



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O "FRANCESISMO"
NA LITERATURA PORTUGUESA

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA

Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO

Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA

Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

ÁLVARO MANUEL MACHADO

O “Francesismo”
na Literatura Portuguesa



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**O «Francesismo»
na Literatura Portuguesa**

Biblioteca Breve / Volume 80

1.ª edição — 1983

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Cultura

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

A. Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luís Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10.

Janeiro 1984

... num pequeno país como Portugal, tem havido o compreensível desejo de cultivar as diferenças que justificam a sua autonomia, e um dos modos de se diferenciar da vizinha Espanha — mais propriamente de Castela — foi, no plano cultural, dar a primazia à França.

JACINTO DO PRADO COELHO
em Originalidade da Literatura Portuguesa

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
1. “Francesismo” versus iberismo	7
2. “Francesismo” versus provincianismo	9
I/ “FRANCESISMO”, NEOCLASSICISMO E PRÉ-ROMANTISMO	14
1. Influência geral da França até princípios do século XVIII ..	14
2. Início do ‘francesismo’: “estrangeirados”, árcades e pré- românticos	20
II/ “FRANCESISMO”, ROMANTISMO E PÓS-ROMANTISMO	38
1. Romantismo, nacionalismo e moda romântica francesa	38
2. A Geração de 70: “francesismo”, individualismo e cosmopolitismo	53
III/ “FRANCESISMO”, SIMBOLISMO E MODERNISMO.....	82
1. “Francesismo” e esteticismo <i>fin-de-siècle</i>	82
2. Modernismo, “provincianismo” e mitologia da cidade	92
CONCLUSÃO.....	100
NOTAS.....	105
BIBLIOGRAFIA	109

INTRODUÇÃO

1. “*Francesismo*” versus *iberismo*

O “francesismo” na literatura portuguesa — eis um tema que dava, sem dúvida, para uma vasta tese de doutoramento. Mas por mais rigorosa e, simultaneamente, propiciadora de ideias pessoais que fosse essa tese, talvez chegássemos ao fim flutuando num mar de imprecisões. É que só definir o termo “*francesismo*” (e, teremos, inevitavelmente, de começar por aí) lança-nos para o campo das mais variadas hipóteses a nível, quer da história da cultura ou da periodologia literária em Portugal, quer da teoria da literatura, quer, enfim (*last but not least*), do comparativismo propriamente dito. E porque, como já referi em vários ensaios anteriormente publicados, o domínio da Literatura Comparada suscita a minha particular atenção, é numa perspectiva comparativista que vou aqui analisar o problema do “francesismo” na história da literatura portuguesa.

Todavia, há que distinguir desde já “francesismo” de influência francesa. Esta atravessa, evidentemente, toda a nossa literatura, embora seja predominante em períodos específicos. Pelo contrário, o “francesismo”, com tudo o que tem quer de positivo quer de negativo,

é uma *imagem* da França, imagem que começa a formar-se com maior nitidez no período simultaneamente neoclássico e pré-romântico, ou seja, em meados do século XVIII, a nível sobretudo da história das ideias do Iluminismo (ideias políticas, filosóficas, sociais, religiosas), e que se desenvolve muito particularmente no confuso período do nosso incipiente romantismo, em princípios do século XIX, atingindo o seu ponto culminante de fixação mítica com a chamada Geração de 70, como consequência, não menos confusa, desse romantismo português inicial ter assimilado incompletamente o romantismo europeu.

Temos, portanto, desde já, um problema metodológico geral a resolver: “francesismo” igual a romantismo? Ou melhor: “francesismo” como paradoxal procura da identidade nacional num período literário nacionalista por excelência, como foi o do movimento romântico português desde as suas origens, movimento fixando-se em termos programáticos com a geração de Garrett e Herculano e sendo prolongado e ampliado criticamente pela Geração de 70, ou seja, por Antero, Eça, Oliveira Martins? Ou melhor ainda: “francesismo” como “fatalidade” cultural para, desde a Restauração de 1640 mas sobretudo desde a expansão das ideias do nacionalismo romântico liberal fundamentado no Iluminismo francês, nos afirmarmos diferentes dos espanhóis? Em suma: “francesismo” versus iberismo?

De facto, será esta, talvez, a melhor maneira de tentar traçar um esboço inicial da definição comparativista de “francesismo”: a *imagem* da França, com tudo o que ela implicou de lenta fixação mítica de uma influência cultural, permitiu-nos a libertação da *imagem* ibérica com que a Europa, incluindo a própria França, sempre nos rotulou, assimilando-nos à Espanha,

confundindo-nos até linguisticamente e geograficamente com ela. Assim, a citação em epígrafe de Jacinto do Prado Coelho parece-me exemplarmente propositada e poderá servir-nos de ponto de partida para a definição de “francesismo”. No entanto, esta definição, determinada ao longo do ensaio, implica também desde já uma definição de *imagem do estrangeiro* em termos comparativistas. Quer dizer: temos de esclarecer desde já a razão por que recusamos o iberismo e, a partir de 1640 mas sobretudo, com sólida fundamentação cultural, desde as origens do nosso romantismo, nos voltamos para a França. Óbvio se torna, creio, essa razão nos seus contornos mais nítidos: o iberismo criava-nos um complexo de provincianismo, fazia-nos sentir uma província cultural da Espanha.

2. “*Francesismo*” versus *provincianismo*

Urgente desde já se torna, portanto, como esboço de definição do “francesismo” e explicação da metodologia comparativista adoptada, definir o conceito de *imagem*, aplicando-o à oposição “francesismo”-iberismo, já referida, e desenvolvendo-o relativamente ao conceito de “provincianismo”.

Sobre o conceito de *imagem* permito-me remeter o leitor a uma passagem do ensaio de metodologia comparativista que escrevi de colaboração com Daniel-Henri Pageaux, professor de Literatura Comparada da Sorbonne (Paris III), o qual, sobretudo como director do Centre de Recherches et d’Etudes Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne, tem desenvolvido amplamente o conceito de *imagem do estrangeiro* estudada a nível da história das ideias ¹:

[...] toda e qualquer imagem procede de uma tomada de consciência, por menor que ela seja; procede de um “Eu” em relação a um “Outro”, de um “aqui” em relação a um “algures”. A imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. [...] Incontestavelmente, a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o Outro; neste sentido, ela retoma necessariamente uma realidade que designa e significa. Mas o verdadeiro problema é o da lógica da imagem, da sua “verdade” e não da sua “falsidade”. Sendo representação, a imagem é necessariamente falsa. Eça ao falar da França, mais propriamente de Paris, dá uma imagem “falsa” da realidade francesa. Todavia, o investigador comparativista deverá, para citar apenas este exemplo, estudar a verdade da imagem queirosiana. Assim, o estudo da imagem leva à determinação das linhas de força que regem a cultura, quer de um escritor, quer de um grupo social, quer de um país, nos seus representantes letrados: o estudo das imagens é, conseqüentemente, indissociável daquilo a que chamamos história das ideias, digamos mesmo das mentalidades.

Assim, a *imagem* que os intelectuais portugueses formaram da França desde princípios do século XVIII, tornando-se mais nítida e complexa em meados deste século, acabou por se transformar no período romântico, e sobretudo com a Geração de 70, em “francesismo” na medida em que a história das ideias em Portugal se foi desenvolvendo através da cultura francesa como modelo supremo da cultura europeia, confundindo-se por vezes história das ideias com

história das mentalidades e mesmo com história das sensibilidades, entendendo-se estas como condicionalismos de educação e até de moda social. Daí Eça, a quem devemos o termo, num texto célebre intitulado precisamente *O “francesismo”* ², dizer que “Portugal é um país traduzido do francês em calão”, reconhecendo que a sua geração “entrou na política, nos negócios, nas letras, e por toda a parte levou o seu francesismo de educação” e que, literariamente, do resto da Europa e “da nossa vizinha Espanha, nada sabemos” (situação que, sobretudo no que diz respeito à literatura espanhola, se mantém, curiosamente, passados mais de cem anos).

