

## A POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX: DE GARRETT A CESÁRIO VERDE

Cátia Monteiro Wankler (UFRR)<sup>1</sup>

*Podae, é certo, no século XIII aparecer um poeta cujo talento seja maior que o de todos os poetas do século XIX. Mas, no entanto, o nosso século fornece às imaginações assuntos artísticos muitíssimo superiores aos de qualquer século precedente. Que haja quem os execute é um ponto secundário. A questão é que eles existam.*  
Guerra Junqueiro

Carlos Alberto Vechi (1994) divide o Romantismo português em três momentos: um de consolidação das ideias e da estética nova, marcado sobretudo pela experimentação e ainda pela imitação de modelos estrangeiros, no qual se sobressaíram os nomes de Garrett, Herculano e Castilho; o segundo é conhecido como Ultrarromantismo, no qual as condições propícias já permitiram que a estética romântica fosse levada a cabo e, mais do que isto, exacerbada, representado por Soares de Passos no campo da poesia; o terceiro, momento de transição em que o ideário que originou o Realismo já circulava e criava um novo gosto que cobrava maior proximidade com a realidade material, sendo João de Deus seu representante no poético.

Essa divisão, muito útil para fins didáticos, não fica tão clara assim depois de se ler os poetas. Garrett e Herculano foram precursores, experimentaram, introduziram os princípios do Romantismo em Portugal, o primeiro com sua experiência trazida da estada na Inglaterra, o segundo, através da erudição, do estudo histórico, a partir de uma perspectiva mais próxima da experiência germânica. Castilho, contudo, oscilou do Neoclassicismo ao Ultrarromantismo sem apresentar em seus textos novas práticas que efetivamente os desvinculassem da estética setecentista. Já a liberdade e a originalidade dos ultrarromânticos apareceram apenas de forma vacilante na poesia de Soares de Passos, que teve como ímpeto mais bem sucedido o *Noivado do sepulcro*.

Foi na etapa de transição para o Realismo que a utilização dos elementos temáticos e textuais do Romantismo português

apresentaram-se mais amadurecidos. A leitura da poesia de João de Deus revela isto, com textos afeitos à estética ultrarromântica que vão gradativamente incorporando as novas tendências da segunda metade do século, amalgamando-as com rara sensibilidade e competência.

Almeida Garrett é um dos maiores nomes da Literatura Portuguesa, tendo produzido poesia, romance e teatro. Atribui-se a ele o mérito de ter promovido um renascimento do teatro português através de seus textos dramáticos, consagrados como a melhor parte de sua obra. Garrett é considerado também o responsável pela introdução da estética romântica na poesia de seu país.

Na juventude, o autor considerou as escolas literárias “ridículas”, acreditando em estilo apenas como um recurso do qual o artista poderia lançar mão com objetivo de melhor desempenhar seu papel. De acordo com o que se desejasse, poder-se-ia recorrer, com a mesma convicção e liberdade artística, a Horácio, Goethe ou Filinto Elísio para deles “extrair modelos” (GARRETT, 1960), o que não deixa de ser um traço de modernidade. Mesmo se permitindo toda essa liberdade, Garrett também teve seu grande mestre na mocidade, Filinto Elísio, a quem dedicou não poucas palavras de admiração artística e afeição pessoal.

Embora a produção dramática de Garrett seja mais expressiva no cenário literário, seus poemas aparecem como um exemplo da transição do estilo neoclássico para o romântico. Ele esteve pessoalmente empenhado na penetração do Romantismo em Portugal, tendo conhecido o estilo durante sua estada na Inglaterra, o que se reflete nitidamente na obra poética do autor, que conta com alguns textos de inflexão arcáde, vinculados ao Iluminismo, demonstrando traços de sua formação clássica e erudição, como é o caso de **Retrato de Vênus** (1822), **Camões** (1825), **D. Branca** (1826) e **A lírica de João Mínimo** (1829), principalmente a primeira e a última. No caso de **Camões** e **D. Branca**, as ideias iluministas já não estão tão evidentes, suavizadas pelo tom mais emotivo, pela presença de um sujeito menos racional e pela escolha dos temas, sobretudo. Estes dois poemas são considerados a primeira tentativa efetiva de introdução do Romantismo na poesia portuguesa.

Em 1845, surge **Flores sem fruto**, volume de poemas que vai além, trazendo o princípio de uma experiência emocional do sujeito, a qual é levada a cabo em **Folhas Caídas** (1853). **Flores sem fruto** é composto, em sua maior parte, por poemas escritos na juventude, cujos temas são notadamente românticos, mas, de modo geral, ainda muito atrelados ao rigor formal, à concisão e à descrição minuciosa tipicamente neoclássicos.

Em **Folhas caídas** Garrett se aproxima mais de uma ruptura com os princípios clássicos, aderindo ao uso da linguagem coloquial e promovendo uma simplificação da forma. Assim, o individualismo romântico se volta para a experiência amorosa, tomando-a como tema fundamental, expresso num tom confessional acentuado e apaixonado, e deixa fluir aquilo que o próprio Garrett chama “poesia do coração” (apud SIMÕES, 1954). Nos poemas produzidos na maturidade, o autor parece tomado pelo genuíno “espírito romântico”, bem de acordo com uma afirmação sua de que um poeta precisa mais da “paixão” do que da “arte” para compor versos (GARRETT, 1960).

