

A LITERATURA PORTUGUESA (1890-1910) E A CRISE FINISSECLAR

Vítor Viçoso*

O imaginário crepuscular, que afetou sobretudo certas elites culturais europeias no que concerne à civilização ocidental no período designado como “fim-de-século”, teve Paris como o seu principal centro de irradiação e revelou-se na literatura decadentista-simbolista não tendo sido, porém, alheio ao domínio das artes plásticas (tais os casos de Gustave Moreau, Odilon Redon, Edvard Munch, Puvis de Chavannes, James Ensor, entre outros), ou mesmo ao da música (Claude Debussy, Erik Satie ou Richard Strauss, por exemplo).

A designação de “fim-de-século” não seria apenas uma mera cronologia, mas um horizonte cultural com as suas expectativas, interrogações e símbolos peculiares. Em 1883, Paul Bourget, nos *Essais de Psychologie Contemporaine*, seria um dos teorizadores da decadência estética que articulava com o pessimismo cujas raízes estariam na inadequação entre o homem e o meio, fruto da própria complexidade civilizacional. O tédio, esse “monstro delicado”, inundara a literatura coetânea como o preço a pagar pelos benefícios do “progresso”. Entre os eslavos, esse mal-estar revelava-se pelo niilismo, entre os germânicos, pelo pessimismo e, entre os latinos, por solitárias e bizarras nevroses.

Para além disso, Paul Bourget estabelece uma correlação entre o diagnóstico da decadência sociocultural e o da linguagem literária, sendo o estilo da decadência “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” (Bourget, 1985, p. 25). Nietzsche, por sua vez, diria, numa perspectiva anti-decadentista, em *O Caso Wagner* (1888), que a obra musical deste seria um típico produto da *nevrose*. E, no que se refere à decadência literária, enquanto modelo generalizável a todas as artes e com projeções morais e políticas, notaria: “A palavra torna-se soberana e salta para fora da frase, a frase vem sobrepor-se e escurece o sentido da página, a página ganha vida à custa do todo – o todo deixa de ser um todo. Mas isto é a imagem para cada estilo de *décadence*: sempre anarquia dos átomos, desagregação da vontade. ‘Liberdade dos indivíduos’, moralmente falando – e, alargado a uma teoria política: ‘os mesmos direitos para todos’” (apud Lukács, 1978, p. 51 e 138)¹.

Com *Des Esseintes*, o protagonista de *A Rebours* (1884), Joris-Karl Huysmans faz emergir na ficção romanesca francesa o arquétipo do herói decadente, uma sinédoque da crepuscularidade finisseclara, numa hiperbolização da crise de valores que percorria

* Professor da Universidade de Lisboa.

¹ Há uma edição portuguesa da obra de Nietzsche (*O Caso Wagner*, Porto: Rés, s.d.), porém nesta a tradução do fragmento referido altera parcialmente o seu sentido, daí a opção pela versão de João Barrento.

o mundo em acelerada transformação tecnológica, social, política e cultural. Contra a ortodoxia cientista, canonizada por Zola em *Le Roman Expérimental* (1880), segundo a qual o romance devia funcionar como um exercício de sociologia prática, fundando a sua metodologia no modelo das ciências exatas, os “decadentistas” exaltavam a Arte como religião e a própria vida deveria tornar-se, enquanto estilo diferenciador, num puro ato estético. Deste modo, a elite decadentista-simbolista constituía com a sua aura esteticista e aristocratizante uma reação aos valores burgueses dominantes e a uma progressiva “democratização” cultural. Este desencantamento ante o mundo burguês e positivista promove então o domínio do sonho, da imaginação, do misticismo, dos mitos e dos símbolos. O herói romanesco “decadentista” é um ser ensimesmado, nauseado face ao real, que desenvolve uma excentricidade mórbida e uma postura dândi. Em suma, o autotelismo estético finissecular é uma consequência da abjeção empolada relativamente ao utilitarismo, ao mercantilismo e ao materialismo burgueses.

Esta ruptura com o mundo burguês é acompanhada, por outro lado, por uma hiperbolização do artificial contra os determinismos rotineiros da natureza. É, pois, sob o signo do culto do eu, da magia metafísica dos símbolos, da sacralização da Arte e da própria vida como ato estético que o movimento rompe com o paradigma naturalista-positivista, embora o imaginário decadente seja em parte herdeiro das patologias sociais reveladas pelo romance naturalista, em função dos determinismos da hereditariedade e do meio. À representação do real (naturalismo) opõe-se a ficção dos paraísos artificiais (a onirização do real) como fuga a um real deceptivo. O mundo é, no plano ficcional, a cenografia bizarra do eu, de acordo com o postulado de Arthur Schopenhauer (1788-1860), segundo o qual o “mundo é a minha representação”. O outro dilui-se no espaço imaginário e egocêntrico do protagonista, rompendo-se quaisquer laços entre este e a sociedade.

Misanthropo, misógino, nevrótico e excêntrico, Des Esseintes, cujo modelo seria o aristocrata e dândi Robert de Montesquiou do círculo simbolista parisiense, retratado para a posteridade numa gestualidade estilizada pelo pintor Giovanni Boldini (1898), é bem a expressão de um autismo simbólico ante um mundo dessacralizado que, refugiado na sua tebaida de Fontenay, busca nas cenografias imaginárias um refrigério para a nevrose que o assalta. A sofisticação ritualística dos objetos, a fixação cultural nas épocas da “decadência” (Baixa Latindade ou Bizâncio), a predileção pelos escritores simbolistas, a cenografia sinestésica, a descida tortuosa aos abismos do eu, a exploração da ambivalência sexual, a tentação sacrílega do sangue e do ouro e o erotismo perverso (ilustrados pelas representações de Salomé do pintor Gustave Moreau), são a expressão dum vazio existencial que a vida como artifício (a maquilhagem) procura superar. Entre um ideal perdido (a crença católica) e um misticismo voluptuoso, Des Esseintes, acossado pelos seus fantasmas, pela sociedade burguesa e pela erosão do tempo, simbolizado pela progressão da sua nevrose, é bem o signo de uma crise socio-cultural operada pela dessacralização da sociedade e por uma mercantilização crescente que conduz inexoravelmente a um solipsismo que, no entanto, não preenche o vazio

de ideal. Em Portugal, esta obra de Huysmans seria referida por autores da “Geração de 90” como um dos “evangelhos do simbolismo”² e, no opúsculo *Os Nefelibatas* (1892), o seu nome seria associado a uma nova estética romanesca anti-naturalista.

O narcisismo exacerbado seria, aliás, uma postura registável noutras obras deste período, onde, por influência das “teorias psicologistas” de Lombroso e do seu discípulo Max Nordau (*Degenerescência*, 1892), se estabelecia um elo singular entre a genialidade esteta e as patologias mentais. Em *Le Crépuscule des Dieux* (1884), de Elémir Bourges, uma outra visão agónica e mórbida da aristocracia e da sociedade europeias, aureolada pelo signo da música de Wagner, Belcredi, espécie de Gioconda finisseclara, antes de se suicidar, afirma: “j’étais bien lasse de ce monde”. No poema “Langueur” (*Jadis et Naguère*, 1884), Verlaine sintetizaria este lirismo deliquesciente com o célebre verso “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”. Ao poeta resta a cena do tédio ou dum narcisismo mórbido e languesciente, tal é o caso de Hérodiade, de Mallarmé, que confessa à sua ama: “Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!”.

Maurice Barrès (*Sous l’œil des barbares*, 1888) e Rémy de Gourmont (*Sixtine – Roman de la vie cérébrale*, 1890) centram as suas obras no insulamento e na hipertrofia do **eu**, sendo os **outros** os bárbaros. Face à erosão das referências e valores tradicionais, o “eu” restava como a única realidade. Como se afirma no romance de Gourmont, “Le monde, c’est moi, il me doit l’existence, je l’ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n’a de pouvoir” (1923, p. 13).

A crise do racionalismo positivista espoleta uma reemergência do espiritualismo (catolicismo estético, budismo, rosacrucianismo), do idealismo e do ocultismo (magia, cabala, teosofia, astrologia e espiritismo) ou mesmo do satanismo, tema desenvolvido por Huysmans no romance *Là-bas* (1891), que coexistem com um pessimismo desencadeado pela ruptura com as “religiões” do Progresso e com a herança cultural do “século das Luzes”, aliás, propiciado também pela penetração e influência, embora tardias, em França³, da filosofia de Schopenhauer⁴ e da teoria do Inconsciente do seu discípulo Eduard Hartmann (1842-1906). Para aquele a vida seria um pêndulo oscilando entre o sofrimento e o tédio, para este o inconsciente condenava a humanidade a um suicídio colectivo. A vida contemplativa e especificamente a Arte podiam então despontar como as únicas vias salvíficas. Nas exposições pictóricas dos Salões da Rosa+Cruz (1892-97), Joséphin Péladan, auto-intitulado “le Sâr” (o Mago)⁵, seu orga-

² Cf. testemunho de Alberto de Oliveira em *António Nobre – Correspondência* (1982, p. 513).

