onde vamos,
Que a Creação, em volta a nós pasmada,
Emmudece de espanto, se passamos
Em novellos de pó sobre essa estrada?...
As águias do rochedo, e a flor, e os ramos,
E a noite escura, e as luzes da alvorada,
Perguntam que destinos nos consomem...
E os astros dizem ─ onde vae o Homem?─

Porque o mundo, tão grande, é um infante
Que adormece entre cantos noite e dia,
Embalado no ether radiante
Todo em sonhos de paz e de harmonia!
O forte Mar (e mais é um gigante)
Tambem tem paz e córos de alegria...
E o céo, com ser immenso, é serenado
Como um seio de heroe, vasto e pausado.

Quanto de grande há hi dorme e socega:
Tudo tem sua lei onde adormece:
Tudo, que pode olhar, os olhos prega
N'algum Iris d'amor que lhe alvorece...
Só nós, só nós, a raça triste e cega,
Que a tres palmos do chão nem apparece,
Só nós somos delirio e confusão,
Só nós temos por nome *turbilhão!*

Turbilhão ─ de Desejos insofridos,
Que o sopro do impossivel precipita!
Turbilhão ─ de Ideaes, lumes erguidos
Em fragil lenho que onda eterna agita!
Turbilhão ─ de Nações, heroes feridos
Em tragédia enredada e infinita!
Tropel de Reis sem fé, que se espedaça!
Tropel de Deoses vãos, que o nada abraça!

Ha nisto quanto baste para morte...
Para fechar seus olhos sobre a vida
Eternamente, abandonado á sorte
A palma da victoria dolorida!
Ha quanto baste por que já se corte
A amarra do destino, emfim partida
Com um grito de dor, que leve o vento
Onde quizer ─ *a morte e o esquecimento!* (QUENTAL, 1865, p. 14-16)

A vida é um "turbilhão", uma "tragédia enredada e infinita", mistura de "delirio e confusão" – "ha nisto quanto baste para morte". Apesar de aparecer em grande parte da poesia de Antero, são os seus primeiros *Sonetos* que parecem estar siceramente prenhes deste sentimento de que tudo na vida é em vão e de que não se tem certeza de nada no mundo. Tratando da evolução poética de Antero, no prefácio à edição dos *Sonetos* por ele preparada em 1886, Oliveira Martins afirma que os sonetos escritos entre 1860 e 1862 contêm, em embrião, todos os sucessivos. Além de denunciarem "uma alma sensível", os poemas dessa fase patentearíam "a preocupação metafísica na sua fase rudimentar de dúvida teológica" (MARTINS, 2001, p. 199).

Em *O Arquipélago das sombras*, Fernando Pinto do Amaral afirma que "o panorama

geral que se nos oferece" nos *Sonetos* "é, acima de tudo, o de uma incessante inquietação espiritual, a infinita *procura* de qualquer coisa capaz de conceder um sentido ou uma finalidade à existência humana". Fazendo recair sua atenção "sobretudo nos sonetos mais antigos", Amaral explica que a entidade procurada nesses poemas "aparece quase sempre sob contornos vagos ou indefinidos", podendo "assumir o nome de Deus – um Deus que infunde nos homens a aspiração de um ideal sempre mais alto, um Deus por vezes susceptível de motivar a esperança ou mesmo a fé do sujeito [...], mas que pode surgir também como o pai impiedoso ou indiferente que abandonou o seu filho e o deixou irremediavelmente só" (AMARAL, 2001, p. 39). Tudo isso pode ser visto neste soneto da edição de 1861, dedicado "A João de Deus":

Se é lei que rege o escuro pensamento
Lutar--em vão--á cata da verdade,
Em vez da luz achar a escuridade,
Ser uma queda nova cada invento;

É lei tambem, (embora grão tormento)
Buscar, sempre buscar a claridade,
E só ter como certa realidade,
O que nos mostra claro o entendimento.

Em tanta confuzão, em tanto engano,
O que há-de a alma escolher? se crê, duvida;
Se procura, só acha... o desatino.

Só Deus póde acudir em tanto dano:
Alimente-se a esprança d'outra vida,
Seja a terra degredo, o ceu destino. (QUENTAL, 1861, p. 14)

No soneto que acabamos de citar, Deus é ainda aquele que pode acudir o homem em suas dúvidas, alimentando a esperança deste numa vida supraterrena. Entretanto, outros sonetos indicam a falência dessa mesma confiança, ou dessa esperança, como este, da mesma edição do anterior, dedicado "A Santos Valente":

Estreita é do prazer na vida a taça:
Largo, como o oceano é largo e fundo,
E, como ele, em venturas infecundo,
O calis amargoso da desgraça.

E comtudo nossa alma, quando passa
No pregrinar da vida pelo mundo,
Prazer só pede á vida, amor fecundo,
Com esta unica esprança só se abraça.

É lei de Deus este aspirar imenso...
E comtudo a ilusão impoz á vida,
E manda buscar luz, e dá-nos treva!

Ah! se Deus acendeu um foco intenso
D'amor e dor em nós, na ardente lida,

Por que a miragem cria... ou por que a leva? (QUENTAL, 1861, p. 8-9)

É como se nos *Sonetos* ecoasse a voz que o arauto de um ainda impalpável "Futuro" de "Justiça" se esforça por abafar impassivelmente no mundo em ruínas que vemos surgir nas *Odes Modernas*. Neste soneto da coletânea de 1861, dedicado "A José Felix dos Santos", essa voz expressa o seu menosprezo cético diante das promessas de um "Futuro" incerto:

Sempre o futuro! sempre! e presente
Nunca! Que seja esta hora em que se existe
D'incerteza e de dor sempre a mais triste,
E só nos farte a esprança um bem ausente!

O futuro! Que importa? se inclemente
Essa hora em que a esprança nos consiste,
Chega... é presente... e só á dor assiste?!
Assim, onde é a esprança que não mente?

Desventura ou delirio? O que procuro,
--Se me foge--é miragem enganosa,
--Se me espera--peór, espetro impuro.

Assim a vida passa vagarosa:
O presente a aspirar sempre o futuro,
O futuro uma sombra mentirosa. (QUENTAL, 1861, p. 11).

Se existe uma dinâmica ascendente nas *Odes Modernas*, em que um estado de ceticismo inicial é superado dialeticamente pela natureza visionária do seu poeta, nos primeiros sonetos de Antero é possível encontrar exatamente o inverso, ou seja, a dinâmica predominante nesses poemas é a que cala abruptamente os "cantos de luz" do eu-poético para fazê-lo ver que a "noite é negra e muda". Veja-se o soneto "Acordado", que, na edição organizada por Oliveira Martins, aparece no ciclo que vai de 1862 a 1866:

Em sonho, às vezes, se o sonhar quebranta
Este meu vão sofrer, esta agonia,
Como sobe cantando a cotovia,
Para o Céu a minha'alma sobe e canta.

Canta a luz, a alvorada, a estrela santa,
Que ao mundo traz piedosa mais um dia...
Canta o enlevo das coisas, a alegria
Que as penetra de amor e as alevanta...

Mas, de repente, um vento húmido e frio
Sopra sobre o meu sonho: um calafrio
Me acorda. ─ A noite é negra e muda: a dor

Cá vela, como dantes, ao meu lado...
Os meus cantos de luz, anjo adorado,
São sonho só, e sonho o meu amor! (QUENTAL, 2001, p. 244).

Nesses primeiros sonetos, o poeta canta os últimos suspiros de uma sincera fé, que

começava a ceder ante as incertezas de um mundo em que Deus não mais respondia aos homens. É já neste pessimismo inicial, caracterizado pela "dúvida teológica", que surgem os primeiros indícios do que se configuraria, mais tarde, em vontade de nada e em mística aspiração à morte. Das incertezas em relação à assistência divina, fala o soneto "XVIII" da edição de 61, intitulado "Ignoto Deo":

> Espremos no Senhor! Ele ha tornado
> Em suas mãos a massa inerte e fria
> Da materia impotente e n'um só dia,
> Luz, movimento, ação, tudo lhe ha dado.
>
> Ele ao que é pobre d'alma ha tributado
> Carinho e amor; Ele conduz á via
> Segura quem lhe foge e se extravia,
> Quem um momento só não o ha lembrado.
>
> E a mim, que aspiro a Ele, a mim que o amo,
> Que tenho vida em mim, que anceio o brilho,
> Hade negar-me o termo d'este anceio?
>
> Buscou quem o não quis; é a mim, que o chamo,
> Hade fugir-me, como a ingrato filho
> Oh Deus! Senhor! meu Pae! espero! eu creio! (QUENTAL, 1861, p. 14).

Como bem notara Eduardo Lourenço, nos poemas dessa temática "a existência é apreendida como realidade problemática, deixando entrever aquela espécie de perplexidade ontológica onde as certezas da consciência crente naufragam" (LOURENÇO, 2000, p. 37). O sentimento absoluto de incerteza acerca da existência com sentido transmuta-se naquela vontade negadora da vida e do mundo a que nos referíamos. A esse respeito, temos dois sonetos exemplares. Primeiramente, vejamos o último da coletânea de 61, dedicado "A Germano Meyrelles":

> Só males são reáes, só dor existe;
> Prazeres só os gera a fantasia;
> Em nada--um imaginar--o bem consiste;
> Anda o mal em cada hora, e instante, e dia.
>
> Se buscamos o que é, o que devia
> Por natureza ser não nos assiste;
> Se fiamos n'um bem, que a mente cria,
> Que outro remedio ha hi senão ser triste?
>
> Quem comsigo podesse que não vira,
> Que esta vida nos sonhos lhe passasse...
> Mas, no que se não vê, labor perdido!
>
> Quem fora tão ditoso que olvidasse...
> Mas nem seu mal com ele ali dormira,
> Que sempre o mal pior é ter nascido! (QUENTAL, 1861, p. 15)

O soneto que acabamos de citar pode ser considerado um dos poemas mais pessimistas

de Antero. Veremos essa tonalidade repetir-se na sua obra madura. O que citaremos a seguir é, talvez, o mais importante dentre os da primeira edição, por antecipar, de forma ímpar, a natureza complexa e contraditória que o poeta micaelense revelaria em seus poemas ulteriores. Trata-se de um poema que se inicia com um tom aparentemente otimista, cheio de exclamações positivas, com um campo semântico construído de palavras que evocam certo vitalismo. O último verso, no entanto, revela aquela tendência que mais tarde se transformaria numa mística aspiração à morte. O soneto é o "X", dedicado "Ad amicos", com o título de "PROPTER SOLATIUM":

> Renasço, amigos, vivo! Ha pouco ainda
> Disse ao viver «_afunde-te no nada"_»
> E já, bem vedes, surjo á luz dourada
> --No labio o rir, no peito esprança infinda--
>
> Ah, flor da vida! flor viçosa e linda!
> Envolto na mortalha regelada
> Do_só_pensar--perdão!--foste olvida...
> Flor do sentir e crer e amar... bem vinda!
>
> A vida! como a sinto, ardente, imensa!
> Não unica! tomando a imensidade!
> Livre! perante Deus surgindo forte!
>
> Que amor! que luz! que pira, vasta, intensa!
> Plenitude! armonia! realidade!
> Mas melhor que tudo isto é sempre a morte. (QUENTAL, 1861, p. 10).

Para Eduardo Lourenço, o "verdadeiro timbre, o canto das profundezas, o que impregna os *Sonetos* da sua tristeza inesquecível é o da morte das esperanças, o do amargo triunfo da dor e do mal e, recobrindo tudo, o do triunfo da Morte" (LOURENÇO, 2000, p. 43-44). Entretanto, segundo Fernando Pinto do Amaral, a presença da morte nos sonetos de Antero "resulta geralmente acolhedora, aparecendo como a única resposta possível para essa longa e angustiada peregrinação que corresponde ao 'caminho estreito' de uma vida humana" (AMARAL, 2001, p. 42-43).

Sobre a relação de Antero com Deus, Eduardo Lourenço afirma que, quando o poeta percebeu que "o perdeu ou ele se disse a si mesmo que esse *Deus* lhe morrera, o seu destino, o seu imaginário, que não tinha nenhum objecto real como horizonte, encontrou-se *literalmente* no Deserto, de onde nunca mais sairia" (LOURENÇO, 2007, p. 155). O jovem Antero sentira dramaticamente o vazio deixado pela perda das suas primeiras crenças, mas "o objecto perdido foi simbolicamente substituído por outros *absolutos* ─ todos de conteúdo *ficcional* ─ como o de juvenis amores, Revolução, socialismo, etc., que forneceram à sua Musa pública o alimento subjectivo do reencantamento do mundo" (LOURENÇO, 2007, p. 155). Apesar

disso, “nada [...] lhe pôde devolver o equivalente à Fé perdida” (LOURENÇO, 2000, p. 32) – Antero “était destiné à être le poète d'une *mort de Dieu* qu'il ne put jamais assumer pleinement, ni dans sa pensée ni dans son coeur” (LOURENÇO, 2007, p. 29).

A fase subsequente da evolução poética anteriana, proposta por Oliveira Martins no seu “Prefácio” à edição dos *Sonetos* que ele preparara, oscilaria entre sonhos alucinantes e “fúrias de desespero, ironias como punhais e gritos lancinates” (MARTINS, 2001, p. 202). Comparando o Antero dos sonetos escritos entre 1862 e 1866, com aqueles que ele considerava românticos “mais ou menos satanistas ou satanizados”, ou seja, com “Heine, Espronceda, Nerval e Baudelaire”, Oliveira Martins ressalva que estes “viveram vidas inteiras nesse estado de ironia e de sarcasmo, de desespero e de raiva, de orgia e de abatimento, de fúria e de atonia” que, para Antero “representam quatro anos apenas!” (MARTINS, 2001, p. 202).

A ironia referida por Oliveira Martins surge mesmo implacável no soneto “Mea culpa”, em que o eu-poético afirma não duvidar “que o mundo no seu eixo/Gire suspenso e volva em harmonia/Que o homem suba e vá da noite ao dia,/E a homem vá subindo insecto e seixo”. Ele afirma, ainda, não chamar “a Deus tirano”, nem queixar-se, nem chamar “ao céu da vida noite fria”, nem “à existência hora sombria”, “acaso, à ordem; nem à lei desleixo”. Humildemente então assume: “A Natureza é minha mãe ainda...” (até quando?); e completa: “É minha mãe...”. A pausa imposta por essas reticências dizem muita coisa... Mas tudo ficará velado pela ironia gerada com o verso final do poema, que o conclui após uma série de condicionais. Vejamos os dois tercetos que complementam o soneto e lhe garantem o fecho irônico:

> A Natureza é minha mãe ainda...
> É minha mãe... Ah, se eu à face linda
> Não sei sorrir; se estou desesperado;
>
> Se nada há que me aqueça esta frieza;
> Se estou cheio de fel e de tristeza...
> É de crer que só eu seja o culpado! (QUENTAL, 2001, p. 247).

Esse soneto tem algo do espirituoso Heinrich Heine. Nele, o eu-poético não faz nenhuma afirmação diretamente ofensiva ao mundo, ao homem, a Deus, à existência, à ventura e à Natureza. Entretanto, todos são desacreditados maliciosamente através da ironia e do subversivo efeito humorístico dela extraído.

A comparação com Baudelaire encontra no soneto “Metempsicose” sua justificava e a ele voltaremos em momento oportuno neste trabalho. No soneto “O palácio da ventura”, o eu-

poético sonha ser um "cavaleiro andante", buscando, "anelante", "o palácio encantado da Ventura". Ao chegar às portas do palácio, batendo "com grandes golpes", afirmará – num verso que lembra muito o início do poema que Gérard de Nerval consagrou: "Eu sou o Vagabundo, o Deserdado". As portas se abrem, mas, dentro, ele encontra "só, cheio de dor,/Silêncio e escuridão – e nada mais!" (QUENTAL, 2001, p. 248). Em "Nocturno", o eu-poético menciona um "Espírito" que passa "quando o vento/Adormece no mar e surge a lua,/Filho esquivo da noite que flutua" (QUENTAL, 2001, p. 240). Mas, é a esse "Gênio da Noite" que ele confia "o sonho" em que o leva "Um instinto de luz, rompendo a treva/Buscando, entre visões, o eterno Bem" na "febre de ideal" que o consome. Em "Jura", menciona-se a "mão gelada/Que apaga a estrela que nossa alma fita" (QUENTAL, 2001, p. 248).

De forma explícita, não há nenhuma invocação a Satã que justifique a comparação estabelecida por Oliveira Martins entre Antero e "românticos satanistas e satanizados" como "Heine, Espronceda, Nerval e Baudelaire". Entretanto, parece-nos que Oliveira Martins tinha alguma razão, embora os sonetos que mais bem patenteiam a sua hipótese sejam alguns dos que, na edição que ele organizara, foram publicados num período diferente do que o delimitado por ele em seu prefácio. Além disso, os poemas em que o satanismo de Antero aparece de maneira mais flagrante foram publicados não nos *Sonetos*, mas sim em *Raios de extinta luz*, coletânea postumamente editada por Teófilo Braga, em 1892. Trata-se do par de sonetos intitulado "O possesso", dos sonetos "Nihil" e "Sarcasmos", e do poema "Gargalhadas", que, apesar de revelar uma esperança ainda muito viva no final, é um dos mais satânicos poemas de Antero. O primeiro poema é de 1873 e a ele retornaremos mais adiante. Os outros três são do ano de 1863. Vejamo-los na sequência:

Homem! Homem! mendigo do Infinito!
Abres a boca e estendes os teus braços
A ver se os astros caem dos espaços
A encher o vácuo imenso do finito!

Porque sobes à rocha de granito?
Porque é que dás no ar tantos abraços?
E cuidas amarrar com férreos laços
Um reflexo de sombra de um esp'rito?

Vê que o céu, por escárnio, a luz nos lança!
Que, à tua voz, a voz da imensidão
Responde com imensa gargalhada!

A ideia fechou a porta à esp'rança,
Quando lhe foi pedir gasalho e pão...
Deixou-a cara a cara com Nada!!... (QUENTAL, 2001, p. 570).

A primeira e a última palavra desse soneto sintetizam de forma invulgar todos os significados nele contidos. “Homem” e “Nada” formam a receita de uma lógica infernal: a lógica do niilismo. Diante da ausência de valores, o “mendigo do Infinito” olha para um céu onde os astros se esfarelam e já não podem mais cobrir-lhe o “imenso vácuo do finito”, sua carência de absolutos. A consciência do escárnio celeste pode ser considerada um traço satânico. O poeta que lança esse aforismo em forma de soneto é o próprio Satã, que também foi abandonado neste mundo com o homem a quem ele se dirige. O fim de todas as certezas é anunciado pela “imensa gargalhada” com que “o céu” responde à “voz” do desespero humano, “a voz da imensidão”. Só resta ao “Homem”, “Como tudo, enfim, que geme/No abraço dos turbilhões”, “de olhos postos no inferno”, lançar, também, “ao céu as maldições”, como consta no satânico poema “Gargalhadas”, em que o eu-poético afirma ver

> Tudo partido, enlaçado,
> Em desesp’rados abraços
> Ruindo pelas quebradas,
> Rolando pelos espaços,
>
> Nos *paraísos perdidos*
> E ─ agora ─ feitos desertos,
> Como legião de demônios
> Rugindo infernais concertos;
>
> Tudo vai, se rasga e parte,
> Como em cidade assaltada,
> Sob esses tufões gelados
> Da tormenta ─ gargalhada! (QUENTAL, 2001, p. 586-7).

Essa gargalhada infernal “não é mais que o arranco da agonia”, “Não é o riso belo da Harmonia,/É apenas gargalhada de Possessos”, pois “Há dentro deste mundo algum demônio,/Que [...] obriga a torcer assim a boca” (QUENTAL, 2001, p. 590). Mas, no fundo, o fim do poema revela ainda muita crença:

> Mas basta! A luz doirada
> Um dia há-de surgir!
> E a venda, desses olhos,
> Por fim também cair!
>
> E a Gargalhada imensa
> Fechar a horrível boca!
> E ser canto suave
> Essa atroada rouca! (QUENTAL, 2001, p. 591).

Em “Sarcasmo”, a “estrada do infinito” está deserta, o céu já não reflete nada de absoluto e é apenas “do nada espelho”. E se “Deus é velho”, “A cruz de Cristo está feita um palito” – “Nem já é Verbo o verbo... é só um *Dito!*”. A troça satânica atinge o próprio Satã,

fazendo dele mais um pobre "mendigo do infinito" que sucumbirá à noite fria e muda da existência reduzida a nada:

> Nada disso me dá a mim cuidado;
> Mas morrer Satanás também de frio...
> Mas não haver já mal que se combata...
>
> Não poder já ao demo um condenado
> Render a alma imortal... por desfastio...
> É isso o que me dói, o que me mata!... (QUENTAL, 2001, p. 571).

Os tercetos finais desse soneto revelam que a suspensão do véu do "Bem" e do "Mal" era algo que ainda merecia os cuidados de Antero, que ele ainda não conseguia resolver de forma inequívoca em sua poesia. Daí a queixa por "não haver já mal que se combata". Poucos dos que se ocuparam apologeticamente do "Mal" através da literatura conseguiram superar os limites da ordem contra a qual se insurgiam. Muitos atacaram a Deus, mas permaneceram imersos na metafísica cristã ao se apegarem a um ser que somente nela encontrava suporte. Superar esses limites significa suspender o véu do Bem e do Mal. Antero parece ter pressentido que essa conquista trazia consigo o "perigo" de ver-se realmente entregue ao verdadeiro "Nada" que é a ausência total de referências.

Sartre lançara a questão de saber se o verdadeiro ateu se ocupa de forma tão radical daquele em quem não acredita. Bataille questionara se a radical insurreição contra Deus não é uma espécie de autocondenação a que o homem impôs a si próprio. É como se a criação de tábuas novas pudesse inocentá-lo dos antigos crimes. Mas, enquanto houver tábuas, sempre haverá crimes. O que, então, haveria além das tábuas? O que haveria além do bem e do mal? Essa questão inquietara a muitos pensadores, sobretudo os que, em meados do século XIX, viram as velhas tábuas partindo-se. Emendá-las, fazer outras, vislumbrar um mundo sem elas, são temerosas questões para as quais ainda não se tem uma resposta decisiva. Não haver mal a ser combatido – fora este o último fantasma perseguido por Antero. Mas sabemos que os poetas mentem. Foi o que afirmara Zaratustra, ele que também se declarou poeta. Também mentem os filósofos. Mas a mentira andou em decadência no século de Antero, que foi também o de Nietzsche – um dos pregadores da necessidade de falsidade. A ideia de uma falsidade necessária será importante a partir daqui. Voltaremos a ela.

Heiner Hess, em sua obra *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, faz a seguinte afirmação sobre o que foi abordado por nós até aqui:

> Aspirações da alma humana, caos, céus fechados e sarcasmos cósmicos, frio glacial de alturas transcendentes, gargalhadas infernais, impotência de um Deus velho, Satanás morrendo de

> frio ─ eis algumas das fórmulas imagéticas e dos esquemas de pensamento que, de par com a tendência pessimista, não só percorrem toda a poesia de Antero, como se tornaram modelares também para outros: para o Eça dos finais da década de sessenta, para sua invenção, de parceria com Antero, do "poeta satânico" Carlos Fradique Mendes" (HESS, 1999, p. 55).

Em *O primeiro Fradique Mendes*, Joel Serrão afirma que o satanismo fradiquiano fora sintomático dos esforços de Antero, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis para a criação de "uma nova mundividência na qual o homem, assumindo-se como responsável pelas mitologias vigentes e em crise", assumia, também, "os riscos implícitos do seu próprio endeusamento, pois que ele era, afinal, a matriz das suas próprias aspirações ao divino, depois coisificadas" (SERRÃO, 1985, p. 203). Nesse contexto, "embora também moribundo", o próprio

> Satã adquiria uma dignidade nova da qual, até então, havia sido despojado. E, nesta perspectiva, evocá-lo implicava, a um mesmo tempo, duas consequências interdependentes: consagrar a morte do Deus tradicional e anunciar o novo Deus, afinal, o Homem na plenitude das suas virtualidades readquiridas. O nietzschiano Zaratustra preparava o seu discurso apocalíptico, o qual, aliás, não tardaria muito (1883-1885) a ser lançado aos quatro ventos... (SERRÃO, 1985, p. 204).

Entretanto, Serrão pondera que seria necessário reverter-se "aos estreitos condicionalismos portugueses, e à aventura dos três arautos dos tempos novos", que, com efeito, "não sabiam, nem saberiam, que nesse momento não estavam sós":

> Aquilo que um Nietzsche levaria por diante, com apaixonado empenhamento, até aos limites da insânia mental, abriria caminho, entre nós, como uma operação, em última instância, de higiene mental, buscando-se, mediante a linguagem lírica, o outro lado das coisas, a novidade, a ousadia, o *frisson nouveau*, a provocação, com algo também de gratuito desfastio (SERRÃO, 1985, p. 204).

Nossa atenção, aqui, centra-se, é claro, mais fundamentalmente em Eça e Antero, dada a delimitação do objeto desta pesquisa. Entretanto, Jaime Batalha Reis, que também tivera parte importante nesse processo, embora não seja alvo de nossas preocupações neste trabalho, não pode deixar de ser por nós convocado. Em *Anos de Lisboa (Algumas lembranças)*, texto que faz parte do *In Memoriam de Antero de Quental* (1896), é assim que ele nos relata o surgimento de Fradique:

> Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão e mau uso, – pensamos em suprir uma das muitas lacunas lamentáveis criando, ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes (REIS, 1896, p. 460).

Na sequência, Batalha Reis revela-nos o "plano" dos três para que tais objetivos fossem alcançados:

> O nosso plano era considerável e terrível: tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites, deduzindo, com implacável e impassível lógica, todas as consequências sistemáticas dos pontos de partida, por monstruosas que elas parecessem. Dessa filosofia saía naturalmente uma poesia, toda uma literatura especial, que o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, nos propúnhamos construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis (REIS, 1896, p. 460-461)

Esse plano "terrível" de criar uma filosofia com ideais "diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites" lembra-nos o "ideal inverso" dos "filósofos do futuro" que Nietzsche dizia serem inverossímeis em seu tempo. No trecho que se segue, Batalha Reis descreve o método com que ele, Eça e Antero pretendiam pôr em prática esse "terrível" plano: "nós projectávamos criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do espírito, mais longe, mais fundo que Pöe, que Nerval, que Baudelaire" (REIS, 1896, p. 461). É também graças à capacidade de Nietzsche para "criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais do espírito" que surge o seu Zaratustra, um "fantasma", um companheiro capaz de fazê-lo "permanecer de bom trato em meio aos maus tratos", em meio àquilo que considerava o seu pensamento mais terrível, o eterno retorno do mesmo. Cleonice Berardinelli, no artigo *Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro*, define com clareza e simplicidade a existência de Fradique:

> Fradique é feito da mesma substância de que se fizeram Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis; é, ele também, produto da imaginação, heteronímico, como afirma Pedro da Silveira. A diferença mais visível entre eles está em que um único Fernando Pessoa "deu à luz" vários autores, enquanto que foram pelo menos três – Eça, Antero e Batalha Reis – os criadores de só um Fradique (BERARDINELLI, 1992, p. 12).

Indagamo-nos se Fradique não teria sido feito, também, da mesma substância com que Nietzsche fizera o seu Zaratustra. Apesar deste não ser um heterônimo, mas um personagem, eles têm funções parecidas. Além disso, a estratégia dos criadores de Fradique, de se posicionaram inversamente em relação aos valores convencionalmente aceites em sua sociedade, justificaria o paralelo em questão. Mas, o que mais poderia haver em comum entre esse poeta "da hora intermédia do cair da tarde" e o profeta do "Meio-dia", instante da sombra mais curta? Talvez, a relação a ser estabelecida seja menos entre o poeta e o profeta e mais entre seus criadores. Sabemos das dificuldades de Nietzsche ante o que ele considerava o

"mais pesado dos pesos". Zaratustra fora um artifício psicológico criado por Nietzsche para a superaração de seu niilismo mais extremo, mas ele mesmo precisou estar convalescente durante sete dias antes de superar o seu "pensamento asbimal". E Fradique? A sua aparição teria sido uma invenção puramente literária, resultante da veia irreverente de seus autores? Jaime Batalha Reis faz uma afirmação reveladora nesse sentido:

> Essas poesias eram supostas artificialmente escritas, como eu já disse, colocando-se os verdadeiros autores, de propósito, num ponto de vista estranho. Não estou porém inteiramente certo que o Antero de Quental [...] não pusesse às vezes, com sinceridade, sentimentos próprios no que Carlos Fradique Mendes assinava (REIS, 1896, p. 462).

Essa precursora tentativa heteronímica coletiva fora responsável pela publicação de oito poemas. Os quatro primeiros[23] apareceram num folhetim anônimo, em 29 de agosto de 1869, n'*A Revolução de Setembro*, de Lisboa. Os quatro últimos[24] saíram no portuense *O Primeiro de Janeiro*, de 5 de dezembro do mesmo ano.

Antero, que, à época da primeira publicação, estava em viagem pela América do Norte, faria a apresentação dos poemas publicados no Porto. Ele inicia seu breve texto exaltando "as qualidades puramente estéticas" do "originalíssimo poeta Carlos Fradique Mendes", tais como "a sua originalidade de estilo", a "facilidade de ritmo", o "colorido da frase", etc. Feitas essas reservas ao talento do "amigo", Antero afirma que a sua consciência o mandava, "em nome de alguma cousa superior à simples estética, em nome do *ideal na arte*, que é a sua lei suprema, protestar amigavelmente, mas energicamente, contra a *ideia mãe* da sua poesia, o fundo mesmo de sentimento sobre que assenta a sua inspiração". A "escola" a que pertencia o "sr. Mendes" era aquela que, "por toda a Europa", viera "substituir em parte, e em parte opor-se à escola romântica". Essa escola teria "uma estética", "uma poética", "tudo enfim quanto caracteriza um verdadeiro *movimento*, no mundo do espírito". À sua frente, como poeta e legislador, Baudelaire punha em "obra as doutrinas da nova *plêiade*". O "*satanismo*" era, na opinião de Antero, "um facto literário europeu, um grande movimento". Antero ressalta, porém, que "ser uma grande tendência não quer dizer ser uma boa tendência", e era por isso que se lhe devia "levantar o conselho, a doutrina e o protesto" (QUENTAL apud SERRÃO, 1985, p. 265-6):

> O *satanismo* pode dizer-se que é o *realismo* no mundo da poesia. É a consciência moderna (a

[23] Trata-se dos poemas: "Soneto", "Serenata de Satã às estrelas", "A velhinha" e "Fragmento da guitarra de Satã".
[24] Trata-se dos poemas: "A Carlos Baudelaire", "Intimidade", "As flores do asfalto" e "Noites de primavera no boulevard".

> turva e agitada consciência do homem contemporâneo!) revendo-se no espectáculo das suas próprias misérias e abaixamentos, e extraindo dessa observação uma psicologia sinistra, toda de mal, contradição e frio desespero. É o coração do homem torturado e desmoralizado, erigindo o seu estado em lei do Universo...
> É a poesia cantando, sobre as ruínas da consciência moderna, um *réquiem* e um *dies irae* fatal e desolador! (QUENTAL apud SERRÃO, 1985, p. 266).

Antero lança, então, os seguintes questionamentos: "ora, francamente, será esta a missão da Poesia?"; "o seu ideal, isto é, a sua lei suprema, não será, pelo contrário, consolar, moralizar, apontar o belo espiritual, a esperança e a crença?". Em resposta aos próprios questionamentos ele afirma que "a poesia não pode ser o grito da agonia", pois "é a voz mais pura e mais íntima do coração". Retomando a indagação claramente retórica ele pergunta: "não estará pois a nova escola, com todo o seu talento e originalidade poderosa, arrastando a Arte para um caminho de perdição, no fim do qual não pode estar senão a ruína do mundo moral e a morte mesma da poesia?" (QUENTAL apud SERRÃO, 1985, p. 266).

O texto, iniciado com o reconhecimento das "qualidades estéticas" do autor dos "Poemas do Macadam", torna-se, então, ensejo para que, em oposição à sua estética satânica, Antero reafirme aquela alta missão da poesia e do poeta já pregada na "Nota" que acompanha as suas *Odes Modernas*. No entanto, ao findar sua apresentação, o autor prevê para Fradique "um grande futuro", e, para sua época, "um grande poeta", afirmando acreditar que o seu amigo tenha "um espírito muito alto e muito esclarecido, para que não entre (passado o primeiro período de ardor, próprio das vocações verdadeiramente originais) no caminho eterno da grande poesia, o caminho largo, sereno e luminoso do Ideal" (QUENTAL apud SERRÃO, 1985, p. 267).

Antero parece querer evitar qualquer possibilidade de identificação entre ele e o satanismo baudelairiano de Fradique, o que era muito coerente com o projeto de mistificação que justificava a existência deste proto-heterônimo. É preciso lembrar que, além de já ter pregado a missão redentora da poesia e do poeta no posfácio de suas *Odes Modernas*, Antero também já havia defendido firmemente essa posição contra Antônio Feliciano de Castilho na polêmica conhecida como "Questão Coimbrã". Haveria, por esse lado, alguma coerência na atitude defensiva relativamente àqueles valores que eram veiculados de forma heteronímica. Mas, o que dizer quando Antero publica alguns dos poemas fradiquianos na coletânea de suas juvenílias, as *Primaveras românticas*, em 1872? Trata-se dos poemas "Intimidade", "As flores do asfalto" (que, na obra de 1872, aparece com o título de "Versos") e "A Carlos Baudelaire". Segundo Cleonice Berardinelli, os dez quartetos em alexandrino desse último poema

> revelam uma outra face do poeta filósofo: um Antero de olhar agudo e penetrante que vê o exterior das coisas e gentes sem nele se deter, esmiuçando-lhe também a profundeza e vincando a antinomia entre ambos, de que resultam os contrastes entre o que se sente e o que se diz. Sua linguagem entremeada de barbarismos é joco-séria, funcionando como a "luneta do tom" que ele mesmo diz que encobre um esqueleto frio e horrível – mas por fora / *irreprochablement* vestido à benoiton!... (BERARDINELLI, 1992, p. 12).

Ao opor o poema fradiquiano à face de "poeta filósofo" de Antero, Berardinelli parece ter em vista o Antero das *Odes Modernas*. Os poemas fradiquianos de Antero são mesmo uma face que contradiz os princípios orientadores dessa obra, ou seja, a crença num "Futuro" de "Justiça", a "Fé" na "Verdade", a esperança da "Igualdade". As contribuições anterianas à mistificação fradiquista revelam um poeta impassível, satânico, de nítida influência baudelairiana.

Sabemos que o satanismo já havia se insinuado na poesia mais primeva de Antero. Porém, é apenas com o surgimento de Fradique que esse satanismo incipiente ganha contornos inegavelmente baudelairianos, indicativos de renovação na lírica portuguesa. Pela primeira vez, na língua de Camões, a forma por ele consagrada cantaria as "flores nascidas sobre o asfalto", que produzem "o aroma irritante e acre do Vício!" (QUENTAL, 2001, p. 176). No poema dedicado ao "AUTOR DAS «FLORES DO MAL»", exalta-se "o mal com consciência" do poeta que fora o símbolo "dum século fantasma/Tão sábio que é ateu" "e que de nada pasma/Olhando o mundo à luz do gás do Boulevard..." (QUENTAL, 2001, p. 175). Segundo Rainer Hess, os dois últimos poemas da segunda aparição de Fradique "contêm, pela primeira vez na poesia portuguesa, aquilo que verdadeiramente constitui a modernidade de Baudelaire: o universo da grande cidade, de cujos fenómenos negativos ele extrai estímulos poéticos, um mundo de fascinação" (HESS, 1999, p. 135). Ainda segundo esse autor, em "*Noites de Primavera no Boulevard*, o mais extenso e último dos seus oito poemas, Fradique Mendes dá-nos um quadro mais concreto da fascinação exercida pelo mal" (HESS, 1999, p. 135). Dentre todos os poemas de Fradique, parece-nos que esse seja o que mais fundo leva a lição baudelairiana. Por isso, nos deteremos nele com mais atenção a partir daqui.

O poema é construído por versos alexandrinos de rimas emparelhadas e com voluptuoso uso do encavalgamento. Esse recurso é acentuado pelo assíndeto e pela caótica enumeração, que lhe conferem um movimento centrípeto irresistível que vai do "tumulto" "infernal" da rua "para outro mais profundo", aquilo mesmo que o eu-poético pensa e sente: "A vertigem também minha alma tomou.../Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...". Antes disso, esse eu-poético havia saído de casa numa "tarde de abril, à luz crepuscular", "buscando um pouco de ar". Mas, "na rua", encontra um "inferno de gente" levada por "mil paixões, confusa, douda, ardente!". O mundo que vê parece-lhe apocalíptico, lembrando os

sonhos de São João e os círculos infernais de Dante, mas não o conduz a nenhuma elevação ou purificação. Ao contrario, a "horrível poesia" que exala dessa "confusão" vista à "luz vibrante e vivida do gás", essa "volúpia atroz", essa "estranha magia/Que irrita, acende e faz os sentidos arder", principalmente quando o eu-poético sente "os aromas de mulher", parece "um fluido de delírio, em vórtice a girar...", "buscando sempre o fundo".

Em seu delírio, o sujeito poético percebe que "é outro o mundo ali!, outra ideia! Outro ser!", em que fora suspenso o véu do "Bem" e do "Mal" – que já "não têm o aspecto que usam ter...". Ali, onde "O vício é formosura – o vício é poesia", a "lei" é a "folia" e a "confusão". E se na busca pela excitação "dos sentidos" "o vício não bastar, no Crime pode haver/Magia e atracção e fonte de prazer!". O sujeito poético, que já fora apanhado pelo giro voluptuoso e centrípeto do delirante vórtice, sentindo-se, também, um "filho da paixão", lança, num lance histriônico, o portentoso brado: "Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!/Que o mundo caia e volta e se abra, que importa?".

O silêncio que se segue, marcado pelas expressivas reticências, demonstra a importância do momento para o poema. Após ele, o sujeito poético sente o "olhar de estrelas" do "céu, imenso e fundo". Mas o movimento é irreversível e ele reconhece: "o delírio parece/Que me enche o coração, e vida me endoidece!/Sim! a paixão governa e o Prazer é rei!".

Os últimos três versos talvez prestem para definir não apenas o próprio poema – do qual acaba se destacando pela sua espantosa autonomia semântica – como dizem muito a respeito da essência de todo o processo mistificador que por trás dele está: "O mundo é artifício! – e, incerto, nem já sei/Se estes bicos de gás são realmente estrelas,/Ou só bicos de gás essas esferas belas!". Pela importância que atribuímos a esse poema, ele segue, na sequência, em sua integralidade:

Quando em tarde de Abril, à luz crepuscular,
Saio de casa e vou buscando um pouco de ar,
Que tumulto na rua! e que inferno de gente,
Que levam mil paixões, confusa, douda, ardente!
É um mundo que sai, parece, das visões
De Dante ou São João, ruindo entre baldões
De um círculo infernal para outro mais profundo.
E outro, e dez, e mil, buscando sempre o fundo!
E, em volta, a luz vibrante e vivida do gás
Inunda a multidão, inimiga da paz!
Sai desta confusão uma horrível poesia,
Uma volúpia atroz, uma estranha magia,
Que irrita, acende e faz os sentidos arder.
Exalação magnética, aromas de mulher,
O contacto que excita, um fluido de desejos,
E como que no ar um trocar-se de beijos,
Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis...

É o povo, outra vez, das antigas Babéis,
É Gomorra, outra vez, e o lago de Sodoma,
E as Bacantes febris da desgrenhada Roma,
Com mais força somente, e essa nova paixão
Que sai do foco a arder da Civilização!
Sim, há paixão ali, e vida, intensa vida,
Por mil caminhos vãos espalhada e perdida,
Mas magnética, activa e enchendo todo o ar
De um fluido de delírio, em vórtice a girar...
Em volta da cidade é como uma cintura
De loucura e de amor, sobre a extensão escura...
É outro o mundo ali! outra idéia! outro ser!
O Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter...
O vício é formosura – o vício é poesia –,
Parece a criação ter por lei a folia.
E sentidos, e alma, e tudo, em confusão
Bradam: – «O Universo é filho da paixão!
«Amai, vivei, clamai! Rugi, se nos rugidos
«Há uma força mais, que levante sentidos!
«Se o vício não bastar, no Crime pode haver
«Magia e atracção e fonte de prazer!
«Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!
«Que o mundo caia em volta e se abra, que importa?
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
E lá de cima o céu, imenso e fundo, está
Olhando, com olhar de estrelas, para cá...
Mas o mais triste, ó céu! ó astros! é que o abismo,
Que tenho em torno a mim, é no que penso e cismo!
A vertigem também minha alma me tomou...
Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...
E desejo e estremeço... e o delírio parece
Que me enche o coração, e a vida me endoidece!
Sim! a paixão governa e o Prazer é rei!
O mundo é artifício! – e, incerto, nem já sei
Se estes bicos de gás são realmente estrelas,
Ou só bicos de gás essas esferas belas!
*Paris: Abril de 1867*.
*1869* (QUENTAL, 2001, p. 623-5).

É inegável que haja inversão de valores nesse poema, e que o "plano" inicial da mistificação fradiquiana, relatado por Jaime Batalha Reis, de se criar, "no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do espírito", "uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites" é conseguido nele de maneira exemplar. Entre o "Bem" e o "Mal", não há senão um "fluido" que põe "sentidos, e alma, e tudo, em confusão". Deus, se não está morto, foi parar no interior do próprio homem. E não se pode confundi-lo com o que Antero a esse respeito dissera, por exemplo, na epígrafe da "Parte Primeira" das *Odes Modernas* de 1865, ou seja, que "L'Idée... c'est Dieu!" (QUENTAL, 1965, p. 6). Esse Deus das "Noites de primavera no boulevard" é aquele que se infere quando o eu-poético diz que "O Universo é filho da paixão!". A obra demiúrgica é atribuída à mesma "paixão" que faz surgir "no ar um trocar-se de beijos/Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis...". Por fim, após a exaltação da loucura e do vício, o "Crime" adquire uma posição de dignidade no final do poema. Poder-se-ia pensar:

a lição de Baudelaire foi levada a termo com perícia. Também isso é inegável.

No restante dos poemas anterianos de Fradique também é possível detectar a influência daqueles "românticos, mais ou menos satanistas ou satanizados", referida por Oliveira Martins, algumas das quais já reveladas na poesia pré-fradiquiana de Antero. Em "intimidade, por exemplo, quando o eu-poético pede à sua musa para que esta jure, "mentindo", que ainda lhe tem amor (QUENTAL, 2001, p. 153), temos o tema da traição amorosa em termos muito semelhantes ao presente no poema "Amor no mar", publicado primeiramente no nº 27 do *Século XIX*, de um 1 de junho de 1864, com o título de *Onda do mar – Onda do amor*, e depois incluído com o novo título nas *Primaveras românticas*. Vejamos os quatro últimos quartetos desse poema:

> Seu duvidoso brilho é quem me leva...
> Sua fuga traiçoeira é quem me prende...
> Num pingo d'água se balança e pende
> Minha alma, suspendida sobre a treva...
>
> Mais se ama quem mais foge. As curtas horas
> De nossas ilusões... eis nossa glória...
> Só quanto nos traiu deixa memória...
> Adoro as ondas... porque são, traidoras...
>
> Amor é água pérfida, mas bela,
> Mas cheia de harmonias. Vai, minha alma...
> ─ Um momento de vida e luz e calma! ─
> Sepulta-te depois no fundo dela...
>
> Só te peço que *saibas* enganar...
> Uma hora só ─ mas dum engano amigo...
> Onda d'amor, leva-me tu contigo...
> Oh! Levai-me convosco, ondas do mar! (QUENTAL, 2001, p. 159-60).

Segundo Maria Manuela Gouveia Delille, em sua obra *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (1844 a 1871)*, essa temática teria sido colhida em Heine, mas essa autora afirma que "Antero transpõe claramente para o plano geral existencial aquilo que em Heine se desenrola apenas na esfera restrita do sentimento amoroso" (DELILLE, 1984, p. 190). Nesse sentido, pode dizer-se que essas "ondas do mar" representam aqueles fantasmas que, segundo o próprio Antero, foram uma espécie de véu de Maya para ele ante o sem sentido da existência. No soneto "As flores do asfalto", publicado posteriormente nas *Primaveras românticas*, com o título de "Versos", essa desilusão existencial pode ser vista na contraposição que o eu-poético faz entre as flores de sua mocidade, colhidas com "mão casta" e que "Falam d'Amor e Bem à alma enlevada...", e "as flores nascidas sobre o asfalto/Dessas ruas, no pó e entre o bulício". Apesar de reconhecer a "fragância subtil, mas nunca exausta", das primeiras, a conclusão do soneto revela a preferência do eu-poético pelas últimas, pois, à

pergunta: “Que têm elas, que assim nos endoidecem?”; dá-se a resposta: “Têm o aroma irritante e acre do Vício!/Têm o que mais as almas apetecem...” (QUENTAL, 2001, p. 175-6).

Se, em “Flores do asfalto”, dá-se preferência às flores colhidas nas ruas, “no pó e entre o bulício”, em detrimento àquelas de sua “mocidade”, deve-se reconhecer que, até aí, seriam necessários alguns passos mais do que aqueles que, em “Amaritudo” – publicado na edição dos *Sonetos* de 1886, entre os poemas escritos de 1862 a 1866 –, haviam levado o eu-poético a sentar-se “À beira do caminho”, escutando “passar o agreste vento,/Exclamando: assim passe quanto amei!”. A indagação com que “Amaritudo” tem sua conclusão demonstra bem essa distância entre os dois poemas: “Ó minh’alma, que creste na virtude!/O que será velhice e desalento,/Se isto se chama aurora e juventude?” (QUENTAL, 2001, p. 242). A opção pelo mal (“o aroma irritante e acre do Vício”) em “Flores do asfalto”, em vez da sua simples constatação (“Vejo os votos da minha mocidade/Receberem somente escárnio e insulto”) em “Amaritudo”, representa um momento de originalidade em relação à tradição lírica portuguesa na obra de Antero.

Esse traço de originalidade importado dos românticos “mais ou menos satanistas ou satanizados” aparece também em “Fragmentos da guitarra de Satã”. Nesse poema, em nome da “estranha aparição” (“filha do desejo” e “filha da soidão”) de suas noites, por quem treme e chora querendo com ela “fundir” “Suspiros, ais, rugidos”, o eu-poético “Dera ideais queridos/Deuses e fé” que seguia:

> Sim! dera as profecias
> E os cultos salvadores,
> E os Gólgotas, e as dores
> E as Bíblias dos Messias (QUENTAL, 2001, p. 622-3).

Após matar em si todos os deuses, todas as crenças, as leis, o eu-poético está como uma moeda envelhecida, sem efígie, a que se pode dar qualquer face. É com essa moeda sem valor que pretende pagar pelo seu desejo:

> Por ti minh’alma clama,
> Corre a meus braços breve,
> Sejas de fogo ou neve,
> Sejas cristal ou lama! (QUENTAL, 2001, p. 623).

Essa volatilidade ontológica, puro cálculo de utilidade que se realiza num plano mais além do bem e do mal, é a mesma que faz com que o eu-poético de “Noite de primavera no boulevard” se renda ao novo Deus (a paixão) que tem dentro de si. Há algo desse poema num soneto mais antigo de Antero em que podemos perceber a clara distinção entre a sua poesia

fradiquiana e a anterior à mistificação de 69. “Amor vivo”, publicado, em 1886, entre os *Sonetos* escritos de 1862 a 1866, inicia com a palavra “Amar!”. Na sequência, o eu-poético afirma que não se trata de qualquer amor, “mas dum amor que tenha vida...” e que “Não sejam sempre tímidos arpejos,/Não sejam só delírios e desejos/Duma doida cabeça escandecida...”. O eu-poético caracteriza o seu ideal de “Amor” como aqueles “amores que têm vida...”, em oposição a “beijos/Dados no ar – delírios e desejos” (QUENTAL, 2001, p. 235).

Em “Noites de primavera no boulevard” não se fala em amor, mas canta-se “O contato que excita, um fluido de desejos,/E como que no ar um trocar-se de beijos,/Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis... (QUENTAL, 2001, p. 624). No plano idealizado, os beijos dados ou trocados no ar recebem uma conotação negativa, enquanto que, no plano satânico, esses beijos são o que há. É a volúpia quem domina, movimento espiralado das paixões rumo ao abismo desconhecido que há em cada um. O eu-poético, aparentemente impassível, se deixa tomar pela “vertigem”: “Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou.../E desejo e estremeço... e o delírio parece/Que me enche o coração, e a vida me endoidece!” (QUENTAL, 2001, p. 625). A vertigem serve ainda para revelar alguns segredos da poética do fradiquismo: “O mundo é artifício! – e, incerto, nem já sei/Se estes bicos de gás são realmente estrelas,/Ou só bicos de gás essas esferas belas!” (QUENTAL, 2001, p. 625). O segredo é o artifício, o efeito, a astúcia para fazer valer o falso num mundo esvaziado de verdades. O segredo é a descoberta de que a necessidade de verdade pode alimentar-se de falsidade. Mas até quando?

Para Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*, Baudelaire foi, ao mesmo tempo, “o primeiro grande lírico do modernismo” e “o primeiro teórico decisivo, na Europa, da lírica e do sentimento artístico modernos” (FRIEDRICH, 1978, p. 30). Uma das características da modernidade de Baudelaire apontadas por Friedrich é o que ele chama de “Despersonalização”. Segundo esse autor, nenhuma das poesias baudelairianas poderia ser explicada, “em sua própria temática”, “com a base de dados biográficos do poeta” (FRIEDRICH, 1978, p. 36).

Terá sido essa a verdadeira lição aprendida de Baudelaire pelo Antero que dá voz a Carlos Fradique Mendes? A questão é que a despersonalização não é apenas um recurso estético, é um fenômeno ontológico desde a “morte de Deus”. O fim das verdades, a incapacidade de qualquer verdade para manter-se e fazer o homem suportar a sua vontade incondicionada de verdade, o seu medo de se deixar enganar, isso não é puro artifício, apesar de poder haver algum artifício, apesar de tudo se tornar artifício após a retirada das verdades absolutas.

Mesmo passado o momento da mistificação fradiquista, Antero voltaria a publicar poemas eivados do satanismo e do ceticismo baudelairiano. O soneto "O convertido" é um bom exemplo da permanência de Fradique na sua obra madura. Ele fora publicado no número 3 do *Cenáculo*, em 1875, ano em que Antero lança a segunda edição das *Odes Modernas*. O eu-poético senta-se à "ímpia mesa", "Entre os filhos dum século maldito", tempo em que, "sob o folgar, geme a tristeza/Duma ânsia impotente de infinito". Após cuspir "no altar avito/Um rir feito de fel e de impureza...", ele vê abalada a sua "firmeza". Voltando-se para Deus, a sua "alma triste", "Erma, cheia de tédio e de quebranto", procura achar "a paz na inércia e esquecimento". Mas, a contradição dessa suposta conversão está no fato de, no último verso do soneto, o eu-poético dizer, carregado de ceticismo, que só lhe falta "saber se Deus existe!" (QUENTAL, 2001, p. 288). Esse poema também reapareceria tanto na edição dos *Sonetos* de 1881, organizada pelo próprio Antero, quanto na de 1886, de responsabilidade de Oliveira Martins.

No soneto "Divina comédia", publicado na edição de 86, a pergunta dos homens: "Por que é que nos criastes?", dirigida aos "Deuses impassíveis", obtém a seguinte resposta dos mesmos: "Homens! porque é que nos criastes?" (QUENTAL, 2001, p. 290-1).

Na edição dos *Sonetos* de 86 também reaparecia, com o título de "Diálogo"[25], o poema "Soneto", publicado n'*A Revolução de Setembro*, em 29 de agosto de 1869, dentre as demais composições atribuídas a Carlos Fradique Mendes naquele periódico. Esse soneto narrativo é um apólogo em que a terra, chamada pelo narrador de "vale obscuro" e "monte áspero e mudo" – o que, sem a devida atenção, pode passar-se como parte da fala da personagem que terá voz na sequência –, é indagada pela cruz nos seguintes termos: "─ «Quem és tu, abismo e jaula, aonde tudo/Vive na dor e em luta cega e brava?" (QUENTAL, 2001, p. 265); "Que fazes tu de grande e bom, contudo?" (QUENTAL, 2001, p. 266). A terra, "sempre em trabalho", é considerada pela cruz uma "condenada escrava", "lodo informe e rudo", "fogo e hórrida lava...". Afirmando que não havia "alta e livre serra" que lhe pudesse ser igualada, a cruz se autodeclara como "amor, firmeza", "paz", "o espírito, a luz!", enquanto a terra seria, segundo o seu ponto de vista, "guerra", "tristeza", "lodo escuro e vil!". Ocorre, então, ao fim do soneto, uma nova intervenção do narrador, que volta a utilizar o discurso direto na conclusão da brevíssima narrativa: "Porém a terra/Respondeu: «Cruz, eu sou a Natureza!»" (QUENTAL, 2001, p. 266). O discurso da cruz é acentuadamente soberbo em relação à própria terra em que está assentada, e sem nenhum motivo que o justifique expressamente. A

[25] Esse poema também foi publicado, com o mesmo título, na segunda edição das *Odes Modernas*, em 1875.

terra só tem direito à resposta no último verso e sequer o ocupa em toda a sua extensão. Quando, enfim, ela dá a sua resposta, o vocativo "Cruz" aparece em letra maiúscula, assim como o seu próprio epíteto: "a Natureza". Tudo leva a crer que há uma moral aparentemente em favor da terra, ou Natureza, por esta ter suportado de forma paciente a humilhação sofrida pela vaidade e soberba da cruz.

Mas, a essa altura, que já passamos pelo o soneto "Mea culpa", sabemos que, para o jovem Antero, o mundo não gira harmoniosamente em seu eixo, que o destino do homem descende da luz do claro dia para as trevas da noite, pois a vida é uma noite fria governada por um Deus tirano, uma existência sombria à mercê do seu desleixo e dependente do acaso. A Natureza, essa mesma que também aparece iniciada por letra maiúscula nesse poema, o eu-poético diz que ela é sua mãe ainda... Depois diz que ela é sua mãe... E talvez dissesse que ela é... Que ela... Que... ... E a culpa ainda é toda do poeta, porque ele já não ri, está desesperado, com frio, cheio de fel e triste. O poeta não está a defender, em pleito, a causa da Natureza contra a da Cruz. Poder-se-ia até entender o significado da Cruz como o de antinatureza. É possível. Mas não é o mais importante. O que importa é que esses dois sonetos revelam que o poeta não tem um lugar seguro no mundo, nem um aqui, nem um além. Levando-se em consideração essa paridade temático-semântica, percebe-se a presença de um flagrante diálogo, entre o poema originalmente publicado como produção fradiquiana – cujo título ("Diálogo") não deixa de ser sugestivo dessa relação – e o soneto "Mea culpa", publicado num período em que, segundo Oliveira Martins, Antero sofria a influência dos românticos "mais ou menos satanistas ou satanizados", sobretudo de Baudelaire.

Maria Manuela Gouveia Delille entende que "na obra literária de Antero (anterior e posteior à mistificação de Fradique), não há apenas a dicotomia entre o Antero luminoso e o Antero nocturno", proposta por António Sérgio, "mas chega a observar-se (especialmente nos anos de 72-75) uma multiplicidade de eus poéticos que representam uma tendência heteronímica ao mesmo tempo metafísica e vivencial". Para essa autora, "entre esses vários modos de ser assumidos pelo poeta", voltaria, inclusive após a mistificação de Fradique, "o modo demoníaco ou satânico". (DELILLE, 1984, p. 239). Delille exemplifica sua afirmação com dois poemas da década de 70. Seriam eles, o soneto "O convertido", a que já aludimos, e o par de sonetos intitulado "O possesso", publicado inicialmente no nº 2 d'*A Folha*, em 1873, e posteriormente incluído em *Raios de extinta luz*, coletânea póstuma organizada por Teófilo Braga, em 1892. Vejamos esses dois sonetos, que, ao que nos parece, dentre todos os poemas em que Antero se aventurara pelas sendas do satanismo, é aquele em que ele leva a termo os preceitos dessa escola de forma mais determinante:

I

Não creio em ti, Deus-Padre omnipotente,
Criador desse espaço constelado,
Que do Caos e o Nada conglobado
Arrancaste o universo refervente;

Não creio em ti, Deus-Filho, em cuja mente
Foi o Bem inefável feito e nado;
E não creio no Espírito gerado
Do eterno Amor, como uma chama ardente...

Saibam-no a terra e os céus: do Credo antigo,
Cheio de Graça e Fé, refúgio e abrigo,
Bênção da noite e prece da manhã,

Só creio no Pecado inelutável,
Na Maldição primeira inexpiável,
E no eterno reinado de satã!

II

Quando o Tédio, com plúmbeo capacete,
Esmaga a fronte ao homem desolado,
E o Fausto pensador vê a seu lado
A Negação sentada ao seu bufete,

Seu lábio é vil três vezes, se repete
Preces vãs e esconjuros, humilhado:
O nome de Homem, trágico e sagrado,
Só a quem desafia a Deus compete!

É grata a maldição à alma robusta
Do que nenhum pavor divino assusta,
E no vazio ergueu seu templo e altar...

Mais fecundo que o Céu, criou o Inferno
A blasfêmia. ─ Honra, pois, e preito eterno
A satã, que nos deu o blasfemar! (QUENTAL, 2001, p. 634-5).

A influência de Baudelaire é palpável em cada palavra desses dois sonetos, junto aos quais Antero põe "notas em que declara expressamente que o eu-poético não deve ser de maneira nenhuma identificado com o eu real" (DELILLE, 1984, p. 239). Para Maria Manuela Gouveia Delille, é, também,

> dentro deste contexto que têm de ser interpretadas as declarações antissatânicas apostas aos *Poemas do Macadam*. Antero não quer que o público leia os seus poemas satânicos como poesia subjectiva, romântico-sentimental, mas sim como expressão artística objectiva de estados de espírito do homem moderno céptico e revoltado, i. e., não quer que o público identifique e confunda o homem e o pensador com o artista (DELILLE, 1984, p. 239-40).

Reconhecendo que "os poemas satânicos anterianos e a distância assumida perante eles pelo próprio poeta nas respectivas notas" testemunhavam a entrada de Antero "num jogo estético, com clara consciência da distinção entre eu-poético e eu real", Delille credita tal jogo à "tendência heteronímica metafísica e vivencial" do poeta, afirmando que o mesmo não era

"um 'pintor frio de estados de alma'", no que discorda de Costa Pimpão, para quem a contraditória relação entre o satanismo dos poemas referidos e das notas a eles juntadas seria o resultado de "uma adesão temporária – por influência de Baudelaire – à estética parnasiana, ao dogma da impassibilidade do artista" (DELILLE, 1984, p. 240). Na opinião dessa autora, Antero teria de fato vivido e pensado, nos seus períodos de crise e dilaceramento íntimo, os múltiplos modos de ser a que dera expressão artística em sua obra, inclusive o satânico (DELILLE, 1984, p. 240):

> No ser multímodo e complexo de Antero há, de uma maneira geral, e nos anos de crise em particular, uma forte capacidade de desdobramento psíquico e mental, que o faz arquitectar e viver concepções antinômicas da vida e da origem, essência e destino do homem, às quais dá forma artística sob eus poéticos diversos, sem que tal implique uma rejeição expressa da estética confessional romântica, e muito menos uma adesão ao credo parnasiano da impassibilidade do artista (DELILLE, 1984, p. 241-2).

Centrando sua atenção mais especificamente à postura mistificadora de Antero na apresentação aos "Poemas do Macadam", Rainer Hess defende que "nem à época, nem posteriormente, Antero foi um defensor exclusivo da modernidade baudelairiana, prevalecendo sempre as concepções humanitárias do socialismo francês, de forma que a crítica expressa no preâmbulo adquire caráter de convicção estética". Porém, esse autor pondera que, por outro lado, essa crítica "sugere o fingimento irônico, pois os poemas que se lhe seguem, apresentando todos a data de 1867 e Paris como indicativo de lugar, movem-se no quadro da premeditada modernidade e, muito mais do que os da primeira série, eles seguem o modelo baudelairiano". Hess conclui, então, que "torna-se difícil determinar se devemos decidir-nos pela sinceridade ou pelo fingimento" (HESS, 1999, p. 132-3).

De nossa parte, por um lado, pensamos, também, que é difícil estabelecer se Antero chegara a viver, de fato, "os vários modos de ser a que deu expressão artística, inclusive o modo satânico", como propõe Delille, mas concordamos com ela quando afirma que o poeta não fora um "pintor frio de estados de alma", como quisera Pimpão, ao relacioná-lo ao preceito da impassibilidade artística difundido pelo parnasianismo. Por outro lado, acreditamos ser plausível comparar os constantes deslizamentos – não apenas temáticos, mas, também, filosófico e psicológico – entre os modos de ser e viver que surgem em sua obra poética com os procedimentos usados por Nietzsche no campo da experimentação ontológica para não sucumbir ao niilismo enquanto ainda não alcançava o que ele chamou de "a grande saúde". Referimo-nos aos estratagemas, ardis, artifícios que o possibilitaram criar companheiros fantasmas: os "espíritos livres", os "filósofos do futuro" e, sobretudo, Zaratustra. Assim como é difícil saber o quanto havia já de Nietzsche em sua criação, ou o

quanto ele já havia ultrapassado o seu profeta do futuro, pensamos que, quando Antero afirma que os seus sonetos são uma espécie de diário íntimo, podemos crer que haja em suas palavras tanta verdade quanto seja possível esperar, por exemplo, seja do profeta do eterno retorno, seja do seu próprio criador. Afinal, não mentem os poetas?

Quanto aos textos de prosa filosófica, estética e sócio-política de Antero, acreditamos que também eles não estiveram imunes à oscilação ontológica que podemos ver em sua poesia. Mais uma vez nos socorrerá o exemplo de Nietzsche, que dizia não saber de quanta falsidade ainda precisaria para se permitir o luxo de sua veracidade. Talvez, nem ele nem Antero tenham, "verdadeiramente", chegado a essa medida de ouro que parece ter sido necessidade vital para ambos. E, talvez, tenhamos lucrado alguma coisa com isso. Levando em conta o que se acaba de afirmar, acreditamos que sejam de alguma importância estas palavras com que Antero tentara definir sua personalidade em carta enviada a Jaime de Magalhães Lima, já nos idos de 1886: "a natureza tinha-me talhado para romântico descabelado, pessimista, satânico, que sei eu? mas tinha-me dado, ao mesmo tempo, por singular contradição, razão e sentimento moral para muito mais e melhor. Daí conflito, guerra civil, luta interior" (QUENTAL, 1989, p. 792).

Portanto, também não concordamos inteiramente com Delille quando esta afirma que as "concepções antinômicas da vida e da origem, essência e destino do homem" que, sobretudo nos tempos de crise, a "forte capacidade de desdobramento psíquico e mental" de Antero faz com que ele não apenas arquitete e vivencie como, também, lhes dê "expressão artística sob eus poéticos diversos", não "implique uma rejeição expressa da estética confessional romântica" (DELILLE, 1984, p. 241-2). O nosso ponto de vista é que, em tempos de crise, sem deixar, em momento algum, de sentir o esfacelamento de suas certezas, Antero dividia-se para melhor suportar o peso de suas incertezas, para ver-se de uma perspectiva diversa, para ver se, da lógica do doente, podia enxergar a saúde, ou se, de um estado mais fortalecido, era possível descobrir suas próprias fraquezas, assim como Nietzsche afirmou ter feito para alcançar suas superações. Não quer dizer que o estatuto confessional da estética romântica tenha sido, com isso, preservado ou renegado. Limitar-se de forma radical a essas duas alternativas como únicas possibilidades de interpretação da poética de Antero é desprezar o alcance do que ele próprio conquistou – tudo nos leva a crer – a custo de uma verdadeira dor.