**Folhas caídas** apresenta um estilo particular que produz um efeito de beleza plástica em interação com temas e abordagens coerentes não só com esse estilo particular, ainda pontuado por inflexões iluministas, tentativas de definição racional — como em *Não te amo* — mas também com o estilo romântico — como em *Este inferno de amar*.

Diferente de Garrett, Alexandre Herculano formou-se no fluxo do Romantismo, vivenciando seu ideário e cristalizando-o. Sua característica mais marcante está na adoção da pesquisa histórica como meio fundamental de construção e definição da nacionalidade. Para ele, conhecer o passado significava compreender profundamente o presente e, portanto, ter conhecimento exato da própria identidade. O método de investigação de Herculano era objetivo, baseado em material documental, era científico e extremamente moderno. Isto nem sempre interferiu a seu favor, tendo em vista a revisão que pôde fazer — e fez —, com essas bases documentais, na “História oficial”, contrariando muitos interesses de poderosos.

O nome de Herculano está predominantemente ligado à historiografia, seja por causa dos volumes sobre a História de Portugal que escreveu, seja por ela ser uma temática recorrente

em sua obra como um todo. Além de História, escreveu também ficção e poesia. Essa última consta de **A voz do profeta**, de 1836, a **Harpa do crente**, de 1838, que inclui **A voz do profeta**, e **Poesias**, de 1850, que inclui os dois primeiros e ainda **Poesias várias** e **Versões**. Graças à aura de seriedade que o cercava e à coragem demonstrada em nome da ciência, ele conquistou respeito e admiração de várias gerações de cientistas e artistas, inclusive dos jovens realistas, principalmente Antero de Quental.

A poesia de Herculano não se utiliza da temática amorosa, a qual, quando aparece, vem cercada de exaltação a valores morais ornados de grande dose de enlevo místico, como em *A noiva do sepulcro*, ou então um amor que tem como pano de fundo um episódio histórico, como é o caso de *Leonor*. Mas, no geral, os temas não se afastam muito da religião e da pátria, ressaltando seu interesse na construção de uma nacionalidade, na revisão histórica, no restabelecimento de valores que considerava distorcidos ou esquecidos em seu país.

Os poemas de Herculano são, em sua maioria, longos, e tanto na linguagem como na forma de abordagem narrativa, muitos têm um caráter épico acentuado, embora não siga sistematicamente o modelo clássico. Em **A harpa do crente**, por exemplo, encontram-se nove poemas, alguns divididos em até 27 partes, como é o caso de *Semana Santa*, versando sobre temas religiosos num tom que em alguns momentos se aproxima da oração, em outros da súplica ou ainda em outros parece um sermão, uma pregação.

**Poesias várias**, como prediz o nome, varia mais nos temas, oscilando entre os históricos, amorosos, sobre as misérias sociais; sobre os temas da morte, do exílio, da saudade, das ruínas, tão caros aos românticos. **Versões** traz as versões — não traduções — de poemas de outrem feitas por Herculano. São elas: *O secar das folhas*, de Millevoye; *A noiva do sepulcro*, cuja única referência é “imitado do inglês”; *O canto do cossaco*, de Béranger; *O caçador feroz* e *Leonor*, de Burger; *A costureira e o pintassilgo morto de Lamartine*. Este é o conjunto de textos mais próximo ao que se costuma chamar Ultrarromantismo.

Há uma diferença inequívoca entre a obra poética de Garrett e a de Herculano. Aquele demonstra ter simplesmente “praticado” o Romantismo, ou seja, ter empregado, quase que

tecnicamente, os princípios norteadores do estilo. Ele mesmo teria assumido uma certa ambiguidade em relação a isto, afirmando que sua criação oscila entre momentos de subjetivismo e de racionalismo, de engajamento e alienação, o que determinaria o direcionamento do estilo da obra. Já no caso de Herculano, o Romantismo parece ser inerente ao processo criativo e sua prática demonstra conhecimento acerca das ideias, do funcionamento interno e dos princípios filosóficos em que se baseia o estilo.

De qualquer modo, trata-se de dois escritores profundamente envolvidos com os meios intelectual e artístico de seu tempo, ambos mobilizados por projetos maiores do que o texto puro e simplesmente, voltando-se para a construção de uma literatura nacional, com características próprias, linguagem peculiar e perfil definido. Herculano, se não o atingiu, chegou muito perto; Garrett, no que tange a sua obra poética, vacilou mais.

Ao contrário da proeminência dos dois autores até aqui tratados, é comum nos livros de História da Literatura Portuguesa encontrarmos pouco ou quase nada sobre Castilho, cujo nome consta em maior destaque quando o assunto é a famosa Questão Coimbrã, polêmica entre ele e Antero de Quental estabelecida a partir de uma crítica aos novos rumos da literatura nos fins do século XIX, de que este último foi um dos mais ativos representantes.

Carlos Alberto Vechi atribui os primeiros movimentos no sentido da introdução de uma estética romântica em Portugal a Garrett, Herculano e Castilho, colocando que nenhum dos três foi capaz de atingir uma “forma de expressão” romântica em sua plenitude: o primeiro por não conseguir se desvincular do filintismo em que suas bases se constituíram; o segundo, por não ter cedido aos impulsos da imaginação criativa, tendo-se mantido preso ao rigor historicista; o terceiro não teria compreendido as diretrizes do movimento romântico.

