



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

AS ORIGENS DO ROMANTISMO
EM PORTUGAL

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO

Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

ÁLVARO MANUEL MACHADO

As origens do Romantismo em Portugal



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

As origens do Romantismo em Portugal

Biblioteca Breve / Volume 36

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© *Instituto de Cultura Portuguesa*
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.ª edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Maio de 1979

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	8
Origem e periodologia.....	8
Bocage... ou Bernardim Ribeiro.....	10
Conceito e imagem.....	12
I / O PRÉ-ROMANTISMO NA EUROPA.....	16
O pré-romantismo como estética da transição.....	18
A vanguarda inglesa: poesia e filosofia.....	27
A teoria alemã.....	30
A síntese francesa: Rousseau.....	32
II / O PRÉ-ROMANTISMO EM PORTUGAL.....	39
Retórica, barroco e iluminismo.....	42
Autores e obras entre 1770 e 1790.....	45
Bocage ou o pré-romantismo alegórico.....	61
III / DO PRÉ-ROMANTISMO AO ROMANTISMO.....	70
Portugal: da poesia para a ficção.....	72
Exílio, nacionalismo, liberalismo.....	76
CONCLUSÃO.....	86
NOTAS.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	93

*A Jacinto do Prado Coelho,
Mestre e Amigo,
consciente de que a palavra
«se cumpre abolindo-se».*

*The day too short for my distress; and night,
Ev'n in the zenith of her dark domain,
Is sunshine to the colour of my fate.
Night, sable goddess! from her ebon throne...*

YOUNG

*The Complaint, or Night Thoughts — Night
I*

Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada Testemunha de meu pranto,
De meus desgostos Secretária antiga!

BOCAGE

Sonetos

INTRODUÇÃO

ORIGEM E PERÍODOLOGIA

Falar das origens de um período literário, em Portugal como noutra qualquer país, é sempre, de certo modo, pôr em questão as próprias origens da literatura. Ou melhor: é sempre repensar o significado da escrita nas suas múltiplas relações com o tempo. É sempre, é sobretudo, por um lado, avaliar a escrita como expressão temporal do pensamento humano e, por outro lado, como expressão temporal daquilo que, vindo do pensamento, pode ou não pode ser considerado objecto estético. E sendo-o, avaliar a sua importância ao nível, sobretudo, da formação, da continuidade ou da ruptura dos géneros. Ora, como diz Henri Meschonnic num dos seus mais recentes ensaios: *Tout écrivain ne peut pas ne pas hériter d'un «genre», mais il le détruit en créant «son oeuvre». Il ne serait pas écriture s'il n'était aussi destruction*¹. Destruição em que sentido? Sobretudo, parece-me, no de ser criada uma certa distância perante o tempo imediato, distância que manifesta essencialmente a causa primeira de toda a verdadeira criação estética: a sua atracção pelo intemporal. Distância que consiste, não só quanto ao problema dos géneros mas, de uma maneira geral,

quanto às relações literatura-cultura-história, naquilo a que poderíamos chamar uma *estética do exílio*, mais intensa, decisiva e fértil nuns períodos do que noutros. O mesmo Meschonnic, nesta vasta e original visão de conjunto da obra de Victor Hugo e do romantismo como tentativa titânica de atingir a totalidade da escrita, põe em relevo o elemento *exílio*, transpondo o exílio relativo concretamente vivido num espaço e num tempo determinados, para o exílio como absoluto da escrita: *Du point de vue de l'écriture, l'exil est un aboutissement*².

Consequentemente, as origens de um determinado período literário considerado no seu todo de «evolução» têm muito a ver com o que precisamente nega esse período literário e o seu pretense valor evolutivo. Ou seja, com aquilo a que chamei *estética do exílio*. À qual poderíamos chamar ainda estética da transição (não *de*) ou do instante.

No caso das origens do romantismo, somos levados a tentar definir um período considerado especialmente transitório a que se convencionou chamar *pré-romantismo*. O transitório, aqui, será mais do que nunca essencial porque se trata sobretudo, precisamente, de opor aos modelos de um classicismo que é temporalidade bem estruturada os de uma estética do instante extremamente variável de género para género, de escritor para escritor, de país para país, mas que tem um elemento comum: o da consciência da sua precariedade e do reconhecimento, por vezes trágico, de que o seu único (e grande) valor é justamente o de ser precária. *Le préromantisme est assombri par la conscience de l'évanouissement de l'instant*, diz com extremo rigor Georges Poulet³.

Paralelamente a este elemento congregador, há aqui mais do que nunca que ter em consideração o relativismo dos conceitos de evolução e de nacionalidade. Por isso, só um método de pesquisa especificamente comparativista nos poderá ajudar a melhor compreender as ínfimas gradações de uma transformação geral da escrita que é, apesar de tudo, mais *prolongamento de* do que *reação contra*.

Assim, no primeiro capítulo, será dada extrema importância à comparação das variadas origens do romantismo europeu, procurando-se descobrir um mínimo de unidade estético-cultural básica nessa variedade.

BOCAGE... OU BERNARDIM RIBEIRO?

O segundo capítulo, ao transpor para Portugal a análise comparativista da formação do romantismo europeu, incide principalmente em Bocage, embora apresente cronologicamente os principais pré-românticos portugueses.

Se é dado maior relevo a Bocage, isso deve-se ao facto de ele representar, quanto a mim, a maior parte das características e também das limitações não só do nosso pré-romantismo mas do nosso romantismo em geral. E é uma tentação a que não resisto, a de começar por afirmar que me parece muito mais legítimo iniciador do romantismo em Portugal um Bernardim Ribeiro do que um Bocage. Senão, repare-se, por exemplo, na densidade obsessiva de imagens como a da água, tão à maneira de Rousseau, em *Menina e Moça*: é o ribeiro, cujo correr «nas noites caladas (...)

tolhe o sono» (cap. II, 24/6); é o mar, cujas águas, contrastando com a quietude das serras e acompanhando a solidão do herói, «nunca estão quedas» (cap. I, 6/7), etc. É também o culto obsessivo do eu, um eu que se procura na solidão da natureza (muito para lá do próprio romanesco da intriga) e que se revela, numa permanente metamorfose, longe dos outros «e de mim ainda mais longe» (cap. I, 7). É ainda, através da «sombra de esquecimento», o culto do efêmero e da sua plenitude, o culto dessa «mudança que possui tudo» (cap. XXXI, 14/15). É, enfim, esse conflito sentir-pensar, que irá atormentar António Nobre, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, o próprio Pascoaes — essa dor do pensamento «que está, de noite e de dia / entre tormento e tormento» (*Écloga* III).

Dir-me-ão que também Camões assim se exprimia, ou quase. Mas falta o *quase*. E a liberdade de escrita é em Bernardim Ribeiro muito maior, cultivando o fragmentário e fundindo prosa e poesia numa visão cósmica a que não falta a reflexão filosófica. Neste sentido, direi mesmo que *Menina e Moça*, livro iniciático, poderá ser comparado a *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Por outro lado, forçoso é reconhecer que nesta liberdade muito há de renascentista, o que de resto não admira, dado que o maior pré-romântico, ou melhor, o supremo modelo dos românticos na Europa (não em Portugal) foi Shakespeare. Acrescente-se que o neoplatonismo renascentista propiciava um certo culto pré-romântico da imagem como veículo da imaginação liberta do rígido conceptualismo medievalista. Assim, para Bernardim Ribeiro, como para os maiores pré-

românticos, a começar por Rousseau, a imagem é o corpo do pensamento da mesma maneira que a imaginação o é da alma. Isso não aconteceu com Bocage, preso a um conceptualismo medievalista ao nível da moral, misturado com um conceptualismo científico, por influência do Iluminismo, sendo só ou quase só através da alegoria que Bocage se revelou como pré-romântico.

CONCEITO E IMAGEM

Com tudo isto, é caso para perguntar pura e simplesmente se o nosso pré-romantismo chegou a existir. E mesmo, conseqüentemente, se se pode falar de romantismo em Portugal — pelo menos ao nível de um romantismo culturalmente complexo que, desde princípios do século XIX, se expandia na Inglaterra, na Alemanha, na França, mesmo na Itália com um Leopardi. Jacinto do Prado Coelho interroga-se muito justamente a este propósito: «Não se mostram, em certo sentido, anti-românticos os mentores do Romantismo português? Não foi necessário esperar pelos fins do século XIX ou até pelo século XX para assistir, na literatura portuguesa, a mais estremas manifestações de romantismo, em poetas como António Nobre e Pascoaes, em ficcionistas como Raul Brandão ou Agustina Bessa Luís?»⁴

No fundo, a questão está não tanto em saber o que o Romantismo é em si mesmo e quais as suas origens, mas sim em saber até que ponto certos conceitos de criação estética e de consciência cultural nos permitem, em Portugal, desde meados do século

XVIII, não só acompanhar o que pelo resto da Europa se faz, mas, sobretudo, *redescobrir* o que em Portugal se fez desde que existimos historicamente. Ora, a verdade é que o período do romantismo português, por mais contestado que possa ser, nos definiu grandemente ao nível da interrogação sobre a nossa razão de ser como nação. Resta saber, claro, qual a originalidade estética de alcance universal dessa interrogação.

Assim, no terceiro capítulo, analisaremos sobretudo essa passagem do pré-romantismo para o romantismo em que o conceito de romantismo em Portugal se afirma mais ao nível da intervenção histórica, política e social do que ao nível da estrutura estético-cultural propriamente dita. E aqui se porá um problema de ordem teórica geral, já atrás afluído ao comparar Bernardim Ribeiro a Bocage, com vantagem para o primeiro: no pré-romantismo como inovação estética não haveria sobretudo esse culto da imagem em detrimento do conceito, culto que nós nunca chegámos a atingir plenamente por darmos excessiva importância a factores sociopolíticos que empenharam não só o nosso pré-romantismo mas também o próprio romantismo?

Ainda aqui se impõe uma outra abordagem comparativista. E creio que o mais ajustado será efectuar-la a partir da pesquisa geral de fontes literárias estrangeiras que contribuíram decisivamente para a formação dos conceitos de base do romantismo em Portugal. Será dado relevo especial às fontes literárias francesas porque, a meu ver, o romantismo francês na sua fase inicial predominou no nosso país (apesar das influências paralelas da Alemanha e da Inglaterra), principalmente na altura da expansão das ideias liberais

e da consequente mitificação da Revolução Francesa. Isto embora, passado que foi o período inicial e mesmo durante esse período, o romantismo francês se tenha desenvolvido em várias direcções, para lá da preocupação propriamente historicista. Balzac, por exemplo, «realista» do romantismo que era, não exalta de maneira nenhuma esse romantismo de tipo histórico e nacionalista que nos caracterizou. Bem pelo contrário, apercebe-se, falando de Stendhal e da *Chartreuse de Parme*, de que *le secret de la lutte entre les classiques et les romantiques est tout entier dans cette division assez naturelle des intelligences: celle qui oppose à la «littérature des idées» la «littérature des images»*.⁵ É claro que poderíamos discorrer longamente sobre o que seria para Balzac esta *littérature des images* (*née avec Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre*), que ele pretendia, sem o ter conseguido verdadeiramente, conciliar com a *littérature des idées* (*de Pascal à Montesquieu, de Prévost à Voltaire*), tornando frequentemente a personagem uma ideia, embora nunca chegue a desenvolvê-la como um Dostoievski. Mas isso não impede que Balzac tenha visto o essencial da diferença entre clássicos e românticos em França (e não só), principalmente desde Rousseau.

Em suma: será que o culto da imagem romântica, que culmina em França com o complexo sentido do visionário em Victor Hugo (tão mal interpretado em Portugal, propiciando apenas um pós-romantismo inculto, retórico, provinciano e vagamente republicano à Guerra Junqueiro), culto que prepara a elaboração intelectualista do simbolismo a partir de Baudelaire — será que esse culto da imagem romântica existiu em Portugal desde o pré-romantismo? Não me parece. E o

que tentarei demonstrar na parte final deste ensaio é precisamente que, na passagem do pré-romantismo para o romantismo, se agravou a nossa já antiga tendência para o conceptualismo retórico. Tivemos, portanto, que esperar pela Geração de 70, por um certo decadentismo, pelo simbolismo e até pelo modernismo de *Orfeu* (Pessoa fala pela primeira vez em Portugal de Coleridge) para recuperar um pré-romantismo e um romantismo europeus complexos que culturalmente nunca soubemos em profundidade assimilar, desenvolver e tornar nossos.

I / O PRÉ-ROMANTISMO NA EUROPA

L'esthétique est possible et féconde, ne serait-ce que parce qu'elle ne perd pas de vue ce qui lui échappe, et qu'elle ordonne tout ce qu'elle saisit en fonction de cet insaisissable secret.

GAËTAN PICON
(*L'écrivain et son ombre*)

A Europa da segunda metade e especialmente dos últimos decénios do século XVIII é uma Europa mais do que nunca contraditória. Estas contradições revelam-se a vários níveis. Por exemplo, a nível político: países de governo liberal como a Inglaterra, paralelamente à aristocracia ditatorial russa, à monarquia absoluta francesa, ao despotismo esclarecido português, prussiano ou austríaco. A nível económico e social: uma Europa onde predomina, a Oeste, o grande comércio da burguesia citadina e, a Leste, uma nobreza ainda totalmente feudal. Por outro lado, uma nova Europa se anunciava, a América do Norte, terra prometida dos emigrantes ingleses e outros, essa América do Norte que soube, entre outras coisas, conciliar a ideologia iluminista com o puritanismo. Enfim, a influência cultural de países

orientais que a Europa parecia dominar, como a China, torna-se importante, começando a formar-se em vários domínios uma certa mitologia do Oriente, mitologia que o romantismo vai cultivar, prolongando o seu fulgor decadentista até princípios do nosso século. Acrescenta-se que a viagem, inclusive a viagem pelo Oriente, desde Montesquieu, não é já um capricho de grão-senhor, nem tão-pouco peregrina vagabundagem de intelectual marginalizado ou de aventureiro, mas sim aprendizagem sistemática de usos e costumes, complemento da educação. Com os românticos, a viagem tornar-se-á uma iniciação total, uma procura do eu. Note-se ainda que, precisamente neste sentido de viagem como iniciação e de fascinação do Oriente, o próprio Goethe deu uma grande lição de romantismo com o seu *West-Östlicher Divan* (1815-1819).

Todas estas contradições levaram, no domínio da criação estética sobretudo, a uma consciência da incompletude que reflecte, no fundo, a consciência de que a história do Ocidente não podia ser apenas a história do racionalismo grego e cartesiano. Consciência, afinal, da incompletude, ou mesmo da inutilidade, de toda a história considerada como evolução civilizacional linear. Como diz Paul Hazard: «Tudo o que as épocas sucessivas deixam atrás de si são estaleiros abandonados; cada uma se deforma antes mesmo de haver alcançado o termo da sua formação; (...) e acaba por desaparecer deixando atrás de si, em vez da ordem que sonhara, um caos maior ainda.»⁶

O PRÉ-ROMANTISMO
COMO ESTÉTICA DA TRANSIÇÃO

Caos organizado — seria talvez a melhor fórmula para definir o pré-romantismo em geral. Na medida sobretudo em que, derivando de uma estrutura cultural clássica predominantemente greco-latina, o pré-romantismo provoca a sua desagregação por dentro. E provoca-a, antes de mais, pela ideia de natureza que lentamente elabora: seguindo Locke, os pré-românticos vêem na natureza o mundo exterior que, através das sensações, se interioriza modelando as ideias. E modelando-as sobretudo intuitivamente, na ondulação obscura da memória — essa memória que, através de Locke, será para Rousseau (e que de Rousseau chegará a Proust, ligando pré-romantismo e pós-simbolismo) uma visão do mundo a partir do eu que se confessa, revelando-se para lá do imediatamente vivido e mesmo do imediatamente visível: *je ne sais rien voir de ce que je vois; je ne vois bien que ce que je me rappelle, et je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs*⁷.

Locke, Rousseau: desde já, somos levados a pensar que a estética pré-romântica está imbuída de filosofia, alimentando-se das ideias sensistas e iluministas em geral, mas recusando a sua sistematização racionalista. Daí, poderíamos dizer que, fundamentalmente, a sua característica principal é a de ser uma estética da transição. Mas antes de a definir na sua função transitória plenamente assumida e depois em relação à formação e à caracterologia, digamos, definitiva do romantismo, ponhamos uma questão teórica prévia: porque teria sido geralmente aceite a designação de *pré-romantismo*, e mesmo porque será ela considerada tão

necessária, quando nunca, ou muito raramente, se aplicam as designações de, por exemplo, pré-classicismo ou pré-barroco ou pré-simbolismo, etc.?

