

O ENCANTO DISCRETO DO ROMANTISMO:
DISTANCIAMENTO IRÓNICO E QUESTÕES DE POÉTICA
EM CARLOS FRADIQUE MENDES

MARIA LUÍSA LEAL
Universidad de Extremadura

Resumen

Con este trabajo pretendemos relacionar la creación del primero *heterónimo* colectivo de la literatura portuguesa (un poeta ficticio, con obra y biografía, bajo cuyo nombre se esconden varios autores empíricos), Carlos Fradique Mendes, con el funcionamiento de la ironía.

Por una parte, discutimos la relación de la ironía con el romanticismo portugués y con el realismo de Eça de Queirós, intentando demostrar que, aunque fuera heredero del romanticismo, Fradique Mendes estuvo al servicio de la ruptura de la *Generación de 70* con ese movimiento. Y también que los aspectos innovadores de este verdadero fenómeno literario, que se observan tanto en las cuestiones de poética que él suscita como en los poemas que firma, acaban por rellenar una laguna existente en el panorama literario portugués, como irónicamente se pretendía con su creación. Lo que faltaba era un poeta satánico, y también temas que sólo irán a ser desarrollados por la poesía del final del siglo XIX como el tema de la ciudad, o aún la reflexión sobre el propio hacer poético, en detrimento de la simple repetición de tópicos.

Por otra parte, comentamos algunos poemas que permiten verificar, a través del análisis textual, aspectos importantes de la discusión teórica.

Palabras clave: Romanticismo, ironía, poética.

Abstract

The aim of this paper is to establish a relationship between the creation of the first collective *heteronym* of Portuguese literature (a fictitious poet with his own work and biography, behind whose name several empirical authors hide), Carlos Fradique Mendes, and the functioning of irony.

On the one hand, I discuss the relationship of irony with Portuguese Romanticism and Eça de Queirós's Realism. The aim is to show that, though Fradique Mendes was an inheritor of Romanticism, he was instrumental in the 70s Generation's break-away from

that movement. And also that the innovative aspects of this true literary phenomenon—which are obvious not only in the poetic issues he raised, but also in the poems he signed—filled the gap which used to exist in the Portuguese literary scene and which his creation aimed to make up for. The Portuguese literary scene lacked a Satanic poet and themes that would only be developed in the poetry of the late 19th century, such as the theme of the city or reflections on the poetic act itself rather than a mere repetition of topics.

On the other hand, through an analysis and commentary of some poems important aspects of theoretical discussion can be seen.

Keywords: Romanticism, irony, poetics.

1. *Introdução: Carlos Fradique Mendes entre a sua época e a nossa*

Recordemos em breves linhas um facto que, a justo título, mas de maneira relativamente isolada, Jorge de Sena considerou como uma mistificação da maior importância, isto é, a criação de Carlos Fradique Mendes¹. Quando isto afirmava, em 1965, Jorge de Sena não podia adivinhar que justamente o fim do século xx viria a corroborar essa sua opinião pela implicação tanto dos escritores como da crítica queirosiana na promoção de Carlos Fradique Mendes. Com efeito, esta criação literária que poderia continuar a passar por simples diversão de jovens da Geração de 70, como sugere Jaime Batalha Reis, num testemunho em que não parece reconhecer o mérito de um fenómeno em que ele próprio participou², tem sido recentemente objecto de análise crítica e também um ponto de partida para a criação literária, uma vez que, num período de três anos, viram a luz três romances que incluem na respectiva intriga a figura de Fradique Mendes e as suas cartas, tomando como hipertexto a queirosiana *Correspondência de Fradique Mendes*: trata-se, por ordem cronológica, de *O enigma das cartas inéditas de Eça de Queirós*, de José António Marcos (1996), *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa (1997) e *Os esquemas de Fradique*, de Fernando Venâncio (1999).

Essa mistificação, cuja fortuna parece estar a ser cunhada pelo fim do século xx e princípios do século XXI, no século XIX teve os seguintes momen-

¹ Cf. Jorge de Sena, «Os três Amaros», *Estudos de Literatura Portuguesa-I*, Lisboa, Edições 70, 1981, págs. 133-141.

Em 1973, outro estudioso, Pedro da Silveira, interrogar-se-ia sobre se teria dado demasiada importância, no prefácio a *Versos*, de Fradique Mendes, a este poeta «escasso de obra conhecida e que tão longe está, na qualidade dela, dum Álvaro de Campos e dum Alberto Caeiro», mas apenas como matiz de sugestões tão interessantes como a filiação de um Gomes Leal ou de um Cesário Verde na via de renovação poética aberta por Fradique Mendes. Cf. Carlos Fradique Mendes, *Versos*, Lisboa, Edições 70, pág. 20.