Pensemos, então, que, de um estado inicial de incertezas, Antero tenha forçado superações em direção a outros estados desconhecidos, não vivenciados, não sentidos ainda, num movimento contínuo. Enquanto não se chega a eles, joga-se com as probabilidades.

Nesse percurso, não há estabilidades, apenas trânsito, sem paragens, rumo ao infinito. A representação do ser visto assim como um *continuum* requer sempre um passo à frente, no horizonte do provável. Ela configura-se como uma incerta equação entre o ser que já não se é e um eterno vir a ser. Os seus resultados são sempre aproximados. O que não quer dizer que estejam corretos ou incorretos. Com a perda das referências estáveis, perde-se a segurança de uma tal dicotomia. Os resultados não são nem verdadeiros nem falsos e são, simultaneamente, verdadeiros e falsos. Alcança-se um grau-zero, estado de potência e ausência absolutas. A questão não está na possibilidade ou impossibilidade da confissão. Está na impossibilidade da sinceridade, apesar de toda sinceridade que se acredite verdadeiramente possuir. Estamos nos referindo àquele processo expresso pelo próprio Antero no soneto "O convertido", em que se visa encontrar "a paz na inércia e esquecimento" de si próprio ao se colocar na rota de um mais além que sequer está de antemão garantido, apegando-se unicamente à "Fé" no "pensamento".

Há divergências quanto à autoria do texto de apresentação das primeiras poesias publicadas de Carlos Fradique Mendes. Não entraremos nessa discussão, já que não existem argumentos objetivos que comprovem ter sido esse texto escrito por Eça de Queirós ou Jaime Batalha Reis. Hess, Delille e Serrão não conjecturam a possibilidade de ter sido Antero o verdadeiro autor. Hess e Serrão excluem Antero porque este não se encontrava em Portugal à época da publicação referida. Pensamos que este não seja um argumento de valor absoluto, pois o texto poderia ter sido escrito com alguma antecedência. Apenas convém-nos expor os passos essenciais desse texto, sua concepção de satanismo, que diverge da que Antero apresentaria no segundo folhetim. E, para isso, nos apegaremos à opinião de Delille, para quem a questão fica em aberto.

Portanto, na introdução aos poemas fradiquianos publicados n'*A Revolução de Setembro*, "a poesia *satânica*" é apresentada como "uma tendência profundamente pessoal e originalmente *romântica*". Essa tendência, segundo o autor do texto, quase não teria tido "em Portugal representantes ou prosélitos ou apóstolos", nem "eco na alma das sociedades peninsulares, onde tanto se arreigou a *fé* romana, e que por tanto tempo andou atrofiada sob o duplo despotismo civil e religioso, dirigido, alimentado e explorado pelo monarquismo" (QUEIRÓS; REIS *apud* DELILLE, 1984, p. 703). Já vimos que há certo satanismo em alguns poemas do jovem Antero, o que revela a falta de veracidade dessa informação. Mas, o mais importante aqui é a ideia da dupla rebelião, política e religiosa, que o satanismo de Fradique representaria em Portugal, país que vivia sob o despotismo bifronte da coroa e da tiara. Portanto, com o fim de tornar mais crível a sua capacidade para levar a termo uma tão árdua

missão, o Sr. Carlos Fradique Mendes, conhecido apenas para os íntimos, apesar de ser "um verdadeiro poeta", teria como álibis a habitação em Paris e o conhecimento pessoal de "Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville" e de "todos os poetas da nova geração francesa". Seria ele o representante, em Portugal, dos "*satanistas* do Norte", grupo fictício, composto por nomes de poetas também fictícios, como "Coppert, Van Hole, Kitzig, e principalmente de Ulurus, o fantástico autor das *Auroras do Mal*", obra também fictícia.

Fradique, segundo o autor da apresentação, teria já "completas três grandes colecções de poesias que, pela unidade, pela dominação duma ideia geral, e ainda pela intimidade de forma, constituem três vastas epopeias". A "*Guitarra de Satã*" seria uma coleção "de versos amorosos, de pequenos romances", "*Boleros de Pã*" conteria "poesias filosóficas" e "*Ideais Selvagens*" comporia uma "série de poesias históricas e fantasias dramáticas". Dessa última coleção são citados três poemas: "A morte de S. Jerónimo", "Os Beijos no Calvário" e o "Testamento do Abutre" (QUEIRÓS; REIS *apud* DELILLE, 1984, p. 702-3). Joel Serrão apresenta, em *O primeiro Fradique Mendes*, algums poemas recolhidos no espólio de Batalha Reis que estariam ligados a essas coleções. Porém, o nosso interesse aqui recai somente nos poemas publicados de Fradique, pelo simples fato de terem sido os selecionados por seus três criadores para comporem a demonstração exemplar do seu satanismo. Portanto, em nosso entender, as poesias publicadas tanto n'*A Revolução de Setembro* como n'*O Primeiro de Janeiro* seriam, na visão de Antero, Eça e Batalha Reis, autênticas representações da "escola *satânica*":

> Esta tendência do exuberante *subjectivismo* artístico que pela quebra das derradeiras peias do formulismo e da tradição clássica se espraia libérrimo até á licença, espontâneo e pessoal, até ao individualismo exagerado, para o que concorre especialmente o caótico da concepção filosófica, social e estética dos tempos modernos – tempos de laboração e de anarquia, de emancipação e transição (QUEIRÓS; REIS apud DELILLE, 1984, p. 703)

Comparando os dois textos de apresentação às poesias de Fradique, bem como as distintas concepções de satanismo nelas enunciadas, Maria Manuela Gouveia Delille ressalta que,

> Enquanto em Eça (ou/e talvez Batalha Reis) se esboça uma concepção de satanismo como arma de ataque dirigida contra a mentalidade burguesa e como forma de crítica e de libertação do "duplo despotismo civil e religioso" que atrofiava o povo português, na introdução de Antero o satanismo é meramente a poesia do mal e do cepticismo, fria, irónica e divorciada da ética, espelhando de forma estéril as contradições e o desespero do tempo coevo, de um tempo agônico (DELILLE, 1984, p. 237).

Segundo Delille, ao contrário de Antero, em Eça haveria, "para além de toda a ironia e

mistificação, uma imagem empenhada e uma valorização positiva da literatura satânica" (DELILLE, 1984, p. 237). Concordamos com essa ideia de que Eça via alguma necessidade em certa atitude satânica na literatura, o que ultrapassará a fase de satanismo do primeiro Fradique e estender-se-á até mesmo à sua obra madura. Mas, como já demonstramos, é difícil saber a real posição de Antero quanto a isso, apesar de sua crítica a essa escola n'*O Primeiro de Janeiro*. Por outro lado, para além da experiência heteronímica de 1869, aquilo que se pode identificar como remanência do satanismo na obra queirosiana caracteriza-se muito mais como uma tentativa de inversão de valores (do ponto de vista moral) do que a poesia satânica não fradiquiana de Antero, cujo tom de revolta é sempre a nota dominante, mas que não ultrapassa os limites maniqueístas da moral tradicional, na medida em que, em vez de uma aceitação da necessidade do "Mal", há nela apenas certa atitude de revanchismo do "Mal" contra o "Bem" – apesar de considerarmos que esse tipo de satanismo também esteja presente na obra de Eça, como veremos a seguir.

Dos quatro poemas fradiquianos publicados no folhetim d'*a Revolução de Setembro*, dois já foram abordados neste capítulo: "Soneto" e "Fragmento da Guitarra de Satã", ambos de Antero de Quental. Os outros dois são: "Serenata de Satã às Estrelas" e "A velhinha". Este último, segundo Joel Serrão, teria sido escrito por Jaime Batalha Reis. Já a "Serenata de Satã às Estrelas" seria de autoria de Eça de Queirós. Trata-se da elegíaca invocação de um Satã decadente às estrelas, que são comparadas aos "pregos duma cruz" em que Cristo estaria crucificado. Satã afirma seu desejo de beber e comer essas estrelas. Mas, ele reconhece que já está "velho e só e corcovado", espantando-se com "a sombra duma estola", tendo "o peito cheio de tédio desolado", a correr "o mundo todo, esfomeado" e "aos abutres do céu pedindo esmola" (QUEIRÓS *apud* SERRÃO, 1985, p. 261). Entretanto, apesar de "triste" e "derrubado", "expulso, roto, escarnecido", o Satã desse poema ainda lança apóstrofes ameaçadoras às estrelas e aos deuses mortos:

> O céu é cemitério trivial:
> Vós sois o pó dos deuses sepultados!
> Deuses, magros esboços do ideal!
> Só com rasgar-se a folha dum missal,
> Vós caís mortos, hirtos, gangrenados (QUEIRÓS apud SERRÃO, 1985, p. 261).

Por fim, ele faz questão de lançar, ao "velho Deus" e ao "Cristo dolorido" – aos quais ninguém mais quereria "as leis" –, estas palavras de teor profético: "*sois pó enegrecido,/E cedo em negro pó vos tornareis*" (QUEIRÓS apud SERRÃO, 1985, p. 261). Para Rainer Hess, esse poema representa

> a constatação de que Deus e Diabo são, um e outro, impotentes. A crise histórica do Cristianismo é "satanizada" através da figura de Satã e da sua ridícula impotência – um satanismo realmente brando, romanticamente transfigurado, que não reveste qualquer semelhança com o de Baudelaire (HESS, 1999, p. 129).

Maria Manuela Gouveia Delille, Joel Serrão e o próprio Hess chamam a atenção para a influência que esse poema recebera de textos que o próprio Eça havia publicado anteriormente, tanto na *Gazeta de Portugal*, como no *Distrito de Évora*. Há, sobretudo, dois que esses autores consideram capitais para a gênese de "Serenata de Satã às Estrelas". Trata-se da novela não concluída intitulada "O réu Tadeu", publicada no *Distrito de Évora*, em julho de 1867, e da narrativa "O Senhor Diabo", publicado na *Gazeta de Portugal*, em outubro do mesmo ano. Na nota explicativa que acompanha esse poema nos anexos da obra *O primeiro Fradique Mendes*, Joel Serrão chega a afirmar que a sua gênese se deve à "adoção pelo heterónimo de uma poesia a ele pré-existente, a qual geneticamente resultara de um dos aspectos da procura estética de Eça de Queirós em folhetins da *Gazeta de Portugal*" (SERRÃO, 1985, p. 343). Nos parágrafos seguintes, faremos uma breve incursão nesses folhetins, com vistas a entendermos a gênese do satanismo queirosiano.

Antes de prosseguirmos, é preciso que se reconheça, como Rainer Hess o fez, que, em seu percurso artístico, "o primeiro contributo de Eça de Queirós consistiu na remodelação do folhetim literário" (HESS, 1999, p. 108). Hess ressalta que "a característica fundamental" dos folhetins de Eça "é dada, efectivamente, pelo elemento fantástico, 'bárbaro', mas, apesar de tudo, lírico e harmonioso. Eça consegue a harmonização do inconciliável através de meios musicais". A "identificação da música com o sofrimento" faria com que este permanecesse "sonoro e harmônico, mesmo quando não há qualquer referência expressa à música". Essa "musicalidade da dor" percorreria "todos os folhetins, quer o assunto seja de natureza política, social, ou puramente literária. A dor, o tédio, a melancolia, a saudade são sempre apresentados na surdina" (HESS, 1999, p. 109):

> Mesmo quando as coisas e as pessoas são objecto duma descrição fantástica ou grotescamente deformada, o sofrimento contínuo nunca irrompe em clamorosas manifestações de dor ou em tons estrídulos: permanece abafado. Deparamos aqui com um princípio estilístico, a que poderemos chamar efeito de surdina romântico, derivado da caracterização que Eça faz da música. Tal como a música é isenta de forma, materialidade e cor, os textos em prosa contêm uma materialidade diluída, de contornos fluidos e sombrios. A descoisificação do real é atingida pela sua elevação à imponderabilidade de imagens oníricas e visões esvanecentes, sobre as quais Eça diz, a dado trecho, serem "as atitudes, fantásticas e desmanchadas, que a sombra dá às verdades". Em consonância com tais visões, os textos não são constituídos por acções encadeadas, limitando-se a formar episódios num alinhamento frouxo ou até apenas fragmentos episódicos que só encontram unidade na tónica da dor em surdina (HESS, 1999, p. 109-10).

Na introdução às *Prosas Bárbaras*, intitulada "Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós", Jaime Batalha Reis afirma que os folhetins de Eça foram notados "como novidade extravagante e burlesca", tendo sido acolhidos com "hilaridade", "desde a própria Redação da 'Gazeta de Portugal', até aos centros intelectuais reconhecidos do país, e até à parte mais grave, culta e influente do público". Segundo Batalha Reis, "as cenas, as imagens, os epítetos desses 'Folhetins'", eram "lidos entre gargalhadas no Café Martinho, nas livrarias Silva, Rodrigues e Bertrand, no Grémio Literário, em alguns salões poéticos e políticos e noutros centros representativos do tempo", "como modelos de cômico inconsciente" (REIS, [19--], p. 8-9).

Afirmávamos, aqui, a respeito desses inovadores folhetins queirosianos da *Gazeta de Portugal* e do *Distrito de Évora* – depois reunidos em *Prosas Bárbaras* e *Prosas Esquecidas* –, a tese consensual, entre os principais críticos da produção do jovem Eça, de que esses textos antecipam algumas características do satanismo ainda romântico de Fradique Mendes, ou seja, do satanismo da "Serenata de Satã às Estrelas". É verdade que, em "O Senhor Diabo", o anjo caído, que "ao mesmo tempo tem uma tristeza imensa e doce" e "a nostalgia do Céu" (QUEIRÓS, [19--]e, p. 198), é apresentado romanticamente como "o representante imenso do direito humano", como aquele que "quer a liberdade, a fecundidade, a força, a lei", combatendo "o sacerdócio e a virgindade", aconselhando "a Cristo que viva, e aos místicos que entrem na humanidade". Ele "é o envenenador e estrangulador. É o impostor, tirano, vaidoso e traidor", que "conspira contra os imperadores da Alemanha: consulta Aristóteles e Santo Agostinho, e suplicia Judas que vendeu Cristo, e Bruto que apunhalou César" (QUEIRÓS, [19--]e, p. 197). Todavia, "também os diabos se vão!". Quando chega seu tempo, "o Diabo sorri, olha em roda de si para os calvários desertos, escreve as suas memórias, e num dia enevoado, depois de ter dito adeus aos seus velhos camaradas, os astros, morre enfastiado e silencioso" (QUEIRÓS, [19--]e, p. 198).

Há, deveras, em "O Senhor Diabo", um antepassado queirosiano daquele Satã decadente do poema que Eça teria escrito como Fradique. O outro texto apontado pela crítica como precedente temático desse poema é a narrativa incompleta intitulada "O réu Tadeu", publicada originalmente no *Distrito de Évora*, em 18 e 20 de julho de 1867. Nesse texto, o personagem Stanislau é comparado "com o Satã que tenta Jesus no quadro de Ary Scheffer", e "aquela semelhança era uma predestinação", segundo o narrador. Também é verdade que alguns passos de "Serenata de Satã ás Estrelas" aparecem, nessa obra, através das palavras desse personagem, para quem "as constelações todas são pó. Pó dos Deuses mortos. O céu é

um cemitério onde se deve estudar a força do homem", que "será tanto maior quanto mais Deuses expulsar" (QUEIRÓS, 1965, p. 49). O Diabo é descrito por Stanislau de maneira idêntica à que aparece em "O Senhor Diabo":

> O Diabo é a maior encarnação do Bem e da natureza. É o símbolo maravilhoso do Direito Humano. Luta pela liberdade, pela natureza, pela fecundidade, pela força e pela lei. [...] Aconselha a Cristo a vida, e aos místicos a natureza. Liberação o homem e dá-lhe o trabalho como consolação. O Diabo combate o sacerdócio e a virgindade. Vinga a carne esquecida (QUEIRÓS, 1965, p. 49).

O fim do Diabo também é suposto por Stanislau: "E dizem que já morreu o Diabo?", "Morreu, dizem os católicos. Eu não sei se isto foi decretado em concílio ecumênico, mas todos o afirmam". Como em "Serenata de Satã às Estrelas", Stanislau afirma que "o Diabo poderá dizer aos Deuses que ainda hoje vivem, mostrando-lhes as estrelas, pó dos Deuses mortos: ─ «Lembrai-vos que sois pó e em pó vos tornareis»" (QUEIRÓS, 1965, p. 49). Ressaltando a fonte romântica da figura do Diabo que aparece nessas narrativas e que também estará presente na poesia fradiquiana, Rainer Hess afirma o seguinte:

> Ocupando o lugar dos deuses surge também o Diabo, ou Satã, que, subvertendo a ordem vigente, se torna "a maior encarnação do Bem e da natureza", como já Michelet o concebera em *La sorcière*. Satã é, na esteira de Milton e Hugo, celebrado como o rebelde que desencadeou uma batalha entre os astros, aparecendo, no entanto, também como impotente, velho, gordo e calvo. Foi com estes ingredientes, que em parte encontramos já nos primeiros poemas de Antero, que Eça de Queirós se tornou o co-fundador, em Portugal, da tão artificial quanto efêmera "poesia satânica" (HESS, 1999, 112).

Nesse trecho, Hess toca em dois pontos a que pretendemos chegar, ao afirmar que a poesia satânica fora "tão artificial quanto efêmera" em Portugal. Em primeiro lugar, como já tentamos aqui demonstrar, após o exemplo de Baudelaire, toda tentativa radical de separação entre o que é confessional ou artificial na poesia é falhada desde o fundamento. Um exemplo disso é a indagação quanto à natureza da presença do satanismo na poesia de Antero, seja anterior ou posterior à mistificação fradiquiana. Não há nenhuma autoridade capaz de demonstrar que se trata de uma poesia confessional ou artificial. Por mais que a biografia dê pistas no sentido da confirmação de qualquer dessas alternativas, por mais que as palavras do próprio poeta digam algo que favoreça qualquer dessas possibilidades de interpretação, elas serão sempre possibilidades e interpretações. A história bibliográfica poderia dar-nos algum indício de coerência relativa a qualquer das partes, mas, no caso de Antero, ela é repleta de incoerências, de contradições insolúveis, assim como a sua própria biografia. Ficaremos, portanto, sempre a meio caminho, na incerteza que caracteriza a poesia desde que os poetas assumiram-se como mentirosos. E, no caso da Literatura Portuguesa, a criação de Carlos

Fradique Mendes é um marco importante para nos orientarmos nesse sentido.

Em segundo lugar – ainda sobre a afirmação anterior de Rainer Hess –, cremos que seja necessário ressaltar que, no caso de Eça, o satanismo vem antes da poesia satânica, embora não deixe de estar ligado a uma espécie de poética. Referimo-nos aos folhetins queirosianos da década de 60. O próprio Hess atribui a essas prosas do jovem Eça qualidades que as aproximam da música. E lembremo-nos que, para Jaime Batalha Reis, as *Prosas Bárbaras* eram um grande poema. Portanto, se, em termos específicos, é possível conjecturar sobre a existência de uma poética satânica na obra de Eça mesmo antes de sua aventura como autor de poesia aquando da mistificação fradiquiana, em termos mais genéricos, essa poética permanecerá na ficção queirosiana posterior aos seus primeiros folhetins na forma de uma cáustica e irônica crítica aos valores que ele via caducarem em seu tempo.

Essa poética, que parece buscar um mais além da mera efabulação romântica das forças do "Mal", aparece na obra de Eça pela primeira vez em uma série de pequenos textos conhecidos como "Farsas", publicados por Eça num folhetim da *Gazeta de Portugal*, em 18 de novembro de 1866. Com uma impassibilidade marmórea, após contar histórias de homens traídos por mulheres de "olhos negros como duas flores do mal", de velhos e crianças que morrem de fome e apodrecem enquanto seus responsáveis buscam breves momentos de prazer, ou de bêbados que procuram cadáveres frescos de mulheres para satisfazerem sua volúpia, dos desenganos da vida, da sua mais total ausência de sentido, o narrador termina o folhetim da seguinte forma: "Tristes histórias! Sofrer, chorar, ter fome e frio, e morrer à míngua, e ter noites de agonia ─ o que é que isto prova? Nada, nada, meus senhores. *Words! Words! Words*; dizia o nostálgico Hamlet"[26] (QUEIRÓS, 1965, p. 34).

Porém, é em "O réu Tadeu", folhetim publicado por Eça no *Distrito de Évora*, em julho de 1867, que essa poética do mal se apresenta com um radicalismo nunca superado em toda sua obra. Trata-se de uma novela incompleta, composta de duas partes e que gira em torno da ocorrência de um suposto assassinato. Na primeira parte, menciona-se a prisão do personagem Tadeu Esteves, que fora encontrado, na casa onde morava, junto a um armário onde havia um cadáver que depois ficamos sabendo ser de seu irmão Simão, morto enforcado. Durante o processo a que é submetido, Tadeu limita-se a confessar-se culpado. Vem a ser

[26] Em *O sentimento da imortalidade*, de 1865, ou seja, um ano antes das "Farsas" de Eça, Antero de Quental fazia a seguinte indagação: "Vir-se ao mundo para amar, crer, sentir, ser bom e feliz, e forte, que tanto quer dizer *homem*, e achar um leito de espinhos, e endurecer-se-lhe o corpo e a alma, e descrer e chorar, e ser mau e ignorante e mísero ─ uma existência a si mesmo traidora ─ um ser que renega sua própria lei ─ uma coisa feita para ser exactamente o contrário do seu destino ─ que é isto, senão a contradição terrível de tudo quanto temos por justiça, por verdade, por princípio e harmonia dos mundos?" (QUENTAL, 1987, p. 108). O paralelismo das questões levantdas é evidente, as conclusões a que os dois autores chegam, desconcertantes e reveladoras das diferenças existentes entre ambos já na juventude.

condenado à morte, por enforcamento. Enquanto aguarda a pena, passa os dias escrevendo de forma quase enlouquecida. No dia anterior à pena capital, recusa o padre, dizendo-lhe que tinha "motivos bastantes para amar Jesus", somente o fazia "em espírito" (QUEIRÓS, 1965, p. 43). Na última noite, escreve carta a uma Jerónima dizendo lembrar-se sempre dela. O narrador menciona, então, a "Paixão" que o teria traído, como Judas a Jesus. No outro dia, após subir à forca e ajeitar a corda ao próprio pescoço, Tadeu é executado.

Não há muitos detalhes a respeito do suposto crime ou de suas possíveis causas nessa primeira parte. Apenas ficamos sabendo, através de testemunhas, que o irmão de Tadeu havia se casado há um mês e que os três moravam juntos. Alguns dias antes da morte de Simão, sua mulher havia saído de casa. O mesmo ocorrera com Tadeu. Simão teria ficado só, deprimido, "amarelo como uma cera", tendo sempre "os olhos avermelhados de chorar" (QUEIRÓS, 1965, p. 39). À noite, de sua casa, ouvia-se "umas árias tão tristes que pareciam lamentações". Rompida a madrugada, ele "tomava o caminho da cidade, e só voltava ao escurecer": "Resultava daquelas declarações que aquela pobre alma sofria, que o mal entrara ali, levando as qualidades da noite ─ a obscuridade, o silêncio, o medo e a tristeza; mas não havia uma ideia justa do crime" (QUEIRÓS, 1965, p. 40).

Na segunda parte, porém, esboça-se o triângulo fatal que teria precedido ao suposto triângulo amoroso. A partir de uns papeis de Tadeu, o narrador revela a "história desordenada e convulsiva dos anos distantes que [este] passara, pobremente, com Simão". Simão "trabalhava na Escola de Medicina", enquanto Tadeu era "um contemplativo inútil" que "tocava rabeca e tinha o plano de compor uma sinfonia, intitulada 'Ofélia'" (QUEIRÓS, 1965, p. 46). Os dois tinham um amigo chamado Stanislau. Segundo Tadeu, ele lembrava o Satã de Ary Scheffer e "tocava rabeca com aquela convulsão nervosa com que nas legendas o Diabo toca bandolin" (QUEIRÓS, 1965, p. 48). Tadeu também dizia que ele e Stanislau representavam a Arte e a Alma, enquanto Simão era o representante da Família e o Trabalho (QUEIRÓS, 1965, p. 47).

É nessa segunda parte que conhecemos os discursos de Stanislau. Segundo o que Tadeu revela desse personagem em seus papeis, para ele toda a vida era um logro; o amor de mãe era "a especulação com a gratidão futura do filho"; o amor do filho era "um servilismo fingido para tornar menos pesado o encargo do pai" (QUEIRÓS, 1965, p. 50). Quanto ao amor da mulher, ele afirmava o seguinte: "nos primeiros dias, o amor da mulher é um amor-reconhecimento por quem lhe dá o prazer material, e, nos seguintes, uma captação de confiança para alcançar a liberdade do vício" (QUEIRÓS, 1965, p. 50). Dizendo-se preocupado com Simão, que acreditava na família, no casamento e na mulher, Stanislau tece

uma série de considerações que, por um lado, oscilam do anticristianismo à misoginia, mas, por outro, parecem pôr em questão o próprio ponto de vista a partir do qual elas são enunciadas. Vejamos, por exemplo, o que ele diz sobre o papel da mulher no casamento: "É um combate. De um lado está a família, com o trabalho, a maternidade, a pureza, os encantos dos filhos, o dever, a justiça, a religião, o amor, Deus; elas estão sós do outro, e esmagam tudo isso" (QUEIRÓS, 1965, p. 50). Numa coincidência, o narrador encerra a seção em que esse discurso é enunciado com o seguinte fecho: "Assim falava Stanislau". Em *Assim falou Zaratustra*, no episódio intitulado "Entre as filhas do deserto", o andarilho, "que se denominava a sombra de Zaratustra", toma a harpa do feiticeiro e põe-se a cantar uma canção em que exalta os prazeres dos sentidos. Num determinado trecho dessa canção ele diz: "[...] venho da Europa,/Que é mais cética do que todas as mulheres casadas" (NIETZSCHE, 2011, p. 292).

Noutro trecho do seu discurso, Stanislau faz um incitamento ao "vício", propondo que se erga "a hóstia do Mal" e que se busque, "se for necessário", o "sangue" "às veias dos nossos irmãos": "Decerto, sigamos a natureza. Deixemos caminhar as paixões" (QUEIRÓS, 1965, p. 53). O trecho a seguir merece ser reproduzido:

> Que importa que aquele homem assassinasse o marido daquela mulher? Ela ama-o, quere-o assim coberto com um sangue que têm os seus filhos; respeite-se a paixão: que seja pois desse homem. Se desejares a mulher de teu irmão, toma-a para ti. Se apeteceres o pão de teu pai, deixa-o morrer à fome. Respeita a paixão que prostitui tua irmã. Respeita a natureza como um vestido; quem o despedaça, fere-o. Aceita a carne. Jesus, que era todo alma, considerava-a tanto que a deu em troca do céu. A carne é alguma coisa tão magnífica que encobria Deus aos místicos. Jesus não se fez aceitar senão tomando-a para pretexto da sua alma. Ama o que ela desejar. Serás feliz, porque a carne nunca quer as penas dos outros. E a alma nos seus desejos aceita todos os encargos, até as lágrimas. Ama Cleópatra, apesar de Roma. E, como em *Hamlet*, mata o rei teu padrasto, apesar do amor de tua mãe. Deixa a paixão resplandecer. Quando o crime for magnífico, podes-lhe gritar: ─ *tem rugido, leão!* Não queiras pentear as florestas virgens ou aparar as unhas aos tigres (QUEIRÓS, 1965, p. 53).

Mencionávamos o andarilho que, em *Assim falou Zaratustra*, toma a harpa do feiticeiro e põe-se a cantar uma canção capaz de inflamar os sentidos. Queremos chamar a atenção agora para o feiticeiro. Esse personagem, no "Canto da melancolia", após a saída de Zaratustra, tenta fazer os seus ouvintes "caírem inadvertidamente, como pássaros, na rede de sua astuciosa e melancólica volúpia". De sua harpa ele tira uma canção saudosa das antigas consolações, em que se recorda de uma vez em que estivera sedento "de lágrimas celestes". Em resposta aos que o acusam de "pretendente da Verdade", ele diz:

> Não! Apenas poeta!
> Um bicho ardiloso, de rapina, insinuante,
> Que tem de mentir,

> Que ciente, voluntariamente tem de mentir,
> Ávido de presa,
> Disfarçado de cores,
> Para si mesmo um disfarce,
> Para si mesmo uma presa,
> *Isso* ─ pretendente da Verdade?...
> Apenas louco! Apenas poeta!
> Falando somente coisas coloridas,
> Falando a partir de máscaras de tolo,
> Subindo por mentirosas pontes de palavras,
> Por arco-íris de mentiras,
> Entre falsos céus
> Vagueando, deslizando ─
> *Apenas* tolo! *Apenas* poeta! (NIETZSCHE, 2011, p. 283-4).

Esse feiticeiro, misto de louco e de poeta, dizia-se assaltado por um "maligno espírito de engano e sortilégio", o "melancólico demônio" contra o qual ele em vão lutava. Esse demônio, embora fosse "um adversário extremo" de Zaratustra, afeiçoava-se, como ele, a todos os que sofriam do "*grande nojo*", a todos aqueles para os quais "o velho Deus [havia morrido] e nenhum novo Deus se [achava] envolto em faixas num berço". Por isso, para o feiticeiro, Zaratustra seria "uma bela máscara de santo", "um novo e estranho disfarce" com o qual o seu "mau espírito, o demônio melancólico", se comprazia. E era parecia-lhe ser este o motivo de seu amor por Zaratustra (NIETZSCHE, 2011, p. 282). Palavras de louco, palavras de poeta, nas quais não se pode fazer distinção entre mentira e verdade. Em suas memórias, Tadeu compara Stanislau a um "Diabo", mas a resposta que ele dá a si mesmo para se consolar acerca das palavras diabólicas do amigo dá-nos a entender que, para ele, em vez de "uma bela máscara de santo", Stanislau devia ser um santo disfarçado de demônio, de satanista incitador do "vício" e do "crime":

> Talvez assim como os histriões põem vermelhão na face para esconder o seu medo, ele, para esconder a preguiça, a indolência, a pobreza, a animosidade pelo trabalho, tingia a alma de sangue.
> Como não tinham a energia da pureza e da liberdade, refugiava-se na revolta. Queria viver pela luta e pelo desespero, por não ter a coragem e a força de viver pela família, pelo trabalho e pelo estudo!
> Tinha um oculto amor por Jesus e pela legenda cristã; no entanto, dava á alma toda a sorte de atitudes ímpias e escarnecedoras (QUEIRÓS, 1965, p. 54).

Em *Assim falou Zaratustra*, uma mesma harpa serve tanto ao feiticeiro quanto ao andarilho. A harpa não tem moral, não tem religião, não tem culpa. Ela apenas soa, independente da mão que a toca, seja um demônio disfarçado de santo, seja um santo mascarado de demônio. Que rosto estaria escondido por trás da máscara representada pelas memórias de Tadeu? A visão final que ele nos dá de Stanislau representa uma tentativa de racionalização de tudo quanto há de irracional nas especulações que este faz sobre os valores tradicionais de Simão. Assim, a pena do jovem Eça apresenta-se, nessa breve e incompleta

narrativa, como aquela harpa do feiticeiro e entrega-se de bom grado tanto ao réquiem de Stanislau, quanto ao hino de Tadeu, se é que ficamos sabendo quem foi este, ou aquele.

Em *O primeiro Fradique Mendes*, ao apontar a antecipação embrionária de aspectos fundamentais da novelística e do romance queirosianos já em "O réu Tadeu", sobretudo a partir da relação que essa obra estabelece entre o "Bem" e o "Mal", Joel Serrão chama-nos a atenção para o fato de que "aquilo que acaso aí ocorre de mais fundo respeita mediatamente às encruzilhadas do pensamento europeu ocidental que um Nietzsche, nascido, aliás, um ano antes de Eça de Queirós, traria à superfície nas suas fulgurações geniais" (SERRÃO, 1985, p. 129). Serrão, porém, argumenta que "não se está a sugerir que as vivências culturais portuguesas sintonizavam, ou sequer podiam sintonizar, com as inquietações filosóficas mais estruturadas e estruturantes da metafísica de além-Pirenéus", mas que "é lícito imaginar-se, em termos de história cultural e das mentalidades, que há ondas de fundo – ideias, vivências, atitudes –, e que algumas delas se espraiaram até à finisterra portuguesa". Por outras palavras, isso significa que,

> mesmo que um Schopenhauer, falecido em 1860, um Nietzsche, um Wagner só bem posteriormente, e após Eça ter encontrado o seu caminho próprio, hajam lentamente rolado até nós – os seus mais fundos condicionalismos culturais e mentais, de alguma forma ecoavam nesta nossa praia ocidental. E por isso é que a geração de 1865 pudera irromper, como tal, por entre os fragores e os anúncios e os prenúncios de uma derrocada geral de valores tradicionais, os quais, em última instância, eram os mesmos ídolos tombados ou a tombar um pouco por toda a Europa (SERRÃO, 1985, p. 129-130).

O que Serrão está a afirmar é a ocorrência de um sincronismo e de uma atopia no que diz respeito ao surgimento dos efeitos intelectuais da crise de valores resultante do que Nietzsche chamara de a "morte de Deus". A literatura satânica exerceu um papel importante no alastramento e na consumação dessa crise. Para os criadores de Carlos Fradique Mendes, essa "escola" era vista, contraditoriamente, ora como mais uma tendência do romantismo, ora como o início já de uma desromantização. Como temos tentado demonstrar, a forma como essa última visão – o satanismo desromantizado – irrompe na obra do jovem Eça anterior à própria mistificação fradiquiana parece exemplificar bem esta tese que Ulrich Weisstein apresenta em *Literatura comparada: definição*:

> [...] dentro de uma única civilização é possível encontrar-se elementos comuns de uma tradição, consciente ou inconscientemente mantidos em pensamento, emoção e imaginação, que podem, nos casos de uma emergência razoavelmente simultânea, ser vistos como tendências comuns significativas, e que, mesmo para além dos limites do tempo e do espaço, frequentemente constituem espantosos laços de unidade (WEISSTEIN, 1994, p. 312).

Pensamos que há deveras algumas "tendências comuns significativas" entre Eça de

Queirós e Friedrich Nietzsche e que estas se constituem a partir de tentativas conscientes de inversão dos valores tradicionais, decorrentes da precursora percepção que esses autores tiveram de sua irreversível depreciação. Quanto aos "condicionalismos culturais e mentais" que teriam rolado lentamente até à "finisterra portuguesa", propiciando a existência, "para além dos limites do tempo e do espaço", de "espantosos laços de unidade" entre pontos importantes das obras de Eça e de Nietzsche – como tentamos demonstrar nesta análise de "O réu Tadeu" –, é possível supor que a obra do poeta alemão Heinrich Heine – cuja influência sobre Eça e Antero foi comprovada de modo categórico por Maria Manuela Gouveia Delille, em sua obra *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)* – tenha constituído um importante canal por onde possivelmente teriam escoado influências temáticas e estilísticas entre o criador de Stanislau e o criador de Zaratustra.

Sabe-se que, apesar da contraditória relação que sempre tivera com os poetas e de ter sido, ele próprio, um grande poeta, Nietzsche foi um admirador declarado das poesias de Heinrich Heine, tendo lido o *Intermezzo* já aos quinze anos. A relação com Heine também foi de ambivalência, conforme observa Américo Monteiro, no artigo *Leituras heinianas de Nietzsche: Ambivalências e contradições de juízos* (MONTEIRO, 1999, p. 69-79). Monteiro destaca que, num de seus fragmentos póstumos, Nietzsche criticara em Heine o seu domínio de "todos os géneros estilísticos" (que o poeta usaria "apenas para os baralhar") e o seu "jogo elétrico de cores". Esse autor, porém, argumenta que "tanto a policromia como o jogo de cores serão mais tarde admitidos como características do poeta, se não por Zaratustra-Nietzsche, pelo menos pelo Zaratustra de Nietzsche" (MONTEIRO, 1999, p. 71-2).

Na sistemática comparação que faz entre o folhetim "Notas marginais" – o primeiro texto literário publicado por Eça de que se tem notícia –, de 23 de março de 1866, e as versões da obra de Heine traduzidas para o francês por Gérard de Nerval, às quais, conforme ela comprova, Eça teria tido acesso, Maria Manuela Gouveia Delille aponta, como exemplo de "reminiscências verbais e rítmicas" heinianas no romantismo português, o seguinte trecho do texto de estreia de Eça como autor publicado:

> A pé! a pé! Meus desejos! Acordai, acordai, e ide buscar-ma! Acendei todas as estrelas, e ide procurá-la pelos caminhos escuros! Desgrenhai os cabelos verdes das florestas! Assoprai a espuma das ondas! Dispersai as multidões! Quebrai os encantos! Ide procurá-la pelos astros! Despedaçai as tendas aéreas, onde vivem os sonhos!
> Ide, ide, ó meus desejos todos! Eu ficarei esperando, solitário e silencioso, como um pombal donde fugiram todas as pombas. (QUEIRÓS, [19--]e, p. 58).

Segundo Delille, as "reminiscências verbais e rítmicas" que se podem observar nesse fragmento dizem respeito ao poema "*Krönung*" (*Couronnement*) do 1º ciclo da coletânea *Die*

*Nordsee* (*La Mer du Nord*). Na tradução de Nerval, que Eça certamente teria lido, temos o seguinte: "Chansons! mes bonnes chansons! debout, debout, et prenez vos armes! Faites sonner les trompettes et élevez-moi sur le pavois cette jeune belle qui désormais doit régner sur mon cœur en souveraine. Salut à toi, jeune reine!" (HEINE, 1857, p. 123).

A primeira semelhança que se nos depara nesses dois trechos diz respeito à sua estrutura rítmica. Ambos iniciam com apóstrofes e exclamações de incitamento. As exclamações de incitamento "A pé! a pé!", no texto de Eça, e "debout, debout", no de Heine, dirigem-se, respectivamente, às entidades invocadas pelas expressões "Meus desejos!" e "Chansons!". No que diz respeito a paralelismos de estruturas verbais, acreditamos que as formas imperativas "Acordai, acordai", do texto queirosiano, e "prenez vos armes", do texto heiniano, sejam sintática e semanticamente equivalentes, pois, em ambos exige-se das entidades invocadas um estar pronto para um acontecimento importante, ou seja, trazer a bem-amada para junto do sujeito da enunciação.

É conhecida a vocação literária de *Assim falou Zaratustra*, obra com que Nietzsche pretendeu não apenas realizar uma inversão moral, como, também, uma desconstrução da própria forma de enunciação do discurso filosófico ao fazê-lo sob a forma de discurso poético. As semelhanças estruturais que apontamos entre os textos de Eça de Queirós e Heinrich Heine permeiam todo o livro de Nietzsche, em que, usando um termo com o qual o próprio filósofo caracterizou o domínio heiniano dos gêneros literários, estes parecem estar completamente "baralhados". O início de "O convalescente" é bem exemplar do que queremos sugerir. Vejamos, primeiramente, na tradução em português:

> Sobe, pensamento abismal, de minha profundeza! Eu sou teu galo e teu alvorecer, verme adormecido! De pé, de pé! Minha voz te despertará como o canto do galo! Desata os grilhões de teus ouvidos: escuta! Pois eu quero ouvir-te! De pé, de pé! Aqui há trovão bastante, até os túmulos aprenderão a ouvir! (NIETZSCHE, 2011, p. 207).

Novamente as apóstrofes, ("pensamento abismal"), as exclamações de incitamento ("De pé, de pé!"), e a presença de formas verbais imperativas, exigindo-se um estado de alerta, um estado de prontidão para algo importante, como, por exemplo, no uso da forma verbal "escuta!". Zaratustra invocava, aí, o seu pensamento mais terrível, o eterno retorno das coisas, para enfrentá-lo, para superá-lo. Na versão original, em alemão, no trecho traduzido para o português como "De pé, de pé", temos "auf! auf!". A mesma expressão ("Auf, auf!") aparece no poema de Heine em sua língua original, e, na versão francesa de autoria de Nerval, seria traduzida por "debout, debout". Em traduções francesas de *Also Sprach Zarathustra*, encontra-se o mesmo "Debout" no lugar do advérbio alemão "herauf" (que expressa o sentido

de um movimento de baixo para cima, para perto de quem fala), do início do trecho de "Der Genesende" ("O convalescente").

Embora não seja o objetivo principal deste trabalho o aprofundamento nesse problema, parece-nos que, se havia uma zona de contato entre Eça e Nietzsche, por onde se pudessem espraiar "ondas de fundo – ideias, vivências, atitudes" capazes de contituir entre eles "tendências comuns significativas" "para além dos limites do tempo e do espaço"[27], a admiração desses autores por Heinrich Heine e a influência que esse poeta sobre eles exerceu talvez seja um caminho importante nesse sentido.

Retornando a Eça de Queirós e às suas "Notas marginais", Delille afirma tratar-se de "um poema moderno, de estruturação aberta, que se pode bem considerar o primeiro poema em prosa de língua portuguesa" (DELILLE, 1984, p. 305). O Eça dessa primeira fase é um escritor em experimentação, e algumas de suas contradições se devem a esse fato. Rainer Hess destaca a influência da música nesses folhetins do início da vida literária de Eça. Antero também já havia se aventurado nesse território ao tratar, em 1865, do "*Futuro da música*". É nesse sentido de abertura que deve ser entendida a valorização da filosofia nos processos literários da mistificação fradiquiana. Lembremo-nos de que o "plano" terrível dos criadores de Fradique era a criação de uma filosofia inversamente proporcional aos valores geralmente aceites em sua sociedade, pautada, em literatura, pelo formulismo neoclássico, e, em religião e política, pelo que Antero chamava de tirania bifronte, de coroa e de tiara. As especulações entre o "Bem" e o "Mal" fazem parte desse processo de abertura estética, que, num plano mais abrangente, é uma abertura sociocultural caracterizada pelo cosmopolitismo.

Segundo Delille, em "O réu Tadeu", "exploram-se até as últimas consequências os pressupostos satânicos e faz-se – aliás com manifesta intenção de sátira aos valores morais burgueses – a justificação e sublimação do crime, a apologia do mal" (DELILLE, 1984, p. 348). O satanismo presente nessa incompleta narrativa do jovem Eça é mais que um romântico protesto contra as potestades divinas e constitui uma consciente tentativa de inversão de valores. Os valores deveriam ser invertidos porque se constatava que já não havia um sentido transcendente ao real circundante que os justificasse e garantisse sua correta observação. É assim que, numa das primeiras obras conhecidas de Eça, para mais além de um satanismo ainda romântico e recheado de Diabos lançadores de apóstrofes contra um Deus

[27] Apesar de Eça e Nietzsche terem sido contemporâneos, o possível diálogo que propomos parte da comparação entre questões relativas à obra do jovem Eça e as ideias do Nietzsche mais maduro, sobretudo da última década de sanidade (até 1888). O que não quer dizer que não seja também possível estender o diálogo às obras do Eça maduro – é justamente o que faremos nos próximos capítulos. No entanto, os laços de unidade entre suas obras já não serão tão espantosos se pensarmos que Eça, a partir de 1888, passa a residir em Paris.

moribundo, de Diabos que também estavam em vias de dissolução, vemos o "Mal" perder o caráter metafísico com que a tradição e o romantismo o conceberam e aparecer, na visão de Stanislau, como alternativa a problemas socialmente condicionados, como, por exemplo, aqueles referentes à estrutura do casamento burguês.

Nessa breve e inconclusa novela, também já estão presentes duas antagônicas tendências que permaneceriam para sempre nos procedimentos estéticos queirosianos: um movimento no sentido de inverter ou derrubar os valores aceites na sociedade e outro no sentido de acusar a transgressão desses mesmos valores. Mas, o que mais chama a atenção nessa narrativa é que nela não encontramos o autor em parte alguma. Falamos daquilo que as escolhas relativas ao estatuto e à perspectiva do narrador podem revelar a respeito do posicionamento ideológico do autor. Essa relação não se dá de forma inequívoca em "O réu Tadeu". Na primeira parte dessa obra, temos um narrador heterodiegético com uma perspectiva bastante limitada. Os principais fatos que nos são revelados são conhecidos de fora, apresentados de forma um tanto precária e reticente. Na segunda parte, graças a papeis que teriam sido escritos por Tadeu, a sua história nos é revelada através de uma comprometida narrativa homodiegética. Portanto, nenhuma leitura é segura, nenhuma interpretação e nenhum julgamento são garantidos ou subsidiados de antemão nessa narrativa. Temos uma obra verdadeiramente aberta. Talvez, para garantir que ela assim permanecesse, após a publicação da segunda parte, em Évora, Eça retorna a Lisboa, deixando-a para sempre inconclusa. Por isso, ela parece-nos o prólogo de uma longa história autoral que seria marcada por hesitações, recuos, silêncios. Em 1900, o epílogo dessa história dava-se quase nos mesmos termos de "O réu Tadeu": o autor ia-se para sempre e deixava sua obra, ou suas obras, sem conclusão, abertas também para sempre.

## 3 O "CANTO DE GALO DO POSITIVISMO"

Em *Antero e a consciência da poesia*, Carlos Reis define o período que vai de 1865 a 1871 como "uma etapa fundamental da vida cultural de Antero", no qual a primeira edição das "*Odes Modernas* e a 'Nota', que as acompanha, surgem como etapa fundadora de um comportamento sociocultural prolongado por alguns anos" (REIS, 1992, p. 84). Esse percurso teria como destino natural as "Conferências do Casino", mas, pelo caminho, haveria paragens como aquela do "Cenáculo", onde seriam atualizadas as provisões de "Ideal" que fomentariam o restante da viagem rumo às "Conferências", mas, a partir da qual, também seriam experimentadas rotas marginais, como a que levaria ao satanismo Carlos Fradique Mendes. Segundo Reis, trata-se, sobretudo, de um

> tempo de iniciação, de desafio, de polémica e de formação de ideias; tempo também de viagens, de contactos culturais intensos e de experiências relevantes; tempo de aventuras poéticas em que boémia, provocação e inovação se misturam, sob o signo do primeiro Carlos Fradique Mendes, em cuja "construção" Antero participa activamente; tempo ainda de fermentação e preparação dessa que foi uma iniciativa a todos os títulos mercante para Antero e para a sua geração: as Conferências do Casino (REIS, 1992, p. 84).

A experiência mistificadora que dera origem a Fradique diz respeito a momentos distintos no percurso estético e ideológico de Antero de Quental e Eça de Queirós. Antero já havia escrito poemas de cunho satânico bem antes do satanismo queirosiano da *Gazeta de Notícias* e do *Distrito de Évora*, mas era algo ainda essencialmente romântico. Com Fradique, na esteira de Baudelaire, essa atitude poética já é sugestiva de uma tentativa de inversão de valores, na medida em que insinua a impossibilidade do discernimento entre o "Bem" e o "Mal", entre a verdade e o artifício, chegando, até mesmo, a propor o "Mal" e a dissimulação como necessários. Com Eça, ocorre o contrário. Se, por um lado, o poema de Fradique que a ele é atribuído corresponde a um satanismo de cariz romântico, também já explorado nos seus folhetins da década de 60, por outro, não é possível dizer que o essencial da tentativa de inversão de valores levada a termo nos poemas fradiquianos de Antero não estivesse já presente em "O réu Tadeu" e nas "Farsas".

Após o momento fradiquiano de 1869, Antero retomaria, algumas vezes, o satanismo romântico dos seus poemas anteriores a Fradique. Entretanto, essa se tornaria uma via marginal em sua poética. Até meados da década de 70, a sua face mais nítida é a de "filósofo e reformador social", "apóstolo e anunciador do futuro", "servidor da Justiça" e "batalhador do Bem" (SÉRGIO, 1962, p. XVIII-XXVIII), que já havia despontado nas *Odes Modernas* e na "Questão Coimbrã". É essa a face do Antero que, no dia 27 de maio de 1871, profere a

conferência *Causas da decadência dos povos peninsulares*, no Casino Lisbonense[28].

A conferência de Antero desenvolve-se em torno destas que ele considerava as três causas da decadência dos povos ibéricos em relação à hegemonia que outrora tiveram: o caráter ortodoxo e radical que o catolicismo havia tomado em Portugal e na Espanha a partir do século XVI, retirando a autonomia das Igrejas locais e alastrando o terror através da Inquisição; a demorada permanência desses países no absolutismo, enquanto, segundo Antero, a história dava exemplos de que a melhor forma de governo para os tempos modernos era a que diluía o poder em instituições laicas, racionais; e a ausência de uma política de modernização da economia capaz de prover racionalmente o tesouro nacional, valorizando a indústria e a disciplina do trabalho, em vez da desordenada espoliação humana e material imposta pelos países peninsulares às suas colônias.

Segundo Antero, essas três causas formariam uma cadeia de relações através das quais a ortodoxia do catolicismo, através da ignorância e do medo, proporcionava condições para que o povo fosse explorado por uma aristocracia idealizadora do heroísmo aventureiro e conquistador, e conivente com a monarquia despótica, que, por sua vez, alimentava as instituições religiosas – garantidoras de seu poder junto ao povo e repressora dos princípios seculares que norteavam a mentalidade burguesa, hegemônica nos principais centros econômicos europeus de seu tempo.

Após desenhar este círculo de fogo limitador do que considerava a "verdadeira Liberdade" (QUENTAL, 1987, p. 218), Antero diz que tal opressão não poderia deixar de afetar o sentimento moral e a inteligência de povos que, outrora, não ficavam devendo nada aos demais europeus.

A decadência ter-se-ia seguido "quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade" (QUENTAL, 1987, p. 178) dos povos peninsulares. Tal período localizar-se-ia num momento anterior aos séculos XVII, XVIII e XIX, em que se teria generalizado "um quadro de abatimento e insignificância" (QUENTAL, 1987, p. 180) sobre os povos da península.

Referindo-se aos primeiros séculos da monarquia portuguesa, Antero ressalta "o caráter essencialmente agrícola dessa sociedade", em que "a população crescia, e a abundância generalizava-se". Portugal era, então, "um dos países que mais exportavam", sustentando "um activo comércio com a Inglaterra" (QUENTAL, 1987, p. 210).

O caráter da raça peninsular nesse período teria sido o "espírito de independência"

---

[28] Ver, a este respeito, as seguintes obras: SALGADO JÚNIOR, António. *História das conferências do Casino*. Lisboa: s.e., 1930; e REIS, Carlos. *As conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

(QUENTAL, 1987, p. 180). Da política no passado ibérico, Antero ressalta a descentralização e o federalismo, fazendo questão de mencionar o antigo epíteto que não distinguia as nacionalidades dos povos da península: "espanhóis" (QUENTAL, 1987, p. 181). À "centralização, uniforme e esterilizadora" do absolutismo, Antero contrapõe as "comunas", os "forais" e as "liberdades municipais" (QUENTAL, 1987, p. 186) da Idade Média.

Antero trata da Alta Idade Média ibérica. Segundo ele, nesse período, aos homens peninsulares "não convinha mais o despotismo religioso do que o despotismo político: a opressão espiritual repugnava-lhes tanto como a sujeição civil" (QUENTAL, 1987, p. 181). Antero destaca a "atitude altiva das coroas da Península diante da cúria romana", dizendo que "para as pretensões italianas havia um *não* muito franco e muito firme", resistência que atribui ao "impulso incontrastável do gênio popular".

Nessa exaltação da "expansão do espírito peninsular durante a Idade Média" (QUENTAL, 1987, p. 182), Antero afirma que em tudo os povos peninsulares acompanhavam a Europa, "a par do movimento geral", a não ser naquilo em que a excediam: "os estudos geográficos e as grandes navegações" (QUENTAL, 1987, p. 183). Por conta de tais proezas, era a influência peninsular que mais pesava na Europa nesse tempo. No entanto, embora, ele ressalte que o desempenho desse papel tenha sido "brilhante e ruidoso", também afirma que os muitos erros cometidos não permitiram "que fosse também duradouro e profícuo".

Esse papel "brilhante e ruidoso" teria sido desempenhado por "uma primeira geração que respondeu ao chamamento da renascença; e enquanto essa geração ocupou a cena, isto é, até ao meado do século XVI, a Península conservou-se à altura daquela época extraordinária de criação e liberdade de pensamento" (QUENTAL, 1987, p. 184). Segundo Antero, a "família dos humanistas, verdadeiramente característica da Renascença" (QUENTAL, 1987, p. 185) havia sido representada, entre os portugueses, por homens como Gil Vicente, Damião de Góis e Camões. Porém, as gerações seguintes, que deveriam consolidar o que a primeira obrara, "fanatizadas, entorpecidas, impotentes, não souberam compreender nem praticar aquele espírito tão alto e tão livre: desconheceram-no, ou combateram-no" (QUENTAL, 1987, p. 184).

Para Antero, o cristianismo era "sobretudo um sentimento" e o catolicismo "sobretudo uma instituição" – um vivendo "da fé e da inspiração", "o outro do dogma e da disciplina" (QUENTAL, 1987, p. 193). Ele lembra que as igrejas nacionais da Idade Média, "por isso mesmo que eram independentes, não precisavam oprimir". Tanto é que, segundo ele, à sombra delas "viviam Judeus e Mouros". Logo, ele conclui que "se a Península não era então tão católica como o foi depois, quando queimava os judeus e recebia do geral dos jesuítas o

santo e a senha da sua política, era seguramente muito mais cristã, isto é, mais caridosa e moral, como estes fatos o provam" (QUENTAL, 1987, p. 194).

Antero afirma que, daquele "mundo brilhante, criado pelo gênio peninsular na sua livre expansão", passou-se "quase sem transição para um mundo escuro, inerte, pobre, ininteligente e meio desconhecido", pois, segundo ele, "para essa total transformação" teria bastado apenas "cinquenta ou sessenta anos" (QUENTAL, 1987, p. 185). A segunda metade do século XVI é entendida por Antero como esse curto "período de transição entre a Idade Média e os tempos modernos", nos quais teriam aparecido "os gérmenes, bons e maus, que mais tarde, desenvolvendo-se nas sociedades modernas, deram a cada qual o seu verdadeiro caráter". Ele refere-se aos "fenómenos" "novos, universais", que teriam abrangido "todas as esferas da actividade nacional, desde a religião até a indústria, ligando-se assim intimamente ao que há de mais vital nos povos". Para Antero, "é nesses novos fenómenos que se devem buscar e encontrar as causas da decadência da Península" (QUENTAL, 1987, p. 191) onde, segundo ele, o período compreendido entre a renascença e os séculos XVII e XVIII fora um "salto mortal dado pela inteligência" (QUENTAL, 1987, p. 187).

De acordo com Antero, "esses fenómenos capitais são três, e de três espécies": a "transformação do catolicismo, pelo Concílio de Trento"; o "estabelecimento do absolutismo, pela ruína das liberdades locais"; e "o desenvolvimento das conquistas longínquas" (QUENTAL, 1987, p. 191). Curiosamente, segundo Antero, "esses três fenómenos eram exactamente o oposto dos três factos capitais, que se davam nas nações que lá fora [da península] cresciam, se moralizavam, se faziam inteligentes, ricas, poderosas, e tomavam a dianteira da civilização". Esses fatos seriam: "a *liberdade moral*, conquistada pela Reforma, ou pela filosofia"; "a elevação da *classe média*", na qual ele vê um "instrumento do progresso nas sociedades modernas, e directora dos reis, até ao dia em que os destronou"; e "a *indústria*", que para ele seria o "verdadeiro fundamento do mundo actual, que veio dar ás nações uma concepção nova do direito, substituindo o trabalho à força, e o comércio à guerra de conquista".

Do confronto entre essas duas classes de fenômenos, Antero chega à conclusão de que "a *liberdade moral*, apelando para o exame e a consciência individual", era "rigorosamente o oposto do catolicismo do Concílio de Trento, para quem a razão humana e o pensamento livre são um crime contra Deus"; A "*classe média*", por sua vez, "impondo aos reis os seus interesses, e muitas vezes o seu espírito", seria "o oposto do absolutismo, esteado na aristocracia e só em proveito dela gevernando". A "*indústria*", por fim, era "o oposto do espírito de conquista, antipático ao trabalho e ao comércio". Portanto, enquanto "as outras

nações subiam", "pelas virtudes modernas", os povos peninsulares baixavam "pelos vícios antigos, concentrados, levados ao sumo grau de desenvolvimento e aplicação" (QUENTAL, 1987, p. 192). Após isso, Antero apresenta os elementos que ele julgava necessários para que os peninsulares pudessem, novamente, readquirir seu lugar na civilização: "a filosofia", "a ciência", "a crença no progresso" (QUENTAL, 1987, p. 217), "a federação republicana de todos os grupos autonómicos" e "a indústria do povo, pelo povo, e para o povo, não dirigida e protegida pelo Estado, mas espontânea, não entregue à anarquia cega da concorrência, mas organizada duma maneira solidária e equitativa". Seria o triunfo do "novo mundo industrial do socialismo" como a "tendência do século", estabelecido por uma "Revolução" pacífica, que, "longe de apelar para a insurreição, [pretendia] preveni-la, torná-la impossível", pois "só os seus inimigos, desesperando-a, a [poderiam] obrigar a lançar mãos das armas" (QUENTAL, 1987, p. 218).

Com essa imagem que ele traça da Idade Média peninsular, Antero estava tentando esboçar uma pré-história do que ele considerava o caminho de decadência percorrido pelos povos ibéricos, ao mesmo tempo em que estabelecia os fundamentos da solução proposta por ele, no encerramento da conferência, para a reaquisição do lugar perdido pelos peninsulares na civilização. Portanto, na escavação de Antero, o elogio à descentralização – mencionando-se as comunas, os forais, o municipalismo; à condição pré-nacionalista dos povos peninsulares, fazendo questão de ressaltar o seu antigo epíteto: "espanhóis"; à tradição da terra, da agricultura, que também representa o respeito pelo trabalho manual; ao culto pela ciência, que propiciara as condições necessárias ao pioneirismo na exploração dos mares; e ao cristianismo ingênuo das igrejas locais anteriores ao Concílio de Trento; não têm outro fim senão a preparação do ouvinte para as teses que ele somente introduziria ao fim de sua apresentação.

Portanto, se, para Antero, "o futuro" dos povos peninsulares era "o novo mundo industrial do socialismo", a sua forma política deveria ser a "federação republicana de todos os grupos autonómicos, de todas as vontades soberanas, alargando e renovando a vida municipal, dando-lhe um carácter radicalmente democrático" (QUENTAL, 1990, p. 218). A transição para um tal mundo seria garantido pela "Revolução" – já apontada na primeira conferência de Antero no "Casino" como a tendência do século.

António José Saraiva, em seu livro *A Tertúlia Ocidental*, afirma que na conferência de Antero reconhecer-se-ia "o pensamento de Herculano, que dava como causa da decadência nacional 'o absolutismo e o fanatismo', isto é, a centralização monárquica e a Inquisição" (SARAIVA, 1995, p. 44). Saraiva ainda afirma que, para Herculano, Portugal teria acabado

ao fim da dinastia de Avis, e os descobrimentos não seriam mais que uma das causas de sua decadência (SARAIVA, 1995, p. 45). Esse autor também identifica na conferência de Antero a ascendência de José Felix Henriques Nogueira, autor do primeiro grande corpus do republicanismo português, escrito em 1851. Trata-se da obra *Estudos sobre a Reforma em Portugal*, na qual se "defendia os princípios de república, municipalismo, federalismo e associacionismo", "uma república descentralizada", que também aceitava "a ideia de Alexandre Herculano de um neomunicipalismo renovador", "socialista à maneira de Charles Fourier e de Louis Blanc (acentuando o associacionismo voluntário) e federalista no quadro de uma federação geral dos povos ibéricos" (MARQUES, 2004, p. 239). Para Nogueira, "Portugal, como povo pequeno e oprimido", deveria procurar "na federação com outros povos peninsulares a força, a importância e a verdadeira independência que lhe faltam na sua tão escarnecida nacionalidade" (NOGUEIRA, 1923, p. XLI). Dessa forma, em *Conferência de clausura: bons ventos e costas voltadas – Reflexões tempestivas sobre alguns lugares comuns*, Carlos Reis afirma que

> Não é possível ler aquela conferência anteriana sem se recordar que, antes dela, o seu autor tinha chamado reiteradas vezes a atenção para a questão espanhola. O ensaio "Portugal ante a Revolução de Espanha" é, logo em 1968, um exemplo flagrante disso, ainda mais flagrante pelo que se lê no subtítulo: "Considerações sobre o futuro da política portuguesa do ponto de vista da democracia ibérica". O que nele se representava era também uma orientação anti-centralista e federalista, que chegava a anular as diversidades nacionais que convivem na Península Ibérica. E assim, para o jovem Antero, a única política possível era a da federação republicana democrática, sem limitações nacionalistas de espécie alguma (REIS, 2007, p. 36).

Como já havia feito no artigo *Portugal perante a Revolução de Espanha*, em *Causas da decadência dos povos peninsulares* Antero também vai ao passado buscar na pré-história ibérica a imagem de sua utopia federalista, à qual acrescenta as ideias de democracia, república e socialismo. Essa utopia é alimentada por duas certezas que permeiam sua conferência: o progresso, ou a evolução da história rumo à "Liberdade"; e a possibilidade de realização da "Justiça" e do "Bem" absolutos com os meios de produção do capitalismo e com as teorias que orientavam esse sistema em sua época. Nesse texto, iluminados pela claridade cristalina encontrada no passado, os olhos de Antero apenas se voltam ao seu próprio presente para dar-nos uma também idealizada imagem do que ele chama de "Europa culta", ou seja, a Europa do capitalismo industrial e burguês.

Parece-nos que essa exacerbação do otimismo fora a mudança fundamental ocorrida entre o Antero de *Portugal perante a Revolução de Espanha*, que buscava uma explicação para a sua "esfinge" – a revolução espanhola de 68 –, e aquele que, em 1871, suspendia toda a crítica em face da Comuna de Paris, classificada por ele como uma "destas coisas gigantescas

e tenebrosas por onde a história se revela de séculos a séculos pelo seu lado mais sublime mas também mais obscuro", ante as quais "a crítica que se aprende na escola do senso comum deve ser posta de parte" (QUENTAL, 1989, p. 117-118).

O Antero de 1868 criticava a burguesia europeia por esta não ter livrado o povo do "miserável estado de indiferença e incapacidade política a que o tinham reduzido, em ação combinada, a monarquia absoluta e a exploração aristocrática" (QUENTAL, 1968, p. 10). Ele afirmava que a burguesia deveria ter se aproveitado de sua posição privilegiada na sociedade moderna para "guiar a multidão ao encontro do seu direito, para estabelecer sem grande abalo a passagem da antiga incapacidade para a nova soberania, encaminhando, ilustrando, moralizando, fazendo-se, enfim, não classe dominadora, mas simplesmente classe iniciadora", porém, em vez disso,

> esta casta ávida e egoísta, incapaz de compreender uma tão alta missão, preferiu exercer a ditadura, que o acaso lhe oferecia, em proveito exclusivo dos seus interesses e das suas paixões, considerando como uma conquista eterna o que era apenas uma concessão momentânea da força das coisas. Achou mais simples, em vez de iniciar e ilustrar, explorar e desmoralizar (QUENTAL, 1968, p. 10).

Ora, em *Causas da decadência dos povos peninsulares* Antero revela um pensamento francamente oposto em relação à burguesia. Nessa conferência, a classe média, à qual, segundo ele, "estava destinado o futuro", aparece como aquela que havia imposto "aos reis o seus interesses, e muitas vezes o seu espírito"[29], como "a classe moderna por excelência, civilizadora e iniciadora, já na indústria, já nas ciências, já no comércio"[30]. Mesmo a lúcida crítica feita à burguesia portuguesa em *Portugal perante a Revolução de Espanha* desaparece nessa conferência, em que o autor concentra todo o seu poder de ataque à nobreza hereditária e ao clero, os dois pilares da monarquia absoluta – na qual Antero incluía a monarquia constitucional, por conta de sua natureza centralizadora. Em sua conferência, Antero afirma que "o espírito aristocrático da monarquia, opondo-se naturalmente aos progressos da classe média, [havia impedido] o desenvolvimento da *burguesia*"[31]. Antero vai de um extremo ao outro em menos de três anos. Extasiado com os acontecimentos de Paris, passa a idealizar a burguesia como classe capaz de conduzir os povos à "Liberdade". A decadência de Portugal devia-se não mais aos erros dessa classe – que ele considerava inepta e estéril no artigo de 1868 –, mas às dificuldades que a nobreza e o clero teriam imposto ao seu aparecimento. A classe média que ele flanqueara em 1868, desaparecia como que por mágica em 1871. Não

[29] Ibidem, p. 192.
[30] Ibidem, p. 208.
[31] Ibidem, p. 207-8.

havia mais burguesia em Portugal, eis uma das três causas de sua decadência, talvez a mais importante delas.