No fundo, a resposta talvez esteja simplesmente numa tentativa de definição do próprio romantismo. Quer dizer: houve uma longa preparação do romantismo que, pela própria indeterminação de carácter marcadamente universal deste, permitiu a designação de *pré-romantismo*. Isso não aconteceu, por exemplo, com o período que precedeu o classicismo, porque o classicismo é relativamente mais fácil de definir, ligado que está, antes de mais, à *mesure* e a certas noções-chave, como a de *bonnête homme* e de *goût* (faculdade de sentir e de apreciar a pretensa perfeição da obra de arte) em França, irradiando da França para o resto do mundo. Ora, o carácter essencial do movimento romântico, nos países em que ele mais complexamente germinou, foi, pelo contrário, o universalismo. Ainda que seja através do romantismo que a cultura de cada país se expande, regressando às suas próprias origens, essa expansão nacional implica uma noção universal de valores, uma nova visão do mundo (*Weltanschauung*, como dizem os alemães), que faz com que cada cultura se corresponda na sua *autenticidade*.

Autenticidade: eis provavelmente a palavra-chave, aquilo que afinal poderá caracterizar este período de uma estética especificamente da transição. Autenticidade na procura e, portanto, no assumir plenamente todos os riscos dessa transição como tal. Autenticidade na maneira como essa procura se exprime, através, antes de mais, de uma expansão do eu total. Repare-se, por exemplo, no facto de

Rousseau, pré-romântico por excelência, ter dado à sua obra mais pré-romântica o título de *Confessions*. Repare-se: *confissões* e não *memórias*. Quer dizer: discurso descontínuo, apaixonado e subjectivo, não reflexão estritamente cronológica sobre toda uma vida historicamente situada: discurso da aparência inserida no instante fugitivo, que no «dizer tudo» a si mesmo se põe em causa, procurando uma verdade interior, múltipla.

Que esta procura foi longa, atesta-o o facto de o período de elaboração da doutrina romântica propriamente dita se estender do princípio do século XVIII, em Inglaterra, aos últimos anos do mesmo século, com incidência particular nos anos que se seguiram imediatamente à Revolução Francesa. E é precisamente por essa elaboração ser longa que o pré-romantismo, por um lado, se afirma como uma estética específica *da* transição (não, repita-se, *de* transição) e por outro lado atinge uma «pureza» estética ao nível do impulso criador que o próprio romantismo raramente atingiu. É nos seus começos que uma tendência estética nova, sem ter ainda o *corpus* doutrinário que a limita, cingindo-a a regras e mesmo a preconceitos, se manifesta plenamente no domínio cultural, abrindo-se a possibilidades de criação da linguagem que esse *corpus* doutrinário e a subsequente moda literária esclerosam. Tal «pureza» permite a certos autores considerados pré-românticos, como Young, Gray, William Blake, Rousseau, Herder, o Goethe de *Werther* mas também de *Wilhelm Meister* e de *West-Östlicher Diwan*, Karl-Philipp Moritz, ou ainda Gessner, não só prepararem o romantismo como estética instituída doutrinariamente, mas também, ultrapassando-o, anunciarem toda uma

renovação estético-cultural que se prolonga até fins do século XIX e mesmo princípios do nosso século. E assim será possível traçar vastos paralelos que vão de, por exemplo, Rousseau-Proust, já aludido, a William Blake-Baudelaire. Diz muito justamente Jacques Bousquet, falando do pré-romantismo do século XVIII e chamando já a estes escritores *românticos*: *les romantiques de cette époque semblent plus proches de Baudelaire, de Lautréamont et, finalement, de nous que ne le sont les écrivains de 1820; (...) on aperçoit alors beaucoup plus aisément les liens qui, par-dessus la réaction relativement brève du classicisme, unissent le maniérisme et le romantisme européens* ⁸. De onde poderíamos concluir que o pré-romantismo como estética da transição engloba elementos estético-culturais que em muito o ultrapassam.

Claro que se poderia também discutir a designação de *pré-romantismo* ao nível da coerência doutrinária e dizer, com Henri Peyre ⁹ e outros, que há pré-românticos e não pré-romantismo. Mas a verdade é que, analisando caso por caso a periodologia pré-romântica nos principais países da Europa, acabaremos por verificar uma certa coerência que advém, não tanto, é certo, da elaboração doutrinária, mas de elementos estético-culturais que se correspondem rigorosamente. Assim, não me parece que haja a assinalar apenas casos isolados, mas sim um jogo de influências que exprime bem uma confluência ao nível da história das ideias. Por isso julgo mais acertada a visão comparativista exemplar de Paul Van Tieghem, nessa obra de base que é *Le romantisme dans la littérature européenne*, capítulo IV, quando se refere especificamente ao pré-romantismo: *Il n'est pas seulement en réaction contre le classicisme du XVIII^e siècle, ni même contre*

P'ensemble de la littérature depuis la Renaissance, mais contre toute la tradition littéraire qui régnait depuis les plus anciens monuments des lettres grecques et latines ¹⁰. E, mais adiante ainda, Paul Van Tieghem, falando de Diderot, autor da célebre fórmula *la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage*, dá um exemplo concreto no domínio da linguagem poética, opondo à imagem do ribeiro decorativo, exterior, de Boileau (que não é, portanto, o de Bernardim Ribeiro e que também nada tem a ver com a ambígua quietude do lago de Rousseau) a imagem de violência natural da torrente: *Les préromantiques trouvent beaucoup plus poétique le torrent débordé. Nul détail ne montre mieux l'opposition des deux conceptions esthétiques* ¹¹.

Evidentemente que esta oposição tem as suas *nuances*, as quais prefiguram, sobretudo desde meados do século XVIII, as origens nacionais do romantismo europeu. No entanto, poderemos notar características comuns de oposição ao classicismo a partir do seguinte esquema:

a) *Ruptura dos géneros*. Ou seja: fusão da prosa com a poesia a partir, sobretudo, do género romance por cartas. É o caso típico do romance *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau. Repare-se como, nesta obra, Rousseau utiliza em prosa a imagem obsessiva do lago catalisador do tempo e da memória, prenunciando aquela que utilizará mais tarde (Agosto de 1817) Lamartine no célebre poema *Le lac: Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré des rames m'excitait à rêver, (...) le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon coeur mille*

réflexions douloureuses. (...) C'en est fait, disais-je en moi-même; ces temps, ces temps heureux ne sont plus; ils ont disparu pour jamais. (La Nouvelle Héloïse, IV, XVII.)

*...nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sur les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.*

*Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots:*

*«O temps suspend ton vol! (...)
«Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit; (...)
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive:
Il coule, et nous passons!»*

(Méditations poétiques — Le lac)

b) *Culto da sensibilidade*. Nos pré-românticos, esta tendência, embora ligada ao culto do eu, depende essencialmente de uma difusa religiosidade *naturalista* da segunda metade do século XVIII, herdeira da crise da fé e das várias heresias que se sucederam desde princípios do século XVII na Europa. Assim, a própria paixão amorosa confunde-se ainda por vezes com uma certa preocupação de atingir um equilíbrio moral. Paul Van Tieghem diz com razão (embora se possa discutir infinitamente o conceito de moral): *Ce qui différencie essentiellement le rôle de la sensibilité aux yeux des préromantiques de celui que jouera la passion dans le romantisme, c'est que les premiers se proposent un but nettement moral: ils prétendent pouvoir corriger le vice par le seul jeu des sentiments;*

*tandis que tout souci moralisant est en général absent du romantisme*¹².

c) *Crítica da sociedade.* É uma tendência particularmente dominante após a Revolução Francesa. Note-se, sobretudo, a criação de um personagem pré-romântico socialmente marginal, o bandido, que nada tem a ver com o pícaro do século XVII. É o fora-da-lei heróico e revoltado, heróico como o soldado mas, além disso, livre de limitações hierárquicas impostas pela sociedade. Também a prostituta se torna uma personagem fundamental, sobretudo nos romances de Restif de la Bretonne (1734-1806), grande precursor quer de Victor Hugo quer do próprio Zola.

d) *Apologia do selvagem e regresso à natureza.* Esta tendência, que, como se sabe, foi sobretudo cultivada por Rousseau, deriva do culto do selvagem que tantos religiosos e aventureiros, desde fins do século XVII, viajando pela África e pelo Oriente, exprimiram na literatura de viagens, obras de mero valor documental mas características dessa procura, a que os próprios Jesuítas deram a sua contribuição, de uma reconciliação do humanismo cristão com o humanismo «natural» dos chamados «filósofos nus». Paralelamente, note-se a importância dada a esses «selvagens», esses inocentes por excelência que são os loucos. Desde fins do século XVIII multiplicam-se os romances tendo por tema central a loucura¹³. É evidente que este interesse pela loucura, culminando no seu elogio, tem muito a ver com a ideia de que o louco não é um doente mas sim um insatisfeito, aquele que nega o poder absoluto da razão, à maneira de

Rousseau, o qual afirma: *La raison me tue; je voudrais être fou pour être sain*¹⁴.

e) *Culto do eu e ambiguidade do tempo*. Ainda aqui, o exemplo de Rousseau impõe-se. Sobretudo o Rousseau de *Les Confessions*, que começam precisamente pela exaltação de um eu absolutamente único e que como tal se afirma, para lá de toda a espécie de lei moral: *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. (...) Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vauz pas mieux, au moins je suis autre*¹⁵. Afirmando-se assim, na plenitude da solidão e da natureza, este eu exprime também uma constante da tendência pré-romântica que, de certo modo, é esteticamente mais «pura» durante esse período de transição entre duas doutrinas estéticas do que durante o próprio romantismo: a imensa e tormentosa ambiguidade do tempo. Através de certas imagens obsessivas, em grande parte herdadas do barroco, como por exemplo a da água nas suas inúmeras metamorfoses, Rousseau exprime uma indeterminação do tempo vivido num espaço que a imaginação transfigura ritualmente, espaço de viagem iniciática. É o tempo em que *le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession*; em que *on se suffit à soi-même, comme Dieu*¹⁶.

Esquemáticamente, seriam estes os elementos de base do pré-romantismo como estética da transição lentamente elaborada.

Quanto à adopção, igualmente lenta, do adjectivo *romântico*, sabe-se que, quer a designação inglesa *romantic*, quer a designação francesa *romantique*, datam

do século XVII, sendo o termo inglês adotado mais teoricamente na Alemanha do século XVIII, traduzido por *romantisch*¹⁷. Em França, o termo *romantique* surge isoladamente em 1694, num texto do abade Nicaise, significando *romanesque*. Só em 1776, Le Tourneur distingue *romanesque*, *pittoresque* e *romantique*, num célebre prefácio a uma tradução de Shakespeare, dando a designação de *romantique* à paisagem que inspira a *réverie*, o sentimento vago e a meditação individual, livres de todos os sistemas. É já neste sentido que Rousseau o aplica igualmente na sua *Cinquième Promenade* (1777), retomando a imagem, nele obsessiva, da água: *Les rives du lac de Biènné sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près*¹⁸. Note-se, enfim, que em França o substantivo *romantisme*, derivado do alemão *die Romantik*, que já designava um movimento literário, é utilizado apenas no começo do século XIX, graças sobretudo à doutrinária Madame de Staël em *De L'Allemagne* (1810), mas também a Sénancour em *Obermann* (1804).

As origens do romantismo são, assim, verdadeiramente europeias, formando-se essa estética da transição chamada pré-romantismo como uma teia, a partir de sucessivas depurações de conceitos que desencadeiam um confronto constante de culturas diversas. No desafio aos fundamentos dessas culturas e, portanto, no aprofundar simultâneo desses fundamentos, está a sua mais legítima originalidade. Originalidade suficiente, quanto a mim, para justificar a sua autonomia, quer em relação ao classicismo quer em relação ao romantismo.

A VANGUARDA INGLESA: POESIA E FILOSOFIA

Se, como é admitido pela maioria dos teóricos, o pré-romantismo europeu começa na Inglaterra, isso não admira. Tanto mais que há razões históricas que justificam esse fenómeno. Como diz Roger Martin em *Les préromantiques anglais: Le classicisme français avait prospéré sous le signe de la monarchie absolue et du cartésianisme. Le classicisme anglais se forma avec la révolution de 1688, effondrement de la cause absolutiste; il coïncida avec la diffusion de la philosophie de Locke, dont on ne saurait exagérer l'action sur les esprits du siècle, et qui, après l'avoir servi, ne tarda pas à lui être fatal*¹⁹.

Portanto, razões históricas ligadas a ideias filosóficas centradas numa oposição: o sensismo de Locke opunha-se frontalmente ao racionalismo sistemático de Descartes. E não será esta uma das causas menos importantes de entre as que impulsionaram o florescimento inicial da estética pré-romântica em Inglaterra a partir da poesia. É que o próprio Pope, preocupado em manter uma clareza herdada do modelo clássico grego, foi contaminado por Locke. Para citar ainda o ensaio admirável de Roger Martin: *La raison de Boileau percevait la vérité et la beauté absolues. La raison de Pope est passée par l'empirisme de Locke, et devient une sorte de régulateur de la vie morale qui est sans doute «de dieu en notre esprit», mais dont le rôle est de diriger les forces antagonistes qui animent, et même qui «composent l'homme». Ces forces, ce sont nos passions, en lesquelles il faut voir des «modes du plaisir et de la douleur»*²⁰.

Assim, não tendo havido verdadeiramente um classicismo inglês, o pré-romantismo retoma em

Inglaterra todas as contradições e toda a complexidade simbólica e essencialmente filosófica de Shakespeare, modelo incomparável do romantismo europeu na sua fase mais doutrinária. Contradições e complexidade filosófica que só a poesia, na acepção de experiência absoluta da escrita que lhe dá Diderot, poderia exprimir. Os grandes precursores ingleses do romantismo europeu foram, portanto, alguns poetas que nada têm de poetas menores ou de mera transição. Citem-se, sobretudo: Thomson (1700-1748), Young (1683-1765) e Gray (1716-1771) numa primeira fase; Robert Burns (1759-1796) e William Blake (1757-1827) numa segunda fase. Acrescente-se a grande impostura da recolha de poemas da tradição oral escocesa de um pretense Ossian, considerado o Homero do Norte, publicada em 1765 por Macpherson (1736-1796), com edição definitiva em 1773, poemas que tiveram mais influência no estrangeiro do que na própria Inglaterra e cuja importância se situa sobretudo no domínio da moda e de uma certa revelação elementar da poesia primitiva e espontânea, numa palavra, «natural», oposta à tradição greco-latina. Por outro lado, não devemos esquecer, além da de Locke, já citada, a influência das ideias filosóficas de Shaftesbury (1671-1713), que proclama, sobretudo em *Characteristics of men, manners, opinions and times* (1711), uma *inward form* da obra literária correspondente à da natureza.

É esta *inwardform* que predomina em poemas como *The Seasons*, de Thomson. O descritivo, embora por vezes ainda didático, não deixa de exprimir já, frequentemente, uma mitologia pessoal, através de metáforas inesperadas, baseadas em imagens obsessivas

das múltiplas metamorfoses da natureza, sobretudo as referentes à noite, do Inverno ao Verão. Assim, na letargia do Inverno (*while the drowsy world lies lost in sleep*), o poeta aspira à união com a noite (*Let me associate with the serious night*) para se livrar da mistificação do quotidiano (*Let me shake off the intrusive cares of day*). No Verão, a noite é *the fairest lamp* (metáfora extremamente ousada).

Mas é sobretudo Young, com *The Nights*, que leva a um extremo de obsessão e de originalidade a imagem da noite, ao mesmo tempo que a torna uma expressão absoluta do destino pessoal e da reflexão metafísica. Para Young, a noite é já, plenamente, ao mesmo tempo entidade majestosa e confidente sagrada (*sacred shade, delightful gloom!*) que convida à reflexão e que conduz às origens do ser (*Thought borrows light esewhere; from that first fire...*). O pensamento, liberto do racionalismo cartesiano, sente-se perdido no labirinto do sonho (*From dreams, where thought in fancy'maze runs mad*) e o poeta interroga-se, à maneira de Shakespeare, sobre a sua razão de existir comprazendo-se no sofrimento e na autocomiseração (*What then am I, who sorrow for myself?*).

Gray prolonga este culto da imagem da noite num tom menos obsessional, mais elegíaco e menos densamente filosófico, tornando-se célebre, sobretudo, com a *Elegy written in a country churchyard* (1751), poema em que o cair da noite no campo é pretexto para meditação sobre a morte. Mais uma vez, a paisagem se interioriza e o eu do poeta afirma-se como único perante o cosmos (*The plowman homeward plods his weary way, / And leaves the world to darkness and to me*).