² Cf. Joel Serrão, «Fradique Mendes um heterónimo colectivo», *O primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, págs. 193-216.

tos: 1) publicação de versos assinados por Fradique Mendes na *Revolução de Setembro*, a 29 de Agosto de 1869³ e no *Primeiro de Janeiro*, a 5 de Dezembro do mesmo ano⁴; 2) publicação de *O mistério da estrada de Sintra* em folhetins no *Diário de Notícias*, em 1870⁵; 3) publicação, por Eça de Queirós, da *Correspondência de Fradique Mendes*, primeiro em jornais, no ano de 1888. E a título póstumo, em livro, em finais de 1900.

Recorde-se em que consistiu a mistificação cujos momentos acabamos de passar em revista: trata-se, segundo os termos utilizados pelos autores implicados, da criação colectiva de um poeta satânico da família de Baudelaire, seduzido pelo culto da forma à maneira de Théophile Gautier e influenciado por Leconte de Lisle e Vítor Hugo. Esse poeta, que aparece episodicamente como personagem d'*O mistério da estrada de Sintra*, verá a sua «biografia» fictícia desenvolvida por Eça de Queirós em 1888. Isto é, será com o segundo Fradique Mendes —o da *Correspondência* de Eça— que o primeiro, o que escondia as identidades de Antero, Eça e Batalha Reis, ganhará o seu pleno sentido de heterónimo, ou seja, um autor com obra própria e biografia, mas destituído de existência no universo empírico. De nada servirá procurar o túmulo de Fradique Mendes perto do de Balzac, no cemitério do Père Lachaise, em Paris; ele não existe, tal como nunca existiu «uma» pessoa com o nome de Fradique ou com a biografia que se lhe atribuiu. Porém, o facto de não estarmos diante do fenómeno típico da heteronímia —o desdobramento de um «eu» em várias personalidades literárias— parece ter dotado esta criação, convergência de vários «eus» numa única personalidade literária de grande plasticidade, de um estranho carácter: o da proliferação desses «eus» ao longo do tempo.

2. Uma estética da ironia

Depois da apresentação sumária do fenómeno Fradique Mendes, passemos à reflexão acerca da similitude desse fenómeno com o funcionamento da ironia. Em primeiro lugar, tomarei em consideração a obra de Maria

³ Na sua *Correspondência de Fradique Mendes*, Eça de Queirós fará remontar essa publicação a 1867, mas os factos não o confirmam.

⁴ Trata-se de versos escritos maioritariamente por Antero de Quental, mas também Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis participaram na produção poética deste heterónimo colectivo.

⁵ Reportamo-nos ao romance escrito por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão e publicado como se se tratasse da história verídica de um crime. É mais outra mistificação literária e, na parte redigida por Eça de Queirós, aparece-nos a personagem de Carlos Fradique Mendes. Quer isto dizer que, entre 1869 e 1870, Fradique Mendes apareceu na imprensa portuguesa primeiro como poeta satânico e depois supostamente como pessoa envolvida numa obscura história de crime e mistério.

de Lourdes Ferraz *A ironia romântica*⁶ e, concretamente, o ponto em que recorda que, em Sócrates, a ironia constitui um verdadeiro método de análise que permite uma visão crítica do mundo. Em segundo lugar, a tese da própria autora segundo a qual a ironia, como figura retórica, não incide sobre elementos do enunciado ou sobre a totalidade do mesmo, mas sim sobre a própria enunciação: para haver ironia tem de haver a intenção de fazer ironia por parte de um enunciador e a captação dessa intenção por parte de um receptor. Ou seja, a ironia, para ser eficaz, implica a existência de comunicação. Isto levou Maria de Lourdes Ferraz, na obra acima citada, a duas ilações de extrema importância: 1) a literatura onde está presente a ironia não é só arte da representação, é também arte da comunicação; 2) a ironia não é um condimento a adicionar ao romantismo, é antes o fundamento da estética romântica. Logo, esta apresentar-se-á como uma estética da comunicação em que reconhecemos uma subjectividade que manifesta a intenção de fazer ironia. Podemos acrescentar que essa subjectividade é afectada por essa intenção irónica, que institui um distanciamento face a todo e qualquer tipo de sentimento monolítico, dado que introduz fissuras no «eu» do narrador-autor —partindo do princípio de que é esta entidade que manifesta a intenção irónica⁷.

Antes de avançarmos no propósito de demonstração de que a criação de Fradique Mendes está intrinsecamente ligada à ironia, gostaria que nos detivéssemos em algumas questões relacionadas com os períodos literários em questão: a ironia é um traço distintivo do romantismo? Ou sê-lo-á do realismo? Haverá uma ironia tipicamente romântica e outra tipicamente realista? Se sim, o que é que as distingue? Ou ainda, a ironia que associamos a Fradique Mendes constitui uma herança romântica ou anuncia a estética realista?