Embora não tenha produzido só poesia, foi como poeta que Castilho ficou conhecido e prestigiado. Sua obra tem a marca da transição Arcadismo/Romantismo, com três livros notoriamente filiados ao modelo clássico — **Cartas de Eco e Narciso** (1821), **Primavera** (1822) e **Amor e melancolia** ou **A novíssima Heloísa** (1828), este último apenas em alguns poemas, sendo quatro já

permeados pelos temas e formas românticos — e outros mais próximos do romântico — **A noite do castelo** e **Os ciúmes do bardo** (1836), **Escavações poéticas** (1844) e **Outono** (1863).

**Cartas de Eco e Narciso** é constituído por poemas que seriam cartas trocadas pelos dois personagens: ela declarando seu amor por ele, que por sua vez o recusa em nome da fidelidade a um amor preexistente, que na verdade é ele mesmo. Ao resgatar o mito dando-lhe forma poética, Castilho adota o modelo árcade, não só nos versos decassílabos brancos, mas também na temática e na abordagem. *O Prólogo da segunda edição* (1825) é uma apologia do Arcadismo, ao qual se mostra fortemente ligado.

No *Prólogo do autor na terceira edição* (1866) constam várias explicações sobre a obra, denotando grande preocupação com sua compreensão, e uma certa intenção de assinalar pontos de vista seus a respeito do momento em que vive e das tendências da literatura. Sobre o último tópico, Castilho deixa clara sua inclinação para o “belo simples” (p.11), mas salienta que o ecletismo e a experimentação de novidades não estão descartados de suas criações, afirmando que “abelha em bosque florido a tudo vai provando o sabor; assim eu vou gostando quantos ditos preciosos se me deparam” (p.11), demonstrando estar aberto ao Romantismo que avançava, mas sem abdicar da “simplicidade”, da observação da “Natureza”, que já não eram a tônica do novo estilo.

Tudo isto continua nítido em **Primavera**, cujos versos mantêm inclusive o mesmo padrão formal. Em **Amor e melancolia**, ocorre uma variação bem maior, tanto de temas quanto de abordagens e formas — versos de dez para os de sete sílabas —, sendo já possível perceber, por exemplo, a melancolia, a morbidez e as ruínas românticas tratadas a partir do ponto de vista de um eu que sente e sofre, primeiro distanciamento essencial observável nos poemas deste para os dos dois primeiros livros, na medida em que as **Cartas de Eco e Narciso** e **Primavera** sofrem uma interferência como que externa, pois, embora haja uma primeira pessoa que fala, fala narrativamente, não liricamente. A metade das páginas de **Primavera** é escrita em prosa e é informativa, apresentando uma série de reflexões do autor sobre a literatura. Através delas, é possível observar algumas filiações ideológicas

de Castilho, como, por exemplo, a crença no mito rousseauniano do “bom selvagem”.

Ponto digno de comentário na leitura de Castilho é a quantidade de notas explicativas, adendos, cartas ilustrativas e/ou explicativas, textos quase sempre de impressões e teorizações sobre os tópicos relacionados com o teor ou com a natureza do livro. Esses textos expõem o pensamento de alguém comprometido com seu ambiente — espacial e temporal — e que demonstra uma preocupação constante em se fazer entender e em compreender o mundo e o momento em que vive e produz, atitude típica do homem da época, formado no seio da cultura iluminista, em que a razão é a tônica e a busca da compreensão e da transformação da realidade direcionam pensamentos e ações. Se, por um lado, a obra de Castilho parece menos grandiosa do que a de Garrett ou a de Herculano, por outro, torna-se potencialmente mais interessante na medida em que o autor, ao tentar explicá-la, coloca-a num nível que não só admite, mas que suscita a observação e a crítica.

Se Herculano, com suas ruínas, seu medievalismo, foi um precursor do Ultrarromantismo português, Soares de Passos, que viveu de 1826 a 1860, foi o nome de destaque dessa vertente, num período carente de novidades e de vozes que levassem a termo o projeto romântico sem cair no clichê ou na banalização do texto artístico. Contudo, não se pode dizer que Soares de Passos, filho da burguesia do Porto, tenha primado pela originalidade ou pela inovação. Seus poemas pouco acrescentam ao que Castilho já vinha fazendo em termos de poesia amorosa e ao que Herculano iniciou no campo da poesia filosófica e cívica. Foi esse último quem viu com entusiasmo **Poesias** (1855), reunião da parca produção de Passos, interrompida pela morte precoce aos 34 anos.

O primeiro texto de **Poesias** é *A Camões*, dedicado, obviamente, ao poeta quinhentista, tomado como figura representativa de todos os poetas, que, segundo o poema, têm uma missão a eles delegada por Deus. Tal missão é um “fado”, um destino penoso e solitário que os encerra num mundo mesquinho e ilusório de imagens efêmeras. Camões é o símbolo daquele cujo gênio é inversamente proporcional à ventura, é tomado como um herói sofredor que se dedicou à fé, ao amor, à busca

de uma felicidade nunca atingida, à dignificação da nação e da nacionalidade. Como recompensa, teria recebido o desprezo, a indignência, a perda e o castigo.

A redenção de Camões, como a dos poetas em geral, é o reconhecimento póstumo e, sobretudo, a poesia em si, cuja força seria capaz de comover o mundo e soerguer uma nação através da memória e, conseqüentemente, do orgulho nacional. O autor **d'Os Lusíadas** foi o grande modelo dos poetas românticos portugueses: o exemplo máximo do gênio criador coadunado com o herói sofredor e desditoso, ícone do Romantismo. São notadamente inspirados em Camões também os poemas *A pátria*, cuja epígrafe é retirada **d'Os Lusíadas**, e *Visão do resgate*. O primeiro tem o claro objetivo de bradar contra a decadência de Portugal, conclamando-o a recuperar o brio através da rememoração do passado glorioso que o tornou uma grande nação. O segundo é um canto de louvor religioso que no estilo se aproxima muito da épica camoniana, imprimindo, no entanto, uma liberdade métrica e rítmica mais ao gosto do Romantismo.