Numa segunda fase, a poesia pré-romântica inglesa reforça a sua tendência filosófica com William Blake, que abriu perspectivas absolutamente novas de elaboração simbolista em poemas como *The tiger*. Não estamos longe nem do romantismo visionário e cósmico de Victor Hugo nem do pré-simbolismo igualmente visionário mas sistematicamente intelectualista de Baudelaire.

A TEORIA ALEMÃ

Paralelamente a esta vanguarda poética inglesa, na Alemanha surge uma tendência pré-romântica desde meados do século XVIII. Esta tendência, contrariamente à inglesa, não se confina essencialmente à poesia, ela inclui também prosadores e, sobretudo por volta de 1770, intensifica-se graças a um *corpus* teórico já desenvolvido e que, de certo modo, suplanta a própria criação.

Note-se que, já por volta de 1720, autores como Günther e sobretudo como Brockes, fundindo lirismo e poesia didáctica, cultivam uma exaltação da natureza muito semelhante à dos primeiros pré-românticos ingleses. Aliás, sabe-se que Brockes, por exemplo, conhecia Thomson e com ele se identificava ²¹. Ainda na esteira dos pré-românticos ingleses, a visão mística e por vezes fatalista da natureza manifestada por um Ewald von Kleist em *Primavera* (1749) ou pelo Klopstock nacionalista das *Odes* (escritas a partir de 1750 mas só publicadas em 1771) vem corroborar esta tendência, minando o optimismo iluminista do *Aufklärung*.

No entanto, no conjunto, não se poderá comparar o valor em absoluto destes poetas com o dos ingleses. Assim, a grande contribuição inicial da literatura alemã para a formação do romantismo europeu foi essencialmente de ordem teórica. Há nos pré-românticos alemães, mais do que nos ingleses ou nos franceses, uma predisposição para formar grupos literários de que sairão teorias, não só sobre a literatura mas também sobre a cultura em geral, exaltando um regresso às fontes nacionais e populares. Se já Lessing, com *Cartas sobre a literatura* (1759-65) e sobretudo com *Laocoonte* (1766) e *Dramaturgia hamburguesa* (1767-8), se opunha ao drama clássico francês, preferindo Shakespeare a Voltaire, Herder renova toda uma visão da criação literária inserida na evolução cultural. Desde *Fragmentos sobre a literatura alemã* (1767), mas, sobretudo, com *A origem da linguagem* (1772), Herder expõe uma teoria que relaciona intimamente poesia e história, história e mito, defendendo uma simbologia fragmentária em que a poesia é a «energia imediatamente ligada à alma»²².

A influência das ideias de Herder exerceu-se principalmente em Goethe, que formou com outros escritores também jovens o efêmero grupo do *Sturm und Drang*, proclamando o poder absoluto do gênio. *Werther* (1774) transpõe essas ideias para a criação romanesca e constitui uma espécie de catarse do período pré-romântico. O romance como gênero começa então a atingir uma estrutura própria. Para isso contribuíram sobretudo, ainda na Alemanha, além do Goethe de *Werther* e de *Wilhelm Meister* (primeira parte, 1796), um autor menos conhecido mas igualmente importante, Karl-Philipp Moritz (1756-1793), o qual

com o romance autobiográfico *Anton Reiser — História íntima de um homem* (1785-1790) cria o modelo alemão do Rousseau de *Les Confessions*.

Em suma, se a teoria alemã, assimilando no início, sobretudo, a criação poética da vanguarda inglesa, possibilita e incentiva obras em prosa e em poesia no extremo final do pré-romantismo europeu, isso deve-se também, em grande parte, ao espírito de síntese de ideias e de formas que entretanto em França, principalmente com Rousseau, o pré-romantismo europeu tinha já atingido.

A SÍNTESE FRANCESA: ROUSSEAU

Il n'y a que les passions qui fassent penser, dizia uma tal Madame du Deffand, *femme savante* e precursora pré-romântica de Madame de Staël, em 1769 ²³. *Quand le coeur s'ouvre aux passions, il s'ouvre à l'ennui de la vie*, diz Rousseau no *Émile* (1762) ²⁴. Estas citações podem ser o ponto de partida para uma análise global do pré-romantismo francês. E para uma conclusão: a de que o pré-romantismo francês oscila, desde o início, entre a paixão *savamment entretenue* que conduz à elaboração de ideias gerais sobre o mundo e o *ennui* que dessa própria elaboração em grande parte resulta. Por outras palavras: o seu pendor filosófico situa-se entre a metafísica da criação poética inglesa e a cada vez mais sólida (de Lessing a Schelling) teorização literária alemã. E, nesse sentido, o pré-romantismo francês enraíza-se no passado cultural da França, pois segue antes de mais a lição de Montaigne, centrando-se, por um lado, no estudo minucioso das paixões e tentando,

por outro lado, mais do que o inglês ou o alemão, fundir gêneros literários até aí incompatíveis.

O exemplo flagrante desta síntese, para lá do pré-romantismo convulsivo e espectacular de Diderot, é sem dúvida Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), apesar de antes dele e de Diderot algumas tentativas nesse sentido já terem sido feitas. É o caso do pouco ortodoxo Abade Prévost (1697-1763) com a célebre *Manon Lescaut* (1731) e o menos célebre, prolixo, mas mais importante ao nível da criação de personagens *Le Doyen de Killerine* (6 vols., 1735-1740), cujo herói, Patrice, sofre de *l'absence d'un bien inconnu*.

Ausência, sentido múltiplo da ausência, simultaneamente como sentimento e como pensamento: já aqui está, nesta frase do romance de Prévost, o essencial da obra de Rousseau. Todavia, Rousseau soube ultrapassar esse *mal du siècle* em embrião, ainda retórico em Prévost, desde *La Nouvelle Héloïse* (1761). Porque *La Nouvelle Héloïse*, para lá de abordar um tema chocante (um professor que seduz a sua aluna, negando assim todos os bons princípios pedagógicos e toda a moral iluminista do século XVIII), é sobretudo a expressão de um *raffinement*, de uma subtileza de análise do sentimento amoroso ao nível da imaginação que o próprio Abade Prévost ignorava. Quer dizer: *La Nouvelle Héloïse* é, sobretudo, um romance sobre o amor como iniciação total a partir do sofrimento provocado pela paixão. Palavras como *renascer* e *recomeçar* surgem frequentemente, estando a experiência amorosa ligada à dolorosa experiência do efêmero existencial: *Nous renaissons, ma Julie; tous les vrais sentiments de nos âmes reprennent leurs cours. La nature nous a conserve l'être, et l'amour nous rend à la vie. (...) Ainsi, nous*

recommençons de vivre pour recommencer de souffrir, et le sentiment de notre existence n'est pour nous qu'un sentiment de douleur. Infortunés, que sommes-nous devenus? Comment avons-nous cessé d'être ce que nous fûmes? ²⁵ Paralelamente, com *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau atinge a síntese dessa mitificação da mulher como absoluto contraditório e vital, forjado pela imaginação, que nem Prévost nem os poetas ingleses nem os primeiros pré-românticos alemães tinham alcançado: *Femmes! femmes! objets chers et funestes, que la nature orna pour notre supplice, qui punissez quand on vous brave, qui poursuivez quand on vous craint, dont la haine et l'amour sont également nuisibles, et qu'on ne peut ni rechercher ni fuir impunément!... Beauté, charme, attrait, sympathie, être ou chimère inconcevable, abîme de douleurs et de voluptés! beauté plus terrible aux mortels que l'élément où l'on l'a fait naître, malheureux qui se livre à ton calme trompeur!* ²⁶

Noutras obras posteriores de Rousseau amplia-se esta múltipla oscilação entre o pensamento e o sentimento a partir da iniciação amorosa. E a essa crescente complexidade ao nível temático corresponde uma crescente complexidade ao nível da linguagem.

Assim, em *Les Confessions*, Rousseau liberta-se da fórmula epistolar e também da fórmula meramente memorialística para criar uma linguagem em que a liberdade dos sentimentos e das ideias implica a liberdade do tempo narrativo. A linguagem, enraizada na divagação poética que o culto do eu proporciona, torna-se uma espécie de viagem interior que acompanha a viagem propriamente dita, inscrita no espaço concreto e iniciático, essa *manie ambulante* que se manifesta sobretudo desde a iniciação erótica com Madame de Warens. Então, memória e escrita passam a ter uma secreta relação. As ideias não surgem imediatamente,

como testemunho do vivido, mas *lentement et après une longue et confuse agitation* ²⁷. A memória como centro de uma labiríntica elaboração da linguagem apodera-se do signo exterior e então *sur ce qu'on a fait ou dit je trouve ce qu'on a pensé* ²⁷.

Com Rousseau, diversos elementos se acrescentam, portanto, aos elementos que inicialmente nos permitiam definir o período pré-romântico, inclusive, para citar o mais generalizado, aquele culto da natureza que nele se vai tornando cada vez mais interiorizado, libertando-se de toda a espécie de descritivismo enciclopédico. Na sua última obra, inacabada, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), a natureza é sobretudo pretexto para contemplação interior, sendo a imagem da água incessantemente retomada como expressão, por um lado, da instabilidade das coisas e, por outro lado, da uniformidade do seu movimento contínuo.

Assim, Rousseau, sintetizando o pré-romantismo europeu, poderá ser considerado o mais complexo dos pré-românticos franceses, tanto mais que a sua influência foi enorme, quer em França quer no estrangeiro. Não deveremos terminar esta breve panorâmica sem assinalar a obra de alguns dos seus discípulos franceses que contribuíram também para o desenvolvimento das ideias pré-românticas na Europa. É o caso, sobretudo, de Le Tourneur (1736-1788), Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), Jacques Delille (1738-1813), La Harpe (1739-1803), Sébastien Mercier (1740-1814), todos por volta de 1770, e de Sénancour (1770-1846), já no extremo final do século. Henri Peyre diz muito justamente que, graças a esses autores considerados menores, mais ou menos influenciados por Rousseau, o pré-romantismo em

França atingiu uma expressão de totalidade romântica, ao nível da análise dos sentimentos e das ideias predominantes até finais do século XIX, que nunca o romantismo propriamente dito chegou a atingir ²⁸. Acrescente-se que, por vezes, mesmo em poetas nitidamente menores como Delille, que influenciou grandemente Lamartine, a originalidade da linguagem acompanha essa análise de uma maneira surpreendente, renunciando até o simbolismo, como nesta passagem de *Les jardins* (1782):

*Et l'or des feux du jour sur les nappes bleuâtres,
Et le noir des rochers, et le vert des roseaux,
Et l'éclat argenté de l'écume des eaux.*
(Ch. II)

*..... J'aime à voir dans l'onde
Se renverser leur cime et leurs feuillages verts
Trembler du mouvement et des eaux et des airs.*
(Ch. II)

Por outro lado, estes autores considerados menores sintetizarão, na esteira de Rousseau, um *mal du siècle* pré-romântico que, passando por Chateaubriand, atravessa todo o século XIX para florescer com os decadentistas e os simbolistas, atingindo a sua plenitude com o *spleen* baudelairiano (*spleen* que, aliás, note-se entre parêntese, já fora anunciado desde 1701 pela primeira pré-romântica inglesa, praticamente desconhecida, Lady Winchelsea, 1661-1720, num poema que se intitula precisamente *The Spleen*). Basta recordar o exemplo de Sénancour, o

autor do célebre e decisivo *Obermann* (1804), que já num romance intitulado *Aldomen* (publicado em 1795 e escrito entre 1789 e 1790) se queixa do *ennui d'exister* e que, seguindo a lição de Rousseau, recorre à imagem da água nas suas metamorfoses para nos dar o significado profundo desse *ennui*: *Il n'est plus que les eaux qui me plaisent avec leurs ondulations uniformes et lentes: ces vagues nombreuses que soulève le plus léger souffle d'air, qui s'effacent mutuellement et viennent sans relâche rouler et mourir sur le sable immobile (...). J'aime surtout l'étang lorsqu'il est agité, ses faibles ondulations suffisent pour balancer ma légère nacelle. Ce mouvement égal et tranquille convient aux rêveries solitaires (...) mécontent de mon sort, mécontent de moi, je me transporte dans un autre ordre de choses (...)* ²⁹. Ou ainda, cultivando esse fragmentário poético da totalidade cósmica que atingirá o seu ponto culminante com Novalis, um Joubert (1754-1842), que, numa passagem das suas *Pensées* datada de 1796, afirma que *il faut avouer ses ténèbres*.

Enfim, neste forçosamente breve panorama do pré-romantismo europeu, que reputo indispensável para uma apreensão global, comparativista e não apenas nacionalista e enfadonhamente erudita, das origens do romantismo em Portugal (quanto mais não seja pela importância que tiveram as traduções, quase sempre francesas, de autores europeus), seria útil referir o nascimento e a expansão do pré-romantismo noutros países europeus, como a Espanha, a Itália, a Holanda, os países escandinavos, a Rússia, a Polónia, a Hungria. Mas a verdade é que em todos estes países, salvo raríssimas excepções, o pré-romantismo não chegou a afirmar-se como uma estética da transição elaborada. Devemos

citar, como exemplos mais relevantes, Ewald (1743-1781) na Dinamarca, Ippolito Pindemonte (1753-1828) em Itália, Meléndez Valdés (1754-1817) ou Arriaza (1770-1837) em Espanha, Jukovski (1783-1852) na Rússia, tendo o já citado suíço Gessner (1730-1788), com os seus *Idílios*, desempenhado um papel à parte de pioneiro da divulgação da estética rousseuista na Europa.

Nesta lista de pré-românticos marginais e secundários poderíamos, é claro, incluir os de Portugal, como acontece em tantas antologias e estudos de conjunto publicados nos diferentes países de uma Europa que dificilmente nos reconhece à sua altura, no domínio literário como ainda noutros. Finalmente, será esse o objectivo principal deste estudo, como veremos sobretudo no próximo capítulo: estudar a nossa marginalidade estético-cultural relativamente ao resto da Europa desde meados do século XVIII até à Geração de 70 e a Fernando Pessoa. Ver o porquê e o como das limitações do nosso pré-romantismo que originaram, afinal, as do próprio romantismo.

II / O PRÉ-ROMANTISMO EM PORTUGAL

Qual será, em suma, a grande lição do pré-romantismo europeu em relação ao romantismo, que longamente germinou até fins do século XIX? Se tomarmos como modelo de síntese Rousseau, quer ao nível teórico quer ao nível da criação, logo veremos que na sua fulgurante e arriscada oscilação entre passado e futuro e na apreensão, por vezes convulsiva, de um presente histórico-cultural que se alimenta das mais violentas contradições, o pré-romantismo europeu nos dá, como já foi sugerido no capítulo anterior, a suprema lição de uma pureza estética que o próprio romantismo, sobretudo o romantismo francês, nem sempre deu. Pureza estética em que sentido? No sentido de se libertar o mais possível dos modelos estéticos do passado sem sistematizar historicamente essa libertação. Nesse sentido em que Gaëtan Picon nos diz, admiravelmente: *qu'Homère ait traversé les siècles ne nous empêche pas de préférer à l'Iliade un fragment d'Héraclite. Contre le passé, le jugement nous donne toute notre audace, puisque l'oeuvre n'a jamais relevé que de son dialogue avec la conscience esthétique vivante, et que nulle histoire ne peut nous en dessaisir*³⁰.

Por outro lado, o pré-romantismo soube evitar o *engagement* imediato, a ilusão de uma estética da acção político-social, oprimida pelo peso da história e criando modelos novos a partir dela, inclusive a partir de um nacionalismo revolucionário ou de um messianismo social, modelos que tanto limitaram, para falar apenas do romantismo francês, um Lamennais e ainda certas obras de Lamartine ou de Victor Hugo.