Ora, se a *imagem* da França se tornou “*francesismo*”, para lá dessa já referida recusa do iberismo, foi essencialmente porque, sobretudo com o século XIX, a França era considerada o centro cosmopolita por excelência, núcleo da cultura e da civilização europeias, exercendo uma incomparável função mediadora. Em suma: porque a França era o contrário do provincianismo.

Todavia, esta atitude implica um monstruoso paradoxo, pois, como reconhece o próprio Eça, Portugal não passa de um país “traduzido do francês em calão”, quer dizer, um país que imita *provincianamente* a França. Daí que, mais tarde, Fernando Pessoa, num texto datado de 1928 e intitulado *O provincianismo português* ³, se insurja contra o mito da França, mais exactamente, contra o mito de Paris, que devoraria Mário de Sá-Carneiro, acusando de provincianismo todos os que admiram “os grandes meios” e dizendo, muito injustamente, que “o exemplo mais flagrante do provincianismo português é Eça de Queirós”, considerado por ele “um jornalista, embora brilhante, de província”. Como veremos adiante, o anti-francesismo

de Pessoa esconde de facto uma outra forma de “provincianismo”, o seu maníaco e intelectualmente *snob* inglesismo, originado naturalmente pela sua educação e não proveniente de uma *imagem* da Inglaterra, mas sendo depois cultivado no plano da especulação intelectualista, do *nonsense* sofisticado e gratuito, inclusivé neste texto sobre provincianismo em que Pessoa prefere à ironia francesa “aquilo a que os ingleses chamam *detachment*” (analisaremos adiante estas subtis diferenças e as sensacionalistas interpretações pessoais).

Assim, o “francesismo” português tornou-se, em suma, reflexo das mais fundas contradições da nossa cultura: por um lado, esta afirma-se como sendo uma cultura original, diferenciada da cultura espanhola; por outro lado, manifesta-se como sendo uma cultura predominantemente mimética, incapaz de se desenvolver sem o modelo supremo vindo de Paris, ainda quando outras influências, como a alemã ou a inglesa, se infiltram, quase sempre veiculadas pela língua e pela cultura francesas, sujeitas portanto a deturpações várias, sobretudo ao longo do século XIX e muito particularmente no que diz respeito às origens do nosso romantismo, tão preso ainda às fórmulas clássicas francesas.

Enfim, o “francesismo” português é, sobretudo desde a exaltação dos princípios do Iluminismo francês pelos chamados “estrangeirados” do século XVIII, uma aspiração ao progresso, sendo aqui progresso entendido genericamente como europeização. Esta tendência exacerba-se com a Geração de 70, mas então apresenta-se já como mito vivido individualmente, um mito que, confundindo-se com a aspiração mística, conduz Antero ao suicídio. Mito, aliás, para falar ainda da Geração 70, criticado no final do século por Oliveira Martins quando evoca, em 1889, a Torre Eiffel como símbolo desse

“triunfo quase insolente do progresso material”⁴. Progresso torna-se equivalente a um vitalismo cego, pura fruição de prazeres — e a mitologia da grande cidade estrangeira, muito particularmente a de Paris, exerce então esse fascínio puramente estético do culto egotista que entre os dois últimos anos do século XIX e os primeiros anos do nosso século atrai à capital francesa um António Nobre, um Eugénio de Castro, um Mário de Sá-Carneiro. Até Cesário Verde, que apenas por lá passou e a viu *à vol d’oiseau*, e Gomes Leal, que vagabundeava por Lisboa e à sua mitologia se confinava, transpõem afinal a mitologia citadina parisiense para a capital portuguesa, graças a Baudelaire.

Mais do que um anti-provincianismo cultural, o “francesismo” acaba assim por se tornar, com os poetas, entre o final do século XIX e o princípio do século XX, uma mitologia do lugar estrangeiro, uma fonte do imaginário do longínquo, da poética do exílio, aquilo a que Maurice Blanchot chamou “le dehors sans intimité et sans limite”⁵. Aí nos deteremos, de maneira a relevar a sua decisiva ligação, que traçaremos ao longo do ensaio, com os grandes modelos do pré-romantismo, do romantismo e do pós-romantismo franceses, de Rousseau a Victor Hugo e a Baudelaire, quer ao nível da história das ideias quer ao nível da criação estética em si mesma.

I/ “FRANCESISMO”, NEOCLASSICISMO E PRÉ-ROMANTISMO

1. Influência geral da França até princípios do século XVIII

Antes daquilo que com rigor poderemos designar por “francesismo”, isto é, a fixação de uma imagem da França, da sua cultura em geral e da sua literatura em particular, que começa a processar-se vagamente no dealbar do século XVIII e se torna mais nítida em meados do mesmo século, só se assumindo em plenitude durante um confuso período romântico prolongado até finais do século XIX, houve como é óbvio uma influência geral da França no contexto de uma evolução cultural portuguesa desde a Idade Média. Traçar, ainda que muito esquematicamente, o quadro dessa influência ajudar-nos-á, suponho, a melhor compreender as causas primordiais dessa fixação.

Assim, não poderemos deixar de começar por referir os vestígios da grande cultura medieval francesa, esse verdadeiro renascimento do século XII com a chamada escola de Chartres, com Abelardo e com o decisivo movimento cisterciense dominado pela personalidade de São Bernardo de Clairvaux (1091-1153). Paralelamente, será conveniente referir a influência do lirismo medieval

francês, proveniente, não só da Provença, mas também de outras fontes, originando textos que seguem os modelos de Chrétien de Troyes, de Guillaume de Lorris ou de Thibaut de Champagne.

Sobre a influência do lirismo provençal na nossa poesia medieval, pode dizer-se que ela estimula já muito do que nos vai ajudar a libertar da imagem ibérica. D. Dinis, numa significativa *cantiga de mestria*, expõe programaticamente as vantagens do modelo vindo da França meridional, elogiando a sua versatilidade, embora veja nessa versatilidade a falta de um verdadeiro sentimento amoroso de cariz dramático com que o poeta português deverá compensar o excesso de virtuosismo francês ⁶:

*Proençaes soen mui ben trobar
e dizem eles que é con amor;
mais os que troban no tempo da flor
e non en outro, sei eu ben que non
an tan gran coita no seu coraçõ
qual m'eu por mia senhor vejo levar.*

*Pero que troban e saben loar
sas senhores o mais e o melhor
que eles poden, soõ sabedor
que os que troban, quand' a frol sazon
á, e non ante, se Deus mi perdon,
non an tal coita qual eu ei sen par.*

*Ca os que troban e que s'alegrar
van eno tempo que ten a color
a frol consigu', e, tanto que se for
aquele tempo, logu' en trobar rason
non an, non viven [en] qual perdiçõ
oj' eu vivo, que pois m'à de matar".*

Rodrigues Lapa chama a atenção para os dois planos paralelos em que se desenvolve a literatura trovadoresca em Portugal a partir da influência francesa, relevando o seu interesse de fixação ⁷:

Há na nossa literatura trovadoresca dois lirismos de diferente natureza e de diversa origem. Um deles, importado de França, teve, como em nenhures, a rara fortuna de suscitar um intenso lirismo nacional, preexistente, mas não fixado. O outro, nativo, nada ou quase nada deve a influências estranhas, a não ser o impulso inicial, que o revelou.