³ A obra mais importante deste filósofo romântico alemão, *O Mundo como vontade e como representação* (1819), só seria traduzida para francês em 1886.

⁴ Eugénio de Castro, no poema em prosa “Um cacto no polo” (*Horas*, 1891), manifesta também o seu apreço encomiástico por este teórico do pessimismo: “E no dia seguinte, em vez dos sacros livros, que de ordinário me delectam, li Schopenhauer, e achei Artur Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os Doutores da Igreja” (Castro, 1968, p. 130).

⁵ Joséphin Péladan publicou, em 1884, *Le Vice Suprême*, primeiro romance da etopeia *Décadence Latine*, uma verdadeira enciclopédia do gosto decadente nas palavras de Mario Praz (1977, p. 281).

nizador, diria: “Le Salon de la Rose+Croix sera un temple dédié à l’Art-Dieu avec les chefs-d’oeuvre pour dogme et pour saints les génies”⁶.

Em suma, apesar do diletantismo dândi, esta atmosfera estética é reveladora de um mal-estar que grassou nas elites culturais finiseculares, com um cariz aristocratizante e anti-burguês, um espiritualismo reinventado, e onde, por vezes, ressoam os ecos apocalípticos sinalizáveis nalgumas das obras mencionadas e também nesse profeta da catástrofe ético-social que foi Léon Bloy (1846-1917).

Fim do mundo, fim de um mundo?

Estertor cultural de uma aristocracia ou prenúncio de uma nova linguagem estética?

O mundo estava a mudar aceleradamente (cf. progressos tecnológicos e científicos nas últimas décadas do século), e contra o otimismo burguês erguiam-se os estetas e também os anarquistas, estes no plano político-social, daí alguma simpatia “estética” dos simbolistas por esses militantes do caos em busca duma ordem nova.

Na década de 90, Eça de Queiroz, entretanto cônsul em Paris, daria conta das mutações verificadas no plano sociocultural e no seio das elites literárias parisienses. Nas suas crónicas, constataria o descrédito do positivismo e do naturalismo, e a emergência do simbolismo e do neo-espiritualismo, como uma reação salutar ao excessivo materialismo decorrente da predominância da ideologia “cientista”. Demarcando-se, no entanto, do diletantismo e da estética simbolistas, não deixa de relevar a necessidade de uma renovação espiritual que desse um novo impulso ético à vida social, tal seria o caso do socialismo cristão, em alternativa a uma nova “jacquerie” sob a bandeira do comunismo ou do anarquismo. Por outro lado, Antero de Quental, nas “Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX” (in *Revista de Portugal*, vol. II, 1890), tentando superar o “gélido fatalismo soprado pela ciência no coração do homem”, propõe um “espiritualismo idealista”, como modo de conciliar o evolucionismo cientista com uma teleologia ético-social e a liberdade espiritual com o determinismo materialista. Num outro plano, o espiritismo constituiria um dos vetores do ocultismo que, no período finissecular, com intensidades e convicções diversas, se projetou no imaginário de autores como Fialho de Almeida, João da Rocha, Raul Brandão, António Nobre, Alberto de Oliveira e D. João de Castro, ou mereceu a crítica irónica de Eça ou de Oliveira Martins. Por outro lado, a *Revista d’Hoje* (1894-1896), dirigida por Raul Brandão e Júlio Brandão e tendo como subtítulo “Publicação Mensal Sociológica e d’Arte”, viria a partir do nº 7 (18/11/1895) a designar-se significativamente “Publicação de Arte e do Sobrenatural”, sendo a direção da revista alargada a João da Rocha, um propagandista das teorias espíritas, e a D. João de Castro.

⁶ Citado por Lethève (1960, p. 365). O catálogo do segundo “Salon”, que decorreu entre 28 de março e 30 de abril de 1893, seria referenciado num artigo de Raul Brandão (“Y. Giet”), publicado no *Correio da Manhã* (14/04/1893).

Convém, no entanto, referir que o ideário positivista coexistiria, entre nós, com esta reemergência do “espiritualismo” e constituiria a matriz filosófica da ideologia republicana em ascensão, embora, conforme refere Fernando Catroga, “este otimismo cientista”, para Sampaio Bruno, Guerra Junqueiro, Basílio Teles, Teixeira de Pascoas ou Leonardo Coimbra, só seria adequável à ideia de liberdade “se radicasse em fundamentos de raiz metafísica ou espiritualista”⁷. Esta operatividade do paradigma positivista entre a *intelligentsia* portuguesa pode explicar a sobrevivência do romance naturalista até à primeira década do século XX.

No âmbito da simbólica finissecler, seria através das revistas coimbrãs *Boémia Nova*, liderada, entre outros, por Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira e António Nobre, e *Os Insubmissos*, por Eugénio de Castro e João de Meneses, ambas de 1889, que as novidades culturais parisienses se implantariam na nossa juventude literária, imbuída de uma vocação moderna e cosmopolita. Este apego à modernidade fundiria, no entanto, um diletantismo boémio (atributo também reconhecível no queiroziano Fradique), ou mesmo acrático, com um fascínio algo superficial pelas novas práticas estéticas (decadentismo, simbolismo, instrumentismo, tolstoísmo) e pela frenética atmosfera cultural que Xavier de Carvalho, correspondente da *Boémia Nova* na capital francesa, relatava euforicamente. Com a revista *Arte* (1895-1896), dirigida por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, acentuar-se-ia esta dimensão simultaneamente cosmopolita e esteticista e uma aspiração comum a uma larga simbolização da vida.

Oaristos (1890), de Eugénio de Castro, despontaria, aliás, no nosso sistema literário, como a primeira obra portuguesa integrável no movimento decadentista-simbolista. No Prefácio da 1ª edição, depois de anatematizar a mediocridade rotineira da poesia coetânea, defende uma urgente renovação da linguagem poética, nos planos rítmico, lexical e imagético. E, embora não faça qualquer alusão à função do símbolo na nova estética, já o compromisso com o “estilo decadente” (aristocrático, engenhoso e rebuscado) é salientado, tendo como paradigma a célebre “Notice” (1868) de Théophile Gautier⁸, um texto precursor do decadentismo, e do qual transcreve um fragmento significativo. A adesão estética de Eugénio de Castro às novas tendências literárias parece, no entanto, cingir-se a certos aspectos “cenográficos” do simbolismo, pois este autor refugiar-se-ia sobretudo na voluptuosidade das palavras e das imagens⁹, enquanto respiração poética de um insulamento enfaticamente anunciado: “Eu era nesse tempo um grande vagabundo, / Um precoce infeliz, viúvo de ilusões; / O sinistro fragor das mundanas paixões / Não chegava de há muito a meus ouvidos lassos; / O

⁷ *O republicanismo em Portugal, da formação ao 5 de outubro de 1910*. 2.ed. Lisboa: Ed. Notícias, 2000, p. 135.

⁸ Prefácio da 3.ed. de *Les Fleurs du Mal* (1868), de Baudelaire.

⁹ Ver, a este propósito, o seguinte fragmento de “Um cacto no polo”: “Julguei que se tinha levantado um obelisco místico no meio da praça; e que o obelisco dava uma sombra azul; e que tinham acendido um fogão no quarto húmido; e que tinham dado alta ao doente.

Julguei que nascia o sol à meia noite; e que uma boca muda me falava; e que esfolhavam lírios sobre o meu peito; e que havia uma novena ao pé do Jardim de Aclimação” (Castro, 1968, p. 129).

egoísmo, o grande rei, cingira-me em seus braços; / De ninguém tinha dó, de ninguém tinha inveja.../ Contemplando de longe a sórdida peleja, / Esta infrene peleja, a que chamamos *vida*, / Seguia, alheio a tudo e de cabeça erguida, / Tendo um único irmão: o meu gelado orgulho”(Castro, 1968, p. 30).

O seu aristocratismo esteta hiperbolizar-se-ia, posteriormente, com *Horas* (1891): “Silva esotérica para os raros apenas: [...] terraço ladrilhado de cipolino e ágata, por onde o *SÍMBOLO* passeia, arquiiepiscopal, arrastando flamante simarra bordada de Sugestões, que se alastra, oleosa e policroma, nas lisonjas [...]. Tal a obra que o Poeta concebeu *longe dos bárbaros*, cujos inscientes apupos, – al não é de esperar, – não lograram desviá-lo do seu nobre e ativo desdém de nefelibata”(Castro, 1968, p. 93-94).