Em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, Antero não parece ver que a crise econômica de Portugal era um processo dedutível da economia política e da nova ordem instaurada pelo capitalismo industrial. Assim ele dirige toda responsabilidade pela situação periférica de Portugal à sua classe média, como se estivesse exclusivamente nas mãos desta a possibilidade de inverter o movimento das engrenagens desse sistema. Em *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* a culpa será da nobreza e do clero que não modernizaram Portugal. Em ambos os textos, Antero não critica as regras do sistema, apenas busca apontar os motivos que impediam seu país de posicionar-se nele de maneira competitiva. Em seu *Portugal contemporâneo*, de 1881, Oliveira Martins, que também acreditava no "Futuro" como o revolucionário Antero, faz a seguinte análise do caráter niilista da economia política, defendida por este em sua conferência:

> O Estado morreu, e com ele o seu domínio eminente, o seu papel de regulador da distribuição da riqueza, sob um critério moral que nas velhas monarquias era religioso, e nas futuras democracias será secular: que outrora se inspirava na Caridade, e de futuro se inspirará na Igualdade.
> Condenadas todas as ideias morais na economia colectiva, que ficava para presidir ao jogo das forças criadoras e distribuidoras da riqueza? Nada. A fórmula da Liberdade era e é o debate anárquico de todas as individualidades – o livre-câmbio –, por isso que, na doutrina, a Natureza é uma harmonia, como produto consciente da inteligência de um Deus. A ciência diz-nos que a Natureza é uma luta cega de forças, onde se não descortina causa, nem fim: onde, portanto, não há moral, nem harmonia; dizendo-nos mais que a anarquia, expressão real da Liberdade, é a guerra de todos contra todos e em tudo, guerra em que vence o mais forte esmagando os concorrentes. [...]
> Destruída a realidade do Estado, dispersado o seu domínio, tornada individual toda a riqueza, que pensamento podia restar para presidir à vida econômica? Que fórmula para a fazer funcionar? Fórmula já a doutrina o dizia claramente, era a Concorrência entre os indivíduos. Pensamento não o concebia ainda bem claramente, mas poucos anos bastaram para o definir: era a Utilidade prática, o materialismo grosseiro, o governo desaforado da agiotagem sedenta do ouro: a Anarquia econômica, da qual, como das batalhas resultam cadáveres, nascia o pauperismo moderno; e, como das guerras nascem tiramos, nascia a plutocracia que veio a governar na Europa. (MARTINS, 1976b, p. 369-70).

Oliveira Martins afirma que o Estado havia morrido sob a "fórmula da Liberdade" (Liberalismo), porém, acreditava, como Antero, num futuro de "igualdade" (Democracia) em que a economia estivesse sob um critério moral e não a mercê da "luta cega de forças" da "Natureza", "onde se não descortina causa, nem fim". A causa do niilismo econômico estaria na morte do Estado e no caos da economia política. Apesar das afinidades ideológicas com Oliveira Martins, não se pode dizer que Antero tivesse essa opinião em comum com o amigo. Se, em *Portugal perante a Revolução de Espanha*, a decadência portuguesa estava relacionada ao seu desastrado posicionamento no jogo da economia política, na conferência de 1871, uma das causas do "atraso" português (talvez a principal, pois é a conclusão das duas

que lhe antecedem) era a sua total abstenção a esse jogo, em virtude da demorada permanência na exploração colonialista. Segundo Antero, os novos tempos pertenciam à teoria de Adam Smith, a quem ele via como "um dos pais da ciência", pois quem dominava não era mais "a musa heróica da epopeia", mas "a economia política, Calíope dum mundo novo, se não tão belo, pelo menos mais justo e lógico do que o antigo".

Antero conclui sua conferência dizendo que "o cristianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno". É assim que ele tenta dar contornos mais práticos e realistas ao que, nas *Odes Modernas*, era apenas a abstração de um poeta visionário. Mas, não se pode deixar de constatar o caráter essencialmente teórico que predomina tanto nessa conferência quanto no artigo de 68, em que as influências de Hegel e Proudhon são decisivas.

As *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* são uma espécie de testamento do otimismo revolucionário de Antero e de sua geração – que, entretanto, nunca estivera mais perto do fuzil do que da pena –, caracterizado por um engajamento político e intelectual apologético da ciência como entidade capaz de conduzir o homem à "Verdade", à "Justiça" e ao "Bem". Esse otimismo – basilar à renovadora discussão estética iniciada por Antero e Teófilo Braga, em 1865, com a "Questão Coimbrã" – atinge, em termos de coesão geracional, o seu clímax com as "Conferências Democráticas" do Casino Lisbonense, em 1871.

Inspirado pelas obras de Flaubert, pela pintura de Coubert e influenciado pelo pensamento de Proudhon – que Antero lhe havia apresentado nas míticas reuniões do "Cenáculo", de onde também havia saído Fradique –, Eça de Queirós anunciaria, na conferência proferida em 12 de junho de 1871, no Casino, *O Realismo como nova expressão da arte*[32]. Em sua intervenção, ele defendia a ideia, bebida em Proudhon, de que a arte deveria refletir o seu tempo, e que o seu era um tempo de revolução. Portanto, a "verdadeira arte" deveria estar a serviço do ideal revolucionário. Outra ideia de Proudhon que aparece na conferência de Eça é a subordinação da estética à moral. Centrando-se nas ideias de "Verdade" e "Justiça", ele relegava a "Beleza" a um terceiro plano. A função social da arte assumia essencial importância na sua preleção, assim como os critérios de verossimilhança típicos à representação realista, que deveriam estar a ela subordinados. O realismo aparecia-lhe, nesse momento, com uma função essencialmente moralizante e pedagógica, capaz de contribuir com o progresso social ao empreender a denúncia e a acusação dos vícios da

[32] O que sabemos dessa conferência baseia-se na reconstituição que António Salgado Júnior fizera a partir de jornais da época e divulgara em sua obra *História das Conferências do Casino* (1930).

sociedade burguesa e romântica. É nesse sentido que tem lugar a distinção entre "arte falsa", relacionada à corrupção moral e ao vício, e a "verdadeira arte", inspirada pela justiça e engrandecedora do trabalho e da virtude.

Pretendendo fazer do realismo algo mais do que o "modo de expor" que alguns chamavam de "fotográfico", negando a "arte pela arte", condenando "a literatura devassa do *boulevard*" que ele dizia sintetizar-se "na ostentação da impudica Rigolboche...", e apontando a extemporaneidade do bucolismo florianesco e do romantismo sentimentalista, Eça pretendia elevar a realização artística realista aos "limites da moral", sobretudo através de sua crítica de costumes, cujo tema favorito seria o adultério. Porém, essa abordagem do adultério com implicação declaradamente social já havia aparecido na obra queirosiana, antes mesmo das "Conferências", no folhetim "Onfália Benoiton", publicado em dezembro de 1867, na *Gazeta de Portugal*, e em *O mistério da Estrada de Sintra*, romance epistolar, escrito juntamente com Ramalho Ortigão e publicado no *Diário de Notícias* de Lisboa, em 1870.

Em "Onfália Benoiton", além da questão do adultério, temos a crítica ao materialismo feminino através da figura da dama fatal, Onfália, que leva Estêvão Basco, personagem que representa "o útil", "o justo", "o verdadeiro" e "o racional" (QUEIRÓS, [19--]e, p. 261), à "vala dos pobres, numa tumba da Misericórdia" (QUEIRÓS, [19--]e, p. 268). Essa figura da dama fatal e materialista seria um tema importante na poesia de Cesário Verde.

Em *O mistério da estrada de Sintra*, vemos a enigmática condessa W., que mantém uma relação adúltera com Rytmel, fazendo revelações que antecipam muito do que viria ser a personagem Leopoldina, do romance *O primo Basílio*, de 1878. Segundo as palavras da condessa, o que as mulheres amam num homem não é só "a nobreza de suas ideias e o ideal dos seus sentimentos", mas "um *não sei quê*, em que entra talvez a cor do seu cabelo e o nó da sua gravata" (QUEIRÓS, [19--]c, p. 1406). A condessa também afirma não acreditar "em certas fatalidades, com que as mulheres pretendem esquivar-se à responsabilidade", pois, segundo ela, "a vontade é tudo; é um tão grande princípio vital como o Sol. Contra elas *fatalidades*, as febres, o ideal, quebram-se como bolas de sabão (QUEIRÓS, [19--]c, p. 1407). A reflexão dessa personagem sobre as frustrações resultantes do choque entre a sua idealização do lirismo das legendas e a realidade de suas próprias aventuras amorosas também fazem-nos lembrar de Leopoldina:

> Quantas vezes me comparei às figuras líricas da paixão, que contam as legendas da sua dor ao ruído das orquestras, à luz das rampas, e que são *Traviata, Lúcia, Elvira, Amélia, Margarida, Julieta, Desdémona!* Ai de mim! Mas onde estavam os meus castelos, os meus pajens, e o ruído das minhas cavalgadas? Uma pobre criatura que vive da existência do Chiado, que veste na *Aline*, que glorificações pode dar à sua paixão? (QUEIRÓS, [19--]c, p. 1406).

Ela chega à conclusão de que a realidade não é como nos romances, e de que, ao contrário do ideal a que ele aspira, o "*conquistador*" do "Chiado" "não tem atracção, nem beleza, nem elevação, nem grandeza como tipo ─ e como homem não tem educação, nem honestidade, nem maneiras, nem *toilette*, nem habilidade, nem coragem, nem dignidade, nem limpeza, nem ortografia..." (QUEIRÓS, [19--]c, p.1408-9). Seu marido, ao contrário, "é justo, é bom, é dedicado. Dorme profundamente porque o seu cansaço é legítimo e puro; gosta da sua *robe de chambre* porque trabalhou todo o dia. Julga-se dispensado de trazer uma flor na *boutonière* porque traz sempre no coração a presença da [...] imagem" dela (QUEIRÓS, [19--]c, p. 1408). Entretanto:

> Pois bem! Que faço eu?
> Aborreço-me.
> Logo que ele sai, bocejo, abro um romance, ralho com as criadas, penteio os filhos, torno a bocejar, abro a janela, olho.
> Passa um rapaz, airoso ou forte, louro ou trigueiro, imbecil ou medíocre. Olhamo-nos. Traz um cravo ao peito, uma gravata complicada. Tem o cabelo mais bonito do que o de meu marido, o talhe das suas calças é perfeito, usa botas inglesas, pateia as dançarinas!
> Estou encantada! Sorrio-lhe. Recebo uma carta sem espírito e sem gramática. Enlouqueço, escondo-a, beijo-a, releio-a, e desprezo a vida.
> Manda-me uns versos ─ uns versos, meu Deus! e eu então esqueço meu marido, os seus sacrifícios, a sua bondade, o seu trabalho, a sua doçura; não me importam as lágrimas nem as desesperações do futuro; abandono probidade, pudor, dever, família, conceitos sociais, relações, e os filhos, os meus filhos! tudo ─ vencida, arrastada, fascinada por um soneto errado, copiado da *Grinalda!*
> Realmente! É a isto, minhas pobres amigas, que vós chamais ─ *fatalidades da paixão!* (QUEIRÓS, [19--]c, p. 1408).

Há, nesse trecho, ecos evidentes do discurso do personagem Stanislau, de "O réu Tadeu". Retomemos o fragmento: "Uma mulher, depois de um mês de casada, pede ar, abafa, sufoca; vai á janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada; e se passar na rua, nesse momento, um homem com olhos mais lindos que os do marido, chama-o para o seu seio" (QUEIRÓS, 1965, p. 51). Para a condessa W., tais atitudes não se tratam de "fatalidade"[33] (as "*fatalidades da paixão*"), mas resultam, simplesmente, da "vontade": "a vontade é tudo". Talvez seja a consciência disso que leve Stanislau a afirmar: "toda a vida é um logro, desde Cristo, que especulou com a alma, até Napoleão, que especulou com as balas" (QUEIRÓS, 1965, p. 50). Dando-se conta dessa especulação, a Leopoldina de *O primo Basílio* também diria: "este mundo é uma história" (QUEIRÓS, 2004, p. 301).

Ora, especular é uma atividade que envolve valores. Especula-se com valores. As

[33] É assim que, em *Os Maias*, Maria Monforte inicia a carta em que tenta explicar a Pedro os desenlaces de sua paixão pelo italiano: "É uma fatalidade".

civilizações se constroem com essa especulação, e se mantêm na medida do acerto de seu cálculo. Nietzsche foi um dos primeiros a refletir filosoficamente sobre o erro de cálculo da civilização ocidental, constatando a decadência de seus valores e anunciando a necessidade de uma transvaloração. O principal valor a ser contestado deveria ser a crença metafísica na "Verdade", de origem moral. No período que ele chama de "Canto de galo do positivismo", o seu próprio tempo, essa crença, herdada do platonismo e do cristianismo, era a base da ciência. Acreditava-se na verdade pela verdade, mas a distinção entre verdade e falsidade não dispunha de nenhum critério que ultrapassasse os limites da moral. Em nome dessa moral, nega-se o mundo "aparente", que permanece subordinado a um mundo transcendente, "verdadeiro". Nietzsche afirmou que a transformação do imperativo categórico em imperativo prático por Kant representara, na história do pensamento ocidental, o que ele chamou de "morte de Deus". Com esse acontecimento, surgia a necessidade de uma recalculagem dos valores antigos que eram suportados pela antiga metafísica. Entretanto, em vez disso, buscaram-se alternativas para a manutenção dos antigos valores, que já não se podiam manter por si mesmos. Essas alternativas também se desvalorizavam. Sucediam-se num ciclo dramático, alternativas criadas e desvalorizadas. Esse ciclo é a lógica do niilismo e a causa da sensação de desvalorização da própria existência.

A literatura realista-naturalista, contemporânea de Nietzsche, também nos mostrou que os valores tradicionais eram decadentes. Não omitir nada, revelar a verdade, era o princípio estético a ser seguido por essa corrente a par do positivismo. Pressupunha-se, assim, uma verdade. A obra seria resultante da observação de uma determinada realidade social ou psicológica. Por trás desse esforço havia um posicionamento moralizante, um projeto pedagógico e um ideal de justiça com os quais se pretendia fazer da obra uma medida profilática, terapêutica. Para a literatura realista-naturalista, o fato de os valores estarem decadentes não significava que eles deveriam ser recalculados, mas que a realidade específica observada pela obra deveria ser mudada, adequada aos mesmos valores violados. Essa realidade era vista como um caso, uma degenerescência que precisaria ser tratada. Era esse o papel do artista. É justamente isso o que Eça, novamente com Ramalho Ortigão, tentará levar a termo por meio dos folhetins das *Farpas*, entre 1871 e 1872, ano em que Eça parte para o início da carreira consular em Havana.

Tanto a fala de Stanislau quanto a da condessa representa a consciência de um erro de cálculo. A condessa descobre que "a vontade é tudo". Stanislau, diante dessa mesma percepção, afirma que "a vida toda é um logro". Porém, essas afirmações extrapolam o âmbito local e observável, campo de manobras do naturalismo. Elas são de cunho metafísico. Dizem

respeito à existência dum ponto de vista metafísico. É claro, são falas de personagens que podem ser vistos como casos. As falas seriam sintomas. É assim que Tadeu parece ver Stanislau, embora o seu ponto de vista não esteja isento de contradições. Quanto à condessa, o seu adultério seria a prova, mesmo assim, os seus privilégios narrativos não nos permitem assumir em relação a ela uma perspectiva a que os próprios autores da obra se abstiveram.

Mas essas falas seriam sintomas de quê? O único sintoma inequívoco que as falas desses personagens parecem configurar é o da percepção da depreciação dos antigos valores, dos valores tradicionais, que apenas se mantêm por meio da especulação. É essa a certeza que percorre toda a obra do Eça realista-naturalista. E isso quer dizer que há um erro de cálculo entre essência e aparência. Pensa-se que há valores regendo o mundo, mas "a vontade é tudo". Logo, "a vida toda é um logro". Nietzsche afirma que o fato de a existência carecer de valores não é motivo para que ela seja desvalorizada. Stanislau parece antecipar algo a respeito, ao apontar novos rumos para a forma como o homem se relaciona com as instituições "eternas". O que ele propõe é uma inversão dos valores tradicionais, por vê-los inoperantes. Porém, a apreciação que Tadeu faz do comportamento de Stanislau, pressupondo uma possível duplicidade no seu caráter, nas suas atitudes, faz surgir importantes suspeitas relativamente à capacidade desse personagem para uma tal tarefa. Por outro lado, ainda que nunca encontre confirmação, a suspeita que sobre ele recai impede ao próprio Tadeu de representar a voz da moralidade nesse fragmento de conto.

O discurso de Stanislau também antecipa motivos que estariam no cerne da crítica de costumes realizada por Eça em obras como *O crime do padre Amaro*[34] e *O primo Basílio*. Especulando sobre as aspirações de Simão, irmão de Tadeu, Stanislau afirma o seguinte: "Há de querer viver com a mulher na intimidade confiada da alcova. Há-de ser diante dela simples e natural. Há-se-lhe falar na virtude, no dever, no arranjo da casa, sem saber que isto é impor-lhe a ela o tédio e dar-lhe a ânsia do libertamento" (QUEIRÓS, 1965, p. 51). Em *O primo Basílio*, Luísa, a "burguesinha da baixa", ociosa, leitora de aventuras românticas, vê-se só após uma viagem do marido a trabalho e busca a cura para o seu tédio no adultério com o primo, que havia acabado de chegar a Lisboa e com quem tivera um romance na adolescência. Antes de partir, Jorge, em nome dos deveres, da honra, das aparências, dos vizinhos, proíbe Luísa de relacionar-se com sua amiga Leopoldina – que era famosa em Lisboa por conta dos

[34] *O crime do padre Amaro* foi publicado inicialmente na Revista Ocidental entre 15 de fevereiro e 15 de maio de 1875. Esta primeira versão foi drasticamente recusada por Eça. Em 1876, publicou-se a primeira edição em livro (segunda versão). E em 1880, a segunda edição em volume era publicada, refundida e bastante ampliada em relação às versões anteriores. Considera-se que esta seja a versão final, autorizada pelo autor. Atualmente, há uma edição crítica desse romance, da responsabilidade de Carlos Reis, em que as versões de 1876 e de 1880 são comparadas. Referimo-nos a esta obra na bibliografia.

seus inúmeros amantes e de sua indiscrição – e de recebê-la em casa.

Na ficção queirosiana da década de 70, é justamente em falas de Leopoldina que encontramos os ecos mais sonoros da inversão de valores anunciada por Stanislau. Na cena de que trataremos a seguir, Jorge já está no Alentejo e Luísa recebe Leopoldina em sua casa para jantar. As duas conversam muito. Dentre os temas percorridos: os valores, o dever, a honestidade. Leopoldina divagava sobre a hipótese de ser rica, sobre bebidas, aventuras, ser homem, ter a liberdade de homem, sobre o cigarro que havia fumado, o "horror" de ter filhos e as paixões dos treze anos. Luísa se "embaraçava" com aquela conversa, pela qual também se sentia tentada, embora, ao fim, tenha declarado tudo "*imoral*":

> ─ Imoral, por quê?
> Luísa falou vagamente nos *deveres*, na *religião*. Mas o deveres irritavam Leopoldina. Se havia uma cousa que a fizesse sair de si ─ dizia ─ era ouvir falar em deveres!...
> ─ Deveres? Para com quem? Para um maroto como o meu marido? Calou-se, e passeando pela sala excitada:
> ─ E quanto a religião, histórias! A mim me dizia o Padre Estêvão, o de luneta, que tem os dentes bonitos, que me dava todas as absolvições se eu fosse com ele a Carriche!
> ─ Ah, os padres... ─ murmurou Luísa.
> ─ Os padres quê? São religião! Nunca vi outra. Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres.
> Luísa achava horrível "aquele modo de pensar". A felicidade, a verdadeira, segundo ela, era ser honesta...
> ─ É a bisca em família! ─ resmungou Leopoldina, com ódio. Luísa disse, animada:
> ─ Pois olha que com as tuas paixões, umas atrás das outras...
> Leopoldina estacou:
> ─ O quê?
> ─ Não te podem fazer feliz!
> ─ Está claro que não! ─ exclamou a outra. ─ Mas... ─ procurou a palavra; não a quis empregar de certo; disse apenas com um tom seco:
> ─ Divertem-se! (QUEIRÓS, 2004, p. 151-2).

O que Leopoldina revela é aquilo que ninguém quer saber. Por isso ela é crucificada, porque revela o que todos escondem de si mesmos, que as certezas não passam de especulação, de um erro de cálculo. A sua pergunta diz tudo: "Deveres? Para com quem? Para um maroto como o meu marido?". O que está subentendido nessas perguntas é uma mundividência que não se pauta nos valores pelos valores, mas que os submete a um cálculo de utilidade, a uma recalculagem, ao fim da qual eles acabam se revelando como "histórias", ou, nas palavras de Stanislau, como "logro". Mas, também, há em sua fala uma tentativa de justificação para a violação dos valores, que a deixa aquém do que alcançara a condessa W., ao afirmar que "a vontade é tudo".

Luísa, por outro lado, para quem ela esconde que já não há nada que mova o homem a não ser a vontade e que os valores são apenas "histórias"? Luísa, a defensora dos "*deveres*", da "*religião*", estava a algumas páginas de ir ao "*Paraíso*" com Basílio e aprender "a sensação nova" (QUEIRÓS, 2004, p. 200-1). A cena do "*Paraíso*" é, seguramente, aquela em

que a sensualidade é explorada de forma evidente. É por essas e outras que, em artigos publicados na revista *O Cruzeiro*, de 16 e 30 de abril de 1878, Machado de Assis afirmara ser o tom de *O primo Basílio* "o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas" (ASSIS, 1957, p. 164). O que fazia das cenas do "*Paraíso*" algo tão repugnante para Machado era, segundo ele, que "o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário" (ASSIS, 1957, p. 157).

O que Machado e o século XIX não suportaram na literatura realista-naturalista foi o seu empenho de tudo mostrar, de tudo lembrar, aquilo a que Silvio Romero chamou de "sistematização do mal" (ROMERO, 1960, p. 1637). É verdade que, às vezes, em meio à descrição do que o moralismo de sua época mais acusava no realismo-naturalismo, é difícil saber se Eça está fazendo o papel de anjo ou de demônio. Talvez algo que escapasse a esse dualismo... Tal indeterminismo estético e moral talvez corresponda aos melhores momentos de sua obra, como aquele do "*Paraíso*", em que Machado viu apenas "cenas repugnantes" (ASSIS, 1957, p. 165).

Machado talvez não tenha percebido que, do ponto de vista técnico, as estratégias narrativas empregadas em *O primo Basílio* estão a serviço de uma visão moral que, após explicitar os elementos determinantes do adultério, faz a ação caminhar, inexoravelmente, para a morte exemplar da protagonista. Em *Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Carlos Reis afirma que, "nos romances da fase naturalista de Eça de Queirós",

> ao debruçar-se sobre a personagem cujas características individuantes importa acentuar, o narrador procura pôr em evidência a sua origem social, as directrizes culturais e morais que presidiram à sua educação e todo um conjunto de vícios ou qualidades eventualmente inculcados pelo ambiente que a marcou, estigmatizando indelevelmente o seu futuro (REIS, 1975, p. 73).

É por esse motivo que, tanto em *O primo Basílio* quanto em *O crime do padre Amaro*, o foco narrativo é predominantemente onisciente, em detrimento da focalização interna, embora esta também seja utilizada como importante "veículo de análise psicológica" (REIS, 1975, p. 107). Um dos princípios basilares da estética naturalista é a aceitação fria e impassível dos fatos oriundos da observação. Émile Zola, em *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, afirma que o romancista experimentador tem de "aceitar estritamente os fatos determinados, não aventurar sobre estes fatos sentimentos pessoais que seriam ridículos", e apoiar-se "no terreno conquistado pela ciência, até o fim" (ZOLA, [19--], p. 74).

Esse postulado de impassibilidade e neutralidade, exigido pelo "ponto de vista

estritamente científico" do método (ZOLA, [19--], p. 68), também deveria abranger o próprio estilo. Numa época em que, segundo ele, os escritores estavam "podres de lirismo", Zola afirma que "o grande estilo é feito de lógica e de clareza" (ZOLA, [19--], p. 70). O objetivo social de tais preceitos, segundo Zola, seria "o poder e a felicidade do homem", ao torná-lo, "pouco a pouco mestre da natureza" (ZOLA, [19--], p. 60).

Por essa perspectiva, os romances de Eça que mencionamos estariam em conformidade com a estética naturalista. Entretanto, em *Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*, Ernesto Guerra da Cal demonstra não ter sido indiferente a uma subjetividade não contida que, em alguns momentos dos romances queirosianos mais vinculados a essa estética, seria responsável pela frustração dos seus preceitos de objetividade e impassibilidade (DA CAL, [19--], p. 142).

Confirmando o ponto de vista de Da Cal, Carlos Reis afirma que, "quando se defronta com o conjunto de circunstâncias que, em obediência aos preceitos da estética naturalista, determinam um certo desenvolvimento da intriga, o narrador assume, sistematicamente, [...] uma atitude de aberta reprovação" (REIS, 1975, p. 158). Segundo Reis, esses "indícios da subjetividade do sujeito da enunciação" (REIS, 1975, p. 117) estariam indesmentivelmente enraizados nos valores dominantes na subjetividade do narrador (REIS, 1975, p. 134). O que Reis quer mostrar é que esses "indícios de subjetividade", por mais que contrariem os preceitos de impassibilidade e objetividade da estética naturalista, não estão, por isso, em contradição com o programa de moralização do narrador comprometido com essa corrente estética. De certa forma, Reis defende que o narrador das obras queirosianas mais vinculadas ao naturalismo eram possuidores de uma consciência absoluta que, embora buscasse, em determinados momentos, caminhos diversos ao que essa corrente estabelecia, não traíam, por isso, os seus mais fundos objetivos morais.

Gostaríamos de chamar a atenção aqui para um ponto de vista que se distancia do que acabou de ser exposto, prondo que o narrador naturalista de Eça também apresenta indícios que demonstram não estarmos diante de uma consciência concebida em termos monológicos, mas fragmentada. Para um projeto estético que se arrogava "intuitos moralizadores numa sociedade que devia ser profundamente modificada pela acção profilática das suas obras" (REIS, 1975, p. 117), como sabemos ser o do Eça da década de 70, torna-se compreensível que mesmo os seus romances mais influenciados pela estética naturalista e por seus postulados de impassibilidade, frieza e objetividade apresentem "certos sinais denunciadores do estatuto ideológico" do sujeito da enunciação, tendo em vista seu objetivo de "demonstração de determinadas teses de interesse colectivo" (REIS, 1975, p. 117). Entretanto,

em determinados momentos dessas obras, o narrador queirosiano também revela atitudes em franca contradição, quer com aquele postulado mais genérico de objetividade e neutralidade científica, quer em relação aos indícios de subjetividade que, embora em oposição a esse postulado, serviriam perfeitamente ao estatuto ideológico com o qual esse narrador estaria comprometido.

O próprio Reis constatou que, em *O primo Basílio*, por exemplo, o narrador não se exime de, "por vezes, emitir um julgamento mais benévolo" em relação à personagem Luísa (REIS, 1975, p. 139) – a principal vítima da decadência da sociedade lisboeta nesse romance e o principal argumento da tese nele defendida. Tais juízos revelam-se, sobretudo, através de "adjectivos que se referem a determinados aspectos do físico" dessa personagem (REIS, 1975, p. 140). Além disso, notamos que, em determinados momentos desse romance em que ela está envolvida, há uma espécie de falência do rigor estilístico naturalista, que assume uma tonalidade voluptuosa, em contradição com a mesura exigida pelo objetivo moralizante por detrás da iniciativa narrativa. Esse procedimento instaura, nessa obra, zonas de contradição que, por um lado, frustram a coerência exigida pela demonstração da tese, e, por outro, acabam funcionando como janelas que dão à obra uma espécie de arejamento ideológico e um potencial de complexidade estranho à estética a que o seu autor declaradamente a vinculara. Vejamos um exemplo do que acabamos de afirmar numa das cenas mais polêmicas de *O primo Basílio*, o "*lunch*" de Luísa e Basílio no "*Paraíso*".

> Às três horas lancharam. Foi delicioso; tinham estendido guardanapo sobre a cama; a louça tinha a marca do Hotel Central; aquilo parecia a Luísa muito estroina, adorável ─ e ria de sensualidade, fazendo tilintar os pedacinhos de gelo contra o vidro do copo, cheio de *champagne*. Sentia uma felicidade exuberante que transbordava em gritinhos, em beijos, em toda a sorte de gestos buliçosos. Comia com gula; e eram adoráveis os seus braços nus movendo-se por cima dos pratos.
> Nunca achara Basílio tão bonito; o quarto mesmo parecia-lhe muito conchegado para aquelas intimidades da paixão: quase julgava possível viver ali, naquele cacifo, anos, feliz com ele, num amor permanente, e lanches às três horas... Tinham as pieguices clássicas; metiam-se bocadinhos na boca; ela ria com os seus dentinhos brancos; bebiam pelo mesmo copo, devoravam-se de beijos ─ e ele quis-lhe ensinar então a verdadeira maneira de beber *champagne*. Talvez ela não soubesse!
> ─ Como é? ─ perguntou Luísa erguendo o copo.
> ─ Não é com o copo! Horror! Ninguém que se preza bebe *champagne* por um copo. O copo é bom para o Colares...
> Tomou um gole de *champagne*, e num beijo passou-o para a boca dela. Luísa riu muito, achou "divino"; quis beber mais assim: Ia-se fazendo vermelha, o olhar luzia-lhe.
> Tinham tirado os pratos da cama; e sentada à beira do leito, os seus pezinhos calçados numa meio cor-de-rosa pendiam, agitavam-se, enquanto um pouco dobrada sobre si, os cotovelos sobre o regaço, a cabecinha de lado, tinha em toda a sua pessoa a graça lânguida de uma pomba fatigada.
> Basílio achava-a irresistível; quem diria que uma burguesinha podia ter tanto *chic*, tanta queda? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas "tão feias, com fechos de metal", beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: não! não! ─ E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate; murmurou repreensivamente:
> ─ Oh Basílio!

> Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; tinha-a na mão! Só às seis horas se desprendeu dos seus braços. (QUEIRÓS, 2004, p. 200-1).

Mal é iniciada a cena, já temos uma declaração que antecipa a valoração de todos os acontecimentos que nela seriam narrados – e sabemos que o narrador não se refere apenas ao lanche servido nas louças com "a marca do Hotel Central": "Foi delicioso". Percebam a ambiguidade relativa à proveniência dessa declaração valorativa. Para o ponto de vista de quem "foi delicioso"? Para o narrador? Luísa? Basílio? Todos eles? Em seguida, temos: "aquilo parecia a Luísa muito estroina, adorável". Se o valor do adjetivo "estroina" depende muito do contexto em que é empregado, e, no caso em questão, ele indica a simpatia de Luísa em relação às peraltices de Basílio, o destaque dado ao adjetivo "adorável" (isolado entre uma vírgula e um travessão) é intrigante, sobretudo se tivermos em conta o que já se disse sobre a declaração de que tudo "foi delicioso". O sentido do adjetivo "adorável" logo seria estendido a aspectos físicos da própria Luísa: "e eram adoráveis os seus braços nus movendo-se por cima dos pratos". Poder-se-ia pensar que toda a cena se dá sob a perspectiva de Luísa e que as valorações positivas não passam de ironia do narrador. Entretanto, a sensualidade da imagem resultante do trecho que acabamos de citar deixa reticências nesse sentido, principalmente porque não se caracteriza como degradante, degenerativa, o que não falta nas descrições do belo corpo da personagem Leopoldina – lembremo-nos dos "sinaizinhos desvanecidos de antigas bechigas" que o narrador diz haver em sua pele, ao mesmo tempo "muito fina, de um trigueiro quente e corado" (QUEIRÓS, 2004, p. 29).

Mesmo o aspecto degradante do quarto é compensado por este que é o momento mais ambíguo do romance, do ponto de vista da coerência com os valores representados pelo narrador. Em seguida, este menciona as "pieguices clássicas", e ficamos esperando que isso seja um ensejo para o ataque ao sentimentalismo característico do ultrarromantismo. Mas, o trecho que se segue é carregado de um erotismo tentador: "metiam-se bocadinhos na boca; ela ria com os seus dentinhos brancos; bebiam pelo mesmo copo, devoravam-se de beijos". Em seguida Basílio decide-se por ensiná-la a beber o "*champagne*". Após o alto erotismo desse trecho em que as bocas se fazem de taças – e no qual uma cacofonia do narrador talvez seja sugestiva de sua ironia ("passou-o para a boca dela") –, surge o único adjetivo dessa cena cuja proveniência é expressamente atribuída a Luísa através do uso de aspas: "Luísa riu muito, achou 'divino'". Ela "ia-se fazendo vermelha, o olhar luzia-lhe", e o narrador também ia chegando próximo a uma zona que não costumava ser ultrapassada na obra de Eça. Retiram-se os pratos. A cama deixa de ser local de comida, mas não se torna necessariamente lugar de

dormida: “sentada à beira do leito, os seus pezinhos calçados numa meia cor-de-rosa pendiam, agitavam-se, enquanto um pouco dobrada sobre si, os cotovelos sobre o regaço, a cabecinha de lado, tinha em toda a sua pessoa a graça lânguida de uma pomba fatigada”. “Basílio achava-a irresistível”. E ficamos sem saber se o narrador também não.

Tudo estava preparado para a parte mais erótica da cena. Conjectura-se sobre o que teria sido verdadeiramente a sensação nova. O narrador não é explícito e deixa tudo na esfera da possibilidade, para o leitor. Após declarar que Basílio “tinha-a na mão”, só volta passadas três horas do início da cena, do “lanche” “delicioso”.

Apesar do que acabamos de propor, não se pode negar que, em todo o romance, o que vemos é um narrador comprometido com a verossimilhança e com o caráter necessário dos determinantes que conduzirão a trama à demonstração da tese de que a ociosidade moral da personagem Luísa, preenchida pela literatura romântica, seria determinante para o seu destino fatídico, numa concepção determinista dos fenômenos sociais, embora não livre de contradições.

Ao atacar Eça, Machado cogita uma hipotética crítica de Proudhon às suas alusões eróticas (ASSIS, 1957, p. 165). Este, em *La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*, menciona o adultério como um dos seis motivos em que o marido poderia matar a mulher “*selon la rigueur de la justice paternelle*”[35] (PROUDHON, 1975, p. 203). De certa forma, apesar do perdão de Jorge e da sociedade, a obra cumpriu o preceito da “revolução” pregada por Proudhon, que, como a maioria dos homens de seu século, via as mulheres apenas como “*courtisane ou ménagère*”[36] (PROUDHON, 1975, p. 67). Lembremos que a filosofia de Proudhon é a principal referência da conferência que Eça proferira no Casino, em 1871, e a principal orientação moral das *Farpas*. Eça tenta manter-se coerente. No conto *Singularidades de uma rapariga loira*, de 1874, após se ver duas vezes na miséria por causa de sua paixão por Luísa e não negar os seus sentimentos, Macário, quando descobre que ela era uma ladra, abandona-a de forma humilhante, ameaçando-a de mandá-la para o Aljube. Em *O crime do padre Amaro*, Amélia também paga sozinha por suas transgressões, embora, nessa obra, a crítica não esteja estritamente relacionada ao comportamento das mulheres.

Referindo-se à prática do cristianismo católico, o Stanislau de *O réu Tadeu* faz a seguinte afirmação: “esta gente só comunga quando está na idade de pecar: só quando tem o corpo já conformado e disposto para a libertinagem e para a infâmia se acha em condições de

---

[35] O trecho correspondente na tradução é: “segundo o rigor da justiça paterna”.
[36] O trecho correspondente na tradução é: “dona de casa ou cortesã”.

receber Cristo! Para a visita misteriosa adorna dignamente o seu corpo com a luxúria e com a alma" (QUEIRÓS, 1965, p. 50-1). Em *O crime do padre Amaro*, a personagem Amélia, produto exemplar de uma educação baseada numa concepção de religião "como prática material de contornos sensuais e não espiritual" (REIS, 2000, p. 19), envolve-se amorosamente com o padre Amaro, de que resulta uma gravidez que a leva à morte. Carlos Reis, em *Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós*, afirma que Amélia é vítima de uma sociedade e de uma cultura religiosa que vê o "sacerdote como autêntica materialização de um Deus que, porque palpável e fisicamente presente, é elevado aos cumes da idolatria" (REIS, 1975, p. 142). Num tal estado de coisas, o padre que, no seminário, olhava "lubricamente" para a imagem da "Virgem" enquanto se despia, não terá que fazer mais do que explorar a seu proveito as "características místico-eróticas" (REIS, 1975, p. 149) dessa cultura religiosa. O trecho de *O crime do padre Amaro* que citamos a seguir exemplifica bem o que se acabou de afirmar:

> Quando descia para o seu quarto, à noite, ia sempre exaltado. Punha- se então a ler os *Cânticos a Jesus*, tradução do francês publicada pela sociedade das *Escravas de Jesus*. É uma obrazinha beata, escrita com um lirismo equívoco, quase torpe ─ que dá à oração a linguagem da luxúria: Jesus é invocado, reclamado com as sofreguidões balbuciantes de uma concupiscência alucinada: "Oh! vem, amado do meu coração, corpo adorável, minha alma impaciente quer-te! Amo-te com paixão e desespero! Abrasa-me! queima-me! Vem! esmaga-me! possui-me!" E um amor divino, ora grotesco pela intenção, ora obsceno pela materialidade, geme, ruge, declama assim em cem páginas inflamadas onde as palavras *gozo*, *delícia*, *delírio*, *êxtase*, voltam a cada momento, com uma persistência histérica. E depois de monólogos frenéticos de onde se exala um bafo de cio místico, vêm então imbecilidades de sacristia, notazinhas beatas resolvendo casos difíceis de jejuns, e orações para as dores do parto! Um bispo aprovou aquele livrinho bem impresso; as educandas leem-no no convento. É beato e excitante; tem as eloquências do erotismo, todas as pieguices da devoção; encaderna-se em marroquim e dá-se às confessadas; é a cantárida canônica!
> Amaro lia até tarde, um pouco perturbado por aqueles períodos sonoros, túmidos de desejo; e no silêncio, por vezes, sentia em cima ranger o leito de Amélia; o livro escorregava-lhe das mãos, encostava a cabeça às costas da poltrona, cerrava os olhos, e parecia-lhe vê-la em colete diante do toucador desfazendo as tranças; ou, curvada, desapertando as ligas, e o decote da sua camisa entreaberta descobria os dois seios muito brancos.
> Erguia-se, cerrando os dentes, com uma decisão brutal de a possuir.
> Começara então a recomendar-lhe a leitura dos *Cânticos a Jesus*.
> ─ Verá, é muito bonito, de muita devoção! ─ disse ele, deixando-lhe o livrinho uma noite no cesto da costura.
> Ao outro dia, ao almoço, Amélia estava pálida, com as olheiras até o meio da face. Queixou-se de insônia, de palpitações.
> ─ E então, gostou dos *Cânticos*?
> ─ Muito. Orações lindas! ─ respondeu.
> Durante todo esse dia não ergueu os olhos para Amaro. Parecia triste ─ e sem razão; às vezes, o rosto abrasava-se-lhe de sangue (QUEIRÓS, [19--]d, p. 80).

O motor da trama já está apresentado aí. O restante será apenas o desenvolvimento trágico das nefastas consequências desta "coexistência de uma determinada concepção e prática da devoção religiosa, de um modelo de educação decalcado por essa concepção e de um tipo bem preciso de exercício de sacerdócio, devido, em grande parte, a certos erros de

base de que enferma tal condição social" (REIS, 1975, p. 141). Por outro lado, com essa obra, Eça também pretende demonstrar que uma consciência não educada por princípios racionais só pode ter um fim trágico. A contrapartida positivista dessa tese está representada através do personagem do Dr. Gouveia, o médico que dizia não precisar nem de padres, nem de Deus, pois que já tinha um Deus dentro de si que dirigia suas ações: a sua própria consciência. O positivismo também aparece em *O primo Basílio*, através do personagem Julião Zuzarte, um jovem médico, parente afastado de Jorge, que superestimava o trabalho e a inteligência numa sociedade em que predominavam as aparências e a injustiça e na qual ele não conseguia se adaptar. Apesar da funcionalidade crítica que o seu personagem exerce nessa obra, Julião acaba, enfim, entrando no jogo daquela sociedade. Por isso ele também não escapa à ironia que Eça dirige à sociedade lisboeta. Sonhava ser um dos três possíveis patuscos que, com os seus "princípios sérios, racionais, modernos, positivos", poderiam pôr o freio nos dentes ao país, mas acaba contentando-se em gastar os seus próprios dentes a roer o "osso" que esse mesmo país lhe atirara. O "revolucionário" havia se tornado um "amigo da ordem".

Apesar de contradições importantes, após anunciar "o realismo como nova expressão de arte", Eça se esforça para levar a termo o aprendizado das novas técnicas narrativas. As três versões de *O crime do padre Amaro* dão bom exemplo disso. Em *O primo Basílio*, ao circunscrever – ampliando uma visão que já havia sido anunciada em *O réu Tadeu* – no âmbito familiar a crítica que, em *O crime do padre Amaro*, centrava-se mais especificamente na esfera social[37], Eça sabia que estava forçando os limites da tolerância de seu tempo. Isso fica evidente na carta que ele envia a Teófilo Braga, em 12 de março de 1878. Logo no início da carta, Eça afirma:

> muitas vezes, depois de ver o *Primo Basílio* impresso, pensei: ─ o Teófilo não vai gostar! Com o seu nobre e belo fanatismo da Revolução, não admitindo que se desvie do seu serviço nem uma parcela do movimento intelectual ─ era bem possível que você vendo o *Primo Basílio* separar-se, pelo assunto e pelo processo, da arte de combate a que pertencia o *Padre Amaro*, o desaprovasse (QUEIRÓS, [19--]c, p. 516).

Na sequência, Eça justifica-se por "tomar a família como assunto" nessa obra, alegando que não ataca a família, instituição eterna, mas a "família lisboeta". Enumera, então, os principais personagens do romance, dando a cada um suas qualidades mais marcantes e atribuindo-lhes os seus mais importantes determinantes. Ao fim dessa caracterização, ele

[37] Também é muito forte a crítica social em *O primo Basílio*. Tanto que, ao elencar os personagens dessa obra em carta dirigida a Teófilo, Eça não o faz sem mencionar o contexto social que os define. Por outro lado, em *O crime do padre Amaro*, é inegável que a conjuntura familiar também seja afetada pela influência clerical, afinal, no fim do romance, instalado em Lisboa, Amaro revelaria sua nova preferência por confessar somente as casadas.

afirma: “Uma sociedade sobre estas falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever” (QUEIRÓS, [19--]c, p. 517). O seu objetivo, “com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna”, seria o de “destruir as falsas interpretações e falsas realizações, que lhes dá uma sociedade podre”. Ele então pergunta: “Não lhe parece você que um tal trabalho é justo?” (QUEIRÓS, [19--]c, p. 517).

Como já havia feito em sua conferência, no Casino, Eça continua usando a oposição entre “verdadeiro” e “falso” para fundamentar sua visão estética. Essa é uma oposição fundamentada no âmbito da moral, assim como a ideia de “justiça”, a que ela está subordinada e que chega a abranger até mesmo a dimensão estilística de sua obra: “o essencial é dar a nota justa” (QUEIRÓS, [19--]c, p. 517). Essa oposição é válida na medida em que lhe parece justa; os limites da verdade confundem-se com os limites da justiça, mas dificilmente essa equação não apresentaria oscilações importantes, sobretudo num tempo de crise dos valores, como foi o seu. Eça percebera esse problema, agravado ainda mais pela impossibilidade de estar próximo ao objeto que pretendia representar (à altura era cônsul na Inglaterra) – exigência requerida pela estética do realismo. É o que ele afirma a Ramalho Ortigão, em carta de 8 de abril de 1878, ano da publicação de *O primo Basílio*:

> Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha, tenho de fazer dois violentos esforços: desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca e evocar, por um retesamento da reminiscência, a sociedade que está longe. Isto faz que os meus personagens sejam cada vez menos portugueses ─ sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão-se tornando «*uma maneira*». Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e *a priori*, uma sociedade de convenção, talhada da memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental ─ isto é, ir para Portugal ─ ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. Resta saber se eu tenho ou não cérebro artístico. (QUEIRÓS, [19--]c, p. 519-20).

O que Eça não sabia é que esse problema, essa crise intelectual que a vontade de verdade lhe causava, nunca encontraria de forma efetiva a solução por ele cogitada e ampliar-se-ia a outros patamares. As dificuldades da representação tornar-se-iam mais complexas. O problema deixaria de ser a distância do referente e transformar-se-ia na percepção das limitações da própria linguagem. Depois, tudo pareceria poder ser resolvido com o recuo da vontade de verdade e consequente retomada da imaginação, vista como uma tendência inata ao ser humano. Em *Singularidades de uma rapariga loira*, o narrador parece antecipar essa percepção, que viria à tona num estágio mais adiantado do pensamento estético queirosiano, embora, nessa obra, ela ainda estivesse de ponta à cabeça. O narrador, a quem Macário, já velho, conta a sua história, reconhece a tendência humana para a imaginação visionária, mas

faz prevalecer sua fria educação. Vejamos o texto:

> [...] o fato é que eu ─ que sou naturalmente positivo e realista ─ tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras. Existe, no fundo de cada um de nós, é certo, ─ tão friamente educados que sejamos ─ um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um luar ─ para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais matemático ou o mais crítico ─ tão triste, tão visionário, tão idealista ─ como um velho monge poeta. A mim, o que me lançara na quimera e no sonho, fora o aspecto do Mosteiro de Restelo, que eu tinha visto, à claridade suave e outonal da tarde, na sua doce colina. Então, enquanto anoitecia, a diligência rolava continuamente ao trote esgalgado dos seus magros cavalos brancos, e o cocheiro, com o capuz do gabão enterrado na cabeça, ruminava o seu cachimbo ─ eu pus-me, elegiacamente, ridiculamente, a considerar a esterilidade da vida: e desejava ser um monge, estar num convento, tranquilo, entre arvoredos ou na murmurosa concavidade de um vale, e enquanto a água da cerca canta sonoramente nas bacias de pedra, ler a *Imitação*, e ouvindo os rouxinóis nos loureirais, ter saudades do céu. ─ Não se pode ser mais estúpido (QUEIRÓS, [19--]a, p. 12).

Portanto, nos anos que se seguem às "Conferências do Casino" e à proclamação do "realismo como nova expressão de arte", vemos Eça fazer a afirmação da verdade, da possibilidade e do dever moral de distinção entre o "verdadeiro" e o "falso" na arte. Da mesma forma, não se exclui, mesmo na sua obra dessa fase, um progressivo e contraditório reconhecimento da impossibilidade do acesso a uma verdade absoluta, de um conhecimento seguro sobre o mundo. Essa impossibilidade se vai revelando tanto no plano moral quanto no plano estético de sua obra, já que, para o que ele entende como o realismo, esses dois planos estavam interligados. De forma que as oposições "bem"/"mal" e "justiça"/"injustiça" estão relacionadas às oposições "verdadeiro"/"falso", "realismo"/"fantasia", ou "razão"/"imaginação". Na medida em que o pensamento estético de Eça vai amadurecendo, esses polos se tornam menos antinômicos e suas relações mais complexas.

No mesmo ano das "Conferências do Casino", Antero de Quental publicaria, "a propósito das Radiações da Noite do sr. Guilherme d'Azevedo", o ensaio *Tendências novas da poesia contemporâneas*. Pensamos que a publicação desse texto, ainda no ano de 1871, tenha sido uma tentativa de Antero no sentido de apresentar sua contribuição, no âmbito da poesia, à face literária das "Conferências", da qual havia abdicado em favor de questões políticas, econômicas e sociais. Há certo paralelismo entre a poesia positiva, social e racional que Antero pregaria nesse ensaio e este comentário feito por Eça de Queirós, nas *Farpas*, a respeito de sua própria conferência: "porque enfim na minha conferência condenara a arte pela arte, o romantismo, a arte sensual e idealista, – e apresentara a ideia de uma restauração literária pela arte moral, pelo realismo, pela arte experimental e racional" (QUEIRÓS, 2004, p. 252).

Desde a publicação das *Odes Modernas*, Antero vinha sedimentando, em textos de

natureza variada, uma concepção filosófica fundada sobre as bases da razão e da ciência. O artigo *O futuro da música*, de 1865, denota esse movimento do pensamento anteriano – já sinalizado em *Arte e Verdade*, do mesmo ano –, que pode ser sintetizado nesta sua declaração: "a análise, a reflexão, a ciência, eis aí o verbo novo". Nesse texto, Antero defendia que "este movimento por sua natureza se vê não pode ser subordinado senão à cousa razoável e positiva por excelência, a ciência". Tratava-se, portanto, de "organizar o mundo humano em oposição com idades religiosas e intuitivas, sobre a base exclusiva da razão e da experiência" (QUENTAL, 1973, p. 275). Portanto, segundo Antero,

> Numa tal sociedade como a que imaginamos (fundada sobre a ciência) uma rigorosa adaptação à realidade, uma determinada fixidez de ideais e de classificações, um equilíbrio sensato entre os desejos e as possibilidades de realização, um predomínio, para tudo dizer, de prudência e razão, definindo cada vez mais os fenómenos do mundo e os sentimentos do homem, há-de ir proporcionalmente estreitando dia a dia o círculo da acção da fantasia, os domínios do vago e do imprevisto, não deixando ao capricho da imaginação, ao sonho, às intuições mais do que lugar secundário e insignificante (QUENTAL, 1973, p. 276).

Antero definia, assim, "em traços gerais", o que afirmava considerar "a provável fisionomia do espírito humano numa sociedade fundada sobre a ciência" (QUENTAL, 1973, p. 277). E, segundo ele, "se na ordem filosófica tem este caráter de se manifestar na organização sintética de todas as ciências; na política de revestir a forma da democracia pura; é força também que haja uma arte especialmente própria para o interpretar e reproduzir" (QUENTAL, 1973, p. 275-6). Ora, o que ele faz em *Tendências novas da poesia contemporânea*, cerca de seis anos após ter publicado *O futuro da música*, não é outra coisa senão tentar estabelecer as bases de uma poética a par desse caráter mais positivo que se vai revelando na evolução de seu pensamento desde 1865.

Em *Tendências novas da poesia contemporânea*, Antero afirma que, em meio às preocupações de sua época, a poesia era "como a canção de um conviva distraído que se affasta da sala do festim, e cuja voz se perde pouco a pouco no silencio da distancia e da noute" (QUENTAL, 1923, p. 182). Essa comparação tem como alvo a poesia de António Feliciano de Castilho, contra quem, juntamente com Teófilo Braga, Antero havia estabelecido a "Questão Coimbrã". No opúsculo *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, um dos textos dessa polêmica, ele havia afirmado que o povo "quer que o eduquem, que o melhorem, que o repreendam" e "quer obras severas, graves, sérias, fortes; não brincos de crianças, distrações de ociosos, entretenimentos de fúteis" (QUENTAL, 1987, p. 148). Essa crítica de Antero, em 1865, à "futilidade" da poesia sentimentalista é perfeitamente complementada, no ensaio de 1871, por sua referência à distração da poesia quanto aos reais interesses da

sociedade de seu tempo. Em ambos os trechos citados, o que está em jogo é a defesa do papel social da arte e do artista, pressuposto que, juntamente com a aspiração a uma "verdade absoluta", também caracteriza esteticamente a "nova expressão de arte" pregada por Eça em sua conferência. No seu ensaio de 71, Antero faz a seguinte descrição da situação da poesia e dos poetas:

> Os poetas da geração actual vêem-se pois, rasgado aquele véu fantástico da *sentimentalidade* de outrora, em face de uma sociedade, que eles não compreendem, porque ela mesmo a si se não compreende bem, mas que os não quer escutar senão com a condição de lhe falarem daquilo que a interessa e preocupa, de se inspirarem da sua vida real e das suas verdadeiras aspirações. É d'esta situação anormal que resulta a incerteza, a anarchia, a fraqueza da poesia contemporânea. (QUENTAL, 1923, p. 184).

Após concluir que "A ideia poética acha-se confusa, embaraçada no meio de factos sociais, que se não definem claramente: as fontes da inspiração correm escassas ou turvas" (QUENTAL, 1926, p. 195), Antero faz-se, retoricamente, as seguintes perguntas:

> Terá a sociedade contemporânea (essa sociedade, ao que dizem, positiva até ao mais desolador utilitarismo) na sua atmosphera suffocadora de industria, de lutas sociais e de sciencia friamente analytica, condições de vida e desenvolvimento normal para a construção delicada das castas musas, das musas melindrosas e scismativas? Não será uma sociedade essencialmente anti-poetica, esta nossa, um mundo rebelde a toda a idealidade? Por outras palavras; poderá haver poesia racional, positiva e social? Será um ser *poético* o homem do nosso tempo? (QUENTAL, 1923, p. 185).

Mas, a resposta a tais perguntas ele dá antes mesmo de fazê-las. Referindo-se à poeticidade imanente dos fenômenos sociais de sua época, Antero aconselha os novos poetas afirmando que

> é alli que é necessário beber, porque é alli, n'aquelas águas rumorosas e confusas, que se conteem os elementos da inspiração real, os princípios vitaes de que se nutre a sociedade, e de que tem por conseguinte de se alimentar também a poesia, sob pena de se tornar uma abstração, um phantasma, uma puerilidade. O problema da evolução poética na actualidade encerra todo n'isto. (QUENTAL, 1923, p. 184).

Portanto, ao defender uma poesia que retirasse sua inspiração da "vida real e das suas verdadeiras aspirações", Antero afirma a poeticidade da "atmosphera suffocadora de industria, de lutas sociaes e de sciencia friamente analytica", pois, segundo ele, "a alma moderna, na sua titânica aspiração de verdade e justiça, é poética". E, apesar de admitir apenas ver "indícios tênues e raros" dessa poesia que "dá por base ao sentimento, em vez de sonhos e intuições quasi instinctivas, os factos luminosos da rasão", Antero previa: "à medida que os factos confusos da nossa epoca se forem desembrulhando, mais lúcida e evidente se irá

mostrando a idealidade sublime que n'esse chãos apparente se contém", pois "essa evolução nova da poesia tem de ser lenta, como lenta é a evolução do edeal social, que a deve inspirar". Para Antero, essa "poesia racional, positiva e social", em consonância com o seu século de ciência e progresso técnico, além de "afirmar e combater", deveria mostrar "o interesse profundo e o valor ideal dos factos de cada dia", caminhando "armada no meio das lutas dos homens" e inspirando-se "resolutamente das lutas sociais e religiosas do tempo" (QUENTAL, 1923, passim 184-187).

Na conhecida "Nota" que acompanha a primeira edição de suas *Odes Modernas*, Antero já havia se dedicado à demonstração da tese de que a poesia revolucionária deveria empenhar-se na "reconstrução do mundo humano sobre as bases eternas da Justiça, da Razão e da Verdade, com exclusão dos Reis e dos Governos tirânicos, dos Deuses e das Religiões inúteis e ilusórias"[38] (QUENTAL, 1865, p. 159), ainda que, na objetivação de tal missão, a palavra não parecesse poética "às vestais literárias do culto da arte pela arte" (QUENTAL, 1865, p. 160). Como podemos ver, nas "*Tendências*", além de defender a poeticidade da nova fonte de inspiração da poesia revolucionária, Antero também reafirma essa tese já demonstrada na "*Nota*".

A ideia de que a poesia deveria ser a "confissão mais sincera do pensamento mais íntimo de uma idade", refletindo o "espírito e a consciência" da época, é outro pressuposto estético da "*Nota*" que se mantém nas "*Tendências*", justificando a proposta, nesse texto, de uma poesia positiva, social e racional, "superior à ideia poética das eras anteriores" porque em correspondência com aquele que, para Antero, era "um período mais adiantado da consciência humana", ou seja, a segunda metade do século XIX. Nessa evolução de seu pensamento estético, Antero prossegue acreditando que o valor da arte e, portanto, da poesia, estaria na sua relação com a "Verdade", na sua capacidade de revelar ao homem uma verdade absoluta.

Segundo Carlos Reis, "essa poesia inspirada no real, 'poesia racional, positiva e social' não é (de certa forma não podia ser) a poesia do Antero-poeta" (REIS, 1992, p. 91). De fato, a produção poética de Antero até 1874 não acrescentara nenhuma novidade relevante em relação ao que já havia sido publicado nas *Odes Modernas*, tanto que, em 1875, ele tornaria pública uma segunda edição dessa obra com a retirada de alguns poucos poemas da anterior e o acréscimo de outros tantos que não contradiziam a poética e a estética subjacentes à edição publicada dez anos antes. Significativo do que acabamos de afirmar é o fato de Oliveira

[38] Veja-se, também, os textos "A Bíblia da Humanidade de Michelet" e "Defesa da carta encíclica de Sua Santidade Pio IX contra a chamada opinião liberal", que podem estabelecer um importante diálogo com as *Odes Modernas*.

Martins, na edição dos *Sonetos* de Antero por ele organizada em 1886, ter preenchido a fase da produção anteriana que vai de 1864 a 1874 (dez longos anos!) com poemas que haviam sido publicados nas *Odes Modernas* de 1875, exceção feita aos sonetos "A um poeta" e "Hino à razão". Antero chega a publicar, em 1872, um volume de poesias intitulado *Primaveras românticas*, mas, como ele mesmo afirmara, tratar-se-iam de suas juvenílias (apesar de haver nessa publicação alguns dos poemas anteriormente atribuídos a Fradique) e não de poemas oriundos do credo revolucionário que o dominara a partir de 1865. De qualquer forma, nada que representasse alguma novidade em termos estéticos e poéticos relativamente ao que ele já havia publicado.

O mais importante do que aqui se conclui é que, apesar de não ter materializado o que ele dizia serem as *Tendências novas da poesia contemporânea*, as *Odes Modernas* publicadas em 1875 não deixavam de configurar uma tentativa de reafirmação do credo poético pregado na "Nota" da edição de 1865, apesar de sua supressão na segunda edição. De qualquer forma, a "Justiça", a "Ideia" e a "Verdade" continuavam sendo pregadas por um poeta tão visionário quanto aquele a que Antero havia dado voz dez anos antes.

Joaquim de Carvalho, em *Evolução espiritual de Antero*, afirma que "os dezassete sonetos que constituem o terceiro ciclo do seu livro imperituro, correspondentes à década de 1864-1874, são a expressão poética da alacridade espiritual de Antero, da sua confiança na Vida, do *indomato amoré* de uma alma consciente da sua missão" (CARVALHO, 1955, p. 109-10). Segundo esse autor, nessa década, "a compenetração do pensamento e da acção" conduzem Antero a "ver na Natureza uma projecção do eu". Assim, "a hora meridiana, estuante da vida, é então como que a imagem da sua alma, e a noite surge-lhe espontaneamente, irresistivelmente, como o cenário lúgubre de torpezas e desvarios" (CARVALHO, 1955, p. 110). O soneto "Mais Luz" expressa bem o estado de alma que se acabou de descrever:

Amem a noite os magros crapulosos,
E os que sonham com virgens impossíveis,
E os que se inclinam, mudos e impassíveis.
À borda dos abismos silenciosos...

Tu, lua, com teus raios vaporosos,
Cobre-os, tapa-os e torna-os insensíveis,
Tanto aos vícios cruéis e inextinguíveis,
Como aos longos cuidados dolorosos!

Eu amarei a santa madrugada,
E o meio-dia, em vida refervendo,
E a tarde rumorosa e repousada.

Viva e trabalhe em plena luz: depois,

Seja-me dado ainda ver, morrendo,
O claro sol, amigo dos heróis! (QUENTAL, 2001, p. 266-7).

Nos poemas dessa fase, a "Razão" é exaltada como "a ordem e a medida de todas as coisas" por um eu-poético que vê "na harmonia racional" – tal qual "um racionalista do século das luzes" –, "a essência do Universo infinito e a raiz das acções humanas" (CARVALHO, 1955, p. 110-11). É desse período o soneto "Hino à Razão":

Razão, irmã do Amor e da Justiça,
Mais uma vez escuta a minha prece.
É a voz dum coração que te apetece,
Duma alma livre, só a ti submissa.

Por ti é que a poesia movediça
De astros e sóis e mundos permanece;
E é por ti que a virtude prevalece,
E a flor do heroísmo medra e viça.

Por ti, na arena trágica, as nações
Buscam a liberdade, entre clarões;
E os que olham o futuro e cismam, mudos,

Por ti, podem sofrer e não se abatem,
Mãe de filhos robustos, que combatem
Tendo o teu nome escrito em seus escudos! (QUENTAL, 2001, p. 271).

É em nome desta "Razão" "latente na essência das coisas" que Antero diviniza "a Natureza como potência cósmica", vendo nela "o desenvolvimento necessário duma força" que, "através das suas multímodas diversificações, guarda intacta a creatividade imanente" (CARVALHO, 1955, p. 111). Como notara Joaquim de Carvalho, o terceiro soneto da série "A Ideia" presta bem ao testemunho do otimismo por ele apontado nesta fase "da vida espiritual de Antero":

Força é pois ir buscar outro caminho!
Lançar o arco de outra nova ponte
Por onde a alma passe... e um alto monte
Aonde se abra à luz o nosso ninho.

Se nos negam aqui o pão e o vinho,
Avante! é largo, imenso, esse horizonte...
Não, não se fecha o mundo! e além, defronte,
E em toda a parte há luz, vida e carinho!

Avante! os mortos ficarão sepultos...
Mas os vivos que sigam, sacudindo
Como o pó da estrada os velhos cultos!

Doce e brando era o seio de Jesus...
Que importa? havemos de passar, seguindo,
Se além do seio dele houver mais luz! (QUENTAL, 2001, p. 260-1).

Nesse poema, a voz que se ergue não é, por acaso, a daquele "soldado do futuro", que,

no soneto “A um poeta”, é exortado a fazer “dos raios de luz do sonho puro” a sua “espada de combate!”? É ao “Futuro” que o “Avante!” visa. Sempre o “Futuro”! Há, porém, uma mudança em relação a 1865. Há menos ruínas e “mais luz” do que havia na primeira edição, embora, ainda em 1865, na conclusão do ensaio *O futuro da música*, Antero já tivesse afirmado que “todas as fantasias esplêndidas da noite não valem um raio da simples luz do dia” (QUENTAL, 1973, p. 278).

“Lançar o arco de outra nova ponte”: para Antero, esse era, segundo Joaquim de Carvalho, “o alvo da sua vida, o móbil do seu pensamento e da sua acção” (CARVALHO, 1955, p. 112). Com essa “nova ponte”, ele visava a “outro caminho” que o levasse ao “Futuro”, porque os antigos caminhos haviam se transformado em pó. No prólogo de *Assim falou Zaratustra*, o profeta do “super-homem” e do eterno retorno afirma que “grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado, no homem, é ser ele uma *passagem* e um *declínio*” (NIETZSCHE, 2011, p. 16). Com essas palavras, Zaratustra quer indicar que não há um sentido ou uma meta na vida para além de seu próprio declínio. Sendo assim, o homem é, pois, uma ponte para algo que ele nunca verá. E esse algo virá tanto mais depressa quanto mais rápido for esse declínio. Não é isso, porém, o que Antero tem em vista com sua “nova ponte”. O seu alvo é um “Futuro” de “Justiça” e de “Verdade”. Como bem observara Joaquim de Carvalho, é em consonância com esse alvo que o Antero dos inícios da década de 70 tenta descer “das alturas da ideologia à acção militante”. Para isso, o poeta filósofo

> Colabora em jornais como a *República Federal* (1870-1871) e o *Pensamento Social* (1871); tem entendimentos (1872?) com Mora, Morago e Lorenzo, emissários da secção espanhola da Internacional; organiza (1872) com José Fontana a secção portuguesa da Associação Internacional dos Trabalhadores, cujos princípios e fins expôs no opúsculo *O que é a Internacional* (1871); concorre para que o Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas assuma (1872) a feição nitidamente socialista, e apresenta a sua candidatura como deputado socialista (CARVALHO, 1955, p. 99).