Por outro lado, os próprios acontecimentos históricos relativos à fundação da nossa nacionalidade estão marcados pela influência da França. Basta lembrar que D. Afonso Henriques casou, em 1150, com D. Mafalda, da corte de Sabóia, e que seu filho, D. Sancho I, contraiu matrimónio, em 1178, com uma princesa da Provença, D. Dulce. Depois, D. Dinis é educado por mestres franceses, o que explica o seu interesse pelo lirismo trovadoresco provençal, por ele adaptado ao sentimentalismo português. A influência deste lirismo provençal processou-se, portanto, muito naturalmente, a partir de condicionalismos históricos. A França, a nível da própria educação da aristocracia, começa a intervir directamente na estrutura mental portuguesa.

Passando para o período do humanismo renascentista, é evidente que a imagem da França fica eclipsada pela da Itália. Todavia, será interessante notar o rasto da cultura francesa ainda em meados do século XVI, sobretudo em textos de Garcia de Resende relativamente pouco estudados. António José Saraiva chama muito oportunamente a atenção para o paralelismo notório entre Garcia de Resende e Georges

Chastelain, apresentando exemplos que interessa citar aqui na íntegra ⁸:

É interessante observar, a respeito das relações literárias de Portugal com as cortes de Borgonha, dois factos geralmente desconhecidos:

1.º *A Miscelânea, de Garcia de Resende, é uma imitação directa da “Recollection des Merveilles Advenues en Nostre Temps”, par très élégant orateur messire Georges Chastelain et continué par Jean Molinet”. Tem o mesmo recorte estrófico, o mesmo verso, o mesmo estilo e o mesmo critério de selecção de factos.*

2.º *Nas festas dadas por D. João II por ocasião do recebimento em Portugal da noiva do príncipe D. Afonso há um “momo” que parece reprodução de outro que figurou no banquete dado por Filipe o Bom, por ocasião da tomada de Constantinopla pelos Turcos. Veja-se o seguinte confronto:*

“... une nef à voile levé... en laquelle tout droict... et devant avoit un cygne d’argent, portant en son col un colier d’or auquel tenait une langue chaine d’or, dont le dit cygne faisait manière de tirer la nef, et au bout de la dict nef séoit un castel au pié duquel flottait un faucon en une grosse rivière et me fut dict que ce signifoit et monstroit comme jadis miraculeusement un cygne amena dedans une nef par la rivière du Rhin un chevalier au chasteau de Clèves... et l’épousa la princesse du pays dont les dits Clèves sont issus.

... En tel estat et compagnie fut mené devant les dames et présenté par le Toison d’or à... Madame la Duchesse de Bourgogne... et puis fut mené en lices...”

“El-Rei entrou primeiro para desafiar a justa que havia de manter com a invenção e nome de Cavaleiro do Cisne... E assi vinha na nau à vela... com muitas velas de cera douradas... e vinham diante do batel de El-Rei, que era o primeiro, sobre as ondas um muito branco e muito formoso cisne com as penas brancas e douradas e após ele na proa do

batel vinha o seu cavaleiro em pé armado de ricas armas e guiado dele e em nome d'El-Rei saiu com sua fala e em joelhos deu à Princesa um breve conforme sua intenção e sobre conclusão de amores desafiou para a justa d'armas com oito mantenedores a todos os que em contrário quisessem combater.” [Relato de Olivier de la Marche, cit in Buchon, Collection des Chroniques Nationales Françaises, vol. 41, pp. 396 a 399 e Garcia de Resende, Crónica de D. João II, cap. CXX VII].

Por outro lado, a novelística portuguesa do século XVI está eivada de influências francesas, para além das mais directas influências espanholas e italianas. Releve-se sobretudo o modelo francês do chamado “romance cortês” que sucede às *chansons de geste*⁹.

No entanto, forçoso será reconhecer que a imagem quinhentista da França como unidade cultural autónoma e centralizadora da Europa, imposta sobretudo por Du Bellay com a *Défense et illustration de la langue française* (1548) e pelos *Essais* de Montaigne (1580), só muito lentamente penetrou em Portugal. Mesmo quando se dá um caso excepcional de aculturação, como o de André de Gouveia (1497-1548), que vai para França e que reorganiza em 1534 o Collège de Guyenne em Bordéus, voltando em 1547 para fundar o Colégio das Artes de Coimbra e tornando-se, entretanto, segundo Montaigne, que se lhe refere nos *Essais* (Livro I, final do cap. XVI), “sans comparaison le plus grand principal de France”, mesmo num caso desses, a imagem da França é filtrada pela da Itália e pela da Holanda de Erasmo¹⁰.

Pode dizer-se que a única excepção significativa de influência directa de um autor francês (e não, aliás, de *imagem* da França) num autor português entre o princípio do período renascentista e o final do século XVII, é a do Padre António Vieira. De facto, como não

comparar a estrutura barroca dos sermões de António Vieira (1608-1697) com a dos sermões do seu contemporâneo Bossuet (1627-1704)? É certo que não se conhecem exactamente os contactos de Vieira com a obra de Bossuet, sabendo-se apenas que Vieira foi enviado a Paris e a Ruão, além de outras missões diplomáticas importantes em Haia e em Roma, contactando então com jesuítas franceses, bem como com os judeus portugueses migrados e influenciados pelas culturas francesa e holandesa ¹¹. Mas a verdade é que se podem estabelecer paralelismos evidentes entre o Deus *absconditus*, a atracção do nada e da morte evocados por Bossuet, por exemplo, no *Sermão sobre a Morte* e por António Vieira no *Sermão do 1.º Domingo do Advento*, para exemplificar com dois sermões extremamente significativos a nível temático, embora reconheçamos que os estilos de um e de outro diferem, como nota, em síntese, José van den Besselaar ¹²:

É tentador compará-lo com Bossuet. Sem dúvida, este é-lhe superior na disposição harmónica; também lhe leva vantagem no desenvolvimento lógico de uma ideia central; inegavelmente, é mais moderno e menos medieval; enfim, é um modelo de equilíbrio clássico, em que todas as partes se subordinam a um conjunto bem concebido e executado. Comparado com o arquitecto Bossuet, Vieira é mais pitoresco e mais barroco: não se nos impõe tanto com grandiosas construções como com detalhes finos, vivos e dramáticos. Outra diferença ainda: Bossuet, mais aristocrático por nascimento e formação, é o intérprete das ideias e sentimentos da Corte e da alta burguesia; Vieira, mais plebeu, está mais ligado ao povo, do qual sente, instintivamente, as necessidades e as aspirações.

Em suma: ainda no que diz respeito à influência de Bossuet em António Vieira, não se pode dizer com

exactidão que haja uma *imagem* da França. No entanto, logo após a Restauração de 1640, em 1641, D. João IV enviou uma missão diplomática à França com fins não só políticos e económicos, mas também culturais, embora nenhum dos membros dessa missão conhecesse a língua francesa ¹³. Por outro lado, nos últimos anos do século XVII já começa a formar-se uma elite europeizante que se volta sobretudo para a França graças às “Conferências discreta e eruditas” (1696), realizadas em casa do 4.º conde da Ericeira, com a participação de um padre teatino francês, D. Rafael Bluteau, o qual, além de influenciar o meio culto lisboeta, é o autor do primeiro dicionário de língua portuguesa, publicado no século XVIII (1712-1728). Refiram-se ainda as traduções em português de *L’art poétique* de Boileau (1697), além de outras de Molière ou Voltaire, entre os últimos anos do século XVII e os primeiros anos do século XVIII.

Assim, a orientação estrangeira vinda predominantemente da França começa a ter maior unidade e maior amplitude, começa a formar aquilo a que rigorosamente poderemos chamar “*francesismo*”.