Ora, o período pré-romântico em Portugal é precisamente o contrário desta múltipla tentativa de pureza estética renovadora europeia. Acumulação de lugares-comuns classicizantes com restos de retórica e de barroquismo e exercícios de um estilo pretensamente a imitar por vezes Rousseau, mas um Rousseau transposto para a ênfase teatral e provinciana — eis o que predomina, de João Xavier de Matos a Bocage. Além de que o nosso pré-romantismo se limitou praticamente ao domínio da poesia, quase nunca ousando transpô-lo para, noutros domínios, tentar uma fusão dos géneros que está nas origens mais fundas do romantismo europeu de repercussão universal. É claro que poderíamos citar tentativas de «romance», como as do P.^e Teodoro de Almeida (1722-1804), perseguido pelo Marquês de Pombal, exilado em França (1768-1778) e que, além do tributo convencional prestado ao Iluminismo em *Recreação Filosófica* (10 volumes de vulgarização enciclopédica, 1751-1799) escreveu *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna* (3 volumes, 1779; 2.^a ed., 1786), «romance» influenciado pelas *Aventures de Télémaque* de Fénelon e inspirado num episódio da história da Polónia (séc. XIII). Nessa obra, muito lida ainda no século XIX (tal facto terá interesse sem dúvida para os

estudiosos da sociologia da leitura), um moralista cristão, Misseno, opõe-se a um epicurista, Ibraim, vivendo o protagonista «embalsamado em melancolia» e entregando-se às tenebrosas delícias de uma natureza selvagem que o assombra. Todavia, como diz Jacinto do Prado Coelho no *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, o autor, que cultiva o «maravilhoso cristão», limitou-se a escrever uma «enfadonha novela moralizante», valendo-se duma «linguagem abstrusa». Por outro lado, o teatro também nenhuma originalidade essencial apresenta. Refira-se, quando muito, na fase final da Arcádia, um culto do nacionalismo em Domingos dos Reis Quita (1728-1770) com a tragédia *Castro*, aliás débil imitação da *Castro* de António Ferreira, e em Manuel de Figueiredo (1725-1801), que traduziu *Catão* de Addison e influenciou Almeida Garrett.

Consequentemente, o pouco que resta do pré-romantismo em Portugal com relativo valor universal situa-se apenas nos domínios da teoria literária e sobretudo da poesia. Serão, portanto, esses domínios que analisarei. Parece-me preferível, através deles, aprofundar ensaisticamente e segundo um ponto de vista pessoal alguns elementos básicos das origens do romantismo em Portugal, em vez de abordar superficialmente outros domínios e cair então numa incharacterística e apressada generalização pretensamente erudita, sem nenhum risco de omissão mas também sem nenhum risco de criação.

RETÓRICA, BARROCO E ILUMINISMO

Não será talvez descabido estabelecer antes de mais uma ligação íntima entre a Retórica, disciplina agonizante sobretudo na segunda metade do século XVIII, e as fontes culturais das primeiras tentativas de pré-romantismo em Portugal. E, para isso, começar por atentar, embora rapidamente, na figura e na obra de um escritor marginalizado pela tão pombalina Arcádia Lusitana, órgão de oposição ao estilo literário barroco, fundada em 1756 em Lisboa por três jovens bacharéis em Direito, António Dinis da Cruz e Silva, Esteves Negrão e Gomes de Carvalho, sendo seu membro principal Pedro António Correia Garção. Refiro-me a Francisco de Pina e Melo (1695-1773). Natural de Montemor-o-Velho, Pina e Melo, de família fidalga, é praticamente um autodidacta, pois frequentou a Faculdade de Cânones mas não chegou a obter um grau académico. Retirado na província, leu um pouco de tudo e manteve uma profunda atracção pelo barroco. Por volta de 1753 foi a França, tomando então contacto com os modernos escritores franceses. Foi preso por ordem do Marquês de Pombal, tendo passado os últimos anos da sua vida totalmente entregue à elaboração de teorias literárias. Da sua obra poética, é de destacar *Rimas* (Coimbra, 1727). Mas o mais importante talvez seja a sua obra teórica, inclusiva uma *Arte Poética* (Lisboa, 1765) e *Teatro da eloquência ou Arte da Retórica* (1766), bem como a acção que teve como interveniente na polémica entre os defensores do barroco e os que propunham um neoclassicismo copiado dos modelos clássicos franceses. Pina e Melo é repudiado pelos Arcades, que o consideram um pobre

«corvo do Mondego», opondo ao seu obscurantismo barroco a clareza e a *mesure* francesas inspiradas pelo Iluminismo e defendidas em Portugal, a nível ideológico, pelo pedagogo reformista Luís António Verney. Será curioso notar, no entanto, que Pina e Melo não é propriamente um espírito polémico. Pelo contrário, ele defende um espírito de síntese: «Procurei um temperamento entre a pompa espanhola e a simplicidade francesa», escreve ele em *Triunfo da Religião* (Coimbra, 1756). Como diz Jacinto do Prado Coelho, há em Pina e Melo «um compromisso entre a doutrina neoclássica (...) e uma tradição, bastante mitigada, da poesia imaginosa e subtil»³¹.

Ora, é desse compromisso, precisamente, que vai nascer o período pré-romântico português. Mais: é ainda de certo modo esse compromisso que vai marcar, e limitar, os nossos primeiros românticos. Mas não arrisquemos desde já uma conclusão e tentemos primeiro analisar sumariamente os elementos de base da formação do nosso pré-romantismo.

No fundo, o compromisso exemplar de Pina e Melo, se retoma a herança do estilo barroco do padre António Vieira, por ele frequentemente citado e elogiado, tentando conciliá-la com as ideias de um Voltaire, o certo é que mantém a arte da Retórica como base da própria criação literária. Aliás, até aqueles escritores que, já por volta de 1800, publicam sátiras em estilo realista criticando a Retórica, nela foram educados e por vezes dela vivem. É o caso, por exemplo, de Nicolau Tolentino de Almeida, «dissidente» da Arcádia, que embora diga num dos seus sonetos que a Retórica é «arte infeliz», cujo «vão poder só dos acasos veio» e que «a força dos destinos / com

força de palavras não se doma», foi professor de Retórica, em Lisboa, desde 1767, nas novas escolas seculares que o Marquês de Pombal fundara.

Assim, a agonia da Retórica é muito lenta e pode dizer-se que, depois de ter dominado quase totalmente o nosso Barroco, ela vai ainda, *através do que deste resta*, marcar profundamente os nossos escritores pré-românticos. É certo que a velha Retórica como rígida disciplina normativa, embora mantendo-se até ao período liberal, vai perdendo a sua importância pedagógica. Todavia, por volta de 1770, a Retórica evolui para um terreno de grandiloquência sentimental, propício à divagação literária. De facto, é precisamente nesse terreno que vai ser lançada a semente da literatura pré-romântica portuguesa, não no domínio do grande espaço metafísico, como sucedeu em Inglaterra, nem no da teoria literária autónoma, como na Alemanha, nem no da elaborada análise psicológica das paixões, como em França. Aníbal Pinto de Castro em *Retórica e Teorização Literária em Portugal — Do Humanismo ao Neoclassicismo*³², depois de citar, entre outras significativas para a época, obras como o *Tratado dos afectos* (1776) de Pedro José da Fonseca, faz notar muito oportunamente: «A progressiva valorização do sublime, dos afectos e da fantasia, de modo a transformar o discurso em arma destinada, não tanto a ensinar (*docere*), mas sobretudo a comover (*movere*), constitui, pois, um contributo de inegável importância para a renovação trazida pelo pré-romantismo que se aproxima, (...) o *movere* atrai a sensibilidade pré-romântica, que chama o *delectare* a coadjuvar o orador na melindrosa tarefa de tocar os corações dos ouvintes, através dos afectos.»³³

Destes elementos conjugados a partir de uma base de educação retórica que espartilha a criação literária em Portugal no século XVIII, levando à imitação dos Antigos mesmo quando predomina uma exaltação grandiloquente dos sentimentos, nasce, portanto, o nosso pré-romantismo, produto híbrido e que na sua hibridez não chegou nunca a ter alcance universal. Alguns poetas se destacam. Passarei a citá-los, como exemplos teoricamente mais significativos, por ordem cronológica de nascimento.

AUTORES E OBRAS ENTRE 1770 E 1790

João Xavier de Matos pode ser considerado, entre os autores que formaram aquilo a que chamaremos a primeira fase do período pré-romântico em Portugal, com obras publicadas ou escritas aproximadamente de 1770 a 1790, um notável pioneiro. Pouco se sabe da sua vida, nem sequer a data exacta do nascimento (entre 1730 e 1735, provavelmente), mas sabe-se que morreu em Vila de Frades em 1789. Por outro lado, é de notar a sua origem não aristocrática e mesmo provavelmente humilde, tão de acordo com essa quase lendária marginalização social e política do escritor português a partir da segunda metade do século XVIII (mesmo a Marquesa de Alorna, uma aristocrata pura, foi marginalizada e passou grande parte da sua vida no exílio). Publicou *Rimas*, em três volumes (1770, 1775 e 1783). Jacinto do Prado Coelho nota que Camões é o seu «modelo constante» e que «parece ainda ligado, nas composições de juventude, à tradição barroca», tendo-se relacionado pessoalmente com o «saudosista» do

barroco Pina e Melo ³⁴. Pelo pendor intimamente trágico, um trágico que longamente se deleita com a tragédia e a torna *única* (e é talvez sobretudo este carácter de tragédia individualizada, *inenarrável*, que o torna original), parece-me assaz significativo este seu soneto ³⁵:

Se eu me vira num bosque, onde não desse
Sinal, vestígio humano de habitado,
De verdenebras ramas tão fechado
Que inda ali de dia anoitecesse;

Se então lá de uma balça ao longe houvesse
Gemendo um mocho, e tudo o mais calado;
Só dentre alguns rochedos pendurado,
Com som medonho, um rio ali corresse;

Enfim num lugar tal onde os meus dias
Consumindo-se fossem na certeza
De não tornarem mais as alegrias;

Faminta ainda a triste natureza,
Cercada ali de tantas agonias,
Nem então se fartara de tristeza.

Filinto Elísio, nome poético adoptado pelo padre Francisco Manuel do Nascimento, teve, à semelhança de Xavier de Matos, uma origem humilde. Nasceu em Lisboa, em 1734, filho de um fragateiro e de uma varina. Entra para o sacerdócio e convive com a Marquesa de Alorna. Perseguido pela Inquisição, à qual é denunciado pela própria mãe, foge em 1778 para Paris, onde vive de traduções e de lições de português. Traduz, entre outros, de Chateaubriand, *Les Martyrs*, tradução publicada em Paris, em 1816, com o título *Os Mártires*. Conhece Lamartine, que se refere a ele no

poema *La Gloire (à un poète exilé)*, publicado nas *Premières Méditations Poétiques* (Paris, 1817). Seria, aliás, interessante aprofundar a nível comparativista as relações entre Filinto Elísio e Lamartine e a sua importância na formação do romantismo português ³⁶. Totalmente entregue a esta intensa actividade literária que lhe permitia sobreviver, Filinto Elísio morre no exílio em 1819, depois de as suas *Obras Completas* terem sido publicadas em Paris (1817-19). É curioso notar que Filinto Elísio, como poeta, está afinal mais próximo dos Arcades do que Xavier de Matos, sendo embora mais importante do que ele culturalmente para as origens do romantismo em Portugal. O seu exílio prolongado em Paris permitiu-lhe difundir esse romantismo francês que já estava em plena formação. Todavia, a sua tendência neoclássica, de raiz horaciana, não chega a permitir-lhe grandes voos poéticos em direcção das novas tendências românticas. Assim, se é certo que Filinto Elísio evoca já, como alguns dos grandes românticos, sobretudo franceses, os tormentos do exílio, o «miserio desterro», esse tema em nada modifica a rigidez da forma neoclássica, sobretudo patente nas odes. O tom autobiográfico, inclusivamente nas passagens em que o tema da infância predomina como breve ilusão («cuido ir remontando / A contraveia o Rio dos meus anos: / As flóreas, frescas ribas me deleitam...»), vê-se finalmente enredado nas peias da pompa e do artifício da linguagem neoclássica («Os dons com que, opulenta, a Deusa do Ântio... », «... voltai os olhos / À Deusa, que nos peitos bem nascidos / Põe maviosa estampa», etc.). E sobretudo, para voltarmos a uma ideia atrás referida, é a estrutura retórica que predomina, mesmo

quando certas imagens que serão obsessivas nos românticos e que exprimem mais livremente o mundo interior, como a imagem da noite, tentam impor-se e ganhar autonomia para lá dessa estrutura. Por exemplo, neste soneto ³⁷:

Estende o manto, estende, ó Noite escura,
Enluta de horror feio o alegre prado;
Molda-o bem c'ó pesar dum desgraçado,
A quem nem feições lembram da Ventura.

Nubla as estrelas, Céu; que esta amargura,
Em que se agora ceva o meu cuidado,
Gostará de ver tudo assim trajado
Na negra cor da minha Desventura.

Ronquem roucos trovões, rasguem-se os ares,
Rebente o mar em vão n'ocos rochedos,
Solte-se o Céu em grossas lanças de água:

Consolar-me só podem já pesares;
Quero nutrir-me de arriscados medos,
Quero saciar de mágoa a minha mágoa.

Tomás António Gonzaga nasceu no Porto, em 1744, filho de pai brasileiro e descendente de ingleses pelo lado da mãe. Ainda criança, parte para o Brasil com o pai, nomeado ouvidor-geral de Pernambuco. Frequenta o Colégio dos Jesuítas na Baía até 1761, regressando então a Portugal para se matricular na Universidade de Coimbra. Primeiro simpatizante de Pombal, depois partidário de um liberalismo moderado, é nomeado em 1779 juiz de fora em Beja, partindo em 1782 novamente para o Brasil, onde exerce magistratura em Ouro Preto (Minas Gerais). Frequenta então as academias literárias, onde se expandem as ideias

filosóficas setecentistas. Chegado aos quarenta anos, apaixonou-se por uma rapariguinha brasileira de dezasseis, Maria Doroteia Joaquina de Seixas, chamada Marília nos seus poemas, enquanto que a si próprio se intitula Dirceu, o pastor — artifício arcádico para encobrir uma violência erótica que só mais tarde, com Bocage e Garrett, embora ainda obedecendo aos preceitos formais que são os restos do arcadismo, romperá os limites da decência burguesa e ascenderá à plenitude do desejo. Vítima de intrigas de corte, vê-se impedido de casar com «Marília» (mas será que verdadeiramente o queria?) e é acusado de conspirar contra Portugal e de defender a causa da independência do Brasil e em especial a de Minas (Inconfidência Mineira). Preso, é mandado para o desterro, primeiro na Ilha das Cobras, Rio de Janeiro, depois, em 1792, em Moçambique. Aí, esquece «Marília» e casa burguesmente com uma dama rica e inculta, Juliana de Sousa Mascarenhas. Advogado, acaba por ser nomeado procurador da Coroa e da Fazenda e juiz da Alfândega de Moçambique, onde morre, em 1810. O estilo de Tomás António Gonzaga é talvez ainda mais convencional e retórico do que o de Filinto Elísio, como se pode ver pela maioria das suas composições poéticas, reunidas na colectânea *Marília de Dirceu*, cuja primeira parte foi publicada em 1792 e a segunda em 1799. Alguns apontamentos pitorescos, que dão à paisagem brasileira um significado romântico (ou mais exactamente, *romanesco*) de cor local e de expressão do estado de alma (ou antes, do corpo, dado que a metafísica não era propriamente característica das preocupações poéticas de Tomás António Gonzaga e ainda menos da sua formação cultural) não chegam para

consagrar o autor como poeta pré-romântico verdadeiramente original. Acontece apenas que Tomás Antônio Gonzaga foi favorecido por uma espécie de moda romântica — precisamente a do exotismo, ligada à de um sentimentalismo vagamente erótico. No entanto, quando Tomás Antônio Gonzaga consegue romper o convencionalismo neoclássico, há na sua poesia uma força que lhe vem da espontaneidade e de um dizer simples, coloquial que anuncia Garrett e talvez ainda mais João de Deus, como nesta passagem de *Marília de Dirceu* ³⁸:

Quando apareces
na madrugada,
mal embrulhada
na larga roupa
e desgrenhada,
sem fita ou flor;
ah! que então brilha
a natureza!
Então se mostra
tua beleza
inda maior.
O céu formoso,
quando alumia
o sol de dia,
ou estrelado
na noite fria,
parece bem.
Também tem graça
quando amanhece;
até, Marília,
quando anoitece
também a tem.
... ..
Vê quanto pode.
teu belo rosto,
e de gozá-lo

o vivo gosto!
Que, submergido
em seu tormento
quase infernal,
porqu'inda espero,
resisto ao mal.