Ora, foi exatamente sob a designação de *Nefelibatas* que, em 1892, surgiu um opúsculo da autoria de um fictício Luiz de Borja (criptónimo de um autor coletivo constituído por Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão), simultaneamente manifesto literário da geração de 90 (defesa da arte livre; verso musical e sugestivo; prosa de pendor autobiográfico e confessionalista) e “pastiche” paródico da linguagem e da simbologia decadentistas: o catolicismo estético, a codificação religiosa da arte, a fraterna comunidade artista, o mito do poeta, o dandismo diletante, o esteticismo antiburguês, o ocultismo e o satanismo. Aí se pode ler em tom provocatório: “Ateus do Preconceito e da Opinião Pública [...] não professando nenhum culto, nenhum Evangelho, nem o do Classicismo nem o do Catolicismo, cuspiendo em todas as hóstias consagradas dos ritos burgueses. Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal, desfraldando ao vento sobre os uivos e os apupos dos sebastianismos retóricos o estandarte de seda-branca da Arte Moderna!” (p. 13). São referenciados no opúsculo, como escritores comungando da mesma aura estética, Alberto de Oliveira, D. João de Castro (no romance *Os Malditos*, 1893, ficcionaria os rituais do portuense Cenáculo nefelibata), Júlio Brandão, António Nobre, Raul Brandão, Alberto Osório de Castro, João Barreira e Camilo Pessanha, e, num plano mais distanciado, Eugénio de Castro e Oliveira Soares.

Entre a boémia e a catástrofe, o diletantismo e a seriedade, o pensamento vagamente libertário e a poesia libertada, a mensagem social e o egocentrismo esteta, esta geração rebelde, na fase da juvenília, parece oscilar entre a festa e o apocalipse, numa coincidência de contrários, tão ao jeito das “épocas de decadência”. Porém, com o correr do tempo, tenderá, ao ritmo da clepsidra, para as imagens agónicas dum narcisismo torturado, ora em signos esvaecidos, em flutuações de silentes desejos a pairar musicalmente sobre os seres e as coisas (Camilo Pessanha), ora numa empatia nacionalista com a crepuscularidade da grei (António Nobre), ora em projeções éticas para o outro social (Raul Brandão).

Geração de naufragos de um povo naufragado – como diria Camilo Pessanha, “Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerme” (1969, p. 159) –, os escritores desta geração refugiam-se nas suas torres de marfim, num egocentrismo ritualizado e numa codificação esotérica da Arte. A reinvenção dos paraísos perdidos

(da infância à pátria antiga), a busca retórica do absoluto, as *vamps* esfingicas (o tema da mulher fatal)¹⁰ ou as “ofélicas” visões, o catolicismo estético, os misticismos nevróticos, o etnografismo mórbido, os rituais da melancolia fatalista e saudosista, o império do tédio nauseante, as obsessões macabras, tantos são os temas e as liturgias daqueles que, num mundo à deriva, consagram a arte como a via da salvação: “Procuremos somente a Beleza, que a vida / É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som d’água ou de bronze e uma sombra que passa...” (Castro, 1906, p. 13). De qualquer modo, a concentração na e a autonomização da linguagem literária, a exploração de novos campos semânticos e rítmicos na poesia, a fragmentação e o hibridismo genológico ensaiados na prosa poética (João Barreira ou Raul Brandão), apesar dos condicionais expostos, possibilitaram uma abertura para o advento do modernismo na literatura portuguesa da segunda década do século XX.

O Decadentismo-Symbolismo na literatura portuguesa finisseccular seria, de resto, no plano do imaginário, a convergência da nova estética importada de França com uma tradição cultural da decadência nacional que o Ultimatum (11/1/1890), apagando do nosso horizonte patriótico e neo-imperial o quimérico Mapa Cor-de-Rosa (1886), iria agudizar. Por outro lado, convém não esquecer que o “vencidismo” de alguns dos representantes da geração de 70 acabaria também por acentuar o clima de pessimismo de que o nosso “fim-de-século”, enquanto horizonte cultural, é expressão.

Na sequência do Ultimatum (para Basílio Teles, simultaneamente um epílogo e um prólogo da nossa História, um resumo trágico do passado e um enigma inquietante num quadro futurante), da crise económica e financeira de 1891/92, da abortada revolta republicana de 31 de janeiro de 1891, do Regicídio (1908), desenvolve-se um contexto de crise que abrange vários níveis socioculturais e recoloca, com urgência, o problema da identidade nacional. Como sintetizaria, mais tarde, Raul Brandão (1998, p. 36), “A vida antiga tinha raízes, talvez a vida futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas, à espera...” (set. 1910).

Neste intervalo da crise (entre o já-não e o ainda-não), coexistem os discursos culturais que anunciam o fim da Pátria (tal é o caso de *O Fim*, de António Patrício, publicado em 1909) com aqueles que, numa versão mítica, nos configuram em função de uma História em U (Queda, Expição e Redenção). Este catastrofismo com as suas raízes no Romantismo prolonga-se com a inadequação trágica entre o projeto reformador e socializante da elite cultural de 70 e o povo português, predominantemente rural e analfabeto. Por outro lado, a crise do rotativismo monárquico daria azo à progressiva ascensão de um republicanismo de tendência jacobina, liderado teoricamente pela concepção sociocrática de Teófilo Braga, que teria em Guerra Junqueiro, na década de 90, o seu arauto poético. Em *Finis Patriae* (1891) e na *Pátria* (1896), o pendor antibri-

¹⁰ Cf., a este propósito, Paula Morão (2001).

tânico e antimonárquico deslizaria da litania miserabilista da primeira obra, embora com um apelo militante à destruição simbólica da monarquia (“O Caçador Simão”), para um redentorismo republicano, na segunda, que transfigura a humilhação britânica e a traição brigantina, numa mitologia da catástrofe regeneradora, com três fases distintas: a queda (onde se salienta a referência à falta fundadora do declínio: a castidade infringida pelo heróico guerreiro místico Nuno Álvares Pereira e a degradante cobiça no Império do Oriente); a expiação (na sequência da ação corruptora da dinastia de Bragança, a invasão estrangeira e a crucificação da Nação) e a redenção (reencontro do doido amnésico –o povo – com a sua alma e com a espada condutora de Nuno Álvares): “Flor de morte!... flor d’esp’rança!... Nasceu dum cadáver, e dela se hão-de gerar, talvez, os rumorosos bosques d’amanhá!” (Junqueiro, 1978, p. 183). Esta configuração cristológica, no plano do imaginário, iria ser retomada por Bernardo de Passos, no poema *Portugal na Cruz* (1909), embora desprovida da explícita sequência redentora.

Do mesmo modo, Gomes Leal, com o poema *Troça à Inglaterra* (1890), produz um panfleto simultaneamente anti-britânico e anti-monárquico (“Carlos, rei inglês – rei folião!”), onde num registo grotesco a imperial e mercantil Inglaterra, simbolicamente metaforizada na baleia “que cantou S. João”, seria aniquilada, qual Besta do Apocalipse, pelos povos europeus em revolta: “Portugal: Acordai, ó Nações. – Matai a Besta ovante. / A hora já soou da História no quadrante. / Vinde arrancar à fera o calhau – o coração” (Leal, 2000, p. 252). A simbologia da baleia, segundo a codificação do mito de Jonas, projeta-se numa ritualística ressurreição nacional, tal como sugere Isabel Pires de Lima (1991, p. 72).

Também, na sequência do *Ultimatum*, Henrique Lopes de Mendonça (um neo-romântico historicista empenhado na evocação dos feitos da expansão) criaria o libreto para a marcha patriótica “A Portuguesa”, musicada por Alfredo Keil. Neste texto, o Povo, iluminado pelos “egrégios avós” (o equivalente aos deuses da génese ou aos antepassados da Idade do Ouro), iria finalmente anunciar ao mundo que “Portugal não pereceu”. A afronta, como uma expiação, transformava-se num ato de redenção, gloriosamente ritmado pelas metáforas solares: “Saudai o sol que desponta / Sobre um ridente porvir; / Seja o eco duma afronta / O sinal do ressurgir”. Nesta alegoria do renascimento pátrio, convergem o solo fecundante, o sangue e os mortos ilustres, numa tríade específica da imagética nacionalista, tendo o sacralizado passado heróico das navegações como fator de legitimação do impulso regeneracionista. O mito, enquanto ficção coletiva, tem simultaneamente uma função explicativa, unificadora e mobilizadora. O destino da nação estaria definitivamente atuado pelo arquétipo heroico do passado, algo que António Patrício viria mais tarde a simbolizar poeticamente: “Somos navegadores pr’ além da Morte: / temos a Índia eterna da saudade / rumando para sempre a nossa sorte” (Patrício, 1980, p. 151).