2. Início do “francesismo”: “estrangeirados”, *árcades e pré-românticos*

Se a Restauração de 1640 nos empurra inevitavelmente para a cultura francesa, fazendo-nos reagir à hegemonia espanhola para tentar formar a nossa própria originalidade na Península Ibérica, como já vimos, a verdade é que o processo de “afrancesamento” só atinge coerência cultural e eficácia como orientação literária, a nível da própria estrutura linguística, em

meados do século XVIII. Antes de mais, como se sabe, com o “estrangeirado” Luís António Verney ou Vernei (1713-1792), descendente de pais franceses radicados em Lisboa e encarregado por D. João V de “iluminar a Nação portuguesa”. Verney seguiu para Roma em 1736, depois de ter estudado Teologia na Universidade de Évora. *O Verdadeiro Método de Estudar* (1746) não constitui apenas uma crítica à pedagogia dominada pela escolástica e pela retórica; é todo um programa de reforma de mentalidades seguindo os novos cânones racionalistas dos iluministas franceses, muito especialmente os de Voltaire (1694-1778). Verney, contribuiu, sobretudo, para se formar em Portugal um ideal de cultura estritamente laico de que a França iluminista era a imagem viva, o supremo modelo. Deixa então de haver mera influência para haver *imagem*.

De facto, o “francesismo” começou com os “estrangeirados” como Verney por ser exactamente esse ideal, essa *imagem* ideal de cultura, isto em termos gerais e programáticos, enquanto que em termos especificamente literários o seu início é marcado por um ideal de rigor neoclássico que, paradoxalmente, acaba por proporcionar as tímidas tentativas pré-românticas em Portugal. É um ideal estético que se opõe aos delírios verbais dos barrocos espanhóis, um ideal baseado nos preceitos de Boileau e também de Fénelon, este traduzido ainda mais frequentemente do que Boileau, desde 1761, sobretudo as *Aventuras de Télémaque*.

Temos, então, o “francesismo” da Arcádia Lusitana, restauração literária que se segue à restauração política. Correia Garção (1724-1772) é exemplo flagrante dessa nova orientação literária formada a partir da *imagem* importada da França. Filho de um funcionário superior da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e de uma senhora de ascendência francesa, Pedro António

Correia Garção nasceu em Lisboa e indo estudar Direito para Coimbra aí se relaciona com os jovens poetas que, em Lisboa, formarão a Academia dos Ocultos e, posteriormente, em 1756, a Arcádia Ulissiponense ou Arcádia Lusitana, fundada por três jovens bacharéis, António Dinis da Cruz e Silva, Esteves Negrão e Gomes de Carvalho, sendo presidida por Correia Garção.

Se os poetas árcades seguem, em geral, os preceitos neoclássicos franceses, através de Horácio, Correia Garção é o mais exemplar dos árcades, na medida em que o seu conceito de poesia é estritamente iluminista, valorizando a razão acima da inspiração poética, seguindo as mesmas fontes teóricas francesas de Verney (Rollin, Bernard Lamy, Rapin, Fénelon). É evidente o paralelismo entre a definição de poesia na Carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar* de Verney (“A Poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam; outros lhe chamam pintura, que fala e imita o mesmo que faria a natureza e com que agrada aos homens”) e, por exemplo, esta passagem da Sátira III, em que Correia Garção condena o cultismo e o conceptismo, exaltando a Razão:

*...Ser Poeta não é coisa comua,
É dom divino que génio apoucado
Nunca pode alcançar por mais que sua.*

*Mas este mesmo dom sem ser guiado
Pelas regras da Arte, ao precipício
Corre, como cavalo desbocado.*

*Que julgas tu? Que a Arte o seu princípio
Teve em subtis caprichos? A Razão
É sobre que se firma este edifício.*

Mas, desde os árcades, o “francesismo” é extremamente ambivalente: se, por um lado, há admiração pelos grandes modelos literários franceses e, em geral, pelas ideias que a França iluminista forjou, por outro lado, manifesta-se uma repulsa do “afrancesamento”, uma necessidade de regresso às fontes do lirismo tradicional português. Dir-se-ia que já para os árcades a *imagem* da França é uma ameaça de abastardamento, de artificialismo, de colonização cultural resultando naquilo que mais tarde Eça resumiu na célebre fórmula segundo a qual Portugal era “um país traduzido do francês em calão”.

Assim, de outro árcade, António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), que se inspira directamente no *Lutrin* de Boileau, é publicado postumamente em Paris (1801) *O Hissope*, poema satírico no qual, para lá do anti-barroquismo, do anti-clericalismo e da crítica à sociedade provinciana de Elvas, prevalecem as alusões ambivalentes à França.

De facto, o poema abre com uma exaltação de Boileau e uma evocação de Paris:

*Eu canto o bispo e a espantosa guerra
Que o hissope excitou na igreja de Elvas.
Musa, tu, que nas margens aprazíveis,
Que o Sena borda de árvores viçosas,
Do famoso Boileau a fértil mente
Abrasaste benigna, tu me inflammas;
Tu me lembra o motivo; tu as causas
Por que a tanto furor, a tanta raiva
Chegaram o prelado e o seu cabido.*

Mas logo adiante se ridiculariza a moda francesa, a propósito de uma estátua de Páris no jardim do convento:

*...E não bem quatro passos tinha dado,
Quando, fitando curioso a lente
Na estátua, que primeira ali se encontra,
Pergunta ao jubilado: “Quem é este
Monsieur Paris? segundo diz a letra,
Que por baixo, na base, tem aberta;
Se se houver de julgar pela aparência,
O nome, a catadura, o penteado
Dizendo-nos estão que este bilbostre
Foi francês, e talvez cabeleireiro,
Inventor do topete que o enfeita.
“Paris, e não Paris diz o leteiro
(Circumspecto lbe volve o padre-mestre);
Nem francês, como cré, cabeleireiro
A personagem foi, que representa;
Mas em Tróia nasceu de estirpe régia”.*

*“Pois, se francês não foi (replica o Lara),
Como monsieur lbe chamam?” C’um sorriso
Lbe torna o padre-mestre: “Não se admire,
Que isto está sucedendo a cada passo:
Ao pé de cada esquina, hoje sem pejo
Se tratam de monsieurs os portugueses.
Isto, senhor, é moda: e, como moda,
A quisemos seguir; e sobretudo
Mostrar ao mundo que fancês sabemos.”*

*“De tanto peso, pois (lbe volve o Lara)
É, padre jubilado, porventura
O saber o francês, que disse alarde
Fazer quisessem vossas reverências?*

*Por acaso sem esse sacramento
Não podiam salvar-se e serem sábios?
Poís aqui, em segredo, lhe descubro
Que o francês para mim o mesmo monta,
Que a língua dos selvagens boticudos.”*

*“Não diga, senhor, tal; que neste tempo,
Ó tempos! ó costumes! (diz o padre)
O saber francês é saber tudo.
É pascar, ver, senhor, como um pascácio,
De francês com dois dedos, se abalança,
Perante os homens doutos e sisudos,
A falar nas ciências mais profundas,
Sem que lhe escape a santa teologia
Alta ciência aos claustros reservada,
Que tanto fez suar ao grande Scoto,
Aos bacónios, aos Lulos, a mim próprio.
Desta audácia, senhor, deste descoco,
Que entre nós, sem limite, vai grassando,
Quem mais sente as terríveis consequências
É a nossa português casta linguagem,
Que em tantas traduções corre vasada
(Traduções que merecem ser queimadas!)
Em mil termos e frases galicanas!”*

Quanto aos poetas geralmente considerados como pertencendo à fase pré-romântica da nossa poesia, fase ainda tão marcada quer pela retórica quer pela imitação estrita dos clássicos greco-latinos a conter qualquer voo mais ousado da imaginação, a ambivalência do nosso “francesismo” acentua-se, derivando por vezes de uma *imagem* da França que o exílio torna mais complexa, mas tornando-se cada vez mais violenta a sátira ao “afrancesamento” de Portugal.