Como Antero menciona na carta autobiográfica enviada a Wilhelm Storck, o tradutor dos *Sonetos* para o alemão, nessa época ele vivia suas horas de “vã popularidade”, tornando-se “uma espécie de pequeno Lassalle”, ao descer para a arena da vida, com uma “armadura mais brilhante do que sólida”, querendo “reformar tudo” (QUENTAL, 1987, p. 225). Na visão de Joaquim de Carvalho, “esta acção intensa, múltipla, diversificada, era o desenvolvimento do espírito que ditara as *Odes Modernas*, mas em rigor não autoriza que a designemos de *política*, no pleno sentido da palavra”, pois, apesar de os seus “juízos de valor” sugerirem tal caráter nas referidas ações, faltar-lhe-iam os “juízos de estratégia” demonstrados, por

exemplo, por Oliveira Martins, que, em *Portugal e o Socialismo*, teria formulado "um programa revolucionário de acção governamental" (CARVALHO, 1955, p. 100). Antero, ao contrário, embrenhando-se, a partir de 1871, em "uma problemática fundamentalmente análoga à de Proudhon no *De la création de l'ordre dans l'humanité ou príncipes d'organisation politique*", dedicar-se-ia ao seu "Programa para os trabalhos da geração nova", cujo original ele destruiria, em 1875, sem ter chegado a concluir[39].

No artigo *Antero e a consciência da poesia*, Carlos Reis afirma que a "poesia inspirada no real, 'poesia racional, positiva e social' proposta por Antero em *Tendências novas da poesia contemporânea* não é (de certa forma não podia ser) a poesia do Antero-poeta", pois este não teria conseguido resolver "as dificuldades que, no plano da *práxis* artística, esta proposta encerra", chagando, mais tarde, "a contestar a legitimidade e a pertinência cultural da poesia e dos poetas, refutando até, quanto à sua qualidade estética, as *Odes Modernas*". Apesar de essa obra ser ideologicamente coerente com o referido ensaio e com a tentativa de ação militante de Antero, nenhum dos poemas nela contidos poderia representar os pressupostos poéticos anunciados nesse texto. Portanto, mesmo que mantenhamos a tese de que o ensaio *Tendências novas da poesia contemporânea* seja ideologicamente afim às *Causas da decadência das causas peninsulares* e esteticamente consonante com *A Literatura Nova: O Realismo como Nova Expressão da Arte*, o nome de Antero não poderia ser uma referência teórica inequívoca para a reflexão sobre o realismo na poesia. Entretanto, segundo Carlos Reis, embora nunca tenha se materializado em sua própria obra, a proposta poética de Antero teria sido "enunciada com suficiente clareza para encontrar eco e realização em poetas que ele prenunciou", "sobretudo no Cesário Verde de «Num Bairro Moderno» e d'«O Sentimento dum Ocidental»" (REIS, 1992, p. 91).

Talvez não seja possível demonstrar, sem incorrer em contradições, a tese de Reis sobre as possíveis ressonâncias dessa proposta poética de Antero na obra de Cesário, mas, também, não se pode afirmar de forma absoluta que esse poeta tenha sido totalmente indiferente a tal proposta. É possível, sim, ver na poesia de Cesário Verde uma poesia racional (realista), positiva e social, desde que se suspeite, sempre, desde que não se feche os olhos para o que ela também tem de transrealista, holista e individualista. Cesário Verde traz para os seus versos "elementos do dia-a-dia, situações humanas no trabalho, tipos sociais 'menos sublimes' (e portanto proibidos de frequentar o cardápio das musas na grande maioria das mesas)", mas, também, supera "o impasse do modelo realista, para criar uma poesia que não

[39] Veja-se, a este respeito, além da correspondência mantida entre Antero e Oliveira Martins, a obra de Joel Serrão *Antero e a ruína de seu programa*, à qual fazemos referência na bibliografia.

se contenta em permanecer no interior da cápsula do real" (DAUNT, 2006, p. 11). E,

> Se de um lado o individualismo à maneira de Nietzsche, seu contemporâneo, possibilita a Cesário Verde a formulação de seu solitário herói andarilho, testemunha de um mundo em transformação radical, seu humanitarismo proudhonista leva-o a atentar para as questões contingenciadas pela condição social imanente (DAUNT, 2006, p. 14-15).

Embora reconheça que Cesário Verde "não se articulava directamente com aquele que foi, no seu tempo, o grupo dominante de intelectuais e escritores: a chamada Geração de 70" – solicitando a atenção para o "pequeno defasamento etário" de Cesário, que "contava apenas 16 anos quando tiveram as Conferências do Casino", para "a sua cada vez mais intensa actividade comercial" e para a "falta de formação universitária que lhe facultasse o acesso aos círculos intelectuais dominantes no seu tempo" –, Carlos Reis, no capítulo da *História da Literatura Portuguesa* – por ele organizada – em que se propõe a estudar *O Realismo e o Naturalismo*, afirma que "'O Sentimento dum Ocidental' tem que ver com posições ideológicas assumidas pela Geração de 70" (REIS, 2001, p. 416). Porém, não podemos deixar de ponderar – como faz o próprio Reis – que, nesse poema, "regido pela constante deambulação, o poeta tende a hipertrofiar o sujeito que vê (o seu movimento físico, as suas oscilações emocionais) em detrimento do objeto observável" (REIS, 2001, p. 413), atitude estética que torna necessário

> Indagar até que ponto a poesia de Cesário corresponde às exigências programáticas e temático-ideológicas do Realismo; ou até, colocando a questão em termos mais amplos, saber em que medida o discurso poético, enquanto estratégia literária privilegiada por Cesário, se ajusta a essas exigências (REIS, 2001, p. 399).

A questão levantada por Carlos Reis constitui um problema teórico. As "exigências programático-ideológicas do Realismo", pelo menos no que estas dizem respeito ao antirromantismo da Geração de 70, estão entrelaçadas com a recepção do naturalismo e do positivismo em Portugal. Portanto, também precisamos saber até que ponto o discurso poético se ajusta ao naturalismo e ao positivismo.

O mestre do naturalismo, Émile Zola, negara à poesia lírica o caráter científico que ele pretendia para o romance experimental. Em *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, considerando a declaração de Claude Bernard de que as letras e as artes tratar-se-iam de "uma criação espontânea do espírito", não tendo, portanto, "mais nada em comum com a constatação dos fenômenos naturais", Zola afirma que esse autor "talvez se [referisse] à poesia lírica, pois não teria escrito a frase pensando no romance experimental" (ZOLA, [19--], p. 71-2). Noutro trecho dessa obra, ele faria ainda a seguinte afirmação: "os poetas disseram

sua maneira de sentir e os cientistas vieram em seguida a controlar as hipóteses e fixar a verdade" (ZOLA, [19--], p. 73).

Quanto ao positivismo, sabe-se que Auguste Comte não chegou a desenvolver uma poética, sequer uma estética em seu programa. Em *Teófilo Braga e o positivismo como doutrina estética*, Leonel Ribeiro dos Santos afirma que a "estética positivista" fora "uma parte do sistema que o próprio fundador do positivismo não chegara a desenvolver, embora tivesse deixado algumas esparsas indicações nesse sentido" (SANTOS, 2009, p. 103). Em âmbito português, Teófilo Braga teria dado uma importante contribuição no sentido de preencher essa lacuna, sobretudo com o ensaio *Constituição da estética positiva*, publicado pela primeira vez em 1875, na revista *La Philosophie Positive*, dirigida por Émile Littré. Em Portugal, esse texto fora publicado primeiramente na revista *O Positivismo*, em 1879, tendo sido retomado em *Sistema de sociologia*, em 1884. Segundo Santos, "pode com razão dizer-se que Teófilo foi o doutrinador estético do positivismo ou, pelo menos, que foi um dos primeiros entre os que tentaram desenvolver o positivismo como doutrina estética" (SANTOS, 2009, p. 103-4).

No ensaio *Constituição da Estética Positiva*, sem abdicar da necessidade de alguma verdade, de alguma garantia contra as ilusões do incognoscível, Teófilo afirma a estética como intervalo provisório entre a aparência e a realidade concebível, defendendo sua função de elemento profilático e terapêutico essencial aos novos hábitos intelectuais no século da ciência e do progresso. Segundo esse autor,

> A realidade só se nos manifesta pela aparência; conhecer a realidade seria possuir a essência do que é, seria alcançar a noção absoluta do ser, livre de todas as relações, que são a forma e condicionalismo da sua existência. Isto está fora dos meios que emprega a razão para chegar a qualquer conhecimento; mas a realidade é como a quantidade constante, da qual as aparências se podem aproximar sem contudo chegarem a ser rigorosamente iguais. No período teológico o estado sincrético da inteligência tomava a aparência como a realidade completa, identificava-as ou considerava tantas as realidade quantas as aparências [...] No período metafísico a realidade existia subordinada à aparência, e até se chegava a negar a existência do real por isso que este só era conhecido pela impressão subjetiva. No período positivo dá-se a justa discriminação entre estes dois termos; a realidade é o fato irredutível da existência, e a análise parcial de cada aparência sob que ela se nos mostra leva-nos ao conhecimento das relações, as quais, pelo seu maior número e pela sua mais lógica conexão, nos aproximam quanto é possível desta realidade. Cada grupo de relações constitui um todo unitário e sistemático a que se chama ciência; mas nessas relações existem algumas por tal forma vagas e peculiares ao organismo humano modificado pelo meio sociológico, que se distinguem pelo efeito de passividade agradável. Este grupo de relações, em que a aparência nos faz como que sentir a miragem da realidade, em que a aparência nos dá uma impressão total, vem a constituir o objecto da Estética. Assim como para o nosso órgão visual existe uma distância óptica indispensável para ver bem, assim este limite existe entre a aparência e a realidade, constituindo todos os fenómenos da Arte (BRAGA, 1879, p.412).

Teófilo menciona uma "distância harmónica entre a aparência e a realidade", que corrigiria os "hábitos de análise fragmentária", "sem nos iludir" como nas criações teológicas

ou metafísicas, mas fazendo-nos "sentir toda a verdade da aparência como aparência, isto é, como efeito complexo e consciente da realidade". A "Arte positiva" constituir-se-ia nesse intervalo e o seu estudo pertenceria à Estética (BRAGA, 1879, p. 413). Por outro lado, à ciência caberia desvelar a realidade por trás de toda aparência, um objetivo que, segundo Teófilo, nunca seria alcançado por completo, já que a realidade sempre conservaria uma parte irredutível ao conhecimento humano. Portanto, a arte, segundo essas premissas, apresentar-se-ia como uma espécie de ilusão, que só poderia ser suportada no estado positivo por constituir-se para além dos limites ininterruptamente atualizados do conhecimento científico, como uma imagem provisória da realidade acessível, que o conhecimento científico ainda não teria reduzido através de seus meios racionais. É justamente nesse aspecto que a proposta estética de Teófilo se aproxima da teorização do romance experimental de Émile Zola. Vejamos o que este afirma a esse respeito, em *O romance experimental e o naturalismo no teatro*:

> Eis, portanto, o que deve ser a hipótese, para nós romancistas experimentadores; temos de aceitar estritamente os fatos determinados, não aventurar sobre estes fatos sentimentos pessoais que seriam ridículos, apoiar-nos nos terrenos conquistados pela ciência, até o fim; depois, e somente então, diante do desconhecido, exercer nossa intuição e preceder a ciência, prestes a nos enganar às vezes, felizes se trouxermos documentos para a solução dos problemas (ZOLA, [19--], p. 74).

Porém, Zola pondera que isto deveria ficar bem entendido: "todas as vezes que uma verdade [fosse] fixada pelos cientistas, os escritores [deveriam] abandonar imediatamente sua hipótese para adotar esta verdade", pois, "em caso contrário, eles [permaneceriam] *parti pris* no erro, sem benefício para ninguém". Para esse autor, "à medida que avança", a ciência forneceria aos escritores "um terreno sólido" no qual se apoiar para se lançar "em novas hipóteses": "Em uma palavra, todo fenômeno determinado destrói a hipótese, e a substitui, sendo desde então necessário transportar a hipótese mais adiante, no novo desconhecido que se apresentar" (ZOLA, [19--], p. 73).

A semelhança lógica entre as duas propostas é evidente. Em ambas, a arte deveria localizar-se num espaço entre o conhecido e o desconhecido, partindo sempre do primeiro, mas avançando e forçando sua atualização. Pensamos que a indagação de Reis quanto à possibilidade de ajustamento entre o "discurso poético, enquanto estratégia literária privilegiada por Cesário", e as "exigências programáticas e temático-ideológicas do Realismo" possa ser respondida positivamente após esta exposição. À época da produção mais madura de Cesário, o discurso poético encontrava já – e no próprio contexto português – o uma fundamentação teórica que possibilitava seu ajuste a tais exigências. E Cesário, como leitor atento e constante de Teófilo, certamente pode ter estado a par de sua proposta estética,

o que não quer dizer que tenha a ela aderido.

Por outro lado, em *Gênese e descendência da poesia de Cesário Verde*, Joel Serão afirma que em Cesário "houve, desde o início, e tudo indica que até o fim, a influência infusa e difusa daquilo a que ele chamou, a dado momento, a 'Livre Escola de Coimbra', ou seja, a 'escola' que lançara a 'Questão Coimbrã'". E, segundo esse autor, Antero teria estado, de alguma maneira, nos horizontes culturais de Cesário, "não só pelas *Odes Modernas* que, aos olhares dos jovens poetas, assumiram como que o papel de 'farol' anunciador do futuro, mas, também, provavelmente" por "outros aspectos, aliás complementares das *Odes Modernas*", aos quais a poesia de Cesário poderia ser relacionada, "ou seja, às experiências do satanismo fradiquiano de 1869" (SERRÃO, 1993, p. 84). É neste sentido que se deve considerar esta outra afirmação de Serrão a respeito das influências poéticas de Cesário:

> O horizonte poético global em que Cesário Verde se moveu, considerado em termos gerais, é delimitado por duas figuras paradigmáticas: Vítor Hugo e Baudelaire. Entre um e outro, o seu mundo cultural oscilou e de alguma maneira foi contaminado quer pelo que provém de Vítor Hugo quer pelo que Baudelaire anuncia (SERRÃO, 1993, p. 83).

As duas grandes tendências poéticas que Cesário encontrou no horizonte cultural de sua época, o humanitarismo social de Hugo e o ceticismo satânico de Baudelaire, haviam sido as principais referências de modernidade para os jovens Antero de Quental e Eça de Queirós. As *Odes Modernas* de Antero e os folhetins[40] publicados por Eça na *Gazeta de Portugal* e no *Distrito de Évora* constituem, respectivamente, manifestações pioneiras da influência de Hugo e de Baudelaire nas letras portuguesas. Em *Os inícios da lírica moderna em Portugal 1865-1890)*, Rainer Hess destaca o papel fundamental que Carlos Fradique Mendes tivera como centro catalisador dessas duas tendências, em relação às quais, segundo esse autor, ele "representa uma dupla síntese":

> Síntese como pessoa artificial e síntese como poeta. O poeta concilia a soberana consciência humanitarista de Hugo e a visão prosaica que Baudelaire tem do homem. Postula a dignidade da pessoa humana, independente face à aspiração de autoridade por parte da Igreja e do Cristianismo, e descreve o aviltamento moral do homem em virtude da simulação e do comprazimento no mal. Nesse sentido ele encarna a ruptura da consciência moderna motivada pela crise do Cristianismo e da ordem social. Essa ruptura encontra a sua sedimentação poética no satanismo, originariamente romântico na medida em que é interpretado como protesto e desejo de superação das limitações humanas, e realista na medida em que retrata os condicionalismos do homem. Embora não sendo, de forma alguma, uma construção orgânica, esta síntese de modernidade viria a ter êxitos ainda na lírica portuguesa subsequente (HESS,

[40] Dê-se destaque ao folhetim intitulado "Poetas do Mal", publicado na *Gazeta de Portugal*, em outubro de 1866. Nesse texto Eça faz uma pioneira apresentação, ainda que superficial, das obras de Baudelaire, Poe e Gustave Flaubert. Como os demais folhetins publicados nesse periódico, esse texto também seria recolhido nas *Prosas Bárbaras*, à qual fazemos referência na bibliografia.

1999, p. 136).

Cesário recebe esses dois contraditórios influxos, e, nos melhores momentos de sua obra, eles são indissociáveis um do outro. "O Sentimento dum Ocidental" é considerado por muitos a obra-prima de Cesário Verde. Processos e temas poéticos que já haviam sido demonstrados por seu autor em obras anteriores são retomados nesse poema, e o mais importante do que estava por surgir em sua produção poética é nele antecipado. A partir dessa obra, é possível percorrer os principais tópicos da evolução poética de Cesário e encontrar, em tensão irresoluta, "a soberana consciência humanitarista de Hugo" e "a visão prosaica que Baudelaire tem do homem".

"O Sentimento dum Ocidental" é dividido em quatro partes que fazem referência às metamorfoses da cidade (Lisboa) entre o anoitecer e o apagar dos candelabros[41]. Logo na primeira parte, "ao anoitecer", o eu-poético menciona a perturbação e o enjoo causados pelo "gás extravasado" de forma muito parecida com a expressa no poema "Humilhações", em que o eu-poético afirma cansar-se com "o ranger da seda, a orquestra, o gás" dos "salões dos principais teatros", onde, "todas as noites, ignorado e só", ele aceitava os "desdéns", idolatrava os "ódios" e esperava aquela que "aborrece quem é pobre" e que "lembra um magnetizador" (VERDE, 2003, p. 114). Mais adiante, apesar de considerar o erotismo masoquista expresso nesse poema "uma paixão defunta", o eu-poético de "O Sentimento dum Ocidental" afirma sentir-se, ainda, atraído pela "excelência" "magnética" das "elegantes". Antes disso, esse eu-poético diz ver "os carros de aluguer, ao fundo,/Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!", enquanto ele permanece numa cidade em que "Semelham-se a gaiolas, com viveiros,/As edificações somente emadeiradas" e "Como morcegos, ao cair das badaladas,/Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros" (VERDE, 2003, p. 141).

Essa imagem fantasmagórica das construções, que se multiplicavam precariamente na cidade em expansão, faz lembrar o poema "Desastre", relato da agonia e da morte de "um rapaz servente de pedreiro", que "Caíra dum andaime e dera com o peito,/Pesada e secamente, em cima duns tapumes" (VERDE, 2003, p. 100). Esse é um dos poemas em que a filiação à ideologia realista é mais evidente. A vítima do "acidente" é apresentada como um "enjeitado" e "pobre" que "Não conhecera os pais, nem aprendera a ler", e que, "para não morrer,/De bagas de suor tinha uma vida cheia", levando "a um quarto andar cochos de cal e areia":

Depois da sesta, um pouco estonteado e fraco,

[41] Em *O livro de Cesário Verde*, essas quatro partes do poema recebem os seguintes títulos: "*Ave-Marias*", "*Noite Fechada*", "*Ao Gás*" e "*Horas Mortas*".

> Sentira a exalação da tarde abafadiça;
> Quebravam-lhe o corpinho o fumo do tabaco
> E o fato remendado e sujo da caliça.
>
> Gastara o seu salário ─ oito vinténs ou menos ─,
> Ao longe o mar, que abismo! e o sol, que labareda!
> «Os vultos, lá em baixo, oh! como são pequenos!»
> E estremeceu, rolou nas atracções da queda (VERDE, 2003, p. 101).

Em meio à indiferença dos "dândis" e das "*cocottes*" (que flanavam pelo Aterro), à curiosidade um tanto satânica de "um bom poeta" (que, "A rir e a conversar numa cervejaria,/Gritava para alguns: «Que cena tão faceta!/Reparem! Que episódio!»"), ao desprezo das autoridades que passavam (como o "ministro" que, em seu "*coupé*", cruzou com o "féretro sinistro"; os "figurões" que, "risonhos", cortejavam esse mesmo ministro; e "um padre" que, por sua vez, "tirou-lhe o solidéu") e à hipocrisia do patrão (que "Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefacto:/«Morreu!? Pois não caísse! Alguma bebedeira!»"), apenas demonstram consternação aparentemente sincera pela fatalidade "Um preto, que sustinha o peso dum varal" (e, chorando, murmurava: "homem não desfaleça!") e "um fidalgote" (que "brada a duas prostitutas:/«Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!»") (VERDE, 2003, passim 100-102).

Na cidade pela qual flana o eu-poético de "O Sentimento dum Ocidental", indiferentes aos "calafates" que, "aos magotes", voltam "de jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos", (VERDE, 2003, p. 141), "num tinir de louças e talheres/Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda" (VERDE, 2003, p. 142). Embora se passem em momentos do dia distintos, essa imagem é semelhante àquela de "Num Bairro Moderno", em que, "entre a rama dos papeis pintados" das casas apalaçadas, "reluzem, num almoço, as porcelanas" (VERDE, 2003, p. 116). E quem sabe se não tornava mais saudável aquela mesa a "fresca alface", comprada ao preço de "um cobre ignóbil, oxidado" – atirado "do patamar" por "um criado" –, da rapariga "magra, enfezadita", "Descolorida nas maçãs do rosto,/E sem quadris na saia de ramagens", que, ao sujeito cuja chegada ao emprego culminava quase sempre "Com as tonturas duma apoplexia", havia reestabelecido "as forças, a alegria, a plenitude" (VERDE, 2003, passim 116-9).

Também o sujeito de "O Sentimento dum Ocidental" desconfiava "até, de um aneurisma", "tão mórbido" sentia-se "ao acender das luzes" (VERDE, 2003, p. 143). Essa afirmação surge logo após uma sequência de impressões debilitantes para quem, como ele, desejava alcançar "perfeição das coisas". Ele até tenta encontrar essa perfeição nesta imagem, que, inicialmente, apresenta contornos épicos:

> Vazam-se os arsenais e as oficinas,
> Reluz, viscoso, o rio; apressam-se as obreiras;
> E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
> Correndo com firmeza, assomam as varinas.
>
> Vêm sacudindo as ancas opulentas!
> Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
> E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
> Os filhos que depois naufragam nas tormentas (VERDE, 2003, p. 142).

Mas que, ao fim, acaba revelando a moderna tragédia humana:

> Descalças! Nas descargas de carvão,
> Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
> E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
> E o peixe podre gera os focos de infecção! (VERDE, 2003, p. 142).

A imagem das varinas também já havia sido usada por Cesário antes, em "Cristalizações": "Em pé e perna, dando aos rins que a marcha agita,/Disseminadas, gritam as peixeiras" (VERDE, 2003, p. 122). Mas, nesse poema, o sujeito não se afeta por nada que vê e tudo encontra "alegremente exacto" (VERDE, 2003, p. 124). Por outro lado, em "O Sentimento dum Ocidental", é a sensibilidade do sujeito que o diferencia dos outros indivíduos por ele observados, que oscilam entre a alienação e o tédio:

> Num trem de praça arengam dois dentistas;
> Um trôpego arlequim braceja numas andas;
> Os querubins do lar flutuam nas varandas;
> As portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas! (VERDE, 2003, p. 142).

Em "Noitada", ao contrário de sua amiga, que tudo atentava, tudo via, mas de tudo apenas sorria, o sujeito afirma sentir "pena dos marçanos/Como ratos, nas gordas mercearias,/Encafurnados por imensos anos!" (VERDE, 2003, p. 127). Ele também demonstra ter "dó" "dum que à candeia,/Ensina a filha a ler", mas não fica nisso e, retomando a impassibilidade de quando dizia: "Fins de semana! Que miséria em bando!/O povo folga, estúpido e grisalho!"; afirma, paradoxalmente, à Baudelaire: "Gosto mais do plebeu que cambaleia,/Do bêbado feliz que fala só!" (VERDE, 2003, p. 127).

É tentador imaginar este par de "Noitada" como um caso particular dos "dândis" e das "*cocottes*" que, em "Desastre", "flanavam pelo Aterro" (VERDE, 2003, p. 100). Da mesma forma, é inevitável a indagação quanto aos motivos que teriam levado o "dândi" a rejeitar os favores cujo oferecimento a "*cocotte*" que o acompanha se esforça por deixar evidente durante todo o passeio – ao fim do qual ele diz: "Nunca mais amarei já que não amas,/E é preciso, decerto, que me deixes!" (VERDE, 2003, p. 129). Ela talvez não o amasse, mas

parecia desejá-lo. O que, então, impede a consumação amorosa? O sujeito de "O Sentimento dum Ocidental" revela o segredo do "dândi" de "Noitada", quando diz: "Esqueço-me a prever castíssimas esposas,/Que aninhem em mansões de vidro transparente!" (VERDE, 2003, p. 147). A companheira de passeio do sujeito de "Noitada" passa longe de poder corresponder a tais aspirações, e, por isso, tem de voltar para a sotunrnidade do seu terceiro andar.

Em "O Sentimento dum Ocidental" temos uma concepção de amor de raiz platônica que é recorrente na poesia de Cesário Verde. Esse amor ilibado de desejos eróticos também aparece em "A Débil", poema no qual o sujeito diz à amada: "Quero estimar-te, sempre, recatada/Numa existência honesta, de cristal" (VERDE, 2003, p. 111). Sentado "à mesa dum café devasso", ao avistar a sua musa, "bela, frágil, assustada", "fraca e loura", em meio a "uma Babel tão velha e corruptora", esse sujeito revela sua intenção de lhe oferecer o braço. Ele "bebia cálices de absinto", mas manda ir a garrafa por sentir que a débil passante o tornava "prestante, bom, saudável". Chama-lhe a atenção a "fresquidão" dos seus "linhos matinais", seu "vestido simples sem enfeites", sua "cintura tenra, imaculada" (VERDE, 2003, p. 111):

> Soberbo dia! Impunha-me respeito
> A limpidez do teu semblante grego;
> E uma família, um ninho de sossego,
> Desejava beijar sobre o teu peito (VERDE, 2003, p. 112).

Em "Ó áridas Messalinas", um dos primeiros poemas de Cesário, o eu-poético pinta sua musa como "a deusa das doçuras", "ser sublime" e "conjunto de carinhos", opondo-a às "Messalinas" de "almas impuras", propagadoras do "crime" e dos "sentimentos mesquinhos", enfim, "umas vis afrontas" que "dão falsos prazeres" e que poderiam profanar o seu "templo", transformando em "ruínas" o seu "imenso sacrário" (VERDE, 2003, p. 45). Essas "áridas Messalinas" de Cesário lembram-nos as "ardentes filhas do prazer" do soneto "Metempsicose", escrito por Antero de Quental na década de 60 e publicado por ele nas *Primaveras românticas*, em 1872, tendo sido, posteriormente, incluído por Oliveira Martins entre os *Sonetos* do ciclo 1862-1866, na edição dessa obra por ele organizada. Nesse poema, o sujeito estremece diante de "bravas feras", que, "de dentadas de Amor", deixam "um corpo exangue". Mas, ao contrário do eu-poético de "Ó áridas Messalinas", que teme pela ruína de seu "imenso sacrário", o sujeito de "Metempsicose" entrega-se ao erotismo vampiresco dessas feras que o rondam: "Mordei pois esta carne palpitante,/Feras feitas de gaze flutuante,/Lobas! Leoas! sim, bebei meu sangue! (QUENTAL, 2001, p. 253). Esse motivo do amor vampírico também já havia aparecido nas "Notas Marginais", folhetim publicado na *Gazeta de Portugal*,

em 1866, com o qual Eça faz sua estreia na vida autoral, (ainda que de forma anônima e com intenções mistificadoras). Na seção XVI desse fragmentário texto, temos o seguinte:

> Tu pensavas que o teu amor me envolvia molemente como um largo vestido de seda, todo forrado de arminhos.
> E um dia, ó minha bem-amada de cabelos cor de amora! vieste despir-me de golpe, com um rosto colorido de risos.
> Mas o vestido estava colado ao corpo ─ vinte vezes colado ao corpo; e tão rapidamente o tiraste, que me rasgou pedaços de carne, e levou-me jorros de sangue, e arrancou-me os cabelos, e deixou-me, ó minha bem-amada de braços de aço! como uma forma longa, vermelha e indefinida! (QUEIRÓS, [19—]e, p. 56).

Há, também, alguma semelhança entre esse trecho das "Notas Marginais" e o episódio antropofágico narrado pelo Fradique de *O mistério da Estrada de Sintra*, cujo conhecimento nos é facultado pela perspectiva da condessa W.. Segundo essa personagem, nesse relato, Fradique teria contado, "com uma voz impassível, quase lânguida", "as situações monstruosas de uma paixão mística que tivera por uma negra antropófaga". Na visão da condessa, "a sua veia, naquele dia, era toda grotesca":

> ─ A pobre criatura ─ dizia ele ─ untava os cabelos com um óleo ascoroso. Eu seguia-a pelo cheiro. Um dia, exaltado de amor, aproximei-me dela, arregacei a manga e apresentei-lhe o braço nu. Queria fazer-lhe aquele mimo! Ela cheirou, deu uma dentada, levou um pedaço longo de carne, mastigou, lambeu os beiços e pediu mais. Eu tremia de amor, fascinado, feliz em sofrer por ela. Sufoquei a dor, e estendi-lhe outra vez o braço...
> ─ Oh! Sr. Fradique! ─ gritaram todos, escandalizados com a invenção monstruosa. ─ Comeu mais ─ continuou ele gravemente -, gostou e pediu outra vez.
> Falava com um sorriso fino, quase beatifico. Nós íamos revoltar-nos contra a cruel excentricidade daquela história (QUEIRÓS, [19--]c, p. 1413).

Ao contrário dessa impassibilidade que o eu-poético de "Metempsicose", o sujeito de "Notas Marginais" e o Fradique de *O mistério da Estrada de Sintra* apresentam diante do satanismo feminino, o sujeito de "O Sentimento dum Ocidental" afirma temer que a "triste cidade" lhe reavive uma "paixão defunta". E o seu temor é revelado, justamente, quando ele está diante das "elegantes/Curvadas a sorrir às montras dos ourives" (VERDE, 2003, p. 144), numa imagem desse poema que acentua o materialismo feminino e faz lembrar a personagem Luísa, de *Singularidas de uma rapariga loira*, na cena em que esta rouba um anel de brilhantes e é descoberta. Oito estrofes após confessar o seu temor pelo reavivamento da paixão defunta, uma dessas "elegantes", ou a mais lúbrica delas, também prenderia a atenção do sujeito pela voluptuosidade de seu materialismo, que, nesse momento, apresenta conotações mais sinistras:

> Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
> Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!

> Sua excelência atrai, magnética, entre o luxo,
> Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa (VERDE, 2003, p. 146).

O sinistro magnetismo dessa mulher fatal está no fato de ela, ao mesmo tempo em que expõe um erotismo ameaçador, impor, também, ao sujeito que a contempla, a distância de sua frieza. Estas características a distinguem de Luísa, que tinha uma beleza arcangélica e a tudo cedia com grande passividade, mas, por outro lado, aproximam-na de outra personagem queirosiana igualmente materialista. Referimo-nos à Onfália Benoiton[42], do folhetim homônimo, constituído de uma trinca de cartas e publicado na *Gazeta de Portugal*, em 1867. Nessa obra, Onfália é descrita como uma mulher de "beleza escultural e nervosa", que aparentava não ter sentimentos e dedicava sua vida à *toilette*, ao luxo, ao artifício e aos acontecimentos sociais em que essas preocupações ganhavam notoriedade. Estêvão Basco, poeta que representa o que nesse texto se chama de "as santas ideias castas": "a Justiça, a Beleza, a Razão"; na primeira vez que a vê, numa Igreja em que se catava o "'Requiem' de Mozart", deixa-se dominar por sua beleza. Onfália pede a ele que lhe escreva uma palavra no leque, e Estêvão faz-lhe os seguintes versos:

> Oh Satã tenebroso, trágico fulminado,
> Tu vencerás em mim o íntimo Deus bom,
> Não com as armas bíblicas com que batestes outros;
> Mas vindo unicamente, vestido à Benoiton! (QUEIRÓS, [19--]e, p. 264).

Na sequência, Estêvão casa-se com Onfália. Vive com ela "dois anos carnais e contentes", mas se arruina com as suas exigências de luxo. Pobre, amarga adultérios, é abandonado e vê-se na penúria da decadência em todos os sentidos. Por fim, acaba adoecendo e vai parar na "vala dos pobres, numa tumba da Misericórdia" (QUEIRÓS, [19--]e, p. 268). Segundo Rainer Hess, é a Eça de Queirós, numa fórmula que funde satanismo, moda e materialismo (HESS, 1999, p. 118), que cabe o mérito de ter fundado o tipo da beldade fria na literatura portuguesa, com a personagem Onfália Benoiton (HESS, 1999, p. 117).

Com versos tematicamente semelhantes aos de Estêvão Basco, o Fradique de *O mistério da Estrada de Sintra* teria se despedido de sua "*ami de coeur*", a famosa atriz Rigolboche, após esta abandonar-lhe por causa de outro. Mas, ao contrário do virtuoso e idealista poeta, que jamais se recuperara da desilusão sofrida, o "*filósofo do boulevard*" – que, assim como Stanislau de "O réu Tadeu", também fazia lembrar, segundo a opinião da

---

[42] Segundo Rainer Hess, Eça de Queirós teria se inspirado na comédia de sociedade *La famille Benîton*, de Victorien Sardou (1865), mas não ficaria a dever a este autor "mais do que o nome de família de Madame Benoiton (que é apenas mencionada, sem nunca aparecer, ao longo de toda a peça) e, a nível temático geral, a denúncia da moda e da agiotagem" (HESS, 1999, p. 116-7).

condessa W., "o *Satã* de Ary Scheffer"[43] – reage à peça pregada por sua amada com "um desdém cruel, de um cómico lúgubre, uma espécie de de *Dies Irae* do dandismo", cristalizado nestes versos que ele teria deixado no álbum da atriz:

> Eu qu'inda te amo, ó pálida canalha,
> Que sou gentil e bom,
> Far-te-ei enterrar numa mortalha
> Talhada à *Benoiton!*
> Irei à noite com Marie Larife,
> Vénus do macadam,
> Fazer sentir ao pó do teu esquife
> Os gostos do *cancã*...
> E no templo das *courses*, p'lo Verão
> ─ Assim to juro eu ─
> Irei dar parte à tua podridão
> Se o *Gladiador* venceu... (QUEIRÓS, [9--]c, p. 1413).

É preciso dizer que a diferença entre Estêvão e Fradique não está apenas nas reações que ambos têm ante suas respectivas frustrações amorosas. Enquanto Estêvão é casado com Onfália, Rigolboche é apenas a amante de Fradique, embora, em ambos os casos, as amadas representem um mesmo tipo: a "bela dama sem misericórdia", que também seria retomado na poesia de Cesário Verde, desde suas primeiras produções. Em "Humilhações", essa dama fatal é "a mulher nervosa e vã" que o sujeito espera "nos principais teatros,/Todas as noites, ignorado e só", e por quem ele fica "batendo os dentes de terror", quando a vê saltar "soberba o estribo do coupé" e, lembrando um "magnetizador", marchar fazendo roçar "no veludo as guarnições das rendas" (VERDE, 2003, p. 114). Em "Esplêndida", ela surge num "*landau* forrado de cetim" e com "negros corcéis" que sobem "a trote a rua do Alecrim,/Velozes como a peste" (VERDE, 2003, p. 71). Como pede o protocolo, ela "é fidalga e soberba",

> É clara como os *pós à marechala*.
> E as mãos, que o *Jock Club* embalsamou,
> Entre peles de tigres as regala;
> De tigres que por ela apunhalou,
> Um amante, em Bengala (VERDE, 2003, p. 71).
>
> [...]
>
> E eu vou acompanhando-a, corcovado,
> No *trottoir*, como um doido, em convulsões,
> Febril, de colarinho amarrotado,
> Desejando o lugar dos seus truões,
> Sinistro e mal trajado.
>
> E daria, contente e voluntário,
> A minha independência e o meu porvir,
> Para ser, eu poeta solitário,
> Para ser, ó princesa sem sorrir,
> Teu pobre trintanário.

[43] A referência é ao quadro "A tentação de Cristo" (1854), do pintor francês Ary Scheffer (1795-1858).

> E aos almoços magníficos do Mata
> Preferiria ir, fardado, aí,
> Ostentando galões de velha prata,
> E de costas voltadas para ti,
> Formosa aristocrata! (VERDE, 2003, p. 72).

Em "Deslumbramentos", o eu-poético reconhece que é perigoso contemplar essa "Milady", quando ela "passa aromática e normal,/Com seu tipo tão nobre e tão de sala,/Com seus gestos de neve e de metal" (VERDE, 2003, p. 93). Mas ele não demonstra temer esse perigo e, parecendo entender que se trata de uma via de mão dupla – como a que percebia no olhar da milady –, deixa-se por ela seduzir-se:

> O seu olhar possui, num jogo ardente,
> Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo;
> Como um florete, fere agudamente,
> E afaga como o pêlo dum regalo! (VERDE, 2003, p. 94).

É por isso que ele a segue, vendo-a, "com real solenidade,/Ir impondo *toilettes* complicadas!...". O desejo que ela nos outros provoca aumenta ainda mais o dele por ela. Essa "grande dama fatal" "é, na graça distinta do seu porte,/Como a Moda supérflua e feminina,/E tão alta e serena como a Morte!..." (VERDE, 2003, p. 93). Mas, o desejo desse sujeito também tem duas vias. Nesse ardente jogo entre anjos e demônios, após declarar-se subserviente, ele revela o seu lado agressivo, ao vislumbrar insurreições plebeias em que a bela e aristocrática dama estaria a mercê de armas capazes de ferir tão agudamente quanto os seus olhos, ampliando, assim, a dimensões sociais, o seu desejo de vingança pelas humilhações sentidas no plano íntimo e subjetivo:

> Mas cuidado, milady, não se afoite,
> Que hão-de acabar os bárbaros reais;
> E os povos humilhados, pela noite,
> Para a vingança aguçam os punhais.
>
> E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,
> Sob o cetim do Azul e as andorinhas,
> Eu hei-de ver errar, alucinadas,
> E arrastando farrapos ─ as rainhas! (VERDE, 2003, p. 94).

Em "Humorismos de Amor", a dama fatal é a "senhora inglesa" de "longa e plácida estatura", que caminha "fleugmática" e "irritante", "franzindo", "numa das mãos", "um lenço de cambraia". Ela também tem um caráter dúplice: "a paz dos céus e o assombro dos infernos", "o esplendor do Dia e a palidez da Noite" (VERDE, 2003, p. 95). Mas, o que "exalta" os "desejos" e "ataca" os "nervosos" do sujeito que a contempla é a "glacial

impassibilidade" (VERDE, 2003, p. 97) dessa "Metálica visão que Charles Baudelaire/Sonhou e pressentiu nos seus delírios mornos" (VERDE, 2003, p. 96). Além disso, como a "lúbrica pessoa" comparada pelo sujeito de "O Sentimento dum Ocidental" a uma "grande cobra" (VERDE, 2003, p. 146), ela também é relacionada a esse animal amaldiçoado pela cultura judaico-cristã, por causar no eu-poético de "Humorismos de amor" a lembrança do "silvo das jiboias" (VERDE, 2003, p. 96).

Pelo que temos visto até aqui, estão presentes nas poesias de Cesário Verde duas visões da mulher muito comuns em seu tempo: a mulher vista como pura, casta, que serviria ao ideal de esposa cultivado na cultura burguesa; e a mulher erotizada, materialista, impassível, inacessível e fatal, frequentemente encontrada no imaginário poético romântico. Em "Flores venenosas – I Cabelos", Cesário une essas duas imagens da mulher oitocentista numa só. Mesmo sabendo que na "vastidão" de seus "mantos de veludo esplêndido e sombrio" ele podia "talvez morrer", o eu-poético faz o seguinte pedido à "pálida mulher, formosa incomparável", que tinha "o imenso bem de ter cabelos tais", mas que não possuía "balsâmicos desejos" e não havia trilhado ainda "a senda do prazer":

> Deixai-me navegar, morosamente, a remos,
> Quando ele estiver brando e livre dos tufões,
> E, ao plácido luar, ó vagas, marulhemos
> E enchamos de harmonia as amplas solidões.
>
> Deixai-me naufragar no dorso dos cachopos
> Ocultos nesse abismo escuro, etéreo e bom,
> Como um licor renano a fermentar nos copos,
> Ou como um pé subtil calçado à Benoiton! (VERDE, 2003, p. 76).

Em *As metamorfoses do sentimento*, Helder Macedo afirma que na versão desse poema publicada postumamente com o título de "Meridional", em *O livro de Cesário Verde*, por Silva Pinto, ocorre a fruição mútua da consumação sexual, e que a versão publicada em vida pelo próprio autor, no jornal *A Tribuna*, de Lisboa, em 18 de outubro de 1874 – privilegiada por Joel Serrão na reunião da *Obra Completa de Cesário Verde* que ele organizara –, representa um recuo nesse sentido. Sem entrarmos em maiores detalhes a respeito dessa discussão, atentemos para dois dos versos de "Meridional" que dão razão à interpretação de Macedo, embora não haja nenhuma garantia de que esta versão tenha sido autorizada pelo próprio Cesário Verde: "*Eu sei que tu possuis balsâmicos desejos,/E vais na direcção constante do querer*" (VERDE, 2003, p. 77).

Tendo em vista o fato de o erotismo de Cesário polarizar-se majoritariamente entre a frieza e a castidade feminina, o que resulta sempre numa situação problemática para a

consumação do ato sexual entre o sujeito e sua musa, Helder Macedo afirma que, mesmo em âmbito acadêmico, a leitura confessional de sua poesia tem sido a causa de alguns simplismos, estereótipos, maniqueísmos, relativamente à sexualidade do próprio poeta (MACEDO, 2007, p. 15-16). Esse problema remontaria ao tempo mesmo de Cesário, à recepção de seus primeiros poemas publicados. Em *Cesário Verde – o romântico e o feroz*, abordando essa "confusão entre representação estética e revelação pessoal", Macedo observa que a mesma "esteve na base da reacção escandalizadamente moralista dos contemporâneos de Cesário ao seu poema *Esplêndida*" (MACEDO, 1987, p. 17). Macedo refere-se aí, mais especificamente, às críticas que Teófilo Braga e Ramalho Ortigão fizeram a Cesário Verde por ocasião da publicação desse poema. Porém, ao contrário do que essa crítica superficial – existente mesmo em nossos dias – supõe, Helder Macedo defende que os sujeitos da enunciação na poesia de Cesário constituem "personas" resultantes de um processo de superação calculada e fria do confessionalismo romântico. Em *Nós – Uma leitura de Cesário Verde*, esse autor propõe uma teorização sobre o caráter artificial do sujeito nos poemas de Cesário, "quase todos" "monólogos internos de um 'eu' cuja caracterização nem sempre permite uma identificação autobiográfica com a pessoal real do poeta" (MACEDO, 1975, p. 23). Além disso, segundo ele,

> Ao incorporar no poema uma personagem dramática ─ um 'eu' que é ao mesmo tempo um instrumento fluido de impressões ou sensações, e, indiretamente, um comentador crítico do mundo que o rodeia ─ Cesário incorpora no seu método realista um mecanismo de autocorreção, que revela a dupla posição do poeta como, simultaneamente, parte da realidade dinâmica que observa e observador dinâmico da realidade de que é parte (MACEDO, 1975, p. 23).

Macedo chega a comparar a despersonalização de Cesário através do que ele chama de "eus funcionais" às estratégias de desdobramentos psíquicos que teriam dado origem tanto ao Carlos Fradique Mendes queirosiano, quanto aos heterônimos pessoanos. Esse autor, porém, não considera a possível influência do Fradique proto-heterônimo coletivo de 1869, para a qual, a partir das observações de Joel Serrão, já chamamos a atenção neste trabalho. Segundo Macedo:

> A criação de um sujeito fictício, de um "eu" que não pode ser identificado com o poeta propriamente dito, constitui precisamente um dos aspectos mais notáveis da poesia de Cesário. Embora mais próximo, no tempo, da invenção da persona de Carlos Fradique Mendes por Eça de Queirós, o uso do "eu" fictício de Cesário está, estruturalmente, na fronteira da construção heteronímica da obra de Fernando Pessoa. Mas Cesário usa as "personae" ou "eus" fictícios dos seus poemas como factos significativos que se integram num todo objectivo e não como projecções subjectivas de formas alternativas de ser; como tipos sociais específicos em situações sociais específicas, reflectem os efeitos da sociedade no indivíduo (MACEDO, 1975, p. 135).

Para Macedo, as "situações sociais específicas" em que se sujeitos da poesia de Cesário se locomovem circunscrevem-se, num primeiro momento, estrita e esquematicamente, nos limites do binômio formado pela cidade e pelo campo. A representação da cidade corresponderia sempre à imagem do presente do sujeito e, "ao ser contrastada com a metáfora antinômica representada pelo campo", ela definir-se-ia "como confinadora e destrutiva" (MACEDO, 1975, p. 55). Dessa forma, a cidade significaria "a ausência, a impossibilidade ou a perversão do amor" e a "opressão" social, enquanto o campo seria "a sua expressão idílica", "a recusa da opressão e a possibilidade do exercício da liberdade" (MACEDO, 1975, p. 55-6). Entretanto, a partir do momento em que Cesário torna o campo uma "realidade concreta observada tão rigorosamente e descrita tão minuciosamente como a própria cidade o havia sido", este deixa de ser "a idílica metáfora oposta ao tempo e ao espaço presente na cidade" (MACEDO, 1975, p. 56). Essa "mudança de atitude" seria "expressa por uma negação específica das associações românticas tradicionais com o campo" (MACEDO, 1975, p. 56), onde a poesia de Cesário passaria a encontrar "muitos dos elementos negativos que tinha rejeitado na cidade" (MACEDO, 1975, p. 59). Portanto, segundo Macedo, a "revisão da imagem ou reflexo arcádico" em que inicialmente havia procurado refúgio teria forçado Cesário a "abandonar a polaridade de atitudes expressas pela cidade e pelo campo como significantes, e a deduzir dessas realidades antitéticas as injustiças comuns a ambas" (MACEDO, 1978, p. 59).

Há quem afirme que o bucolismo convencional dos primeiros poemas de Cesário teria constituído uma irônica crítica ao sentimentalismo superficial da poesia neoarcádica e florianesca ainda apreciada em sua época. Em *O amor na poesia de Cesário Verde*, Francisco Maciel Silveira defende que, nesses poemas, o que se tem

> é o Campo artificial e retórico, segundo o concebe o homem da cidade. O prisma do homem citadino confere ao campo propriedades compensatórias e terapêuticas que fogem frequentemente à realidade última dos factos e fenômenos. Enfocado pela retina da memória e do sonho, o Campo será sempre fruto de uma idealização desfocante (SILVEIRA, 1982, p. 9).

Em "Num Bairro Moderno", essa tendência aparentemente se mantém, já que o sujeito, que se queixava das tonturas de uma apoplexia, diz receber de uma vendedeira de hortaliças "As forças, a alegria, a plenitude,/Que brotam dum excesso de virtude/Ou duma digestão desconhecida" (VERDE, 2003, p. 118). Mas, na descrição feita da rapariga que lhe restabelece os ânimos, esse sujeito não omite os sinais da degradação física característica das desigualdades sociais: "a pobre" é "esguedelhada", "magra", "Descolorida nas maçãs do

rosto,/E sem quadris". Por outro lado, essa descrição acaba entrando em contradição com a hercúlea figura que a sua imaginação constrói a partir dos frutos da agricultura que a rapariga vende ao preço de "um cobre ignóbil" e "oxidado" (VERDE, 2003, p. 117).

Daí se entende o porquê de "as notas pastoris" da "longínqua flauta" subirem "infaustas e trinadas" em "O Sentimento dum Ocidental". É que o campo já não era imune ao que se passava na cidade, como Cesário também havia demonstrado no poema "Em Petiz", em que o eu-poético se recorda de uma jornada no campo, quando ainda era um "rapazito". Em sua memória, ressurgem "Artistas despedidos, desgraçados", "mandriões", "cegos" que "Pediam fatos, botas, cobertores!", toda uma legião de miseráveis, que, "Decerto, fermentavam entre lixos" e o levavam a imaginar "Vícios, sezões, epidemias, furtos" – "Que podridão cobria aqueles bichos" (VERDE, 2003, p. 133). Em "Nós", o último poema publicado por Cesário Verde, o eu-poético também nos dá uma imagem do campo que desconstrói a forma convencional e bucólica como este é representado em seus primeiros poemas:

> Mas hoje a rústica lavoura, quer
> Seja o patrão, quer seja o jornaleiro,
> Que inferno! Em vão o lavrador rasteiro
> E a filharada lidam, e a mulher!
>
> Desde o princípio ao fim é uma maçada
> De mil demônios! Torna-se preciso
> Ter-se muito vigor, muito juízo
> Para trazer a vida equilibrada!
>
> Hoje eu sei quanto custam a criar
> As cepas, desde que eu as podo e empo.
> Ah! O campo não é um passatempo
> Com bucolismos, rouxinóis, luar.
>
> A nós tudo nos rouba e nos dizima:
> O rapazio, o imposto, as pardaladas,
> As osgas peçonhentas, achatadas,
> E as abelhas que engordam na vindima.
>
> É o pulgão, a lagarta, os caracóis,
> E há ainda, além do mais com que se ateima,
> As intempéries, o granizo, a queima,
> E a concorrência com os espanhóis (VERDE, 2003, p. 178).

O fato de Cesário encaminhar sua poética para uma espécie de antibucolismo não significa uma contrapartida positiva para a cidade, nem no presente, nem no passado. No início desse poema, o eu-poético recorda-se de "quando em dois verões seguidamente a Febre/E o Cólera também andaram na cidade", fazendo sua família fugir para o campo a fim de salvar-se (VERDE, 2003, p. 163):

Na parte mercantil, foco da epidemia,
Um pânico! Nem um navio entrava a barra,
A alfândega parou, nenhuma loja abria
E os turbulentos cais cessaram a algazarra.

Pela manhã, em vez dos trens dos baptizados,
Rodavam sem cessar as seges dos enterros.
Que triste a sucessão dos armazéns fechados!
Como um domingo inglês na «city» que desterros!

Sem canalização em muitos burgos ermos,
Secavam dejecções cobertas de mosqueiros.
E os médicos ao pé dos padres e coveiros,
Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos!

Uma iluminação a azeite de purgueira,
De noite amarelava os prédios macilentos.
Barricas de alcatrão ardiam; de maneira
Que tinham tons de inferno outros arruamentos (VERDE, 2003, p. 163-4).

Em "O Sentimento dum Ocidental", essa lembrança transforma-se em pesadelo: "Eu sonho o Cólera, imagino a Febre,/Nesta acumulação de corpos enfezados" (VERDE, 2003, p. 144). Mas, a cidade não é apenas foco de doenças e fonte dos mais diversos temores e terrores, mesmo em "O Sentimento dum Ocidental". Em certo passo de seu passeio noturno, o sujeito desse poema tem percepções tão revigorantes quanto a que o sujeito de "Num Bairro Moderno" afirma ter sentido após o contato com a vendedeira de hortaliças:

Num cuteleiro, de avental, ao torno,
Um forjador maneja um malho, rubramente;
E de uma padaria exala-se, inda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno (VERDE, 2003, p. 145).

Para o sujeito de "O Sentimento dum Ocidental", essas percepções parecem ter o mesmo valor que estas do sujeito de "Cristalizações": "E o ferro e a pedra — que união sonora! —/Retinem alto pelo espaço fora,/com choques rijos, ásperos, cantantes" (VERDE, 2003, p. 122). Elas sugerem a mesma aspiração positiva que também é possível inferir neste trecho do poema "De Verão": "Não pinto a velha ermida com seu adro;/Sei só desenho de compasso e esquadro,/Respiro indústria, paz, salubridade" (VERDE, 2003, p. 158). Mas, é ainda em "Cristalizações" que essa aspiração transforma-se em uma impassibilidade capaz de fazer o sujeito "passar ao largo" das contradições sociais, embora não as deixe de revelar em sua crua nudez. Esse caráter impassível do sujeito pode ser visto nestas duas estrofes:

E engelhem muito embora, os fracos, os tolhidos,
Eu tudo encontro alegremente exacto.
Lavo, refresco, limpo os meus sentidos,
E tangem-me, excitados, sacudidos,

O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto!

Pede-me o corpo esforços na friagem
De tão lavada e igual temperatura!
Os ares, o caminho, a luz reagem;
Cheira-me a fogo, a sílex, a ferragem;
Sabe-me a campo, a lenha, a agricultura (VERDE, 2003, p. 124).

Enquanto as contradições a que nos referíamos podem ser apreendidas no confronto entre a modernização da cidade, que vai se tornando mais salubre com o trabalho dos "calceteiros", e a insalubridade das condições de vida e de trabalho desses mesmos operários, como podemos ver nas duas estrofes que seguem:

Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!
E os cavadores descansam as enxadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhe escorregue o cabo.

Povo! No pano cru rasgado das camisas
Uma bandeira penso que transluz!
Com ela sofres, bebes, agonizas:
Listrões de vinho lançam-lhe divisas,
E os suspensórios traçam-lhe uma cruz! (VERDE, 2003, p. 124).

Vejam que, na perspectiva desse sujeito, também surgem, no mesmo quadro, "os rapagões, morosos, duros, baços" que "partem penedos", e "Cuja coluna nunca se endireita" (VERDE, 2003, p. 123) e a actrizita que ele tanto cumprimenta "e a quem, à noite, na plateia", atrai "os olhos lisos como polimento" (VERDE, 2003, p. 125):

Como animais comuns, que uma picada esquente,
Eles, bovinos, másculos, ossudos,
Encaram-na sanguínea, brutamente;
E ela vacila, hesita, impaciente
Sobre as botinas de tacões agudos.

Porém, desempenhando o seu papel na peça,
Sem que inda o público a passagem abra,
O demonico arrisca-se, atravessa
Covas, entulhos, lamaçais, depressa,
Com seus pezinhos rápidos, de cabra! (VERDE, 2003, p. 125).

Numa tal perspectiva, tudo parece estar em seu perfeito lugar. Tudo o que há é necessário e, portanto, assim deve continuar. A realidade é uma grande peça na qual cada um tem o seu papel a desempenhar. E se tudo está "exacto", pode-se apreciar a "manhã bonita" (VERDE, 2003, p. 122), o "bom tempo" e "a cidade mercantil, contente" (VERDE, 2003, p. 123), assistindo-se, com impassibilidade marmórea, às desigualdades sociais cristalizadas na perfeição de um poliedro.

Há algo do sujeito de "Cristalizações" que antecipa o Fradique estritamente queirosiano de 1888 e que também está presente em "O Sentimento dum Ocidental". Nesse poema, o sujeito almeja uma vida com mais "nitidez" e medita "um livro que exacerbe", o qual pretende retirar do "real" e da "análise". Ele quer ser realista e "poder pintar/Com versos magistrais, salubres e sinceros,/A esguia difusão" dos "revérberos" e a "palidez romântica e lunar" de "longas descidas!" (VERDE, 2003, p. 145). Porém, nessa cidade paradoxal, que possui certa modernização (a luz do gás), embora ostente ainda uma "palidez romântica e lunar", versos "salubres e sinceros" são precários para pintar uma realidade tão complexa e vertiginosa, na qual mesmo o seu ideal de família, com "mansões de vidro transparente" onde se aninhariam "castíssimas esposas", é ameaçado pela possibilidade do ressurgimento de "uma paixão defunta" (VERDE, 2003, p. 144). Mas, é impossível dizer que seus versos não se prestam bem à revelação das contradições de uma sociedade em que "Casas de confecções e modas resplandecem", enquanto "Pelas *vitrines* olha um ratoneiro imberbe" (VERDE, 2003, p. 145).

O "desejo absurdo de sofrer", despertado após o anoitecer soturno e melancólico, é potenciado pela sensação de asfixia que a paisagem observada durante sua "*flânerie*" lhe causa. Do confronto entre suas aspirações positivas e as condições da vida citadina, que frustram essas aspirações, resultam duas atitudes poéticas distintas, que se alternam com a notação descritiva de um "realismo insatisfeito" e com seus "parêntesis líricos". Essas atitudes configuram-se como processos imagéticos de caráter alucinatório, despertados "por certos elementos da paisagem, cuja carga simbólica ou efeitos sensoriais" transportam esse sujeito "para uma dimensão quase onírica" (AMARAL, 2004, p. 20), como afirma Fernando Pinto do Amaral, no prefácio que escreve à *Poesia de Cesário Verde*. Amaral, no entanto, reconhece nesses processos imagéticos apenas a atitude poética designada por ele como "deriva visionária" e que se caracteriza como um movimento oscilatório entre a asfixia e a vontade de fuga. Na medida em que é consonante com suas mais fundas aspirações, essa "deriva visionária" seria responsável por um revigoramento do estado de ânimo do sujeito poético muito parecido com aquele que vemos em "Num Bairro Moderno". Assim, após evocar "as crónicas navais": "Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!/Singram soberbas naus que eu não verei jamais!"; o sujeito poético, que sentia "um desejo absurdo de sofrer" com o "anoitecer", dir-se inspirado pelo crepúsculo: "o fim da tarde inspira-me" (VERDE, 2003, p. 142).

Em *O fradiquismo em "O Sentimento dum Ocidental"*, Luís Mourão afirma que, nesse poema, também há uma atitude diversa da apontada por Amaral, mas igualmente provocada

pela "situação do eu num cenário que lhe é adverso". Segundo Mourão, em alguns desses casos, em vez da vontade de evasão, o sujeito demonstraria, "quase masoquisticamente", "um certo comprazimento em acentuar o «satânico» – no sentido do fantasmagórico, do tédio e da dor face ao nocturno" –, de forma que "o movimento metafórico, ao invés de ser uma resposta do «eu» a esse cenário, marcando bem a individualização e a imaginação própria desse «eu», entra em consonância com o mesmo cenário, tornando assim mais insuportável a situação do sujeito" (MOURÃO, 1984, p. 301). Mourão explica que essa "é uma metaforização quase surrealista-abjeccionista, bem diferente daquela que utiliza nos seus poemas «diurnos»", nos quais "o dinamismo do imaginário de Cesário actua de molde a ressaltar o aspecto heroico da realidade" (MOURÃO, 1984, p. 301). É o que vemos no trecho que se segue, no qual, após constatar que "a noite pesa" e "esmaga", o sujeito, em vez de buscar uma fuga visionária, penetra impassivelmente num turbilhão caótico constituído de tudo o que lhe é mais adverso no ambiente citadino (a degradação e a precariedade sofridas pelas prostitutas, a comercialização da religião, a hipocrisia burguesa e a insalubridade), num movimento vertiginoso de metáforas transfiguradoras que faz lembrar o "vórtice" de "Noites de primavera no boulevard":

> E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
> Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
> Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
> Um sopro que arripia os ombros quase nus.
>
> Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
> Ver círios laterais, ver filas de capelas,
> Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
> Em uma catedral de um comprimento imenso.
>
> As burguesinhas do catolicismo
> Resvalam pelo chão minado pelos canos;
> E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
> As freiras que os jejuns matavam de histerismo (VERDE, 2003, p. 145).

Essa espécie de "deriva satânica" também pode ser vista neste outro trecho, em que, após lamentar a impossibilidade de pintar, com "versos magistrais, salubres e sinceros", a contraditória realidade que o cerca, o sujeito – numa situação estruturalmente semelhante a do eu de "Humilhações", embora sem os seus ressentimentos – esquece-se, impassível, entre a atração magnética da dama fatal "espartilhada", a visão contrastante de uma "velha, de bandos" e todo o ritual sufocador da vida estéril e artificial do luxo, dos cetins e dos pós:

> Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
> Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!
> Sua excelência atrai, magnética, entre o luxo,

Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.

E aquela velha, de bandós! Por vezes,
A sua *traine* imita um leque antigo, aberto,
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.

Desdobram-se tecidos estrangeiros;
Plantas ornamentais secam nos mostradores;
Flocos de pás de arroz pairam sufocadores,
E em nuvens de cetins requebram-se os caixeiros. (VERDE, 2003, p. 146).

Ao contrário da "deriva visionária", que propicia uma fuga à realidade circundante a partir de um objeto ou de uma situação consonante com os ideais do sujeito poético, nessa deriva satânica, o sujeito empreende uma espécie de fuga de si mesmo, de sua consciência, um mergulho impassível e quase masoquista no fundo do que o real tem de mais antagônico às suas aspirações, uma imersão naquilo que mais o aflige, revelando certa satisfação com o seu próprio mal. Curiosamente, durante essa suspensão da própria consciência, ele demonstra, através do constante uso do assíndeto, uma vigorosa progressão rítmica que, por um lado, contraria as disfóricas declarações de asfixia, soturnidade e melancolia feitas ao longo de todo o poema, e, por outro, faz lembrar os melhores momentos da poesia satânica do Fradique de 1869, sobretudo o poema "Noites de primavera no boulevard".

Lembremo-nos de que, na apresentação que faz aos *Poemas do Macadam*, Antero classifica o satanismo de Fradique como "o *realismo* no mundo moderno da poesia", como a representação da "turva e agitada consciência do homem contemporâneo": "é a consciência moderna [...] revelando-se no espectáculo das suas próprias misérias e abaixamentos, e extraindo dessa observação uma psicologia sinistra, toda de mal, contradição e frio desespero" (QUENTAL apud SERRÃO, 1985, p. 266).

Em *Campo e cidade na poesia de Cesário Verde*, referindo-se ao sujeito poético de "O Sentimento dum Ocidental", Joel Serrão interpreta o movimento que leva "uma piedade humana" a se transmutar "gradualmente em revolta" e "em sarcasmo" como uma espécie de "técnica contrapontística" coerente com a "instabilidade psíquica do homem oitocentista", "característica geral desse tempo": "O drama é esse. Instabilidade, ─ e procura de um ponto de apoio, onde quer que ele esteja" (SERRÃO, 1961, passim 94-8).

A contradição do sujeito de "O Sentimento dum Ocidental" reflete a contradição existente na visão globalizante das outras "personas" da poesia de Cesário, cujo processo de construção parece-nos ter passado por algo próximo ao "plano" "considerável e terrível" por detrás da mistificação fradiquiana de 1869, em que "os verdadeiros autores" das poesias pretendiam "construir a frio, a emoção e os sentimentos, como se fossem máquinas materiais

conhecidas e reproduzíveis" (REIS, 1896, p. 461), ao se colocarem "de propósito, num ponto de vista estranho" (REIS, 1896, p. 462). Mas, ao contrário do que é possível saber a respeito das engrenagens da mistificação fradiquiana por meio de seus próprios autores, Cesário quase nada revela sobre seus processos.

Não faria, então, sentido especular se Cesário está representado nos "parêntesis líricos", na consciência social e histórica, na deriva satânica ou no visionarismo positivista revelados pelo sujeito de "O Sentimento dum Ocidental". Sobre esse visionarismo, que muitos relacionam aos valores do próprio poeta, Vergílio Ferreira, em *Relendo Cesário*, afirma o seguinte: "a radicalidade analítica, positiva, de Cesário suprime-se a si própria paradoxalmente, para se converter no oposto, no inacessível poético" (FERREIRA, 1976, p. 58). Rosa Maria Martelo, em "Relendo *O Sentimento dum Ocidental*", também observa que, desde seus primeiros poemas, "Cesário já claramente construía o sujeito como uma máscara ficcionada" (MARTELO, 2005, p. 42).

