

A Geração de 70: uma literatura de exílio

Devo fazer notar, à guisa de intróito, que não sou propriamente um investigador especializado no século XIX português, mas sim um escritor e um professor universitário para quem o século XIX, ao nível da minha especialidade interdisciplinar de Literatura Geral e Comparada, tem servido mais do que qualquer outro para múltiplas tentativas de estudo comparativista, abarcando campos de influência e confluência, recepção e analogia periodológicas, que vão de Novalis a Coleridge ou Nerval, de Baudelaire ou Mallarmé a Edgar Poe, Emily Dickinson ou Stefan George, de Flaubert ou Zola a Gomes Leal ou Eça; e passando a análises de conjunto mais vastas, da literatura europeia a outras literaturas, sobretudo a latino-americana, cujas obras-primas do nosso século, sobretudo quanto ao romance, se enraízam ainda tão profundamente nas do final do século XIX europeu, tentando conciliar essas influências com quer as duma ruptura vanguardista, quer as duma herança barroca espanhola revitalizada. Nesse plano me manterei aqui, portanto, evitando o mero impressionismo heteróclito e generalizante, mas optando por aquilo a que Baudelaire chamou, falando do justo, porque imaginoso, manejo da linguagem, «une espèce de sorcellerie évocatoire».

Assim, a comunicação que se segue pretende apenas evocar, ou melhor, sugerir linhas de investigação possíveis, reunindo alguns tópicos de base da história da cultura e da teoria literária, propostos paralelamente e referentes sobretudo a um certo conceito de estética *fin de siècle*, com inevitáveis incidências históricas e sociológicas, mas recusando uma perspectiva meramente historicista ou de sociologia literária.

Por outro lado, faço notar ainda que, se escolhi o tema da Geração de 70, foi, não só por o ter já abordado em alguns ensaios, sobretudo em *A Geração de 70 — Uma Revolução Cultural e Literária*¹, mas também porque a Geração de 70 me parece ser cada vez mais actual no conjunto da história das ideias oitocentistas. Como é óbvio, torna-se impossível falar aqui dela em toda a sua complexidade criadora e nas várias e férteis contradições dos seus elementos de formação e de evo-

* Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa.

¹ *A Geração de 70 — Uma Revolução Cultural e Literária*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, 1977.

lução. Portanto, vou limitar a minha análise, de maneira esquemática, a três pontos, com incidência particular nos aspectos que mais me interessam, ou seja, os aspectos da criação literária em si. Assim, temos:

1. Introdução. Breve definição geral da Geração de 70 relativamente a: situação política da época, certos conceitos de base, como o de socialismo, o de republicanismo, etc. Depois, apresentação dos seus componentes, sendo dado relevo especial àqueles que foram, quanto a mim, mais decisivos ao nível da história das ideias (literárias, sobretudo, mas também filosóficas, políticas, etc.) de origem e de repercussão mais universais. Enfim, análise geral da situação literária a partir da qual a Geração de 70 começou a actuar directamente.

2. Análise específica de um certo conflito entre revolução cultural e literária, por um lado, e revolução social e política, por outro. O que significa, em suma, do meu ponto de vista pessoal: a Geração de 70 é considerada frequentemente como uma espécie de símbolo, ou, melhor, de alegoria duma certa atitude revolucionária estritamente ideológica e dependente dos acontecimentos históricos imediatos, chegando a ser atacada pelo seu idealismo pequeno-burguês ou pelo seu reformismo igualmente pequeno-burguês. Eu creio que, pelo contrário, ela deve ser vista sobretudo (embora não só) como expressão duma importante revolução *propriamente cultural e literária*. Há que distinguir, sem preconceitos ideológicos nem de esquerda nem de direita, política e cultura em geral, política e cultura em particular. Há ainda mais que distinguir o processo histórico e político da atitude apolítica e a-histórica como atitude de criação estética em si, embora se deva evitar, claro, a exaltação duma esteticismo fácil, à Oscar Wilde. E, apesar de os elementos de transformação política e social serem importantes como forças motrizes da Geração de 70, é absolutamente necessário ultrapassar esses elementos e ver para além das atitudes extremistas e até trágicas (como a de Antero) de alguns dos seus componentes. Ver, em suma, aquilo que subjaz, aquilo que, através da Geração de 70, está profundamente enraizado na cultura portuguesa em geral, antes e depois da Geração de 70. O que nos levará a tentar definir a cultura; e para isso utilizarei algumas definições que me parecem ser mais ajustadas ao período de formação, de acção e de criação literária da Geração de 70, como sejam as de Nietzsche e, para citar um importante teórico actual, de George Steiner, separados no tempo, mas não no sentido cósmico e vitalista que para ambos tem a cultura. Daí, numa visão de conjunto, o tentarmos analisar sobretudo quais as contradições fundamentais que levaram a Geração de 70 a, após um período militante, se afastar cada vez mais da acção histórica e ideológica.