Este conjunto de textos configura aquilo que poderíamos designar como a constelação mitológica da nossa História, ou seja, a História em U (Queda, Expiação e Redenção) ou então como uma matriz cíclica bipolarizada nos momentos da decadên-

cia e da regeneração. Neste caso, como nos mitos cosmogónicos, seria imperioso repetir os gestos fundadores dos nossos heróis para que de um cosmos decrépito ou do caos se transitasse para um mundo renovado. Aliás, já Eça, na narrativa *A Catástrofe* (1878), publicada postumamente (1925), centraria a nossa ressurreição numa imaginária e expiatória invasão estrangeira, através da qual a nova geração, como a Fénix das cinzas, foi buscar a energia redentória e, assim, reinventar o culto religioso da pátria.

Entretanto, em 1891, o suicídio de Antero rematava o percurso agónico daquele que, depois do fracasso da Liga Patriótica do Norte (1890), afirmava numa carta para o jovem Alberto Osório de Castro (25/11/90): “Em Portugal não pode haver revolução, que mereça este nome, porque revolução pressupõe propósito, firmeza e força moral, o que aqui não há. Portugal é um país eunuco, que só vive duma vida inferior, para a vileza dos interesses materiais e para a intriga cobarde, que é o processo desses interesses” (Quental, 1989, p. 1013). Não se confirmavam, assim, as esperanças expostas por Antero no seu texto, de fevereiro de 1890, sobre o “Ultimatum”: “*Moralizar e nacionalizar* o Estado, tal deve ser depois de passado o primeiro ímpeto da paixão, o fim consciente do movimento popular iniciado no dia 11 de Janeiro” (Quental, 1890). Ou, num outro artigo sobre a Liga Patriótica do Norte, significativamente designado “Expição”, onde afirmaria: “Sob o insulto imprevisto, esta nação parece agora acordar: mas é necessário que o protesto nacional seja ao mesmo tempo um ato de contrição da consciência pública. [...] O nosso maior inimigo não é o inglês, somos nós mesmos” (Quental, 1982, p. 447). Nas suas últimas cartas, revelaria, aliás, a sua completa impotência para alterar “o curso necessário da decadência nacional”.

E, se Antero de Quental faz o diagnóstico da morbidez irreversível do corpo nacional, Fialho de Almeida, com a sua escrita-artista (misto de naturalismo e decadentismo), dissecou-o numa sala de anatomia. Inspirado, por vezes, numa nostalgia de um mítico Portugal patriarcal e rural, foi o esteta da putrefação urbana, da decomposição da monarquia constitucional e da degenerescência da raça portuguesa. De qualquer modo, um “camponês” ambivalentemente fascinado pela necrose da macrocefalia urbana (Lisboa).

Por outro lado, Oliveira Martins, após o suicídio de Antero e da sua participação frustrada no governo de José Dias Ferreira (o fracasso final da “Vida Nova”), refere que “acima dos planos dos homens, está a obscura fatalidade das cousas levando as sociedades para destinos indetermináveis” (Martins, 1896, p. 64), e revelar-se-ia, com a *Vida de Nun’Álvares* (1893), um escritor empenhado na biografia mitificante do místico guerreiro medieval que pôde ser o símbolo de uma época heróica da nossa História. E contraposta à época do Galaaz português, a sua era certamente de insuperável baixa moral e de degenerescência coletiva.

E, embora os conteúdos ideológicos possam divergir, é possível estabelecer uma correlação, no plano dos mitos, entre o redentorismo republicano em Junqueiro; a esperança numa provável aliança regeneradora da espada com o pensamento ou a crença difusa numa neo-franciscana “Jacquerie” (“S. Cristóvão”) em Eça de Queiroz; a exalta-

ção do papel dos heróis na História em homologia com o socialismo “catedrático” em Oliveira Martins; e o historicismo cultural de pendor étnico em Teófilo Braga.

Entre a decadência e a regeneração nos imaginámos, enquanto povo tanto à beira-fim como em luta desesperada por um ideal coletivo que unisse a comunidade. É neste âmbito que o nacionalismo estético (o neogarrettismo, o comunitarismo rural idealizado por Trindade Coelho ou o neo-romantismo historicista) e uma antropologia vocacionada para a diluição da “alma nacional”, ainda virtualmente virgem na cultura popular rural, procuraram ritualizar as imagens da reconstrução da nação. Por outro lado, na área da música, os motivos folclóricos foram também uma fonte de inspiração para obras de simbologia nacionalista, tais os casos da sinfonia “À Pátria” (1897), de Vianna da Motta, onde, no último andamento, despontam os temas da Decadência, da Luta e do Ressurgimento, e da ópera, de Alfredo Keil, “A Serrana” (1899), numa exploração da intersecção entre a música erudita e a popular. Do mesmo modo, pintores paisagistas, como Carlos Reis ou José Malhoa, procuravam fixar as tradições populares com intuitos nacionalistas e, no campo da arquitetura, entre finais do século XIX e princípios do século XX, surgia a teorização em torno da mítica “casa portuguesa” que teria com Raul Lino (1879-1974) uma projeção assinalável no âmbito do movimento de “renacionalização” da habitação em Portugal.

A crise opera, pois, tanto uma abertura aos rituais estetas (a arte pela arte) como a uma arte que se empenha na luta por uma nação renovada. Relativamente à geração de 90, se excetuarmos o poema, de Alberto Osório de Castro, “Na Agonia da Pátria” (*Exiladas*, 1895), contaminado pela exaltação pós-Ultimatum, é nela inexistente, pela natureza da sua estesia, qualquer vocação para uma poesia empenhada no plano socio-político. E mesmo na obra de António Nobre não há, apesar da apreensão, simpatia e mesmo fraterna solidariedade, reveladas na sua correspondência de Paris com Alberto de Oliveira¹¹, com os revoltosos republicanos e a situação de repressão e exílio a que foram sujeitos na sequência da revolta abortada de 31 de Janeiro de 1891, qualquer manifestação poética de compromisso com a gesta revolucionária. Apenas num soneto, datado de 1891, ecoam telegraficamente, com uma ironia amarga, referências a tal acontecimento, mas numa atmosfera de lúcido fatalismo:

– Revolução! – Inútil. – Cem feridos,
Setenta mortos. – Beijo-te! – Perdidos!
– Enfim, feliz! – ? – ! – Desesperado. – Vem.

¹¹ Em duas cartas dirigidas a Alberto de Oliveira (2/02/1891 e 7/02/1891) e numa outra enviada a Vasco da Rocha e Castro, o autor refere com apreensão a situação de alguns dos revoltosos (Sampaio Bruno, Basílio Teles, Felizardo Lima e Eduardo de Sousa (o Soisa), seu amigo desde a adolescência). E, na segunda carta a Alberto de Oliveira, explicita mesmo o modo como o evento teria alterado a sua vida: “O “pronunciamento” de Oporto teve (nunca o julguei) uma decisiva influência em meu espírito e tanto assim que o meu plano de Futuro, a minha vida vai ser *aliviada* singularmente. Em uma próxima carta to desenharei, sob os olhos, Alberto, e quero ver sim se gabará a nova fase do pobre António, engenheiro de Ideais...” (Nobre, 1982, p. 139).

E as boas aves, bem se importam elas!
Continuam cantando, tagarelas:
Assim, António! deves ser também. (Nobre, 1979, p. 158)

Aliás, essa efémera empatia (“o engenheiro de Ideais”) com o republicanismo revolucionário não seria de estranhar num poeta que assume radicalmente a morte dos ideais e, portanto, relativiza os factos políticos coetâneos: “Nada me importa, País! seja meu Amo / O Carlos ou o Zé da T^{rs}resa... Amigos, / Que desgraça nascer em Portugal!” (Nobre, 1979, p. 148). No entanto, o apego estético às imagens patológicas e necrófilas, no plano existencial, ou o anátema lançado à cidade como a sede do vício, da doença e do mal, podem, por vezes, coincidir pontualmente com a denúncia da injustiça social, tal como acontece com a obra *Fel* (1898), de José Duro (1875-1899)¹².