A resposta às questões acima formuladas justifica a releitura de um ensaio clássico da crítica queirosiana: *Eça de Queirós, uma estética da ironia*, escrito por Mário Sacramento em 1945 e reeditado em 2002. Este ensaio não problematiza a ironia como traço periodológico, antes a aponta como eixo fundamental

⁶ Cf. Maria de Lourdes Ferraz, *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

⁷ É difícil encontrar esta atitude irónica no lirismo romântico. Ao exigir o distanciamento e a multiplicação de locutores no pólo enunciador (por exemplo um locutor responsável pelo sentido literal de uma asserção; outro, pelo contrário deste; outros tantos quantos os matices irónicos), a ironia aproxima-se mais da poesia que postula uma poética do fingimento do que do lirismo sentimental. A poesia satírica, onde a ironia é um efeito buscado, está justamente no pólo oposto ao da subjectividade lírica, tecendo por isso mais relações com o real criticado. A dissolução dos modelos líricos provocada pelas vanguardas do século xx tem um alcance poderosamente irónico. Distinguiria, por conseguinte, o comportamento do sujeito poético e o do narrador-autor que se manifesta, por exemplo, na obra novelesca de Garrett ou Camilo.

de uma poética individual, presente ao longo de toda a obra do autor. No entender de Mário Sacramento, ela apresentaria uma evolução em direcção à maturidade irónica, que, uma vez atingida, não registará ulteriores evoluções. Ora, a *Correspondência de Fradique Mendes* integrar-se-ia, justamente, nas obras que se situam no ponto de chegada dessa evolução —atingido em 1880, com o terceiro *Crime do padre Amaro*—, do mesmo modo que a criação de Fradique estava no seu ponto de arranque. Por outras palavras, a ironia queirosiana é vista como um processo em que maturidade irónica e construção da estética realista são uma e a mesma coisa. Atentemos no seguinte passo do ensaio de Mário Sacramento:

«Importa reconhecer que [...] a Ironia, longe de constituir uma quebra na sua estética realista, *lhe é o motor*; que sem a ironia nunca seria Eça um *artista* realista; que o *seu* realismo é esse —o realismo— irónico e só por aí se salvou de ser “um simples modo de expor, minudento, trivial, fotográfico” —como ele dissera no *Casino*. Realismo e ironia, na sua obra, são tão inseparáveis como, na comum imagem, as duas páginas de uma folha»⁸.

Temos, então que, para Maria de Lourdes Ferraz, a ironia é «o fundamento último da estética romântica»⁹ ou o «princípio estético do romantismo»¹⁰ enquanto, para Mário Sacramento, ela é «o motor» da estética realista queirosiana. Estarão os dois críticos a afirmar coisas opostas, como à primeira vista poderá parecer? Ou será a ironia um traço que, embora sirva para caracterizar períodos e correntes, se modifica em função das épocas literárias, como qualquer outro traço?

Dentro dos parâmetros estabelecidos por Maria de Lourdes Ferraz, a ironia é «uma manifestação de comunicação» e «uma estrutura linguística»¹¹. Na abordagem de Mário Sacramento, que passa em revista vários casos emblemáticos da cultura ocidental, «quando uma consciência das antinomias vai desacompanhada de acento afectivo, desiste de as integrar numa unidade que as supere e tem horror ao *pathos* —entra em Ironia»¹². Isto é, quando o sujeito criador— a que Mário Sacramento não alude enquanto tal, deixando em aberto qual o foco da consciência a que se refere, podendo este ser tanto o narrador como as personagens do romance —não opta pela expressão do sentimento, desiste do sublime e se afasta do modelo trágico, aproxima-se da ironia.

⁸ Cf. Mário Sacramento, *Eça de Queirós, uma estética da ironia*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pág. 112.

⁹ Cf. *op. cit.*, pág. 41.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 47.

¹¹ Cf. *op. cit.*, pág. 47.

¹² *Ibidem*, pág. 19.

É óbvio que, ao postular a superação dos modelos romântico e clássico, Mário Sacramento converte a ironia num anúncio de realismo. Porém, através dos próprios exemplos fornecidos, vemos que a ironia é aquilo que possibilita a superação do *bovarismo* em Eça, uma vez que a encontramos mais desenvolvida no autor do *Primo Basílio* que em Flaubert. Assim, a impressão com que ficamos depois da leitura do ensaio de Mário Sacramento é a de que a ironia é a principal característica do estilo concreto de Eça de Queirós e não da escola realista propriamente dita. A ela se deve a superação dos frios princípios dessa escola, que lhe permite chegar ao ponto em que, em vez de os servir, se serve «de todos e de tudo»¹³.