3. E assim chegamos ao ponto três: análise específica desse afastamento progressivo, dessa distância essencial que

leva propriamente àquilo a que chamarei uma «literatura de exílio», ou seja, a distância a partir da qual a Geração de 70 se impôs definitivamente na literatura portuguesa e lhe deu um impulso universalista que o romantismo lhe não dera, preso como estava a um nacionalismo retórico. Concluiremos assim com uma perspectiva comparativista centrada no domínio da história das ideias estéticas do final do século XIX, em que romantismo, realismo, simbolismo e decadentismo se confundem, projectando-se já numa estética de vanguarda, que será a do início do século XX na Europa.

Começarei por propor uma questão muito simples, que é esta: o que é em literatura uma *geração*? Claro que podemos, numa acepção muito restrita, dizer que geração literária é essencialmente um momento na história da cultura dum povo em que a criação de obras literárias se relaciona directamente com certas ideias filosóficas, políticas e propriamente literárias predominantes num determinado grupo etário. Mas parece-me que essa acepção é, de facto, demasiado restrita. Geração, para sintetizar rapidamente, será antes uma espécie de *élite*. E não tenhamos medo da palavra, não tenhamos medo de ser elitistas. Note-se: utilizo a palavra *élite* sem a relacionar directamente com uma hierarquia intelectual rígida, mais ou menos paralela a uma hierarquia social. Mas creio que não pode haver uma grande geração literária criadora sem haver, forçosamente, os líderes, não do ponto de vista propriamente do poder temporal, mas do ponto de vista da interrogação intemporal, quer perante o acto criador em si, quer perante a história dum povo, o seu sentido de ser no mundo, *a sua universalidade*. Ora, para mim, os grandes criadores da Geração de 70, isto é, aqueles que a impulsionaram, que a *geraram*, são Antero de Quental, Eça de Queirós e Oliveira Martins. Outros elementos, como Ramalho Ortigão, são, quanto a mim, apenas elementos de ligação, que nos servem para melhor compreendermos e julgarmos os principais. De facto, Ramalho, por exemplo, que teve, sem dúvida, uma certa importância histórica, foi apenas uma espécie de propagandista da Geração de 70. Portanto, falo de *élite* no sentido de iniciação, de fundação. Afinal, no sentido de consciencialização mais profunda das capacidades criadoras, da formação cultural e das próprias contradições duma geração.

Vejamos agora qual a situação política e social da época. Como se sabe, estávamos na Regeneração, que vai aproximadamente de 1851, isto é, da subida ao poder do marechal Saldanha, até à proclamação da República, em 1910. E a Geração de 70 surge, portanto, como um certo impulso revolucionário, no sentido simplesmente de, a partir das próprias ideias do liberalismo inicial e do primeiro romantismo, o de Garrett e de Herculano, *regenerar*, ou, antes, transformar regressando às origens, voltar a gerar a cultura portuguesa em geral e a literatura em particular. Mas regenerar para lá da regeneração política e económica do marechal Saldanha e de Fontes Pereira de Melo. Lembremo-nos de que Fontes Pereira de Melo

foi o líder dum certo pré-industrialismo português e a Geração de 70, consciente dessa modorra, que foi, afinal, o progresso apenas aparente do fontismo, tentou lutar contra ele. António Sérgio pôs em relevo o parasitismo da política de transporte fontista, oposta a um sistema de produção verdadeiramente realista e mobilizador; com isso dá-nos um pouco a imagem da situação política, económica e social da época. Por outro lado, surgem ideias novas do estrangeiro que vão realmente formar a Geração de 70, as ideias de Hegel, de Marx, de Proudhon, de Comte, de Michelet, etc., graças ao comboio que vinha de Paris, passando por Coimbra. De facto, devido aos livros que esse comboio transportava, houve uma espécie de redescoberta do próprio País através da descoberta de ideias filosóficas, políticas, socioeconómicas e também literárias vindas de França. E essa formação ideológica inicial culminou com as Conferências do Casino, de 1871, em Lisboa. Note-se, desde já, uma diferença muito grande, e mesmo uma incompatibilidade, entre o socialismo utópico de Antero e o republicanismo de Ramalho e de Teófilo Braga. Tal diferença foi extremamente importante na fase inicial de formação da Geração de 70. Por isso gostaria de vos citar dois textos que podem exprimir essa diferença abissal de atitudes do ponto de vista cultural: primeiro, um soneto de Antero, *Mais Luz*, datado de 1872, portanto precisamente da fase inicial da Geração de 70, soneto em que se nota muito a influência de Heine, autor decisivo do romantismo alemão que os nossos primeiros românticos ignoraram completamente, note-se entre parênteses, como tantos outros ainda mais importantes do que Heine (Novalis, Hölderlin, Coleridge, etc.); em segundo lugar, cito um texto de Ramalho em que a, digamos, contestação da situação política e da ideologia em geral do fontismo se exprime através duma cultura extremamente limitada.