Aliás, António Nobre com o *Só* (1892) fundiria o seu miserabilismo existencial com o da grei, numa nostálgica representação da nossa “idade do ouro”. Juntamente com Alberto de Oliveira, o teórico do neogarrettismo, assistimos a uma nacionalização do decadentismo-simbolismo de importação francesa. No *Só*, a poética da viuvez das ilusões, peculiar a um herdeiro decadente duma raça de heróis (“Ó Mar antigo dos portugueses”), abre-se a um saudosismo nacionalista como contraponto do tédio no presente. Porém, o miserabilismo lúdico do poeta soube conciliar os rituais da lamentação existencial com uma polifonia sociolectal, onde se cruza o discurso erudito com o popular. Centrado num exílio imaginário, o poeta soube reinventar esse Portugal arcaico da sua infância e associá-lo ludicamente às imagens da “cadaverização” da pátria. Mais tarde, com o poema inacabado “O Desejado” faria renascer um sebastianismo literário, pois a crise abre-nos aos rituais, à magia e ao messianismo, um filão que seria prosseguido, de modos diversos no plano estético, por Luís de Magalhães, Afonso Lopes Vieira, Teixeira de Pascoas e Fernando Pessoa. Com *Palavras Loucas* (1894), de Alberto de Oliveira, deparamos, porém, com um etnografismo mórbido, onde o povo rural, com as suas crenças, taras e superstições, mais não é do que um espelho do eu “nevrótico” tão ao jeito finisseclar.

Com o seu nacionalismo estético, convencionalmente instintivo e anti-intelectualista, o povo e as paisagens rurais lusas estariam no mesmo plano da cenografia bucólica da rainha Maria Antonieta que com tanto enlevo evoca em *Palavras Loucas*. O Portugal de Alberto de Oliveira seria, então, uma amplificação nacionalista do Petit Trianon da malfadada rainha: “Também nós, homens impotentes desta decadência, buscamos os que não sabem, e seria realizada a nossa ventura se adaptássemos o corpo rebelde e sibarita à vida do aldeão que não amarga a Vida, se tivéssemos um *hameau* onde as rodas dos moinhos moessem o trigo, e com ele soubéssemos fazer o pão para comer. O teu Trianon lembra os nossos livros de versos: rainha, aborrece-te a compli-

¹² “Desse imundo charco aonde apenas vemos / A Dor e a Angústia, o Desengano e a Febre, / O ouro de um palácio e a fome de um casebre... / Que para ver males é que nós nascemos” (“Duro, 1971, p. 36).

cação e a etiqueta, aspiras à simplicidade; mas como a simplicidade é em ti uma reação e não um hábito, crias uma aldeia onde o burel encobre as sedas e a urze disfarça as roseiras preciosas” (Oliveira, 1984, p. 92). Assim, os “poetas-padres” desta efabulação inventam a aldeia mítica do decadentismo estético como reação a uma virtual industrialização que poderia destruir a paisagem tradicional, ou seja, a cenografia narcísica do imaginário neogarrettista.

Também Trindade Coelho, na “Apresentação” do nº 1 da *Revista Nova* (1893), em colaboração com Alfredo da Cunha, perante a crise que o país atravessava, defendia um nacionalismo cultural que contrariasse a vaga estrangeirista que nos invadia, como forma de exaltar a nossa individualidade, ou seja, de garantir a nossa identidade coletiva. Seria, então, urgente descer ao húmus colectivo (a corrente popular) como contraponto da atonia intelectual coletiva. E, na herança de Almeida Garrett, conviria, nessa guerra santa contra o culto do “Estrangeirismo”, explorar a literatura popular (cancioneiros, calões, adivinhas, contos infantis, autos e loas), algo a que não teria sido alheia a prática etnológica romântico-positivista (Teófilo Braga e Adolfo Coelho, entre outros), como forma de elucidar a alma nacional (a busca da origem e das especificidades do povo português).

O comunitarismo rural idealizado por Trindade Coelho está bem expresso na obra *Os Meus Amores* (1891) que, como afirma, são saudades da terra (o seu Mogadouro) que viria a trocar por Lisboa. Aliás, na narrativa “Terra Mater”, articula o desenraizamento dos soldados, compulsivamente expulsos da sua matriz rural, com a nostalgia da aldeia onde as hierarquias e as diferenças sociais se anulam em função de uma totalidade mítica de fraternidade entre os homens e entre estes e a natureza. Por outro lado, com *O Senhor Sete* (publicado postumamente em 1961) publicita o folclore transmontano (cancioneiros populares, adivinhas, contos da tradição oral, quadras, etc.), em busca das verdadeiras raízes nacionais que opõe a uma Lisboa que “é terra de ninguém”. Nessa mesma perspectiva, mais tarde, o saudosismo de Teixeira de Pascoaes, na 2ª década do século XX, reatará a busca dos núcleos duros da nacionalidade nas comunidades rurais contra a descaracterização homogeneizadora do mundo urbano. Porém, em *A Minha “Candidatura” por Mogadouro* (1901), Trindade Coelho “denuncia as terríveis condições de miséria, analfabetismo, criminalidade, emigração e desaproveitamento dos recursos naturais e demográficos da sua região natal”, como refere Óscar Lopes (1987, p. 53). E, no *Manual Político do Cidadão Português* (1906), considera a instrução e a educação populares como um fator determinante da criação de uma nação democrática, enquanto antítese da corrupta e opressora estrutura oligárquica então dominante.

Já Jaime de Magalhães Lima, um discípulo de Tolstoi e do seu comunitarismo evangélico, que visitaria em 1888, atribui a crise contemporânea tanto à dessacralização da sociedade ocidental como a um fator biocultural (o rompimento dos laços que uniam o homem à terra). A solução estaria no regresso a um neo-franciscanismo, via Paul Sabatier, tal como se pode ler nos seus romances *Transviado* (1899) e *Reino da*

Saudade (1904). E mesmo Guerra Junqueiro, com *Os Simples* (1892), a contracorrente da sua poesia panfletária, faz emergir um lirismo telúrico, através do qual se fundem a imagem narcísica e a visão idealizada do outro social (o camponês imaginário). Entretanto D. João da Câmara, com a comédia *Os Velhos* (1893), recupera o ruralismo idílico de Júlio Dinis, num Alentejo em transformação devido à construção dos caminhos de ferro. Júlio, funcionário ferroviário, órfão e de origem lisboeta, reencontrará, no coletivo dos anciãos provincianos, a fraternidade comunitária e, nos rituais campestres, o arquétipo próximo da nostálgica Idade do Ouro.

Também Carlos Malheiro Dias, no romance *Os Teles de Albergaria* (1901), uma saga que narra a degenerescência do idealismo liberal monárquico, dá-nos, através da perspectiva da personagem Joaquim de Albergaria, uma imagem idealizada do meio rural minhoto, como paradigma socioeconómico viável para o mundo industrial: “E só em olhar o desdobramento cultural da paisagem se adivinha o sistema que rege a vida intensa daqueles campos e associa tão intimamente o poder teórico do senhor ao trabalho latente do campónio. O despotismo do amo e a dependência do servo já não existem. O caseiro é o colaborador do proprietário, a máquina autónoma que lhe frutifica os torrões e os valoriza. [...] Quando os mesmos sistemas penetrassem as indústrias e o capital respeitasse no seu justo valor o trabalho do homem, um passo imenso se teria dado no sentido da liberdade e da felicidade humanas, e o próprio vício social do capitalismo se tornaria, à mão dos miseráveis, no regulador benéfico da justiça...” (Dias, 1901, p. 259).

Por outro lado, o católico, monárquico e aristocrata Eugénio de Castro, numa conferência em homenagem a João de Deus (2/2/1896), referia o caos contemporâneo, resultante de um capitalismo corruptor, onde o ideal estético era substituído por um materialismo dissolvente: “O americanismo reina absolutamente: destrói catedrais para levantar armazéns, derruba palácios para erguer chaminés de tijolo, não sendo de estranhar que transforme brevemente o Mosteiro da Batalha em fábrica de conservas ou tecidos e os Jerónimos em depósito de carvão de pedra ou em clube democrático, como já transformou em caserna o monumental convento de Mafra. [...] O fumo das oficinas já escurece o ar: em breve deixaremos de ver o céu!” (Castro, 1986, p. 261).

Eça de Queiroz, com *A Cidade e as Serras* (1901), glosaria, com a sua ironia peculiar, o tema do regresso à Arcádia perdida, através desse dândi supercivilizado e leitor militante do *Eclesiastes* e de Schopenhauer, Jacinto, que, na continuidade do conto “Civilização”, irá reenraizar-se e revitalizar-se nas delícias equívocas de Tormes, onde perpassavam os velhos mitos portugueses, do Sebastianismo ao Rei-Arcanjo Miguel. Aí, face à contradição entre a paisagem idílica e a miséria dos camponeses, procurará desenvolver uma síntese entre a cultura e a natureza e, imbuído dum “socialismo” idealista, criar, nas *suas* terras, um oásis de bem-aventurança. Em suma, com modalidades estético-ideológicas diversas, estes nossos escritores, ora se radicam numa postura anti-burguesa e anti-industrial, ora, no âmbito da crise, buscam na ruralidade mítica um modo de regeneração e de reconstrução da identidade nacional.