Talvez fosse mais produtivo considerar então a ironia como traço tanto do realismo português consubstanciado na figura de Eça, como do romantismo consubstanciado nas de Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco. Do acima exposto resulta também que a ironia que rodeia Fradique Mendes não é um traço suficiente para decidirmos se este heterónimo colectivo constitui uma herança romântica ou anuncia a estética realista queirosiana. De resto, a própria relação da Geração de 70 com o romantismo ao qual se opôs militantemente¹⁴ é fundamental para compreendermos que mesmo as obras que procuram obedecer ao paradigma realista, afinal de contas revelam sempre um maior ou menor afastamento em relação a ele. Ora, tanto em finais dos anos sessenta do século XIX, como a partir da década de oitenta, reconhece-se nesse afastamento a actuação do paradigma estético romântico. Isso explica que nos encontremos perante textos genologicamente híbridos, como os folhetins das *Prosas bárbaras* de Eça ou a prosa de Raul Brandão, percorrida pela expressão dolorosa da oscilação entre o sonho e a dor, que vários críticos têm aproximado da poesia. Na verdade, tem razão Joaquim Manuel Magalhães quando afirma:

O facto de a poesia portuguesa nunca ter assumido o Romantismo como uma categoria histórica precisa impediu que, ao longo dos anos desde o início

¹³ *Ibidem*, pág. 169.

¹⁴ Leia-se, a propósito, aquilo que escreve Jorge de Sena: «...se poderia dizer-se que a chamada Geração de 70 ou o que ela simboliza levou certos aspectos do Romantismo à sua realização máxima [...] a verdade é que ela representa, no movimento romântico, em sentido lato, aquilo que transforma um movimento numa época, isto é, o que, negando um movimento e superando-o, vai levá-lo à destruição final, colocando-o numa perspectiva cronológica mais ampla. Parnasianismo, Realismo esteticista (que se opõe, como crítica da sociedade, ao realismo romântico), Decadentismo (este logo seguido de Esteticismo e de Simbolismo), como o Naturalismo que decorrerá da transformação esteticista do realismo romântico, todos se ergueram contra a herança romântica —mas numa tremenda nostalgia do que o Romantismo fora ou poderia ter sido». *Cf. op. cit.*, pág. 101.

do século XIX até aos nossos dias, ela conseguisse deixar de assumi-lo como uma categoria estética continuamente presente¹⁵.

Procurando concluir: por um lado, temos a relação problemática entre Fradique Mendes e o romantismo. Nos anos setenta e oitenta do século XIX, Antero de Quental estará a escrever, tardiamente, a grande poesia do romantismo português. Ora, Antero «reconheceu» Fradique quando voltou a publicar poemas seus nas *Primaveras românticas*. A necessidade de ruptura, em Antero, surgiu por choque com a geração ultra-romântica. Com o confronto aberto da *Questão coimbrã*, Antero terá exorcizado o fantasma do romantismo de escola e as características românticas que reconhecemos na sua poesia não se devem a uma influência tardia de um modelo literário, mas à sua própria mundividência, que, indubitavelmente, seleccionou traços estéticos do romantismo, embora não directamente do português. É precisamente esse o caso do satanismo, partilhado com Eça de Queirós sob o nome de Fradique Mendes. Depois da poesia ultra-romântica do *Trovador* e do *Novo Trovador*, depois da própria poesia de Antero de Quental, Cesário Verde parece ser um poeta sem filiação nacional. Porém, a temática citadina e o «lirismo de humilhação» que submete o sujeito poético às mulheres fatais e indiferentes que Cesário provavelmente bebeu em Charles Baudelaire já estão presentes em alguns poemas de Fradique, saídos da pena de Antero. Assim, para podermos valorar a poesia de Carlos Fradique Mendes, é necessário devolvê-la ao momento em que foi escrita, não para medirmos o impacto da respectiva recepção literária, mas sim as condições que a tornaram possível. Tendo em conta que o *status quo* ainda estava em sincronia com o ultra-romantismo, a poesia de Carlos Fradique Mendes funda de facto uma ruptura e tem um alcance inovador, sendo por isso o seu conhecimento bastante útil para a compreensão da evolução das formas literárias nos últimos trinta anos do século XIX.

Por outro lado, temos a relação entre Fradique Mendes e uma estética da ironia. Mais que decidir se a criação de Carlos Fradique Mendes é uma veleidade romântica dos jovens Eça, Antero e Batalha Reis ou um acto de distanciação em relação aos exageros da geração ultra-romântica, seria importante sublinhar a sua dimensão irónica. Aquilo que este heterónimo colectivo parece ter de mais produtivo é um funcionamento semelhante ao da ironia. Da mesma forma que por detrás do enunciado irónico existem vários locutores, não identificáveis com enunciadores concretos, que são responsáveis pela pluralidade de sentidos desse enunciado, por detrás de

¹⁵ Cf. Joaquim Manuel Magalhães, *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pág. 290.

Fradique Mendes existe uma pluralidade de autores empíricos. A pluralidade enquanto tal parece ser estimulante e convidar a que outros se acrescentem a esse heterónimo compósito.