Vejamos, portanto, em primeiro lugar este soneto de Antero:

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

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

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

Viva e trabalhe em plena luz: depois,
Seja-me dado ainda ver, morrendo,
O claro Sol, amigo dos heróis!

Poderíamos ainda citar outros sonetos de Antero característicos desta primeira fase, como, por exemplo, o *Hino à Razão*, em que Antero exalta uma Razão bem hegeliana: «Razão, irmã do Amor e da Justiça», etc. Mas creio que, por esta citação breve já estão a ver essa espécie de socialismo utópico que caracteriza Antero e que se exprime desde o início da sua obra de poeta, para além dos próprios textos teóricos.

Contraponho ao soneto de Antero um texto de Ramalho, discípulo de Teófilo Braga, primeiro presidente da República Portuguesa, educado num rígido positivismo comtiano. Ramalho escreve o seguinte contra a Idade Média, a propósito de Camões, num texto que se intitula «A Renascença e *Os Lusíadas*»², texto no qual ele analisa *Os Lusíadas* a partir duma oposição absoluta Idade Média-Renascença, atacando a Idade Média porque para Ramalho ela era apenas idade das trevas:

Do fundo tenebroso da Idade Média tinham saído os três factos fundamentais da civilização moderna — a bússola, a imprensa e a pólvora. [...] A imprensa, soltando as ideias como um enxame luminoso e alado, preenche o mundo com uma claridade nova, e a esse *fiat lux* dissipam-se para sempre as trevas da razão encarcerada na dialéctica sacerdotal.

Repare-se na importância que Ramalho dá à imprensa, e portanto à difusão das ideias ao nível do jornalismo um pouco ou mesmo muito amadorista e sensacionalista da época. Ramalho diz mais adiante, por exemplo, que a Renascença era «uma festa enorme». Repare-se, portanto, na limitação cultural que representa esta posição de Ramalho, tão de acordo com o positivismo comtiano. Como se sabe, a Idade Média não foi uma uniforme era de trevas, houve várias renascenças na Idade Média. E, por outro lado, a Renascença não foi sempre «uma festa enorme». Portanto, houve limitação no sentido em que se exprimi uma cultura preconceituosa, cultura de positivistas amadores que vai ser a cultura da geração republicana. Uma cultura a que chamarei de almanaque, enciclopédica no pior sentido do termo e para a qual as ideias só são ideias porque são «racionalistas».

Esta é, portanto, a situação ideológica a partir da qual se forma a Geração de 70. Quanto à situação literária, ela é essencialmente a de Coimbra de meados dos anos 60. E note-se que tudo o que acabo de dizer sobre ideologia política poderia ser dito sobre a literatura. Isto é: a Geração de 70, na sua fase inicial, põe em paralelo o risco da criação estética e o risco da acção, da intervenção histórica. Ou, melhor: tal como houve oposição às ideias políticas estabelecidas, também houve oposição a uma espécie de ultra-romantismo estabelecido, que era representado por António Feliciano de Castilho. Citarei, a propósito, um texto de Antero que é bastante significativo desta atitude inicial da Geração de 70 e deste paralelismo, uma pas-

² *Obras Completas*, vol. II, 3.^a ed., Lisboa, 1924, pp. 13-14.

sagem célebre da *Questão Coimbrã*³. Antero, pondo em questão a forma, diz o seguinte:

[...] a essência, a coisa vital das literaturas não é a harmonia da forma, a perfeição exacta com que se realizam certos tipos convencionais, o bem dito, o bem feito, um arranjo e uma curiosa faculdade feita para divertimento de ociosos e pasmo de quem não concebe nada acima dessas raras, mas fúteis, habilidades de prestigitador. [...] Provada e admitida a diferença entre um bom ourives e um bom poeta, entre uns lavrados e delicadíssimos enfeites e um sentido e pensado poema — provada fica a necessidade que tem o ministério sagrado das letras de mais alguma virtude além dos dotes mecânicos e exteriores, isto é, a necessidade dum simples e levantado espírito, duma livre inspiração, duma franqueza e independência extremas [...], de alma, para tudo dizer.

Repare-se sobretudo na expressão «um sentido e pensado poema»: já está aqui, em Antero, a relação e a tensão fecunda entre sentir e pensar que será o grande tema arquetípico da obra poética de Fernando Pessoa. A propósito de Antero, Eça falará de «dores duma inteligência»⁴.