Regressemos, entretanto, ao clima pessimista desencadeado pelos acontecimentos trágicos da década de 90 e inícios do século XX, onde ressaltam tanto os suicídios ilustres – Soares dos Reis (1889) – o escultor do nosso mítico *Desterrado*; Camilo e Júlio César Machado (1890), Antero (1891), Trindade Coelho (1908) e Manuel Laranjeira (1912), entre os artistas; ou o do nosso herói das campanhas africanas, Mouzinho de Albuquerque (1902), sem esquecer o martírio patriótico do sertanejo Silva Porto (1890) em Bié (Angola), como os suicidas mais prosaicos, aliás, um tema dramatizado por Marcelino Mesquita em *Dor Suprema* (1896), e que a imprensa da época registava como sendo mais um sintoma da entropia nacional. A este propósito, sob a influência deste clima suicidário e do impacto desencadeado pelo Regicídio (1908), o filósofo espanhol Unamuno reservaria mesmo, com toda a carga simbólica, para o povo português o epíteto de suicida (Unamuno, 1976, p. 78-86). Neste contexto, não teria sido despicienda a visão agónica sobre Portugal transmitida por Manuel Laranjeira com quem conviveu em Espinho e com o qual trocou uma significativa correspondência. Numa carta (28/10/1908) endereçada ao filósofo de Salamanca, onde ecoa o pessimismo anterior, podemos ler: “Em Portugal chegou-se a este princípio de filosofia desesperada – o suicídio é um recurso nobre, é uma espécie de redenção moral. Neste malfadado país, tudo o que é nobre suicida-se; tudo o que é canalha triunfa. Chegámos a isto, amigo. Eis a nossa desgraça. [...] O nosso mal é uma espécie de cansaço moral, de tédio moral, o cansaço e o tédio de todos os que se fartaram – de crer. Crer...! Em Portugal, a única crença ainda digna de respeito é a crença – na morte libertadora” (Laranjeira, 1993, p. 466).

Contudo, este teórico da infelicidade lusa, nos seus artigos sobre o “Pessimismo Nacional” (1907/1908), contrariando a “*blague* apocalíptica” de Max Nordau, quanto ao crepúsculo dos povos, defenderia que, para Portugal, rompendo com a mitologia messiânica, urgia construir uma nova alma portuguesa, livre e consciente, e para isso era necessário educar o povo (analfabeto e rural na sua maioria), libertando-o dos egoísmos de casta e criando um verdadeiro sentimento de pátria. A crise para ser superada pressupunha, portanto, o renascimento de um ideal coletivo, tendo como base uma profunda reforma moral, tal a terapêutica, embora com perspectivas diversas, já anteriormente enunciada por Antero, Teixeira Bastos e Silva Cordeiro. No âmbito do romance naturalista, Abel Botelho, com *Próspero Fortuna* (1910), tematiza a corrupção do rotativismo monárquico, sinalizando, através do trajeto do protagonista, o clima simultaneamente de bordel (o caos orgiástico) e de vil intriga dominante nos bastidores da nossa vida política. Em contraponto, a personagem Aires Pinto simboliza o idealismo republicano, aquando dos eventos seguintes ao Ultimatum, constituindo, por isso, um indicador prospectivo do próximo advento da República. Já, no âmbito de uma estética simbolista, D. João da Câmara, com o drama *O Pântano* (1894), cruza a decadência de uma família aristocrática com o tema da mulher fatal, numa atmosfera simbolicamente impregnada de vapores mefíticos e espectros. Aqui, a imagística da decomposição social coexiste com o sobrenatural e as sugestões fantasmáticas.

Por outro lado, a emergência da denominada *Questão Social* (o miserabilismo, a agudização nos meios urbanos das lutas sociais e o ascenso do anarquismo e do socialismo) e a da *Questão Religiosa* (a dessacralização da sociedade) tornaram-se temas recorrentes da nossa literatura entre o final do século XIX e a 1ª década do século XX. Eça, em 1895, nas suas “Cartas familiares de Paris”, mostrava-se um comprometido crítico da estrutura económico-social vigente na Europa e um desencantado relativamente às expectativas geradas pela revolução tecnológica, o hegemonismo cientista ou o racionalismo burguês, enquanto panaceia para a crise social, decorrente da contradição entre o “darwinismo social” e as aspirações democráticas: “Todos tínhamos, com efeito, esquecido o pobre, nesta grande ilusão e deslumbramento do progresso material que nos absorveu e obcecou setenta anos” (Cortesão, 1970, p. 222).

A crise das instituições clericais, a secularização progressiva da sociedade e o conseqüente declínio da consciência religiosa seriam outros tantos fatores ativados pelas revoluções democrático-burguesas e pelo desenvolvimento do positivismo que teriam aberto um vazio difícil de preencher. Na ausência de uma referência fundadora, no plano espiritual, que instituisse modelos transcendentais de comportamento, que radicasse as regras e reativasse os mitos condutores, o homem via-se, na perspectiva perplexa de alguns intelectuais finisseculares, lançado num universo despovoado de sinais sagrados e onde dominavam a hipocrisia, o egoísmo e um utilitarismo prosaico. A metafísica, o onirismo e a religião reemergiam, então, nas palavras de Raul Brandão, como núcleos irradiantes da vida cultural finisseclular: “Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do Desconhecido de novo se estabelece. A Ciência, que por vezes arrastara a Humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim – bateu num grande muro e parou. Que importa o princípio e o fim? Ora é exatamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a Verdade e o Belo – Deus” (Brandão, 1896, p. 138-139).

Superado o período do nefelibatismo e do ludismo decadente¹³, Raul Brandão, a partir de 1893, já nas suas crónicas publicadas no jornal *Correio da Manhã*, introduz uma perspectiva crítica com acentos visionários, a que não é alheia a influência do imaginário libertário, relativamente aos valores materialistas e ao egoísmo burguês. De uma estética da “originalidade” o autor transitaria para uma estética da “responsabilidade”, numa identificação entre a prática artística e a dimensão ético-social. Nele a *Ques-*

¹³ Num artigo publicado na *Revista de Portugal* (v. IV – 1892), sobre o *Livro de Aglaïs*, de Júlio Brandão, registamos ainda essa nebulosa “nefelibata”: “A própria caridade é um feitiço de nevrose. Elas aí vão as pálidas mulheres, pálidas como martírios, curar feridas nos humildes, por nevrose. Anarquistas, meus irmãos, vós sentis, teoristas, terroristas, que é necessário destruir. [...] e vós médiuns, que, num delicioso medo, quereis fixar por fórmulas incompletas os espíritos [...] Andam agora, [...] pálidos homens, a seguir uma Visão, a arquitectar um Sonho ou um Crime; encharcados na lama, os nihilistas, constroem minas, mordidos de terror... Minai! minai, delineai crimes, arquitectai quimeras, que o grande crime está também para breve!” (Brandão, 1892, p. 813-816).

tão Social e a *Questão Religiosa* orientam-se para uma mesma problemática que configurará as suas obras posteriores. Em *História d'um Palhaço* (1896), detectamos já uma projeção desta temática, embora conduzida pela óptica de K. Maurício, personagem que assume um onirismo decadente, peculiar ao ensimesmamento finissecular (o romance do eu), e que funciona, ao mesmo tempo, como uma ruptura relativamente ao pragmatismo burguês. Com *A Farsa* (1903), Candidinha protagoniza a gesta do ódio contra uma burguesia provinciana e fossilizada, impregnada de uma religiosidade feiticista e de rituais caritativos. Ao mesmo tempo vítima e carrasco, aquela gera no silêncio essa flora íntima da vingança, esse desejo sádico de vir a usufruir do poder que lhe permitisse alcançar uma nova identidade no seio da comunidade. Em função do darwinismo social vigente, segundo o qual todos os meios seriam legítimos para vencer, com o seu xaile esfarrapado (símbolo da ignomínia) ela é tanto o ser histriónico (a máscara) para o gáudio grotesco do coletivo provinciano, como o vetor de uma rebeldia (o sonho negro) radicada no desejo oculto de destruir os “caridosos” comparsas desta tragicomédia. Anulada a possibilidade de realizar o seu sonho, Candidinha acabará por expor, na praça pública, o seu sonho cadaverizado, objeto apoteótico da irrisão social.