Paulino António Cabral, o célebre Abade de Jazente (1719-1789), poeta um tanto à margem do arcadismo e confinado à burguesia rural entre Amarante e o Porto, parece-me ser um caso curioso, para lá do seu pré-romantismo incipiente, via Camões em sonetos como *Definição de amor*, de um poeta satírico bem consciente do que esse “afrancesamento” implicava como desenraizamento cultural. Repare-se, por exemplo, nestes três sonetos tão significativos a esse propósito. O primeiro, intitulado *Felicidade geral*, caricatura genericamente a moda francesa, a nível dos próprios costumes quotidianos:

*Portugal, que era rústico algum dia,
Incivil, trapalhão, mal amanhado,
Está (graças à França), tão mudado,
Que o mesmo já não é, que ser soía.*

*A língua, o traje, o trato, a grossaria
Dos antigos costumes tem deixado:
É todo doce, é todo concertado;
E parece outro sua Senhoria.*

*Conversa, joga, dança, e o novo enleio,
Que entre os dois sexos logra, é tão decente,
Que à sátira mordaz tem posto um freio.*

*Vive agora um marido mais contente,
Um pai sem susto; e todos sem receio;
Ditosa condição! Ditosa gente!*

O segundo soneto, intitulado *Tudo mudou em Portugal*, satiriza muito particularmente as mudanças dos hábitos culturais, partindo da mesma imagem da vida quotidiana e da mesma ideia de rusticidade castiça e antiga:

*Tem-se feito entre nós tanta mudança,
Que Portugal, tão rústico algum dia,
Já nas nações estranhas se avalia
Por aluno fiel da dona França.*

*Já se vai ao teatro, ao jogo, à dança;
Já se conversa, e não se desconfia,
Pois de um e de outro sexo a companhia,
Em lugar de inquietar-nos, nos descansa.*

*Já liteiras não há pois na cidade
Só berlindas se vêem, se vêem boleias,
Rodar com mais gentil velocidade.*

*E seguindo de amor novas ideias,
Não se ataca das freiras a piedade:
Vai-se tomar lugar nas assembleias.*

Enfim, o soneto intitulado *Megalomania portuguesa*, insistindo na moda do “afrancesamento” dos costumes em geral, evoca a França como causadora do esbanjamento dos já reduzidos recursos económicos dos portugueses:

*Quem te viu, quem te vê, ó Portugal!
Tão bárbaro, grosseiro, tosco e vil!
Hoje estás mais polido, e mais civil,
À custa do teu próprio cabedal.*

*Algum dia poupavas teu real,
E fizeste já caso de um seitel;
Hoje gastas cruzados mil a mil,
Inda que a renda seja tal ou qual.*

*Lançou a astuta França o seu anzol;
E armando-se com isca de ouropele,
Te vai pondo na espinha, e tudo ao sol.*

*Mas enquanto não chega o São Miguel,
Se não houver dinheiro, irá ao rol;
Vai tu sempre jazendo o teu papel.*

É óbvio que o exemplo do Abade de Jazente nada tem de ambivalência cultural, antes se limita a criticar frontalmente, em termos moralizantes, o “francesismo” então já dominante. Mas posteriormente outros exemplos há de poetas que se podem considerar em maior rigor pré-românticos, poetas mais ligados à cultura francesa, que no entanto também satirizam, com não menor virulência, o “afrancesamento” de Portugal no século XVIII. É o caso, antes de mais, de Filinto Elísio, pseudónimo de Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819). Tendo entrado para o sacerdócio e sido mestre da Marquesa de Alorna, é perseguido pela Inquisição, exilando-se, em 1778, em Paris, onde morreu. Em Paris, Filinto Elísio traduz, entre outros, Chateaubriand (*Les Martyrs*, tradução publicada em 1816) e Lamartine, que conheceu pessoalmente. Foi também em Paris que Filinto Elísio publicou as suas *Obras Completas* (1817-19). A França torna-se para Filinto Elísio a imagem da civilização e é, sem dúvida, através do contacto com os primeiros românticos franceses que ele, para lá do neoclassicismo horaciano, chega por vezes a exprimir-se numa linguagem de livre confessionalismo pré-romântico. A ambivalência do “francesismo” de Filinto Elísio está precisamente aqui: nesta atracção pelo romantismo francês inicial contrariada por uma repulsa do “afrancesamento” da língua portuguesa vernácula. E por

isso, em tom satírico, Filinto Elísio condena os galicismos e exalta os clássicos portugueses, discípulos obedientes dos velhos mestres latinos, opondo a sólida língua vernácula de Vieira (que, afinal, era muito mais um barroco do que um “clássico”) aos rebuscamentos estilísticos da nova escola poética francesista em Portugal, cujos representantes caricatura apelidando-os de “peraltas”, na *Carta a José Maria de Brito*, datada de Paris, 6 de Junho de 1790, texto que é um verdadeiro panfleto antifrancesista:

XI

Vieira e os peraltas

*Mas muito há que sobejo sério falo,
E o sério me não quadra, e quadra menos
Ao meu assunto e aos caros meus leitores.
Demos que ressuscite (o que hoje é fácil)
Vieira, e ouça falar certos peraltas,
Pregoeiros de afrancesada língua,
Parece-me que o vejo franzir os beiços,
Encrespar o nariz, perguntar logo:*

Vieira

*Quem vos torceu as falas à francesa,
Meus pardais novos, de amarelo bico?*

Peralta

*Lemos livros de fita, e é nesses livros
Que nós puisamos o falar à moda,
No mais charmante tom, mais seduisante.*

Vieira

E quem trouxe essa moda, meus meninos?

Peralta

*Ele é, pois que exigis, que com justiça
Rapporte o renomado chefe, é esse o
Tradutor do Telémaco capado.
De sermões vicentinos precedido,
Avamcorrores desta nova escola.
“Vou-me lá” (diz Vieira). — Ei-lo que bate
À porta do Ribeiro, e pede novas
Desta nova eloquência galo-lusa.*

Vieira

Quem prega cá melhor? Quem faz bons versos?

Ribeiro

*Eloquência, Monsieur, tem alto rango;
É o affaire do dia, os meus élèves
Belos espritos, chefes do com gosto,
Têm dado à linguagem tais nuanças
Que nunca em golpe de olho remarcaram
Os antigos na affrosa obscuridade.*

Vieira

*Pare, pare, senhor, co sarrabulho
Dessa frase franduna. Eu fui a França,
Nunca lá me atolei nesses lameiros,
Nunca enroupei a língua portuguesa
Com trapos multicores, grandaiados*

*Nessa Feira da Ladra. Os meus Latinos
Me deram sempre o preciso traje,
Com que aformosentei a lusa fala.
Com Deus fique, senhor. Tal gíria esconsa
De ensosso mistifório bordalengo
Só medra co esses tolos, que se enfronham
Em língua estranha, sem saber a sua,
E dão coa essa mistura a vera efígie
Do apupado, ridículo enxacoco.*

Por seu turno, a Marquesa de Alorna (1750-1839), embora não se confine à influência francesa, procura sobretudo um modelo literário francês, Madame de Staël, a qual, aliás, criticava a clássica França preferindo-lhe a romântica Alemanha. Em Paris, a Marquesa de Alorna frequenta o salão de Madame Necker e conhece, em 1780, Madame de Staël, com quem depois, no seu exílio londrino, em 1814, se relaciona mais intimamente. No entanto, o “francesismo” da Marquesa de Alorna é mais de divulgação de autores pré-românticos ou já românticos, franceses ou conhecidos através da França, do que de funda consciência cultural. Quer dizer: ela não chega a pôr em questão o fundamento da sua cultura de origem através da *imagem* de uma França que, para outros pré-românticos (e para muitos escritores portugueses que se lhe seguiram) foi causa ora de exaltação, ora de crítica, ora de ambas.