José Anastácio da Cunha nasceu em Lisboa, no mesmo ano que Tomás Antonio Gonzaga, 1744. E não teve com ele apenas esta semelhança: também o tema predominante da sua poesia é o do amor, ou, mais propriamente, o do desejo do objecto erótico. Só que nele este desejo vai um pouco mais longe como expressão poética, ganha formas concretas, corporais, aproximando-se já da exasperação carnal e do tom teatral de Bocage. Tenente de artilharia, é nomeado professor de Geometria da Universidade de Coimbra pelo Marquês de Pombal, em 1773. Mas o seu inconformismo religioso fez com que fosse denunciado à Inquisição, preso e condenado, comparecendo num auto-de-fé realizado em Lisboa, em Outubro de 1778. Reabilitado, é em 1781 nomeado professor de Matemática da Real Casa Pia, em Lisboa, tendo morrido em 1787. Além da obra poética, só publicada em 1839, escreveu estudos técnicos de Matemática e sobre princípios de Mecânica. Leu e traduziu, além dos clássicos da antiguidade latina, Milton, Pope, Shakespeare, Young, Montesquieu, Rousseau, Voltaire e outros. O contributo cultural mais importante dado por José Anastácio da Cunha para a formação do romantismo em Portugal é, talvez, o seu interesse pelos escritores ingleses, não só os clássicos redescobertos, sobretudo Shakespeare, mas propriamente os grandes pré-românticos, como

Young. Quanto à novidade da sua obra poética, ela poderá situar-se no plano de uma já notável libertação dos cânones arcádicos, embora não chegue a atingir uma coerência estrutural própria. Persiste, por outro lado, o tom retórico, por vezes extremamente monótono, nele reforçado aliás pelo pendor teatral. Mas é uma retórica que, servindo ainda um certo deísmo naturalista típico do século XVIII, já anuncia uma outra espécie de naturalismo, mais intelectualizado, ou pelo menos espraiando-se numa cogitação em que o poeta se entrega a um ritmo desordenado do pensamento: a cada passo se interroga a si mesmo interrogando os outros e o mundo, ainda que o pretexto (e pode falar-se *realmente* de pretexto) seja apenas a ausência propriamente física da amada. Como diz Jacinto do Prado Coelho: «Pela primeira vez na história da poesia portuguesa, tem o leitor a impressão de que o pensamento se desdobra, incerto, vagabundo, à medida que o poeta vai registando as toscas palavras que lhe brotam do peito.»³⁹ Repare-se, por exemplo, nestes excertos de um poema intitulado *O presságio*⁴⁰:

Sós estamos, meu bem. Sim, só contigo,
Divina e melhor parte de mim mesmo,
Contigo, única inteira dita minha,
Minha, minha... mas (ai de mim!) ausente.
Sim, contigo, apesar da injusta ausência
(Bárbara ausência e céus inda mais bárbaros!)
Contigo, sim, contigo; que o destino,
Essa escondida causa, esse princípio
Que, ou activo ou inerte, não somente
Se opõe ao bem, mas é do mal origem...
... Que é isto?...
Que é o que sinto em mim tão de repente?...

Que susto, de improviso, assim me assalta?
Que punhal tão agudo, tão pesado
Me fere?... — da alma no íntimo me fere?
Que espessa, negra névoa condensada
Me oprime e ofusca, ou gela ou petrifica
A mente, tão absorta e tão perdida,
Que vêem e ouvem os olhos e os ouvidos,
Sem que ela entenda o que eles vêem ou ouvem? ...
... ..
Que fúnebres imagens me rodeiam?...
Que piedoso choro?... Que voz ouço
Tão maviosamente penetrante
Do peito no mais íntimo chamar-me
Pelo nome?... Oh! não seja a voz da morte!
São coisas tais efeitos só do acaso?
... ..
Tristes imagens, lúgubres agoiros...

A Marquesa de Alorna, de seu nome completo Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencastre e de seu nome poético «Alcipe», é deste grupo de primeiros poetas pré-românticos aquele que esteve aberto a tendências pré-românticas europeias mais variadas. É, portanto, a personalidade culturalmente mais rica e que maior influência, digamos pedagógica, teve na formação de todo o ambiente de criação literária propriamente romântico. No entanto, essa riqueza cultural, demasiado dependente de preconceitos iluministas, tem também as suas graves limitações, como veremos mais adiante.

Tendo nascido em 1750, em Lisboa, a Marquesa de Alorna teve uma existência extremamente movimentada, embora vivesse até tarde e acabasse em glória e relativa serenidade, apesar dos problemas financeiros. Em 1758, a família Távora, de que a Marquesa de Alorna é descendente, cai em desgraça, sendo inculpada no atentado contra D. José. D. Maria

de Lorena, sua avó pelo lado materno, é executada. O pai é igualmente suspeito de ajudar os conjurados, sendo preso ao mesmo tempo que a mulher e as filhas. No convento de Chelas, onde permanece encarcerada até 1777, a Marquesa de Alorna lê muito, inclusive autores proibidos, como Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Locke, além de poetas como Young, que pretende imitar em poemas escritos durante o cativeiro. Além disso, relaciona-se com Filinto Elísio, seu mestre, que a baptizou com o nome arcádico de «Alcipe». Após o cativeiro, em 1779, casa com um oficial alemão naturalizado português, o conde de Oeynhausen, homem culto, com quem seguiu para Viena quando ele foi nomeado embaixador, contactando então com, entre outros, o poeta Metastásio e frequentando o salão de Madame Necker, em Paris. Vítima de intrigas, o conde de Oeynhausen cai em desgraça, vê-se forçado a regressar a Portugal e morre em 1793. Viúva, com cinco filhos menores e cheia de dívidas, a Marquesa de Alorna continua a viver inteiramente entregue às letras, sendo nessa altura que traduz poemas de Thomson (*A Primavera*), dos alemães Cronegek (*Solidões*) e Wieland (tradução parcial de *Oberon*). Simultaneamente, desafiando o antijacobinismo feroz do intendente Pina Manique, cria com os frequentadores dos seus saraus literários uma espécie de maçonaria «branca», a Sociedade da Rosa, que aliás nada tinha de jacobina. Bem pelo contrário: opondo-se a Napoleão, pretendia servir o Trono e o Altar ⁴¹. Pina Manique, desconfiado, intervém e a Marquesa de Alorna é obrigada a exilar-se em Londres (1803-14, com uma breve estada em Portugal em 1809). A Inglaterra não a fascina, pois como diz numa das suas cartas: «Não tem sol, não tem

vinho, não tem água, coisas essenciais ao físico. Nem tão-pouco há juízo nem graça; há indústria, reflexão e amor-próprio... A sua principal paixão é a riqueza; em não tendo dinheiro, matam-se.» No entanto, admira a constituição inglesa e interessa-se profundamente pela literatura inglesa antiga ou moderna que, bem como a alemã, divulgará mais tarde nos seus salões lisboetas. É durante este exílio londrino, em 1814, que se relaciona com Madame de Staël, já encontrada em casa de seus pais, em Paris, em 1780. Tendo regressado a Lisboa, em 1814, torna-se a «Madame de Staël portuguesa», no dizer de Herculano, que muito lhe ficou devendo. Nos seus salões difunde um espírito, como afirma Vitorino Nemésio, «vário, poético, anelante, revolucionário sem revolução, libertador sem compromisso»⁴². Morre em Lisboa, em 1839.

Qual o interesse e quais as limitações das ideias e da obra da Marquesa de Alorna no período da formação do romantismo em Portugal? Note-se, antes de mais, as suas limitações ao nível das preferências. Se é certo que desde cedo admira e mesmo imita grandes poetas pré-românticos, como Young, também é certo que nunca soube ver o significado fundamental para a formação do romantismo europeu da redescoberta de Shakespeare, que ela considera «doido e grosseiro», preferindo-lhe Milton, «gigantesco», e Pope, «o único que parece ter juízo e gosto». Está por fazer um estudo aprofundado, a nível comparativista, da importância de Shakespeare para os românticos portugueses em relação àquela que teve para os outros românticos europeus. Mas desde já se poderá dizer que esta opinião da «Madame de Staël

portuguesa» teve o seu efeito pernicioso num Herculano e num Garrett, os quais citam frequentemente Shakespeare (sobretudo Garrett) sem verdadeiramente o terem assimilado. Só mais tarde, para a Geração de 70, a redescoberta de Shakespeare seria verdadeiramente importante. Como diz Eça numa carta a Carlos Mayer (Novembro de 1867): «Fazíamos devotadamente oração diante do busto de Shakespeare.»⁴³ Por outro lado, no que diz respeito à literatura francesa, a preferência dada a Voltaire em relação a Rousseau parece-me evidente, quanto mais não seja por um certo preconceito racionalista vindo do Iluminismo que se mantém ao longo da sua obra. Ora, *Les Confessions* e *Les Réveries* são obras indiscutivelmente muito mais inovadoras do que as de Voltaire. E, voltando ainda à literatura inglesa do começo do romantismo: por que razão a Marquesa de Alorna não se interessou por uma obra tão decisiva como *Lyrical Ballads* de Coleridge e Wordsworth, publicada em 1798? E, enfim, no que diz respeito aos alemães, é lícito perguntar, creio, por que razão a Marquesa de Alorna nunca cita Novalis, já conhecido em Inglaterra na altura do seu exílio londrino pelo próprio Coleridge, extremamente influenciado pelo fragmentarismo poético e metafísico dos primeiros românticos alemães quando visitou a Alemanha em 1798-99⁴⁴ e, um pouco mais tarde, a partir aproximadamente de 1820, amplamente divulgado por Carlyle⁴⁴.

Tudo isto são, portanto, limitações graves da assimilação das ideias e da estética do romantismo em formação por parte da Marquesa de Alorna, limitações

que poderemos ver aliás reflectidas na obra poética, publicada após a sua morte, em 1844. De facto, nota-se antes de mais que a Marquesa de Alorna nunca conseguiu libertar-se de um arcadismo extremamente artificioso e convencional, reforçado pela admiração que votava a poetas secundários como Metastásio. Veja-se, por exemplo, esta canção, intitulada *As Águas*⁴⁵, que faz parte ainda das poesias escritas quando esteve presa em Chelas. O princípio é de espontânea confiança, criando um ritmo interior em que a imagem da água vale por si mesma:

Claras águas, de que ouço o murmúrio,
Calado bosque, ermo, que sombrio
Abrigas em teu centro o escuro medo;
O mais terno segredo

Vem Alcipe fiar-vos no seu canto.
Doei-vos, selvas tristes,
Das mágoas que me ouvistes,
Desde que a voz queixosa aos Céus levanto.

Não são as minhas mágoas, não, vulgares:
Inventou para mim novos pesares,
No seu furor, a sorte mais adversa.
Águas! quanto diversa
Junto das vossas margens 'stive um dia
— Um dia só contente,
Que o fado cruelmente
Alonga a dor e encurta uma alegria!

Mas, logo a seguir, o convencionalismo classicizante surge e predomina, anulando quase totalmente o livre impulso criador inicial:

Versos alegremente
Ditava Amor ao brando som da lira;

Os Génios namorados
 Me contavam cuidados,
 Que escutam de Citera a quem suspira.

 Jamais os sonolentos
 Filhos de Érebo, males desumanos,
 O seu negro vapor
 Espalharam ao redor
 Do asilo em que passei meus tenros anos.

 Depois, que o Deus flecheiro,
 Verdes mirtos colhendo, os ia unindo
 À formosa capela
 De que a Musa mais bela
 C'rou Petrarca, — «Laura» — repetindo.

 As Driades me ouviram mil canções
 Que aos ternos corações
 Excitaram mil gratos sentimentos.

 Outro Apolo não tenho que o meu dano.

 Oh Nai'des, que do fundo desta fonte
 Ouvis o mal que Amor manda que eu conte...

 Dai-me a sorte feliz do claro Alfeu!

A própria adjectivação é quase sempre de um extremo convencionalismo arcádico. Note-se, por exemplo, a utilização frequente e monótona do adjectivo «amável»: «amável sombra», «seio amável», «amáveis solidões», etc. Este pré-romantismo «amável» impede-a de atingir quer o domínio do verdadeiro trágico quer o da elucubração contemplativa lírica de tipo filosófico, à Rousseau. O próprio tema do exílio, embora a liberte do convencionalismo arcádico, não chega a ganhar proporções de grande originalidade. O tom descamba frequentemente num confessionalismo

retoricamente sentimentalista e funéreo, que faz pensar mais nos ultra-românticos, ou seja, na degenerescência do romantismo, do que nos pré-românticos, pelo menos naqueles que em Inglaterra, na Alemanha ou na França transformaram a linguagem poética. Repare-se, por exemplo, neste soneto ⁴⁶:

Às minhas filhas. Longe delas, em Inglaterra e doente

Não tem havido mal que eu não suporte;
O Fado contra mim tudo provoca.
Desfalecido o peito, a voz já rouca,
Em vão invoco um ser que me conforte.

Adeus, queridas filhas! Chega a morte;
Ouço a trombeta que um arcanjo emboca;
Na eternidade o tempo se me troca,
E pela tumba fria a Pátria, a Corte.

Encham de honra e piedade este intervalo,
Certas de um fim que a todos se avizinha;
Que já não vivo, escutem sem abalo.

O maior dom dos Céus na mão já tinha;
Porém faltam-me os dias de lográ-lo:
O mundo é para os mais, a cova minha.

Enfim, um preconceito forjado pela formação filosófica iluminista da Marquesa de Alorna, muito especialmente a influência de Voltaire (não, repita-se, a de Rousseau), levam-na a ter um obstinado culto da razão. Ela própria o diz, numa epístola, *Em resposta a Natércia* ⁴⁷:

Em meu peito deserto não prospera
Mais que a lei da razão...

Este culto da razão torna-a muitas vezes didacticamente científica e impede-a de aceder a uma verdadeira e complexa espontaneidade emotiva. Isto aplica-se tanto à emoção religiosa como à emoção amorosa. Vejamos um exemplo da primeira, nestes excertos da *Epístola a Godefredo* ⁴⁸:

Não vás, pois, Godefredo, desta sorte;
Nas abstracções da tua Ontologia,
Em quiméricos sonhos não te envolvas:
Ser por essência é Deus; as mais essências,
Em seu seio escondidas, são segredo
Que aos homens até 'gora não revela.
Contentem-te somente propriedades;
Se à força de observar, descobres uma,
Hás-de ombrear co'os Newtons, co'os Descartes.

Contemplemos dos corpos a aparência,
Sem mais cortejo que a razão por guia...

... ..
Destroçados os erros, triunfante
A Verdade, a Razão purificada,
Do pensamento o voo remontando,
Do coração as asas sem estorvo
Levam a alma, por êxtases puros,
Arrebatada, unida, ao Ser dos Seres
A descansar na lúcida morada.

Vejamos, para terminar, um exemplo relativo à emoção amorosa, numa outra passagem da epístola *Em resposta a Natércia* ⁴⁹:

Amor em mim não é qual o tu sentes —

Um clamor, um tumulto dos sentidos;
Eu tenho esses escravos submetidos
A leis mais elevadas, mais decentes.

*BOCAGE OU O PRÉ-ROMANTISMO
ALEGÓRICO*

Nesta análise geral de obras e ideias dos principais pré-românticos portugueses, um lugar à parte deverá ser consagrado a Bocage. Primeiro, porque cronologicamente ele representa já uma fase adiantada, digamos mesmo uma segunda fase, definitiva, da formação teórica e prática do nosso romantismo, sendo vinte e um anos mais novo do que Tomás Antonio Gonzaga e José Anastácio da Cunha e quinze anos mais novo do que a Marquesa de Alorna. Segundo, porque de certo modo Bocage representa a síntese de todas as nossas tentativas pré-românticas de libertação do arcadismo e da cultura retórica — tentativas falhadas, frise-se desde já.

Nascido em 1765, em Setúbal, Manuel Maria l'Hedoux Barbosa du Bocage era filho de um bacharel em Cânones, advogado, e descendia por parte da mãe, D. Maria Joaquina Xavier Lestof du Bocage, de um marinheiro normando, Gilbert Le Doux (ou l'Hédoux) que vindo do Brasil, onde combatia pela França contra Portugal, acabou por ingressar na nossa marinha de guerra. Uma tia-avó, Madame Fiquet du Bocage, era poetisa ilustre na época e traduzira Gessner; o próprio pai do poeta lia Young e cultivava as musas nas horas vagas. O que justificaria a tendência de Bocage para a poesia desde a infância: «Versos balbuciei co'a voz da

infância.» Mas o certo é que, para lá desta vocação incentivada pelo ambiente familiar, Bocage foi sobretudo marcado, aos dez anos, pela morte da mãe. Talvez toda a força paroxística da sua poesia, centrada no tema da morte, venha daí. E também o seu gosto da vagabundagem, o seu espírito tragicamente instável, como quem procura uma mãe cada vez mais imaginada e inacessível. Tudo isto e a falta de posses do pai, leva-o a abandonar os estudos e a assentar praça aos dezasseis anos no Regimento de Infantaria 7, em Setúbal. A sua irrequietação leva-o a mudar-se pouco depois para Lisboa, onde vai frequentar a Academia Real dos Guardas-Marinhas. Mas, em vez de estudar, o jovem poeta entrega-se à boémia literária da época, fazendo parte daquilo a que José-Augusto França chama, com muita justeza, «proletariado intelectual resultante da mutação da sociedade portuguesa que, tendo perdido os seus mecenas, não tinha podido substituí-los»⁵⁰. Passa a vida nos botequins das redondezas do Rossio, entre outros o «Botequim do Nicola» e o «Botequim das Parras» (ou «Arcádia das Parras»), esses botequins que estabelecem «a transição entre a *arcádia poética* e o *clube revolucionário*»⁵¹. Nomeado guarda-marinha na Índia, para lá parte em 1786, com passagem pelo Rio de Janeiro. Já nessa altura evoca Camões e o seu irrequieto espírito de eterno desterrado. Como ele, Bocage sente-se «Sempre no mais cruel desassossego, / Sempre comigo em viva guerra» e como ele «às vastas ondas» se entrega, sentindo que «Nada revoga as ordens do Destino».