É claro que podíamos discutir longamente a questão da forma, porque *forma* não é exactamente só o tal «enfeite de ourives» de que fala Antero. Todos sabemos hoje, através duma série de teorias que vão de Taine a Bachelard, a Spitzer, a Northrop Frye, a Barthes, a Steiner, que a forma é, ou, pelo menos, pode ser, uma expressão essencial do conteúdo e que há uma fusão forma/contéudo que representa nas obras mais elaboradas uma unidade cultural e mítica estruturalmente importante. Todavia, acontece que naquela altura, para Antero, consciente como ele estava de que o grande romantismo europeu, sobretudo ao nível teórico, nunca fora profundamente assimilado em Portugal, a forma era de facto o formalismo, estava realmente morta na poesia de António Feliciano de Castilho, representante de restos dum romantismo português nada inclinado à especulação filosófica e, em geral, pouco culto (e é sobretudo neste sentido que Antero ataca o formalismo de Feliciano de Castilho).

Passemos agora para o ponto 2. A partir desta análise geral da formação da Geração de 70, analisemos a fase de conflito entre revolução cultural e literária, por um lado, e revolução sociopolítica, por outro. Isto é: por um lado, a cultura e, nela predominantemente, a literatura como elementos trans-históricos; por outro lado, a acção revolucionária do escritor na história.

Seria útil talvez, para não nos perdermos em especulações teóricas, tentar definir a palavra *cultura* tal como eu a aplico

³ Cf. *Questão Coimbrã*, na ed. da *Obra Completa* — *Prosas da Época de Coimbra*, Lisboa, Sá da Costa, 1973, pp. 303-304.

⁴ *Últimas Páginas*, 4.^a ed., Porto, Livraria Chardron, 1923, p. 383.

aqui e tal como acho poder ser definida em relação à história, ou, melhor, ao tempo histórico. E cito, a propósito, um teórico que me parece dos mais importantes actualmente, George Steiner, numa passagem de *In Bluebeard's Castle — Some Notes Towards the Redefinition of Culture* em tradução francesa⁵:

Ce n'est pas le passé lui-même qui nous domine, sauf peut-être par le biais des déterminations biologiques. *Ce sont les images du passé*. Celles-ci sont souvent aussi puissamment structurées et contraignantes que les mythes. Images et constructions symboliques du passé se gravent dans notre sensibilité, presque à la façon des informations génétiques. Chaque ère nouvelle se contemple dans l'imaginaire de sa propre histoire ou d'un passé emprunté à d'autres cultures. C'est là qu'elle met à l'épreuve son identité, son intuition d'un progrès ou d'un recul.

Repare-se aqui na ideia de procura da identidade duma época (e, consequentemente, da geração que a representa e do próprio país que essa geração procura redescobrir, *regenerar*) através das *imagens do passado*. Como não pensar, por exemplo, na importância que teve o mito da idade do ouro dos Descobrimentos para a Geração de 70, pelo menos para os seus maiores representantes, especialmente para Eça e para Oliveira Martins?

Aliás, poderíamos ainda citar, para reforço desta ideia, Nietzsche, quando ele diz que a cultura é a «sombra que viaja». Quer dizer: a cultura, para lá da acumulação de conhecimentos, exprime essencialmente a procura duma identidade móvel, sempre inacessível. E desde já esta definição nos aproxima do conceito daquilo a que chamo *exílio*, tal como o tento definir aqui, na criação literária. *Exílio* que é, ao mesmo tempo, o excesso da criação estética em si, como absoluto, e a sua relação com o sentido *histórico* da cultura. Retomo Nietzsche quando ele diz, por exemplo, nas *Considerações Intempestivas*, que «o sentido histórico e a sua negação são igualmente necessários à saúde dum indivíduo, duma nação e duma civilização» e que «o excesso de história, qualquer que seja a época, parece-me hostil e perigoso à vida». Eis, desde já, o essencial: esta espécie de conflito incessante entre uma necessidade de história como, digamos, limite para a força criadora do indivíduo, neste caso específico, o poder criador duma geração, e a necessidade do recuo trans-histórico ou mesmo a-histórico para atingir a essência da criação estética. Finalmente, parafraseando Nietzsche, o excesso de história é *ainda* mais hostil e perigoso para a literatura do que para a vida.

A partir destes tópicos, analisemos agora certos conceitos mais importantes e significativos para a Geração de 70, como sejam os conceitos de socialismo e de progresso. E, analisando

⁵ Ed. francesa, com o título *La culture contre l'homme*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 11.

do-os, embora muito sumariamente, verifiquemos como surge de novo o conflito entre passado e presente, entre acção histórica e mitologia transformada em orientação estética.