Também sobre tema religioso é *Firmamento*, em que a mesquinhez humana é contraposta à grandiosidade divina. Este, assim como os demais poemas de Soares de Passos sobre o assunto, tem um tom laudatório e demonstra adoração e fé na glória e na soberania de Cristo e Deus Pai, traço comum no Ultrarromantismo.

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1989) classificam Soares de Passos como exemplo de "humanitarismo na poesia", tendo em vista o fato de ele exprimir um "sentimento de tragédia (...) sobre casos colhidos na vida corrente" (SARAIVA E LOPES, 1989, p. 823). Exemplos disto são os poemas *Enfado* e *O filho morto*. O primeiro trata da decadência moral da sociedade, na qual prevalece a "lei do mais forte", que esmaga e oprime o mais fraco; a constatação leva o eu do poema a um desejo de isolamento do mundo. Em *O filho morto*, o eu se compraz com a observação da dor de uma mãe diante do filho morto em seus braços. O amor desmesurado da mãe a leva também à morte, salientando a espiritualidade desse amor e beatificando a figura materna, comparável a Maria, mãe de Jesus.

Mas é da conjugação romântica de amor e morte que vem o mais conhecido poema de Soares de Passos, *O noivado*



*no sepulcro*. Como é comum nos textos cujo tema é a morte, ela é sinônimo de paz, descanso dos “vaivéns da sorte” (verso 4), de felicidade; a morte é também o espaço de realização do verdadeiro amor, o espiritual, que vai além das imperfeições do mundo físico e da fraqueza do ser humano.

Se não se pode conceder a Soares de Passos o mérito da grandiosidade ou da renovação, pode-se, com toda certeza, apontá-lo como um ultrarromântico que trouxe à luz versos carregados de sensibilidade, embora sem muitos traços de singularidade que possam colocá-lo num patamar elevado de criatividade no cenário literário de seu país.

No extremo oposto, no que diz respeito à criatividade, está João de Deus, cuja poesia é apontada por José Régio (1974) como uma espécie de “divisor de águas” entre o Ultrarromantismo e o Realismo. Régio o situa no grupo dos “dissidentes”, do qual fazem parte também Guerra Junqueiro e Antero de Quental, mas afirma-o original em sua criação: o real não é a tônica de sua poesia, que também não é mera expressão derramada de sentimentos, tendo alcançado certo equilíbrio. O autor afirma que a inclusão de João de Deus como “dissidente” deve-se antes de mais nada a “questões de cronologia e camaradagem” (1974, p. 26). Talvez pelo mesmo motivo, Carlos Alberto Vechi (1994) situa João de Deus em seu “terceiro momento do Romantismo”, ao lado de Júlio Dinis, o que quer dizer que o compreende num ponto intermédio, do mesmo modo que Régio. O autor de **Campo de flores** compartilhou das ideias e princípios que orientaram a Geração de 70, embora comprometido com a estética romântica, inclusive na temática.

É fácil encantar-se com a poesia de João de Deus, não só pelo tom espontâneo de seus versos, mas também, e principalmente, pela sonoridade, pela maneira de trabalhar temas comuns do Romantismo como se fossem os mais originais. Alguns de seus poemas são de uma ironia fina que se apresenta, principalmente, nos de caráter anedótico. Quanto aos amorosos, a emoção recebe um tratamento quase realista, como se o Romantismo consistisse numa maneira de lidar com a realidade ao invés da atitude mística assumida pela maioria dos autores do período.

A poesia de João de Deus gira em torno, basicamente, dos temas do amor — e sua variante, o binômio amor/morte —

e da religião, passando eventualmente por questões sociais, e manifestando, raramente, o *spleen* romântico. No campo formal, percebe-se grande preocupação no trabalho com a rima, o que confere aos textos uma musicalidade harmônica e invulgar, e um certo cuidado métrico, embora não se atenha a um único padrão de silabação ou de estrofação. Também o tom dos poemas varia do triste, lúgubre e lamentoso a uma ironia sutil, mas mordaz.

Os poemas religiosos do autor concentram-se na exaltação da fé, concebida como a única coisa que importa, capaz de elevar o homem da sua imperfeição e pequenez a um patamar superior de grandeza espiritual. A fé é insistentemente tratada como uma “luz” que ilumina o caminho do ser em direção à Verdade divina. A Fé, o amor e o culto à divindade são uma forma de gozo supremo para o homem. Embora a questão espiritual seja subliminar ou coparticipante em vários poemas de temas diversos, os **Cânticos** explicitam a intensidade da crença religiosa em seu mais alto grau, tomando realmente a forma de cânticos — como anuncia o título do volume — e orações.