Em *Os dois Cesários*, Eduardo Lourenço afirma que o tempo de Cesário Verde é "o tempo da consciência como instância onde *eu* e *mundo* definitivamente se desajustaram e que vive da glosa interminável desse desajustamento" (LOURENÇO, 1993, p. 119-20). Na visão desse autor, o principal efeito desse desajuste seria a "oscilação abissal entre a vida com sentido e o nenhum sentido da vida", cujo marco, na poesia portuguesa, seriam os *Sonetos* de Antero de Quental (LOURENÇO, 1993, p. 120). Segundo Lourenço, "Cesário, contemporâneo estrito do mesmo Antero, escreverá também no interior dessa visão, mas deslocando-a do plano do puro pensamento para o das sensações e da percepção" (LOURENÇO, 1993, p. 120), o que faz do seu o "primeiro olhar *objectivamente duplo*, literário, estilística e ontologicamente falando", da poesia lusitana (LOURENÇO, 1993, p. 121). O mundo revelado por esse olhar seria "um mundo de dupla face, brutal e dolorido, cruel e pujante, duplicidade intrínseca, que não podemos resumir às oposições clássicas, *campo-cidade*, *saúde-doença*, *ideal-positividade* ou *sonho-realidade*, entre os quais é costume inscrever o itinerário do Poeta" (LOURENÇO, 1993, p. 120). Em vez dessas dicotomias saturadas, Lourenço afirma:

> A *duplicidade* de Cesário é de outra natureza, de natureza estritamente *poética*. A sua poesia é feita da integração audaciosa de duas perspectivas diversas sobre a realidade: a de um olhar aparentemente frio, *natural*, de que os seus poemas repercutem a poética com insistência e complacência – e é esse, sobretudo, o Cesário do nosso bolso íntimo, o Cesário das *Naturais*, precisamente – e a de um segundo olhar, simultaneamente *crítico* e *visionário*, sem o qual a sua tão aclamada visão do quotidiano lisboeta ou campestre nunca teria ascendido ao céu da *emoção nova*, ao espaço do sonho instalado no coração do real (LOURENÇO, 1993, p. 122-3).

Como exemplo da "hipótese dos *dois Cesários*", Eduardo Lourenço cita o poema "Nós", em que, segundo ele, "a exaltação vital e a música da morte uma à outra se respondem e, darwinisticamente, uma à outra se reforçam" (LOURENÇO, 1993, p. 131).

Em "Cristalizações", no afã de demonstrar o sentimento de plenitude e satisfação no interior de sua mundividência positiva, o sujeito poético diz: "Vê-se a cidade, mercantil, contente" (VERDE, 2003, p. 123). A palavra "mercantil", interposta entre "cidade" e "contente", ganha destaque no verso. Nesse contexto, ela representa o orgulho burguês relativamente ao progresso do capitalismo, algo ainda incipiente em Portugal à época em que esse poema é publicado (1878). Mas, a cidade estava em obras, modernizava-se. O sujeito desse poema observa um grupo de "calceteiros" em pleno trabalho após "uns dias de aguaceiros". O início de "Nós" reporta-se a um período de maior precariedade, no qual, "em muitos burgos ermos", "sem canalização", "dejecções cobertas de mosqueiros" "secavam" – em ruas de terra batida, certamente. Portanto, não é de se estranhar que "a Febre" e "o Cólera" tenham andado pela cidade "em dois verões seguidamente": "Se acaso o conta, ainda a fronte se lhe enruga: O que se ouvia sempre era o dobrar dos sinos" (VERDE, 2003, p. 163). Bem diferentemente de "Cristalizações", na "parte mercantil", que era o "foco da epidemia", predominava o "pânico!" (VERDE, 2003, p. 163): "Pela manhã, em vez dos trens dos baptizados,/Rodavam sem cessar as seges dos enterros./Que triste a sucessão dos armazéns fechados!" (VERDE, 2003, p. 163). A respeito da sequência narrativa desse poema, a que chama de "epopeia elegíaca", Eduardo Lourenço observa o seguinte:

> Quase sem transição, numa lógica que só revela a sua coerência no plano do fantasma onde os *dois Cesários* se combatem e conciliam, a esta face trágica ou absurda da vida – aqui toda a intenção social está ausente – sucede, quase se diria *logicamente*, uma outra, ou um outro aspecto dela, o espectáculo do mundo orgânico, da Natureza, proliferando, cegamente, à Schopenhauer, mas positivamente, com uma resposta da Vida à Morte" (LOURENÇO, 1993, p. 132).

Lourenço exemplifica esse movimento com a citação do seguinte trecho de "Nós":

> Porém, lá fora, à solta, exageradamente,
> Enquanto acontecia essa calamidade,
> Toda a vegetação, pletórica, potente,
> Ganhava imenso com a enorme mortandade!
>
> Num ímpeto de seiva os arvoredos fartos,
> Numa opulenta fúria as novidades todas,
> Como uma universal celebração de bodas,
> Amaram-se! E depois houve soberbos partos. (VERDE, 2003, p. 164).

Segundo Helder Macedo, esse poema "desenvolve três correntes temáticas paralelas,

duas das quais são complementares. A outra, que insidiosamente se infiltra entre elas, acaba no entanto por miná-las, invertendo o seu sentido de afirmação positiva" (MACEDO, 1993, p. 39). Para Macedo, essas "duas correntes de afirmação positiva" dizem respeito à afirmação do campo contra a cidade, por um lado, e à tese da superioridade do Portugal agrário sobre o industrialismo britânico, por outro. Entretanto, ver-se-ia, aos poucos, que o campo não era imune às mazelas da cidade, sofrendo, igualmente, as mesmas oscilações financeiras que a atingiam e lançavam as incertezas na vida urbana e industrial.

Quando sua irmã morre, de tísica, Cesário recorre à teoria de spenceriana da sobrevivência do mais forte para justificar a desgraça familiar, opondo à fragilidade da irmã a rudeza das camponesas e do restante da família, incluindo ele próprio. Porém, as tentativas positivas de racionalização vão sendo desconstruídas ao longo desse poema em que a coerência apenas é mantida através da renitência do mal e das fatalidades que atingem o sujeito, como se contra ele houvesse uma sombria conspiração da morte, o que já é sinistramente anunciado desde o início do poema com a imagem da "vegetação, pletórica, potente", que "Ganhava imenso com a enorme mortandade" causada pela "Febre" e pelo "Cólera" – os motivos da ida para o campo. Na volta para a cidade, é seu irmão, um "rapaz robusto e cheio de futuro", que vê "seu fim chegar como um medonho muro" (VERDE, 2003, p. 184). Se, no final, ainda é possível interpretar esse vitalismo sinistro como uma afirmação da vida em relação à morte, dificilmente o sujeito pode ver nisso alguma compensação:

> De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
> Com tanta crueldade e tantas injustiças,
> Se inda trabalho é como os presos no degredo,
> Com planos de vingança e ideias insubmissas.
>
> E agora, de tal modo a minha vida é dura,
> Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
> Que sinto só desdém pela literatura,
> E até desprezo e esqueço os meus amados versos! (VERDE, 2003, p. 184).

Como o sujeito de "O Sentimento dum Ocidental", o de "Nós" também se revela poeta. Mas, se aquele eleva sua dor particular à "dor humana" que "busca os amplos horizontes,/E tem marés, de fel, como um sinistro mar!" (VERDE, 2003, p. 148), este termina o poema negando-se a transformar em versos os seus "momentos maus, tão tristes, tão perversos" (VERDE, 2003, p. 184). Tanto num quanto noutro, há o "plano do fantasma" a que se refere Eduardo Lourenço, onde "*dois Cesários* se combatem", mas não temos tanta certeza se, nesses combates, alcança-se alguma forma de conciliação, como pretende esse autor. O que é certo é que a deriva satânica de "O Sentimento dum Ocidental" também está

presente em "Nós", ao lado das tentativas positivistas que o sujeito desse poema empreende no sentido de encontrar justificações e compensações para o mal. Ao perceber que estas sempre acabam se revelando em "logro", esse sujeito termina o poema negando o valor da vida, desdenhando da literatura, desprezando os próprios versos.

Em ambos os casos, a deriva satânica surge como uma espécie de astúcia contrária ao visionarismo positivista, sabotando-o em sua origem e visando à sua dissolução. Mas, enquanto o sujeito de "Nós" tentaria racionalizar os efeitos de tal astúcia, em "O Sentimento dum Ocidental" o sujeito oscila entre a fuga visionária e uma impassibilidade satânica que o mantém poeticamente ativo, apesar das frustrações que revela sofrer mesmo no plano artístico. Em *Escrever-sobreviver*, Margarida Vieira Mendes afirma que, "ao contrário dos outros poemas, onde o sujeito em cena e em processo se afirma como poeta, de um modo assertivo", em "O Sentimento dum Ocidental" Cesário "fá-lo num mundo hipotético e de pressuposições negativas: '*Quisera* que o real e a análise mo dessem' e '*Não poder* pintar com versos (...)" (MENDES, 1992, p. 49-50). Mendes afirma ainda que

> Esta incapacidade de assunção do seu rosto de poeta, como centro organizador e cristalizador do mundo, conjuga-se com a dispersão e fragmentação que o próprio poema é e com a múltipla série de visões e de lembranças dadas por sensações poéticas confusas, sem a nitidez dos cinco sentidos. Sensações exageradas, quase alucinadas: os olhos "sangrentos" dum caleche", as "folhas das navalhas", os "gritos de socorro" (MENDES, 1992, p. 50).

Essa fragmentação a que Mendes se refere parece-nos dizer respeito à oscilação do sujeito poético de "O Sentimento dum Ocidental" entre a fuga visionária e a impassibilidade satânica ante a caoticidade dos estímulos citadinos. Luís Mourão vê nessa última atitude uma antecipação de características do Fradique Mendes queirosiano de fins da década de 80. No texto introdutório às suas cartas de Fradique, intitulado "Memórias e notas", o seu biógrafo revela-nos a teoria fradiquiana de que "os fortes" teriam nascido para "passar friamente através!" (QUEIRÓS, 2002, p. 91). Talvez essa impassibilidade pregada por Fradique possa ser interpretada no sentido que, em "Relendo *O Sentimento dum Ocidental*", Rosa Maria Martelo atribui à contrapartida estética da "permeabilidade" do sujeito nos poemas citadinos de Cesário. Segundo essa autora, nesses poemas,

> o tópico da deambulação coloca o sujeito numa situação de fragilidade, pois o que este observa é motivo de revolta, de piedade, de sofrimento; mas, simultaneamente, podemos compreender que tudo quanto fragiliza o sujeito, no plano da experiência das novas identidades sociais urbanas, do anonimato e da injustiça, é recuperado enquanto motivo de transfiguração estética (MARTELO, 2005, p. 55-6).

Referindo-se, especificamente, ao caráter permeável do sujeito poético de "O

Sentimento dum Ocidental", Martelo afirma que, ao ver a cidade, ele, de certa forma, também é visto por ela, "constituindo em sujeito por tudo quanto o interpela e nele suscita uma sensação de melancolia e também esse 'absurdo desejo de sofrer', logo afirmado na primeira estrofe" (MARTELO, 2005, p. 49). Portanto,

> As "coisas" são vistas no contexto de uma relação que as une a uma subjetividade que as atravessa e que procura compreendê-las enquanto por elas se deixa atravessar. Na sua imperfeição, na sua espessura, o mundo age sobre o sujeito e fere-o, através desse mesmo choque de que falava Benjamin a propósito de Baudelaire; no entanto, a poesia responde agindo igualmente sobre esse mundo: figura-o e transfigura-o (MARTELO, 2005, p. 56).

Importa dizer que é impossível determinar com precisão o que vem do mundo (exterior) e o que vem do sujeito (interior) em "O Sentimento dum Ocidental". Um dos principais aspectos da construção do sujeito nesse poema é a sua ignorância a respeito de si mesmo. Por outro lado, tudo o que dele sabemos nos é revelado através da sua indissociável relação com o mundo que o cerca. Essa indissociabilidade também caracteriza a relação entre esse sujeito e o próprio poeta, do qual ele é uma espécie de desdobramento ficcional. Sendo assim, é de se esperar que, a partir do ponto em que tal sujeito alcança autonomia ontológica em relação ao seu criador, este também já não tenha mais total controle sobre aquele.

É nessa zona de diferença e de estranhamento que o sujeito, assim desdobrado, ao mesmo tempo em que observa a realidade que o circunda, também é observado pelo poeta. Cesário far-se-ia observador de sentimentos gerados a partir de si mesmo, mas que, em dado momento, tornar-se-lhe-iam estranhos, apesar de ele também ter atuado no mesmo drama encenado por sua criatura, ou seja, a modernidade incipiente da Lisboa oitocentista. Esse paralelismo existencial faz com que nos indaguemos a respeito das tensões existentes entre o poeta e o sujeito do seu magnífico e moderno poema, mas a sua modernidade é exatamente proporcional à medida de nossa irreparável ignorância sobre tais relações.

O "*flâneur*" de "O Sentimento dum Ocidental", ao mesmo tempo em que se constitui em observador da realidade que o circunda, é, também, observado pelo poeta por detrás da pena, ou, como diria Baudelaire, de sua "fantasque escrime"[44]. Essa esgrima, ou essa pena, só é estranha porque revela mais do que o próprio esgrimista, ou poeta, julga saber. Com essa duplicidade, ou mesmo multiplicidade, está-se muito distante da concepção monológica de consciência do realismo-naturalismo. Tanto a consciência revelada nesse poema, quanto a atitude poética que o concebe são instáveis e parecem indicar que a fragmentação ontológica

[44] Aludimos a esta referência de natureza metapoética que Baudelaire faz no poema "Le soleil": "Je vais m'exercer Seul à ma fantasque escrime,/Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/Trébuchant sur les mots comme sur les pavês,/Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés" (BAUDELAIRE, 1985, p. 318).

do homem moderno já não permite que se aspire a uma apreensão objetiva do real. Se falta unidade na percepção do real, também não seria mais possível elaborar essa percepção de forma objetiva e monológica. Nesse sentido, na medida em que se opõem à avidez de verdade positivista, sem, com isso, realizarem um retorno às antigas crenças metafísicas, os processos poéticos de Cesário dialogam com o que havia de mais inovador no pensamento de seu tempo.

O homem mente para viver. Foi o que constatou o jovem Nietzsche, no ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, ditado por ele ao colega K. von Gersdorff, em junho de 1873, e publicado postumamente. Segundo Nietzsche, o questionamento do que geralmente se entende como a verdade acaba revelando a não-verdade que lhe é subjacente, mas não sem afetar a consistência ontológica do próprio sujeito. O intelecto humano seria naturalmente dissimulador e a verdade que dele se poderia extrair resultaria de um cálculo de utilidade. Além disso, o acesso ao que costumamos chamar de verdade apenas nos seria dado pela linguagem. É nesses termos que devem ser entendidas estas palavras de Nietzsche:

> O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas (NIETZSCHE, 2008, p. 37).

Nietzsche afirma que não existe nenhuma ligação entre as palavras e as coisas, a não ser pela negação da distância que as separa. As palavras teriam sido criadas para exprimir sensações subjetivas e só diriam respeito às relações existentes entre as coisas e o sujeito percebedor. E essas relações se estabeleceriam na esfera da calculabilidade. Segundo esse ponto de vista, atribuir o caráter de verdadeiro ou falso aos enunciados verbais em virtude de sua capacidade para representar objetivamente o mundo é desde sempre um logro. É nesse sentido que Nietzsche afirma:

> A mim me parece, em todo caso, que a percepção correta ─ que significaria a expressão adequada de um objeto no sujeito ─ é uma contraditória absurdidade: pois, entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas acima de tudo, uma relação *estética*, digo, uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha. Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora (NIETZSCHE, 2008, p. 42).

Para Nietzsche, a linguagem e o intelecto humano seriam motivados a produzir falsificações, dissimulações, pelo desejo de conservação imposto pela gregariedade. Essas

dissimulações caracterizariam as relações estabelecidas entre o refletir e o dizer, entre as quais não haveria nenhuma identidade estrutural, nenhuma verdade. A ciência seria, então, uma espécie de proteção contra o reconhecimento desse estado de penúria do homem no mundo, uma formalização dessas dissimulações, um endurecimento de seu caráter móvel, volátil. É por isso, segundo Nietzsche, que o pesquisador

> constrói sua cabana junto à torre da ciência, para que possa prestar-lhe assistência e encontrar, ele próprio, amparo sob o baluarte à sua disposição. E, com efeito, ele necessita de amparo: pois há forças terríveis que lhe irrompem constantemente e que opõem às verdades científicas "verdades" de um tipo totalmente diferente com as mais diversas espécies de emblemas (NIETZSCHE, 2008, p. 46).

De acordo com o pensamento do jovem Nietzsche, se o homem não sabe nada sobre as coisas além do artifício que ele próprio cria para dissimular sua ignorância e sobreviver a esse estado de penúria em relação a um conhecimento seguro sobre o mundo, tampouco saberia mais a respeito de si mesmo, já que toda reflexão no sentido de desvendar esse mistério estaria, desde a origem, condicionada pelas estruturas dissimuladoras da linguagem, pela calculabilidade exigida pelo desejo de sobrevivência. Para Nietzsche, o homem não sabe nada de si, e tudo o que pensa saber a seu respeito é uma criação, ou seja, mentira. Logo:

> tão-somente pela crença imbatível de que *este* sol, *esta* janela, esta mesa são uma verdade em si, em suma, apenas por que o homem se esquece enquanto sujeito e, com efeito, enquanto sujeito *artisticamente criador*, ele vive com certa tranquilidade, com alguma segurança e consequência; se pudesse sair apenas por um instante das redomas aprisionadoras dessa crença, então sua "autoconsciência" desapareceria de imediato (NIETZSCHE, 2008, p. 41).

Num fragmento póstumo escrito entre novembro de 1887 e março de 1888, Nietzsche afirma que "os meios expressivos da língua são inúteis para expressar o devir" e que "pertence à nossa *carência indissolúvel por conservação* posicionar constantemente um mundo mais tosco de algo permanente, de 'coisas' etc." (NIETZSCHE, 2012, p. 28). O Fradique estritamente queirosiano, de 1888, parece ter chegado a uma conclusão semelhante. Num determinado ponto de "Memórias e notas", o seu biógrafo menciona que, numa ocasião em que fora indagado sobre o porquê de ele não escrever sobre suas aventuras na África, Fradique teria respondido que "o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto" (QUEIRÓS, 2002, p. 105). Num outro ponto de sua biografia, Fradique também afirmaria que "só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo" (QUEIRÓS, 2002, p. 106). Por um lado, não nos parece que Cesário, sobretudo o de "O Sentimento dum Ocidental",

tenha compartilhado com Fradique dessa ideia de que ao verbo humano só seria possível produzir formas sem beleza, quanto mais porque, nesse poema, o sujeito declara seu desejo de não morrer nunca e, eternamente, buscar e conseguir "a perfeição das coisas". Por outro lado, é evidente que ele tenha intuído tanto o caráter problemático da linguagem e da representação do real, quanto às insuficiências dos pressupostos do paradigma epistemológico hegemônico em seu tempo para fundamentar uma estética, tal como pretendiam os principais teorizadores do realismo-naturalismo.

Para Rosa Maria Martelo, o real factual e descritível estaria presente no processo de metaforização da poesia de Cesário Verde como "matriz perceptiva", a partir da qual o poeta criaria surpreendentes visões transfiguradoras (MARTELO, 2005, p. 57). Tais visões tornar-se-iam verossímeis graças ao cruzamento de traços de "imagens perceptivas" que, em sua montagem, afirmariam "o real como presença" (MARTELO, 2005, p. 47). É de Martelo:

> Ora, o processo característico de Cesário [...] passa por um cruzamento de imagens que, por estas serem sempre perceptivas, se atém a um plano de imanência, o que representa já uma maior distância face à poética romântica. [...] A transfiguração pressupõe, pois, uma figuração outra que, em termos perceptivos, a traduz também em concreção, pelo que o visionarismo surge sempre justificado por uma certa verossimilhança, por muito surpreendente que seja (e é-o, sem dúvida, muitas vezes) (MARTELO, 2005, p. 64-5).

Essa autora afirma que "é nessa capacidade de surpresa verossímil, ou melhor, nesse dom de tornar verossímil a surpresa, na medida em que conhecemos a sua gênese perceptiva (ou o que assim nos é apresentado) que consiste o aparente realismo de Cesário". O seu realismo é aparente porque, em sua poesia, "as imagens perceptivas excedem a presença positiva do visível", demonstrando que, para o poeta, o saber "ver verdadeiramente é sempre também um 'julgar ver', um 'pensar ver'" (MARTELO, 2005, p. 66).

A análise de Martelo demonstra que as categorias do "verdadeiro" e do "falso" não se excluem nem se fundem na poesia de Cesário. Podemos dizer que elas coexistem num plano de probabilidade. Suas relações apenas se atualizariam na virtualidade da leitura, de forma que o estabelecimento dessas relações seria sempre uma inferência da responsabilidade do leitor. Em outras palavras, o sentido na poesia de Cesário pode ser considerado uma espécie de "grau-zero" entre as categorias do "verdadeiro" e do "falso", existindo como potência, cuja atualização é sempre uma recriação do leitor a partir das matrizes perceptivas, da "visão transfiguradora" que a elas é justaposta, da função recorrente da memória e do efeito sintético da imaginação. Segundo Martelo:

> Como se as metáforas fossem apresentadas ainda em processo de gestação, é-nos dada a

> possibilidade de sobre elas determos um olhar analítico. O que significa que, ao leitor, nunca é possível esquecer que está perante um efeito de transfiguração, uma espécie de corpo-a-corpo entre a poesia e o mundo, entre o visto e a arte de ver, e de re-ver, o visto. Essa é, aliás, uma das razões pelas quais, em Cesário, a visão nunca se desliga do trabalho da memória. [...] Cesário utiliza também outras metáforas absolutamente sincréticas, em que o movimento de ida e volta entre real e irreal, entre verdadeiro e falso é efectivamente indiscernível, a sua poesia produz não o efeito de nos lançar no domínio do imaginário, mas o de lançar o imaginário para dentro do nosso mundo quotidiano e habitual. (MARTELO, 2005, passim 59-61).

Esse imaginário tem uma função ambivalente em "O Sentimento dum Ocidental". Por um lado dá-lhe fôlego, por outro, imerge-o num estado de inconsciência, numa profunda apneia de si mesmo. E como é difícil afirmar um si mesmo, encontrar esse si mesmo numa atitude tão honestamente dúplice! A dificuldade está, o sabemos, na duplicidade (ou multiplicidade) característica do próprio ser humano. E nisso Cesário é tão realista, ao mostrar-nos que não há esse si mesmo, ou que nunca o conheceremos plenamente, positivamente.

Em *Cesário Verde, um realismo insatisfeito*, José Carlos Seabra Pereira ressalta que o tempo de Cesário coincide com a apoteose do positivismo como "concepção epistemológica segundo a qual o real objectivo se dava a conhecer e se impunha" "em sua integralidade e verdade" através de "uma adição de dados obtidos graças à repetida aplicação de operações cognitivas definitivamente qualificadas em sua exclusiva bondade" (PEREIRA, 1987-1988, p. 270). Esse autor reconhece que Cesário se forma "no contato com a nova visão *positiva* do real e participa da assimilação do conhecimento científico moderno, tal como ele se constitui mais decisivamente em paradigma eufórico por meados do século XIX", integrando-se "naquela consciência cultural e social que aproveita e exalta esse conhecimento *científico* e os *progressos* técnicos, sociais, civilizacionais dele derivados". Como seria inevitável, "Cesário, enfim, não fica imune ao regurgitar dessa euforia científica e civilizacional para a consciência filosófica *positivista* e para a ideologia *cientista* e *progressista*" (PEREIRA, 1987-1988, p. 277).

Pereira também reconhece que a poesia de Cesário "denota esse processo" e que aquilo que a ela escapa não deve ser visto apenas como substrato de fases ultrapassadas e "tomado como mera remanescência de um estádio anterior, como meros detritos da resistência de um estádio em processo de obsolescência e a dada altura ultrapassado", pois "esses aspectos divergentes dirigem-se, não à evasão para estádios pretéritos, mas à prospecção de um estádio ulterior" (PEREIRA, 1987-1988, p. 277-8). Portanto, a poesia de Cesário constituiria um registro da "crise de identificação com o paradigma cientisto-progressista" e um sintoma da "quebra do sentimento de plenitude no quadro desse paradigma", ao

representar "a derrogação do princípio segundo o qual o paradigma cientisto-progressista atribuía exclusiva e total validade à descrição reducionista e à análise racionalista" e ao afirmar a "validade, a níveis distintos, da descrição reducionista e da visão holista", ou seja, a "complementaridade de análise racional e apreensão intuitiva" (PEREIRA, 1988, p. 280). Nesse sentido, segundo Pereira, a poesia de Cesário também "aponta para a superação das perplexidades e dos dilaceramentos dessa crise" (PEREIRA, 1988, p. 278), "para mais além – algures, num ponto do real, mas num ponto indeterminado, incingível, inefável para a percepção comum e também para todo o conhecimento que não seja uma visão estética por haver" (PEREIRA, 1988, p. 247).

Ora, o que até aqui temos exposto vai ao encontro das questões levantadas por Carlos Reis, de saber "até que ponto a poesia de Cesário corresponde às exigências programáticas e temático-ideológicas do Realismo" e "em que medida o discurso poético, enquanto estratégia literária privilegiada por Cesário, se ajusta a essas exigências". Se é possível atribuir alguma influência da geração de 70 à poesia de Cesário, talvez já esteja claro que esta não se dá estritamente pela via do idealismo das *Odes Modernas* e da poética das *Tendências novas da poesia contemporânea* – que pregava uma poesia positiva, racional e social –, de Antero de Quental, nem do revolucionário realismo queirosiano pregado nas "Conferências do Casino". Aquilo que a experiência fradiquista de 69 tem de mais antecipatório relativamente a novas tendências estéticas e filosóficas também é absorvido pelo "realismo insatisfeito" de Cesário, que, por outro lado, antecipa importantes características da "poética do fradiquismo" retomada por Eça de Queirós em finais da década de 80 e inícios de 90.

Em *Gênese e descendência da poesia de Cesário Verde*, Joel Serrão cita várias referências de Fernando Pessoa e seus heterônimos à influência recebida da precursora modernidade de Cesário Verde. Inversamente, Serrão também propõe uma série de autores – com a exceção de Baudelaire, todos contemporâneos do poeta oitocentista – que, provavelmente, teriam exercido alguma influência sobre a poesia de Cesário, especificamente em relação à forma como este percebia o real. Segundo esse autor, uma tal consonância estética

> (...) não acontece por acaso e por factos de natureza puramente idiossincrásica relativamente aos poetas, acontece num contexto cultural deste tempo que medeia entre aquilo que significou a geração de Coimbra e o que significa, pelos fins do século, a proclamação de Zaratustra: de que Deus morrera e que o Superhomem nascera. Ou seja, trata-se na verdade de uma crise fundamental na evolução da história ocidental e sobretudo da relação do homem com o sagrado. Com o sagrado que está ligado às origens de toda a civilização dita ocidental. (SERRÃO, 1993, p. 88).

Esse trecho do breve, mas importante texto de Serrão, que acabamos de mencionar, pode ser dividido em quatro tópicos que consideramos fundamentais para a arquitetura deste trabalho: a delimitação temporal do contexto cultural em que acontece a produção poética de Cesário numa perspectiva europeísta – entre a ascensão intelectual da chamada "Geração de 70" e os discursos do Zaratustra, de Nietzsche; a qualificação desse contexto como uma "crise fundamental" da "evolução da história humana ocidental" na segunda metade do século XIX, "sobretudo da relação do homem [...] com o sagrado que está ligado às origens de toda a civilização dita ocidental"; a hipótese de que autores como Victor Hugo, Baudelaire, João de Deus, Antero de Quental e Eça de Queirós (além de Guerra Junqueiro, Guilherme de Azevedo, Gomes Leal e Guilherme Braga) poderiam ter tido alguma influência na gênese da poesia de Cesário Verde – assim como ele próprio tivera na obra de Fernando Pessoa e seus heterônimos (como estes confessaram em alguns de seus textos) – em virtude dessa mesma crise, e não devido ao simples acaso ou a "factos de natureza puramente idiossincrásica"; e a visão da poesia de Cesário como representativa de uma fase de transição entre o que a Civilização Ocidental era e o que ela viria a ser após essa crise.

A crise com o sagrado a que se refere Joel Serrão diz respeito ao que Nietzsche chamou de "morte de Deus", ou seja, à consciência da invalidade da antiga cisão metafísica do mundo, em que a imanência ("aparência") era subordinada à transcendência ("verdade"). A poesia de Cesário tem lugar no período da história do niilismo europeu chamado por Nietzsche de o "Canto de galo do positivismo". Nesse tempo, apesar da consciência da "morte de Deus", do fim da cisão metafísica em mundo verdadeiro e mundo aparente, os homens continuavam ainda devotos. Ideia, Ciência, Progresso, o Social, todos se apresentavam como alternativas à lacuna deixada pela retirada das antigas referências, pela desvalorização dos antigos valores, sem, contudo, deixarem de a eles estarem vinculados. Muitos dos que não acreditavam mais em Deus continuavam devotos de uma "Verdade" que se queria absoluta, divina. A poesia de Cesário surge em meio a essa reconfiguração científica do real e não é a ela indiferente. Ela ultrapassa-a. E, nessa ultrapassagem, toma de empréstimo matrizes de modernidade que encontrava em sua época, reelabora essas matrizes e antevê novos valores – fato que seria reconhecido primeiramente por Fernando Pessoa, que o tomaria como mestre.

A verdade tal como os positivistas a entendiam é depalperada na poesia de Cesário Verde. Mas ele não nega simplesmente o legado de ciência e progresso técnico de seu tempo. Antes, faz dele o tema de sua obra, reavalia as suas posições fundamentais, suas hierarquias. Tudo entra na sua balança, tudo é objeto de sua suspeita. A ciência, a moral, a arte são questionadas em suas estruturas. O presente, o passado e o futuro também são ponderados – e

no mesmo poema, quase que simultaneamente, extemporaneamente. E "O Sentimento dum Ocidental" de seu tempo é revelado: o sentimento de total ausência de sentido da vida resultante do colapso de seus valores tradicionais.

Na *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche afirmara que "o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura" (NIETZSCHE, 2003, p. 11). O que ele tem em vista aí é a relação do homem com a lembrança ou com o esquecimento do seu passado. O uso da história a serviço da vida seria a consequência de um cálculo de utilidade, enquanto o homem estritamente histórico poria a necessidade de veracidade em primeiro plano, asfixiando a própria vida.

Em "O Sentimento dum Ocidental", o mar do futuro é sinistro e só "tem marés de Fel". O passado épico é evocado, mas "a grandeza que a História permite recordar não parece encontrar fios de ligação com o presente" (MARTELO, 2005, p. 54). Algumas estrofes após os versos em que o sujeito desse poema evoca "as crónicas navais" e as "naus" que ele jamais veria, a estátua de Camões aparece "num recinto público e vulgar/Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras", e, apesar de ser descrito como "Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras", o arremate da estrofe revela-nos a tonalidade de decadência que se quer dar à referência: "Um épico doutrora ascende, num pilar!" (VERDE, 2003, p. 144). Jorge Fernandes Silveira, em *Camões, Cesário Verde e o coro*, afirma que "o próprio vaticínio de Camões de ser esquecido pela 'gente surda e endurecida' encontra nos versos de Cesário a sua terrível confirmação" (SILVEIRA, 1979-1980, p. 80).

Esse poema fora publicado por ocasião das comemorações do tricentenário da morte de Camões, no portuense *Jornal de Viagens* intitulado *Portugal a Camões*, no dia 10 de junho de 1880. Na carta que dirige ao jornalista Emídio de Oliveira, organizador da publicação em que sai a primeira versão dessa obra, Cesário afirma: "Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões: mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade" (VERDE, 2003, p. 242). Para David Mourão-Ferreira, em *Cesário e Camões – Uma leitura complementar de "O Sentimento dum Ocidental"*, "o poema de Cesário se configura, ou propõe mesmo, como o reverso, o negativo de *Os Lusíadas*" (MOURÃO-FERREIRA, 1995, p. 92).

Em *Rotas de papel: de cidades e províncias*, Paulo Motta Oliveira afirma que é possível perceber nesse poema não só "ecos de Camões", mas, também, "respostas a Antero", ou, mais precisamente, à sua conferência (OLIVEIRA, 2002, p. 249). Nas *Causas da decadência dos povos peninsulares*, em nome do "progresso", Antero pretende dissolver três

séculos de história. A religião e o absolutismo estão na mesma perspectiva das navegações, o que faz com que ele volte seu olhar para Camões, vendo neste apenas o cantor de glórias que empobreciam os portugueses. N'"O Sentimento dum Ocidental", Cesário reconhece a permanência nefasta do passado no presente, mas acrescenta a essa mesma perspectiva as consequências negativas do "progresso". O contraponto estético para a opressão característica da cidade de seu tempo é buscado no passado cantado na epopeia de Camões – o que faz com que Cesário volte seus olhos para a aventura portuguesa no mar, fonte da potência de um tempo heroico. Nas palavras de Oliveira:

> "O Sentimento dum Ocidental", quando confrontado com "As causas da decadência dos povos peninsulares", e os próprios títulos possuem certos paralelismos e tensões interessantes, mostra-nos uma leitura totalmente outra seja do processo histórico, seja do presente. Ambos os textos configuram um presente apequenado, sufocante, problemático. Mas enquanto Antero canta a vinda de uma certa modernidade – por mais que revolucionária – como a forma de sanar os problemas presentes, e aproxima navegações, religião e absolutismo, Cesário separa esses termos. Os dois últimos, confinantes, são negativos, e como as causas de Antero, começam no passado e se perpetuam no presente. Mas, nesse mesmo presente, a cidade configura-se não só como o espaço em que religião e repressão se manifestam – pensemos nas patrulhas que partem dos quartéis que já foram conventos –, mas também como o equivalente semântico do progresso – não talvez o que se deseja, mas aquele que existe. Assim, numa leitura cerrada, progresso e religião, repressão e confinamento não se opõem, mas se complementam. No outro extremo, como saída desejada, mas não possível, temos o navegar, a recuperação das frotas dos avós e das vastidões aquáticas (OLIVEIRA, 2002, p. 256).

Cesário também não celebra Camões e o seu livro, mas vê aquele tempo da aventura marítima como um equivalente semântico para o vitalismo do campo, que, tendo sido um lugar comum em seus poemas anteriores a "O Sentimento dum Ocidental", só aparece, nessa obra, simbolizado pelas "notas pastoris" de uma "longínqua flauta". Segundo Oliveira, "numa curiosa inversão de certos pressupostos presentes no raciocínio de Antero, Cesário tenderá a reavaliar não só o passado, mas os fantasmas do moderno que infestam seu cotidiano" (OLIVEIRA, 2002, p. 251). Carlos Reis ressalta que essa "lembrança do passado épico é claramente desencadeada pelo presente atrofiante" e que, "encarado como um tempo perdido, esse passado surge como imagem em contraste com um presente que se advinha de corrupção e decadência, anunciando um futuro também sombrio" (REIS, 2001, p. 405). Por isso é que,

> Três séculos depois, este ocidental percorre o espaço de uma civilização industrial e urbana e reage emocionalmente a ela, confrontando amargamente o presente com um passado épico que é apenas a "memória quase perdida" de que fala Eça no final d'O Crime do Padre Amaro; daí, como se viu já, o contraste do "épico de outrora" com a vulgaridade de um "recinto público", "com bancos de namoro e exíguas pimenteiras" (REIS, 2001, p. 416).

Nessa retomada visionária do passado nem tudo é épico. Como afirma Rosa Maria Martelo, "esse fio se tece também a outro nível, mais negativo, pois o que do passado

notoriamente permanece no presente é o Catolicismo, pernicioso e opressivo" (MARTELO, 2005, p. 54):

> Duas igrejas, num saudoso largo,
> Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
> Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
> Assim que pela história eu me aventuro e alargo (VERDE, 2003, p. 143).
>
> Partem patrulhas de cavalaria
> Dos arcos dos quartéis que foram já conventos;
> Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
> Derramam-se por toda a capital, que esfria. (VERDE, 2003, p. 144).

Essas duas estrofes justificam bem o possível diálogo entre "O Sentimento dum Ocidental" e as *Causas da decadência dos povos peninsulares*, proposto por Oliveira. O sujeito desse poema, assim como Antero faz em sua conferência, relaciona o poder clerical à opressão do Estado, embora o aproveitamento que ambos fazem do aspecto simbólico de Camões se dê por vias distintas.

O Estado e o clero também estão unidos na cena final do último capítulo da 3ª edição de *O crime do padre Amaro*, em que Camões também é mencionado através de sua estátua. Como o poema de Cesário, a terceira versão desse romance é publicada em 1880 e nela é possível notar que, ao lado da irônica crítica de Eça à "burguesia entorpecida", há também uma constatação da puerilidade idealista daquela "mocidade, envernizada de literatura", da qual ele próprio fizera parte, e que, no ano de 1871, havia se proposto a destruir, não apenas "num folhetim", como, também, em uma série de conferências, a sociedade portuguesa de seu tempo e suas tradições enraizadas há vários séculos. A cena final do último capítulo dessa obra também transcorre no ano de 1871. Ela termina com uma pequena reunião entre o "homem de Estado" (o conde de Ribamar), o padre Amaro e o cônego Dias (os dois homens de religião), sob a imagem da estátua de Camões, e é iniciada com uma pergunta de Amaro ao conde de Ribamar:

> — E crê vossa excelência que essas ideias de república, de materialismo, se possam espalhar entre nós?
> O conde riu; e dizia, caminhando entre os dois padres, até quase junto das grades que cercam a estátua de Luís de Camões:
> — Não lhes dê isso cuidado, meus senhores, não lhes dê isso cuidado! É possível que haja aí um ou dois esturrados que se queixem, digam tolices sobre a decadência de Portugal, e que estamos num marasmo, e que vamos caindo no embrutecimento, e que isto assim não pode durar dez anos, etc., etc. Baboseiras!...
> Tinha-se encostado quase às grades da estátua, e tomando uma atitude de confiança:
> — A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos... E o que vou a dizer não é para lisonjear a vossas senhorias; mas enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como vossas senhorias, Portugal há se manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fé, meus senhores, é a base da ordem!
> — Sem dúvida, senhor conde, sem dúvida — disseram com força os dois sacerdotes.

> — Senão, vejam vossas senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade!
> E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos de praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfastiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a loteria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente oferecendo o *jornal das pequenas novidades*; e iam, num vagar madraço. Entre o largo onde se erguiam duas fachadas tristes de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de casa de penhores, negrejavam quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um tom sujo de esgoto aberto, as vielas de todo um bairro de prostituição e de crime.
> — Vejam — ia dizendo o conde — vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!
> E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida! (QUEIRÓS, [19--]d, p. 391-3).

A posição do narrador naturalista sobre os valores daquela sociedade aparece através da descrição que ele faz de Lisboa e que é contraposta ao otimismo cego do conde, que apenas vê na cidade sob seus olhos "paz", "animação" e "prosperidade". A avaliação que esse personagem faz da capital do Reino comprova que a memória representada pela epopeia de Camões estaria mesmo perdida, não fosse o próprio narrador a preservá-la e a representá-la com sua irônica avaliação do presente. A imagem de Lisboa que ele nos apresenta na última cena dessa obra é o resultado do confronto entre o estado dessa cidade no tempo da narrativa e o mítico passado cantado pelo poeta da estátua trezentos anos antes. Por trás de uma fina ironia, o que aparece é um presente de decadência.

Não se pode perder de vista o fim moralizante desse confronto entre a História e o presente em *O crime do padre Amaro*. Esse romance de Eça, sobretudo a cena por nós abordada, não deixa de ser, também, uma síntese ilustrativa dos principais pontos das *Causas da decadência dos povos peninsulares*, embora Antero tenha visto na epopeia de Camões apenas o canto de glórias que empobreciam os portugueses, ou seja, uma apologia àquilo que representava sua própria decadência. Por isso, a presença da estátua de Camões e a menção à sua epopeia revestem-se de certa importância na conclusão desse romance. Em "Eça de Queirós e o discurso da História", referindo-se e esse romance, Carlos Reis afirma o seguinte:

> O final (final, aliás, muito elaborado) d'*O crime do Padre Amaro* constituíra uma breve incursão pela História e pelas virtualidades simbólicas: não tem outro sentido a inclusão, na terceira versão do romance, da estátua de Camões, na última fase e quase patética página do romance; uma inclusão que se projecta sobre um contexto favorável ao aproveitamento simbólico e crítico do poeta épico: o romance é publicado no ano em que se celebra o terceiro

> centenário da morte de Camões (REIS, 1999, p. 161).

Destacando a coincidência do "núcleo simbólico" representado pela estátua de Camões em "O Sentimento dum Ocidental" e n'*O crime do padre Amaro*, Luís Mourão aponta, tanto em Cesário quanto em Eça, prenúncios de uma "consciência histórica" que, "partindo de um realismo programático", desaguaria na geração de "Orpheu" (MOURÃO, 1984, p. 296-7):

> Em Cesário, tal consciência poderá ver-se como uma presença do fradiquismo na sua concepção estética, enquanto tal significa um prolongamento, com uma vincada marca pessoal, da problemática de Fradique Mendes. Problemática que não se resume somente a um domínio baudelaireano ou a um outro mais ou menos naturalista. Fradique Mendes está também presente em Cesário ao nível da reflexão sobre o "ser português" e "o ser um homem deste momento concreto da nossa civilização" (MOURÃO, 1984, p. 297).

Na visão de Mourão, Cesário procede, em seu poema, a uma "reflexão sobretudo histórica, onde o presente é avaliado pela sua relação ao passado ou pelo que desse passado se deverá constituir como meta do futuro". Essa "demanda poética" é comparada por Mourão à "interrogação 'às profundezas'" que seria "típica de uma das faces da contraditória consciência fradiquista e poderia ser detectada, se bem que noutras coordenadas, em Antero" (MOURÃO, 1984, p. 298).

O que aproximaria Fradique da última cena de *O crime do padre Amaro* seria aquele olhar estrangeirado com que o narrador queirosiano descreve a Lisboa de 1871, que é o mesmo olhar com que Carlos observa a capital, em 1888, após seu regresso a Portugal. Eça, Fradique e Carlos tinham em comum a vivência no estrangeiro que lhes permitiam estar, simultaneamente, dentro e fora de Portugal em termos de impassibilidade crítica. Cesário também tem tal distanciamento, mesmo sem ter vivido no estrangeiro. O seu Camões é só um "épico de outrora". O de Eça faz com que o narrador de *O crime do padre Amaro* retome uma memória que, embora rarefeita, ainda não estava de todo perdida. Por esse lado, Cesário é mais cético. Por outro, ao contrário de Eça, ele parece enxergar em seu próprio presente os "elementos que podem contrabalançar ou corrigir a degenerescência" (MOURÃO, 1984, p. 303). Trata-se da imagem épica das "varinas" de "O Sentimento dum Ocidental", surgindo como uma visão inspiradora na incómoda soturnidade da cidade. Vejamos o trecho:

> E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
> De um couraçado inglês vogam os escaleres;
> E em terra num tinir de louças e talheres
> Flamejam, ao jantar alguns hotéis da moda.
>
> Num trem de praça arengam dois dentistas;

> Um trôpego arlequim braceja numas andas;
> Os querubins do lar flutuam nas varandas;
> Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!
>
> Vazam-se os arsenais e as oficinas;
> Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
> E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
> Correndo com firmeza, assomam as varinas.
>
> Vêm sacudindo as ancas opulentas!
> Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
> E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
> Os filhos que depois naufragam nas tormentas. (VERDE, 2003, p. 142).

Mas o "mar aberto" de Cesário é um sinistro mar, e com marés "de Fel". É nele que naufragam os herdeiros dos conquistadores. Para esses náufragos, não há uma prancha salvadora que leve a um porto seguro, à calmaria. Na visão de Rosa Maria Martelo, as varinas simbolizam "o povo" e representam "a esperança, a ligação entre o passado e o porvir, embora, na estrofe seguinte, o vejamos ameaçado pela insalubridade citadina" (MARTELO, 2003, p. 62-3):

> Descalças! Nas descargas de carvão,
> Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
> E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
> E o peixe podre gera os focos de infecção! (VERDE, 2003, p. 142).

Em *Os Maias*, as varinas também aparecem numa imagem muito semelhante a que nos é apresentada pelo sujeito poético de "O Sentimento dum Ocidental". Trata-se de uma cena do último capítulo do romance, em que a perspectiva narrativa dominante é a de um Carlos pré-fradiquiano, que faz chocar à distância de seu olhar estrangeirado a cidade que não via desde sua partida pelo mundo, após os desenlaces trágicos de sua aventura com Maria Eduarda:

> Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estatua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O *Hotel Alliance* conservava o mesmo ar mudo e deserto. Um lindo sol dourava o lajedo; batedores de chapéu à faia fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra à cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis na plena luz. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havaneza, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando (QUEIRÓS, 2000, p. 480).

Como em "O Sentimento dum Ocidental", nesse trecho de *Os Maias* as varinas surgem em meio à melancolia de uma cidade que parecia parada no tempo ("Nada mudara"). Para esse Carlos que aí se apresenta como uma espécie de precursor de Fradique, "Isto é horrível, quando se vem de fora!". Mas ele logo trata de explicar ao amigo João da Ega que aquilo que de fato o incomoda "não é a cidade, é a gente. Uma gente feíssima, encardida,

molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...” (QUEIRÓS, 2000, p. 480). Todavia, como ocorre no poema de Cesário, apesar de não serem tão numerosas a ponto de se confundirem com um “cardume negro” (são apenas três), as varinas queirosianas, que também estão “de canastra à cabeça”, meneam, “na plena luz”, “quadris, fortes e ágeis”, as mesmas “ancas opulentas” de mulheres cujos “troncos varonis” recordavam ao sujeito de “O Sentimento dum Ocidental” verdadeiras “pilastras”, talvez capazes de sustentar o peso hercúleo de um grande povo. Nem nesse trecho do romance queirosiano nem no poema de Cesário Verde as varinas podem se confudir com a “gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada” de que Carlos se queixa e que também abunda em “O Sentimento dum Ocidental”. Entretanto, a imagem capaz de inspirar o sujeito desse poema, apenas desvia a atenção de Carlos por um momento. Logo em seguida, ele volta sua perspectiva carregada de crítica para “vadios em farrapos” que “fumavam”, “a uma esquina”, e para “outros vadios”, que, “na esquina defronte, na Havaneza, fumavam também [...], de sobrecasaca, politicando” (QUEIRÓS, 2000, p. 480).

Nesse mesmo trecho de *Os Maias*, obra da maturidade de Eça, a figura de Camões também é apresentada num contexto favorável ao seu aproveitamento simbólico. Mas, ao contrário da forma como é apresentada n’*O crime do padre Amaro*, dando-se evidência ao seu aspecto heróico e nobre, a estátua do épico quinhetista apenas é mencionada nesse trecho como “a estátua triste de Camões”. A mudança fundamental em relação ao romance de 1880 é que, n’*Os Maias*, a Lisboa oitocentista, em vez de passar pelo crivo da memória que o narrador ainda tem de um passado mítico, sofre a crítica da visão estrangeirada de um personagem que goza de importantes privilégios narrativos. Em “Eça de Queirós e o discurso da História”, Carlos Reis afirma ver na referência que se faz à estátua de Camões no epílogo d’*Os Maias* um dos “marcos fundamentais de efabulação com forte incidência histórica” explorados por Eça no passeio final de Carlos. Segundo esse autor, o que se patenteia aí “é a valorização de uma vivência individual da História”. De modo que, “remetida agora a uma dimensão humana, ela parece só interessar, na medida em que nela se implica um sujeito com os traços de uma peculiaridade”, ou seja, um sujeito “incapaz de olhar as marcas da História nos termos quase funcionais e orgânicos que eram os do narrador omnisciente dos primeiros capítulos” (REIS, 1999, p. 113). Por isso, “o romance praticamente termina sob o signo de uma surda e discreta angústia pessoal, expressivamente representando não a abolição da História, mas o ascendente do sujeito que a vive, dela deduzindo juízos de forte coloração axiológica” (REIS, 1999, p. 114). Assim, segundo Reis,

> a História inscrita no discurso ficcional orienta-se, no final d'*Os Maias*, no sentido de configurar um trajecto ideológico articulado com uma aventura pessoal – que é a de Carlos da Maia, afectado pelo dandismo, pelo tédio finissecular e por um fatalismo de feição decadentista. Tudo, afinal, o que conduziria ao fradiquismo, parente próximo desse vencidismo que foi, em certos aspectos, a moderada vivência fradiquista que a Lisboa de fim-de-século consentiu (REIS, 1999, p. 114).

Se o ponto de chegada de todo esse emaranhado de relações que aqui tentamos estabelecer entre Eça de Queirós, Cesário Verde e Antero de Quental é, como podemos concluir agora, inevitavelmente, a experiência e a poética do fradiquismo, que, desde 1869, invariavelmente se apresentava no contexto intelectual português da segunda metade do século XIX como alternativa aos impasses gerados pelos desdobramentos históricos do niilismo, é certo, também, que, desde 1871, essa poética e essa experiência sempre tiveram, de uma forma ou de outra, que prestar contas ao que Antero enunciara em sua conferência *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*. Talvez, por isso, em seus *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* – na breve, porém muito apropriada referência que faz à conferência de Antero –, Paulo Franchetti afirma que, "a longo prazo, foi esse um dos textos que teve mais repercussões na moderna cultura portuguesa e pode-se ver nele uma síntese ideológica da visão histórica do grupo todo" (refere-se à geração de Antero) (FRANCHETTI, 2007, p. 137). No entendimento desse autor,

> Tão importante foi essa conferência, que se pode mesmo dizer que a obra cultural da Geração de 70 consiste no desenvolvimento das teses e propostas aí apresentadas, e que, cada um a seu modo, os companheiros de Antero tratarão de descobrir e apresentar caminhos para reverter a decadência profunda que, de seu ponto de vista, caracteriza aquele momento da vida nacional (FRANCHETTI, 2007, p. 137).

Concordamos com Franchetti relativamente à ascendência que as *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* tiveram sobre os companheiros de geração de Antero. No entanto, o desenvolvimento das teses e propostas dessa conferência não deve ser encarado como um processo de assimilação passiva, como dá a entender a sua afirmação. O que tentamos aqui demonstrar, através dessa análise de temas específicos das obras de Eça, Antero e Cesário Verde, foram justamente os principais focos de tensão gerados pelo atrito entre os pontos mais importantes dessa conferência e a já importante influência do fradiquismo desde o final da década de 60. De acordo com Isabel Pires de Lima, em *Os vencidos da vida – A consciência desistente*, "as Conferências do Casino podem considerar-se o ponto culminante de uma fase contestatária e ideologicamente optimista da Geração de 70" (LIMA, 1990, p. 331). Para Alberto Ferreira, em *Estudos de cultura portuguesa do século XIX*, aquela revolução pregada pelos homens de 70 "foi um sonho, uma palavra mítica".

Porém, esse mesmo autor ressalva que, para esses mesmos homens, “ao longo dos anos a palavra Revolução vai-se degradando ou enchendo de ambigüidades” (FERREIRA, 1980, p. 66).

# 4 O "PESO MAIS PESADO"

"Tudo é igual, nada vale a pena, o saber sufoca": é este o pensamento mais terrível de Zaratustra, o qual ele enfrenta e supera no capítulo "O convalescente", de *Assim falou Zaratustra* (NIETZSCHE, 2011, p. 210). Esse pensamento é apresentado pela primeira vez na obra de Nietzsche no aforismo 341, de *A gaia ciência*. Ele surge nesta sentença hipoteticamente pronunciada por um demônio:

> Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

Segundo Nietzsche, uma tal sentença poderia pesar sobre os atos de quem a ouvisse "como o maior dos pesos" (NIETZSCHE, 2001, p. 230). Esse peso diz respeito à percepção de que a existência não possui um fim, ou uma meta que lhe dê sentido – a mais extrema forma de niilismo. A eterna repetição de todas as coisas, sempre na mesma ordem, sem variação, representa a curva que faz da reta da existência um círculo que não dá a lugar algum. A tragédia iniciada "quando Zaratustra fez trinta anos de idade", referida no aforismo que se segue a "*O maior dos pesos*", intitulado "*Incipit tragoedia*", constitui o perfazimento e a aceitação dessa circularidade, dessa grande volta que retira a finalidade da existência, mas que não deveria lhe retirar também o valor. Este apenas deveria ser recalculado sob um novo princípio de avaliação.

Com a depreciação dos valores absolutos, decorrentes do fenômeno que Nietzsche chamou de "morte de Deus", o sentimento de que "tudo é igual", de que "nada vale a pena" e que "o saber sufoca" impôs-se como condição potencialmente desvalorizadora da existência. Como age o escritor num tal contexto? Desvaloriza também a própria escrita? Faz dela uma forma de afirmação da existência? Precisaria negar a vida para manter-se como escritor? O próprio ato de escrever não se torna, nestas circunstâncias de niilismo extremo, numa espécie de tragédia autoral?

Em seus *Essais de psychologie contemporaine*, após analisar o "nihilisme de Gustave Flaubert", na seção em que aborda suas "Théories d'art", Paul Bourget constata que "a cette conviction de l'irreéparable misère de la vie, ─ qui n'est pas une nouveauté dans l'histoire de idées, ─ une seule doctrine correspond, celle du renoncement volontaire"[45] (BOURGET,

[45] O trecho correspondente na tradução é: "à convicção sobre a irreparável miséria da vida – o que não constitui uma novidade na história das ideias – corresponde uma só doutrina: a da renúncia voluntária".

1891, p. 156). Em seguida, esse autor afirma que "Flaubert, eût poussé jusqu'à l'extrême de leur logique les principes de son pessimisme, c'est en effet à cette bienfaisante renonciation prêchée par le Bouddha qu'il eût abouti"[46] (BOURGET, 1891, p. 156). Recorrendo aos seus conhecimentos de psicologia – em que é possível perceber uma influência tainiana – Bourget argumenta que,

> en présence de la complexité d'un homme moderne, toute logique a bientôt fait de perdre ses droits. Cet homme moderne, en qui se résument tant d'hérédités contradictoires, est la démonstration vivante de la théorie psychologique qui considere notre "moi" comme un faisceau de phénomenes sans cesse en train de se faire et de se défaire, si bien que l'unité apparente de notre existence morale se résout en une succession de personnes multiples, hétérogènes, parfois différentes les unes des autres, jusqu'à se combattre violemment[47] (BOURGET, 1891, p. 156-7).

Em sua análise do peso do niilismo sobre a manutenção da capacidade criativa de Flaubert, Bourget valoriza a fragmentação ontológica como saída para o niilismo ameaçador da capacidade de afirmação autoral, ressaltando que "Flaubert fut en même temps un des plus determines nihilistes et un des plus laborieux ouvriers de lettres de notre époque"[48] (BOURGET, 1891, p. 157), a quem somente "l'apoplexie, en le frappant, lui fit seule tomber la plume de la main"[49] (BOURGET, 1891, p. 158). Dessa forma, Bourget concentra seus esforços em demonstrar que Flaubert transformava seu pessimismo em uma espécie de motor para a criação literária. O niilismo predominante em seus romances seria proporcional ao caráter absoluto da sua aspiração à perfeição estilística. Segundo Bourget, esse niilista que tinha fome de absoluto

> Ne ouvant recontrer cet absolu, ni hors de lui, dans les choses qu'entraîne un éternel écoulement, ni en lui-même puisqu'il se sentait, comme l'univers, en proie à l'implacable loi du devenir, il placa cet absolu tout à la fois hors des choses, dans la Phrase Écrite. Il lui parut qu'une phrase bien faite présente une sorte de caractère indestructible et qu'elle existe d'une existence supérieure à l'universelle caducité[50] (BOURGET, 1891, p. 168).

---

[46] O trecho correspondente na tradução é: "Flaubert, levando ao extremo da lógica os princípios de seu pessimismo, chegou à benéfica renúncia de Buda".

[47] O trecho correspondente na tradução é: "em presença da complexidade do homem moderno, toda lógica perde muito rápido seus direitos. Este homem moderno, no qual se sintetizam heranças tão contraditórias, é a demonstração vivente da teoria psicológica que considera o "eu" como um feixe de fenômenos que continuamente se fazem e se desfazem, de modo que a unidade aparente de nossa existência moral se resolve em uma sucessão de personas múltiplas, heterogêneas, às vezes diferentes uma das outras, até o ponto de combaterem-se violentamente entre si".

[48] O trecho correspondente na tradução é: "Flaubert foi, ao mesmo tempo, um dos mais decididos niilistas e um dos mais laboriosos obreiro das letras de nossa época".

[49] O trecho correspondente na tradução é: "a apoplexia, ao golpeá-lo, fez cair a pena de sua mão".

[50] O trecho correspondente na tradução é: "Não podendo encontrar este absoluto fora de si, nas coisas que implicam um eterno fluir, tampouco em si mesmo, já que se sentia como o universo, preso à implacável lei do devir, pôs esse absoluto fora de si e de todas as coisas: na Frase Escrita. Parecia-lhe que uma frase bem feita representava uma espécie de caráter indestrutível e que teria uma existência superior à caducidade universal".

Bourget afirma que "Flaubert poursuivit ce frisson sublime durant tout sa vie"[51]. E para alcançar "la mystérieuse loi de la création de la Belle Phrase"[52], ele tinha de inflingir-se "ces agonies de travail que tous les anecdotiers ont racontées"[53] (BOURGET, 1891, p. 168-9). Bourget nos conta que Flaubert "prenait et reprenait ses lignes, infagablement; se levait la nuit pour effacer un mot, s'immobilisait sur un adjectif. La noble manie de la perfection le tyrannisait"[54] (BOURGET, 1891, p. 169).

Ora, essas considerações de Bourget são de grande interesse para esta tese. Esse crítico admite que a sensação de ausência de sentido da existência era capaz levar um escritor à renúncia autoral, mas também entrevê, na fragmentação ontológica inerente à modernidade, uma possibilidade de saída para essa esterilidade autoral imposta pelo niilismo. Por outro lado, Bourget demonstra ter percebido que o sentimento de ausência decorrente da caducidade dos valores absolutos poderia levar o autor a direcionar suas carências metafísicas para o plano formal, transformando-as em aspiração à perfeição estilística, como fora o caso de Flaubert, em sua perseguição incansável pela "bela frase". Tais considerações podem nos ajudar a entender como o niilismo influenciou a evolução estética de Eça de Queirós.

O caso de Eça de Queirós não nos parece ter se dado de maneira muito distinta da forma como Bourget descreve o de Flaubert. No início de sua evolução, a escrita de Eça alimenta-se mesmo das ruínas da decadência e do pó dos deuses mortos. Referimo-nos às suas publicações na *Gazeta de Portugal* e no *Distrito de Évora*, em fins da década de 1860. Mas, à irrisão dos valores ultrapassados, que marcara o início de sua vida literária, seguir-se-ia um posicionamento inverso, de caráter pedagógico e afim ao ideário cientificista que ganhava força em meados da segunda metade do século XIX. Ainda assim, a inserção de Eça nesse projeto também teve suas contradições – verdadeiras molas propulsoras para o que se passaria nos anos subsequentes.

Quando as certezas iniciais, ainda mal conformadas, começam a entrar em crise, Eça parece caminhar, progressivamente, para uma atitude de silenciamento autoral de que é sintomático um apuramento estilístico cada vez mais rigoroso. No momento mais crítico desse percurso, ele busca a solução para a iminente esterilidade – de que eram sintomáticos a

---

[51] O trecho correspondente na tradução é: "Flaubert perseguiu este sublime estremecimento durante toda sua vida".
[52] O trecho correspondente na tradução é: "a misteriosa lei da criação da bela frase".
[53] O trecho correspondente na tradução é: "as agonias do trabalho que todos os anedotistas têm contado".
[54] O trecho correspondente na tradução é: "Iniciava uma e outra vez, incansavelmente, suas frases; levantava-se de noite para excluir uma palavra, imobilizava-se ante um adjetivo. A nobre mania de perfeição tiranizava-o".

estagnação e o abandono de vários projetos literários – numa atitude já entrevista na produção de sua juventude: o desdobramento ontológico. Em *Os silêncios de Eça*, apontando para os primeiros sinais dessa tendência já na produção do jovem Eça, chamada por ele de "experiências fundadoras de desdobramento", Carlos Reis observa que "tarda muito, então, a aparecer um autor de *livros literários* chamado Eça de Queirós" (REIS, 2002, 24-5). Segundo Reis, "por detrás da demora estava [...] uma quase inelutável tendência para a ocultação, mesmo para o silêncio, ambas evidenciando uma espécie de retracção de uma adiada capacidade de afirmação autoral" (REIS, 2003, p. 25). Lembremo-nos que a estreia de Eça como romancista, publicando, em 1875, a primeira versão de *O crime do padre Amaro*, ocorrera numa situação forçada por Antero de Quental, que era um dos diretores da *Revista Ocidental*, onde o romance fora publicado. A reação exaltada de Eça, após o ocorrido, é expressiva de que ainda não se considerava pronto para publicar-se como romancista[55], o que é ainda mais acentuado pela refundição, de grandes proporções, que ele efetuaria nesse romance até tornar pública a sua edição definitiva em livro, no ano de 1880.

Em 1879, Eça de Queirós escrevera "um texto doutrinário e de interpelação polêmica, motivado pelas críticas endereçadas por Machado de Assis aos romances *O Crime do padre Amaro* (segunda versão) e *O primo Basílio*" (REIS, 2009, p. 41). Tratava-se do artigo "Idealismo e Realismo", do qual apenas alguns poucos trechos seriam aproveitados na "Nota à 2ª Edição" de *O crime do padre Amaro*, de 1880, que, nos dizeres do próprio Eça, era o resultado de uma "reconstrução paciente" (QUEIRÓS, [19--]c, p. 907). Indo parar entre os papéis do espólio queirosiano, o referido texto polêmico e doutrinário apenas seria publicado em 1929, nas *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Para Carlos Reis, com esse silêncio, "começava provavelmente a vacilar [em Eça] a confiança nas qualidades do romance naturalista" (REIS, 2002, p. 41).

Nesta que foi mais uma das polêmicas evitadas por Eça ao longo de sua vida, o naturalismo era definido como "um movimento da arte, num certo momento da sua evolução", "a forma científica" que ela tomava (QUEIRÓS, [19--]c, p. 913), pois que "fora da

---

[55] Veja-se, a este respeito, a carta escrita a Jaime Batalha Reis, em 26 de fevereiro de 1875. No trecho mais representativo do que acabamos de afirmar, Eça diz o seguinte: "Nós ficamos em que eu corrigiria as provas – sem o que eu vos dei não era mais que um trabalho informe e absurdo. E vocês não esperam pelas provas – e publicam o informe e absurdo. É verdadeiramente insensato! Vocês sacrificaram o meu trabalho ao desejo de encher a revista de matéria – sem atenção a que a matéria fosse boa ou má: há decerto algumas desculpas do vosso lado, reconheço-o, mas é incontestável que eu tenho montes de razão. Se vocês publicaram a primeira parte – tal qual eu a li nas provas que me mandaram – podem-se gabar de que publicaram a maior borracheira de que a estupidez lisitana se pode gloriar. É indispensável que V.V. façam uma declaração – dizendo – que estando eu em Newcastle – e não tendo podido corrigir as provas, o romance sai tal qual está *borrão*" (QUEIRÓS, 1893a, p. 98-9).

observação dos factos e da experiência dos fenômenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade" (QUEIRÓS, [19--]c, p. 914). Segundo Eça:

> Desde que se descobriu que a lei que rege os corpos brutos é a mesma que rege os seres vivos, que a constituição intrínseca duma pedra obedeceu às mesmas leis que a constituição do espírito duma donzela, que há no mundo uma fenomenalidade única, que a lei que rege os movimentos dos mundos não difere da lei que rege as paixões humanas, o romance, em lugar de imaginar, tinha simplesmente de observar. O verdadeiro autor do naturalismo não é pois Zola – é Claude Bernard. A arte tornou-se o estudo dos fenômenos vivos e não a idealização das imaginações inatas... (QUEIRÓS, [19--]c, p. 914).