Por exemplo: Antero critica a *Teoria do Socialismo*, de Oliveira Martins, num texto de 1872⁶. Para ele, a teoria do socialismo é «o Progresso», mas «não o de Babeuf, ou de Fourier, ou de Saint-Simon, o de uma escola ou de uma seita», antes «simplesmente o da humanidade. [...] Resultado de quê? Do triplo movimento moral, político e económico das sociedades». Ora o mesmo Antero que defendia este conceito humanista e utópico de socialismo, num outro texto, uma carta a Oliveira Martins datada de 1866⁷, diz o seguinte:

[...] o instinto, com todas as suas vozes, tem levantado a sua celeuma no meio do silêncio que eu com a minha razão julgara impor a este ser. [...] O instinto! a tradição! a espontaneidade! a natureza!

Repare-se: Antero está, desde o princípio, dividido entre um conceito de socialismo dominado pela razão universal que conduziria ao progresso, no «triplo movimento moral, político e económico das sociedades», e o impulso vital, que, como o próprio impulso estético criador, o arrasta para a fascinação do irracional, negação do progresso. Um Antero dividido, portanto, entre o progresso como domínio racional da natureza e um vitalismo anárquico.

Por seu turno, Oliveira Martins, que surge um pouco mais tarde na cena cultural do País e que corresponde ideologicamente à fase final da Geração de 70, critica o progresso, mais propriamente o progresso da civilização industrial europeia, em vários textos. Por exemplo, neste texto, que, aparentemente, não é muito importante, mas que de facto é bastante significativo desta atitude de tentação do irracional por parte da Geração de 70, texto datado de 1889, em que Oliveira Martins fala da inauguração da Torre Eiffel⁸:

[...] a Torre Eiffel não passa de um pilar de ponte elevado à décima potência e em que o pasmo do vulgar se explica pela confusão comum do grande com o grandioso. Bem pequeno era o Parténon! Este triunfo quase insolente do progresso material [...] — as nações todas, e muito mais as democracias, procedem como elementos ou forças físicas, obedecendo a leis que saem das correntes chamadas de *opinião* e que as mais das vezes são o contrário duma opinião, porque são uma *vertigem* — o que os franceses chamam *emballement*. [...] E por 300 metros que tenha, como tem, a Torre Eiffel, nem lá do alto se pode ver o futuro:

⁶ *Prosas Dispersas*, Lisboa, Ed. Presença, 1966, pp. 164-165.

⁷ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁸ *Política e História*, vol. II, Lisboa, Guimarães Ed., 1957, pp. 170-172.

apenas se vê o formigueiro de gente ávida de prazer, cega de curiosidade, morta de cansaça, revolvendo-se nas ruas, nos passeios e nos quiosques da grande feira do ano de 1889.

Repare-se como este texto de Oliveira Martins é extraordinariamente actual, levando-nos a comparar esse pretenso progresso francês da sociedade industrial *fin de siècle* ao das actuais sociedades de consumo, aliás também em franca decadência (mas não estaremos noutra fim de século que tem muito a ver com o fim do século XIX, e não com outro qualquer?). Mais do que actual, aliás, este texto é extremamente significativo da atitude de recusa dum certo tipo de progresso material por parte dos mais conscientes e mais cultos representantes da Geração de 70, recusa que de certo modo contrasta com uma vontade de transformação sociopolítica radical do País, a qual conduziria logicamente ao progresso, e não, certamente, a uma nostalgia dum passado glorioso e mítico.

Passemos agora para o ponto 3. Ou seja, vamos agora entrar no domínio que me propus explorar mais minuciosamente e que me interessa acima de todos: o da criação estética em si. Neste caso, a análise dum conceito de certo tipo de literatura a que chamo *de exílio*, ou, melhor, o conceito duma *estética de exílio* que se forma inclusivamente a partir destas contradições fundamentais da Geração de 70. E que será, aliás, a expressão da fase final da Geração de 70, tornada a geração dos Vencidos da Vida, no final do século e em paralelo com a estética decadentista, particularmente desenvolvida em França.

Podemos concluir para já, baseando-nos no ponto 2, que, se há revolução cultural e revolução literária na Geração de 70, ela encontrou, enfim, o seu poder criador decisivo numa atitude de distância perante a história, ou seja, perante a revolução no domínio histórico. É uma atitude que se exprime literariamente, sobretudo em Eça, através da criação duma espécie de anti-herói, que é propriamente o exilado, voluntário ou não, o anti-herói dum exílio *mais interior do que histórico*. Exílio interior que se manifesta em Eça através da ironia e em Antero através dum sentido do trágico que vai até ao niilismo da fase final da sua obra poética. Exílio interior que para Oliveira Martins é a infinita reconstituição em forma de epopeia individual da idade de ouro dos Descobrimentos. Um exílio interior que também implica um elemento de cosmopolitismo a que a nossa literatura não está muito habituada, sobretudo no nosso tão obsessivamente nacionalista século XIX, apesar do cosmopolitismo *aparente* de Garret e do exílio *concreto* dessa primeira geração romântica.