No caso da poesia amorosa, os poemas *Amor e Folha caída* trazem a subserviência do amante em relação à amada. Poderíamos dizer que ambos se aproximam do amor gentil, o mesmo das cantigas de amor medievais. Em *Amor*, o eu-lírico segue a amada como “o cão do mendigo”. Em *Folha caída*, até a “árida palma” tem “mais licor” do que o amante sem sua amada. As cantigas medievais despontam sutilmente em diversos textos de João de Deus. Além do exemplo acima, podemos citar ainda *Amor, amores*, cuja semelhança com uma cantiga de amigo é denunciada pela voz da mulher que fala de um sentimento físico e, embora não perca totalmente a feição de inocência romântica, é mais alegre, mais leve do que aquele que se apresenta na maioria da lírica amorosa deste autor. A realização física do amor em *Amor, amores* se dá pelo beijo, pelo gozo; contudo, essa vivência também viria de Deus, na medida em que Ele “não fez nada / Sem ser para quê”.

Também as cantigas satíricas, de escárnio e maldizer, podem ser lembradas nos poemas de João de Deus, sobretudo em **Sátiras** e **epigramas**, em que critica a sociedade da época e seus costumes obscuros e hipócritas, bem como as incoerências e desigualdades, mas tudo com ironia e sarcasmo, em muitos

casos de forma risível e, em alguns outros, inclusive, nomeando o “objeto” da crítica.

A maior parte dos poemas amorosos de João de Deus tem um tom bem mais casto, em que o amor humano deve ser só um reflexo do amor divino: puro, honesto, intenso, mas distante, espiritual, em estado original, ou seja, livre ainda da corrupção decorrente dos desejos físicos. A mulher aparece frequentemente como uma figura diáfana, cuja pureza a torna, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de um tipo de repulsa, na medida em que tal característica a coloca num nível muito superior ao do amante. Ela é a imagem da perfeição almejada por esse homem cheio de “vícios”, corroído pela consciência de sua imperfeição e pela certeza de não ser merecedor de alcançá-las: a amada e, portanto, a perfeição.

A morte aparece, no decorrer da impossibilidade física do amor, como um meio de realização. O sentimento é espiritual e fadado ao infortúnio no mundo físico, mas torna-se possível com a morte, quando é superado o empecilho dos desejos e necessidades físicos, permanecendo apenas o espírito. Um exemplo disto é *No túmulo*, comparável a *Noivado do sepulcro*, de Soares de Passos. Mesmo quando o amor se concretiza e os amantes se unem com a benção divina, através do casamento, como em *No leito nupcial*, a imagem da mulher é sacralizada: o marido é o “ímpio” que se atreve a tocar “no que é sagrado assim”, enquanto a esposa é adjetivada com expressões tais como “estátua de neve”, “vergôntea de marfim”, “flor”, “sagrada luz”, “doce visão do céu”, sendo finalmente comparada à Virgem Maria.

Como a maioria dos poetas portugueses de seu tempo, João de Deus também dedicou composições a Camões, a **Os Lusíadas**, à pátria. *Camões* é um soneto de exaltação, ressaltando a singularidade do poeta quinhentista em relação, até mesmo, aos maiores de todos tempos. *Os Lusíadas* trata da perenidade do épico camoniano, afirmando-lhe a atemporalidade consolidada pelo trabalho do homem, sob a égide de Deus, conservando-se, inclusive, após o desaparecimento de seu próprio criador. No caso de *Pátria*, enquanto seus colegas que compuseram poemas homônimos dedicaram-se a louvar, ressaltar, adorar seu país, a nação, o eu afirma ser a sua pátria desejada e amada,

simbolicamente, a campa, a morte como meio de retorno aos braços de Deus (“do pó vieste, ao pó retornarás”), pai eterno, e de seus pais terrenos, lugar de repouso perene e paz inconteste.

João de Deus também se preocupou com a realidade de seu tempo, atentando para fatos e pessoas que o marcaram. Exemplos disso são os poemas dedicados a Gutemberg e Vítor Hugo, e *Miséria e Velho operário*, por exemplo. Neles é expressa grande preocupação com a indigência, as doenças advindas da situação de extrema pobreza, da degradação do ser humano. *Velho operário* é dedicado a Antero de Quental, um dos mais ardentes críticos de sua sociedade e da miséria humana em geral.

Nem mesmo os rigorosos membros da Geração de 70 foram indiferentes à força e à intensidade poética de João de Deus. Célebres como críticos do Romantismo, demonstraram admirar e respeitar o trabalho desse autor, chegando a declará-lo publicamente. Antero afirma o seguinte:

João de Deus, há pouco ainda, era uma vocação ignorada por todos: hoje conhecem-no e amam-no alguns amigos da verdadeira Arte, que a prezam no que ela é, não pelo que determina que seja. Amanhã, um livro, um livro que, página por página, linha por linha, resume a vida moral de um homem, o seu crer é sentir íntimo — um livro que é um homem — há de correr de mão em mão, pedindo aos homens que o leiam, despidos de preconceitos, e julguem se as vozes daquele canto se combinam, acham nota harmônica no canto íntimo que cada qual traz em si. (Apud. BERARDINELLI, 1967, p.94)

João de Deus dialoga com Antero de Quental em Resposta, que, como o título evidencia, responde ao soneto *Velut umbra*. Em outra ocasião, a relação se manteve com o poema de Antero *Luz do sol, luz da razão*, que, neste caso, foi quem respondeu ao poema *Luz da fé*, de João de Deus.

A convivência entre as gerações romântica e realista não começou de maneira pacífica, tendo havido alguns conflitos ideológicos que se destacaram. A Questão Coimbrã foi um desses embates, implementado entre Castilho e Quental. Trata-

se de um evento bastante relevante para os estudos da Literatura Portuguesa oitocentista, na medida em que conhecê-lo imprime um cunho de observação sincrônica àquele momento em que o *status* quo se confrontava com o descortinar de uma nova forma de ver o mundo, o homem e, conseqüentemente, de fazer literatura.