3. *Da inovação à fruição poética: análise de textos*

3.1. SATANISMO E FIGURAS DE ESTRANHAMENTO

As leituras, necessariamente breves, que a seguir se apresentam destinam-se a estabelecer uma ponte entre a inovação, referida por vários críticos, e a fruição poética, que poucos ousam afirmar, dada a escassa maturidade da escrita de Carlos Fradique Mendes. Aquilo que se pretende, com o presente estudo, é renunciar a este juízo de valor e postular que, independentemente do valor estético de cada poema, as características do fenómeno que está associado à sua escrita e primeira publicação¹⁶ justifica a passagem do simples conhecimento factual —e até teórico— de Carlos Fradique Mendes à análise da sua poesia.

Começaremos por «Serenata de Satã às estrelas», poema que, segundo Pedro da Silveira, que se baseia em depoimentos contemporâneos¹⁷, ou o especialista Joel Serrão, saiu da pena do autor empírico Eça de Queirós, identidade escondida sob o fictício Fradique. Trata-se de um texto iconoclasta e satânico, na linha do pronunciamento de Batalha Reis, onde um conjunto de efeitos estilísticos contribui para o estranhamento que o próprio tema poderia suscitar no universo literário da época. O sujeito poético começa por proclamar, alguns anos antes de Nietzsche, que Deus está morto, o que se justifica, dramaticamente, pelo facto de ser Satã que assume o discurso subjectivo. Ao dirigir-se às estrelas como suas confidentes parece continuar um tópico romântico; porém, os termos em que o faz operam uma verdadeira transformação do lugar-comum, que se consegue através de efeitos estilísticos no mínimo curiosos.

As estrelas, presentes no céu das «noites triviais e desoladas» [v. 1], são as testemunhas da transformação sofrida por Satã. É justamente por elas o terem conhecido antes da sua queda que se lhes dirige, confrontando-as com aquilo em que se converteu; tudo isto para sublinhar que, paralelamente à sua transformação, também o próprio Deus se transformou. Se ele, Satã, se vê forçado a vagar pelo mundo sem qualquer espécie de poder, Deus, por seu turno, há já muito que está morto. As estrelas, com as suas constelações, representam elementos da religião rejeitada por Satã: em primeiro lugar, o

¹⁶ Só Antero de Quental incluirá os seus poemas na sua obra ulterior.

¹⁷ Cf. prefácio de Pedro da Silveira a *Versos* de Carlos Fradique Mendes, Lisboa, Edições 70, pág. 21. Aqui, cita os depoimentos de Adriano Pimentel e Jaime Batalha Reis.

misticismo e o passado estado de ligação, quando Satã partilhava com elas o seio da divindade. Uma vez quebrado esse estado, Satã insurge-se contra a simbologia que assimila as estrelas aos pregos numa cruz. Esta postura entra na lógica do intertexto bíblico, que nos dá a conhecer a revolta de Satã. Porém, a construção metafórica que a veicula provoca um efeito de estranhamento. Na primeira estrofe, as estrelas aparecem como «gotas de luz» [v. 4] que Satã gostaria de beber; na segunda, como «ais de luz» [v. 5] que um sujeito infeliz teria ido soltando pelos ares, em pranto; na terceira, como «sementes de luz» [v. 4] que Satã, transformado em ave do céu, desejaria comer. Temos, desta forma, um sujeito poético que nos apresenta as estrelas através da associação, ao campo semântico visual —que seria o esperado— de um campo semântico tátil: a luz das estrelas é líquida e, sendo líquida, leva-o a desejar bebê-las. Na segunda estrofe, a sinestesia torna-se mais subtil, a luz das estrelas aparece associada ao som e à emoção, para além de se repetir a associação tátil: as estrelas são soluços de luz, suspiros, lágrimas caladas, sementes que o sujeito poético desejaria comer. Tanto beber como comer são processos de assimilação de objectos em princípio muito diferentes das estrelas e que, neste caso, implicam a destruição da natureza própria do objecto assimilado.

A relação do sujeito poético com as estrelas é extremamente ambivalente. Embora sejam vistas como «lúcidas e antigas camaradas» [est. I, v. 3] e ocupem o lugar do «tu» na estrutura dialogal do poema, ele não lhes reconhece um estatuto de reciprocidade como sujeitos, antes as vê como objectos destinados a alimentá-lo. Isto, apenas no campo do seu desejo. Outra coisa será o campo da realidade, em que as vê como «cardos de luz» [est. IV, v. 3]. E, em vez de querer afastar-se desses «cardos de luz», como no tempo anterior à sua queda, no presente da enunciação desejaria rasgar neles os pés.