Vejamos, portanto, mais em pormenor o que significa a fase final da Geração de 70 ao nível da elaboração dessa tal *estética de exílio* — e para isso eu permito-me reduzir a análise especificamente a obras mais características, neste sentido, de dois autores apenas: Antero e Eça.

Comecemos por Eça. Se nele predomina essa tendência mais do que em qualquer outro (e aqui abordo um assunto que raramente tem sido abordado, creio, porque quase sempre se vê Eça como representante da literatura realista, ou, mais propriamente, naturalista, à Zola ou Flaubert, não como representante duma renovação estética de maior amplitude que vem de Baudelaire, o qual, quanto a mim, o influenciou muito mais profundamente do que Zola ou Flaubert), se nele predomina essa influência, dizia, é porque tal tendência coincide com aquilo que poderemos considerar uma fase de transição estética importante na literatura europeia. Refiro-me à fase que vai da publicação dos textos de teoria e de crítica literárias de Baudelaire reunidos postumamente sob o título de *L'art romantique* (1869), textos que datam de 1845 a 1866, à afirmação plena do simbolismo de Mallarmé no extremo final do século XIX, fase comparável à do pré-romantismo, de Young e Rousseau a Sénancour e Hölderlin, no final do século XVIII. Fase duma estética da transição, portanto. E podíamos simplesmente partir destes versos de Baudelaire, que dão bastante bem a ideia dum *exílio interior* finissecular, especialmente característico, parece-me, desta fase da literatura europeia em geral:

[...] là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté.

Estes versos de «*L'invitation au voyage*» (o título mesmo do poema não poderia ser mais explícito quanto à ideia de exílio interior), incluídos na colectânea *Petits poèmes en prose*, exprimem bem o que quero dizer. *Là* é para Baudelaire o domínio da distância absoluta do imaginário, a terra-de-ninguém.

Ora, uma vez estabelecidas as devidas diferenças ao nível da história literária, essa é também a função da criação estética de Eça na sua fase final, a mais importante porque a de mais original e universal fusão de tendências. Nela, o *exílio interior* baudelaireano concentra-se, é transposto para uma ideia de pátria perdida, que se exprime inclusivamente em *Os Maias* através da própria ironia. E aqui deverei notar, para aqueles que poderão objectar que, enfim, estou a cair numa visão generalizante, impressionista e excessivamente estetizante, decadentista, etc., que essas leis baudelaireanas da criação, apelando essencialmente para o imaginário, para a transcendência da imaginação simbólica, nem por isso são menos «exactas»: elas implicam uma elaboração intelectual em que predomina a dialéctica pensamento-sentimento, tão importante sobretudo na nossa melhor poesia, de Camões e Bernardim Ribeiro a Fernando Pessoa. Portanto, essa distância essencial exigida pela criação estética não é, de maneira nenhuma, o cair num certo misticismo pouco culto ou num certo cepticismo fácil perante a história, ou ainda num certo decadentismo *blasé*, de que muitas vezes se acusam, em nome de ideologias políticas, escritores que pretendem simplesmente manter-se fiéis ao acto

criador em si. Por outro lado, se há realmente uma ideia de distância na fase final da Geração de 70, distância em relação à história oitocentista, ou, melhor, à acção histórica, à intervenção social, política e mesmo à intervenção cultural na segunda metade do século XIX, é porque há sobretudo um enriquecimento ao nível da própria ideia de história, visando atingir a realidade essencial dum país, libertando-se do circunstancial, da história vivida. Um enriquecimento, uma complexidade, enfim, ao nível do próprio acto de pensar. Cito, a propósito, uma fase de Heidegger que diz que «o que nos faz mais pensar faz-nos pensar no sentido original, quer dizer, abandona-nos ao pensamento». Ora é precisamente este abandonar-se ao pensamento que constitui uma certa forma superior de criação estética na fase final da Geração de 70, sobretudo pela distância estabelecida em relação à situação histórica imediata.

Voltando à ideia duma certa estética dum *exílio interior* finissecular na fase final da obra de Eça e de Antero, faço notar que esta estética não se manifesta forçosamente em obras muito longas e pertencendo a géneros bem definidos, embora, por exemplo, *Os Maias* reflecta também essa estética. Assim, gostaria de citar sobretudo uma obra que é relativamente pouco conhecida e pouco estudada no conjunto dos estudos sobre a literatura portuguesa do século XIX, obra fragmentária, mas que me parece extremamente complexa e significativa. Obra breve, mas, evidentemente, não é por ser breve e fragmentária que ela é menos densa. Aliás, isso passa-se não só em literatura, mas também, por exemplo, na música: para falar ainda do século XIX, um *Lied* de Schumann, na sua inocência febril, não me parece ser menos denso do que uma ópera de Wagner ou uma sinfonia de Beethoven e o fragmentarismo dos prelúdios de Chopin reinventa em complexidade a sistematização dos prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado*, de Bach.