Como já afirmamos aqui, essas palavras, acentuadamente comprometidas com o ideário naturalista, não acompanharam a versão de 1880 (a definitiva) de *O crime do padre Amaro* e foram engavetadas pelo próprio Eça, permanecendo desconhecidas do público até 1929. Em 1880, Eça também publicaria a novela *O Mandarim*, que, na opinião de Carlos Reis, "parece desmentir, tendo em vista as estratégias narrativas que nela emergem, o Eça que, na década de 70, laboriosamente se fizera romancista" (REIS, 2009, p. 42). Como observa Reis, o recurso à "fantasia" e ao "exotismo oriental" nessa obra constitui outro aspecto importante dessa "deriva" relativamente aos pressupostos estéticos naturalistas. A crítica à "cientificidade" do naturalismo e ao "rigor" com que essa escola reprimiu a "fantasia" em seus processos estéticos também constituiu o eixo da argumentação com que Eça, na carta-prefácio escrita para a versão francesa de *O Mandarim*, de 1884, tentou justificar o considerável afastamento dessa obra em relação à "corrente moderna" da literatura, que havia se tornado "analista e experimental". Entretanto, segundo Eça, "é porque esta obra pertence ao domínio do sonho e não da realidade, porque é inventada e não observada, [...] que caracteriza com fidelidade a tendência mais natural e espontânea do espírito português" (QUEIRÓS, 1994, p. 3). Seria este o motivo pelo qual, "mesmo depois do Naturalismo", os portugueses ainda escreviam "contos fantásticos, dos verdadeiros, desses que têm fantasmas e onde se encontra, ao canto das páginas, o diabo, o amigo diabo, esse delicioso terror da nossa infância católica" (QUEIRÓS, 1994, p. 4-5).

Com efeito, apesar de o Diabo de *O Mandarim* não ter "nada de fantástico", "tão contemporâneo, tão regular, tão classe média" (QUEIRÓS, 1994, p. 10), é num misto de pesadelo e de alucinação que ele aparece a Teodoro para tentá-lo com a oportunidade de este herdar a fortuna de um longínquo mandarim chinês, caso aceitasse apertar uma aparentemente inofensiva campainha. Teodoro não hesita, fica rico, e todo o restante da obra apenas revela os sofrimentos do arrependimento que lhe impedia de usufruir a recompensa por seu crime. Já no final da história, temos este trecho intrigante, em que, à lição moralizante, segue-se o

ceticismo no narrador-personagem quanto à eficácia edificante do entrecho, que, certamente, não impediria os leitores de cometerem o mesmo ato de Teodoro. O arremate é de um sarcasmo consolador ante a miséria da condição humana:

> Sinto-me morrer. Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demónio; pertencem-lhe; ele que os reclame e que os reparta...
> E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: "Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!"
> E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do norte ao sul e do oeste a leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (QUEIRÓS, 1994, p. 51-2).

Carlos Reis observa que a narração autodiegética dessa obra, "de forte carga testemunhal e subjetiva", representa um recuo em relação à narrativa predominantemente onisciente de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, estando "muito longe do rigor e da cientificidade que orientavam os narradores naturalistas", pois "é Teodoro quem conta a história da sua ambição, da sua riqueza, do seu tédio e do seu remorso, com todas as implicações confessionais e subjetivas que advêm daquela situação narrativa" (REIS, 2009, p. 42). Em "Duas faces da renúncia em *O Mandarim* de Eça de Queirós", Sérgio Nazar David afirma que naquele ato que o Diabo propõe a Teodoro talvez estivesse implicado o seu próprio desejo, "que por sua vez só pode ser reconhecido sob a forma de desejo criminoso e com a palavra do Diabo. Talvez tenha sido o próprio Teodoro quem interpretou isto: a única saída é o crime. Por isso reconhece na proposta do Diabo a sua saída" (DAVID, 2007, p. 61). Dessa maneira, estava "bem armada a forma mais perfeita de desimplicação subjetiva" (DAVID, 2007, p. 80). Para David,

> Uma leitura possível, mas talvez também mais ligeira de *O Mandarim*, apontaria que aqui o crime não compensa, que a Consciência, a razão reta sabe a verdade, que não se deve matar o Mandarim, que o homem até então se guiara pela religião para saber o que é certo e o que é errado. Agora sim, guiava-se pelo único farol seguro, a razão, a Consciência...
> Porém, se a luz da Consciência é tão segura assim, por que Teodoro não recuou de imediato diante da proposta do Diabo? Talvez porque haja algo que a perturbe, lançando-lhe sombras (DAVID, 2007, p. 61-2).

A novela *O Mandarim* foi publicada, primeiramente, no *Diário de Portugal*, entre 7 e 18 de julho de 1880. Eça havia se comprometido a publicar, nesse mesmo periódico, uma novela com o título de *Os Maias*, à qual já havia se referido junto ao editor Chardron, numa carta de 1878, em que essa obra aparecia como o volume XII das projetadas, mas nunca completamente materializadas, *Cenas da vida portuguesa*. Como não cumprira com a

promessa da entrega do manuscrito a Lourenço Malheiro, diretor do *Diário de Portugal*, Eça enviara *O Mandarim* como uma espécie de compensação.

É longa a história da gestação de *Os Maias*, romance que apenas seria publicado em 1888. Em 20 de fevereiro de 1881, Eça revela a Ramalho Ortigão que o fato de ter interrompido a escrita de "a 'Capital'" para satisfazer o pedido de Lourenço Malheiro, que lhe encomendara um romance para o *Diário de Portugal*, havia estragado essa obra para sempre (QUEIRÓS, 1983a, p. 186). O romance era *Os Maias*, no qual ele pretendia pôr tudo o que tinha "no saco" (QUEIRÓS, 1983a, p. 188). No ano seguinte, Eça afirmava ao mesmo amigo que não estava contente com o romance, o qual qualificava como "vago, difuso, fora dos gonzos da realidade, seco, e estando para a bela obra de arte, como o gesso está para o mármore": "Não importa. Tem aqui e além uma página viva – e é uma espécie de exercício, de prática, para eu depois fazer melhor" (QUEIRÓS, 1983a, p. 196). Em carta de 1884 escrita a Luís de Magalhães, ele definia *Os Maias* como uma obra de "proporções enfadonhamente monumentais de pintura *a fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã", que lhe haveria de fazer merecer "o nome de Miguel Ângelo da sensaboria" (QUEIRÓS, 1983a, p. 227).

Toda essa insatisfação com a própria obra apenas demonstram que, tanto "no plano da linguagem como no dos temas que cultiva e no dos valores que os regem, Eça jamais foi um escritor estaticamente acomodado" (REIS, 2009, p. 41). Tanto isso é verdade que, tendo interrompido a obra que seria publicada postumamente como "*A Capital*" – primeiro, para dedicar-se à refundição de *O crime do padre Amaro*, e, depois, por ter iniciado a escrita de *Os Maias* –, Eça jamais pôde retornar ao ponto em que a deixara, para retomá-la. Neste trecho de uma carta de 1881, escrita ao editor Chardron, Eça tenta desculpar-se pela demora na conclusão da obra:

> Tem V. Ex.ª razão, mil vezes razão, a respeito da *Capital!* Mas que quer? Meti-me nesta empresa dos *Maias* que deviam apenas ser uma novela, e que se tornaram um verdadeiro romance! E tenho gasto todo este tempo a trabalhar neles! Felizmente vejo para breve fim desta obra – e então em pouco tempo, querendo Deus, a *Capital* estará pronta. Porque não creia que eu não tenha também trabalhado nela, aqui e além; mas trabalho casual que pouco adianta: os *Maias* absorveram-me. Findos eles porém umas poucas de semanas bem aproveitadas bastam para pôr a *Capital* em termos de impressão (QUEIRÓS, 1983a, p. 184).

Ainda nessa carta, Eça também demonstra que estava atento à repercussão mesmo de uma obra que ele afirmava ter escrito estando "em plenas férias estéticas" (QUEIRÓS, 1994, p. 5): "Estimo que o *Mandarim* não tivesse grande sucesso. Se o público fosse a fazer espalhafato para essa pequena fantasia – então que reservaria para as obras sérias? É

necessário em tudo proporção" (QUEIRÓS, 1983a, p. 184). Mas, nesse momento, os seus esforços se iam mesmo progressivamente deslocando d'*A Capital* para *Os Maias*. Em 1884, ele escrevia a Cristóvão Aires dizendo que "A Capital" era "no estado atual uma massa informe de prosa, um grosso bloco de greda, de onde levaria muito tempo a extrair uma obra viva" (QUEIRÓS, 1983a, p. 232). Em *Os silêncios de Eça*, Carlos Reis afirma que o cancelamento da publicação de *A Capital*, "um texto que chegou a ter frontispício impresso e provas já paginadas, embora, como sempre, muito emendadas", provavelmente deveu-se a

> "razões puramente acidentais, como se novos projetos e mesmo transformações da poética e da prática literária queirosianas, em movimento evolutivo acelerado, tivessem prejudicado o acabamento e a consumação plena dessa que poderia ter sido a grande obra de Eça de Queirós" (REIS, 2002, p. 31).

Segundo Reis, "a maturação do trabalho literário queirosiano" envolvia "não só componentes e decisões estéticas, mas também (ou até sobretudo) componentes e decisões políticas, projetadas num fundo com fortes implicações éticas" (REIS, 2002, p. 27). Em 1878, Eça havia enviado uma carta a Ramalho Ortigão, consultando-o sobre a possibilidade de não publicar um relato que narraria a invasão espanhola em Portugal, a "Batalha do Caia". No seu entender, a não publicação desse texto deveria ser recompensada por aqueles a quem o dano da publicação seria evitado: "A ideia, publicada ou inédita, é um capital: esse capital, tenho direito a ele: que me venha do Chardron [...] pela publicação, ou que me venha do Governo, pela proibição – é-me indiferente: e Você está por esta encarregado de fazer produzir capital à ideia" (QUEIRÓS, 1983a, p. 166). Segue-se a essa carta uma correspondência difícil entre Eça e Ramalho, que acaba por convencer-lhe da falta de senso de sua ideia. Como bem observara Carlos Reis, a suspensão de "A batalha do Caia" se dá muito mais "por razões políticas e ideológicas", e pela adoção de "um comportamento muito próximo da autocensura, com o estímulo da reprimenda de Ramalho Ortigão" (REIS, 2002, p. 30).

Referindo-se à obra que viria a ser publicada postumamente como a "*Tragédia da Rua das Flores*", Carlos Reis segue a mesma linha de raciocínio com que avalia as motivações do abandono de "*A batalha do Caia*", ao afirmar que "não é certamente arriscado supor que a condenação do manuscrito à vasta gaveta dos projetos para sempre inacabados teve que ver com cautelas de ordem moral, que são inerentes ao tema que estrutura o relato" (REIS, 2002, p. 31). O tema, como se sabe, é o incesto entre mãe e filho, em circunstâncias muito semelhantes às que determinariam o incesto entre irmãos n'*Os Maias*. Em carta de 1877, escrita ao editor, Eça confessava-lhe que estava ansioso por ver publicada aquela obra que ele considerava "uma verdadeira bomba literária e moral" (QUEIRÓS, 1983b, p. 302). Mas a

bomba não explodiu, tendo permanecido mais de cem anos entre os manuscritos inéditos até ser publicada, em 1980. Com essas hesitações e recuos, Eça demonstra que a ideia – revelada a Jaime Batalha Reis na carta em que o condena, juntamente com Antero, pela publicação precipitada de *O crime do padre Amaro* – de que "o artista é um ser nefasto – que não é responsável pelas suas fantasias, nem pelas suas vinganças" (QUEIRÓS, 1983a, p. 99), não deve ser tomada ao pé da letra.

Carlos Reis afirma que "a decisão de não publicar o que se escrevera (ou até de não escrever o que fora projetado) era uma decisão problemática e não isenta de ponderações sinuosas" para Eça de Queirós (REIS, 2002, p. 26). Parece-nos que, durante a década de 1880, a questão afeta o próprio ato da escrita, ou melhor, da conclusão do que já se tinha começado a escrever[56]. A longa gestação d'*Os Maias* evidencia as dificuldades de Eça para escrever nessa época, ou mesmo para aprovar o que ele próprio escrevia. Em carta de 6 de julho de 1888, solicitando a Oliveira Martins o anúncio do romance enfim publicado, Eça afirmava que a obra havia saído "uma coisa extensa e sobrecarregada", embora também reconhecesse que nela houvesse "episódios bastante toleráveis" (QUEIRÓS, [19--]c, p. 586).

Por outro lado, como também observa Carlos Reis, a novela *A Relíquia*, publicada em 1887 – um ano antes de *Os Maias* –, não deixa de ser, também, uma confirmação desta "deriva post-naturalista" que vinha ocorrendo na obra de Eça durante a década de 1880 (REIS, 2009, p. 42). Embora os objetivos de intervenção e de crítica sociais inerentes à ideologia naturalista também estivessem presentes nessa obra, sobretudo por meio do anticlericalismo que a permeia, com ela Eça de Queirós novamente retoma a fantasia e valoriza a subjetividade da autodiegese – como já havia feito em *O Mandarim* –, fazendo de Teodorico o "narrador de um relato de forte componente autobiográfica", além de "apresentar o decurso das suas proezas e desventuras num discurso atravessado por ambiguidades" (REIS, 2009, p. 42). Porém, a maior ambiguidade dessa obra está na impossibilidade de tomá-la como um discurso estritamente moralista, pedagógico, já que a afirmação da "*inutilidade da hipocrisia*" (QUEIRÓS, 1997, p.247), apoiada na picaresca revelação da duplicidade do protagonista ("do lado direito o devoto Raposo e do lado esquerdo o obsceno Raposo" (QUEIRÓS, 1997, p. 246-7), é anulada pela constatação deste, no final da trama, de que os

[56] A ficção narrativa queirosiana pode ser dividida da seguinte forma: Não-póstumos: *O mistéria da Estrada de Sintra* (com R. Ortigão), *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio*, *O Mandarim*, *A Relíquia* e *Os Maias*; Semi-póstumos: *A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *Contos*; Póstumos: *Lendas de Santos*, *A capital!*, *O conde d'Abranhos*, *Alves & Cia.* e *A tragédia da Rua das Flores* (REIS, 2009, p. 31). Nesta tese, como a perspectiva com que analisamos os autores por nós estudados focaliza a capacidade que eles tiveram para se afirmarem como autores, apenas nos debruçamos com maior atenção sobre os seus títulos ficcionais considerados "não-póstumos", com exceção de *A correpondência de Fradique Mendes*, dado a especificidade genérica dessa obra e o estado avançado de sua elaboração quando Eça morreu.

seus objetivos não haviam sido alcançados por faltar-lhe, na hora crucial, aquele "*descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões" (QUEIRÓS, 1997, p. 254).

Em seu percurso estético, além do privilégio que Eça vai concedendo à subjetividade na focalização narrativa, a reaparição, a partir de 1880, de elementos fantásticos e simbólicos em suas obras também é indicadora de uma evolução rumo à criação sumamente artística, sem que isso signifique o abandono da problematização de questões de cunho mais estritamente social que caracterizou sua produção durante a década de 70. Como demonstramos no segundo capítulo desta tese, elas estão presentes de forma relevante na obra de Eça desde as suas primeiras publicações na *Gazeta de Portugal* e no *Distrito de Évora*. Nesse capítulo, também demonstramos que tais questões resultam da revisão de valores que está mesmo na base da evolução estética queirosiana, sobretudo do devir que caracteriza a relação de Eça com a noção de "Verdade".

Não se pode dizer que tal relação tenha sido determinada por uma imposição estritamente ideológica, oriunda de certa adesão de Eça às doutrinas realistas-naturalistas, e que, tendo visto a primeira brecha aberta nas cadeias do positivismo, ele tenha corrido a arrombar de vez os seus laboratórios e a espancar os seus apologetas, num resgate desesperado da imaginação atrofiada pelas exigências racionais do cientificismo. Como vimos no terceiro capítulo, Eça sabia aproveitar bem as brechas, sem que, para tanto, precisasse arrombar portas. Em *O século de Silvestre da Silva*, Sérgio Nazar David observa que, "se nos primeiros romances é mais fácil saber onde está Eça, sob que prisma narra e comenta os fatos, já nas obras da década de 80 esta situação se complexifica" (DAVID, 2007, p. 11). Com efeito, a partir de 1880, a obra queirosiana concede um progressivo privilégio à subjetividade no plano do estatuto e da perspectiva da enunciação narrativa (por meio da autodiegese, do perspectivismo e da homodiegese). Porém, se, por um lado, tal concessão representou um significativo recuo do Eça da maturidade ante a exigência de objetividade da estética realista-naturalista, por outro, é preciso ressaltar que, mesmo em suas obras mais vinculadas a esse ideário, a utilização da focalização interna no plano dos personagens e o ímpeto ao mesmo tempo impassível e voluptuoso do narrador na representação de cenas de desmesurado erotismo também contituiram importantes contradições e ambiguidades relativamente ao projeto moralizador que estava vinculado a essa estética.

Em *Os Maias*, o narrador inicialmente se porta com a típica onisciência naturalista, mas logo cede em seu ímpeto de demonstração, permitindo que determinados personagens se alternem na focalização narrativa e estabeleçam uma multiplicidade de perspectivas que

conferem a essa obra a sua complexidade, ainda que a visão de Carlos seja a dominante na maior parte do texto. Além disso, desde a visita de Vilaça a Santa Olávia, após o afastamento que se seguira ao suicídio de Pedro da Maia, "em vez de expressamente se comprometer numa caracterização directa", como fizera no caso desse personagem, "o narrador limita-se a apresentar acções, comportamentos e atitudes culturais que indirectamente vão configurando o perfil de Carlos" (REIS, 1999, p. 128). Na visão de Carlos Reis,

> ao nível do processo de representação ideológica, o narrador, ao optar por uma caracterização em processo, permite que se leia, em cada gesto e em cada discurso de Carlos, o desenvolvimento dessa caracterização de uma personagem sempre em aberto e virtualmente capaz de uma revisão de valores e posicionamentos. Daí as potencialidades pluridiscursivas de um relato que se afasta da linearidade e da transparência que se leem n'*O Primo Bazilio* e n'*O Crime do Padre Amaro* – e também, como reminiscência, na caracterização de Pedro da Maia (REIS, 1999, p. 128-9).

Esse procedimento narrativo está de acordo com a opinião expressa pelo próprio Carlos da Maia na cena do jantar no Hotel Central, quando este afirma que "os caracteres só se podem manifestar pela acção..." (QUEIRÓS, 2000, p. 115). Logo no início da discussão travada nessa importante cena, após mencionarem-se um tal "crime da Mouraria", "drama fadista que impressionava Lisboa" ("uma rapariga com o ventre rasgado à navalha, vindo a morrer na rua em camisa, dois faias esfaqueando-se, toda uma viela em sangue – uma *sarrabulhada* como disse o Cohen, sorrindo e provando o Bucelas"), tem início uma discussão irresoluta... Aquele "mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance...", o que "levou logo a falar-se do *Assommoir*, de Zola e do realismo". O Alencar limpava os bigodes "dos pingos de sopa" e suplicava "que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura *latrinária*. Ali todos eram homens de asseio, de sala, heim? Então, que se não mencionasse o *excremento*!" (QUEIRÓS, 2000, p. 113).

O poeta romântico Tomás de Alencar havia sido amigo de Pedro da Maia na juventude, estava presente na primeira vez em que este vira Maria Monforte e, em troca de uma garrafa de champanhe, dera-lhe informações a respeito dela. Alencar também estava presente no episódio da caça, em que Pedro acaba ferindo o príncipe italiano, com quem Maria Monforte fugiria levando Maria Eduarda. Muitas outras vezes ele surge nessa obra, tentando recitar os seus versos, e sendo quase sempre interrompido por alguém. Em "Eça de Queirós e a literatura como ficção", Carlos Reis destaca que, "ao longo de cerca de quatro décadas, Alencar aparece, desaparece e reaparece como se a sua presença, juntamente com tudo o que ela sugere, fosse a única certeza deste romance em que nada é seguro ou consistente" (REIS, 1999, p. 23).

Na cena do jantar no Hotel Central, em que Alencar é apresentado pela primeira vez ao Carlos já adulto, havia, segundo o narrador, "em toda a sua pessoa", alguma "coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre" (QUEIRÓS, 2000, p. 111). Por causa do romantismo que ele representa esse personagem não escapa à fluida ironia do instável narrador d'*Os Maias*. E é mesmo nesse momento que podemos perceber uma espécie de oscilação, uma certa compaixão desse narrador pelo "pobre Alencar":

> Pobre Alencar! O naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpitação mesma da vida; tudo isso (que ele, na sua confusão mental chamava *Idéia nova*), caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnorteado o pobre Alencar e tornara-se o desgosto literário da sua velhice. [...] O naturalismo, com as suas aluviões de obscenidade, ameaçava corromper o pudor social? Pois bem, Ele, Alencar, seria o paladino da Moral, o gendarme dos bons costumes. Então o poeta das *Vozes d'Aurora*, que durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital; então o romancista de *Elvira* que, em novela e drama, fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o gênio dos antigos Apolos; então Tomás de Alencar que (a acreditarem-se as confissões autobiográficas da *Flor de martírio*) passava ele próprio uma existência medonha, de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre – e de ora em diante austero, incorruptível, todo ele uma torre de pudicícia, passou a vigiar atentamente o jornal, o livro, o teatro. [...] Um dia, porém, Alencar teve uma destas revelações que prostram os mais fortes; quanto mais ele denunciava um livro como imoral, mais o livro se vendia como agradável! (QUEIRÓS, 2000, p. 113-4).

Como afirmamos, apesar de dirigir constantemente a esse personagem a sua aguda ironia, o narrador não é tão impiedoso assim com o romantismo por ele representado. Veja-se que Alencar "durante vinte anos [...] propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital; [...] fizera propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio [...]". Agora havia se transformado em "paladino da Moral". Quer isto dizer que ele é hipócrita? Acreditamos que não... E o narrador? Está defendendo as "rudes análises", que se apoderam de todas as "coisas santas" para mostrar-lhes a "lesão", numa aluvião de "obscenidades"? Também não. Onde afinal está o narrador? Do lado do romantismo ou do naturalismo? É com esse impasse que tem início a discussão:

> Craft não admitia também o naturalismo, a realidade feia das coisas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era uma idealização! Bem, então que mostrasse os tipos superiores duma humanidade aperfeiçoada, as formas mais belas do viver e do sentir... Ega, horrorizado, apertava as mãos na cabeça, quando do outro lado Carlos declarou que o mais intolerável no realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretensiosa estética deduzida duma filosofia alheia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a propósito duma lavadeira que dorme com um carpinteiro!
> Assim atacado, entre dois fogos, Ega trovejou: justamente o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!...

> ─ Isso é absurdo ─ dizia Carlos ─, os caracteres só se podem manifestar pela ação...
> ─ E a obra de arte ─ acrescentou Craft ─ vive apenas pela forma...
> Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias.
> ─ Vocês estão gastando cera com ruins defuntos, filhos. O realismo critica-se deste modo: mão no nariz! Eu quando vejo um desses livros enfrasco-me logo em água-de-colônia. Não discutamos o *excremento* (QUEIRÓS, 2000, p. 114-5).

O mais importante nesse debate parece-nos ser a autonomia dada às forças em disputa. Mas não apenas isso... Também a distribuição dos oponentes torna tudo mais difícil para o leitor que estiver à procura da definição estética de Eça nessa cena. Sabemos que a perspectiva de Carlos goza de certos privilégios e que há alguma identificação do narrador com esse personagem, embora isso não o impeça de criticá-lo por seu diletantismo. Dessa forma, numa discussão tão importante como esta, a primeira coisa que poderia se passar ao leitor seria buscar apoio nesse personagem. E o que ele nos dá? Primeiro propõe um estudo, um romance naturalista com o mundo dos fadistas, depois condena os ares científicos desse mesmo naturalismo. Também Craft, personagem com quem Carlos tem grande identificação, condena o naturalismo por não escolher seus temas com base em critérios clássicos, demonstrando um ideal de perfeição formal semelhante ao de Fradique. Assim, na ambiguidade estética dessa cena, teríamos um comportamento do narrador semelhante ao que, em oposição ao simples diletantismo, o biógrafo de Fradique atribui a este em certa altura de suas "Memórias e Notas"? Vejamos o trecho:

> O diletante, com efeito, corre entre as ideias e os factos como as borboletas (a quem é desde séculos comparado) correm entre as flores, para pousar, retomar logo o voo estouvado, encontrando nessa fugidia mutabilidade o deleite supremo. Fradique, porém, ia como a abelha, de cada planta pacientemente extraindo o seu mel: — quero dizer, de cada opinião recolhendo essa «parcela de verdade» que cada uma invariavelmente contém, desde que homens, depois de outros homens, a tenham fomentado com interesse ou paixão (QUEIRÓS, 2002, p. 69).

Interesse e paixão não faltam à forma como o narrador de *Os Maias*, em busca da "«parcela de verdade» que cada uma invariavelmente contém", percorre as diversas opiniões expressas na importante discussão travada no jantar do Hotel Central. Se atentarmos bem, veremos que os temas abordados nesse embate dizem respeito aos principais impasses da "Geração de 70". Como já afirmamos aqui, essa discussão é iniciada por divergências estéticas. Alencar faz ao naturalismo as acusações que já eram clássicas em seu tempo e que estão mesmo relacionadas às dificuldades que essa estética encontrou em sua tentativa de superação do romantismo. Logo após Alencar expressar suas opiniões sobre o que considerava "o *excremento*", o próprio narrador tece uma reativa e oscilante crítica ao poeta das "*Vozes d'Aurora*", em que é revelado um importante aspecto do romantismo representado

por esse personagem: a sua insidiosa relação com o universo feminino. Essa questão seria retomada num ponto mais avançado do debate, através da voz de João da Ega. Antes disso, esse personagem abandona a discussão literária para abordar outro assunto que merecia a atenção dos intelectuais portugueses em sua época: a arriscada política econômica de Portugal. Já mencionamos algo a respeito quando analisamos o artigo de Antero de Quental, *Portugal perante a Revolução de Espanha*. Trata-se do recurso aos empréstimos, que, juntamente com os impostos, se iam tornando as mais importantes fontes de receita portuguesa no século XIX. Nas palavras do banqueiro Cohen, "os empréstimos em Portugal constituíam [...] uma das fontes de receita, tão regular, tão indispensável, tão sabida como o imposto. A única ocupação mesmo dos ministérios era esta – *cobrar o imposto e fazer o empréstimo*. E assim se havia de continuar...". Carlos, que não entendia de finanças, concluiu que, "desse modo, o país ia alegremente para a *bancarrota*". E o Cohen garantiu-lhes que sobre isso ninguém tinha ilusões, "nem os próprios ministros da fazenda!": "a *bancarrota* é inevitável" (QUEIRÓS, 2000, p. 115). Diante desses prognósticos, o Ega propunha a manutenção de "uma agitação revolucionária constante", de modo que, "nas vésperas de se lançarem os empréstimos", houvesse "duzentos maganões decididos que caíssem à pancada na municipal e quebrassem os candeeiros com vivas à República", que telegrafassem isto "em letras bem gordas para os jornais de Paris, de Londres e do Rio de janeiro", que assustassem "os mercados", "o brasileiro", "e a *bancarrota* estalava" (QUEIRÓS, 2000, p. 115-6):

> Era justamente o que convinha a todos!... À *bancarrota* seguia-se uma revolução, evidentemente. Um país que vive da *inscrição*, em não lha pagando, agarra no cacete; e procedendo por princípio, ou procedendo apenas por vingança – o primeiro cuidado que tem é varrer a monarquia que lhe representa o *calote*, e com ela o crasso pessoal do constitucionalismo. E passada a crise, Portugal, livre da velha dívida, da velha gente, dessa coleção grotesca de bestas... (QUEIRÓS, 2000, p. 116).

Mas, o Cohen, ao ver "assim tratados de *grotescos*, de *bestas*, os homens de ordem que [faziam] prosperar os Bancos", achou por bem chamá-lo "ao bom senso", pois, "evidentemente, ele era o primeiro a dizê-lo, em toda essa gente que figurava desde 46 havia medíocres e patetas; mas também homens de grande valor!": "Há talento, há saber – dizia ele com um tom de experiência. – Você deve reconhecê-lo, Ega... Você é muito exagerado! Não senhor, há talento, há saber". O próprio Ega, ao lembrar "que algumas dessas *bestas* eram amigos do Cohen", por meio de quem ele podia estar perto de sua Raquel, o seu "lírio de Israel", também "reconheceu-lhes talento e saber". O Alencar, que não tinha as mesmas compensações do Ega, "cofiava sombriamente o bigode", pois,

> Ultimamente pendia para ideias radicais, para a democracia humanitária de 1848: por instinto, vendo o romantismo desacreditado nas letras, refugiava-se no romantismo político, como num asilo paralelo; queria uma república governada por gênios, a fraternização dos povos, os Estados Unidos da Europa... Além disso, tinha longas queixas desses politiquetes, agora gente do Poder, outrora seus camaradas de redação, de café e de *batota*...
> ─ Isso ─ disse ele ─ lá a respeito de talento e de saber, histórias... Eu conheço-os bem, meu Cohen... (QUEIRÓS, 2000, p. 116).

O Cohen, porém, reafirmava que havia talento, havia saber, que o próprio Alencar era "um dos tais" e que "até lhe [ficava] mal dizer isso", que aquilo era uma "exageração": "E o Alencar, perante esta intimação do Cohen, o respeitado diretor do *Banco Nacional*, o marido da divina Raquel, o dono dessa hospitaleira casa da Rua do Ferregial onde se jantava tão bem, recalcou o despeito, admitiu que não deixava de haver talento e saber". E o Cohen, tendo chamado, "pela influência do seu Banco, dos belos olhos da sua mulher e da excelência do seu cozinheiro, [...] estes espíritos rebeldes ao respeito dos Parlamentares e à veneração da Ordem, [...] condescendeu em dizer, no tom mais suave da sua voz, que o país necessitava reformas" (QUEIRÓS, 2000, p. 116). A essa conclusão do Cohen, o Ega argumentou que "Portugal não [necessitava] reformas", que "Portugal o que [precisava] [era] a invasão espanhola" (QUEIRÓS, 2000, p. 117). Mas, nessas palavras do Ega, classificada pelo narrador como "uma enormidade", o banqueiro apenas via mais um dos seus paradoxos. "Cheio de razões", João da Ega tentava se explicar:

> Evidentemente, [...] invasão não significa perda absoluta de independência. Um receio tão estúpido é digno só de uma sociedade tão estúpida como a do *Primeiro de Dezembro*. Não havia exemplo de seis milhões de habitantes serem engolidos, de um só trago, por um páís que tem apenas quinze milhões de homens. Depois ninguém consentiria em deixar cair nas mãos de Espanha, nação militar e marítima, esta bela linha de costa de Portugal. Sem contar as alianças que teríamos, a troco das colônias ─ das colônias que só nos servem, como a prata de família aos morgados arruinados, para ir emepenhando em casos de crise... Não havia perigo; o que nos aconteceria, dada uma invasão, num momento de guerra europeia, seria levarmos uma sova tremenda, pagarmos uma grossa indenização, perdermos uma ou duas províncias, ver talvez a Galiza estendida até ao Douro... (QUEIRÓS, 2000, p. 117).

Nesse momento chega o "*Poulet aus champignons*" e, enquanto Ega servia-se, dos lados perguntavam-lhe como, "nessa catástrofe", "via ele a *salvação do país*"...

> ─ Nisto: no ressucitar do espírito público e do gênio português! Sovados, humilhados, arrastados, escalavrados, tínhamos de fazer um esforço desesperado para viver. E em que bela situação nos achávamos! Sem monarquia, sem essa caterva de políticos, sem esse tortulho da *inscrição*, porque tudo desaparecia, estávamos novos em folha, limpos, escarolados, como se nunca tivéssemos servido. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora... Meninos, nada regenera uma nação como uma medonha tareia... Oh! Deus de Ourique, manda-nos o castelhano! E você, Cohen, passe-me o St. Emilion (QUEIRÓS, 2000, p. 117).

A discussão perde, então, o peso da disputa pela ascendência das ideias, tornando-se um "rumor animado". À invasão castelhana, planejava-se já "uma bela resistência!": "Cohen afiançava o dinheiro. Armas, artilharia iam comprar-se à América ─ e Craft ofereceu logo a sua coleção de espadas do século XVI. Mas generais? Alugavam-se. MacMahon, por exemplo, devia estar barato...". Ega propõe-se a organizar uma guerrila com o Craft – que aceita de pronto: "Às ordens, meu coronel" – e convoca o Alencar para "ir despertar pela província o patriotismo, com cantos e com odes!" (QUEIRÓS, 2000, p. 117). Mas, como um "leão que sacode a juba", o poeta reage:

> ─ Isto é uma velha carcaça, meu rapaz, mas não está só para odes! Ainda se agarra uma espingarda, e como a pontaria é boa, ainda vão a terra um par de galegos... Caramba, rapazes, só a ideia dessas coisas me põe o coração negro! E como vocês podem falar nisso, a rir, quando se trata do país, desta terra onde nascemos, que diabo! Talvez seja má, de acordo, mas, caramba! é a única que temos, não temos outra! É aqui que vivemos, é aqui que rebentamos... Irra, falemos doutra coisa, falemos de mulheres!
> Dera um repelão ao prato, os olhos umedeciam-se-lhe de paixão patriótica... (QUEIRÓS, 2000, p. 118).

Na declaração do Dâmaso de que, "se as coisas chegassem a esse ponto, se se pusessem assim feias", ele, "à cautela", ia-se "raspando para Paris...", Ega aproveita para acusar "o grito espontâneo e genuíno do brio português! Raspar-se, pirar-se!... Era assim que de alto a baixo pensava a sociedade de Lisboa, a malta constitucional, desde el-Rei nosso Senhor até aos cretinos de secretaria!...". E, contraditoriamente ao que vinha defendendo, sentencia: "─ Meninos, ao primeiro soldado espanhol que apareça à fronteira, o país em massa foge como uma lebre! Vai ser uma debandada única na história!". Não era ele a pregar a resistência, a se oferecer para organizar uma guerrilha, alugar generais, convocando poetas e heróis? E agora ele decretava a covardia do português, a sua incapacidade para resistir à menor ameaça... Alencar aproveita essa viragem e acutila o adversário que havia abandonado a discussão estética para tratar de economia, de revoluções e de invasões castelhanas: "─ Abaixo o traidor!". O Cohen, que se fiava no brio lusitano, "declarou que o soldado portugês era valente, à maneira dos turcos ─ sem disciplina, mas teso". Por isso ele garantia: "─ Não senhor... Ninguém há de fugir, e há de se morrer bem". Após essa, João da Ega deixa de pensar nas compesações do seu "lírio de Israel" e quer saber "para quem estavam eles fazendo essa *pose* heroica?", pois

> Então ignoravam que esta raça, depois de cinquenta anos de constitucionalismo, criada por esses saguões da Baixa, educada na piolhice dos liceus, roída de sífilis, apodrecida no bolor das secretarias, arejada apenas aos domingos pela poeira do Passeio, perdera o músculo como perdera o caráter, e era a mais fraca, a mais covarde raça da Europa?... (QUEIRÓS, 2000, p. 118).

O Craft afirmava que isso eram os lisboetas, mas Ega gritava que Lisboa era Portugal, que fora de Lisboa não havia nada e que o país estava todo "entre a Arcada e S. Bento". Começou-se a servir o "Petits pois à la Cohen", que o Dâmaso achou "*chic* a valer!", "e fez-se, com o *champagne* que se abria, a primeira saúde ao *Cohen!*":

> Esquecera-se a *bancarrota*, a invasão, a pátria — o jantar terminava alegremente. Outras *saúdes* cruzaram-se, ardentes e loquazes; o próprio Cohen, com o sorriso de quem cede a um capricho de criança, bebeu à Revolução e à Anarquia, brinde complicado, que o Ega erguera, já com o olho muito brilhante. Sobre a toalha, a sobremesa alastrava-se, destroçada; no prato do Alencar as pontas de cigarro misturavam-se a bocados de ananás mastigado. Dâmaso, todo debruçado sobre Carlos, fazia-lhe o elogio da parelha inglesa, e daquele *phaeton* que era a coisa mais linda que passeava Lisboa. E logo depois do seu brinde de demagogo, sem-razão, Ega arremetera contra Craft, injuriando a Inglaterra, querendo excluí-la dentre as nações pensantes, ameaçando-a de uma Revolução social que a ensoparia em sangue; o outro respondia com acenos de cabeça, impertubável, partindo nozes (QUEIRÓS, 2000, p. 119).

O café era, então, servido, e, após "três longas horas que estavam à mesa, todos se ergueram, acabando os charutos, conversando, na animação viva que dera o *champagne*". O grupo dispersava-se e os temas das conversas tornavam-se mais leves, quando, de repente, era novamente a literatura, que andava meio esquecida durante o debate sobre aqueles temas "mais sérios", a causa de outro conflito que rompia: "Alencar, sacudindo a grenha, gritava contra a *palhada filosófica*; e do outro lado, com o cálice de *cognac* na mão, Ega, pálido e afetando uma tranquilidade superior, declarava toda essa babuge lírica que por aí se publica digna da polícia correcional". A questão era "a propósito da poesia moderna, de Simão Craveiro, do seu poema a *Morte de Satanás*", que João da Ega havia começado a citar com entusiasmo. O poeta das *Vozes d'Aurora*, "que detestava o Craveiro, o homem da *Ideia nova*, o paladino do Realismo", triunfava ao denunciar na estrofe citada por Ega "dois erros de gramática, um verso errado, e uma imagem roubada a Baudelaire" (QUEIRÓS, 2000, p. 120). Mas Ega alegava que a raiva de Alencar devia-se ao epigrama que o Craveiro lhe havia feito, do qual cita os seguintes trechos:

> O Alencar d'Alenquer,
> Aceso com a primavera...
> [...]
> O Alencar d'Alenquer
> Que quer? Na verdade campina
> Não colhe a tenra bonina
> Nem consulta o malmequer...
> Que quer? Na verde campina
> O Alencar d'Alenquer
> Quer menina!
> [...]
> O Alenquer d'Alenquer
> Quer cacete! (QUEIRÓS, 2000, p. 121).

Lembremo-nos que, em meio à discussão sobre a invasão espanhola, fora mesmo o Alencar quem sugerira que se falassem "de mulheres". De fato, é o que faz João da Ega, retomando as irônicas alusões que o próprio narrador já havia feito ao poeta "que propusera comércios lúgubres a todas as damas da capital" (QUEIRÓS, 2000, p. 114). Trata-se de uma espécie de farpa àquele tipo de "homem fatal", estereótipo de poeta romântico, cuja "poesia estabelece-se como instrumento de sedução feminina" e, "sendo algo mais do que palavras e versos, qualquer que seja a sua qualidade artística, [...] envolve gestos declamatórios, prosódia de entoação musical e olhares estrategicamente endereçados" (REIS, 1999, p. 19). Mas, naturalmente, essas acusações não contavam com a credibilidade e o distanciamento exigidos aos acusadores imparciais, nem em se tratando do narrador queirosiano – cujo desmesurado erotismo entrava em choque com a própria moralidade intrínseca aos seus pressupostos estéticos –, nem de João da Ega, que vivia "enleado sempre por meninas de 15 anos, filhas de empregados, com quem às vezes ia passar a *soirée*, levando-lhes cartuchinhos de doce" (QUEIRÓS, 2000, p. 66). Tanto João da Ega quanto o próprio narrador d'*Os Maias* tentam observar Alencar e o romantismo que ele representa sob o prisma de uma análise mais ou menos realista, mas suas teses são apenas palavras, palavras, palavras, um oscilante e satânico sarcasmo que não pretende chegar a lugar algum e em cujas intermitências há contradições irredutíveis a qualquer análise mais racional. Por isso, ao final da discussão, que quase resulta em agressão física, João da Ega e Alencar acabam fazendo logo as pazes, apertando-se "com palmadas pelos ombros", tratando-se "de *irmãos na arte*" e "de *gênios*!..." (QUEIRÓS, 2000, p. 123).

Portanto, por conta dessas oscilações, dessas inconsistências e da multiplicidade de perspectivas que caracteriza esse complexo romance, mesmo o romantismo representado por Alencar aparece ao próprio narrador como algo perdoável. E, no fim do romance, também o Ega o perdoa. Além disso, lembremo-nos de tantas outras cenas em que o narrador dá-lhe ares francamente positivos, sobretudo quando é a perspectiva de Carlos ou de Ega que domina, como, por exemplo, no "sarau da Trindade", episódio em que também não está descartada a presença velada do que Carlos Reis, em "Eça de Queirós e a literatura como ficção", suspeita ser um "distanciado e perverso remoque queirosiano ao lirismo das *Odes Modernas*". Essa outra face do romantismo que Alencar incorpora, ao esboçar, "com uma poesia de empolada coloração social, uma provocação ao público, inquieto com o rumo que esta poesia parece tomar", acaba gerando um desconforto, uma tensão que apenas "se resolve e pacifica quando emerge o Alencar de sempre, sobreposto por fim a esse que perigosamente assustava

burgueses, aristocratas e funcionários do Estado", ou seja, quando, "por outras palavras, [...] o humanitarismo dissolve-se em sentimentalismo de propensão religiosa" (REIS, 1999, p. 28) e as rimas fundem-se "num murmúrio de ladainha, como evoladas para uma Imagem que pregas de cetim cobrissem, estrelas de ouro coroassem. E mal se sabia já se Essa que se invocava e se esperava, era a Deusa da Liberdade – ou Nossa Senhora das Dores" (QUEIRÓS, 2000, p. 421). O próprio conde de Gouvarinho, "o representante do Poder naquela festa da Inteligência" (QUEIRÓS, 2000, p. 415), apesar de não conseguir disfarçar sua cólera por presenciar versos que considerava tão "indecentes", "numa festa de sociedade, sob a proteção da rainha, diante de um ministro da coroa", admitia, porém, tratar-se de "versos admiráveis" (QUEIRÓS, 2000, p. 422). Essa opinião expressa pelo do Gouvarinho, a respeito da beleza formal dos versos de Alencar, coincide com a do próprio narrador, que, apesar de ironizar a impossibilidade de discernimento entre clericalismo e socialismo no conteúdo dos versos declamados por Alencar, reconhece que os mesmos "rolavam, cantantes e claros; e a sua onda larga arrastava os espíritos mais positivos" (QUEIRÓS, 2000, p. 420).

A impossibilidade de uma confirmação inequívoca da suspeita levantada por Carlos Reis é mais uma prova de que esse narrador não pretendia representar uma verdade baseada em "erro", "ignorância", "preconceitos", "tradição", "rotina" e, sobretudo, "*Ilusão*", elementos que "formam em torno de cada fenômeno uma névoa que esbate e deforma os seus contornos, e impede que a visão intelectual o divida no seu *exacto*, *real*, e *único* modo de ser". Os trechos entre aspas são de uma carta de Fradique a Antero de Quental, citada pelo narrador de "Memórias e Notas", para quem a suprema qualidade intelectual de Fradique parecia-lhe "uma percepção extraordinária da realidade". Nessa carta, Fradique afirmava que "todo fenômeno, pois, tem, relativamente ao nosso entendimento e à sua potência de discriminar, uma realidade", ou seja, "certos caracteres, [...] certos *contornos* que o limitam, o definem, lhe dão feição própria no esparso e universal conjunto, e constituem o seu *exacto*, *real* e *único* modo de ser" (QUEIRÓS, 2002, p. 69). Dando-lhe como exemplo as "manhãs de nevoeiro, numa rua de Londres", "no Outono, em Novembro", em que "há dificuldade em distinguir se a sombra densa que ao longe se empasta é a estátua de um herói ou o fragmento de um tapume", Fradique propõe a Antero que,

> para a maioria dos espíritos uma névoa igual flutua sobre as realidades da Vida e do Mundo. Daí vem que quase todos os seus passos são transvios, quase todos os seus juízos são enganos; e estes constantemente estão trocando o templo e a taverna. Raras são as visões intelectuais bastante agudas e poderosas para romper através da neblina e surpreender as linhas exactas, o verdadeiro contorno da realidade (QUEIRÓS, 2002, p. 70).

Eça chegara a interromper a escrita de *Os Maias* para levar a termo a sua tentativa de publicação da *Correspondência de Fradique Mendes*. Essas obras pertencem ao mesmo Eça, o "último". O que esse trecho da carta de Fradique a Antero nos revela é que o Eça dessa época, embora procurasse novos critérios para aferi-la, não havia desistido da verdade. Para ele, ela apenas andava à volta em um nevoeiro, que deveria ser perscrutado para que os seus contornos pudessem revelar "o seu *exacto*, *real* e *único* modo de ser". As dificuldades encontradas para distingui-la nesse nevoeiro requeriam certa qualificação da visão. Por isso Eça vai buscar na ampliação de suas perspectivas um aumento de acuidade. O desdobramento através de Fradique não tem outro fim senão o de chegar ao estado daquelas "visões intelectuais bastante agudas e poderosas", "capazes de romper através da neblina e surpreender as linhas exactas, o verdadeiro contorno da realidade", que dintinguem a "estátua de herói" de um "fragmento de tapume" num dia de nevoeiro. O Eça da maturidade ainda acreditava na verdade, mas também reconhecia que não era capaz de discernir com nitidez os seus contornos. O quão longe ele estava das "esplêndidas confianças" da "mocidade", fase da vida em que "só por amar a Verdade", se "imagina que a possui" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1447), conforme reconhece na "Advertência à 1º edição" de *Uma campanha alegre*, versão refundida das *Farpas*, com evidentes recuos relativamente ao ideário realista-naturalista.

Em *Os Maias*, vemos um esforço de Eça para não ter sua visão limitada pela névoa deformadora da realidade, uma atitude que já havia sido anunciada em 1886, no *Prefácio do "Brasileiro Soares"*, de Luís de Magalhães. Com isso, essa obra torna-se complexa, dialógica ou mesmo ambígua. A sensação de falta de acuidade diante de uma existência que, por revelar-se inextricável, parece também perder o sentido, permeia a maior parte dessa obra. Em "A poética do grotesco e a coesão estrutural de 'Os Maias'", Ofélia Paiva Monteiro afirma que, "subjacente a toda a construção do romance, e mesclando-se profundamente com a sua própria comicidade, está uma desenganada filosofia da existência" (MONTEIRO, 1990, p. 24). Segundo essa autora, "disseminados pelo romance, como refrão" a que o seu epílogo corresponde, se acham "juízos que vão marcando, em contextos frequentemente triviais, se não francamente burlescos, o fatal caráter *decepcionante* e *desconcertado* da vida" (MONTEIRO, 1990, p. 25).

Em Sintra, após a queixa de Eusebiozinho pela frustração às suas expectativas de "gozar um bocado de poesia" (havia se desentendido com Concha, uma das prostitutas espanholas que para lá havia levado), Carlos bate-lhe "melancolicamente no ombro", dizendo: "─ A vida é assim, Eusebiozinho" (QUEIRÓS, 2000, p. 159). No mesmo dia, Cruges diz-se desapontado ao chegar a Seteais, de onde tinha uma recordação romântica, guardada dos

tempos da infância. Carlos retruca-lhe: "─ A vida é feita de desapontamentos!" (QUEIRÓS, 2000, p. 164). Após ouvir de Carlos a triste história de Maria Eduarda, Ega murmura: "Que estranha coisa, a vida!" (QUEIRÓS, 2000, p. 354).

Para Monteiro, estes "estribilhos tristonhos" funcionam no romance como "uma espécie de pontuação, discretamente lançada, a solicitar ao leitor a inscrição do suceder diegético, por cómico que se afigure, no campo 'sério' de uma 'spleenática' reflexão sobre a vida" (MONTEIRO, 1990, p. 26). Essas "desenganadas sínteses da existência" são retomadas no epílogo do romance, para onde elas parecem ser direcionadas como notações premonitórias. Vejamos o excurso final do romance:

> Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até ao fim...
> ─ Creio que não, disse o Ega. Por fora, à vista, são desconsoladores. E por dentro, para eles mesmos, são talvez desconsolados. O que prova que neste lindo mundo ou tem de se ser insensato ou sensabor...
> ─ Resumo: não vale a pena viver...
> ─ Depende inteiramente do estômago! atalhou Ega.
> Riram ambos. Depois Carlos, outra vez sério, deu a sua teoria da vida, a teoria definitiva que ele deduzira da experiência e que agora o governava. Era o fatalismo muçulmano. Nada desejar e nada recear... Não se abandonar a uma esperança - nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge, com a tranquilidade com que se acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves. E, nesta placidez, deixar esse pedaço de matéria organizada, que se chama o Eu, ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito Universo... Sobretudo não ter apetites. E, mais que tudo, não ter contrariedades.
> Ega, em suma, concordava. Do que ele principalmente se convencera, nesses estreitos anos de vida, era da inutilidade do todo o esforço. Não valia a pena dar um passo para alcançar coisa alguma na terra - porque tudo se resolve, como já ensinara o sábio do *Eclesiastes*, em desilusão e poeira.
> ─ Se me dissessem que ali em baixo estava uma fortuna como a dos Rothschilds ou a coroa imperial de Carlos V, à minha espera, para serem minhas se eu para lá corresse, eu não apressava o passo... Não! Não saia deste passinho lento, prudente, correto, seguro, que é o único que se deve ter na vida.
> ─ Nem eu! acudiu Carlos com uma convicção decisiva.
> E ambos retardaram o passo, descendo para a rampa de Santos, como se aquele fosse em verdade o caminho da vida, onde eles, certos de só encontrar ao fim desilusão e poeira, não devessem jamais avançar senão com lentidão e desdém. Já avistavam o Aterro, a sua longa fila de luzes. De repente Carlos teve um largo gesto de contrariedade:
> ─ Que ferro! E eu que vinha desde Paris com este apetite! Esqueci-me de mandar fazer hoje para o jantar um grande prato de paio com ervilhas.
> E agora já era tarde, lembrou Ega. Então Carlos, até aí esquecido em memórias do passado e sínteses da existência, pareceu ter inesperadamente consciência da noite que caíra, dos candeeiros acesos. A um bico de gás tirou o relógio. Eram seis e um quarto!
> ─ Oh, diabo!... E eu que disse ao Villaça e aos rapazes para estarem no *Braganza* pontualmente às seis! Não aparecer por aí uma tipoia!...
> ─ Espera! exclamou Ega. Lá vem um «americano», ainda o apanhamos.
> ─ Ainda o apanhamos!
> Os dois amigos lançaram o passo, largamente. E Carlos, que arrojara o charuto, ia dizendo na aragem fina e fria que lhes cortava a face:
> ─ Que raiva ter esquecido o paiozinho! Enfim, acabou-se. Ao menos assentamos a teoria definitiva da existência. Com efeito, não vale a pena fazer um esforço, correr com ânsia para coisa alguma...
> Ega, ao lado, ajuntava, ofegante, atirando as pernas magras:
> ─ Nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder...
> A lanterna vermelha do «americano», ao longe, no escuro, parara. E foi em Carlos e em João da Ega uma esperança, outro esforço:
> ─ Ainda o apanhamos!

> ─ Ainda o apanhamos!
> De novo a lanterna deslizou, e fugiu. Então, para apanhar o «americano», os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia (QUEIRÓS, 2000, p. 493-4).

O tempo que levaram com as especulações existenciais de tonalidade pessimista custara a Carlos o esquecimento do jantar marcado, pontulamente, para as seis horas no "*Braganza*". E a questão em discussão era uma polarização entre o "sensabor" e o "insensato". Para além desse epílogo, *Os Maias*, como um todo, acabam revelando, de certa forma, que a sensaboria de uma visão estritamente racional do mundo é incapaz de precaver o homem contra a insensatez que, por vezes, caracteriza a existência. Por isso, perder o jantar por ter se demorado em especulações sobre a sensaboria pareceu tão insensato a Carlos. Segundo o narrador de "Memórias e Notas", ao ouvir, certa vez, o nome de Renan durante o ataque a um "pitéu sem igual", Fradique – que, apesar de toda a dispersão, sabia determinar metodicamente suas prioridades – protestara "com paixão": "— Nada de ideias! Deixem-me saborear essa bacalhoada, em perfeita inocência de espírito como no tempo do Senhor D. João V, antes da Democracia e da Crítica!" (QUEIRÓS, 2002, p. 82). Ofélia Paiva Monteiro afirma que "o efeito grotesco" em *Os Maias* "está precisamente neste jogo entre o trivial e o enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda e fatal, revelador das potências obscuras ou malignas que se ocultam sob a fachada do quotidiano mais vulgar" (MONTEIRO, 1990, p. 28). Também a lembrança do "paiozinho", "com ervilhas", após as pessimistas reflexões de Carlos sobre a existência deve-se ao "efeito grotesco" apontado por Monteiro. Esse efeito é prenunciado desde o início do romance. Vejamos este trecho da descrição, logo nas suas primeiras páginas, do que viria a ser o jardim do Ramalhete:

> o Ramalhete possuía apenas, ao fundo dum terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatasinha seca, um tanque entulhado, e uma estatua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Venus Citereia) enegrecendo a um canto na lenta umidade das ramagens silvestres (QUEIRÓS, 2000, p. 7).

Após a reforma coordenada por Carlos:

> Não era de certo o jardim de Santa Olávia: mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Venus Citereia parecendo agora, no seu tom claro de estatua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do grande século... E desde que a água abundava, a cascatasinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com os seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de náiade domestica, esfiado gota a gota na bacia de mármore (QUEIRÓS, 2000, p. 10).

E, enfim, no epílogo:

> Em baixo o jardim, bem areado, limpo e frio na sua nudez de inverno, tinha a melancolia de um retiro esquecido que já ninguém ama: uma ferrugem verde de umidade cobria os grossos membros da Vênus Citereia; o cipreste e o cedro envelheciam juntos como dois amigos num ermo; e mais lento corria o prantosinho da cascata, esfiado saudosamente gota a gota na bacia de mármore (QUEIRÓS, 2000, p. 489).

Segundo Carlos Reis, "a responsabilidade oculta da intriga é atribuída a forças que as personagens não controlam e que parecem apostadas em encaminhá-las para o trágico desenlace: é uma fatalidade transcendente (que não é a fatalidade naturalista) que determina o trajeto de vida das personagens" (REIS, 2009, p. 20-1). Ora, desde o início do romance o narrador está anunciando essas forças (o amor e a morte), premonitoriamente, através de símbolos facilmente reconhecíveis (a Vênus Citereia, o cipreste e o cedro). No entanto, a reflexão de João da Ega após tomar conhecimento do incesto não deixa de sugerir uma proposta de leitura "que lhe reduza a ressonância trágica a proporções mais 'naturais' e mais consentâneas com a verossimilhança realista" (MONTEIRO, 1990, p. 27). Inicialmente, ele é dominado pelo espanto ante aquela possibilidade numa sociedade que considerava tão policiada:

> Era acaso verossímil que tal se passasse, com um amigo seu, numa rua de Lisboa, numa casa alugada à mãe Cruges?... Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia-Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papeis, com tanto registro de batismo, com tanta certidão de casamento, não podia ser! Não! não estava no feitio da vida contemporânea que duas crianças separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos ─ para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinagem! Não era possível. Tais coisas pertencem só aos livros, onde vêm, como invenções sutis da arte, para dar, à alma humana um terror novo... (QUEIRÓS, 2000, p. 427-8).

Na sequência de sua análise (marcada por um positivismo em franco colapso), João da Ega reconhece a verossimilhança do incesto com base em fatores sociológicos e psicológicos (que obviamente não convencem o leitor mais arguto):

> E pouco a pouco aquela luz viva, saída do alto, parecia ao Ega penetrar nessa intrincada desgraça, aclará-la toda, mostrar-lhe bem a lenta evolução. Sim, tudo isso era provável no fundo! Essa criança, filha duma senhora que a levara consigo, cresce, é amante dum brasileiro, vem a Lisboa, habita Lisboa. Num bairro vizinho vive outro filho dessa mulher, por ela deixado, que cresceu, é um homem. Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela por seu lado, loura, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor d'uma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas. Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelavam, os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem! Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu coco, nunca se notariam e seguiriam diversamente nos seus destinos diversos. Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável... E um dia o sr. Guimarães passa, a verdade terrível estala! (QUEIRÓS, 2000, p. 428).

Esta é mais uma demonstração da complexidade dessa obra, que se revela através de uma multiplicidade de perspectivas, às vezes complementares, às vezes contraditórias, como é o caso do entrecho acima, do monólogo interior de João da Ega, que representa a crise positivista diante da impossibilidade de explicação racional, coerente e total da sociedade e das ações dos indivíduos. É justamente tal confiança que está em franco colapso no Eça que publica esse romance, em que "[joga] todas as suas fichas para atingir aí o eclipse de seu próprio projeto literário", como afirma Sérgio Nazar David, em "O mundo, o Diabo e a Carne – Eça de Queirós e os inimigos da Alma" (DAVID, 2007, p. 100). E esse é o mesmo Eça que se via cada vez mais motivado com o seu projeto de publicação das cartas de Carlos Fradique Mendes, obra em que pretendia representar o apagamento da sua própria condição de autor. Em "Pluridiscursividade e representação ideológica n'Os Maias", Carlos Reis afirma que

> A "ressurreição" de Fradique Mendes ocorre num contexto significativo e bem conhecido: é o Eça dos anos 80, progressivamente descrente do Naturalismo e do Positivismo, distanciado, por exemplo, da convicção de que as personagens são explicáveis pela via de mecanismos deterministas, algo céptico quanto à possibilidade de o sujeito atingir e manter a coerência (de princípios éticos, de crenças estéticas, de opções ideológicas) como valor dominante (REIS, 1999, p. 126).

Em *Eça de Queirós*, Reis observa que "o fradiquismo pode ser entendido como alternativa ao pensamento da Geração de 70, de que o Eça dos anos 80 se ia distanciando, sem assumir claramente esse distanciamento como rutura". De certa forma, "é ao fradiquismo que cabe cumprir essa função, com todas as ambiguidades que um tal processo evidencia" (REIS, 2009, p. 21). Em *Os silêncios de Eça*, o fradiquismo é definido por Reis como o momento culminante da progressiva tendência de Eça para o silêncio, e, por isso, "termo de chegada de um fundamental veio evolutivo da obra e da estética queirosianas. Silêncio agora condividido, de forma algo ambígua, por Eça e por esse *outro* que dele tenta autonomizar-se" (REIS, 2002, p. 33). Com Fradique, Eça apresenta "uma poética da perfeição inefável e inalcançável", em que "o escritor acaba por se reduzir ao silêncio de quem, à força de almejar uma (inatingível) beleza suprema, termina por legar à posteridade não uma obra, mas a sua pura e absoluta ausência" (REIS, 2000, p. 15). É o que podemos constatar neste trecho de "Memórias e Notas", em que, após a insistência de seu biógrafo para que ele escrevesse as memórias de sua viagem à África, Fradique, impacientemente, dá-lhe a seguinte resposta:

> — Não! Não tenho sobre a África, nem sobre coisa alguma neste Mundo, conclusões que, por alterarem o curso do pensar contemporâneo, valesse a pena registar... Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens. E então pior! Porque o verbo humano, tal como o falamos,

> é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual, ou reproduzir a simples forma dum arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever! (QUEIRÓS, 2002, p. 104-5).

Essa ideia de que ninguém sabia escrever é desenvolvida mais à frente, quando o biógrafo de Fradique revela o descontentamento deste com os escritores "modernos":

> A distensão retumbante de Hugo era tão intolerável como a flacidez oleosa de Lamartine. A Michelet faltava gravidade e equilíbrio; a Renan solidez e nervo; a Taine fluidez e transparência; a Flaubert vibração e calor. O pobre Balzac, esse, era duma exuberância desordenada e barbárica. E o preciosismo dos Goncourt e do seu mundo, parecia-lhe perfeitamente indecente... (QUEIRÓS, 2002, p. 105).

Dizendo-se aturdido, o biógrafo pergunta "àquele «feroz insatisfeito» que prosa pois concebia ele, ideal e miraculosa, que merecesse ser escrita", ao que Fradique lhe teria respondido:

> «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza — e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...»
> — Enfim — exclamei — uma prosa como não pode haver!
> — Não! — gritou Fradique — uma *prosa como ainda não há*!
> Depois, ajuntou, concluindo
> — E como ainda a não há, é uma inutilidade escrever. Só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo (QUEIRÓS, 2002, p. 105-6).

O biógrafo de Fradique conclui que "tudo isto era talvez especioso e pueril, mas revelava o sentimento que mantivera mudo aquele superior espírito — possuído da sublime ambição de só produzir verdades absolutamente definitivas, por meio de formas absolutamente belas" (QUEIRÓS, 2002, p. 106). Por isso, "a vida de Fradique foi assim governada, por um tão constante e claro propósito de abstenção e silêncio" (QUEIRÓS, 2002, p. 107).

Em *Os Maias*, essa preocupação estética silenciadora já havia aparecido numa cena em que Carlos, "com os olhos na página meio escrita, coçando a barba, desanimado e estéril", retomava "lentamente a pena", após uma conversa com Vilaça, que havia saído. Mas, "quase em seguida apareceu Afonso da Maia, ainda de chapéu, à volta do seu passeio matinal no bairro" (QUEIRÓS, 2000, p. 174). O avô de Carlos, "dando um olhar risonho aos manuscritos espalhados sobre a banca", pergunta:

> ─ Então, aqui, trabalha-se, hein?
> Carlos encolheu os ombros:
> ─ Se é que se pode chamar a isto trabalhar... Olhe aí para o chão. Veja esses destroços... Enquanto se trata de tomar notas, coligir documentos, reunir materiais, bem, lá vou indo. Mas

> quando se trata de pôr as ideias, a observação, numa forma de gosto e de simetria, dar-lhe cor, dar-lhe relevo, então... Então foi-se...
> ─ Preocupação peninsular, filho, disse Affonso, sentando-se ao pé da mesa, com o seu chapéu desabado na mão. Desembaraça-te dela. É o que eu dizia noutro dia ao Craft, e ele concordava... O português nunca pode ser homem de ideias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase.
> ─ Questão de temperamento, disse Carlos. Há seres inferiores, para quem a sonoridade de um adjetivo é mais importante que a exatidão de um sistema... Eu sou desses monstros.
> ─ Diabo! então és um retórico...
> ─ Quem o não é? E resta saber por fim se o estilo não é uma disciplina do pensamento. Em verso, o avô sabe, é muitas vezes a necessidade de uma rima que produz a originalidade de uma imagem... E quantas vezes o esforço para completar bem a cadência de uma frase não poderá trazer desenvolvimentos novos e inesperados de uma ideia... Viva a bela frase! (QUEIRÓS, 2000, p. 175).

Ora, da "preocupação peninsular" de Carlos com a "bela frase" ao convencimento de Fradique da "inutilidade de escrever" vai um bom caminho, em que há avanços e recuos, hesitações e, no fim, silêncio: "um silêncio que à superfície aparenta ser esterilidade, mas que, a outro nível, há-de ser associado à síndrome finissecular do livro ausente e da palavra cancelada pela frustração da referência", como afirma Carlos Reis, em "Eça de Queirós e a literatura como ficção" (REIS, 1999, p. 30). Em *Os silêncios de Eça*, esse autor defende que o questionamento de Fradique à "possibilidade de representação do real" e, tendo em vista a falência dessa possibilidade, à "própria legitimidade da literatura", remete-nos a um contexto que, "no fundo, é já a impossibilidade do livro", que "no final de sua vida literária Eça de Queirós traz à cena literária do seu tempo, juntamente com outros que, voluntária ou involuntariamente, viveram essa impossibilidade, logo então ou mais tarde: Cesário Verde, Mallarmé [...]" (REIS, 2002, p. 33-4).