A partir da quinta estrofe, assistimos a uma segunda série de assimilações das estrelas. São «o musgo velho / Das paredes do céu desabitado» [est. VI, vv. 2-3], são a poeira que se desprende do evangelho quando Satã o calca aos pés, são «o pó dos deuses sepultados» [est. VII, v. 2]. Finalmente, passará das estrelas aos próprios deuses, «magros esboços do ideal», para terminar com uma paródia da sentença bíblica: em vez de ser Deus a recordar aos homens que são mortais, temos Satã a recordar aos deuses que já estão mortos, insistindo no lado escatológico dessa morte: «Só com rasgar-se a folha dum missal, / Vós caís mortos, hirtos, gangrenados» [est. VII, vv. 4-5]. E, como conclusão: «*Lembraí-vos que sois pó enegrecido, / E cedo em negro pó vos tomareis*» [est. VIII, vv. 4-5].

Para terminar esta análise conviria sublinhar a teatralidade presente no poema, com uma pontuação plena de exclamações, interrogações e reticências que representam a angústia de Satã, profundamente dilacerado pela expulsão

divina, dividido entre o passado e o presente e, ainda, esse tempo dos desejos não realizados que é o imperfeito do conjuntivo. Para a teatralidade contribui também o recurso à figura retórica da apóstrofe, que obriga a deslocar constantemente a direcção do discurso, uma vez que o sujeito poético utiliza diversos vocativos: «ó flores da cruz», «Vós... deuses», «Ó velho Deus! Ó Cristo dolorido!». E, também, o *pathos* que se consegue com o efeito *boomerang* da sentença típica da poesia do desengano, em que se recordava ao homem a sua condição de mortal. Agora é Deus que deve ter consciência de que já é pó e de que, no futuro, também não será mais do que pó.

3.2. A NOVA ATRACÇÃO PELO VÍCIO

Neste ponto tomaremos em consideração três poemas por detrás dos quais está o autor empírico Antero de Quental. Trata-se dos sonetos «Intimidade» e «As flores do asfalto» e do poema «Noites de Primavera no Boulevard». São textos em que a dimensão paródica é importante e que se afirmam *a contrario* do género lírico, o que contribuiu para a respectiva transformação e, de alguma maneira, abriu caminho a Cesário Verde. No poema «Intimidade», o sujeito poético começa por nos apresentar a imagem de um tu feminino, tendo como pano de fundo o Boulevard, isto é, por sinédoque, a cidade contemporânea. A mulher passa pelo Boulevard e exerce uma forte atracção sobre a multidão. Surpreende pela beleza, para a qual o sujeito buscará um símile novo: «És bela —e se te não comparo à rosa / É que a rosa, bem vês, passou de moda...» [v. 1]. O elemento de comparação de que o repertório da tradição lhe permitiria dispor mais facilmente seria a rosa, mas essa «passou de moda» [v. 4]; desistirá, por isso, de buscar uma nova flor, contentando-se em chamar à mulher «flor caprichosa» ou, simplesmente, «flor». Note-se que quando o sujeito problematiza a busca de um símile converte a linguagem poética em metalinguagem, cruzando o plano do processo criativo com o do próprio enunciado poético.

Na segunda parte do soneto, constituída pelos dois tercetos, surge o motivo da intimidade: é na intimidade que mais quer a esta mulher, quando ela lhe jura, mentindo, que o ama. Temos, então, dois elementos inovadores: 1) primeiro, o sujeito poético admira uma mulher que se destaca da multidão cidadina e é desejada por essa multidão; o amor do sujeito não nasce do sentimento, mas da percepção do desejo alheio. 2) Na intimidade, o desejo do sujeito poético aumenta por actuação do fingimento; ele tem consciência de que a mulher finge o sentimento amoroso e é esse fingimento que, justamente, lhe desperta o desejo.

No segundo soneto, «Flores do asfalto», retoma-se o motivo da flor: enquanto no anterior surgia a negação da flor passada de moda —a rosa— para se chegar à flor não nomeada, apenas apodada como «caprichosa», neste

assistimos ao confronto de dois tipos de flores: as do lirismo tradicional, as perfumadas flores da juventude, as do *locus amoenus*, de perfume suave e espiritual e as flores da cidade, nascidas sobre o asfalto, com o seu aroma novo. Estas «têm o que mais as almas apeteçam... / Têm o aroma irritante e acre do Vício!» [vv. 13-14]. É este aroma, e tudo aquilo que ele arrasta, que inebria o sujeito poético.