Depois de passar dois anos em Goa, Bocage é mandado para Damão, onde deserta por motivos mal esclarecidos, provavelmente por complicações

amorosas. Vivendo de esmolas, chega a Macau, onde é protegido pelo próprio governador, que fez com que Bocage pudesse regressar a Lisboa, em 1790, ano em que é fundada a Nova Arcádia, onde entra com o nome poético de *Elmano Sadino*. Mas a vida desordenada continua e, após a publicação do primeiro tomo das *Rimas* (1791), Bocage é expulso da Nova Arcádia (1794). Esta expulsão não deixa de ser bem significativa do nosso triste panorama cultural nos começos do romantismo. Por um lado, o improvisar satírico fácil de Bocage prejudica profundamente aquilo que poderia ter sido (e de maneira nenhuma foi) o aprofundar de temas já anunciados aquando da sua aventurosa viagem pela Índia. Por outro lado, a susceptibilidade dos seus confrades é de um extremo ridículo e sobretudo de uma mediocridade cultural que só se compreende num mesquinho e provinciano meio literário como era o lisboeta dessa época (e não só dessa época...). Em suma: Bocage perde-se em grotescas questiúnculas de capelinhas literárias, de orgulhos poéticos extremamente provincianos. Falta-lhe a distância cultural, imposta pelo exílio a Filinto Elísio (que felizmente morreu em Paris...) e (ainda) aristocraticamente cultivada pela Marquesa de Alorna. Bocage torna-se assim quase «revisteiro». Como diz muito acertadamente José-Augusto França, «nele, os valores instintivos prevalecem sobre os valores culturais»⁵². Apesar de tudo, este pendor instintivo ainda prevaleceu para lá destas questiúnculas de aldeia literária da Europa e veio a impor-se com uma certa originalidade, como veremos na análise específica da sua obra. Entretanto, Bocage é acolhido na Sociedade

da Rosa, da Marquesa de Alorna, o que, entre outras coisas, o leva a ser suspeito de ter espírito revolucionário pelo intendente Pina Manique. Preso a 10 de Agosto de 1797, quando se preparava para partir para o Brasil, acusam-no de ser autor de «papéis ímpios, sediciosos e críticos». Julgado, mesmo assim benevolmente, por «erro contra a religião», a Inquisição ordena que o preso seja «doutrinado». Internado no mosteiro de S. Bento da Saúde, é pouco depois transferido para o Hospício das Necessidades.

Curiosamente, Bocage aceita bem o seu cativo, cultivando-se. Como diz Hernâni Cidade: «Aproveita a rica biblioteca dos Oratorianos e exerce-se na tradução de *Gerusalemme Liberata*, do Tasso; da *Henriade*, de Voltaire; da *Colombiade*, da tia-avó a que já aludimos; da *Pharsalia*, de Lucano, e das *Metamorfoses*, de Ovídio.»⁵³ Talvez uma estada mais longa lhe fosse ainda altamente proveitosa para se cultivar, coisa a que não era nada propenso. Mas é posto em liberdade em 1799, passando a viver de traduções (Delille, entre outros), em casa da irmã, D. Maria Francisca, sustentando-a e sustentando-se com o seu trabalho intelectual, continuando simultaneamente a frequentar a boémia literária lisboeta e a cair na improvisação brejeira e provinciana, como, por exemplo, as diatribes com que responde à cólera académica do Padre José Agostinho de Macedo, que o acusa de ser «vadio e inútil». E fá-lo «emborcando copo sobre copo de *genebra*, fumando cigarros sobre cigarros»⁵⁴. O que o leva à doença e à morte, ocorrida a 21 de Dezembro de 1805, depois de ter publicado os tomos II (1799) e III (1804) das *Rimas*⁵⁵.

A vida como a obra de Bocage dão-nos a impressão de se consumirem rapidamente em labaredas de autodestruição. Ou melhor, fogachos. De facto, não chega a ser um alto fogo de paixão mórbida, como aquele que consumiu um Byron. Faltam-lhe cosmopolitismo e verdadeiro satanismo. Apenas frouxos e provincianos fogachos lisboetas, maledicência de café à mistura com breves visões de exílio e de decadência da pátria, imitação de um Camões mitificado mas pouco estudado, apenas sentimentalmente mitificado.

Note-se, sobretudo, para retomar o que atrás foi dito, que Bocage, se sintetiza de facto todas as nossas logradadas tentativas pré-românticas de total libertação do arcadismo e da cultura retórica, é porque levou a uma espécie de paroxismo as contradições delas herdadas, sem com isso as resolver através de uma ruptura definitiva e profunda. Porquê? Porque tentou resolvê-las através do que de mais fácil há, ao nível da linguagem, para resolver toda a espécie de contradição: a alegoria. Repare-se, por exemplo, na diferença entre a imagem da noite utilizada por Young e a mesma imagem utilizada por Bocage. Young, na *Primeira Noite*, diz:

*The day too short for my distress; and night,
Ev'n in the zenith of her dark domain,
Is sunshine to the colour of my fate.
Night, sable goddess! from her ebon throne,
In rayless majesty, (...)
Creation sleeps. 'Tis as the gen'ral pulse
Of life stood still, and nature made a pause;
An awful pause! prophetic of her end.
.....
The bell strikes one. We take no note of time*

*But from its loss. To give it then a tongue
Is wise in man. As if an angel spoke,
I feel the solemn sound. If heard aright,
It is the knell of my departed hours;
Where are they? with the years beyond the flood.
.....
As from the wing no scar the sky retains;
... So dies in human hearts the thought of death.*

Repare-se que a noite surge primeiro como uma «deusa num trono de ébano», mas esta sugestão alegórica logo se dissolve na complexidade simbólica do sino da torre que, soando na noite, dá a ideia de um tempo que conhecemos «apenas ao perdê-lo» e de uma morte que, como a asa do pássaro, «não deixa rasto no céu».

Vejamos agora, para termo comparativo ao nível da linguagem pré-romântica, um dos sonetos de Bocage, em que também surge obsessivamente a imagem da noite:

Oh retrato da morte, oh Noite amiga,
Por cuja escuridão suspiro há tanto!
Calada testemunha de meu pranto,
De meus desgostos secretária antiga!

Pois manda Amor que a ti somente os diga,
Dá-lhes pio agasalho no teu manto;
Ouve-os, como costumas, ouve, enquanto
Dorme a cruel, que a delirar me obriga.

E vós, oh cortesãos da escuridade,
Fantasmas vagos, mochos piadores,
Inimigos, como eu, da claridade!

Em bandos acudi aos meus clamores;
Quero a vossa medonha sociedade,
Quero fartar meu coração de horrores.

Repare-se como em Bocage a noite não chega a atingir uma verdadeira dimensão metafísica, limitando-se a ser pretexto para uma alusão alegórica. Ela é «retrato da morte», «secretária antiga» (o que nos faz pensar em Camões, que utilizava a alegoria do «secretário» — «Vinde cá, meu tão certo secretário» — para se referir ao papel ao qual se confiava, sendo «secretário» e «secretária» aqui entendidos por ambos no sentido primitivo de *guarda dos segredos*). E o próprio mistério da noite em Bocage limita-se alegoricamente aos «cortesãos da escuridade» (imagem bem arcádica) que proporcionam na sua «medonha sociedade» uns horrores nada convincentes, excessivamente teatrais. Isto para não falar de um outro soneto em que «Nas horas de Morfeu» surge ao lado do poeta um «pavoroso Gigante» descrito com toda a minúcia alegórica («Tinha na mão sinistra, e quase oculto / Volume em férrea pasta encadernado»...) que lhe anuncia a morte. Também a adjectivação se torna assaz frouxa: a noite é *escura* e *feia*, calando-se o (arcádico) «*mavioso* rouxinol» e trazendo consigo o «silêncio *total* da natureza», etc.

Esta breve análise comparativa, a partir da imagem-chave da noite, de poemas do período pré-romântico de dois autores que pretendem romper com a tradição clássica vinda predominantemente de França, bastaria para provar a diferença fundamental entre um Young e um Bocage: enquanto Young (e outros, como, para citar um autor de um período já adiantado do pré-romantismo inglês, William Blake) cultiva a complexidade dos símbolos, Bocage fica-se pela acanhada alegoria. Há nisso uma imensa diferença a

nível cultural. Como diz Gilbert Durand: *le propre du symbole c'est d'être, en plus du caractère centrifuge de la figure allégorique par rapport à la sensation, centripète. Le symbole est, comme l'allégorie, recondution du sensible, du figuré au signifié, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, épiphanie, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible* ⁵⁶.

Quanto às limitações impostas pela herança da retórica, limitações que não deixam de estar ligadas directamente à tendência alegorizante, basta reparar na grandiloquência balofa do egotismo manifestada nesta poesia dedicada a Filinto Elísio:

Zoilos, estremecei, rugi, mordei-vos:
Filinto, o grão Cantor, prezou meus versos.

Sobre a margem feliz do rio ovante,
Donde, arrancando onipotência aos Fados,
Universal terror vibrando em raios,
Impôs tropel de heróis silêncio ao Globo,
O imortal corifeu dos cisnes lusos
Na voz da lira eterna alçou meu nome.

Adejai, versos meus, ao Sena, ufano
De altos faustosos, marciais portentos:
E, ganhando amplo voo após Filinto,
Pousai na eternidade, em torno a Jove.
Eis os tempos, a inveja, a morte, o Letes
Da mente que os temeu desaparecem.
Fadou-me o grão Filinto, um vate, um númen:
Zoilos! Tremei! — Posteridade! És minha.

A influência da personalidade e da obra de Bocage na passagem do pré-romantismo para o romantismo vai ser decisiva, como veremos. Decisiva até neste sentido de propiciar o culto de uma linguagem

predominantemente alegórica e retórica. Decisiva também a nível temático, pela importância dada por vezes a polémicas, literárias ou não, que só reflectem o nosso provincianismo. E assim, mais uma vez, nos iremos afastar da complexidade cultural universalista que o movimento romântico atingiu em quase toda a Europa.

III / DO PRÉ-ROMANTISMO AO ROMANTISMO

*Le Romantisme? La permission donnée
à chacun d'être n'importe quoi: un art
du «tout est permis».*

GAËTAN PICON
(*L'écrivain et son ombre*)

Tudo poderá definir a passagem do pré-romantismo para o romantismo na literatura europeia, excepto a ideia pueril da passagem do transitório para o definitivo. As imagens, como as ideias, continuam fluidas, ao sabor do tempo e do poder inventivo de cada qual. Por isso é que, em pleno movimento romântico, Victor Hugo evoca no prefácio a *Les Chants du crépuscule* (1835) *cet étrange état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons; cette brume au dehors, cette incertitude au dedans; ce je ne sais quoi d'à demi éclairé qui nous environne*. E por isso ele se interroga, desde os primeiros versos do prelúdio que abre esta obra: *De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes?* E acrescenta: *le monde, sur qui flottent les apparences, / Est à demi couvert d'une ombre où tout reluit. / Le bruit que fait cette ombre assourdit la pensée*. O surdo rumor e a

violenta obscuridade da história e do pensamento só podiam incitar à transitoriedade do *tout est permis* em arte.

No entanto, há evidentemente conceitos de base do romantismo que, na Alemanha, com a fundação em Iena da revista dos irmãos Schlegel *Athenäum* (1798), e na França, sobretudo desde a publicação de *De la littérature* (1800) e mais ainda *De l'Allemagne* (1810) de Madame de Staël, vêm consolidar elementos dispersos originários de vários países da Europa, principalmente desde meados do século XVIII. Se Madame de Staël fala, um tanto levianamente e sentimentalmente, em *De la littérature* da incompletude humana como medida de grandeza (*Ce que l'homme a fait de plus grand, il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée*), são sobretudo Friedrich Schlegel e Novalis que criam a grandeza do incompleto, o absoluto literário, a partir do fragmento enciclopédico e poético, «forma propriamente dita da filosofia universal» (F. Schlegel). O romantismo alemão teve assim, sobre todos os outros romantismos europeus, a vantagem de assumir plenamente essa grandeza do incompleto na criação literária que os vários pré-romantismos, na sua hesitação tensa, já anunciavam. Primeiro em Iena, depois em Heidelberg (Brentano, Arnim) e enfim em Berlim (Hoffmann, Chamisso, Kleist) o romantismo alemão dispersa-se infinitamente, indo da especulação filosófica em Novalis ao culto do delírio fantástico nos contos de Hoffmann, o qual, numa obra como *Kreiseriana*, formula, a partir da música, pela primeira vez, os conceitos das *correspondances* com que Baudelaire lançará as bases do simbolismo quase cinquenta anos mais tarde — Baudelaire que, além disso, em *Petits*

poèmes en prose (Le Spleen de Paris) proclamará que *le vague n'exclut pas l'intensité (Le «confiteor» de l'artiste)*, coisa de que os românticos alemães, também muito antes do que os outros românticos europeus, tinham rigorosa consciência. E desde que (para citar, ainda e sempre, como essência do romantismo europeu, o romantismo alemão) Guilherme Schlegel, nas *Conferências sobre a arte e a literatura dramáticas* (1808), opõe o drama romântico à tragédia antiga, afirmando que «a arte romântica é a expressão de uma secreta predilecção pelo caos» (entenda-se: poder criador em estado puro), nada poderá deter o que vindo do pré-romantismo é já outra coisa, outro arquétipo estético-cultural, não forçosamente superior.

PORTUGAL: DA POESIA PARA A FICÇÃO

Aquilo que Madame de Staël diz, exagerando, no começo de *De l'Allemagne*, sobre as ideias literárias em França no princípio do século XIX, poderia ser aplicado (sem exagero, embora sem exactidão cronológica) ao começo do romantismo português: *les Français, depuis vingt années, sont tellement préoccupés par les événements politiques que toutes leurs études en littérature ont été suspendues*.

De facto, o começo do nosso romantismo nada tem de criação ao nível das ideias literárias. É antes um improvisado a partir de ideias velhas — e sobretudo, ideias políticas, as que são inspiradas por uma revolução liberal assaz atrasada, copiada pelos moldes da Revolução Francesa, mas pretendendo ter já a maturidade socio-económica do liberalismo industrial inglês.

Seja como for, a passagem do pré-romantismo para o romantismo em Portugal assinala-se não tanto ao nível da teoria como ao nível da prática. Quer dizer, ao nível de uma tentativa de fusão de géneros em que a ficção, radicada sobretudo na tradição popular nacional, especialmente o romance, desempenha um papel decisivo. Garrett, que apesar de tudo permanece fiel a Filinto Elísio e ao que resta do arcadismo, diz, num texto exemplar, a *Introdução* ao segundo volume do seu *Romanceiro* (Lisboa, 1851)

«A poesia e a literatura portuguesas precisavam ser retemperadas nos princípios do século passado, que estavam uma coisa informe e laxa: eram cordas castelhanas em segunda mão, cordas italianas de má fábrica, as únicas da lira portuguesa. Veio o Garção, o Denis, Francisco Manuel, depois o Bocage, com todos os satélites destes quatro grandes planetas, e restauraram a língua e a poesia — *a prosa não* — mas nos antigos modos clássicos, agora deduzidos pela reflexão francesa, bem como no século XVI o tinham sido pela reflexão italiana. (...) O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas...»

Por outro lado, Herculano consegue atingir nos seus romances uma densidade poética por vezes original, em todo o caso mais original do que na poesia. Releve-se, entre outros elementos, a originalidade da adjectivação poética que, para lá do peso da retórica e da preocupação moralista, consegue predominar em algumas passagens de *Eurico o Presbítero* (1844), obra definida pelo próprio autor como «crónica-poema, lenda ou o que quer que seja». Nesta passagem, por exemplo, em que a imagem da noite já não se limita ao alegórico, como

em Bocage, antes atinge o vasto e elevado domínio do simbólico ⁵⁷:

«Era por uma destas noites *vagarosas* do Inverno em que o brilho do céu sem lua é *vivo e trémulo*; em que o gemer das selvas é *profundo e longo* (...). Os mares pareciam naquela hora recordar-se ainda do rugido harmonioso do Estio, e a vaga arqueava-se, rolava e, espreguiçando-se pela praia, reflectia a espaços nas golfadas de espuma a luz indecisa dos céus.»