Em Sintra, lembrando-se "do famoso artigo da *Gazeta*" em que João da Ega, lisonjeando o marido para poder ter mais intimidade com a mulher, usara toda sua verve "celebrando até aos céus as virtudes domésticas do Cohen, o gênio financeiro do Cohen, os ditos de espírito do Cohen, a mobília das salas do Cohen", tendo aludido, ainda, num parágrafo, "ao grande sarau de máscaras do Cohen" (QUEIRÓS, 2000, p. 148), Cruges afirma a um Carlos da Maia frustrado com a busca desencontrada por Maria Eduarda, que achava tudo aquilo "pura e simplesmente insensato, e de uma sabujice indecorosa. E o que o afligia é que o Ega, com aquele talento, aquela verve fumegante, não fizesse nada...". A resposta de Carlos oscila entre a indolência – de quem, de repente, dava-se conta de que havia empregado um grande esforço em vão – e uma sinceridade cruel – motivada pelas "raivas frias" causadas por tal contrariedade: "─ Ninguém faz nada, disse Carlos espreguiçando-se. Tu, por exemplo, que fazes?". O pobre "Cruges, depois de um silêncio, rosnou encolhendo os ombros: ─ Se eu

fizesse uma boa opera, quem é que ma representava?". E Carlos, retomando a razão: "─ E se o Ega fizesse um belo livro, quem é que lho lia?" (QUEIRÓS, 2000, p. 153-4).

Apesar de não ter sido a primeira nem a última vez que Carlos revelava a sua consciência desistente nessa obra, ela ainda não tinha sido relacionada ao tema do esforço de afirmação autoral. Pelo contrário, mesmo que nunca chegasse a alcançá-lo e por mais que apenas dispensasse a este objetivo uma atenção secundária, durante quase todo o romance Carlos demonstra seu interesse em concluir a sua famosa "*Medicina Antiga e Moderna*". Mas, outro objetivo mais premente começava a ganhar a prioridade de sua dispersa atenção nesse momento, o mesmo que havia feito João da Ega revelar, também na *Gazeta do Chiado*, o único episódio realmente publicado de seu tão especulado livro "*Memórias de um Átomo*", e que se intitulava a "*Hebreia*". Por outro lado, ao alegar que não fazia sua ópera porque ninguém lha representaria, Cruges jogava a responsabilidade por sua esterilidade autoral na conjuntura sócio-cultural portuguesa: "─ Isto é um país impossível", concluiria ele (QUEIRÓS, 2000, p. 154). A reação do público à sua apresentação de uma "*sonata*" patética de Beethoven no "Sarau da Trindade" dá-lhe alguma razão a esse respeito. Mas o maestro buscaria outros caminhos para afirmar-se enquanto autor, encontrando o sucesso na "ópera-cômica". A questão é que mesmo essa mudança e esse sucesso não parecem ter sido suficientes para retirar-lhe o "*spleen*". Quando Carlos, no último episódio do romance, dá-lhe os parabéns pela "*Flor de Sevilha*", ele apenas corrige-lhe o nome da obra, "*De Granada*", e responde: "─ Sim, uma coisita para aí, não desgostaram" (QUEIRÓS, 2000, p. 479). E ficamos sem saber se ele próprio gostara da obra que fizera... Essa parece ter sido uma questão importante nos impasses enfrentados por Eça em sua própria busca pela afirmação autoral.

No devir estético de Eça, as dificuldades de afirmação autoral surgem em sincronia com a "emergente instituição da alteridade como problema marcante", sendo contemporânea "do desdobramento como estratégia propícia à sua representação" (REIS, 1999, p. 125). Em *Fradiquismo e modernidade no último Eça (1888-1900)*, Ana Nascimento Piedade afirma ver em Fradique Mendes "um paradigma da transitoriedade caótica do seu tempo, reflectindo já o *sincretismo inquieto* e a *impossível unidade da consciência moderna*". Segundo essa autora, "a dispersão que anima Fradique faz-nos antever a posterior des-ilusão modernista, face ao inevitável 'malogro de uma busca ontológica'", sendo assim, "a 'insustentável leveza' da sua ironia é a expressão do desencanto que anuncia esse longo des-encontro com o Ser" (PIEDADE, 2003, p. 292). Ao questionar-se se Fradique teria "conseguido constituir-se como uma individualidade *efectivamente distinta e autônoma* quando confrontada com a identidade

do seu inventor", ou se "terá sido Fradique unicamente projectado como uma *alteridade subsidiária*", ou seja, "redutível a uma relação de oposição (eu/não-eu) relativamente a esse 'eu' criador inicial" (PIEDADE, 2003, p. 116), essa autora afirma que, ao observarmos a relação "Eça-Fradique", assiste-se, sobretudo, a um "vai-vem" incessante "entre uma espécie de '*eu-próprio-o-outro*' em que este 'outro' não deixa de ser parte integrante daquele 'eu', numa peculiar encenação que se estabelece através de um *dialético jogo dialógico* em que o 'fabricante' de Fradique, omnipresente, ora se oculta ora se revela", sem deixar de "manter-se como que por detrás, moldando fantasiosamente a sua criatura" (PIEDADE, 2003, p. 118). Na visão de Maria João Simões, "podemos dizer que um determinado número de elementos da subjectividade de Fradique e de Eça se sobrepõem interferencialmente, criando entre eles uma continuidade descontínua", de um modo em que "não é possível descortinar (senão à lupa) no discurso de Eça-Fradique zonas nitidamente ecianas ou exclusivamente fradiquianas" (SIMÕES, 1991, p. 281).

Indagamo-nos se não terá sido essa condição de indefinição de si e do outro, essa ausência de fronteiras entre o sujeito e o objeto, o caráter essencialmente original dessa experiência. E se o seu criador faz de tudo para que essa busca seja frustrada desde a origem, por que, então, procurar pelo verdadeiro Fradique? Importa notar que, mesmo tendo uma existência precária, Fradique não deixa de representar certa ameaça à inconsistência ontológica de um Eça em crise, que subscrevia as próprias iniciais nas cartas de sua criatura. Para Ana Nascimento Piedade, "é precisamente devido à ausência de uma diferença nítida no plano especificamente estilístico que o poeta inédito Carlos Fradique Mendes não obtém a autonomia discursiva que, por sua vez, lhe proporcionaria uma *plena alteridade* relativamente ao seu inventor" (REIS, 1999, p. 116). O próprio narrador das "Memórias e Notas" reconhece que "Fradique nunca foi verdadeiramente um *autor*", mas ressalta que,

> Para o ser não lhe faltaram decerto as ideias — mas faltou-lhe a certeza de que elas, pelo seu valor *definitivo*, merecessem ser registadas e perpetuadas: e faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstracto como a única digna por belezas especiais e raras, de encarnar as suas ideias. Desconfiança de si como pensador cujas conclusões, renovando a filosofia e a ciência, pudessem imprimir ao espírito humano um movimento inesperado; desconfiança de si como escritor e criador duma Prosa, que só por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a acção inefável do absolutamente belo — eis as duas influências negativas que retiveram Fradique para sempre inédito e mudo. Tudo o que da sua inteligência emanasse queria ele que, perpetuamente, ficasse actuando sobre as inteligências, pela definitiva verdade ou pela incomparável beleza. Mas a crítica inclemente e sagaz, que praticava sobre os outros, praticava-a sobre si, cada dia, com redobrada sagacidade e inclemência. O sentimento, tão vivo nele, da Realidade fazia-lhe distinguir o seu próprio espírito tal como era, na sua real potência e nos seus reais limites sem que lho mostrassem mais potente ou mais largo esses «fumos da ilusão literária» — que levam todo o homem de letras, mal corre a pena sobre o papel, a tomar por faiscantes raios de luz alguns sujos riscos de tinta. E concluindo que, nem pela ideia, nem pela forma, poderia levar as inteligências persuasão ou encanto, que

> definitivamente marcassem na evolução da razão ou do gosto — preferiu altivamente permanecer silencioso (QUEIRÓS, 2002, p. 102-3).

Em *Do dionisismo dândi: entre Fradique e Zaratustra*, parecendo ter em vista, por detrás do silêncio de Fradique, uma forma de Eça anunciar o próprio silenciamento, Pedro Eiras pergunta-se: "Poderia Fradique acusar Eça de niilismo?" (EIRAS, 2004, p. 121). Na pergunta de Eiras está implícita a consideração da autonomia ontológica de Fradique relativamente a Eça, apesar de esse autor também reconhecer que este não foi superado estilisticamente por aquele. Em *Os silêncios de Eça*, Carlos Reis aborda o ambivalente jogo de Eça e de Fradique com o silêncio:

> Como Fradique, mas também diferentemente dele – num jogo de ambivalências, de sombras e de disfarces que talentosamente soube encenar –, Eça de Queirós está próximo e está longe de uma poética do silêncio. Está próximo, porque também ele, porventura de forma doutrinariamente menos elaborada (mas também menos artificial, é certo), viveu, entendeu e consumou o silêncio como forma de evitar a imperfeição da palavra literária, a sua inoportunidade ou até a sua ilegitimidade. Mas Eça distanciou-se de Fradique Mendes – e nesse distanciamento vai muito de uma afirmação da autonomia de Fradique, mais do que da de Eça, que disso não carecia, porque foi capaz de publicar o publicável, de conviver com a imperfeição e de resolver os seus dramas (REIS, 2002, p. 34).

Eça publicou o publicável. Talvez essa não seja uma boa resposta à pergunta de Pedro Eiras, para quem a criação de Fradique por Eça e a de Zaratustra por Nietzsche apresentam certas correspondências justamente porque seus criadores teriam escrito, "sob o nome das personagens, o que não poderiam escrever *nos seus próprios nomes*. Ambos encarregaram as criaturas de arriscar a contradição" (EIRAS, 2004, p. 102). Parece-nos que, nesse caso, melhor seria dizer que, sob a máscara de Fradique, Eça tenha publicado o que, por ele mesmo, seria impublicável. Convém lembrar que a retomada, em 1888, do proto-heterônimo Carlos Fradique Mendes – criado, em 1869, juntamente com Antero e Batalha Reis –, representara o silenciamento de Eça como autor de livros. Portanto, ao declarar sua esterilidade autoral, afirmando que, em virtude de suas limitações, a linguagem humana não seria capaz de reproduzir qualquer objeto do que se costuma chamar positivamente de realidade, Fradique dava-nos, sim, uma pista sobre as motivações do silêncio de Eça, que morreria, em 1900, deixando projetos de livros inacabados e abandonados.

No artigo *Positivismo e Idealismo*, de 1893, Eça descreve a crise do Jacobinismo, do Positivismo e do Naturalismo, demonstrando sua preocupação com os exageros da "mocidade das escolas" e das "cervejarias" do Bairro Latino parisiense. Um grupo desses jovens, que pretendia expulsar o jacobinismo "do ensino das escolas a cacete", teria invadido a aula e espancado os alunos do Sr. Aulard, um jacobino que, naquele ano, começara a professar um

curso especial da História da Revolução Francesa na Sorbone e que também proferia conferências sobre o Positivismo no Bairro Latino. A preocupação de Eça baseia-se na sua verificação de que "esta reacção não [era] sòmente tentada contra a política, mas contra a estrutura geral da sociedade contemporânea, tal como a [tinha] criado o positivismo científico" – e "de um modo inarmônico, a que [faltava] o esforço e a convergência para a unidade, mas que [vinha] fortemente caracterizado pelo propósito de mudar as fórmulas que [governavam]" (QUEIRÓS, [19--]b, passim 1494-6).

Após traçar um panorama das consequências dessa crise no contexto artístico e cultural, sobretudo o literário – quando menciona o "descrédito do naturalismo", o abandono do "romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos", até mesmo pelo "próprio mestre do naturalismo, Zola", que, para ele, era a "cada dia mais épico" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1496) –, Eça afirma que "onde esta reacção contra o positivismo científico se [mostrava] mais decidida e franca [era] em matéria religiosa" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1497), pois, "ao lado deste movimento negativo contra o positivismo – [surgia] e [crescia] paralelamente um movimento afirmativo de espiritualidade religiosa" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1498). Segundo Eça, àquela geração, de manifesta tendência "espiritualista, simbolista, neocristã e místico-socialista", "tão tumultuosamente [...] [apetecia] o divino – que, à falta dele, se [contentava] com o sobrenatural" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1499). Reconhecendo como causa de tal crise "os rigores do positivismo científico", Eça prevê que "sobre muitos problemas que a ciência não [pudera] ainda resolver, se [ia] exercer, como um socorro imprevisto, a acção da fé, duma fé renovada e transformada, acomodada às exigências da civilização e da própria ciência, que [poderia] ser chamada neocristã" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1501).

Nesse texto, Eça comenta o drama de uma geração que ansiava pelo divino, mas que já não o podia encontrar num mundo em que Deus havia sido transformado em pó e no qual se assitia ao fracasso da ciência em substituí-lo. Ao afirmar que a fé acabaria se acomodando "às exigências da civilização e da própria ciência", Eça parece ter percebido que, tanto a fé religiosa quanto a vontade incondicionada de verdade da ciência moderna buscavam conservar algo de divino num mundo órfão de Deus. Apesar do acirrado combate entre o espiritualismo (condensado no termo "Idealismo") e o positivismo, Eça afirma que a fé religiosa poderia acomodar-se às exigências racionais da ciência porque ambas, com seu caráter ortodoxo, não representavam, para uma civilização que via suas principais certezas em plena deriva, muito mais do que tentativas desesperadas de encontrar algum refúgio, alguma estabilidade, alguma segurança num mundo cada vez mais caótico. Nesse sentido, ele parece

compartilhar com Nietzsche a ideia de que, no fundo, tanto o princípio validador da religião quanto o da ciência pressupõem uma divisão moral do mundo em essência e aparência, em que a segunda é vista como hierarquicamente inferior à primeira. Eça termina o artigo da seguinte forma:

> Nunca mais ninguém, é certo, tendo fixo sobre si o olho rutilante e irônico da ciência, *ousará acreditar que, das feridas que o cilício abria sobre o corpo de S. Francisco de Assis, brotavam rosas de divina fragrância*. Mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, *duvidará em ir respirar, pela imaginação, e se for possível colher, as rosas brotadas do sangue do santo incomparável*. (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1501).

O que Eça afirma aí é que nunca mais uma confiança incondicional levantar-se-ia sem a correlata pressuposição de uma desconfiança incondicional – paradoxo que caracterizaria essencialmente o século que ele não veria. Eça parece reconhecer que a contradição apresentada nesse trecho não era apenas um efeito positivo da crise, mas a essência mesmo daquilo que após ela se seguiria. Nesse sentido, o seu artigo propõe a dissolução, pelo menos no plano da especulação estética, da tradicional hierarquia entre verdade e aparência: "E isto é para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio" (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1501).

Ao escrever esse artigo, talvez tenha ocorrido a Eça a seguinte questão: com a crise das certezas propagadas pelo positivismo e com o fim do realismo-naturalismo, que rumo deveriam tomar os "fazedores de prosa ou de versos"? A resposta para esse problema, como vimos no último trecho citado, é dada com o paradoxo criado a partir da exploração do tema do misticismo, que ele via generalizado no fim do século. Vejam que, nas duas hipotéticas situações, o objeto abordado é sempre o mesmo: a rosa (e o seu perfume). As circunstâncias que envolvem esse objeto são duas: brotar das feridas abertas pelo cilício; brotar do sangue que jorra dessas feridas. A supressão das antinomias formadas pelas atitudes contraditórias do sujeito hipotético (ninguém) ante tal objeto (nunca ousar acreditar (duvidar); nunca duvidar (acreditar)) determinam a não existência ou a existência do objeto. Mas, é somente através da afirmação de sua condição paradoxal, de sua relação de ambivalência com as exigências da ciência e do senso comum – e dele mesmo com a realidade que o rodeia –, que o sujeito torna-se peça fundamental na configuração das possibilidades interpretativas da realidade, pois a "desconfiança incondicional" – imposta pelos ditames da razão – acerca da objetividade de um determinado fenômeno não é hierarquicamente superior à "confiança incondicional" herdada da fé religiosa. Enfim, após o colapso do positivismo, Eça parece ter chegado à conclusão de que, ontologicamente, o objeto observado não é indiferente ao sujeito que

observa e que o conhecimento científico, com seu princípio metafísico de validação fenomênica, não possuía mais os privilégios hierárquicos de outrora.

Mesmo criticando o racionalismo positivista, Eça não assume a causa dos que invadem a sala do Sr. Aulard – professor jacobino que ministrava aulas sobre a história da revolução francesa no Bairro Latino de Paris –, espancando-o juntamente com seus alunos. Apesar de especular sobre a crise da ciência, da filosofia positivista e, consequentemente, da estética realista-naturalista mais ortodoxa, que a ela estava atrelada, Eça não prega o abandono completo da análise e da observação. Pelo contrário, parece antever, pelo menos no plano artístico, novas possibilidades para o futuro, como podemos constatar no trecho a seguir:

> Mas tudo isto são temerosas questões. Descendo delas, mais especialmente para este renascimento espiritual, este nevoeiro místico que em França e em Inglaterra está lentamente envolvendo a literatura e a arte, eu penso que ele será benéfico – benéfico como todos os nevoeiros, repassados de fecundo orvalho e donde as flores emergem com mais viço, mais cor, mais graça e mais doçura de aroma (QUEIRÓS, [19--]b, p. 1501).

À altura em que escreve esse artigo, Eça estava em meio ao naufrágio do mundo no qual se formara e ao qual ajudara a conformar, por isso ele não podia perceber o quão perto se encontrava de algo por vir. Tanto aquilo que, nesse seu artigo, ele aponta como uma conquista resultante da crise – porque permaneceria mesmo após a resolução desta –, quanto o que considera apenas como fatos de natureza transitória – pois iriam se dissipar com o "nevoeiro místico finissecular" –, configurariam aspectos decisivos e marcantes dos maiores impasses do homem no século XX. Talvez tenha sido essa falta de nitidez quanto ao caminho a seguir em meio ao "nevoeiro" que o tenha feito abandonar algumas de suas obras e o impedido de concluir outras, como o próprio Fradique de 88.

Em *Os Maias*, Eça demonstra, com o personagem Alencar, que não era necessário negar o romantismo, mas antes aceitá-lo, deixá-lo consumar-se, vê-lo compostar-se para, enfim, saber o que o homem poderia criar após a superação, mesmo o apodrecimento, deste que foi um dos grandes momentos da história da arte e das ideias. Por isso é que o grande Tomás de Alencar está presente do início ao fim dessa longa obra, por isso a indulgência de Carlos e de Ega com os seus "dentes estragados" e com a insistente recitação de seus versos, sempre em momento inoportuno, a não ser no "Sarau da Trindade", onde Alencar satisfaz o anseio de Ega pelo pitoresco que ele lá havia ido procurar. Talvez este tenha sido mesmo o único momento oportuno à recitação de sua poesia nessa extensa obra. De certa forma, o horror dos Gouvarinhos pela declamação da poesia social de Alencar – o que vale dizer o

horror dos privilegiados ante a exigência pública dos desfavorecidos numa ocasião oficial, mesmo num tom e num estilo que ainda era pouco discernível do clerical – não deixa de ser um motivo para que se assistisse, até a irreversível dissipação, o esvair-se do que andava moribundo, mesmo que para isso também fosse necessário assistir à sua inevitável agonia. O mesmo também vale para o naturalismo e para o positivismo e, como Eça afirma em "Positivismo e Idealismo", tudo isso seria benéfico para os fazedores de prosa e de poesia. Após a dispersão do nevoeiro causado pela suspensão residual de tudo aquilo que estava se descompondo, talvez surgissem os aromas revigorantes de uma nova e fecunda primavera. E não é com inocência que Eça prevê que não se deixaria de ir espreitar o surgimento desse novo aroma sob o cilício de São Francisco, apesar do que a "Ciência" pudesse julgar a esse respeito. Com isso, Eça parece entender que era necessário ultrapassar tanto a fé quando a veracidade para sentir o novo aroma, o aroma da modernidade que ele apenas pressentiria, mas que nuca deveras veria.

Se o jovem Eça é aquele que decreta a morte de Deus e do Diabo, vindo depois a defender os princípios do ideário positivista e realista-naturalista durante a década de 70, o Eça da maturidade é o que percebe que não haver mais no mundo nenhum lugar seguro onde o homem pudesse se amparar, nenhuma trilha reta e certa que o levasse a um fim conhecido e previsível. E se, em toda a sua vida, ele foi positivista o suficiente para não ceder às investidas do espiritualismo, sobretudo no fim do século, também devemos reconhecer que sua autocrítica também não lhe permitiu fechar os olhos aos limites da própria ciência. Entre uma coisa e outra, muitas incertezas. Por outro lado, o silêncio a partir de 1888, representado pelos livros que não publicara ou cuja escrita não terminara, parece-nos indicativo de sua antecipação à "nova reflexão" que Adorno afirma ter sucedido à "reflexão pré-flaubertiana", ou seja, a "uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva" (ADORNO, 2003, p. 60).

Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot afirma que "a literatura só poderia ser concebida em sua integralidade essencial a partir da experiência que lhe retira as condições usuais de possibilidade". Segundo esse autor, fora essa a situação enfrentada por Mallarmé em sua "memorável crise", "já que, ao conceber a Obra, é no momento justo em que, tendo '*sentido sintomas muito inquietantes causados pelo simples fato de escrever*', escreve doravante porque escrever deixa de se apresentar a ele como uma atividade possível" (BLANCHOT, 2005, p. 341-2). Apesar de Mallarmé ter perscrutado até a origem o ato de escrever, o seu tão projetado livro de estaria mesmo fadado a ser, para sempre, um "livro por

vir", existente apenas no horizonte do provável.

Hugo Friedrich identifica nessa crise de Mallarmé uma espécie de "dissonância ontológica" caracterizada pela "ruptura entre linguagem e idealidade, entre querer e poder, entre aspiração e meta" (FRIEDRICH, 1978, p. 130). A linguagem mostra-se insuficiente como ponte para o absoluto. Talvez Mallarmé não tenha percebido que era mesmo o absoluto, a sua possibilidade, que entrava em crise naquele momento. A sensação de vazio que aflige o homem não está localizada entre a linguagem e a idealidade, como indicativa de um "fracasso da linguagem frente ao absoluto", ou "do absoluto frente à linguagem" (FRIEDRICH, 1978, p. 131), mas na consciência de que já não há uma transcendência a ser buscada e, portanto, na impossibilidade de um contato do homem com essa transcendência, com essa verdade, com esse ideal. O homem está só no mundo e, para sobreviver a ele, só dispõe de uma linguagem precária, dúbia, humana.

Cesário Verde também não publicou o livro que prometera mais de uma vez. *O Livro de Cesário Verde* foi editado e publicado por seu amigo Silva Pinto, em abril de 1887 – cerca de nove meses após a morte do autor –, com uma tiragem de 200 exemplares, destinados a serem "distribuídos pelos parentes, pelos amigos e pelos admiradores *provados* do ilustre poeta, bem como por Bibliothecas do paiz e do estrangeiro" (PINTO *apud* VERDE, 2004, p. 144).

Na capa desse livro consta, além de seu título e do nome de quem o publicara, a menção às seguintes datas: 1873-1886. Seria esse o tempo cronológico correspondente ao início e ao término da produção poética de Cesário (cerca de treze anos), limitado pela publicação de seu primeiro poema, "A forca", no *Diário de Notícias* de Lisboa, no dia 12 de novembro de 1873; e pela morte do próprio poeta. No entanto, a sua última publicação em vida, o poema "Nós", ocorrera em 5 de setembro de 1884, na revista parisiense *A Ilustração*.

O "*Livro*" de Cesário é composto por vinte e dois poemas, alguns já publicados pelo próprio autor, em diversos jornais e revistas, outros inéditos. Os poemas publicados em vida por Cesário apresentam-se com importantes variantes nessa edição, de responsabilidade de Silva Pinto. Segundo o editor, que era grande amigo de Cesário, os critérios da edição seguem fielmente um plano de livro que Cesário Verde ter-lhe-ia deixado e que ele afirmara ter recebido do irmão do poeta, Jorge Verde, juntamente com todos os originais dos poemas que deveriam entrar no "*Livro*". Nada mais se sabe sobre esse plano. Além disso, após a sua morte, um incêndio na quinta da família do poeta, em Linda-a-Pastora, teria destruído o seu espólio.

Estruturalmente, o "*Livro*" apresenta os poemas distribuídos em dois grandes grupos:

"Crise Romanesca" (com seis poemas) e "Naturaes" (com dezesseis poemas). A segunda série inicia-se com um poema que nos dirá muito a respeito de como Cesário Verde entendia o seu ofício de artista, que fazia parte de sua vida de homem de forma tão legítima quanto o seu trabalho como "empregado no comércio". Estamos falando do poema que, em *O livro de Cesário Verde*, recebe o nome de "Contrariedades". Esse poema vem à luz, pela primeira vez, em 18 de março de 1876, no jornal *O Porto*, com o nome de "Nevroses". Porém, antes de o abordarmos, precisamos recuar ao ano anterior, 1875, quando Cesário, em carta ao amigo Silva Pinto, faz as seguintes declarações:

> [...] Cá vou vivendo cheio de trabalho comercial. Estes últimos dias tenho tido algumas novidades.
> Ontem à noite, quando saía da loja encontrei o Henrique das Neves que me disse isto:
> "O Teófilo leu os seus versos e, falando a respeito do Guilherme de Azevedo, disse que este era talvez o único que no futuro poderá representar a poesia moderna, por ser quem trilha a verdadeira senda; tanto mais que se apresenta agora uma nova turba de rapazes que andavam mal."
> "E referindo-se à sua "Esplêndida" censurou que um homem, para captar as simpatias de uma mulher, desça ao lugar dos lacaios. Disse que um poeta amante e moderno devia ser trabalhador, forte e digno e não se devia rebaixar assim." Dize francamente o que pensas disto. (VERDE, 2003, p. 201).

O tom geral desta carta é de insegurança e de incertezas. De acordo com Joel Serrão, Cesário teria sofrido grande desilusão com os comentários de Teófilo. O poeta não entendia: "esperava aplausos dos revolucionários e, afinal, pedradas é que recebe" (SERRÃO, 2003, p. 201). As palavras de Teófilo Braga, reproduzidas por Henrique das Neves – que antecipavam a ausência do nome de Cesário no *Parnaso Português Moderno* (1877), a antologia de poesias organizada por Teófilo como a mais representativa de seu tempo –, dirigiam-se, de modo mais específico, contra o poema "Esplêndida", um dos três que Cesário havia publicado em 22 de março de 1874, no *Diário de Notícias*, com um tema mais geral de "Fantasias do impossível". Os outros dois poemas foram "Arrojos" e "Caprichos", dos quais somente este último figuraria n'*O Livro de Cesário Verde*, com o nome de "Responso" – o sexto e último poema da primeira parte do livro e o segundo, dentre os que nele viriam a constar, a ter sido publicado por Cesário (o primeiro fora "Cantos da tristeza", cujo nome no livro é "Setentrional").

Ainda na referida carta, é possível perceber que, além da opinião negativa de Teófilo, algo estranho acontecera após a publicação daqueles três poemas. No parágrafo seguinte, Cesário afirma a Silva Pinto que considerava absolver Gomes Leal de um mal-entendido, que teria havido entre eles. O problema estaria relacionado a uma suposta pressão de Cesário sobre o então editor do *Diário de Notícias*, Eduardo Coelho, para que os três poemas aos

quais já nos referimos fossem publicados antes do poema "Justiça", de Gomes Leal. Ainda no parágrafo em questão, Cesário menciona a Silva Pinto que, após terem se reconciliado, Gomes Leal ter-lhe-ia dito que ele "não obrara bem marcando um prazo para os [seus] versos serem publicados no *Diário de Notícias* e exigindo do Eduardo Coelho que eles saíssem primeiramente que a 'Justiça' dele" (VERDE, 2003, p. 202). A insegurança de Cesário quanto aos resultados da publicação daqueles versos – e dos esforços para tal – fica patente no tom de incerteza que marca estas palavras: "Não sei. Os meus estavam lá havia muito e os dele foram entregues então" (VERDE, 2003, p. 202).

No parágrafo seguinte da mesma carta, Cesário tenta amenizar a gravidade que desconfia pairar sobre o acontecido e demonstrar que entre ele e Gomes Leal já não havia mais problema algum, e que o que houvera não fora senão fruto de equívocos provocados por terceiros: "Diziam-lhe que eu dizia mal dele e diziam-me que ele dizia mal de mim. Agora creio que estamos bem" (VERDE, 2003, p. 2002). Mais adiante, revela-se a duplicidade de sua vida de poeta e de "empregado no comércio": "Desculpa, meu Silva Pinto, estas minuciosidades que talvez te façam rir. Hoje é dia de santo e disponho de tempo" (VERDE, 2003, p. 203). Na sequência, Cesário menciona o contato que tivera com o "rapaz" que julgou "um pouco estouvado, mas de bom coração", Cristóvão Aires, a quem Tomás Ribeiro lhe apresentara e de quem diz: "foi levar-me a casa uma poesia que me é dedicada e em que me aconselha a que siga a escola do Sentimento, ou antes a que escreva apenas o que sinto" (VERDE, 2003, p. 203).

Três poemas publicados; um editor deixado em situação delicada; um poeta de dignidade símile à sua, desconsiderado numa atitude que, embora não estivesse de todo incorreta, pois, como Cesário mesmo dissera, os seus poemas já lá estava antes do dele, fora suficiente para valer-lhe um tratamento carregado de "frieza"; um presente que afrontaria a qualquer artista ciente de seu valor e que tivesse a mínima dignidade – o conselho de Cristóvão Aires; e, por fim, no penúltimo parágrafo da carta, a desconsideração pública num espaço onde lhe era de grande interesse relacionar-se, evidenciar-se: "Disseram-me que o Guimarães Fonseca leu no Martinho um folhetim em que me descompõe, e que bastantes rapazes tomaram a minha defesa e pediram que o retirasse. Creio porém que sairá, mas não sei quando" (VERDE, 2003, p. 203). Mas, apesar de ver abalada a sua posição ainda fragilmente dimensionada no contexto social e, sobretudo, artístico da época, Cesário tenta mostrar-se indiferente.

Às contrariedades geradas em seu relacionamento com as autoridades intelectuais da época; aos contratempos criados junto aos editores (a imprensa) na tentativa de ser publicado;

às indisposições experimentadas no meio artístico em que tencionava uma posição de destaque (um lhe escreve uma poesia esteticamente didática, outro um folhetim em que o descompõe); e, principalmente, às imposições de uma posição social que não lhe permitia ser o artista que almejava ser (embora sua vaidade pudesse lhe dar alguma ideia de sua genialidade); a tudo isto, Cesário responderá vaziamente: "parece-me que não me incomodará" (VERDE, 2003, p. 203).

Em outros tempos não tão distantes, Cesário era menos tolerante a provocações como essas. O poema "Ele ─ ao 'Diário Ilustrado", publicado em 1874, é uma prova de sua veia polêmica, o que é ainda mais grave por tratar-se de uma virulenta resposta dada a um simples elogio feito pelo monarquista *Diário Ilustrado*, ao qual Cesário não queria ver sua imagem associada, ao qual, no último verso do poema, Cesário chama de "o vómito real" (VERDE, 2003, p. 50).

Talvez ele não tivesse realmente se incomodado com mais essas contingências de sua vida dúplice, de poeta e de comerciante. Mas algo mais importante que o orgulho parece ter sustentado a aparência elegante do poeta. Lembremos que Silva Pinto era um amigo com quem Cesário privava de grande intimidade e era aquela voz experiente a quem ele consultava quando não mais os sentidos lhes bastavam para perceber as faces que tomavam as conjunturas que lhe interessavam. E, nesse caso específico, todos os interesses do poeta estavam em jogo.

Como já havíamos dito, Cesário começara publicando seus poemas no *Diário de Notícias*, de Lisboa, em 12 de novembro de 1873. Foram três poemas publicados de uma só vez: "A forca", "Num tripúdio de corte rigoroso" e "Ó áridas Messalinas". Dos dez poemas seguintes que publicará ("Eu e Ela", "Lúbrica...", "Ele", "Impossível", "Lágrimas", "Proh pudor!", "Manias", "Heroísmos", "Cantos da tristeza", e "Cinismos"), apenas "Ele" sairá em Lisboa, em 1874, em folha solta. Todos os outros foram publicados no *Diário da Tarde*, do Porto, entre 3 de dezembro de 1873 e 12 de março de 1874. Esse jornal era dirigido por Manuel Arriaga, amigo de Silva Pinto.

Cesário somente voltará a publicar num jornal lisboeta em 22 de março de 1874, justamente os três poemas que compõem as "Fantasias do Impossível". Após isto, até o fim da curta vida, o poeta publicará mais vinte poemas ("Vaidosa", "Flores venenosas: I – Cabelos", "Melodias Vulgares", "Cadências tristes", "Deslumbramentos", "Humorismos de amor", "Ironias do desgosto", "Desastre", "Nevroses", "A débil", "Num bairro moderno", "Merina", "Sardenta", "Cristalizações", "Noitada", "Num álbum", "Em petiz", "Manhãs brumosas (versos de um inglês)", "O Sentimento dum ocidental" e "Nós"), em Lisboa, Porto e Coimbra.

Apenas dois saíram no *Diário de Notícias*: "Num bairro moderno", em 1878, numa edição especial de brinde aos assinantes, e "Em petiz", em 29 de setembro de 1879.

Em 18 de março de 1876, portanto, quase dois anos depois do mal-entendido ocorrido com a publicação dos três poemas das "Fantasias do impossível", e depois da repercussão negativa do poema "Esplêndida", Cesário publicará no Jornal *O Porto* o poema "Nevroses", que, como já mencionamos, n'*O Livro de Cesário Verde* aparece com o título de "Contrariedades". Antes de dimensionarmos a importância desses dados que estão sendo apresentados, vejamos um trecho de Silva Pinto, em sua obra *Pela vida fora*:

> Houve então na minha vida um período que foi a minha Idade Média – em trevas e incubações de coisas. Passei de um *Jornal da Tarde* a um *Porto*, daí a uma *Gazeta do Porto*, depois a um *Diário Português*, jornais pobríssimos, efêmeros, onde eu despendi seiva para uma nova Enciclopédia. Alternavam as polícias correcionais com os conflitos pessoais... Foi esse o período iluminado e aquecido pelas cartas de Cesário Verde, e mal suspeitava o meu grande amigo as torturas reais – do isolamento, da miséria, e de toda a espécie de traições – que me entenebreciam a vida (PINTO, [19--]d, p. 51).

Essas cartas de Cesário a que Silva Pinto alude no citado trecho de *Pela vida fora* denotam todas, de forma muito sutil, uma expectativa angustiante por parte do poeta, uma busca ansiosa por um caminho a seguir em sua tentativa de se colocar como escritor e de se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição, sem, no entanto, haver uma tentativa de sua parte no sentido de se ajustar às regras específicas do campo literário em que pretendia se inserir. Nessa busca de um caminho "independente", até mesmo o velho Teófilo e o positivismo de Littré pareceram-lhe possibilidades de trajetos viáveis, como é possível observar neste trecho da já citada carta de 1877:

> Aquele artigo do Teófilo sobre Camilo que fala em disciplina mental faz-me pensar no que eu devo seguir; agora há uns poucos de dias que não leio. Estou à espera que saia a última edição do dicionário de medicina do Littré para me estudar. Que te parece? Achas extravagante? (VERDE, 2003, p. 210)

Essa "Idade Média" pela qual Silva Pinto diz ter passado corresponde, justamente, a um período também obscuro para os projetos literários do próprio Cesário. Conhecendo a fase atravessada pelo amigo, a sensibilidade de Cesário não lhe permite revelar diretamente todo o seu drama de homem-poeta, embora isto apareça algumas vezes em declarações que parecem surgir de assalto, como quando afirma, numa carta de 1875: "Não te digo mais nada porque vejo que estás numa situação em que não se ouve com sossego os que parecem muito sossegados da sua vida, como a ti te parecerá que eu estou" (VERDE, 2003 p. 206). Ou ainda, em carta já de 1877: "Que queres, se não me sinto bem em parte nenhuma e ando cheio de

ansiedades de coisas que não posso nem sei realizar" (VERDE, 2003, p. 210). A decadência no nível dos veículos de divulgação das obras será comum a ambos. Também Cesário publicará n'*O Porto*. E, na última vez em que publicar nesse jornal, reafirmará o que já havia anunciado em 1873: que tinha uma obra pronta, à espera de editores. Chegamos, então, ao momento a que visávamos desde o início, a publicação, em 18 de março de 1876, do poema "Nevroses". Vejamos o poema:

Eu hoje estou cruel, frenético exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
E agrado a pouca gente.

Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:
Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta à botica!
Mal ganha para sopas...

O obstáculo ou depura ou torna-nos perversos;
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos.

Que mau humor! Rasguei uma epopeia morta
No fundo da gaveta. O que produz o estudo?
Mais duma redacção, das que elogiam tudo,
Me tem fechado a porta.

A crítica segundo o método de Taine
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene.

Com raras excepções, merece-me o epigrama.
Deu meia-noite, e em paz pela calçada abaixo,
Soluça um sol-e-dó. Chuvisca. O populacho
Diverte-se na lama.

Eu nunca dediquei composições nenhumas,
Senão, por deferência, a amigos ou a artistas.
Independente! Só por isso os jornalistas
Me negam as colunas.

Receiam que o assinante ingênuo os abandone,
Se forem publicar tais coisas, tais autores.
Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores
Deliram por Zaccone.

Um prosador, aqui, desfruta fama honrosa,
Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*;
E a mim, não há questão que mais me contrarie

Do que escrever em prosa.

A adulação repugna aos sentimentos finos;
Eu raramente falo aos nossos literatos,
E apuro-me em lançar originais e exactos,
Os meus alexandrinos...

E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!
Ignora que a asfixia a combustão das brasas,
Não foge do estendal que lhe humedece as casas,
E fina-se ao desprezo!

Nem pão no armário, ó Deus! Chama por ela a cova.
Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,
Ouço-a cantarolar uma canção plangente
Duma opereta nova!

Perfeitamente. Vou findar sem azedume.
Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas,
Conseguirei reler essas antigas rimas,
Impressas em volume?

Nas letras eu conheço um campo de manobras;
Emprega-se a *reclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*,
E esta poesia pede um editor que pague
Todas as minhas obras...

E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?
A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?
Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...
Que vida! Coitadinha! (VERDE, 2003, p. 105-7).

"Nevroses" é o desabafo de um poeta cujo folhetim de versos foi rejeitado por um jornal. Mas esse não é um caso isolado em sua vida autoral. Na sexta estrofe, esse sujeito afirma que "mais duma redacção, das que elogiam tudo", lhe têm "fechado a porta". O poema inteiro é condicionado pela "cólera" desse que diz estimular-se com os obstáculos, tornar-se perverso com eles. Tudo o que ele nos dá a conhecer é modulado por suas "raivas frias", até mesmo os recortes através dos quais nos mostra aspectos da rotina de sua vizinha, "uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes", que "sofre de faltas de ar" e "engoma para fora", mas "deve a conta à botica" e "mal ganha para sopas...".

Só aparentemente os comentários tecidos por esse sujeito acerca de sua vizinha constituem uma interrupção ao tom de desabafo que caracteriza o poema. Apesar da compaixão que ele expressa ao se referir à engomadeira ("uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes", "pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas"), a sua impassibilidade ao perscrutar-lhe a vida tão adversa e a ironia com que revela a alienação dela diante de um tal estado de coisas, desvelam, a princípio, certo comprazimento com o mal que parece exercer uma função complementar ao seu desabafo, como meio de dissipação da cólera que dá ao poema uma tensão vital. A tensão do poema é regulada pela duração e pela intensidade da cólera do sujeito, que usa o quadro da tísica como espécie de válvula de ajuste para manter a

sua própria tensão a um nível compatível com a criação estética. Mas, é preciso dizer que isso não impede que esse poema também esteja a serviço de uma poderosa denúncia social. O alvo dessa denúncia é mesmo a situação de alienação e de desamparo das camadas populares, "o populacho" que "diverte-se na lama". Essa expressão, de coloração satânica, serve bem para dar a tonalidade do temperamento do sujeito no início do poema. A sua cólera é responsável pela impassibilidade com que ele contempla inicialmente o "pobre esqueleto branco", que mora defronte. Porém, à medida que a cólera inicial vai passando, o sujeito começa a se aprofundar com mais humanidade naquele quadro deprimente em que uma vida "esvai-se"; "nem pão no armário, ó Deus!". E, todavia, ele ouve-a, em sua alienação, "cantarolar uma canção plangente/Duma opereta nova!". Ao findar, "sem azedume" (passou-lhe a cólera), faz essa indagação desconcertante: "A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?". Mas o poema termina com uma conclusão melancólica: Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia.../Que vida! Coitadinha!".

Esse é apenas o segundo poema em que Cesário aborda as questões sociais de forma mais evidente. Já havíamos visto isso acontecer em "Desastre". Mas, em "Nevroses", há algo novo. A crítica social não é exercida com paternalismo, nem de forma inequívoca. O eu-poético é contraditório ao segundo grau. A ambiguidade do seu posicionamento ante a realidade social que o cerca, dando a entender que a mesma se tratava de uma situação complexa, contrasta com a sua recusa a uma dequação ao campo literário e com o seu ideal de arte "independente", mesmo que seja apenas para destruí-la. Por isso, o campo literário, que ignora "a crítica segundo o método de Taine", é o seu alvo mais evidente. O sujeito acusa a "Imprensa" de pautar-se pelo compadrio, pelo elogio mútuo e pela convenção. Para ele, tudo isso "vale um desdém solene". E, como é "independente", tem "sentimentos finos" e, em vez de adular os literatos, apura-se "em lançar originais e exactos" os seus alexandrinos, negam-lhe "as colunas". "Não lhes convém" "publicar tais coisas, tais autores", ou seja, "arte", pois "receiam que o assinante ingênuo os abandone". A relação entre a literatura e o dinheiro parece-lhe desorientada em termos de valor. Num tal campo literário, é um folhetinista como o francês Pierre Zaccone, muito famoso e traduzido em Portugal na segunda metade do século XIX, quem "obtém dinheiro" e "arranja sua *coterie*".

É preciso dizer que esse idealismo absoluto desse sujeito que se nega a adequar-se às regras do campo literário é uma atitude que não está livre de contradições. Esse sujeito coloca-se à margem das regras que podem levar, simultaneamente, à riqueza e à mediocridade, mas almeja a riqueza como premiação por seu talento, por denunciar a mediocridade e as injustiças da mesma sociedade de quem espera reconhecimento. Ele parece

movido pela ideia da possibilidade de uma "criação verdadeira", composta de "'enunciados-ouro', contra a multidão inumerável dos enunciados aos quais a sociedade proporciona um valor ilusório", como afirma Dominique Mangueneau, a respeito do escritor no contexto do século XIX, em *O contexto da obra literária* (MAGUENEAU, 2001, p. 40-1). Mas, como também afirma esse autor, quando não dá certo, "a obra não passa de um amontoado de signos ainda mais inúteis do que os que ela recusa" (MANGUENEAU, 2001, p. 41).

Segundo Mangueneau, da mesma forma que a literatura não pode "se confundir com a sociedade 'comum'", a sua "existência social" exige-lhe que não se feche sobre si, ao mesmo tempo em que lhe impõe "a necessidade de jogar com e nesse meio-termo" (MANGUENEAU, 2001, p. 28). Esse autor utiliza o conceito de "paratopia" para se referir à pertinência de uma obra ao campo literário. Esse conceito é definido por ele como "resultante de "uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar" (MANGUENEAU, 2001, p. 28).

Cesário, poeta-negociante, ao se colocar como escritor e tentar se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição, sentiu na pele as exigências específicas do campo literário com o qual se recusou a negociar, por pressentir o valor de seu talento. Em "Nevroses", ele afirma que, nas letras, conhecia um campo de manobras. Mas, em seu breve percurso artístico e biográfico, apesar de ter utilizado algumas dessas manobras, Cesário não o fizera sem algum constrangimento, como se o lançar mão de tais meios fosse uma espécie de ultraje ao talento que ele sabia possuir. Se não queria jogar com as regras do campo literário, sabia que teria de jogar com o acaso. E isso pesa, esmaga. Como vimos no terceiro capítulo, o peso dessas incertezas refletem-se na instabilidade ontológica do sujeito poético de "O Sentimento dum Ocidental", se bem que, nesse poema, a dor humana ganha um caráter metafísico e é estendida a toda a existência. Em "Nós", ela ganha contornos autobiográficos e culmina com a negação do sentido da existência e da literatura:

> De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo
> Com tanta crueldade e tantas injustiças,
> Se inda trabalho é como os presos no degredo,
> Com planos de vingança e ideias insubmissas.
>
> E agora, de tal modo a minha vida é dura,
> Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
> Que sinto só desdém pela literatura,
> E até desprezo e esqueço os meus amados versos! (VERDE, 2003, p. 184).

Em 29 de junho de 1884, Cesário Verde escreve carta a Mariano Pina, diretor da

revista *A Ilustração*, de Paris, fazendo, pela última vez e com uma honestidade emocionante o uso dos campos de manobras que, em "Nevroses", ele dizia conhecer. Vejamos a carta na íntegra:

> A sua «Ilustração» impressa nesse tumultuoso Paris, em grande formato, composta por tipógrafos franceses que devem achar muito drôle a abundância do til e a falta do acento grave, anunciada com reclames estonteantes e um tapage ensurdecedor nesta pacífica Lisboa tão morna e tão dorminhoca, a sua «Ilustração», duma tiragem muitíssimo respeitável, fez-me nascer o desejo de lhe oferecer a Você a minha colaboração. Conquanto V. não me enviasse o seu cartão de convite, o meu ideal de luxo e a minha pretensão de ver os meus versos numa elegante toilette parisiense, instigara-me a recomendar-lhe um pequeno poema[57] que fiz com todo o esmero de que sou capaz, e cujas provas eu quereria ver pessoalmente, no caso de ser publicado. Compõe-se de heroicos e alexandrinos numas 130 quadras que no tipo miúdo (como é mais distinto e mais discreto para a poesia) encherão essas colunas de Hércules durante pouco mais de 2 páginas.
> Mas a direcção literária ou administrativa duma publicação como a sua tem dificuldades. Você tem de consultar os grossos apetites dos seus leitores e os fastios nevrálgicos das suas leitoras, e realmente eu não sei se o deva embaraçar com esta exigência.
> Em todo o caso sempre lhe direi que é um trabalho réussi, correcto, honesto e dum sentimento simples e bom. Chama-se «Nós», e é talvez a minha produção última, final. Trato de mim, dos meus, descrevo as propriedades no campo em que nos criámos, a fartura da vida de província, as alegrias do labor de todos os dias, as mortes que tem havido na nossa família, e enfim os contratempos da existência. Para animar tudo isso, para dar a tudo isso a vibração vital eu empreguei todo o colorido, todo o pitoresco, todo o amor que senti, que me foi possível acumular.
> Ora como esta obra começa com a descrição da Febre Amarela e do Cólera-Mórbus quando nós fugimos em crianças, lá para fora, e depois continua com descrições do nosso Verão adusto e forte; e como nós agora estamos com a ameaça da epidemia e Julho e Agosto vão começar, eu pretendia que estas coincidências convergissem; publicando imediatamente.
> É uma paixão pela arte que me faz pensar assim, não julgue V. crueldade. A famosa ciência de Pasteur e dos outros há-de atalhar o mal, e o pavor será a maior dor que se sentirá.
> Outra coisa: Sabe V. que tenho saudades desse aborrecido mês que vivi em Paris tão contrariado e esmagado, e que hoje fiz volte-face e agora, digo constantemente bem dessa França, desses Franceses e dessas Francesas, como um doido ou um apaixonado?
> Bem. Escreva-me Você sem demora com a sua decisão.
> Seu confrade amigo e obrigado (VERDE, 2003, p. 237-8).

É curioso tanto esforço para ver publicados os versos em que ele se despede da poesia. Após o seu "Nós" sair em *A Ilustração*, Cesário nunca mais publicaria outro poema e, até onde se sabe, este foi o último a ser concluído. Cesário se refere a esta composição como sua "produção última, final". No entanto, n'*O Livro de Cesário Verde*, há um poema incompleto, "Provincianas", que Silva Pinto identifica como tendo sido iniciado após a conclusão de "Nós". De qualquer forma, o que ele registra na carta a Mariano Pina sobre o caráter derradeiro desse poema é mantido na prática. De fato, "Nós" é uma despedida.

Essa carta retoma algumas posições fundamentais do poema "Nevroses", sobretudo quando Cesário menciona os resultados negativos que a publicação de seus versos poderia causar à revista, pedindo a Mariano Pina que consulte antes "os grossos apetites dos seus

---

[57] Tive em minhas mãos o manuscrito original desse poema (que foi enviado a Mariano Pina para publicação em *A Ilustração*) e confesso que esse foi um dos momentos mais emocionantes que o mundo das letras me propiciou.

leitores e os fastios nevrálgicos das suas leitoras". Em "Nós", porém, como já afirmamos, "os contratempos da existência" ganham um contorno biográfico mais datável do que em "Nevroses", apesar de termos indicado alguns incidentes biográficos de Cesário que podem ter tido alguma relação com esse poema. O fato de Cesário ter pretendido sincronizar a publicação de "Nós" com eventos reais que lhe dramatizariam a leitura faz-nos pensar que a proximidade da publicação de "Nevroses" com a série de incidentes que vinham se sucedendo em sua vida desde a publicação de "Esplêndida" seja indicativo de que esse poema tem, realmente, alguma relação com tais acontecimentos.

Em "Nevroses", ao lado das "contrariedades" da vida de um poeta "independente", os "contratempos da existência" são evidenciados, no plano social, através dos percalços enfrentados pela engomadeira em sua dura vida. Em "Nós", esses contratempos, que já haviam sido projetados ao plano existencial em "O Sentimento dum Ocidental", recebem a tonalidade biográfica que o tornam um dos poemas mais emocionantemente niilistas de nossa língua, na medida em que a existência se revela como desprovida de todo o sentido e valor diante de uma sinistra astúcia da morte. Essa percepção da ausência de sentido da vida e a sua consequente desvalorização parecem ter sido determinantes para que o poeta também declarasse a ausência de sentido e valor da literatura. A vida pareceu-lhe indigna de habitar os seus versos. E, para ele, isso era uma justificativa para não mais os fazer.

Em Antero de Quental, a "sensação de 'suspensão de consciência'" resultante de sua evolução intelectual é exacerbada pela doença que o acomete a partir de 1874. Antero passa, então, por uma crise ontológica em que existência é vista como destituída de um sentido, um turbilhão de contradições e de incertezas. Mas, é justamente nessa crise que sua poesia revela aquilo que Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, chamou de "dramaticidade agressiva do poetar moderno" (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Em 1881, Antero publicava uma segunda edição dos seus *Sonetos*, com vinte e uma composições que perfaziam, ao todo, vinte e oito sonetos. Na edição dos *Sonetos* de Antero que organizara, Oliveira Martins inserira dezessete dessas composições no ciclo da poesia anteriana por ele delimitada entre os anos de 1874 e 1880, ou seja, o quarto dos cinco em que a obra é dividida. Dos poemas publicados em 1881, os seis sonetos da série "Elogio da Morte" e os sonetos "Logos" e "Transcendentalismo", apesar de terem sido escritos entre 1875 e 1876, apareceriam no último ciclo na edição de Oliveira Martins, que vai de 1880 a 1884. Já o soneto "Sepultura Romântica" seria inserido entre os poemas do ciclo de 1862 a 1866. Em *Evolução espiritual de Antero*, Joaquim de Carvalho afirma que, nos sonetos do ciclo circunscrito entre os anos de 1874 e 1880,

> o poeta participante e partidário das *Odes Modernas*, que pusera a poesia ou, mais propriamente, a arte, ao serviço da Revolução, cede lugar ao poeta que impregna de subjectividade, e até de intimidade, o discorrer filosófico sobre o valor da Vida. Em vez da confiança prospectiva do "homem novo", é a dúvida e o desespero que agora lhe incitam e nutrem a inspiração (CARVALHO, 1955, p. 132).

O início desse ciclo que Oliveira Martins delimita na poesia anteriana coincide com o início da neuropatia de Antero, como o próprio poeta revela na carta autobiográfica escrita a Wilhelm Storck:

> Nesse mesmo ano de 1874 adoeci gravissimamente, com uma doença nervosa de que nunca mais pude restabelecer-me completamente. A forçada inação, a perspectiva da morte vizinha, a ruína de muitos projectos ambiciosos e uma certa acuidade de sentimentos, própria da nevrose, puseram-se 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 (QUENTAL, 1987, p. 230).

A conotação dramática dessas linhas impressiona, sobretudo por sabermos que, à altura em que elas foram escritas, a doença ia já avançada, embora, como veremos, a crise existencial a que Antero se refere já se tivesse transformado em outra coisa. Queremos chamar a atenção agora para o fato de que a mencionada crise existencial pela qual Antero afirma ter passado a partir de 1874, apesar de ter comparecido "mais imperiosamente do que nunca" nessa época, não era, como ele mesmo afirma, uma experiência inédita em sua vida. A apreensão da existência como realidade problemática, resultante do naufrágio das certezas diante de uma espécie de perplexidade ontológica, já havia atingido o jovem Antero, como vimos no segundo capítulo, ao analisar os primeiros de seus *Sonetos*. Naquela ocasião, era o Deus familiar quem o deixava entregue a si próprio, abandonado num mundo em tudo hostil. Mas o jovem poeta descobriria, como Hegel, que a "L'Idée... c'est Dieu!" (QUENTAL, 1965, p. 6). Impregna-se, então, dessa "Ideia", vive-a, prega-a e a vê-la desfalecer em meio ao turbilhão da vida.

Na poesia de Antero, mesmo durante as crises e as incertezas, a aspiração ao absoluto (Deus, Ideia, Bem) é apenas abalada, num processo de reconfiguração que lhe muda a face, mas não a essência metafísica. A sua veia satânica, por exemplo, aproveita-se dessas intermitências da crença numa vida com sentido, embora a experiência fradiquista seja uma contradição importante nesse sentido, pois nasce em meio a um ascendente movimento de crença e idealismo revolucionários, que apenas teria o seu crepúsculo com a crise pela qual Antero viria a passar a partir de 1874. Na carta autobiográfica, Antero afirma:

> Da luta que então combati, durante cinco ou seis anos, com o meu próprio pensamento e o meu próprio sentimento que me arrastavam para um pessimismo vácuo e para o desespero, dão testemunho, além de muitas poesias, que depois destruí [...] as composições que perfazem a quarta secção (de 1874 a 80) do meu livrinho. Conhece-as V. Ex.ª, não preciso comentá-las. Direi somente que esta evolução de sentimento correspondia a uma evolução de pensamento (QUENTAL, 1987, p. 230).

Segundo Joaquim de Carvalho, para o Antero que enfrentava esse nevoeiro das certezas, "todo o acontecer lhe aparecia agora como produto da acção maquiavélica de uma natureza intrinsecamente má", na qual se insinuava a "irracionalidade do universo" (CARVALHO, 1955, p. 133). Esse autor argumenta que "Antero viveu com íntegra sinceridade, pela emoção e pela razão, esta concepção desvaliosa e aniquilante, mas, em rigor, os seus versos não têm a vibração da intimidade autobiográfica" (CARVALHO, 1955, p. 136). Na sua visão, o pessimismo de Antero "não foi um protesto de um desolado, incompreendido e vingativo, mas a expressão da dor impessoal e objectiva que aflige a consciência humana e se dá – ou parece dar – como essencial à própria existência" (CARVALHO, 1955, p. 137).

Em 1872, Antero ainda vivia a sua longa "hora de vã popularidade", como uma espécie de pequeno Lassalle, que, revestido com uma "armadura mais brilhante do que sólida", descia para a arena da vida, onde "queria reformar tudo" (QUENTAL, 1987, p. 225). É desse ano a carta em que faz as seguintes declarações a Oliveira Martins:

> Para tudo dizer numa palavra, nasci *monge*. Entenda para seu governo que não pode contar comigo senão por acidente. Sou, ou não posso ser, um auxiliar: soldado activo não. A minha cabeça conserva-se lúcida, mas o *resto* insurge-se: ora o *resto*, em toda a gente é alguma coisa: em mim é muitíssimo, é tanto que não lhe posso resistir e deixo-me ir levado. Isto é deplorável, dirá você. Mas é assim, respondo-lhe eu. *Fatum*. Penso como Proudhon, Michelet, como os activos: sinto, imagino e *sou* como o autor da *Imitatio Christi*. Você é forte porque tudo o puxa nesse sentido. Não se orgulhe da sua força, porque é um fenômeno de temperamento, como a fraqueza de outros. Em ambos, perfeita irresponsabilidade. Simplesmente uma é boa, outra má. Como quere que eu ande, se sou ao mesmo tempo solicitado, com intensidade igual, em dois sentidos contrários? Pensa que renego as nossas grandes verdades, filosóficas e morais? Engana-se. Vejo-as tão bem como nunca. Simplesmente vejo-as: nada mais. Ora a gente não *é* segundo o que *vê*, sòmente, mas ao mesmo tempo segundo o que *sente*, segundo a direcção para que vai por uma *tendência*, que é a expressão exacta do *eu* de cada qual. Percebe esta trapalhada? Creio que é imoralíssima. Em todo o caso, moral ou imoral, é isto o que se dá em mim: ora segundo Hegel, *tout ce qui est, est raisonnable*. Seja como for, o que é certo é que estou neste momento atacado da náusea da realidade. Não sei que tempo durará o ataque. Não é o primeiro: é uma das minhas alternativas, conforme predomina um ou outro dos dois factores da minha vida moral. Peço-lhe que me diga francamente uma coisa: julga-me incurável? Diga, sem receio de me afligir, o que lhe parece, porque eu cheguei à impassibilidade interior dos fatalistas. Mas deixemos esse aranzel, no qual há a descontar a impressão que actualmente me domina, e a *frase* (um artista nunca se limpa) (QUENTAL, 1931, p. 149-50).

O que Antero faz nessa carta em que ele se diz no auge de suas crenças revolucionárias, suas "grandes verdades, filosóficas e morais" ("Vejo-as tão bem como

nunca”), é revelar uma espécie de dissonância ontológica, que, sendo moral ou imoral, era, simplesmente, o que nele se dava. Lembremo-nos que, na apresentação que faz aos *Poemas do Macadam*, Antero havia reconhecido na poesia satânica um realismo capaz de revelar as contradições da consciência moderna, ao mesmo tempo em que afirmava não poder ser a poesia “o grito da agonia”. No entanto, era exatamente isso o que ele estava a apresentar ao público através da mistificação fradiquista.

Desde 1874, Antero vivia a maior crise intelectual de sua vida. As certezas que o orientavam desde a juventude coimbrã se esvaíam. É justamente a partir daí que sua poesia autoral se torna mais agônica, o que não significa que tivesse se tornado mais autobiográfica. Durante os “cinco ou seis anos” em que combatera com o seu “próprio pensamento” e com o seu “próprio sentimento”, a sua poesia resultara do que Joaquim de Carvalho chamou de “sensação de ‘suspensão de consciência’” (CARVALHO, 1955, p. 158), ou seja, de uma “atitude impessoal, descritiva da fenomenologia do coração humano” (CARVALHO, 1955, p. 277). Tratar-se-ia de um realismo como o que Antero apontara nas poesias de Fradique e que teria como fim observar “o coração do homem torturado e desmoralizado, erigindo o seu estado em lei do universo...”, mas sem a preocupação exclusiva de extrair dessa observação aquela “psicologia sinistra, toda de mal, contradição e frio desespero”, embora esta não deixasse de ser uma de suas metas.

Na carta autobiográfica, após afirmar que os sonetos inseridos no ciclo circunscrito entre 1874 e 1880 testemunhavam uma “evolução de sentimento” que “correspondia a uma evolução de pensamento”, Antero confessa que “o naturalismo, ainda o mais elevado e mais harmónico, ainda o de um Goethe ou de um Hegel, não tem soluções verdadeiras, deixa a consciência suspensa, o sentimento, no que ele tem de mais profundo, por satisfazer” (QUENTAL, 1987, p. 230). Ora, o que Antero vivia, então, não era já o naturalismo filosófico, senão a sua crise, como fica claro no seguinte trecho da referida carta: “Eu debatia-me desesperadamente, sem poder sair do naturalismo, dentro do qual nascera para a inteligência e me desenvolvera. Era a minha atmosfera, e todavia sentia-me asfixiar dentro dela” (QUENTAL, 1987, p. 231).

Com a constatação das limitações do sistema filosófico dentro do qual afirmava ter nascido para a inteligência e se desenvolvido, estavam criadas as condições para a suspensão de consciência que Antero menciona na carta autobiográfica. A forma como Antero a ela se refere é negativa. Como já afirmamos, a superação da crise pela qual Antero diz ter passado durante “cinco ou seis anos” leva-o a crenças diversas das mantidas por ele antes dessa crise. Quando escreve a referida carta, Antero estava no auge dessas novas crenças, e a doença

avançava. Temendo não ter forças para realizar a "exposição dogmática" de suas novas ideias filosóficas, Antero demonstra-se consolado "com a satisfação de ter entrevisto a direcção definitiva do pensamento europeu, o norte para onde se inclina a divina bússola do espírito humano" (QUENTAL, 1987, p. 233). É seguindo essa nova direção que ele se queixaria de que o naturalismo "não tem soluções verdadeiras, deixa a consciência suspensa". Como o jovem Antero, o maduro também aspirava a "soluções verdadeiras". É por isso que ele se queixa da "sensação de 'suspensão de consciência'", em que a verdade também fica em suspenso.

A suspensão de consciência fora exacerbada pela crise intelectual de Antero (e não se deve menosprezar a potencial responsabilidade da doença nesse processo), mas parecia também ser um efeito específico da sua assimilação do naturalismo filosófico. Essa assimilação vem de longa data, remontando aos inícios de sua vida coimbrã. No que diz respeito à suspensão de consciência, a contraditória participação de Antero nos processos mistificadores que dariam origem a Carlos Fradique Mendes representa um ponto capital desse percurso. Lembremo-nos que, para Batalha Reis, a distinção entre o confessional e o mero fingimento não era algo bem resolvido em se tratando dos poemas fradiquianos escritos por Antero. A regra era clara: os três criadores de Fradique deviam deixar a consciência em suspenso para escrever os seus poemas, num esforço intelectual premeditado. Batalha Reis admite haver muito de Antero em alguns dos poemas que este escrevera sob o nome de Fradique. O próprio Antero publicaria alguns desses poemas entre suas poesias autorais. O caso mais intrigante parece ser a publicação do soneto "Diálogo" entre os poemas que compunham a segunda edição das *Odes Modernas*, de 1875. Parece-nos que Batalha Reis não estava de todo errado, nem certo. Ele acertava ao intuir que o satanismo fradiquista também pudesse ser um tão contraditório modo de ser do próprio Antero, assim como o era a sua face de revolucionário socialista. A suspensão de consciência era a forma mais habitual que ia tomando a assimilação do naturalismo filosófico no pensamento anteriano. Com isso, Batalha Reis não a reconhecera numa atitude excepcional de Antero que a tinha como fim deliberado.

A partir de 1874, o naturalismo de Antero passa por uma crise que lhe imporia grandes transformações. Antes de resolver-se em nova síntese filosófica, essa crise parece ter-lhe exacerbado os efeitos da suspensão de consciência. O soneto "Homo", publicado primeiramente no nº 6 de *O Cenáculo*, em 1875, é bastante expressivo do que estamos a afirmar. Segundo Joaquim de Carvalho, ele representa uma espécie de "síntese deste estado de espírito, isto é, de sensação da suspensão da consciência e de carência duma antropologia filosófica" (CARVALHO, 1955, p. 279), ao revelar a dúvida ontológica de uma consciência

perplexa diante do estado de penúria do homem abandonado a si mesmo:

> Nenhum de vós ao certo me conhece,
> Astros do espaço, ramos do arvoredo,
> Nenhum adivinhou o meu segredo,
> Nenhum interpretou a minha prece...
>
> Ninguém sabe quem sou... e mais, parece
> Que há dez mil anos já, neste degredo,
> Me vê passar o mar, vê-me o rochedo
> E me contempla a autora que alvorece... (QUENTAL, 2001, p. 275).