No terceiro poema desaparece o motivo da flor, mas permanece o tema do vício ligado ao cenário da cidade. Trata-se de um poema apocalíptico, construído como uma visão de Dante ou de S. João, um inferno constituído por vários círculos, tal como surge, por exemplo, no quadro de Pieter Bruegel intitulado «La chute des anges rebelles». Este movimento circular, centrípeto, que progride na direcção do abismo, é iluminado pela luz do gás. Mas acompanhemos um pouco a progressão do sentido dos versos alexandrinos, de rima emparelhada, onde a sintaxe e o verso geralmente não coincidem, isto é, onde o encavalgamento contribui para um efeito de vertigem acentuado por figuras de acumulação tais como o assíndeto, o polissíndeto e a enumeração caótica. O sujeito sai de casa ao entardecer e, na sua deambulação pelas ruas da cidade, encontra-se com um tumulto que compara a uma visão infernal e que o leva a afirmar: «Sai desta confusão uma horrível poesia, / Uma volúpia atroz, uma estranha magia / Que irrita, acende e faz os sentidos arder» [vv. 10-13]. E, mais adiante: «O vício é formosura —o vício é poesia—, / Parece a criação ter por lei a folia» [vv. 31-32]. A exaltação do vício, da loucura e até do crime¹⁸ são expressão de um sujeito que está convencido de que nele habita Deus e que tudo o resto é só matéria morta. O sujeito poético postula, de maneira histriónica, uma espécie de superioridade em relação ao desabar do mundo à sua volta e, depois do grito, reduzir-se-á ao silêncio, figurado por um corte no poema, graficamente marcado por reticências no lugar de dois versos. A esse silêncio seguir-se-á uma profunda mudança de sentido: na primeira parte, o sujeito poético é apenas um sujeito de percepção que, munido de referências culturais que o ajudam a ler o mundo, contempla o espectáculo da cidade. Neste sentido, podemos dizer que anuncia Cesário Verde. Na segunda parte, é afectado por aquilo que antes se limitava a captar. Sente-se rodeado pelo abismo e admite que a sua alma foi tomada pela vertigem. Entrega-se a uma deambulação em delírio pela cidade, esse mundo de artifício, e chega a um estado de perfeita confusão, tal como podemos ler nos versos finais do poema: «O mundo é artifício! —e, incerto, nem já sei / Se estes bicos de gás são realmente estrelas, / Ou só bicos de gás essas esferas belas!» [vv. 52-54].

¹⁸ Vejam-se os versos 37 e 38: «Se o Vício não bastar, no Crime pode haver / Magia e atracção e fonte de prazer!».

Se deixarmos de lado a dimensão metafísica deste poema, elementos como um sujeito poético em deambulação por uma cidade ao entardecer ou a confusão perceptiva associada ao gás fazem-nos pensar, necessariamente, em Cesário Verde. E, naturalmente, a temática cidadina leva-nos a incluir Fradique Mendes na linhagem de um Baudelaire autor de versos como «La foule assourdissante, autour de moi, hurlait»¹⁹ ou do Verhaeren de *Les villes tentaculaires*²⁰.

3.3. A SUBVERSÃO DO GÉNERO: A PARÓDIA

«LISBOA AO DOMINGO NO CHIADO»

Pedro da Silveira publica na sua selecção de *Versos* de Fradique Mendes um poema intitulado «Lisboa ao Domingo no Chiado», embora tenha consciência de que não foi escrito por Eça, nem por Antero, nem por Batalha Reis²¹. Ele chega a arriscar que pode tratar-se de uma brincadeira de Junqueiro e Guilherme de Azevedo, mas não tenho ao meu alcance provas conclusivas de serem estes os autores empíricos. De qualquer forma, aquilo que verdadeiramente nos interessa é que se trata do mesmo fenómeno de proliferação de autores empíricos por detrás de um único autor fictício. Trata-se também, neste caso concreto, ao proceder-se a um *pastiche* da temática cidadina com fins verdadeiramente paródicos, de uma utilização da ironia.

A observação de aspectos meramente formais leva-nos a concluir que o poema parodiado é o acima referido «Noites de Primavera no Boulevard»: também neste predomina o verso alexandrino (dos oitenta e sete versos que compõem o poema, incluindo três que são apenas reticências, há apenas oito que não são alexandrinos), a rima é emparelhada, o poema é constituído por duas partes, uma em que o sujeito poético se limita a perceber a cidade e uma outra em que se volta para si próprio, parte esta que surge depois de três versos constituídos apenas por reticências. Para além destas analogias formais, a temática cidadina dos dois poemas leva-nos à mesma conclusão. Porém, o poema enquanto tal tem como objectivo desconstruir a poesia de Fradique Mendes ou atingir aquele que, em termos paródicos, poderia ser considerado «filho da Utopia e primo do Ideal», isto é, Antero. Feitas estas ressalvas, para o leitor que admite qualquer autor empírico por detrás de Fradique Mendes

¹⁹ Trata-se de um verso de um poema de *Les fleurs du mal*, obra que teve a sua primeira edição em 1857.

²⁰ Obra bastante posterior, de 1895.