Aliás, já nas revistas *Repositório Literário* (1834-35) e *Panorama* (1837-44), esta última difundindo amplamente, dada a sua grande tiragem (5000 exemplares), o romance histórico romântico como elemento cultural junto da burguesia oitocentista ⁵⁸, Herculano defendia tudo o que no romantismo era fusão de géneros através de um sentido poético que o próprio romance histórico continha.

Acrescente-se que houve um factor decisivo em Portugal para que fosse dada tanta importância à ficção no período de passagem do pré-romantismo para o romantismo: a tradução de inúmeras obras de ficção estrangeiras ⁵⁹. Antes de mais, de Walter Scott, de que saíram dezasseis traduções entre 1836 e 1842. Mas também de Henry Fielding (*Tom Jones*, 1812-16); de Goethe (*Werther*, 1821); de Chateaubriand (*Atala*, 1820 e *Aventuras do último abencerragem*, 1828); de Rousseau (*Nova Heloísa*, 1837). Claro que os leitores «esclarecidos» já tinham lido a maior parte destes autores e outros ainda no original ou em traduções francesas. No entanto, há um fenómeno de difusão da obra e do autor que não só preparou o público para receber favoravelmente Herculano e ficcionistas como

Garrett mas também levou estes próprios autores, por vezes inconscientemente, a seguir a tendência, o gosto da moda.

Mas em suma: com tudo isto, importante que foi sem dúvida a criação ficcionista na passagem do pré-romantismo para o romantismo, será que houve verdadeiramente neste período um enriquecimento de ideias românticas? Será que, embora atrasados, conseguimos então, por volta de 1840-50, assimilar as grandes teorias do romantismo que desde há quase meio século tinham sido largamente expostas, sobretudo na Alemanha e na França? Não me parece. Ficámo-nos por uma imitação de ambientes e de estilo, uma adaptação nacional, mais propriamente nacionalista de modelos românticos que, se se enraízam em culturas nacionais, alcançam na sua expressão mais elevada o pensamento universal, tornando-se arquétipos. Ficamo-nos por aquilo a que o próprio Garrett chamou «romântico» e «género romântico» em 1822, no prefácio à primeira edição de *Catão*, só vindo a falar de «romantismo», aliás sem grande convicção, no prefácio à quarta edição da mesma obra (1845). José-Augusto França sintetiza esta *nuance* entre «género romântico» e «romantismo» com extrema sagacidade, referindo-se assim às nossas limitações na fase definitiva de formação da nossa literatura do período romântico: os portugueses «pensaram sempre em termos de *género romântico* e não de *romantismo*... (...) a categoria *romantismo*, que em torno de um estado de espírito implica toda uma estruturação cultural de que eram incapazes, só dificilmente poderiam alcançá-la os românticos portugueses»⁶⁰.

EXÍLIO, NACIONALISMO, LIBERALISMO

Quais as causas profundas desta incapacidade de elaboração cultural do romantismo que permitisse obras complexas e verdadeiramente universais? Provavelmente duas: por um lado, o rígido teor ideológico que esteve nas origens do nosso romantismo, passada que foi a fase da hesitante efusão poética pré-romântica; por outro lado, ainda e sempre o nosso não menos rígido pendor retórico.

Dos raros textos iniciais que pretenderam lançar as bases teóricas do romantismo em Portugal, cite-se este extracto de um artigo de Herculano, publicado no *Repositório Literário* em 1834 e depois incluído nos *Opúsculos*⁶¹:

«Diremos somente que somos românticos, querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana; que *amem a pátria mesmo em poesia*; que *aproveitem os nossos tempos históricos*, os quais o Cristianismo, com sua doçura e com seu entusiasmo, e o carácter generoso e valente desses homens livres do Norte que esmagaram o vil império de Constantino, tornaram mais belos que os das antigas; que desterrem de seus cantos esses numes dos gregos, agradáveis para eles, mas ridículos para nós e as mais das vezes inarmónicos com as nossas ideias *morais*; que os substituam por nossa *mitologia nacional* na poesia narrativa; e pela religião, pela filosofia e pela *moral*, na lírica. Isto queremos nós e neste sentido somos românticos; porém, naquele que a esta palavra se tem dado impropriamente, com o fito de encobrir a falta de génio, e de fazer amar a irreligião, a *imoralidade* e quanto há de negro no coração humano, nós declaramos que o não somos, nem esperamos sê-lo nunca.»

Se há aqui uma diferença decisiva entre o pré-romantismo e o romantismo, é sobretudo, direi mesmo

exclusivamente, a nível ideológico. Antes de mais, o conceito de uma pátria tornada de tal maneira ideal absoluto que *até* a poesia poderá servir para transmitir o seu apelo («amem a pátria *mesmo em poesia*»), apelo a que deverá corresponder a formação de uma «*mitologia nacional* na poesia narrativa». Paralelamente, surge a ideia de o momento histórico presente ser privilegiado, tudo podendo mudar para melhor: *aproveitem os nossos tempos históricos*. Enfim, note-se o elemento moral, que se harmonizaria perfeitamente com a ideologia salvadora do liberalismo, levando Herculano a recusar tudo o que no romantismo fosse «amar a irreligião, a *imoralidade* e quanto há de negro no coração humano» (o que justifica, pelo menos em parte, a sua recusa de um Byron, sem falar na sua ignorância relativamente à cosmologia poética atemporal de um Novalis nem na sua acanhada compreensão do desvendamento do eu rousseauiano).

A verdade é que, para lá mesmo do temperamento de Herculano, tudo isto tem muito a ver com um factor comum aos dois maiores representantes do início do romantismo em Portugal, Garrett e Herculano: o exílio.

Garrett parte para Inglaterra, donde transita para França (em Paris será publicado o seu poema *Camões*, em 1825), após o golpe de Estado miguelista, a Vilafrancada (9 de Junho de 1823), que vai abolir a Constituição de 1822. Herculano, também ligado às lutas liberais, exila-se em 1831, fugindo para Inglaterra, com passagem pela França (Granville, Rennes, onde frequenta sobretudo as bibliotecas), embarcando em Fevereiro de 1832 para os Açores e participando no desembarque dos

«Bravos do Mindelo». Garrett, que regressa a Portugal em 1826 para voltar para Inglaterra em 1828 e só regressar definitivamente, como Herculano, na altura do desembarque do Mindelo, é mais profundamente marcado pelo exílio do que Herculano. Facto aliás compreensível, não tanto por ter estado exilado mais tempo do que este, mas sim por ser mais permeável ao meio social e mesmo psicológico que o rodeava.

Assim, se compararmos poesias de um e do outro subordinadas ao tema comum do exílio, verificaremos que Garrett tende para um exílio mais interiorizado, experiência privilegiada do eu entregue ao desejo erótico, como se vê nesta poesia intitulada precisamente *O exílio* ⁶²:

Vem, minha Délia, vem, querida amiga,
Sentar-te junto a mim. — Vês essas névoas
Como escondem o azul e os céus, que engrossam
Co'a cerração pesada e melancólica
Deste país de exílio, desta pátria
Dos taciturnos, gélidos Britanos?
Oh! como é triste a terra do desterro!

.....
Suave Délia, agora o teu amigo
Já não vive no exílio: a minha pátria,
A minha pátria agora é nos teus braços.

.....
Aí, dum teu sorriso alumiado,
Entre essas solidões darei co'a pátria,
Acharei os amigos, pais e tudo,
Que tudo me darás nos teus afagos.

No entanto, não vai longe esta experiência vagamente byroniana. Logo noutro poema de exílio, Garrett evoca ingenuamente, mas com grande riqueza de pormenores, com finas notações impressionistas, um abominável *Natal em Londres*, ao qual opõe o caloroso Natal lisboeta ⁶³:

Que Natal este! — Sempre sois herejes,
Meus amigos ingleses.
Bem-haja o santo padre e a sua bula
De fulminante anátema,
Que excomungou estes ilhéus descridos!
Oh! nunca a mão lhe doía.
Ver na minha católica Lisboa
As festas de tal noite!
Sinos a repicar, moças aos bandos
Co'a bem trajada capa,
E o alvo-teso lenço em coca airosa,
Donde um par de olhos negros
Dão as boas-festas ao vivaz desejo
Do tafulo devoto
Que embuçado acudiu no seu capote
À pactuada igreja!
Natal da minha terra, que lembranças
Saudosas e devotas
Tenho de tuas festas tão gulosas,
E de teus dias santos
Tão folgados e alegres! Como vinhas
Nos frios de Dezembro
De regalados fartes coroados
Aquecer corpo e alma
C'o vinho quente, c'o mexidos-ovos,
E farta comezana!
E estes excomungados protestantes,
(Olhem que bruta gente)
Sempre casmurros, sempre enregelados,
Bebendo no seu *ale*,
E tasquinhando na carnal montanha
Do *beef* cru e insípido!

Pois os *Christmas-pyes*, gabado esmero
De sármatas manjares!...
Olhem estas pequenas... São bonitas;
Mas que importa que o sejam
Se das Graças donosas, praguejadas,
Rústicas e selvagens,
Nem dança airosa, nem alegre jogo
De divertidas prendas
Arranjar sabem, e passar o tempo
Em honesto folgado!
Jogar um *whist* morno e taciturno
Sentar-se em mona roda
Junto ao fogão, fazer um destestável
Chá preto e fedorento,
Sem ar, sem graça... — Oh madre natureza,
Quanto mal empregaste
A formosura, o mimo, as lindas cores
Que a tais estátuas deste!

Quanto a Herculano, limita-se a invocar
dramaticamente a pátria distante, entregando-se a um
descriptivismo assaz retórico ⁶⁴:

Terra cara da pátria, eu te hei saudado
Dentre as dores do exílio. Pelas ondas
Do irrequieto mar mandei-te o choro
Da saudade longínqua. Sobre as águas,
Que de *Álbion* nas ribas escabrosas
Vem marulhando branquear de espuma
A negra rocha em promontório erguido,
Donde o insulano audaz contempla o imenso
Império seu, o abismo, aos olhos turvos
Não sentida uma lágrima fugiu-me,
E devorou-a o mar. A vaga incerta,
Que rola livre, peregrina eterna,
Mais que os homens piedosa, irá depô-la,
Minha terra natal, nas praias tuas.
Essa lágrima aceita: é quanto pode
Do desterro enviar-te um pobre filho.

O certo é que, apesar das evidentes diferenças de linguagem, ambos reflectem um estado de espírito de grande exaltação nacionalista. Ora é precisamente essa exaltação utópica, a partir do exílio, que vai marcar todo o ideário romântico português, afastando-o de um maior contacto, a vários níveis (até ao das ideias religiosas: note-se, por exemplo, o preconceito antiprotestante de Garrett na poesia do exílio inglês), com os outros romantismos europeus. Exílio, quer para Garrett quer para Herculano, não é assimilação profunda, é bem pelo contrário, profunda recusa de assimilação. De regresso a Portugal, Garrett e Herculano vão construir uma obra que irá rigorosamente a par da ideologia liberal aplicada à reconstrução do país. Uma ideologia confusa mas toda-poderosa, precisamente porque forjada no exílio (sobretudo para Garrett), e que só o regresso poderia pôr à prova através da própria literatura, a literatura tornada assim elemento de base da transformação da história de um povo, inclusive a nível pedagógico.

Não nos esqueçamos também de que este liberalismo de raiz afincadamente nacionalista derivava de outro elemento geral de formação ideológica que o próprio exílio veio intensificar: a influência do Iluminismo francês. É certo que as primeiras fontes da cultura romântica de Garrett e de Herculano foram germânicas, via Marquesa de Alorna. Mas repare-se desde já no facto de o poeta alemão mais admirado pela Marquesa de Alorna e um dos que primeiro traduziu ter sido Wieland (aliás já conhecido e traduzido por Filinto Elísio, que transmitira esta sua descoberta à Marquesa de Alorna e a Garrett). Ora, Wieland é uma espécie de Voltaire alemão ⁶⁴; a sua arte

veio a ser «a realização mais completa da missão literária no sentido do Iluminismo», representando «um espírito mais próximo dos franceses, de Voltaire»⁶⁵. Já vimos, aliás, no capítulo anterior, até que ponto o espírito das Luzes tinha influenciado e limitado a visão estética da Marquesa de Alorna.

Por outro lado, poderia notar-se rapidamente que houve em Garrett a influência preponderante de Lamartine. Ora, essa influência é tanto a do Lamartine das *Méditations poétiques*, como a do Lamartine que escreve a *Histoire des Girondins* (1847) e que desde 1842 passa à oposição, pondo-se do lado dos revolucionários de 1848, herdeiros dos ideais iluministas.

Quanto a Herculano, o problema é mais complexo, dada a sua formação ideológica mais sistemática e também mais heteróclita. Se por um lado recusa Voltaire, acusando-o de utilizar argumentações «superficiais e sofisticadas»⁶⁶, preferindo Rousseau, que considera uma «alma religiosa»⁶⁷, opondo assim religião e filosofia, por outro lado não vê o que há em Rousseau de meditação filosófica *amoral*, ligada à essência da criação literária e para lá do Iluminismo. A religião reduz-se para Herculano ao cristianismo e a filosofia à moral cristã. Quanto à estética, digamos que ela apenas serve de suporte a uma aplicação da reforma política em que a ideologia liberal, via Guizot e o seu *juste milieu*, se confunde com a utopia nacionalista e a ilusão medievalista. Enfim, seria interessante ver até que ponto Herculano, que vai procurar na moral cristã uma base para tornar coerente todo esse conjunto eclético de ideias, se serve dela justamente como se fosse um racionalista do Iluminismo francês, isto é: até

que ponto transpõe as ideias iluministas para o terreno de uma moral cristã tornada eficaz e sistemática. Mas isso levar-nos-ia demasiado longe e viria a propósito aprofundar num estudo específico da ideologia política de Herculano. Fiquemo-nos aqui pelo domínio das fontes literárias, como nos compete. E notemos ainda, quanto a Herculano, que o escritor alemão que mais longamente o influenciou foi Klopstock, o qual não poderá ser considerado um poeta verdadeiramente representativo do início do grande romantismo alemão. Klopstock, que já em 1770 forma o grupo dos «bardos», limita-se a introduzir, na fase final do pré-romantismo alemão, um elemento nacionalista imitado dos poemas ossiânicos misturados com fragmentos de uma poesia alemã e francesa mais ou menos folclórica. Muito justamente diz dele Paul Van Tieghem: *Par ce mélange incongru d'ingrédients disparates reposant sur des confusions caractéristiques de l'époque, Klopstock se faisait le héraut du préromantisme européen sous un de ses aspects les plus éphémères et les moins solides* ⁶⁸.

Voltamos assim à predominância das influências francesas. Além da já citada de Guizot no domínio da história (e também de Thierry), note-se ainda, no domínio da poesia, a influência de Lamennais. Pode dizer-se que *A Voz do Profeta* (1836) é uma imitação das *Paroles d'un croyant* (1834) desse Lamennais poeta-ideólogo mais do que grande criador romântico, católico convicto e também, afinal, iluminista *malgré lui*, tentando inutilmente conciliar as duas tendências.

Quanto à ficção de Herculano, forçoso será lembrar a influência do romance histórico de Walter Scott. Mas o que irá Herculano procurar em Walter Scott? Será, para lá do ideal de ressurgimento da história escocesa,

a sua arte habilíssima de literatura de *entertainment*, essa arte que para os leitores ingleses, um pouco mais tarde, tão bem compensou a severidade imposta pela educação vitoriana? Certamente que não. Como diz Vitorino Nemésio, exemplarmente, no prefácio a *Eurico, o Presbítero*: «Herculano pouco mais pôde tirar do romance de Walter Scott do que a estrita lição da urgência de uma ficção do passado português. Faltava-lhe imaginação, ductilidade psicológica, a abundância eruptiva e poética do mestre. Sensível a uma paisagem agra e essencial (...) não a dissolve bem na acção, não a faz fluida. É mais moldura do quadro do que o seu pano de fundo. (...) Na efabulação é escasso, simplista, demorado.»⁶⁹ Portanto, o que fica é, mais uma vez, sobretudo o aspecto ideológico — no caso dos romances de Walter Scott o seu pendor nacionalista e de reformista constitucional, de liberal individualista e de legalista impoluto. O que significa que a aprendizagem do romance histórico com Walter Scott vai de certo modo entroncar nas teorias histórica, política e jurídica vindas sobretudo de Guizot, e mais tarde de Thierry. E assim, mais uma vez, através do próprio Walter Scott, deparamos com a influência cultural francesa como influência predominante.