Enfim, Bocage (1765-1805), que como se sabe descendia de franceses por parte da mãe, começa por imitar os neoclássicos franceses e nunca chega a libertar-se totalmente desse neoclassicismo que o arcadismo português fixa em moldes imutáveis. Mas a imagem que Bocage tem da França, embora dominada pela imagem mítica do Portugal heróico de Camões, não se limita a este ideal poético neoclássico, aliás frequentemente

contrariado por um obsessivo confessionalismo pré-romântico de estrutura alegórica. Essa imagem torna-se mais nítida e também ideologicamente mais significativa quando Bocage exalta a Revolução Francesa, como neste soneto que por ela foi inspirado, segundo apurou Teófilo Braga ¹⁴:

*Liberdade, onde estás? Quem te demora?
Quem faz que o teu influxo em nós não caia?
Porque (triste de mim)! porque não raia
Já na esfera de Lísia a tua aurora?*

*Da santa redenção é vinda a hora
A esta parte do mundo, que desmaia:
Oh! Venha... Oh! Venha, e trémulo descaia
Despotismo feroz que nos devora!*

*Eia! Acode ao mortal, que frio e mudo
Oculta o pátrio amor, torce a vontade,
E em fingir, por temor, empenha estudo:*

*Movam nossos grilhões tua piedade;
Nosso númen tu és, e glória, e tudo,
Mãe do génio e prazer, oh Liberdade!*

Teófilo Braga, a propósito de Bocage, dá-nos conta desta onda de “francesismo” revolucionário, frisando as íntimas relações entre literatura e ideologia revolucionária, entre Bocage e o meio que frequentou após o seu regresso de Macau, em 1790 ¹⁵:

O que se passava no meio frequentado por Bocage, os cafés, acha-se oficialmente descrito nas “Contas para as Secretarias” pelo intendente-geral da Polícia: “Ponho nas mãos de V. Ex.ª a Relação dos Franceses que embarquei no

dia 25 do presente (Junho de 1792), que andavam espalhados por esta corte, sem fim que os obrigasse a vir a ela, entrando pelos cafés e bilhares a referir os factos da liberdade, que haviam praticado os Franceses para se tirarem da Escravidão, em que se achavam sujeitos, ao poder de um homem, que era o Rei que os governava [...]. — V. Ex. conhecerá quanto são perigosas estas gentes, e que se espalhem pelo povo rústico e se entretenham a ouvir estes contos. “A onda vem crescendo; Manique torna-se um Briareu para sufocar as mil cabeças da hidra revolucionária; ele estabelece um sistema de “legitimação pela Polícia”, para que os estrangeiros possam entrar em Portugal. A prisão de Luís XVI é já conhecida em Lisboa, e Manique presente os disfarces dos Jacobinos: “Von à presença de V. Ex.» (escrevia ele a 18 de Agosto de 1792 ao ministro José de Seabra da Silva), a dar-lhe parte que é chegado a esta corte um Jacobino, que vem caracterizado de secretário da Embaixada de França, que é um meio de se introduzirem, pouparem algum procedimento e se exobrigarem melhor para os seus fins [...]” As cantigas francesas, que fizeram a melhor parte da Revolução e que prepararam as mais admiráveis vitórias dos exércitos da república, começaram também a penetrar em Portugal; eram uma vertigem a que se não resistia”.

No entanto, o “francesismo” revolucionário de Bocage, sem dúvida influenciado pelo meio literário da época em Lisboa, como assinala Teófilo Braga, não o impede de celebrar a morte no cadafalso de Maria Antonieta, numa elegia *À trágica morte da Rainha de França Maria Antonieta, guilhotinada aos 16 de Outubro de 1793*. Note-se aqui a generalização histórica, desde o primeiro verso, *Século horrendo...*, obscurecendo, portanto, em termos alegóricos qualquer opção ideológica, transpondo para o domínio da visão apocalíptica, tão bocagiana, toda a análise dos acontecimentos históricos

de que a França era palco, França que de exemplo de liberdade universal se torna exemplo do horror da história, horror da história de que Maria Antonieta é *vítima gentil, malfadada vítima inocente*, o que de facto, como muito justamente nota Teófilo Braga, em nada corresponde à verdade histórica ¹⁶:

*Século horrendo aos séculos vindouros,
Que ias inutilmente acumulando
Das artes, das ciências dos tesouros:*

*Século enorme, século nefando,
Em que das fauces do espantoso Averno
Dragões sobre dragões vêm rebentando:*

*Marcado foste pela mão do Eterno
Para estragar nos corações corruptos
O dom da humanidade, amável, terno.*

*Que fatais produções, que azedos frutos
Dás aos campos da Gália abominados,
Nunca de sangue, ou lágrimas enxutos!*

*Que horrores, pelas Fúrias propagados,
Mais e mais esses ares enevoam,
Da glória longo tempo iluminados!*

*Crimes soltos do Inferno a Terra atroam,
E em torno aos cadafalsos lutosos
De sedenta vingança os gritos soam.*

*Turba feroz de monstros pavorosos
O ferro de ímpias leis, bramindo, encrava
Em mil, que a seu sabor faz criminosos.*

*A brilhante nação, que blasonava
D'exemplo das nações, o trono abate,
E de um senado atroz se torna escrava.*

*Justos Céus! Que espectáculo tremendo!
Que imagens de terror; que horrível cena
Vou na assombrada ideia revolvendo!*

*Que vítima gentil, muda, e serena
Brilha entre espesso, detestável bando,
Nas sombras da calúnia, que a condena!*

.....
*Oh justiça dos Céus! Oh mundo! Oh gente!
Vinde, acudi, correi, salvai da morte
A malfadada vítima inocente!...*

Por outro lado, na altura das vitórias de Napoleão em Itália, em 1797, Bocage exalta o ditador corso em nome das deusas chamadas Razão e Natureza, fonte de todo o Iluminismo francês a que Bocage, condenando o despotismo sem ver o espírito despótico de Napoleão, continua abstractamente a ser fiel ¹⁷:

*A prole de Antenor degenerada,
O débil resto dos heróis troianos,
Em jugo vil de aspérrimos tiranos,
Tinha a curva cerviz ja calejada:*

*Era triste sinónimo do nada
A morta liberdade envolta em danos;
Mas eis que irracionais vão sendo humanos,
Graças, oh Corso excelso, à tua espada!*

*Tu púrpúreo reitor; vós, membros graves,
Tremei na cúria da sagaz Veneza;
Trocem-se as agras leis em leis suaves:*

*Restaura-se a Razão, cai a grandeza,
E o feroz despotismo entrega as chaves
Ao novo redentor da Natureza.*

Resumindo a análise geral do “francesismo” como *imagem* da França na literatura portuguesa entre meados e o extremo final do século XVIII, pode dizer-se que essa imagem está ainda totalmente dependente, por um lado, das ideias iluministas, por outro lado, da formação neoclássica que veio contrariar os delírios verbais provenientes da influência do barroco espanhol, embora uma certa retórica prevaleça, anunciando, aliás, com todos os seus elementos de ênfase sentimentalista e vernacular, o desmando verbal do romantismo, por exemplo, de Camilo. Assim, se a formação intelectual dos “estrangeirados” como Verney marcou, em meados do século XVIII, o verdadeiro início do “francesismo”; se é certo também que esse “francesismo” inicial já traz consigo muito do que será depois a ambivalência, por vezes dramática debaixo do verniz da ironia, de uma atitude de atracção e repulsa simultâneas pela imagem de uma França infinitamente mais “civilizada”, nenhum dos autores nem das obras citados desenvolveu essa ambivalência até ao extremo de uma fixação mítica, digamos mesmo obsessiva. Teremos de esperar não só pelo século XIX e pela iniciação ao romantismo europeu em geral, quase sempre através da França, mas teremos de esperar também, direi mesmo sobretudo, pelo período entre meados e finais do século XIX, período durante o qual o nosso hesitante romantismo, tornando-se de orientações múltiplas e culturalmente

mais complexo com a Geração de 70, elabora a *imagem* essencialmente *mítica* de uma França ao mesmo tempo familiar e longínqua, conhecida e inacessível, idolatrada e escarnecida, por vezes mesmo odiada. É, vendo bem, no confuso e ronceiro amadurecimento do nosso romantismo, toda a questão da identidade nacional que será posta através da *imagem* da França.