²¹ Escreve Pedro da Silveira: «Quanto às duas últimas composições, que encontrei subscritas por Fradique Mendes, já se aceitará que as considerem apócrifas, dado o facto de não provirem dos veros criadores do mito. «Lisboa ao Domingo - no Chiado» ia eu jurar que é uma brincadeira de Junqueiro e Guilherme de Azevedo, quer pelo estilo quer tendo em vista o jornal onde foi publicada». *Cf. op. cit.*, pág. 21.

e a quem aquilo que interessa é Fradique Mendes enquanto tal —um autor fictício cuja poética não pode ser entendida independentemente da ironia—, esta paródia vem enriquecer substancialmente este fenómeno literário.

O sujeito poético começa por se dirigir, no verso que abre o poema, à lama do Chiado: «Ó lama o Chiado, ó lama do bom-tom». A lama do Chiado representará a cidade de Lisboa, mas também a sociedade lisboeta burguesa e pretensiosa, sensível ao «bom-tom». O destinatário é, também, o tema do poema, mas antes de desenvolver o tema da cidade, o sujeito deter-se-á longamente na sua criação poética, criticando, dessa forma, outras criações poéticas. Afirma que gostaria de fazer um poema com «a verve de Musset e o rir de Gavarni», isto é, onde aliasse a expressão do sentimento com o lado caricatural da existência; porém, dada a utilização que supunha que o poema iria ter —«para no fim de tudo encher uma coluna / De um jornal de dez réis levado da fortuna, / Que amanhã dormirá numa tenda boçal / Entre um queijo flamengo e as odes do Vidal» [vv. 11-14]—, chega à conclusão de que não vale a pena o esforço. Ao preocupar-se com o carácter utilitário da poesia, que obviamente não o tem, mostra-nos como são irrisórias as insurreições poéticas, uma vez que, por distantes que se pretendessem os versos do satânico Fradique Mendes do ultra-romântico Carlos Vidal, todos acabam como papel de embrulho.

A segunda estrofe mantém o mesmo tom, mas a paródia agora é a da tradição literária que une o classicismo ao barroco e ao romantismo, através de usos metafóricos tópicos como o «vergel florido», «uma boca escarlate» ou outros. O sujeito poético considera-se incapaz de o fazer por falta de um determinado tipo de papel, de letra ou de um editor específico, dos olhos de uma pessoa amada em vez dos olhos do leitor, isto é, de um número significativo e relativamente absurdo de elementos extrínsecos à criação poética.

Depois destas elucubrações iniciais, o sujeito poético propõe o regresso ao Chiado. Escolhe um ponto de observação e decide-se a ver desfilar a Lisboa burguesa, fornecendo quadros que, embora com o traço grosso da caricatura, se aproximam da representação realista de Lisboa na obra de Eça de Queirós, concretamente, nos *Maias*, onde se escolhe precisamente o mesmo coração nevrálgico da cidade (o Chiado, a porta da Havanesa) para melhor lhe revelar os podres ridículos. As personagens tipo desfilam enquanto o dia segue o seu curso, do meio-dia às cinco da tarde, hora em que este tipo de registo se detém para se passar a outro, depois desse silêncio composto por três versos que são apenas reticências, a que já várias vezes aludi.

Na última parte do poema passamos a uma notação temporal completamente diferente e a uma suposta mudança temática, a aurora desabrocha e o sujeito poético afirma a sua tristeza. Porém, em vez de desenvolver a questão

da tristeza, anula o efeito que este tema poderia causar através da menção de uma outra personagem tipo, um brasileiro que ressona ao seu lado, para depois aproveitar a contiguidade com esse elemento caricato para ridiculizar um elemento de um outro plano, o seu próprio fazer poético: «E, enquanto o meu vizinho (um brasileiro) dorme / Fazendo variações no cornetim nasal, / Eu filho da Utopia e primo do Ideal / Tenho estado rimando esta canção florida, / Que seria melhor, não sendo tão comprida» [vv. 83-87].

Em suma, neste poema é mais importante a dimensão metalinguística e o plano da enunciação que o próprio enunciado. As partes que pertencem claramente ao plano do enunciado são atingidas pela ironia que é flagrante no plano da enunciação, onde nos deparamos com uma proliferação de elementos deícticos típicos. A ruptura do plano do enunciado pela irrupção do plano da enunciação, a figura do sujeito poético que dialoga e reclama a cumplicidade do leitor, a suposta auto-ironia que na verdade não o é porque não há um «eu» por detrás de Fradique Mendes, nem tão pouco um «nós», mas vários «eus» pretensamente anónimos, são, afinal de contas, aspectos inovadores que nos permitem defender a necessidade de ler e analisar os poemas de Fradique, e não apenas de comentar aquilo que representou na literatura portuguesa do século XIX.

Se a poesia de Fradique Mendes não constitui, nem pouco mais ou menos, aquilo que de melhor se escreveu no seu tempo, e se fica muito aquém do grande poeta Antero de Quental, a verdade é que as questões de poética que nos coloca são de suma importância. E a essas questões não se pode aceder senão pela leitura dos textos.