Em *Luz do sol, luz da razão*, a tendência de Antero ao dualismo, marca inequívoca de sua obra poética, é justamente este binômio fé/razão. A formação familiar do poeta tendeu para um certo conservadorismo nos valores e foi marcada pelos princípios religiosos cristãos, tendo sofrido influência de um tio sacerdote, caminho que chegou a desejar seguir na juventude. Porém, a formação intelectual de Antero foi influenciada pela dialética de Hegel, filósofo a partir do qual abstraiu os princípios racionais que vieram a traçar a linha de separação entre a condição humana e divina no homem, separação esta que parece ter passado a curta vida a tentar compreender e superar.

Graças a isso, a poesia anterior revela uma compreensão metafísica do mundo. Embora alguns autores se proponham a fazer uma divisão de sua obra em "fases", há nela uma característica que se não impede pelo menos coíbe tal intento: o caráter de superação do homem por e através de suas próprias falhas. É uma crença que conduz seus textos a uma atmosfera de angústia dolorosa, reveladora de um profundo desejo de transcendência dos limites físicos do mundo que só será aproximado por Cesário Verde e depois extremado no Simbolismo, principalmente por Camilo Pessanha e até mesmo por António Patrício.

Mesmo com todas as contradições internas que o afastariam, naturalmente, da geração realista, Antero foi seu ícone, seu nome mais aclamado no campo da poesia: segundo Eça de Queirós, "um Gênio que era um santo". Tal aporia é superada pelo fato de o autor de *Tese e antítese*, como nenhum outro de sua geração, ter-se lançado, por absoluta convicção, no campo da experiência prática, base do pensamento científico e filosófico da época. Sua atitude mais notória neste sentido foi trabalhar como operário, tendo berço aristocrático, em busca de uma compreensão mais "sólida" das diferenças sociais contra as quais escrevia. Como adepto do socialismo, estava em busca de uma coerência ideológica que soava tênue, até mesmo fugidia,

em seus companheiros, que tudo observavam à distância, conhecendo apenas na teoria as dificuldades daqueles que defendiam.

A mística religiosa de Antero viu-se obscurecida — o que não quer dizer que tenha sido abandonada — pelo dilema de perceber que o conhecimento empírico apartava-se inequivocamente da crença cristã da época; mas o ateísmo, sugerido pela própria tônica do materialismo e do cientificismo, não aparece como solução viável na obra do autor. Ao invés de optar por um só caminho, Quental segue o mais difícil dos caminhos, o da conciliação, mobilizando-se na busca de um equilíbrio entre o Ideal e o Real, enfim, em busca da síntese hegeliana.

Se se buscar traçar a trajetória poética de Antero de Quental será possível observar que em **Primaveras românticas e Raios de extinta luz**, por exemplo, ainda se ouve, ao longe, a voz de um eu romântico que fala de uma alma imortal, de um "Deus-Senhor" (*Beatrice*) para o qual o amor é um sentimento divino, capaz de promover a elevação do homem. Mesmo assim, os textos deixam entrever um caráter analítico que os distancia do Romantismo. Em **Odes modernas**, é perceptível uma preocupação social, exposta a partir de uma perspectiva socialista-utópica, em que o sentido de revolta é claro. É perceptível também um reencontro com o passado histórico, cuja revisão resulta em desilusão em relação ao presente e varia entre o pessimismo ou a esperança no futuro.

Nos **Sonetos completos**, é possível perceber a maior preocupação com o confronto entre Ideal e Real, do qual os poemas *Tese e antítese* e *Tormento do ideal* são os mais significativos. Na coletânea, fica consolidada a reflexão apoiada nas bases da metafísica, da análise dialética. Porém, é no poema *Os vencidos* que se desvenda toda a angústia que marcou o fim da vida e da carreira de Quental. Três cavaleiros rotos, empoeirados, machucados, com as armas destruídas e já cansados da luta seguem por uma estrada pedregosa, onde param para declarar suas mágoas.

É como se a obra de Antero — talvez se possa dizer, a história dele próprio e de sua geração — estivesse metaforizada em *Os vencidos*. As inquietações, dúvidas e paixões que marcam

a extensa obra desse poeta aparecem resumidas em sua própria poesia. A tônica é a do aniquilamento existencial, do fracasso do ideal, por ele tão perseguido, do triunfo do real, mas um real que é só dor e destruição: não lhe sobrara sequer aquele Real no qual crera. É um traído pela vida, como se sentem os três cavaleiros que desaparecem na escuridão. O sentimento que permeia o poema está próximo daquele que guiou a reunião dos jovens de 70 já quase 20 anos depois, no grupo dos “Vencidos da Vida”.

Antero não participou dos “Vencidos da Vida”, que contou com outro grande poeta do período, Guerra Junqueiro. Ao lado de Antero de Quental (e outros), esteve no grupo mais combativo da chamada “Geração de 70”. Os dois tiveram estilos bem diversos, tanto na poesia quanto na atuação política. Guerra Junqueiro inclui-se na facção da qual se destacava Quental, ou seja, dos que conheciam as misérias sociais e as condições degradantes da vida e da sociedade a partir da observação, o que, definitivamente, não tornou a obra daquele menos combativa do que a desse.