O pendor decadentista-simbolista da obra de Raul Brandão converge, pois, com um expressionismo grotesco (o esgar, a máscara, a deformação, o grito), toldado de sinais apocalípticos. Nele, o catastrofismo “finissecular”, ora desesperante ora esperançoso, adquire uma dimensão patética e interrogativa. Estruturada por uma polarização discursiva egocêntrica e fragmentária, a sua obra oscila entre a angústia face a um mundo esvaziado espiritualmente e o desejo de uma emancipação humanitarista, simultaneamente de raiz cristã e anarquista. No opúsculo *O Padre* (1901) podemos ler aquilo que seria o estigma do mundo no início do século XX: “A época é de tragédia. O que domina é o oiro”. A Igreja que havia sido uma força institucional de coesão social, uma espécie de tampão do *Dies Irae* dos oprimidos, estaria numa derrocada irreversível, acentuada ao longo do século XIX pelas revoluções demo-liberais. Por isso, no opúsculo, defende o retorno a uma nova religiosidade, fundada na humildade evangélica, enquanto fator transcendental e ativador de uma esperançosa solidariedade entre os homens e que se substancializa na sua obra como uma espécie de “teologia da libertação”. Este renascer mais primitivo da palavra religião (do lat. *religare* – ligar) poderia ensaiar a transição da solidão egotista para a solidariedade da espécie e funcionar como alternativa ao absurdo existencial e à crise da consciência religiosa: “Espero pelo dia – mesmo na cova o espero – em que acabe a exploração do homem pelo homem. Espero pelo dia em que a instrução seja realmente gratuita e obrigatória para todos – e o ensino religioso. Quero o culto de Deus vivo nas escolas. Espero que a terra seja de quem a cultiva” (Brandão, 2000, p. 46).

Entre 1899 e 1904, a literatura portuguesa é, aliás, prolífera na ficcionalização do miserabilismo operário nos meios urbanos, no quadro duma incipiente industrialização e do desenvolvimento das relações capitalistas no último quartel do século XIX, ou na hiperbolização de um catastrofismo social, cultural e simbólico.

Em 1900, com *Fim de um Mundo – Sátiras Modernas*, Gomes Leal, num registo que oscila entre o trágico e o burlesco, centra-nos numa visão apocalíptica da sociedade ocidental e da arquitetura ideológica que a estruturava: “Termina o século no meio de um apocalipse social [...]. Há dezanove séculos que dura a civilização cristã: e ela caminha pavorosamente [...] para um enlaivecimento maior que o enlaivecimento romano” (Leal, 2000, p. 39). Nele o anticapitalismo expõe-se através de uma crítica radical da mentira social, da imoralidade orgiástica, do feiticismo do ouro e do despotismo dominante, tanto o da nossa monarquia corrupta como o do imperialismo britânico. Na outra margem social, estaria a “ralé” sofredora que, em breve, iria “escavar os ídolos de quem temeu os raios”. Antepondo o sentimento à razão, o autor crê numa superação do egoísmo reinante através de um impulso fundado na fraternidade humana.

No campo do romance naturalista, escritores como Carlos Malheiro Dias (*Filho das Ervas*, 1900), Teixeira de Queiroz (*Caridade em Lisboa*, 1901), Abel Botelho (*Amanhã*, 1902) e João Grave (*Os Famintos*, 1903) conduzem-nos ao miserabilismo dos meios operários de Lisboa ou do Porto, onde a degradação física, social e moral coexiste, por vezes, com esporádicas e malogradas movimentações grevistas e com focos revolucionários, sobretudo de tendência anarquista.

No romance de Carlos Malheiro Dias, Manuel, oriundo de uma aristocracia decadente, conduz à degenerescência uma jovem plebeia de quem terá um filho. Seduzida e abandonada, Ana, tísica e despojada do seu filho, terá como última morada um pestilencial bairro operário de Lisboa. Nesta cloaca da cidade poderia, no entanto, vir a germinar a força que iria destruir o mundo iníquo e emancipar a classe oprimida: “O bairro negro engrossava, espalhando raízes, [...] para que nunca a semente vermelha secasse no coração dos oprimidos, guardando, como uma brasa entre cinzas, a lembrança da dor passada para a obra pavorosa das represálias de amanhã. Era preciso que mais e mais a humanidade sofresse para que a obra de justiça se precipitasse. Para o advento desse dia é que o bairro negro trabalhava, [...] distribuindo a sua parte de miséria aos que hão-de vir, mais miseráveis, mais humildes, até que o mais humilde e o mais miserável vingue a casta oprimida e a liberte!” (Dias, 1900, p. 316).

João Grave, por sua vez, centrará o seu romance nas “ilhas” portuenses. Aí a degradação de uma jovem operária, encerrada a fábrica onde laborava após uma greve infrutífera, condu-la à prostituição, apesar da sua resistência moral. Oscilando entre lutas operárias sufocadas pela repressão e um fatalismo inexorável, a obra culmina num quase desenlace místico. Com efeito, a protagonista encontrará, na companhia casta do ex-noivo António, um arquétipo do operário íntegro, a via dum evangelismo redentor.

Quanto ao romance de Abel Botelho, no âmbito do ciclo romanesco da “Patologia Social”, este situa-nos no cerne das movimentações operárias lisboetas impelidas pelas ideologias socialista e libertária. Mateus, o protagonista, oriundo de uma família de proprietários durienses entretanto falida, torna-se o líder da corrente anarquista numa zona operária de Xabregas, onde a corrupção económico-social coexiste com a

degradação moral, sendo a representação da população operária ambivalentemente tanto o objeto da injustiça social como o abjeto na óptica republicana e positivista do seu autor. Mateus, dilacerado pela contradição entre as suas convicções ideológicas e a paixão pela filha do patrão, que constituía com o irmão o símbolo de uma burguesia industrial progressiva em oposição ao ultramontanismo da geração mais velha, acabará por se auto-imolar de um modo melodramático por incapacidade de escolher entre os impulsos eróticos e os deveres impostos pelo ideal revolucionário.

Numa perspectiva também positivista, Teixeira de Queiroz, em *Caridade em Lisboa* (1901), aproxima-nos de uma filantropia fundada no poder da ciência que, contrariamente à utopia anarquista, seria o único modo de atenuar eficazmente a desigualdade social e eliminar a miséria. A harmonia “transclassista” e cientista surge, então, como o real vetor do progresso social, antitético do catastrofismo libertário segundo o qual seria necessário destruir o mundo burguês para que das suas ruínas pudesse emergir um mundo novo.

Por sua vez, Manuel Laranjeira, no prólogo dramático *Amanhã* (1902) e na peça *Às Feras* (1905)¹⁴ remete-nos para uma “legião de famintos”, oprimida e resignada, que teria, no entanto, na voz da personagem o “Operário”, o símbolo dum amanhã sem opressão e de justiça social. E Tomás da Fonseca, com o livro de poemas *Os Deserdados* (1909), prefaciado por Guerra Junqueiro, assume-se como o profeta social fraternalmente empenhado na revolta do povo explorado (“A Índia da felicidade está na luta por uma terra de harmonia e amor”). Finalmente, no âmbito desta sondagem à literatura portuguesa que tem como temas a marginalidade ou o miserabilismo sociais, convém ainda referir a novela *Marques* (1904), de Afonso Lopes Vieira, enquanto narrativa imbuída de uma sensibilidade libertária e de um pietismo “eslavo”, na vizinhança da cosmovisão brandoniana¹⁵.

Em todas estas obras, apesar da diversidade de perspectivas ou de estilos, a dor coletiva é frequentemente um símbolo fecundante que anuncia um mundo renovado. O povo é, enquanto elemento da representação literária, tanto o ator da abjeção social (por ex., em Abel Botelho) como o sujeito idealizado de uma emancipação que, como uma força obscura, fermentando nas entranhas da terra, viria inexoravelmente irradiar o futuro da humanidade. Este tropismo simbólico estará também presente, como veremos, na ficção de Raul Brandão.

Com efeito, o seu fascínio ambivalente pela sacrificialidade dos humildes, ora absurda ora redentora, cristalizar-se-á na narrativa poética *Os Pobres* (1906), onde o fluxo dolorista de um submundo urbano (o *lumpenproletariat*) tanto constitui um energismo indutor de perplexidades, como um signo capaz de reorientar o mundo para uma nova espiritualidade: “uma terra toda alma”.

¹⁴ Este texto seria editado postumamente em 1985.

¹⁵ Cf., a este propósito, *Afonso Lopes Vieira Anarquista* (Vieira, 1980, p. 22-26).

Na “Introdução” a *El-Rei Junot* (1912), a mitologia da dor fecundante transportar-se-ia mesmo para a sua concepção visionária da História: “A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos. Eis a árvore: na árvore todo o trabalho obscuro se congrega para produzir a flor. Os homens de balde se agitam, desesperam, morrem; a Ideia leva-os, espiçados pelo aguilhão da dor, para um destino natural de beleza” (Brandão, 1974, p. 7).