Refiro-me, portanto, a uma obra entre a ficção e as memórias, a *Correspondência de Fradique Mendes*. Quem é este Fradique Mendes? É um verdadeiro duplo de Eça e também, note-se, de Antero. E ousarei mesmo dizer que é um verdadeiro heterónimo pré-pessoano. O próprio Eça no-lo apresenta, numa carta a Oliveira Martins, enviada de Bristol em Junho de 1885⁹:

Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, *dilettante* e voluptuoso, este *gentleman* nosso amigo morreu. [...] Fradique Mendes correspondia-se com toda a sorte de gentes várias, *all sorts of men*, como se diz na Bíblia oficial desta terra. Ele escreve a poetas como Baudelaire, a homens de Estado como Beaconsfield, a filantropos como Santo Antero e a elegantes como (não me lembra agora nenhum elegante a não ser o Barata Loura) e a personagens que não são nada disto, como Fontes. Além disso, tem amantes e discute com elas a metafísica da voluptuosidade.

⁹ *Correspondência*, Porto, Livraria Chardron, 1925, p. 97.

Ora, como se sabe, tudo isto provém dum certo dandismo cultivado a partir dos anos 30, em Paris, por um Musset, um Théophile Gautier, um Baudelaire, o qual, aliás, se opôs ao dandismo como mero exibicionismo de *l'art pour l'art* ¹⁰. Como para Baudelaire, também para Eça, como aliás para Antero, o dândi não é simplesmente o elegante, esse homem-figurino que frequenta o Café de la Paix e que é recebido pela alta sociedade pretensamente aristocrática da Chaussée d'Antin. Eça é antes uma espécie de exilado do espírito, essencialmente anárquico. Precisamente nesse sentido é que foi criado o heterónimo pré-pessoano Carlos Fradique Mendes.

Note-se que Antero contribuiu desde o início para a criação deste heterónimo, desta figura baudelaireana de exilado voluntário, de desenraizado. De facto, Antero publica, entre outros, a 5 de Dezembro de 1869, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, um poema atribuído a Carlos Fradique Mendes e dedicado a Baudelaire, no qual diz: «és o símbolo, tu, dum século fantasma / tão sábio que é ateu.» (Este poema foi depois incluído nas *Primaveras Românticas*). Ora Carlos Fradique Mendes vai acompanhar Eça e Antero até à fase final das suas obras. Ele torna-se, portanto, uma espécie de símbolo desse *spleen*, desse *ennui* que, acima de tudo, marcou a criação literária de ambos, para lá de militanismos circunstanciais. Esse *ennui* que George Steiner define admiravelmente ¹¹:

Boredom ne rend pas bien le terme, pas plus que *Langweile*, sauf peut-être chez Schopenhauer; la *noia* en est déjà beaucoup plus proche. Je pense à un enchevêtrement d'exaspérations, à une sédimentation de *désœuvirements* [em francês no texto original]. À l'usure des énergies dissipées dans la routine tandis que croît l'entropie. À des mouvements sans cesse repris qui, tout comme l'inactivité et pourvu qu'on les prolongue assez, empoisonnent le sang d'une torpeur acide. À une léthargie fébrile. À la nausée molle, que Coleridge dépeint avec tellement de précision dans sa *Biographia Literaria* [...]. Le mot *spleen*, tel que l'emploi Baudelaire, touche au plus près: il évoque la simultanéité — les similarités — d'une attente sans objet, exacerbée et vague, et d'une lassitude cotonneuse. [...] Et je tiens à signaler que cet *ennui* vengeur fait partie de la culture du dix-neuvième siècle au même titre que l'optimisme entreprenant des positivistes et des Whigs.

Esta espécie de *ennui* satânico, da segunda metade e mais propriamente do extremo final do século XIX, que Eça exprime na *Correspondência de Fradique Mendes* surge igualmente em *Os Maias* e corresponde à fase final da Geração de 70. *Ennui* satânico contido no próprio tema principal de *Os Maias*, que é,

¹⁰ Cf., a este propósito, o artigo de Baudelaire intitulado «L'Ecole païenne», in *La Semaine Théâtrale* de 22 de Janeiro de 1852.