II/ “FRANCESISMO”, ROMANTISMO E PÓS-ROMANTISMO

1. *Romantismo, nacionalismo e moda romântica francesa*

Desde já se poderá notar que a fixação do “francesismo” como *imagem* da França tornada *mítica* em Portugal, ao longo de todo o século XIX, está dependente, quanto a mim, de dois factores: por um lado, da difusão plena dos grandes modelos literários românticos franceses ou conhecidos através da língua francesa; por outro lado, de uma moda intelectual romântica que tem a ver predominantemente com ideias de história e de acção política cujo carácter nacionalista é, de uma maneira ou de outra, influenciado paradoxalmente pelo universalismo da Revolução Francesa. Isto passa-se, aliás, genericamente, desde o começo do século XIX em toda a Europa, como frisa o historiador francês Christian Ambrosi, especialista deste período ¹⁸:

Le romantisme politique, qui aboutit en France à la révolution de février, est sensible dans toute l'Europe continentale après 1815; l'influence de la Révolution de 1789 est durable, soit qu'elle incite les souverains à réaliser entre

eux une coalition des légitimités contre les droits des peuples, soit qu'elle ait provoqué chez ceux-ci l'éveil d'une conscience nationale; issus de la Révolution française, les mouvements nationaux se font en réaction contre elle. Le romantisme est irrationnel, communautaire et national, à l'opposé de la première Révolution, celle de 89, qui était rationnelle, individualiste et cosmopolite, dans le prolongement du XVIII^e siècle. Dans ce cas, le nationalisme est traditionaliste, mystique, il s'appuie sur le souverain, la noblesse et l'Église, il repose sur les particularismes locaux, sur le sentiment, sur l'histoire, sur la langue. Mais on peut trouver aussi un nationalisme issu du jacobinisme centralisateur, qui est alors démocratique, opposé aux forces sociales traditionnelles, et unitaire; dans un cas, la solution est une fédération monarchique; dans l'autre, une république une et indivisible.

Como estabelecer, em princípio, a relação em Portugal entre romantismo literário e romantismo histórico-político de carácter liberal e nacionalista a partir da *imagem* da França forjada pela Revolução Francesa? Obviamente, não se pode traçar um paralelo preciso, e levar-nos-ia longe definir com rigor as múltiplas oscilações entre os dois elementos, quer em França quer, por reflexo, em Portugal. Limitemo-nos, portanto, a esboçar um quadro geral que nos permita tornar mais concreta a definição de “francesismo” na sua evolução ao longo do século XIX. E note-se assim, antes de mais, que na própria França nem todos os escritores românticos foram revolucionários, houve temperamentos apolíticos, como por exemplo Musset, ou ciosos respeitadores da ordem, como Mérimée ou Tocqueville. No entanto, a Revolução Francesa, que como vimos já influenciara escritores portugueses do período neoclássico ou pré-romântico, é por assim dizer o arquétipo temático que, de uma maneira ou de outra,

impõe definitivamente a *imagem* da França como fonte europeia de renovação romântica desde a primeira geração do romantismo português, ou seja, a de Garrett e Herculano. Ela impõe-na entre nós, afinal, como a impusera na própria França, onde, no dizer de Henri Peyre, o fenómeno romântico está, por volta de 1830, em paralelo com o mito da Revolução Francesa ¹⁹:

... c'est lors des années où le romantisme s'affirma et surtout aux alentours de 1830, lorsqu'il semble près de la victoire, que se forma en France ce que l'historien anglais, Alfred Cobban, appelle, citant une phrase de Napoléon, "le mythe de la Révolution Française", un mythe, avait dit l'empereur, qui se considéra toujours comme le successeur et le consolidateur de la Révolution, auquel les gens désirent croire, et donc croient. Le terme est partout alors, et même chez ceux qui ne souhaitent guère une nouvelle apocalypse, comme Chateaubriand, mais qui sentent "ce dont l'avenir est gros" (Etudes historiques, préface de 1831). Joseph de Maistre, dont la pensée paradoxale et véhémente hanta Vigny, puis Baudelaire, mais également bien d'autres romantiques, avait lui-même, comme l'anglais Burke, été fortement impressionné, et poussé à un effroi mêlé d'admiration par la grandeur diabolique ou divine de la Révolution. Il voyait en elle, non pas une aventure menée par des hommes, mais une force, monstrueuse peut-être, se servant des hommes.

Num sentido genérico, para além mesmo deste aspecto mítico da Revolução Francesa, que desencadeia o “francesismo” romântico aplicado ao ideal do liberalismo nacionalista português, a *imagem* romântica da França é para a geração de Garrett e de Herculano a que melhor serve as suas ideias de acção histórica e política. Porquê? Porque é mais acessível, é mais “concreta”, não se baseando como a alemã em ideias

filosóficas (só assimiladas pela Geração de 70 e particularmente por Antero), e não cultivando sobretudo como a inglesa (que, no entanto, marcou Garrett e mais ainda Herculano) um certo misticismo da paisagem em que a acção histórica se diluía. Ela permite uma adaptação quase imediata do ideal revolucionário universalista ao ideal revolucionário nacionalista, difundindo-o, vulgarizando-o pelo próprio regresso às fontes da linguagem popular, as “primitivas fontes poéticas”, no dizer de Garrett ²⁰.

Por outro lado, há o exílio. Como se sabe, as obras que marcaram o início programático do nosso romantismo, os poemas *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826) de Garrett, foram compostas e publicadas em Paris, onde o escritor permanece exilado entre 1824 e 1826, depois de um primeiro exílio em Inglaterra.

Desde o Canto Primeiro de *Camões*, esse exílio em França é evocado por Garrett a partir de uma definição desse sentimento-ideia que pretende ser essencialmente português, a saudade. Note-se, a seguir à exaltação nacionalista do sentimento saudoso, a evocação, baseada na imagem contrastante dos rios Sena e Tejo, da história dos franceses (aqui os primitivos Sicambros, designação genérica dum povo germânico que invadiu a Gália com os Francos), com referências às desastrosas guerras napoleónicas (“Do outrora ovante Sena”) e às mudanças políticas (“volúvel, leviana gente”) que após a queda de Napoleão e o restabelecimento dos Bourbons marca o esquecimento dos ideais da Revolução Francesa:

*Saudade! gosto amargo de infelizes,
Delicioso pungir de acerbo espinho,
Que me estás repassando o íntimo peito
Com dor que os seios d'alma dilacera,
— Mas dor que tem prazeres; — Saudade,*

Misterioso númen que aviventas
Corações que estalaram, e gotejam
Não há sangue de vida, mas delgado
Sóro de estanques lágrimas; — Saudade!
Mavioso nome que tao meigo soas
Nos lusitanos lábios, não sabido
Das orgulhosas bocas dos Sicambros
Destas albeias terras; — Oh Saudade!
Mágico númen que transportas a alma
Do amigo ausente ao solitário amigo,
Do vago amante à amada inconsolável,
E até ao triste, ao infeliz proscrito
— Dos entes o misérrimo na terra —
Ao regaço da pátria em sonhos levas,
— Sonhos que são mais doces do que amargos,
Cruel é o despertar! — Celeste númen
Se já teus dons cantei e os teus rigores
Em sentidas endeixas, se piedoso
Em teus altares húmidos de pranto
Depus o coração que inda arquejava
Quando o arranquei do peito malsofrido
A foz do tejo — ao Tejo, ó deusa, ao Tejo
Me leva o pensamento que esvoaça
Tímido e acovardado entre os olmedos
Que as pobres águas deste Sena regam,
— Do outrora ovante Sena. Vem, no carro
Que pardas rolas gemedoras tiram,
A alma buscar-me que por ti suspira.