Pelo contrário, a poesia de Junqueiro tem uma acidez bem peculiar, seu tom é mais agressivo, alguns textos trazem uma carga de ódio e revolta que nem mesmo a forma poética, com sua musicalidade, consegue dissimular, o que ele deixa bem claro não ser sua intenção ao afirmar, no Prefácio a **A morte de D. João**, que “a poesia é a verdade transformada em sentimento”, completando que “a ciência neste caso dá o convencimento, a certeza; a poesia dá a emoção, o entusiasmo”.

Ao escrever versos, Junqueiro estava realmente imbuído do espírito cientificista, e sua convicção acerca da evidente influência, ou mais do que isso, do domínio, da ciência na vida e no pensamento do homem de seu tempo, assim como sua feroz iconoclastia, não impediu que vivesse também a sua crise mística. O poeta escapou aos apelos da metafísica e acabou por arranjar, como solução poética para a sua dualidade espiritual, a sobreposição de dois ícones, um pagão, outro cristão, um racional, outro emocional, um ciência, outro espírito: Prometeu e Jesus Cristo. Ao colocar, em seu **Prometeu libertado**, a salvação do protagonista por Cristo, buscou uma união utópica que simbolizaria a dissolução dos conflitos existenciais de toda uma geração, na qual se incluía, bem como das subseqüentes. É como Camões, em **Os Lusíadas**, ao colocar Nossa Senhora como a

grande salvadora dos navegadores ao fim da epopeia, depois de um duelo entre Vênus e Baco que se alonga por todo o poema.

Se houve uma crise mística foi porque, tanto quanto Antero, Junqueiro teve uma formação cristã, mais tarde confrontada pelo cientificismo e pela crença na necessidade de engajamento da poesia nas causas sociais e políticas de seu tempo. Mas não foi sempre assim. Junqueiro foi um empirista também no que tange à poesia. Passeou com equivalente confiança pelos versos de matiz romântico, como em **Musa em férias** e alguns textos de **A velhice do Padre Eterno**, pelos combativos, predominantes em **Os simples**, **Pátria**, **Finis Patriae**, **Horas de luta**, **Horas de combate**, etc. Teve também seus poemas de tema religioso, em que oscilava do panteísmo realista a um simbolismo que, na verdade, remete ao dogmatismo cristão com o qual se reencontra no final da vida, quando parece fazer a contrição das crenças e práticas de seu passado de luta e engajamento.

Engajamento também é uma das marcas da poesia de Cesário Verde. O poeta foi comerciante, homem que viveu do trabalho, não sendo nem rico, nem pobre, nem se configurando como um intelectual típico da época.

A obra de Cesário Verde se resume a algo em torno de 40 poemas, reunidos, primeiramente, por seu amigo Silva Pinto e publicados postumamente em 1887, sob o título de **O livro de Cesário Verde**, do qual foram suprimidos muitos poemas.

Quase um século depois, Joel Serrão traz nova luz aos estudos sobre Cesário Verde, fornecendo ao leitor subsídios para avaliar a trajetória de sua produção poética como um todo com uma **Obra completa de Cesário Verde**, em que são incluídos os textos suprimidos por Silva Pinto.

A despeito de todos os problemas relativos ao tipo de apropriação feita por Silva Pinto dos textos do amigo, é indiscutível a relevância histórica d'**O livro de Cesário Verde**. Trata-se de um primeiro esforço no sentido de coligar a poesia cesarina, que em consequência dela foram difundidos. Depois dessa coletânea, outros textos "garimpados" em jornais e revistas por admiradores da obra do autor vieram a público como "poemas dispersos".

**O livro de Cesário Verde** totaliza 22 poemas, divididos em duas partes: Crise Romanesca — com seis poemas: *Deslumbramentos*, *Setentrional*<sup>2</sup>, *Meridional*, *Ironias do desgosto*,



*Humilhações e Responso — e Naturais — com dezesseis poemas: Contrariedades, A Débil, Num bairro moderno, Cristalizações, Noites gélidas, Sardenta, Flores velhas, Noite fechada, Manhãs brumosas, Frígida, De verão, O sentimento dum ocidental, De tarde, Em petiz, Nós e Provincianas.*

Crise Romanesca reúne textos em que se percebe a marca de uma leitura profunda do Romantismo que denota mais ligação estética do que filiação ideológica ao estilo. Aqueles que poderiam ser simplesmente versos de “exaltação aos mestres”, mostram-se como ensaios de crítica social, compostos da matéria-prima oriunda de um repertório formado a partir da leitura dos românticos. O ensaio da primeira parte transforma-se em libelo, na segunda, Naturais. O título, nesse contexto, é revestido de uma dupla significação, ao gosto de Cesário: se tivesse sido escolhido pelo autor, justificar-se-ia por seu próprio estilo de composição e habilidade no uso da linguagem; se determinado por Silva Pinto, o organizador estaria demonstrando não só compreensão geral da obra do amigo, mas também conhecimento acerca dos recursos poéticos caros a ele.

Já a *Obra completa de Cesário Verde* promove uma divisão cronológica, incluindo os textos suprimidos n’*O livro*, além de trazer cartas de Cesário ao próprio Silva Pinto (em maioria), ao Conde de Monsaraz (António Macedo Papança) e a Mariano Pina. Mostra-se mais completa, não só pelo número de textos, mas também por contar com as versões integrais de poemas mutilados na edição de Silva Pinto e com as cartas.