¹¹ Ed. citada, pp. 18-19.

não nos esqueçamos, o tema do incesto (a obra faria as delícias dos lacanistas se eles se dessem ao trabalho de a descobrir, o que não é provável... felizmente). *Ennui* satânico de Carlos da Maia, que exprime justamente essa atitude de distância perante a vida imediata, a história imediata; que cultivava esse exílio interior feito de *désœuvrements* tipicamente baudelairiano. Cito uma passagem de *Os Maias* que é extremamente significativa a este propósito ¹²:

Carlos [...] fumando preguiçosamente, continuava a falar na Gouvarinho e nessa brusca saciedade que o invadira, mal trocara com ela três palavras numa sala. E não era a primeira vez que tinha destes falsos arranques de desejo, vindo quase com as formas de amor, ameaçando absorver, pelo menos por algum tempo, todo o seu ser e resolvendo-se em tédio, em «seca».

[...] — Sou um ressequido! — disse ele, sorrindo. — Sou um impotente do sentimento, como Satanás... Segundo os padres da Igreja, a grande tortura de Satanás é que não pode amar.

Ora este *ennui* não é uma atitude mundana, fútil, vagamente aristocrática, desligada da totalidade do ser e da sua reflexão sobre a história e a sociedade. Bem pelo contrário, ela está em Eça intimamente ligada a uma reflexão obsessiva sobre Portugal. E é por isso que, até ao fim da sua vida, Eça viverá sempre e criará a sua obra sempre em função dessa distância que ele próprio foi elaborando e que é a suprema expressão, segundo penso, dessa tal *estética de exílio*, que é *estética de transição*, da Geração de 70.

Cito, para apoiar a minha afirmação, um texto de Eça, quase do final da sua vida, uma carta a Oliveira Martins, que me parece bastante significativa, carta em que Eça diz o seguinte:

Os meus romances no fundo são franceses, como eu sou, 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.

É uma carta escrita do Hôtel du Cheval Blanc, Angers, e datada de 10 de Maio de 1884. As palavras de Eça, que parecem anedóticas, são realmente dramáticas, como o são ainda as duma outra carta, também enviada a Oliveira Martins e datada de Paris, 28 de Janeiro de 1890, carta em que diz:

Se vocês, homens poderosos, pudessem arranjar aí um nicho ao vosso amigo há tantos anos exilado, teríeis feito obra amiga e santa».

¹² 6.ª ed., Porto, Livraria Chardron, 1923, vol. I, p. 199.

Sublinho a palavra *exilado* e volto a repetir que realmente isto é do mais dramático que se escreveu em Portugal. Porquê? Porque, no fundo, define todo o estado de espírito dos maiores da Geração de 70, na sua fase final, a fase dos Vencidos da Vida. Estado de espírito que se reflecte na própria escrita e que leva à criação dum Portugal mítico — aquele Portugal que Carlos da Maia nunca mais encontrará quando, voltando momentaneamente a Lisboa depois de vários anos de exílio voluntário em Paris, encontra «uma gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada», um «velho e rotineiro Portugal» em que a grande novidade, no ar «lavado e largo», é... a Avenida! Estado de espírito que se reflecte também no próprio destino de Antero, que se suicida, como é sabido, num regresso mítico à terra natal, fazendo coincidir exílio e regresso. Em suma: se falo de literatura de exílio ao evocar a Geração de 70, é porque essa atitude de distância física e espiritual a que aludi me parece ser, não só a mais criadora do ponto de vista propriamente estético, mas aquela que mais profundamente define a Geração de 70 e a impõe relativamente ao resto da Europa, situando-a em paralelo com um decadentismo e um simbolismo que se difundem a partir da França.

E ousaria, para terminar, aproximar a Geração de 70, neste sentido, da Geração do Orfeu, a qual se refugia também numa atitude de distância, de exílio interior (por influência, aliás, do decadentismo e do simbolismo) perante a realidade histórica e cultural portuguesa. Basta citar estas palavras de Luís de Montalvor, apresentando o primeiro número da revista: «Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do — Exílio! [...] *Orpheu* é um exílio de temperamentos de arte...» Basta pensar que um Fernando Pessoa se refugia (ia a dizer se exila) na sua formação inglesa, o que o leva aliás a caricaturar injustamente a obra de Eça, que ele nunca compreendeu; que um Sá-Carneiro mitifica Paris e por lá fica, suicidando-se, o que, sendo, claro, um acto estritamente individual, nem por isso deixa de ser um acto significativo dum período da história da literatura europeia em geral e duma atitude estética em particular. Parece-me, portanto, que não seria arbitrário aproximar a Geração de 70, na sua fase final, da Geração do Orfeu, o que aliás teria muito a ver, não só com Portugal e o século XIX, mas também com a relação entre o romantismo, o simbolismo e as várias vanguardas do princípio do nosso século, um certo sentido de ruptura por vezes trágica. Mas, evidentemente, isso seria tema para outra comunicação.