Concluamos, portanto, com José-Augusto França, que a cultura francesa, durante a formação do romantismo, estava «mais perto dos Portugueses, dos seus hábitos mentais, definidos no século XVIII»⁷⁰. Pensava-se em francês desde há muito, desde fins do século XVII (a tradução da *Art Poétique* de Boileau data de 1697, iniciando assim a influência do classicismo francês). E continuará a pensar-se ao longo de todo o século XIX (talvez ainda se pense mesmo no nosso século, actualmente...). Disso se queixará mais tarde Eça de

Queirós, apesar de não ser muito propenso a delírios patrióticos (Portugal seria «um país traduzido do francês em calão»). Eça que, como escritor de espírito verdadeiramente europeu que era, mas também como homem consciente do quase inevitável fatalismo das suas raízes, ironicamente se confessa, numa carta a Oliveira Martins ⁷¹, «em quase tudo, um francês — excepto num certo fundo sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo *fadinho*, e no justo amor pelo bacalhau de cebolada». Eça lá tinha as suas razões para assim, paradoxalmente, deplorar e ao mesmo tempo exaltar a influência francesa. Razões que têm, inclusivamente, muito a ver com as limitações provincianas do nosso romantismo desde o período da sua formação, limitações contra as quais ele sempre implacavelmente e lucidamente lutou.

CONCLUSÃO

Nesta conclusão geral, retomo as últimas palavras da introdução: parece-me que só a partir da Geração de 70 a complexidade estético-cultural do pré-romantismo e do romantismo europeus foi apreendida em Portugal.

Poderíamos levar mais longe esta ideia analisando mais longamente as influências estrangeiras e portuguesas que exerceram os pré-românticos na formação daquilo a que se chamou o romantismo português. E a análise pormenorizada dessas influências teria muito a ver, claro, com um aprofundamento de numerosas e contraditórias interpretações desses autores, interpretações que condicionaram o nosso romantismo na teoria e na prática.

Sobretudo no terceiro capítulo, esta análise já foi esboçada, dentro dos limites impostos pela publicação do ensaio nesta colecção. Haverá ainda a acrescentar, no mesmo espírito de síntese, e para retomar uma outra ideia exposta na Introdução, que através dessas influências, na passagem do pré-romantismo para o romantismo, a nossa já antiga tendência para o conceptualismo e a retórica se agravou. Bastará citar a interpretação que Herculano faz de Bocage. Considera-o apenas «um homem do povo que alimentava no espírito todas as paixões violentas, e muitas vezes frenéticas e desregradas, do vulgo; e,

como o vulgo, ajuntava a feios vícios nobres e generosas virtudes»⁷². Apenas isto, como um moralista do século XVIII. Escapando-lhe, portanto, essa «vocaçãõ do obscuro» bocagiana de que fala Jacinto do Prado Coelho⁷³. Escapando-lhe sobretudo o sentido do visionário satânico (Herculano que repudiava igualmente o satanismo, mais elaborado, claro, de Byron), sentido do visionário que, embora empequeneçido pela retórica e pela sistematizaçãõ alegórica, ainda dá de vez em quando uma grandeza universalmente pré-romântica à poesia de Bocage.

O mesmo sentido do visionário escapa, aliás, a Garrett quando, em 1839, condena Victor Hugo por cair em «delírios grotescos»⁷⁴, não compreendendo assim o que em Victor Hugo foi mais importante, o significado de totalidade poética por ele dado ao romantismo. Esse mesmo Victor Hugo prenunciador do simbolismo que, aliás, escapa, mais tarde, a Guerra Junqueiro, seu imitador apenas ao nível de uma retórica poética elementar, como já foi assinalado.

Assim, o grande impulso criador universal do romantismo, em elaboraçãõ desde meados do século XVIII, escapa em grande parte aos românticos portugueses pela sua deformaçãõ cultural nacionalista. Deformaçãõ cultural que os levou a tudo explicar ideologicamente, a ter medo do que fosse apenas sugerido pela imagem arquetípica. A ter medo, em suma, do que nas obras mais elevadas do romantismo é culto metafísico da imagem e do fragmentário.

E, neste sentido, nunca será de mais, creio, relembrar a liçãõ suprema do romantismo alemão inicial, e sobretudo de Novalis, que em simples e breves fragmentos dizia muito mais do que outros em

centenas e centenas de páginas de prosa ou de poesia. Bastará citar estes dois: «O ser humano: uma metáfora» (Fragmento 163) e «A imagem não é nem uma alegoria nem o símbolo de qualquer coisa, mas sim o símbolo de si mesma» (Fragmento 174). Ou ainda (prenunciando o «Nada é insignificante ou inútil» do Rilke dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*): «Tudo é semente» (Fragmento 178). Onde encontrar, desde os pré-românticos ingleses, uma tão absoluta e universal exigência romântica?

Lisboa, Novembro de 1978.

NOTAS

- ¹ *Pour la poétique IV — Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977, p. 151.
- ² *Ibid.*, p. 153.
- ³ *Études sur le temps humain IV — Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968, p.11.
- ⁴ *Originalidade da literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 1977, pp. 28-29.
- ⁵ Artigo publicado na *Revue parisienne*, a 25 de Setembro de 1840, in *Oeuvres diverses*, Paris, Ed. Conard, p. 373.
- ⁶ *O pensamento europeu no século XVIII*, vol. I (Ed. portuguesa de *La pensée européenne au XVIII^e siècle*), Lisboa, Ed. Presença, Lisboa, 1974.
- ⁷ *Les Confessions, Livre Troisième*, Ed. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1961, vol. I, p. 203.
- ⁸ *Le 18^e siècle romantique*, Paris, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1972, pp. 17-18.
- ⁹ Cf. *Qu'est-ce que le Romantisme*, Paris, PUF, 1971, ed. portuguesa: *Introdução ao Romantismo*, Lisboa, Pub. Europa-América, 1975.
- ¹⁰ Paris, Albin Michel, 1969, p. 93.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 102.
- ¹² *Ibid.*, p. 52.
- ¹³ Cf. Jacques Bousquet, *Le 18^e siècle romantique*, ed. citada, p. 19.
- ¹⁴ *Correspondance générale*, Paris, ed. Th. Dufour e P. P. Plan., 20 vols. (A. Colin, 1924-1934), t. XI, p. 191.
- ¹⁵ Ed. citada, vol. I — *Livre Premier*, p. 61.

- ¹⁶ *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. Jean-Jaques Pauvert, Paris, 1961 (com *Les Confessions*), vol.II, p. 411.
- ¹⁷ Cf., entre outros, Paul Van Tieghem, obra citada, Introdução. Ou ainda, mais especificamente sobre o século XVIII: J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923.
- ¹⁸ Ed. citada.
- ¹⁹ Paris, ed. Aubier-Montaigne, 1939, p. VI.
- ²⁰ *Ibid.*, p. IX.
- ²¹ Cf. Bruno Bösch, *História da literatura alemã*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1967, p. 198 e segs.
- ²² *Kritische Wälder*, I e IV, in *Werke III*, pp. 144 e 157.
- ²³ *Correspondance complète de Madame du Deffand avec ses amis*, Paris, 1865, t. I, p. 570. Cf. Jacques Bousquet, *Le 18^e siècle romantique*, ed. citada.
- ²⁴ *Livre V.*
- ²⁵ *Troisième partie — Lettre*
- XVI.
- ²⁶ *Sixième partie — Lettre VII.*
- ²⁷ *Livre III.*
- ²⁸ Cf. Henry Peyre, *Qu'est-ce que le Romantisme*, cap. I.
- ²⁹ *Aldomen*, ed. A. Monglond, Paris, 1925, pp. 8-9.
- ³⁰ *Introduction à une estbétique de la littérature — I. L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, 2.^a ed., 1966, p. 222.
- ³¹ Cf. *A musa negra de Pina e Melo e as origens do Pré-romantismo português*. Sep. das «Memórias da Academia das Ciências de Lisboa» (Classe de Letras), t. VII, Lisboa, 1959.
- ³² Ed. do Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1973.
- ³³ Op. citada, p. 669.
- ³⁴ Cf. *Poetas pré-românticos*, ed. citada, p. 22.
- ³⁵ 1.^a ed., tomo I, Lisboa, 1770.
- ³⁶ Cf. a este propósito o breve estudo de Pierre Salomon: *Littérature Comparée — Le thème de l'enthousiasme poétique dans F. M. do Nascimento e dans Lamartine*, sep. de «Biblos», Coimbra, 1928.
- ³⁷ *Poesias*, ed. Sá da Costa, Lisboa, 1941.
- ³⁸ *Obras Completas*, ed. crítica organizada por M. Rodrigues Lapa, S. Paulo, 1942; 2.^a ed., Rio de Janeiro, 1957.

³⁹ «O amor em José Anastácio da Cunha: a volúpia inocente», in *Problemática da História Literária*, 2.^a ed., Lisboa, 1961, p. 131.

⁴⁰ *A Obra Poética do Doutor José Anastácio da Cunha*, ed. organizada por Hernâni Cidade, Coimbra, 1930.

⁴¹ Cf. Hernâni Cidade, prefácio da ed. de *Poesias*, ed. Sá da Costa, Lisboa, 1941.

⁴² Cf. «O magistério de Alcipe», in *A Mocidade de Herculano*, I, Lisboa, 1934.

⁴³ Cf. a este propósito: Álvaro Manuel Machado, *A Geração de 70 — uma revolução cultural e literária*, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1977. Em especial o capítulo «Eça de Queirós ou a arte da ironia», pp. 69-80.

⁴⁴ Cf. Paul Van Tieghem, *Le romantique dans la littérature européenne*, ed. citada, livro segundo, cap. II: I — «Caractères communs des romantismes allemand et anglais», pp. 123-4 e IV — «Le mouvement romantique en langue anglaise», pp. 134-42. Cf. ainda: A. K. Thorlby, *The Romantic Movement*, Londres, 1966.

⁴⁵ *Poesias*, ed. citada, pp. 34-38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 150 e

155.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁰ José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1975-76 (6 vols.), vol. I, p. 31.

⁵¹ Hernâni Cidade, *Bocage*, Livraria Lello & Irmão, Porto, 1936, p. 12.

⁵² *O Romantismo em Portugal*, ed. e vol. citados, p.

33.

⁵³ *Bocage*, ed. citada, p. 65.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁵ *As Poesias*, em 6 volumes (1853) organizadas por Inocêncio Francisco da Silva e as *Obras Poéticas* em 8 volumes (1875-1876), a cargo de Teófilo Braga, incluem numerosos inéditos. Mas só a edição crítica recente da *Opera Omnia* (1969-1973), sob a direcção de Hernâni Cidade, merece crédito total.

⁵⁶ *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 3.^a ed., 1976, pp. 11-12.

⁵⁷ *O Monasticon — Tomo I — Eurico, o Presbítero, Obras Completas de Alexandre Herculano*, ed. organizada por Vitorino Nemésio,

Bertrand, Lisboa, 1972, cap. IV, pp. 31-2. Como é óbvio, os sublinhados são meus.

⁵⁸ Cf. António José Saraiva, *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, 2.^a ed., Bertrand, Lisboa, 1977, cap. VI, p. 151.

⁵⁹ Cf. A. Gonçalves Rodrigues, *A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951.

⁶⁰ *O Romantismo em Portugal*, ed. citada, vol. I, p. 228.

⁶¹ Tomo IX, Livro 1.º, Lisboa, 1907, pp. 69-70. Os sublinhados são meus.

⁶² *Lírica*, I — Livro

III.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Cf. a tese de R. Lote, *La France et l'esprit français jugés par le «Mercur» de Wieland*, Paris, 1913.

⁶⁵ Bruno Bösch, *História da literatura alemã*, ed. citada, pp. 196 e 214.

⁶⁶ *Composições Várias*, pp. 190-91.

⁶⁷ Ibid., p. 188.

⁶⁸ *Le Romantisme dans la littérature européenne*, ed. citada, p. 37.

⁶⁹ Ed. citada, XXX e XXXI.

⁷⁰ *O romantismo em Portugal*, ed. e vol. citados, p. 217.

⁷¹ Carta datada de Angers, 10 de Maio de 1884.

⁷² *Opúsculos*, tomo IX, 3.^a ed., p. 217.

⁷³ In *A Letra e o Leitor*, 2.^a ed., Moraes Ed., Lisboa, 1977, pp. 37-55.

⁷⁴ Prospecto (anónimo) que anuncia a edição das *Obras Completas* de Garrett (1871). Ed. *Obras Completas*, vol. II, p. 397.

BIBLIOGRAFIA

- BALDENSBERGER, W. P. FRIEDERICH e F. — *Bibliography of Comparative Literature*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1950.
- BEERS, Henry A. — *History of the English Romanticism in the XVIIIth Century*, Nova Iorque, 1916.
- BEGUIN, Albert — *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1963.
- BOUSQUET, Jacques — *Le 18^{eme} siècle romantique*, Paris, 1972.
- CASTRO, Aníbal Pinto de — *Retórica e Teorização Literária em Portugal — Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973.
- CELLIER, León — *L'épopée romantique*, Paris, 1954.
- CIDADE, Hernâni — *A obra poética de José Anastácio da Cunha, com um estudo sobre o Anglo-Germanismo nos proto-românticos portugueses*, Coimbra, 1930; *Bocage*, Porto, 1936; *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, 2.º vol., 5.ª ed., Lisboa, 1968.
- COELHO, Jacinto do Prado — *A Musa Negra de Pina e Melo e as Origens do Pré-Romantismo Português*, sep. das «Memórias da Academia das Ciências de Lisboa», Classe de Letras, tomo VII, Lisboa, 1959; *Problemática da História Literária*, 2.ª ed., Lisboa, 1961; *Poetas Pré-Românticos*, 2.ª ed., Coimbra, 1970; *A Letra e o Leitor*, 2.ª ed., Lisboa, 1977.
- DEVEZE, Michel — *L'Europe et le monde à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1970.
- FABRE, Jean — *Lumières et romantisme*, Paris, 1963.
- FERREIRA, Alberto — *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa, 1971.
- FIGUEIREDO, Fidelino de — *História da literatura romântica portuguesa*, Lisboa, 1913; *Shakespeare e Garrett*, sep. da Revista da Universidade de São Paulo, n.º 1, São Paulo, Brasil, 1950.
- FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1975-76, vol. I.

- FRYE, Northrop — *A Study of English Romanticism*, Nova Iorque, 1968.
- HAZARD, Paul — *La pensée européenne au dix-huitième siècle*, Paris, 1946. Ed. portuguesa, Lisboa, 1974.
- MARTIN, Roger — *Les préromantiques anglais*, Paris, 1939.
- MARTINO, Pierre — *L'époque romantique en France*, Paris, 1944.
- MENDES, João — *Literatura Portuguesa II*, Lisboa, 1978.
- MESQUITA, Carlos de — *O Romantismo Inglês — I — As Origens*, in *O Instituto*, Coimbra, 1913.
- MOSER, Gerd — *Les Romantiques Portugais et l'Allemagne*, Paris, 1939.
- MOREAU, Pierre — *Le classicisme des romantiques*, Paris, 1932.
- NEMÉSIO, Vitorino — *A mocidade de Herculano até à volta do exílio (1810-1832)*, 2 vols. Lisboa, 1934; *Relações francesas do romantismo português*, Coimbra, 1936.
- PEYRE, Henri — *Qu'est-ce que le Romantisme*, Paris, 1971. Ed. portuguesa, Lisboa, 1975.
- REYNAUD, Louis — *Le romantisme, ses origines anglo-germaniques*, Paris, 1926.
- RICHARD, Jean-Pierre — *Études sur le romantisme*, Paris, 1970.
- RODRIGUES, A. Gonçalves — *A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951.
- SARAIVA, António José — *Herculano e o liberalismo em Portugal*, 2.^a ed., Lisboa, 1977.
- SERRÃO, Joel — *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa, 1960.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de — *A Literatura «negra» ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, 1978.
- STOKOE, F. W. — *German Influence in the English Romantic Period (1788-1818)*, Cambridge, 1926.
- THORLBY, A. K. — *The Romantic Movement*, Londres, 1966.
- TIEGHEM, Paul Van — *Le Prérromantisme*, 4 vols., Paris, 1924, 1930, 1945 e 1960 (o último sob o título *Le sentiment de la nature dans le prérromantisme européen*); *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948, reedição aumentada, Paris, 1969.
- TIEGHEM, Philippe Van — *Les influences étrangères dans la littérature française*, Paris, 2.^a ed., 1967.
- WALTER, Félix — *La littérature portugaise en Angleterre à l'époque romantique*, Bibliothèque da la Revue de Littérature Comparée, t. 36, Paris, 1927.