A poesia de Cesário Verde é bastante comprometida com o entorno, com os ambientes que ele próprio frequentava, com aquilo que seus contemporâneos chamavam de realidade. Mesmo assim, embora estivesse cronologicamente alinhado com a Geração de 70, o autor foi rechaçado por ela, fato que se deve, entre outros fatores, ao seu estilo carregado de imagens poéticas e recursos de estilo já próximo das estéticas finisseculares, sobretudo o Simbolismo.

Assim, a palavra que poderia sintetizar os princípios, as motivações, os métodos pertinentes à movimentação poética do século XIX é “engajamento”. Por um lado, o engajamento romântico no sentido de fundar um novo modo de fazer literatura, pois o Romantismo brotou dos primeiros movimentos

da mudança que se consolidou a *posteriori*. Os artistas daquele período tinham um compromisso tácito com a edificação e a consolidação das novas estruturas que se formavam e que, segundo os realistas, os próprios românticos corromperam.

Por outro lado, observamos o engajamento social dos artistas da segunda metade do século, baseado na crença decorrente do avanço das ciências, do materialismo oriundo do pensamento filosófico, das radicais transformações por que vinham passando as estruturas sociais nos últimos cem anos e que viam sérios problemas se consolidando e minando o eventual sucesso dos novos modos de vida. A geração chamada “realista”, em Portugal, teve um percurso muito peculiar, típico dos grandes momentos de transição, sempre férteis em dúvidas, crises de vários tipos, revoluções (ou retrocessos) morais e sociais.

## REFERÊNCIAS

CASTILHO, António Feliciano de. *Amor e melancolia ou A novíssima Heloísa*. 3.ed. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1903.

CASTILHO, António Feliciano de. *A noite do castelo*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1903.

\_\_\_\_\_. *A primavera*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1907.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Ecco e Narciso*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1903.

\_\_\_\_\_. *Excavações poéticas*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1904. 2v.

\_\_\_\_\_. *Os ciúmes do bardo*. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1907.

\_\_\_\_\_. *O outono*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1863.

DEUS, João de. *Campo de flores: poesias líricas completas*. Porto: Lello e Irmão, 1981.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas Atuais e suas Fontes, 3).

GARRETT, Almeida. *Doutrina restauradora nacional*. 2. ed. Seleção, prefácio e notas de João de Castro Osório. Lisboa: Panorama, 1960. (Páginas Portuguesas)

GARRETT, Almeida. *Obras*. São Paulo: Cultura, 1943. v.1. (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa 'Os Mestres do Pensamento')

\_\_\_\_\_. *Folhas caídas e outros poemas*. Lisboa: Clássica, 1943. (Clássicos Portugueses)

HEGEL, G. W. *Estética*: poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1959. V. 7.

HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. 11.ed. Lisboa-Rio de Janeiro: Bertrand-Francisco Alves, s.d.

JUNQUEIRO, A. M. Guerra. *A morte de D. João*. 14.ed. Porto: Lello & Irmão, s.d.

\_\_\_\_\_. *Antologia para a juventude*. Porto: Lello & Irmão, 1958.

\_\_\_\_\_. *Horas de combate*. Porto: Lello & Irmão, 1924.

\_\_\_\_\_. *Pátria*. Porto: Lello & Irmão, s.d.

\_\_\_\_\_. *Prometeu libertado*. Porto: Lello & Irmão, 1926.

\_\_\_\_\_. *Vibrações líricas*. Porto: Lello & Irmão, 1978.

QUENTAL, Antero de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Agir, s.d. (Nossos Clássicos; 6)

\_\_\_\_\_. *Odes modernas*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

\_\_\_\_\_. Sonetos completos e poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Livros de RÉGIO, José. *Pequena História da moderna poesia portuguesa*. 3.ed. Porto:Brasília, 1974.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 15.ed. Porto: Porto, 1989.

SERRÃO, Joel.. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália, s.d.. (Coleção Poetas Hoje; 15)

SIMÕES, J. G. *Garrett*. Porto: Tavares Martins, 1954. (Poetas de Ontem e de Hoje)

SOARES DE PASSOS. *Poesias*. 10.ed. Lisboa-Paris: Lello & Irmão-Chardron, 1925.

VECHI, Carlos Alberto et al. *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. Dir. Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1994. v. 3.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1998.

\_\_\_\_\_. *O livro de Cesário Verde e poesias dispersas*. Mém Martins: Europa-América, 1998. (Grandes Clássicos da poesia)

## RESUMO

Este artigo busca construir um panorama da poesia do século XIX em Portugal, analisando autores que se destacaram naquele momento, tais como Garrett, Herculano, Castilho, Soares de Passos e João de Deus. Também problematiza questões referentes ao Ultrarromantismo, Romantismo e Realismo na formação da poesia lusitana.

**Palavras-chave:** Poesia Portuguesa, Século XIX, Ultrarromantismo, Romantismo e Realismo.

## ABSTRACT

This article seeks to build a picture of nineteenth century poetry in Portugal, analyzing authors who stood out at that time, such as

Garrett, Herculano, Castilho, Soares de Passos and João de Deus . Also it discusses issues related to Ultra-Romanticism, Romanticism and Realism in the formation of the Lusitanian poetry.

**Keywords:** Portuguese poetry, nineteenth century, Ultra-Romanticism, Romanticism and Realism.

## NOTAS

.....  
<sup>1</sup> Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e professora Associada da Universidade Federal de Roraima.

<sup>2</sup> Este poema aparece na edição de João Serrão com o título "Cantos da tristeza", com nove estrofes a mais.