Apesar de reconhecer-se como um sujeito desprovido dos privilégios inerentes à antiga ordem de valores: "Sou um parto da Terra monstruoso;/Do húmus primitivo e tenebroso/Geração casual, sem pai nem mãe..." (QUENTAL, 2001, p. 275); o eu-poético parece não dispor da força necessária para afirmar uma nova mundividência que ultrapassasse os limites circunscritos pelo discurso logocêntrico, definindo-se como um "Misto infeliz de trevas e de brilho" e afirmando: "Sou talvez Satanás – talvez um filho/Bastardo de Jeová – talvez ninguém!" (QUENTAL, 2001, p. 275).

O homem como uma aberração da natureza, desconhecido, ignorado, numa Terra que lhe é indiferente, onde pouco importa se sua ascendência bastarda é divina ou satânica, onde pouco importa se ele ainda se considera alguém – eis a nota mais insistente dos poemas dessa fase, que, assim como Antero considerava os versos de Fradique, não deixam de representar, para a antiga mundividência, "um *réquiem* e um *dies irae* fatal e desolador" (QUENTAL *apud* SERRÃO, 1985, p. 266).

"Dixit insipiens in corde suo: non est Deus" (QUENTAL, 2001, p. 276) – esta é a epígrafe que acompanha o par de sonetos intitulado "Disputa em família". Nessa composição, o "velho tirano" sequer dá azo ao "coro" do "povo insipiente" que o reduz a uma "vã banalidade", apenas lhes respondendo:

> –«Vanitas vanitatum!» (disse). É certo
> Que o homem vão medita mil mudanças,
> Sem achar mais do que erro e desacerto.
>
> «Muito antes de nascerem vossos pais
> Dum barro vil, ridículas crianças,
> Sabia eu tudo isso... e muito mais! –» (QUENTAL, 2001, p. 277).

A questão principal levantada nesses sonetos não é tanto a reação divina à insurreição de uma humanidade que lhe quer os dias contados. Decretar a "morte de Deus" pressupõe ainda um sentido no mundo, uma ordenação que é apenas invertida com a reviravolta da humanidade sobre a tirania da Divindade. O que Antero faz nesses dois sonetos é justamente

instaurar a dúvida e o desespero com a possibilidade de não haver uma ordenação, com a suspeita de não ser "o velho tirano solitário,/De coração austero e endurecido", a causa do sofrimento humano. No entanto, a suspeita dessa perda da onipotência divina acompanhada da declaração de sua infinita onisciência é ainda mais assustadora: "Sabia eu tudo isso... e muito mais! –»" (QUENTAL, 2001, p. 277).

Em "Quia aeternus", a irônica epígrafe de "Disputa em família" é amplificada e o eu-poético afirma que Deus não morreu, "por mais que o brade à gente/Uma orgulhosa e vã filosofia...", pois "não se sacode assim tão facilmente/O julgo da divina tirania!" (QUENTAL, 2001, p. 284). Esse sujeito demonstra ter percebido que "esse triunfo ingente/Com que a Razão – coitada! – se inebria,/É nova forma, apenas, mais pungente" da "trágica ironia", pois que o "espectro" divino continua sendo "o tormento", tanto dos que "sobre os livros desfalecem", quanto dos que "folgam na orgia ímpia e devassa" (QUENTAL, 2001, p. 284). Antero é brilhante nesse soneto, pois nele parece perceber que tanto o idealismo dos apologetas da razão, quanto a iconoclastia satânica são apenas formas reativas que servem de alternativas à "morte de Deus", sem, no entanto, se afastarem de sua sombra.

O soneto "No circo" ilustra bem o movimento que desloca o sujeito de uma vida em que tudo era "aéreo e brando,/E lúcida a existência amanhecia..." (QUENTAL, 2001, p. 281), para uma "luta bestial, na arena fera,/Onde um bruto furor bramia solto", e ele, "de improviso feito fera...", tem de rugir "entre leões" (QUENTAL, 2001, p. 282), as feras mais majestosamente impassíveis. No soneto "Estoicismo", o sujeito se diz destroçado pelo "espírito de eterna negação", que não crê, nem ama, nem espera, e que lhe gelou o coração. Em "Nirvana", a serenidade com que, em "Estoicismo", se devia encarar o "abismo", dá lugar ao "tédio" com que se contempla "a ilusão e o vazio universais". É que "a dúvida soprou sobre o universo" (QUENTAL, 2001, p. 282), como afirma o eu-poético de "Espiritualismo", par de sonetos em que a "Consciência", reduzida a "um vago protesto da existência", e seu "perfume extremo" se esvaem e se dispersam "no vácuo eterno", como "o último suspiro do universo" (QUENTAL, 2001, p. 283). E é assim que, "num sonho todo feito de incerteza" (QUENTAL, 2001, p. 285), como o que descreve em "À Virgem Santíssima", o eu-poético não hesita em entregar-se a "um místico sofrer... uma ventura/Feita só do perdão, só da ternura/E da paz da nossa hora derradeira..." (QUENTAL, 2001, p. 286). Ante a "visão triste e piedosa" de seu sonho, o sujeito clama: "fita-me assim calada, assim chorosa.../E deixa-me sonhar a vida inteira!" (QUENTAL, 2001, p. 286). Mas as lágrimas que o poeta por detrás dos sonetos do quarto ciclo vê vertidas sobre o seu leito não são as da fé, caídas de um "olhar de piedade/E (mais que piedade) de tristeza..." (QUENTAL, 2001, p. 285), senão "as lágrimas

geladas da descrença", roladas dos "olhos trágicos, malditos!" de fantasmas que velam os seus "sonos curtos e cansados", como afirma em "Espectros" (QUENTAL, 2001, p. 287).

Essas noites tumultuosas contrastam com aquela em que "o eterno mal, que ruge e desvaria", encontra "alguns momentos" de descanso e esquecimento (QUENTAL, 2001, p. 286). É para essa noite que o eu-poético de "Nox" diz mandar seus pensamentos quando olha e vê "a luz cruel do dia, tanto estéril lutar, tanta agonia/E inúteis tantos ásperos tormentos..." (QUENTAL, 2001, p. 286). Já se vê que a noite agitada de "Espectros" não é a "noite sem termo, noite do Não-ser!" (QUENTAL, 2001, p. 287) que, por, por esses tempos, já seduzia o poeta. A noite de "Nox" reaparece em "Mors Liberatrix" e é projetada por um "cavaleiro vestido de armas pretas", "que rasga a escuridão" com "uma espada feita de cometas" (QUENTAL, 2001, p. 277), "a espada da verdade", que fere mais salva; prostra e desbarata, mas consola; subverte, mas resgata; e, "sendo a morte", é "a liberdade" (QUENTAL, 2001, p. 278). Em "Anima mea", o tema da morte separa-se do tema da noite e surge representado na figura de uma "serpente/Que dormisse na estrada e de repente/Se erguesse sob os pés do caminhante" (QUENTAL, 2001, p. 291):

> Era de ver a fúnebre bacante!
> Que torvo olhar! que gesto de demente!
> E eu disse-lhe: «Que buscas, impudente,
> Loba faminta, pelo mundo errante?»
>
> – «Não temas, respondeu (e uma ironia
> Sinistramente estranha, atroz e calma,
> Lhe torceu cruelmente a boca fria).
>
> Eu não busco o teu corpo... Era um troféu
> Glorioso de mais... Busco a tua alma.» –
> Respondi-lhe: «A minha alma já morreu.» (QUENTAL, 2001, p. 291).

A impassibilidade desse sujeito ante a figura ameaçadora que lhe aparece na estrada parece-nos consonante com a atitude satânica do eu-poético de "O convertido", que cospe "no altar avito/Um rir feito de fel e de impureza" (QUENTAL, 2001, p. 288), duvidando da existência de Deus. Essa atitude satânica também está presente em "Divina comédia", poema em que os homens, "apostrofando os deuses invisíveis", lançam-lhe estas questões:

> [...] – «Deuses impassíveis,
> A quem serve o destino triunfante,
>
> Por que é que nos criastes?! Incessante
> Corre o tempo e só gera, inextinguíveis,
> Dor, pecado, ilusão, lutas horríveis,
> Num turbilhão cruel e delirante...
>
> Pois não era melhor na paz clemente

Do nada e do que ainda não existe,
Ter ficado a dormir eternamente?

Porque é que para a dor nos evocastes?» (QUENTAL, 2001, p. 291).

A resposta que recebem é não apenas tão desalentadora quanto a que se obtém em "Disputa em família", como também lhe é complementar no sentido de aumentar ainda mais o desespero humano, pois "os deuses, com voz inda mais triste,/Dizem: – «Homens! porque é que nos criastes?!" (QUENTAL, 2001, p. 291).

Essas questões, essas dúvidas cosmológicas, se bem que moduladas em uma dimensão mais subjetiva e intimista, também estão presentes no soneto "Consulta", em que o eu-poético pergunta às "memórias melhores de outra idade", se "no mundo imenso e estreito/Valia a pena, acaso, em ansiedade/Ter nascido?" (QUENTAL, 2001, p. 292). Se os deuses de "Divina comédia" devolvem a questão aos homens, ao perguntar-lhes: "Homens! porque é que nos criastes?!" (QUENTAL, 2001, p. 291); as memórias do sujeito de "Consulta" não hesitam em responder-lhe, "com um sorriso mórbido, pungente": "– Não, não valia a pena!" (QUENTAL, 2001, p. 292).

Todo esse sentimento de incerteza dá razão ao "Espírito" invocado em "Ignotus", quando este chama os seus invocadores de "filhos da ansiedade" e confessa: "Também me busco a mim... sem me encontrar!" (QUENTAL, 2001, p. 290). Quem também se busca sem se encontrar é o eu-poético de "No turbilhão". Vejamo-lo:

No meu sonho desfilam as visões,
Espectros dos meus próprios pensamentos,
Como um bando levado pelos ventos,
Arrebatado em vastos turbilhões...

Numa espiral, de estranhas contorções,
E donde saem gritos e lamentos,
Vejo-os passar, em grupos nevoentos,
Distingo-lhes, a espaços, as feições...

– Fantasmas de mim mesmo e da minha alma,
Que fitais com formidável calma,
Levados na onda turva do escarcéu,

Quem sóis vós, meus irmãos e meus algozes?
Quem sois, visões misérrimas e atrozes?
Ai de mim! ai de mim! E quem sou eu?!... (QUENTAL, 2001, p. 289).

Esse soneto lembra muito o poema "Noites de primavera no boulevard", que Antero escrevera como Carlos Fradique Mendes. O paralelismo temático entre eles é evidente. Apenas compare-se o último verso de "No turbilhão": "Ai de mim! ai de mim! E quem sou eu?!"; com estes versos do poema de Fradique: "A vertigem também minha alma me

tomou.../Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...” (QUENTAL, 2001, p. 625). Assim como o soneto “Homo”, “No turbilhão” é a expressão exemplar da crise ontológica atravessada por Antero entre 1874 e 1880. Por sua impessoalidade, por poder exprimir a instabilidade da consciência do homem moderno de uma forma genérica, talvez esses dois sonetos sejam aqueles em que o rosto do próprio Antero, considerado biograficamente, esteja mais bem delineado, embora ele se esforçasse claramente por evitar tal identidade. Uma prova desse esforço de Antero para evitar a leitura autobiográfica dos sonetos desse ciclo são as notas que ele juntara a alguns deles por ocasião da primeira publicação. Ao enviar, por exemplo, o manuscrito do soneto “Nirvana” a Lobo de Moura, Antero afirmava que esse poema

> podia simplesmente ter por auctor algum solitário, discípulo de Buddha, que ha 2500 anos, se assentasse á sombra do Baobabe, e imobilisando o espírito n’um ponto unico [segundo o preceito do Mestre] tivesse procurado fugir ao tormento supremo da consideração da contingencia e fragilidade das coisas. É, porém, mais crivel que o seu verdadeiro auctor fosse algum philosopho allemão contemporaneo, que, desesperando de encontrar a *razão última do ser* no insufficiente naturalismo da philosophia moderna, se lançasse nos sonhos insondaveis do sentimento religioso primitivo. O que nos leva a optar por esta segunda supposição é encontrarmos no mencionado Soneto certas allusões e aproximações, e uma lucidez racional que destoam da simplicidade profunda e do *concretismo* dos videntes antigos, e só convêm a subtileza sábia dos neo-buddhistas (QUENTAL, 1921, p. 351-2).

Na mesma carta, Antero também enviava o original do soneto “À Virgem Santíssima”, que afirma ter sido “composto por um monge da Idade-Media (ahi pelo seculo 13.º), na solidão *soava-austera* do Monte Cassino, um contemporaneo talvez do auctor mysterioso da Imitação de Christo” (QUENTAL, 1921, p. 351). Na nota que acompanha o soneto “O Convertido”, publicado em 1875, no nº 3 da revista *O Cenáculo*, Antero faz as seguintes observações:

> O autor propôs-se nestes versos descrever um estado singular de espírito, muito característico do nosso tempo, e não inculcar uma doutrina desoladora. Ninguém o pode tornar responsável por sentimentos que não são os seus, embora sejam muito reais, e com os quais é tão pouco solidário como o patologista com os estado mórbido que estuda e descreve. Seja isto dito para alívio das boas almas, que, por muito piedosas, se assustam facilmente (QUENTAL *apud* CARREIRO, 1948, p. 55).

Nas três situações, Antero esforça-se por demonstrar que os estados psicológicos revelados nos sonetos em questão não diziam respeito ao autor biográfico, mas eram criações baseadas num critério de verossimilhança, de necessidade, e não numa atitude confessional. Segundo Joaquim de Carvalho, nesses poemas, “sob forma literária pessoal”, Antero abriga uma concepção impessoal, e portanto uma concepção mais ou menos livresca” (CARVALHO, 1955, p. 275). Ao qualificar a concepção impessoal de poesia de Antero como

"livresca", Joaquim de Carvalho tem em vista o que o poeta afirma sobre os sonetos "Inania Regna" e "Euthanasia", respectivamente o I e o V dos seis da série "Elogio da Morte", na carta que envia a Lobo de Moura, em 1873. Vejamos o trecho de Antero:

> Vai longa esta carta; mas não a quero fechar sem lhe enviar uma coisa que lhe pertence: dois sonetos. Digo que lhe pertencem, porque lh'os mando em resposta á sua penultima carta (que recebi em Lisboa no dia em que embarquei) na qual V. falava da morte em termos altamente philosophicos. A morte, meu caro, é quanto a mim toda uma philosophia e relendo ultimamente o famoso capitulo de Proudhon sobre o assumpto, acudiram-me ideas bastantes para compor com ellas uma «Philosophia da Morte» no gosto daquelles tratados de Seneca e Cicero, mas com mais profundidade. Enquanto porém o não faço (se chegar a fazel-o) tenho ido depositando em sonetos alguns aspectos mais frisantes d'aquella grande realidade (QUENTAL, p. 1921, p. 188).

É a *L'homme en face de la Mort* que Antero se refere em sua tentativa de justificar a fonte livresca de sua poesia filosófica, uma poesia que, enquanto resultante de sua crise intelectual, contribuiu para a desromantização do romantismo, ao opor à sua atitude confessional uma moderna despersonalização, obtida pela suspensão de consciência. Para superar a crise intelectual, Antero desdobrara-se ontologicamente. Entretanto, como afirma Joaquim de Carvalho, essa condição das faculdades poéticas de Antero "foi uma passagem, e não um estado definitivo, um desvio no curso das ideias" (CARVALHO, 1955, p. 158). Logo as ideias de Antero retomariam o seu rumo.

O ensaio *O futuro da música*, de 1866, pode dar-nos alguma contribuição para o entendimento desse movimento de desvio e retomada do curso na evolução estético-ideológica de Antero. Nesse ensaio, Antero lança as seguintes questões: "O que é o movimento dos últimos três séculos? Alguma cousa de fixo e determinado, a entrada, a posse dum mundo estável e ordenado? Tudo mostra que não. É, pelo contrário, uma ardente procura, uma oscilação entre muitas incertezas igualmente possíveis" (QUENTAL, 1973, p. 273). O que Antero valoriza nesse trecho é a fixidez, o determinismo, a estabilidade e a ordenação, e põe em posição desfavorável a oscilação e as incertezas das possibilidades. Noutro trecho do mesmo ensaio tudo fica mais evidente: "a certeza é que é o ar vital do espírito do homem. [...] O futuro pertence à confiança, a uma verdade qualquer, não à flutuação, às névoas desta hora que têm de passar por força" (QUENTAL, 1973, p. 273). Ora, em se tratando da valorização da "oscilação entre muitas incertezas igualmente possíveis" que tem lugar nos procedimentos poéticos de Antero entre 1874 e 1880, pode dizer-se igualmente que também passaria por força, e que "a nova reflexão de Antero orientou-se no sentido metafísico e com ambição sistemática" (CARVALHO, 1955, p. 163). Segundo Joaquim de Carvalho,

> No curso cambiante da evolução espiritual de Antero de Quental o ano de 1875 marca o apogeu da crise interior. Com rapidez insuspeitada, dissolvem-se então na sensação de «suspensão de consciência» o álacre ideário da juventude (*Odes Modernas*, 1865, 2ª ed. 1874) e o entusiasmo da acção militante (Conferências do Casino e apostolado socialista, 1871-2). Um e outro subvertem-se e perdem sentido, perante o desespero metafísico do valor da existência (CARVALHO, 1955, p. 267).

Na sequência desse processo de subversão dos ideais de juventude, em 1881, no ensaio *A poesia na actualidade*, Antero chegaria a pregar o fim da missão social da poesia: "a poesia deixou de ter missão social. [...] A poesia passou decididamente á categoria de litteratura amena" (QUENTAL, 1973, p. 29). Segundo Joaquim de Carvalho, "a crise interior, de certo modo contemporânea da eclosão da doença, se apresentando com causas e aspectos diversos, e, tendo sido transitória, foi vencida após anos de desespero e luta pelo misticismo, isto é, pelo absolutismo do Bem e da Liberdade" (CARVALHO, 1955, p. 270). Na carta autobiográfica escrita a W. Storck, Antero afirma que "a reacção das forças morais e um novo esforço do pensamento" o haviam salvado "do desespero" (QUENTAL, 1987, p. 231). Por esse tempo (1887), graças a uma refundição de sua "educação filosófica", a crise do naturalismo havia sido superada e substituída por uma "interpretação do mundo, ao mesmo tempo naturalista e espiritualista" (QUENTAL, 1987, p. 231). Vejamos o trecho da carta em que Antero comenta essa mudança:

> Achei que o misticismo, sendo a última palavra do desenvolvimento psicológico, deve corresponder, a não ser a consciência humana uma extravagância no meio do Universo, à essência mais funda das cousas.
> O naturalismo apareceu-me, não já como a explicação última das cousas, mas apenas como o sistema exterior, a lei das aparências e a fenomenologia do Ser. 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. A liberdade, em despeito do determinismo inflexível da natureza, não é uma 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 (QUENTAL, 1987, p. 231-2).

Antero ainda afirma nessa carta que "os últimos vinte e um sonetos" do seu "livrinho" são "um reflexo desta fase" de seu espírito e "representam simbólica e sentimentalmente" as suas "actuais ideias sobre o mundo e a vida humana" (QUENTAL, 1987, p. 233). Dentre os sonetos que Oliveira Martins incluíra no ciclo que vai de 1880 a 1884, há alguns que já haviam saído na edição dos *Sonetos* de 1881 e cuja produção pertence ao período de crise. Esse fato apenas corrobora o caráter problemático de qualquer tentativa de delimitação cronológica da evolução estético-ideológica de Antero, até mesmo a empreendida por

Oliveira Martins, que fora autorizada pelo próprio poeta. Acontece que, em meio à produção resultante da tendência estética dominante no pensamento de Antero, sempre é possível observar seja a retomada de estágios ultrapassados, seja antecipações do que virá a constituir um estágio futuro. Isso explica o fato de um soneto como "Transcendentalismo", escrito em 1876, ser muito mais coerente com a tendência dominante no quinto do que no quarto ciclo dos *Sonetos* publicados na coletânea de 1886.

Em "Transcendentalismo", "depois de tanta luta", o sujeito poético encontra, enfim, sossego e descansa "em paz o coração", pois se dá conta, "enfim, de quanto é vão/O bem que ao Mundo e à sorte se disputa". "No sacrário do templo da ilusão", ele só encontrou, "com dor e confusão,/Trevas e pó, uma matéria bruta..." (QUENTAL, 2001, p. 297). Não se pode dizer que esse soneto corresponda a mais uma expressão do pessimismo e das incertezas predominantes na poesia do ciclo de 1874 a 1880. Embora convencido de que "não é no vasto mundo – por imenso/Que ele pareça à nossa mocidade –/Que a alma sacia o seu desejo intenso...", esse sujeito afirma ser "na esfera do invisível, do intangível" que "voa e paira o espírito impassível" (QUENTAL, 2001, p. 297).

Em "Evolução", um átomo, provavelmente, conta suas memórias milenares até tornar-se "homem", e nessa condição, vendo a seus pés "a escada multiforme,/Que desce, em espirais, na imensidade...", ele interroga "o infinito", chorando, "às vezes", "mas estendendo as mãos no vácuo", adora e aspira "unicamente à liberdade" (QUENTAL, 2001, p. 297-8). Em "Contemplação", como já anunciara em "Transcendentalismo", a "liberdade", tal como aquela que o sujeito de "Evolução" diz aspirar e adorar, não é buscada "entre as formas já e as aparências", senão na "face imóvel das essências". Para esse sujeito, o mundo é apenas "fumo ondeando,/Visões sem ser, fragmentos de existências.../Uma névoa de enganos e impotências/Sobre vácuo insondável e rastejando...". Ao contrário daqueles "que procuram cegamente/Na sua noite e dolorosamente/Outra luz, outro fim só pressentido" em meio à "névoa" e à "sombra universais", ele diz sonhar de "olhos abertos", "entre ideias e espíritos pairando..." (QUENTAL, 2001, p. 303-4). É o mesmo ânimo do sujeito do par de sonetos intitulado "Redenção", ao dizer aos "ventos, árvores e mares" que acabarão, por fim, os seus tormentos, quando eles acordarem, "um dia na Consciência,/E parando, já puro pensamento", verem "as formas, filhas da Ilusão,/Cair desfeitas, como um sonho vão..." (QUENTAL, 2001, p. 305-6).

Em "Voz interior", o eu-poético vê agitar-se o seu "pensar tumultuoso...", "embebido num sonho doloroso,/Que atravessam fantásticos clarões,/Tropeçando num povo de visões". Rodeia-o um "Universo monstruoso...", "com um bramir de mar tempestuoso/Que até aos

céus arroja os seus cachões,/Através duma luz de exalações". Em seu ouvido, "ecoa sem cessar" "um ai sem termo, um trágico gemido", "com horrível, monótono vaivém...". Circundado por um mundo tão infernal, esse sujeito diz encontrar consolo apenas em seu coração, que ele sonda e mede, e onde uma voz, que ele mesmo desconhece, "em segredo protesta e afirma o Bem!" (QUENTAL, 2001, p. 306-7). Enquanto esse sujeito está atento à sua "voz interior", o eu-poético de "Luta" fita "inconsciente as sombras visionárias" e "os Destinos e as Almas peregrinas" que, em "tropel nevoento", assaltam-lhe a noite (QUENTAL, 2001, p. 307-8). É com um visionarismo semelhante a este que o eu-poético de "Com os mortos" se pergunta por aqueles que ele amou e que vão "dispersos,/Arrastados no giro dos tufões,/Levados como em sonho, entre visões,/Na fuga, no ruir dos universos...". Ele mesmo, "com os pés também imersos/Na corrente e à mercê dos turbilhões", apenas afirma ver "espuma lívida, em cachões,/E entre ela, aqui e ali, vultos submersos...":

> Mas se paro um momento, se consigo
> Fechar os olhos, sinto-os a meu lado
> De novo, esses que amei: vivem comigo,
>
> Vejo-os, ouço-os e ouvem-me também,
> Juntos no antigo amor, no amor sagrado,
> Na comunhão ideal do eterno Bem (QUENTAL, 2001, p. 309).

Em "Comunhão", os "vultos" são "mudos, mas amigos". A estes que antes dele vagaram e "as mãos incertas levantaram/Sob este mesmo céu de luz austera!...", o sujeito considera: os "seus pacientes corações lutaram,/Crentes só por instinto, e se apoiaram/Na obscura e heroica fé, que os retempera...". É, então, reconhecendo a "humilde fé" dessas "obscuras gerações", que esse sujeito reprime o seu "pranto" e segue o seu "caminho confiado" (QUENTAL, 2001, p. 310-11). Em "Solemnia verba", o eu-poético diz a seu coração que olhe por quantos caminhos vãos andaram e que considere, de uma "altura fria e austera", os ermos que regaram os seus prantos: "pó e cinzas, onde houve flor e encantos!/E noite, onde foi luz de primavera!". Ele pede-lhe, também, que olhe o mundo desesperador a seus pés, "semeador de sombras e quebrantos!" (QUENTAL, 2001, p. 311):

> Porém o coração, feito valente
> Na escola da tortura repetida,
> E no uso do penar tornado crente,
>
> Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
> Viver não foi em vão, se é isto a vida,
> Nem foi de mais o desengano e a dor (QUENTAL, 2001, p. 312).

Vê-se, nesse soneto, um sujeito dividido entre o intelecto e o coração. O ceticismo

revelado por seu pensamento está mais condizente com os sonetos do quarto ciclo, os da crise pessimista, enquanto o seu coração demonstra um otimismo e uma crença característicos do terceiro ciclo, o idealismo revolucionário das poesias de 1864 a 1874. A superação desse dualismo antinômico é o pressuposto filosófico que norteia a poesia do último ciclo, o misticismo. Em "Na mão de Deus", é possível encontrar tal solução:

> Na mão de Deus, na sua mão direita,
> Descansou afinal meu coração.
> Do palácio encantado da Ilusão
> Desci a passo e passo a escada estreita.
>
> Como as flores mortais, com que se enfeita
> A ignorância infantil, despojo vão,
> Depus do Ideal e da Paixão
> A forma transitória e imperfeita.
>
> Como criança, em lôbrega jornada,
> Que a mãe leva no colo agasalhada
> E atravessa, sorrindo vagamente,
>
> Selvas, mares, areias do deserto...
> Dorme o teu sono, coração liberto,
> Dorme na mão de Deus eternamente! (QUENTAL, 2001, p. 313).

"A forma transitória e imperfeita" do "Ideal" e da "Paixão" é "despojo vão", "flores mortais", com que se enfeitara "a ignorância infantil" do sujeito. Mas é também com um sorriso vago de criança que ele atravessa "selvas, mares, areias do deserto...". O colo da mãe não basta à comparação com a liberdade que esse sujeito diz ter alcançado em seu coração, apenas precede um estágio ainda mais inconsciente relativamente a toda a vontade que dá forma ao "palácio encantado da Ilusão", do qual ele desce "a passo e passo a escada estreita", para retornar à unidade original, ao sono eterno, "na mão de Deus".

Apesar de esse misticismo representar um momento do pensamento de Antero posterior ao pessimismo que aspirava ao descanso na morte – o que nos faz ver nos seis sonetos da série "Elogio da morte" e nos sonetos "Lacrimae rerum" e "O que diz a morte" uma coerência maior com aqueles do quarto ciclo do que com os do quinto –, o último episódio biográfico do poeta (o seu suicídio) exige que não descartemos um possível retorno a essa aspiração, não já como resultado de uma recaída pessimista, mas como a conclusão lógica de um pensamento místico em que o eu deveria renunciar à própria individualidade até a sua completa anulação.

Em 1887, embora reconhecesse, na carta autobiográfica escrita ao tradutor dos *Sonetos* para o alemão, que as poesias do quinto ciclo dessa obra constituíam uma espécie de testamento de suas novas ideias, Antero demonstrava certa preocupação em não poder

sistematizar seu pensamento de forma mais dogmática e filosófica. Vejamos o trecho:

> Não sei se poderei realizar, como tenho desejo, a exposição dogmática das minhas ideias filosóficas. Quisera concentrar nessa obra suprema toda a actividade dos anos que me resta viver. Desconfio, porém, que não o conseguirei; a doença que me ataca os centros nervosos não me permite esforço tão grande e tão aturado como fora indispensável para levar a cabo tão grande empresa. Morrerei, porém, com a satisfação de ter entrevisto a direcção definitiva do pensamento europeu, o norte para onde se inclina a divina bússola do espírito humano. 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 (QUENTAL, 1987, p. 232-3).

Antero estava enganado. Conseguiria fazer a exposição dogmática de suas ideias filosóficas. Viveria pouco após isso. Em 1890, um ano antes do seu suicídio, ele publicaria, na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós, as *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*. Nessa obra, Antero afirmava que a inteligência científica e positivista, presa ao terreno da experiência e sem poder questionar de maneira mais subjetiva a realidade, só poderia dar origem a um ponto de vista incompleto e limitado da mesma, que seria responsável pelo "mudo fatalismo" característico de seus dias (QUENTAL, 1991, p. 85-6). Para Antero, haveria chegado a hora de uma conciliação entre os mais diversos sistemas produzidos pelo pensamento moderno, o que daria fim às intransigências de escola e ao fanatismo dogmático. A intolerância daria lugar a uma atitude de abertura. O criticismo seria o princípio orientador do que Antero chamou de "período alexandrino do pensamento moderno" (QUENTAL, 1991, p. 58).

Segundo Antero, os sistemas mais diversos já forjados pelo pensamento moderno deveriam ser considerados como modalidades distintas, mas complementares desta época, de forma que um estudo completo deste período histórico não poderia ser empreendido sem que esses sistemas fossem considerados em conjunto. Vistos em separado, compreenderiam apenas pontos de vista parciais e limitados do objeto estudado. Portanto, em vista dessa necessidade de síntese entre os diversos sistemas e escolas do pensamento, Antero chama a atenção para a tendência histórica duma "convergência gradual dos sistemas uns para com os outros", patenteada pela necessidade de unidade característica da inteligência humana.

O axioma fundamental desse texto, que Antero afirma ser o "esboço" de sua filosofia, é que o homem visto por uma ótica exclusivamente materialista revelaria apenas seu lado animal, mecânico e determinado pelas condições exteriores ou fisiológicas. Uma visão completa do homem deveria analisar os fenômenos mecânicos à luz da consciência, do espírito. O ser, diante das determinações mecânicas a que é condicionado, deveria resistir e agir conforme sua consciência, alcançado o primeiro degrau da liberdade. A espontaneidade

garantiria que toda manifestação mecânica fosse uma representação do espírito e revelaria uma evolução do ser, que, através da renúncia ao egoísmo e da ação caritativa, estabeleceria laços com o *eu* absoluto, ideal do Bem. A cada ato de bondade, o homem participaria mais desse *eu* absoluto e estaria mais distante do *eu* limitado e condicionado aos fatores externos, aos instintos e às paixões. Ao fim deste percurso, o homem, determinado pelo seu próprio espírito, seria um ser livre de qualquer determinação externa ou fisiológica, de qualquer mecanismo, e tornado a representação fenomênica de sua própria essência espiritual, o Bem. A santidade seria o último estágio deste desenvolvimento que apresentaria diversos graus até a Liberdade[58].

Segundo Joaquim de Carvalho, as *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX* "são a expressão viva do esforço de Antero em demanda de uma concepção universal, do Mundo e da Vida, que, estabelecendo a ponte entre a Ciência e as aspirações morais, lhe dissipasse a sensação de «suspensão de consciência», que o naturalismo lhe provocara" (CARVALHO, 1955, p. 191). Resolvendo a crise intelectual por que passara entre 1874 e 1880, Antero voltava a respirar o que ele dizia ser "o ar vital do espírito do homem", colocando-se numa "marcha ascendente no sentido de uma nova concepção de vida e da existência" (CARVALHO, 1955, p. 162): a certeza do Bem, da Liberdade e da Santidade. Os seus últimos sonetos (1880-1884) são a expressão dessa certeza mística, que chegava para dissipar-lhe as "névoas" daquela profícua "oscilação entre muitas certezas igualmente possíveis" (QUENTAL, 1973, p. 273), de que tinham resultado os sonetos do quarto ciclo.

[58] Em nossa Dissertação de Mestrado, intitulada *Repensando o "São Cristóvão" no conjunto da obra queirosiana* (2008), referida na bibliografia desta tese, comparamos essa concepção de santidade das *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, de Antero de Quental, com a veiculada no conto *São Cristóvão*, de Eça de Queirós.

# 5 CONCLUSÕES

Para Nietzsche, a história do niilismo europeu é a história da inserção, da depreciação e do declínio dos valores cosmológicos do ocidente. A percepção de que a vida deixava de ter um fito, uma meta, um sentido que a transcendesse, impunha-se como um momento decisivo nessa história, como a única certeza possível, uma certeza potencialmente desvalorizadora da existência. Retomando algumas questões que orientaram esta tese, perguntamo-nos: como deveria agir o escritor que pretendesse representar um mundo assim, desprovido de certezas transcendentes e no qual a vida, por não ter um sentido, parecia também carente de valor? Deveria desvalorizar também a escrita, a representação? Deveria fazer do ato de escrever uma forma de afirmar a existência, ou um meio para negá-la?

Como demonstramos no primeiro capítulo, Nietzsche foi o primeiro teorizador do niilismo enquanto problema filosófico, em seu duplo estatuto histórico e psicológico. A forma encontrada por esse filósofo para enfrentar e superar o pensamento que ele considerava "o peso mais pesado", ou seja, a ideia de que a vida, por ter perdido o sentido, também pudesse perder o valor, tem uma importância capital na perspectiva comparatista com a qual abordamos as obras de Antero de Quental, Eça de Queirós e Cesário Verde na presente tese. Com a perda das referências tradicionais, a incapacidade para assumir ou manter um "rosto", uma face como as que dão às moedas o seu valor, atingiu-os igualmente e teve repercussão relevante no modo como eles levaram a termo as suas respectivas obras. Moedas precisam de faces para que se lhe aquilatem o valor. Com as faces desgastadas pelo tempo, podem valer pelo que são. Uma forma de aquilatar uma moeda sem faces, à qual já se conhece a substância de que fora feita, é aferir-lhe o peso numa balança. Porém, se, por um lado, as certezas em crise não podiam garantir a exatidão do valor indicado pelo fiel, por outro, qualquer substância parecia incapaz de superar o "peso mais pesado" do outro prato. Portanto, era preciso a criação de um novo princípio de instauração de valores, pois, se os antigos se depreciavam, novos valores seriam necessários.

No primeiro capítulo, demonstramos como, em sua tentativa de superação do niilismo, Nietzsche recorreu a um recurso estético. Com o fito no que ele chamou de ideal inverso, criou companheiros fantasmas, inverossímeis para sua época, com os quais pudesse dialogar na solidão extrema e nos quais pudesse mirar a sua vontade de saúde. Assim surgiram os "espíritos livres", os "filósofos do futuro" e, sobretudo, Zaratustra, que foi criado por Nietzsche, como ele próprio afirmara, para realizar aquela tarefa para a qual ele mesmo não estava ainda preparado, ou seja, enfrentar o pensamento mais terrível: que "tudo é igual",

“nada vale a pena” e “o saber sufoca”.

Antero, Eça e Cesário, contemporâneos de Nietzsche, também vivenciaram o niilismo deste tempo em que se ouviu o “Canto de galo do positivismo”. A maneira como cada um reagiu à perda das antigas certezas possui, como demonstramos, importantes relações intertextuais, influências e ressonâncias mútuas que provam a pertinência da escolha desses três autores como objetos da pesquisa que sustenta esta tese. Até aqui demonstramos como as suas obras representaram os últimos momentos do que Nietzsche chamou de “história de um erro”, ou seja, a percepção da “morte de Deus”, a tentativa positivista de substituição do Deus “morto” pela verdade científica e o crescente sentimento de desvalorização da vida após o fracasso dessa e de outras tentativas congêneres de dar à existência um sentido. Também demonstramos como esses fatos influenciaram a obra desses autores e que interferências tiveram na desenvolução estética de cada um.

Antero de Quental valorizara a existência enquanto esta lhe parecia provida de um sentido, e disso a sua poesia dá testemunho. Quando suas certezas entraram em crise e a vida pareceu-lhe ter perdido o sentido, Antero negou-lhe também o valor. Mas continuou escrevendo. Num primeiro momento, a depreciação da vida parece ter convivido bem com o valor incondicional, absoluto, que Antero dava à poesia. E é nesse momento de crise ontológica que sua poesia é mais moderna, justamente porque se despersonaliza num complexo jogo entre pensamento e sentimento, afirmando-se artisticamente. Superada a crise, ele encontra um novo sentido para a existência no misticismo, embora, com isso, continuasse negando-lhe o valor, já que sua meta passara a ser a perfeição divina, em oposição à imperfeição da própria vida.

Antero também escreveu para afirmar esse sentido negador da existência rumo ao “Ser-Perfeito”. No entanto, embora tenha permanecido absoluta ainda por algum tempo, dando testemunho dessa virada mística, a escrita poética seria negada por ele, que passaria a ver no discurso filosófico a forma de enunciação mais condizente com as suas novas certezas.

Enquanto acreditara que havia algo no mundo que justificava a existência, Cesário Verde, assimilando a herança poética que recebera da geração de Coimbra, fez uma poesia que oscilava entre o ceticismo e a denúncia social, se desdobrado em sujeitos poéticos que multiplicavam as perspectivas com que ele observava o mundo circundante, numa tentativa de recompor, com os cacos desse mundo estilhaçado, cada um dos ângulos do seu ambicionado poliedro de cristal, o poema perfeito. Por fim, o drama da existência fez com que ele se voltasse para si mesmo e nos revelasse o sentimento de quem parecia saber que não era possível apreender, em versos salutares e sinceros, uma realidade regida pelo caos e pelo

acaso. Cesário também negaria o valor a uma existência na qual já não encontrava um sentido. Essa percepção de que a vida sem sentido não tinha também um valor culminaria com a sua desistência da escrita, embora tal desistência tenha sido assumida através da própria poesia. Nesse sentido, por não sobreviver à desvalorização da vida, a escrita poética, em Cesário, teve um valor relativo, condicional.

Apesar da aguda denúncia e da irônica crítica sociais que empreendera n'*As Farpas* ao lado de Ramalho Ortigão, o engajamento do jovem Eça no realismo dera-se de maneira muito ambígua do ponto de vista estético-ideológico, e isso desde as suas primeiras obras. *Os Maias* são a sua obra mais paradoxal, na qual as antigas certezas – estéticas e ideológicas – estão lado a lado e sem resolução com as incertezas trazidas pelo fim do século. O tempo da publicação desse romance de longa gestação é, também, o tempo da publicação das primeiras cartas de Carlos Fradique Mendes – tentativa de desdobramento com que Eça pretendia escapar, escrevendo cartas, a um absolutismo da forma (da "bela frase!") que se transformava na impossibilidade da própria representação e, portanto, do livro. Através de Fradique, Eça escreve o que não era capaz de escrever por si mesmo, embora as identidades que se possam estabelecer entre eles sejam maiores do que as diferenças, como, por exemplo, no caso da aspiração à perfeição formal e estilística que acaba levando ambos ao silêncio.

Como Antero e Cesário, Eça também assumira a ausência de sentido da existência, mas não lhe negou o valor por isso. Até onde lhe permitiru a tirania da frase, ele escreveu para afirmar essa existência desprovida de um sentido, mas que, apesar disso, parecia-lhe ainda ter um valor. Mesmo em sua maior crise intelectual, a escrita e a vida permaneceram incondicionais para Eça. Apesar do caráter trágico que envolve *Os Maias*, o humor grotesco da corrida desesperada de Carlos e Ega para apanhar o americano – motivada pela lembrança do jantar que se perdia –, após terem declarado, em termos quase metafísicos, a inutilidade de todo esforço, impede-nos de ler o último romance de Eça apenas como o símbolo de um pessimismo desalentado e melancólico.

Em determinados momentos de suas obras, Antero, Eça e Cesário demonstraram uma atitude parecida com o tipo de niilismo que Nietzsche descrevera como a vivência de um completo esvaziamento dos valores que davam sentido à existência, ou seja, o "*niilismo extremo*". Posicionando-se criticamente em relação aos ideais positivistas, o Eça da maturidade, assim como já havia feito com Antero nas obras da juventude (referimo-nos ao satanismo de fins da década de 60) – mas em outras circunstâncias –, apontou para mais além dos valores caducos de seu tempo, apresentando uma nova ordem de valores através de Carlos Fradique Mendes, numa estratégia muito semelhante à de Nietzsche com o seu Zaratustra.

Tanto para Antero quanto para Cesário, a sobrevivência estética parecia estar condicionada à manutenção dos antigos valores. Eles produziram suas obras enquanto viram nesses valores uma espécie de "rosto", uma face que pudesse refleti-los – se bem que o momento mais original da poesia de Antero tenha se dado durante a crise que o atingira a partir de 1874, e que, após ter convertido o seu niilismo mais extremo em aspiração mística à santidade, numa tentativa de retomada dos antigos valores sob um novo disfarce, ele tenha feito da filosofia a forma de discurso privilegiado para sua enunciação, negando o valor da poesia, como ele mesmo declarara em *A poesia na actualidade*.

Cesário, por seu turno, chega a dar provas de que havia superado esteticamente os pressupostos cientificistas que Nietzsche afirma terem transformado os homens em devotos mesmo após a "morte de deus". Porém, após as mortes da irmã e do irmão, a vida parece-lhe uma espécie de trabalho forçado, indigno de habitar os versos que ele não mais escreveria.

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALVES, José. *Antero de Quental: Les mortelles contradictions – Aspects compatifis avec Charles Baudelaire et Edgar Poe*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

ALVES, Manuel dos Santos. A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 75, p. 18-27, set. 1983.

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Repensando o "São Cristóvão" no conjunto da obra queirosiana. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. 101p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de janeiro, 2008.

AMARAL, Fernando Pinto do. O arquipélago das sombras. In: QUENTAL, Antero de. *Poesia completa: 1842-1891*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. O "espírito secreto" das coisas. In: VERDE, Cesário. *Poesia de Cesário Verde*. Lisboa: Texto Editora, 2004, p. 7-34.

ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée. Paris: Gallimard, 1958.

ARISTÓTELES et al. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. São Paulo: Cultrix, 1980.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AZEVEDO, António. *Pessoa e Nietzsche. Subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARCELLOS, José Carlos. Camões, Cesário, Pessoa: permanência e ruptura. In: _____. *Estudos literários reunidos: publicação de cinco artigos de José Carlos Barcellos, antes já publicados em periódicos esparsamente*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/estudosliterariosreunidos.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2013.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. São Paulo: L & PM, 1989.

_____. *O erotismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1968.

_____. *Sobre Nietzsche: voluntad de suerte*. Madrid: Taurus, 1979.

BATALHA, Maria Cristina. “Num bairro moderno”: O olhar enviesado da periferia européia. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 11, 1999.

BATEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Editora Humanitas/Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961, p. 975-987.

_____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

_____. O pintor da vida moderna. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade – Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. Charles Baudelaire: Um poeta na Época do Capitalismo Avançado. In: *A Modernidade – Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. O autor como produtor. In: _____. *A Modernidade – Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. O lugar social do escritor francês na actualidade. In: _____. *A Modernidade – Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BERARDINELLI, Cleonice. Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, p. 92-106, 1988.

———. O jovem Antero. *Scripta*, Belo Horizonte, n. 1, p. 39-52, 1997.

_____. Os Sonetos de Antero: tentativa de análise estrutural. In: *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

———. Um convívio ambíguo com a morte. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, Número Especial, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Veja, [19--].

BOURGET, Paul. *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: Del Copista, 2008.

_____. *Essais de psychologie contemporaine*. 7ª éd. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1891.

BOURGET, Paul. *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1885.

BRAGA, Teófilo. A Impressão Artística. *O Positivismo: Revista de Filosofia*, Porto, v. 1, n. 1, ano 1, out./nov. 1878a.

_____. Constituição da Estética Positiva. *O Positivismo: Revista de Filosofia*, Porto, v. 1, n. 1, ano 1, out./nov. 1878b.

_____. *História da Literatura Portugueza*. Porto: Imprensa Portugueza – Editora, 1870.

_____. *História da poesia moderna em Portugal*. Porto: Tipographia da Livraria Nacional, 1869.

BUESCU, Helena Carvalho. Movimento, flânerie e *memória cultural*. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 27-36.

CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e estilo em Eça de Queiroz.* Rio de Janeiro/ São Paulo: Edições Tempo Brasileiros/ Edusp, 1969.

CAMPIONI, Giuliano. Psicología y nihilismo: Nietzsche y Bourget. In: *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: Del Copista, 2008, p. 11-57.

CARREIRO, José Bruno. *Antero de Quental – Subsídios para a sua biografia*. Braga: Editora Pax-Braga, 1948. 2 v.

CARTER, Janet E. *Cadências tristes – O universo humano da obra poética de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

CARVALHO, Joaquim de. Evolução espiritual de Antero. In: _____. *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XIX*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1955, p. 1-246.

CASANOVA, Marco Antônio. *O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Eça de Queiroz da realidade à perfeição pela fantasia*. Lisboa: Edição Clube do Coleccionador, 2001.

CATROGA, Fernando. *Antero de Quental:* história, socialismo, política. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

_____. Os inícios do Positivismo em Portugal. *Revista de História das Ideias*, [S.l.], n. 1, 1976.

_____. Política, história e revolução em Antero de Quental. *Revista de história das ideias*, v. 13, p. 7-55, 1991.

CEIA, Carlos. A scientia sexualis de Cesário Verde. In: *Sexualidade e literatura: Ensaios sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

CIDADE, Hernani. *Antero do Quental*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, [19--].

COELHO, Jacinto do Prado. Cesário Verde, poeta do espaço e da memória. In: _____. *Ao Contrário de Penélope*. [S.l.]: Bertrand Editora, 1976, p. 195-198.

DAVID, Sérgio Nazar. De estrangeiros, estrangeirados, imigrantes e proscritos: Almeida Garrett e Eça de Queirós no espelho da Europa; Viagem e história social; Portugal ontem e hoje. *Cadernos de Literatura Comparada: Revista do Instituto de Literatura Comparada da Universidade do Porto*, Porto, n. 18, p. 107-127, 2008.

_____. *O século de Silvestre da Silva: Estudos queirosianos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DAUNT, Ricardo. Apresentação. In: VERDE, Cesário. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-1886)*. São Paulo: Landy Editora, 2006.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (De 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EIRAS, Pedro. Do dionisismo dândi: Entre Fradique e Zaratustra. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, v. XXI, II série, p. 101-142, 2004.

FARIA, Regina Lúcia de. Cesário Verde: um pintor da vida moderna. *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 125-139, 1993.

FERREIRA, Alberto. *Estudos de cultura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Moraes, 1980.

FERREIRA, Virgílio. Relendo Cesário. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 31, p. 49-58, maio 1976.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *A vida de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1986.

_____. *Álbum de Cesário Verde com fotografias e cartas inéditas do poeta*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

FRANÇA, José Augusto. *A Lisboa de Cesário*. In: *Cesário Verde: Comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993a, p. 55-65.

_____. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Horizonte, 1993b.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1988. v. 21.

_____.Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GAY, Peter. *O cultivo do ódio: A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média: 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatur*a. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O "Zaratustra" de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a. v. 1.

_____. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007b. v. 2.

HEINE, Heinrich. *Obras*. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

HELENA, Lúcia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

HESS, Rainer. *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *A Era do Capital:* 1848-1875. Tradução de Luciano Costa Neto. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *A Era dos Impérios:* 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. São Paulo: Centauro, 2002.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, Isabel Pires de. *Antero de Quental e o destino de uma geração*. Porto: Edições Asa, 1993.

_____. *As Máscaras do Desengano: Para uma abordagem sociológica de "Os Maias"*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

LIMA, Isabel Pires de. O combate naturalista no Porto: as revistas literárias. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 121-122, p. 142-154, jul. 1991.

_____. "Os dois Anteros" do monóculo de Eça. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 123-124, p. 212-222, jan. 1992.

LOSURDO, Domenico. *Nietzsche:* O rebelde aristocrata: Biografia intelectual e balanço crítico. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *A noite intacta – (I)Recuperável Antero*. Vila do Conde: Centro de Estudos Anterianos, 2000.

_____. *Antero ou a noite intacta*. Lisboa: Gradiva, 2007.

_____. *As saias de Elvira e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2006.

_____. *Fernando Pessoa: Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

_____. O Romantismo e Camões. *Idioma*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 75-81, 2001. Disponível em: <http://www.institutodeletras.uerj.br/revidioma/21/idioma21_a10.pdf>. Acesso em: jan. 2012.

_____. Os dois Cesários. In: *Cesário Verde: Comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 p. 119-135.

MACEDO, Helder. As metamorfoses do sentimento. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 11-26.

_____. Cesário Verde: o bucolista do realismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 93, volume especial sobre Cesário Verde, p. 20-28, set. 1986.

_____. *Cesário Verde:* o romântico e o feroz. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1988.

_____. *Nós:* uma leitura de Cesário Verde. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

_____. O Romântico e o Feroz: bucolismo e sexualidade na poesia de Cesário Verde. In: *Cesário Verde: Comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 31-41.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A geração de 70: uma revolução cultural e literária*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1986. Biblioteca Breve.

_____. Eça e o Decadentismo: uma estética da ambiguidade. In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/USP, 1997. p. 45-51.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MACHADO DE ASSIS. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, p. 903-13.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARGARIDO, Alfredo. A dicotomia branco-negro na poesia de Cesário Verde. *Colóquio/Letras*, Lisboa, volume especial sobre Cesário Verde, n. 93, p. 57-68, set. 1986.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira et al. *Nova História de Portugal: Portugal e a instauração do Liberalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

MARTELO, Rosa Maria. Relendo "O Sentimento dum Ocidental". In: VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. Porto: Campo das Letras, 2005, p. 37-67.

MARTINS, Fernando Cabral. Cesário Verde e a noção do tempo. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 67-78.

MARTINS, Oliveira. *Portugal Contemporâneo*. Mira Sintra: Publicações Europa-América Ltda, [19--]. 2 v.

_____. Prefácio (aos *Sonetos completos*). In: QUENTAL, Antero de. *Poesia completa:* 1842-1891. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

MARTON, Scarlet. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. Rio de Janeiro: Moderna, 1994.

_____. *Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MATOS, Alfredo de Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz.* Lisboa: Caminho, 1988.

_____ (Org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

MEDINA, João. *Eça de Queirós e o seu tempo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

MENDES, Margarida Vieira. Escrever-sobreviver. In: VERDE, Cesário. *Poesias de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MINÉ, Elza. *Eça de Queiroz Jornalista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

MIRANDA, Paulo José. *Um prego no coração*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.

_____. *Vício*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

MOISÉS, Carlos Felipe. Antero: Destino individual e destino coletivo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 123-124, p. 103-107, jan./jun. 1992.

MOISÉS, Massaud. *As estéticas literárias em Portugal: Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

_____. *Presença da Literatura Portuguesa III: Romantismo-Realismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

MÓNICA, Maria Filomena. *Cesário Verde: um gênio ignorado*. Lisboa: Aletheia Editores, 2008.

_____. *Eça de Queirós.* Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Cesário Verde. In: _____. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editores, 1977. p. 15-34.

_____. Os precursores. In: _____. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editores, 1977. p. 7-14.

MONTEIRO, Américo Enes. *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa: 1892-1939*. Porto: edição do autor, 1997.

_____. Leituras heinianas de Nietzsche: ambivalências e contradições de juízos. *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, n. 16, p. 69-79, 1999.
MONTEIRO, Ofélia Paiva. A poética do grotesco e a
coesão estrutural de "Os Maias". In: REIS, Carlos (Coord.). *Leituras d'Os Maias*. Coimbra: Minerva, 1990. p. 24-29.

_____. L'imaginaire grotesque chez Eça de Queirós. In: Eça de Queirós et la culture de son temps, 1988, Paris. Actes du Colloque. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Cultural Portugais, 1988. p. 49-67.

MORÃO, Paula. Processos poéticos na correspondência de Cesário Verde. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 47-65.

MOREIRA, Alberto. *Cesário Verde e a "Cidade Heróica"*. Porto: Separata de "O TRIPEIRO", 1963.

MOURÃO, José Augusto. A literatura e o mal: Torga, Celan e Duras. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 125/126, p. 129-138, jul. 1992.

MOURÃO, Luis. O fradiquismo em O sentimento dum Ocidental. *Brotéria*, Lisboa, v. 118, n. 3, p. 296-305, mar. 1984.

MOURÃO, Luis. “Que os erros fiquem pelos desejos”: Paulo José Miranda e a educação sentimental de Cesário. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 207-220.

MOURÃO-FERREIRA, David. Cesário e Camões: Uma leitura complementar de “O Sentimento dum Ocidental”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 135-136, p. 83-94, jan. 1995.

_____. Sobre o decassílabo e o alexandrino na poesia de Cesário Verde. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 93, volume especial sobre Cesário Verde, p. 74-81, set. 1986.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 6, p. 11-30, 1999.

NERY, Antonio Augusto. Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queirós. 2010. 259f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. *Além do bem d do mal*. São Paulo: Companhia das letras, 2005a.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008a.

_____. *Fragmentos póstumos: 1885-1887*. Rio de Janeiro: Forense, 2013. v. 6.

_____. *Fragmentos póstumos: 1887-1889*. Rio de Janeiro: Forense, 2012. v. 7.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das letras, 2005b.

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo/Friedrich Nietzsche*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O niilismo europeu. *Comum*, Rio de janeiro, v. 8, n. 21, p. 5-23, jul./dez. 2003a.

_____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003b.

_____. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2008b.

NOGUEIRA, José F. H. *Estudos sobre a Reforma em Portugal*. Coimbra: 1923.

NOVO, Isabel Rio. Meditações em torno de "um livro que exacerbe": Teorias poéticas naturalistas ao tempo de Cesário Verde. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 173-184.

_____. O erotismo urbano de Cesário Verde. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, v. 2, 1988.

NUNES, Maria Luísa. *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O Crime do padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão, 1976.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo. *Veredas*, Porto, 3-I, p. 185-193, 2000.

_____. Rotas de papel: de cidades e províncias. *Semear 6. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, 2002.

ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça de. *As Farpas: crônica mensal da política, das letras e dos costumes*. Cascais: Princípia, 2004.

OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa: Resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PEREIRA, José Carlos Seabra. A antecipação fenomenológica em Cesário Verde. In: BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (Org.). *Cesário Verde – Visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 37-45.

_____. Antero – Poesia, alta voz dramática. *Revista de história das ideias*, v. 13, p. 193-220, 1991a.

_____. Cesário Verde e o destino do modelo realista. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do fim-de-século ao modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2004, p. 79-89. Introdução.

_____. Cesário Verde: um realismo insatisfeito. *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, Aveiro, n. 4-5, p. 245-284, 1987-1988.

_____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, [19--]. v. 7.

_____. O destino do humorismo romântico e o realismo lírico de Cesário Verde. Coimbra: [s.n.], 1991b.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Cesário Verde: "Astro sem atmosfera"?. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 121-131.

PERROT, Michelle et al. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Inquérito, [19--].

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982. v. 1.

PESTALOZZI, Karl. La ricezione di Baudelaire in Nietzsche. In: CAMPIONI, Giuliano; VENTURELLI, Aldo (Org.). *La "biblioteca ideale" di Nietzsche*. Napoli: Guida Editori, 1992, p. 237-265.

PIEDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900).* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

PINTO, Antonio José da Silva. *Pela vida fora: 1870-1900*. Lisboa: Guimarães, [19--].

PINTO, Júlio Lourenço. *Estética naturalista: Estudos críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

PIRES, António Machado. *A Idéia de Decadência na Geração de 70*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1980.

_____. Teoria e prática do romance naturalista português. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 31, p. 59-70, maio de 1976.

PITA, António Pedro. Sobre a filosofia da arte em Antero. *Revista de história das ideias*, v. 13, p. 111-133, 1991.

PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

PROUDHON, Pierre-Joseph. *La ppornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*. Paris: A Lac roix et C' Éditeurs, 1875.

QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

_____. *A Relíquia*. São Paulo: Ediouro, 1997.

_____. *Contos*. Rio de janeiro: Ediouro, [19--]a.

_____. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983a. v. 1.

_____. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983b. v. 2.

_____. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão – Editores, [19--]b.

_____. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão – Editores, [19--]c.

_____. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000. Edição crítica das obras de Eça de Queirós.

_____. *O crime do padre Amaro*. Rio de janeiro: Ediouro, [19--]d.

QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

_____. *O primo Basílio*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

_____. *Os Maias*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.

_____. *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Livros do Brasil, [19--]e.

_____. *Prosas esquecidas I: ficção 1866-72*. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

QUENTAL, Antero de. *Antero de Quental: Textos doutrinários e correspondência*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1987. v. 1.

_____. A poesia na actualidade. Lisboa: Fenda, 1988.

_____. *Cartas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.

_____. *Cartas inéditas de Antero de Quental a Oliveira Martins*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

_____. Nota (Sobre a missão revolucionária da poesia). In: *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865a.

_____. *Obras completas de Antero de Quental: Cartas I (1852-1881)*. Lisboa: 1989a.

_____. *Obras completas de Antero de Quental: Cartas II (1881-1891)*. Lisboa: 1989b.

_____. *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865b.

_____. *Poesia completa: 1842-1891*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

_____. *Portugal perante a revolução de Espanha. Considerações sobre o futuro da política portuguesa no ponto de vista da democracia ibérica*. Lisboa: Typographia Portugueza, 1868.

_____. *Prosas da época de Coimbra*. Lisboa: Sá da Costa, 1973.

_____. *Sonetos*. Coimbra: Sténio, 1861.

_____. *Sonetos*. Porto: Imprensa Portuense, 1881.

_____. *Sonetos completos de Anthero de Quental*. Porto: Livraria Portuense, 1886.

_____. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

_____. Tendências novas da poesia contemporânea. In: AZEVEDO, Guilherme de. *Alma nova*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923. p. 179-188.

RAFAEL, Gina Guedes; SANTOS, Manuela (Org.). *Jornais e revistas portugueses do século XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001. 2 v.

RAMOS, Rui. *História de Portugal – A segunda fundação (1890-1926)*. [S.l.]: Editorial Estampa, 2001. v. 6.

REAL, Miguel. *O último Eça*. Matosinhos: Quidnovi, 2006.

REIS, Carlos. Antero e a consciência da poesia. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 123-124, p. 83-92, jan. 1992.

_____. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

_____. Conferência de clausura: bons ventos e costas voltadas – Reflexões tempestivas sobre alguns lugares comuns. In.: *Aula Ibérica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 33-42.

_____. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Eça de Queirós – Cônsul de Portugal à Paris 1888 – 1900*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian - Portugal, 1997.

_____. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.

_____. *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Presença, 1999.

_____ (Org.). *História da Literatura Portuguesa: O realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Alfa, 2001.

_____. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000a. Edição crítica das obras de Eça de Queirós.

_____. Moniz Barreto crítico de Eça. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 10-17, 2000.

_____. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000b.

_____. Os silêncios de Eça. In: ZILBERMAN et al. *Eças e outros: diálogo com a ficção de Eça de Queirós*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002, p. 21-35.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo, [19--]. v. 5.

REIS, Jaime Batalha. Anos de Lisboa – Algumas lembranças. In: *Anthero de Quental/In Memoriam*. Porto: Mathieu Lugan, 1896.

_____. Na primeira fase da vida literária de Eça de Queiroz. In: QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Edição "Livros do Brasil", [19--], p. 7-46.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A Relíquia: duplicidade do sujeito na ficção queirosiana. In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/USP, 1997, p. 402-408.

RIBEIRO, Álvaro. *Os Positivistas*. Lisboa: 1895.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Editorial Verbo, [19--]. v. 6.

RICOEUR, Paul. *Mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.

RODRIGUES, Fátima. *Cesário Verde – Recepção oitocentista e poética*. Lisboa: Cosmos, 1998.

ROMERO, Sílvio. Retrospecto literário (1888). In: _____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de janeiro: José Olympio, 1960. v. 5.

RUBIRA. L. E. X. Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores. 2008, 239p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RUSSELL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. 3 v.

SABINO, Lina Leal. Cesário Verde, um poeta poliédrico. 1998, 262 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

SACRAMENTO, Mário. *Lírica e dialética em Cesário Verde*. Coimbra: Vértice, 1959.

SALGADO JÚNIOR, António. *História das Conferências do Cassino*. Lisboa: 1930.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *Antero de Quental: Uma visão moral do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

_____. Antero e a arte. *Revista de história das ideias*, v. 13, p. 135-160, 1991.

_____. Teófilo Braga e o positivismo como doutrina estética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL LUSO-GALAICO-BRASILEIRO, 1., 2009, Porto. *O pensamento luso-galaico-brasileiro (1850-2000): Actas do I Congresso Internacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. p. 103-129.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*. Lisboa: Presença, [19--].

SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental: Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*. Lisboa: Gradiva, 1995.

SAUSSY, Haun. Exquisite cadavers stitched from fresh nightmares: of Memes, Hives and Selfish Genes. In: _____ (Ed.). *Comparative literature in na age of globalization*. Baltimore, Maryland: John Hopkins, 2004.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophical fragments*. Minnesota: Univesity of Minnesota Press, 1998.

SCHORSKE, Karl. *Viena fin-de-siècle: Política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SENA, Jorge de. Algumas palavras sobre o realismo, em especial o português e o brasileiro. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 31, p. 5-13, maio 1976.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SÉRGIO, António. Nota preliminar aos *Sonetos*. In: QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. Lisboa: Sá da Costa, 1962.

SERRÃO, Joel. *Antero e a ruína de seu programa (1871-1875)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

_____. *Cesário Verde: Interpretação, poesias dispersas e cartas*. Lisboa: Delfos, 1961a.

_____. Em busca do contexto do último escrito filosófico de Antero. *Revista de história das ideias*, v. 13, p. 73-109, 1991.

_____. Gênese e descendência da poesia de Cesário Verde. In: *Cesário Verde: Comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p. 81-88.

_____. O campo e a cidade na poesia de Cesário Verde. In: _____. *Cesário Verde: interpretação, poesias dispersas e cartas*. Lisboa: Delfos, 1961b, p. 17-113.

_____. *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. *O essencial sobre Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

_____. *Temas oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, [19--]. v. 2.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. Camões, Cesário Verde e o coro. *Convergência Lusíada, Revista do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro, n. 7, ano 4, p. 125-133, 1979-1980.

_____. Cesário – duas ou três coisas. In: VERDE, Cesário. *Cesário Verde: todos os poemas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 7-31.

SILVEIRA, Pedro. Prefácio. In: MENDES, Carlos Fradique. *Versos de Carlos Fradique Mendes*. Lisboa: Ed. 70, 1973.

SIMÕES, João Gaspar. De Carlos Fradique Mendes a Cesário Verde. In: _____. *Literatura, Literatura, Literatura...*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, p. 210-215.

SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo. A estética positivista e o texto "positivismo e idealismo". In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/USP, 1997, p. 391-401.

_____. *Correspondências*: Eça e Fradique – Análise de estratégias epistolográficas. 1987. 111 p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987.

_____. Ideias estéticas em Eça de Queirós. 2000. 429 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2000.

STÖRIG, Hans Joachim. *História geral da filosofia*. Petrópolis: Vozes, 2008.

TARNAS, Richard. *A epopeia do pensamento ocidental: Para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo*. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2008.

TEYSSIER, Paul. Os Maias, cent ans après. In: *Eça de Queirós et la culture de son temps*, 1888, Paris. Actes Du colloque. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Cultural Portugais, 1988. p. 23-48.

TODOROV, Tzvetan. *Em face do Extremo*. São Paulo: Papirus, 1995.

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo e outros poemas: 32 cartas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

_____. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

_____. *O livro de Cesário Verde (1873-1886)*. Lisboa: Typografia Elzeviriana, 1887.

_____. *O livro de Cesário Verde (1873-1886)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

VOLPI, Franco. *O niilismo*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura Comparada: Definição. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 308-333.

WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 109-119.

WELLEK, René. O nome e a natureza da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 121-148.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ZOLA, Emile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. [S. l.]: Editora Perspectiva, [19--]