Aliás, a sua relação simpática com o outro social não seria alheia à influência do ideário anarquista, problemática já por si abordada em dois artigos publicados na *Revista d’Hoje* (1894/95), de que é co-diretor com Júlio Brandão, onde oscila entre a crítica à quimera libertária e a exaltação da sua aura sacrificial e remidora, em oposição ao egoísmo burguês¹⁶.

Todas as obras de Raul Brandão estruturam-se, sobretudo, a partir da oposição entre o eu-social (a máscara) e o eu-profundo (o sonho); entre o ser “reificado” (domínio do parecer) e a vertigem do ser autêntico – uma latência obscura (instinto ou ideal), apenas revelável em situações de crise. A emergência desse “recalcado” fragmenta a identidade e a estrutura ideológica que lhe dava coesão. A ordem individual ou a coletiva desintegram-se e a desordem instala-se, desencadeando uma espiral do pânico. As suas ficções organizam-se, pois, de modo fragmentário, em função desse teatro da consciência, no qual as forças ocultas e abissais esperam essa situação-limite de revelação (o apocalipse interior). A intrusão mais ou menos abrupta desse “outro niilista” (*alter ego* ou fantasma) na consciência dilacerada do sujeito constitui um dos cerne da estrutura enunciativa quer das suas narrativas quer do seu teatro.

O exorcismo da mentira e a dissecação dos códigos duma ética burguesa atravessam toda a obra do autor e atingirão o seu acme com *O Pobre de Pedir* (1931), onde a imagética milenarista explora simultaneamente as contradições do protagonista, dividido entre o ser social e o apelo autopunitivo de uma ética social de raiz cristã, cristalizado imageticamente no catastrofismo da revolta popular.

Num mundo dessacralizado e de rituais esclerosados (*Húmus*, 1917), o homem está sisifianamente condenado a viver o paradoxo insuperável de, por um lado, saber existir em função de uma ficção (uma mentira fundadora), e, por outro, saber que sem esta o espera a voracidade do abismo. E, desnudado, expõe-se grotescamente como objeto irrisório (o *clown*) de uma relação promíscua entre a vida e a morte, o hábito e o caos, a neofobia e a revolução. As histórias, porém, paralisam-se nos pesadelos da História: o carnaval negro ou o Apocalipse. Para lá disso, fica o apego fraterno aos elementos telúricos (a árvore, a pedra ou os humildes) que sinaliza a irradiação da ternura como um elo que permanece para lá do tempo predador.

Na farsa da “vila” e da vida (*A Farsa, Húmus*), a morte é a obsessiva intrusa que configura as máscaras ao mesmo tempo soturnas e pícaras. Grotescos e sonhadores coabitam nesta trágico-cômica mascarada, na qual os simulacros de vida deixam transparecer, como num palimpsesto, os signos da morte. *Húmus* será, aliás, o lugar fantasmático

¹⁶ Cf., a este propósito, Vítor Viçoso (1999, p. 124-135).

e espetacular de uma crise ideológica e simbólica, o espaço do burgo morto (o já-não) e simultaneamente o da expansão onírica como abertura ambivalente para o futuro (o ainda-não). É, em última instância, o texto paradigmático da tensão entre a morte do sentido (a insignificância) e a sua desejável ressurreição (a significância). Por isso, esta estética da crise projeta-o para a necessária transição das palavras “mercantilizadas”, em processo de usura, para as palavras plenas que pudessem assumir na sua virtualidade simbólica a voz do drama cósmico ou a energia da utopia. Da representação literária da crise transitamos então para a crise das representações literárias: “Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. [...] É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto” (Brandão, 2000, p. 197).

Resumo: O imaginário crepuscular, que afetou certas elites culturais europeias no período designado como “Fim-de-século”, teve Paris como seu principal centro de irradiação e revelou-se sobretudo na literatura decadentista-simbolista (1886-1900). Em Portugal, com a “geração de 90”, esta prática estética revelaria um novo horizonte cultural de expectativas, interrogações, símbolos e mitos peculiares, em oposição ao modelo positivista dominante. Mas, para além da influência francesa, importa salientar a sua convergência com uma tradição cultural de relevo mitológico em torno da decadência nacional com raízes no Romantismo e que o Ultimato Britânico (11-1-1890) ou a Crise Financeira (1891-92) iriam acentuar. Este estudo é uma síntese das obras e autores de tendência simbolista e da sua relação opositiva com a escrita naturalista, numa conjuntura de profunda crise coletiva, nos planos sociocultural e político, propícia por isso a uma intensa e recorrente reativação mitológica.

Abstract: *The crepuscular imaginary,*

which affected certain European cultural elites in the period designated as “Fin de siècle”, had Paris as its main place of irradiation and manifested itself especially in the decadent-symbolist literature (1886-1900). In Portugal, with the “generation of 90”, this aesthetic practice would reveal a new cultural horizon of peculiar expectations, questions, symbols and myths, as opposed to the dominant positivist model. But, in addition to French influence, it should be noted their convergence with a cultural tradition of mythological relief around the national decadence rooted in Romanticism which the British Ultimatum (11-1-1890) or the Financial Crisis (1891-92) would accentuate. This study is a synthesis of works and authors of symbolist trend and their oppositional relationship with the naturalist writing, in an environment of profound collective crisis, both socio-cultural and political, conducive to an intense and recurring mythological reactivation.

Keywords: *crepuscular imaginary; Fin de siècle; Portuguese Literature; society and culture*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris: Lemerre, 1885.
- BRANDÃO, Júlio. *Revista de Portugal*, v. IV, 1892.
- _____. *História d'um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*. Lisboa: A. M. Pereira, 1896.
- _____. *El-Rei Junot*. Coimbra: Atlântida Editora, 1974.
- _____. *Memórias*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. Tomo I.
- _____. *Memórias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. Tomo III.
- _____. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Porto: Campo das Letras, 2000.
- CASTRO, Eugénio de. Arte. *Revista Internacional*, n. 5-6, Coimbra, mar.-abr. 1896.
- _____. “Epigraphe”. *A Sombra do Quadrante*. Coimbra: F. França Amado, 1906.
- _____. *Obras Poéticas*. Lisboa: A. M. Pereira, 1968. v.I.
- CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queiroz e a Questão Social*. Lisboa: Portugalia, 1970.
- DIAS, Carlos Malheiro. *Filho das Ervas*. Lisboa: Campo das Letras, 1900.
- _____. *Os Telles d'Albergaria*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901.
- DURO, José. “Mortos”. *Fel*, 10. ed. Lisboa: Guimarães Ed., 1971.
- GOURMONT, Rémy de. *Sixtine (roman de la vie cérébrale)*. 15.ed. Paris: Mercure de France, 1923.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Pátria*. Porto: Lello & Irmão, 1978.
- LARANJEIRA, Manuel. *Obras de Manuel Laranjeira*. Lisboa: Asa, 1993. v. I.
- LEAL, Gomes. *Fim de um Mundo – Sátiras Modernas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- LETHÈVE, Jacques. “Les Salons de la Rose+Croix”. *Gazette des Neaux-Arts*, Paris, dez.1960.
- LIMA, Isabel Pires. “Ultimatum e discurso agónico – os casos de G. Junqueiro e G. Leal”. *Diacrítica*, n. 6, Universidade do Minho, 1991.
- LOPES, Oscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. v.I.
- LUKÁCS, George. *Realismo, materialismo, utopia: uma polémica 1935-1940*. Lisboa: Moraes, 1978. (Seleção, introdução e notas de João Barrento)
- MARTINS, Oliveira. O mal do século. *Memoriam de Antero de Quental*. Porto, 1896.
- MORÃO, Paula. *Salomé e outros Mitos – O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de Século e Orpheu*. Lisboa: Cosmos, 2001.
- NOBRE, António. *António Nobre – Correspondência*. Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- _____. *Só*. 18.ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1979.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras Loucas*. Porto: Livraria Civilização, 1984.
- PATRÍCIO, António. “Nau-Sombra”. *Poesia Completa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1980.
- PESSANHA, Camilo. “Inscrição”. *Clepsidra*. Lisboa: Ática, 1969.
- PRAZ, Mario. *La Chair, la Mort et le Diable – le romantisme noir*. Paris: Denoël, 1977.
- QUENTAL, Antero de. *Cartas II (1881-1891)*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1989.
- _____. *Anátema*, número único, Coimbra, jun. 1890.
- _____. *Província*, Porto, 26 jan. 1890. *Prosas Sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- UNAMUNO, Miguel. “Un pueblo suicida”. *Por Tierras de Portugal y de España*, 8.ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1976.
- VIEIRA, Afonso Lopes. *Afonso Lopes Vieira Anarquista*. Introdução e Notas de João Medina. Lisboa: Ed. António Ramos, 1980.
- VIÇOSO, Vítor. *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos, 1999.