II

Vem; não receies a acintosa mofo
Desta volúvel, leviana gente:
Não te conhecem eles.

Herculano seguiu um itinerário semelhante ao de Garrett, tendo estado exilado, em 1831, em Inglaterra, com passagem pela França, ou melhor, pelas bibliotecas de Granville e de Rennes.

É evidente que o exílio, quer de Garrett (que, aliás, foi por ele mais profundamente marcado) quer de Herculano, permitiu a ambos o conhecimento de autores e de obras de pleno romantismo europeu em geral e francês em particular. Mas poder-se-á dizer que esse exílio os “afrancesou”? Não me parece. Bem pelo contrário, é a Inglaterra que ambos vão procurar as fontes literárias românticas de base teórica ou, pelo menos, os grandes modelos estrangeiros: Byron, o “inconformismo poético de Byron”, como diz acertadamente António José Saraiva ²¹ e, longinquamente, Shakespeare (aliás mal compreendido) para Garrett desde *Camões* e *D. Branca*; Walter Scott como modelo supremo do romance histórico para Herculano.

Poderemos então inferir daqui que a *imagem* da França surge na obra dos mestres do nosso primeiro romantismo como uma imagem fosca, pouco significativa? Certamente que não. É que, mais uma vez, há a distinguir *influência* literária de *imagem* de um país. De facto, repito, para ambos a França da Revolução Francesa foi imagem suprema de romantismo europeu no que este teve de decisivamente ideológico, pelo menos no seu início.

Paralelamente, note-se que nem Garrett nem Herculano foram indiferentes a autores do romantismo francês, os quais marcaram substancialmente a sua formação a nível das ideias literárias. Apenas como exemplo relativo a Garrett, refira-se a sua tentativa de criação de romance histórico.

Segundo o *Inventário do espólio literário de Garrett* por Henrique de Campos Ferreira Lima ²², Garrett tenta escrever ficção histórica desde 1825, seduzido que foi pelo modelo de Walter Scott. Todavia, este modelo não chega a impor-se-lhe como se impôs a Herculano e é, afinal, mais tarde, um autor francês, Victor Hugo, que adota como modelo para escrever o *Arco de Sant'Ana*. A este propósito, Castelo Branco Chaves nota com extrema justeza comparativista no seu excelente ensaio sobre *O Romance Histórico no Romantismo Português* ²³:

... de Paris, em carta datada de 12 de Junho de 1833, Garrett escrevia a José Gomes Monteiro: "Comecei ali (no Porto) um romance em prosa, a que dei o título de Arco de Sant'Ana e cujas cenas principais se passam na cidade velha, que, por estar o meu quartel no Colégio, tive ocasião e vagar de estudar. Se houver umas semanas de sossego de espírito, é provável que o acabe. — Se leu a Notre Dame de Paris, de Victor Hugo, é um tanto nesse género o meu romance; e se o não leu, recomendo-lhe que o faça".

Em 1841, retomou o romance, deixado em meio, mas só em 1844 o terminou.

Como Garrett confessou a Gomes Monteiro, o Arco de Sant'Ana não teve por paradigma a obra novelística de Scott mas sim o romance de Victor Hugo, ou seja, com o predomínio do pitoresco sobre o histórico. [...] Quanto a "processo", Garrett aproveitou a lição de Notre Dame. Declarou Victor Hugo acerca do seu romance histórico: "Le livre n'a aucune prétention historique, si ce n'est peut-être peindre avec quelque science et quelque conscience, mais uniquement par aperçus et échappées, des lois, des arts, de la civilisation enfin au XV^e siècle. Au reste, ce n'est pas là ce qui importe dans le livre. S'il a un mérite, c'est d'être une oeuvre d'imagination, de caprice, de fantaisie".

Garrett, no prefácio da segunda edição do Arco de Sant'Ana confessou: "Quem desenhou e pintou este quadro nunca pensou fazer senão um esboço, um estudo, um capricho". Na advertência à edição de 1850 deixou declarado: "O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor."

Quanto a Herculano, parece-me evidente que desde a sua primeira obra publicada, *A Voz do Profeta* (1836) tomou como modelo principal as *Paroles d'un croyant* (1834) de Lamennais. Ambos utilizam a mesma eloquência apocalíptica, tentando conciliar os princípios morais cristãos, e no caso de Lamennais a própria função de sacerdote católico, com a formação iluminista que os leva a exaltar os ideais da Revolução Francesa. No entanto, este mito literário da Revolução Francesa é contrariado em Herculano, afinal mais historiador e erudito do que romancista e poeta, pela influência decisiva de dois historiadores franceses, Guizot (1787-1874) e Thierry (1795-1856). Abandonando a grandiloquência oratória dos textos poéticos da juventude, avesso que é também a mitos literários, Herculano cinge-se ao racionalismo experimental voltairiano herdado sobretudo de Guizot. E assim elabora uma *História de Portugal* (1846) que Oliveira Martins no seu *Alexandre Herculano* (capítulo I da parte *A Regeneração* do livro sexto (1851-68) de *Portugal Contemporâneo* (1881), depois de elogiar o utilíssimo labor de investigação, critica duramente, opondo-lhe uma outra imagem histórica da França, a de Michelet (1798-1874). Será interessante citar passagens da obra de Oliveira Martins sobre a historiografia de Herculano para, desde já, esboçarmos o contraste que formam

estas duas imagens igualmente provenientes da França do romantismo.

Vejamos primeiro a passagem em que Oliveira Martins compara Herculano a Guizot ²⁴:

Herculano pecava, como toda a escola romântica, Guizot à frente, porque a opinião e a política de mãos dadas o levavam a fazer da História da Idade Média uma apologia do sistema representativo. Como Guizot, também estóico, Herculano era demasiado convicto e apaixonado para poder prescindir de si, das suas crenças, das suas opiniões. Levava, pois, para o estudo do passado as preocupações do presente, porque essas preocupações eram a essência da sua vida moral. O romântico de 30, o liberal ardente, o soldado da Carta, enfatuado com as suas teorias constitucionais e municipalistas, tinha de condenar in limine a centralização monárquica dos séculos XVI e XVII, consequência indiscutivelmente necessária, consequência europeia da Idade Média e preparação dos tempos modernos.

Cite-se ainda a passagem referente a Thierry e a conclusão da crítica metodológica feita à visão moral, simplista, rigidamente anti-clerical, de Herculano ²⁵:

... há uma falta de nexos na História de Portugal, resultado do modo como primeiro foi concebida. “Eu comecei por imaginar apenas uma história do povo e das suas instituições, alguma coisa no género da Histoire du tiers état, de Thierry, mas mais desenvolvida — dizia-nos Herculano — porém, tendo coligido materiais para a primeira época, vi que possuía neles tudo o que era necessário para a história política: daí veio a resolução de escrever uma História de Portugal”. É por isso que as duas faces do livro se não ligam; é por isso que os homens e os seus actos nos aparecem como um apêndice, subalterno, indiferente, dando a impressão

de que se tivessem sido outros e diversos, nem por isso a vida anónima da sociedade poderia ter seguido um rumo diferente. E, se não vemos a acção dos elementos voluntário-individuais ou fortuitos sobre os elementos sociais, nem a inversa, perdendo assim a história o seu carácter eminente de realidade, [...] sucede também que a apreciação dos elementos morais, crenças individuais, fenómenos de psicologia colectiva, é feita à luz de doutrinas quase voltairianas; e, no avaliar das lendas religiosas e da acção do clero, o historiador prescinde de profundar os motivos morais, ou cede a palavra ao sectário que nos bispos e em Roma não vê outra coisa mais do que sacerdotes da astúcia e uma Babilónia de perversão.

Entre esta primeira fase do “francesismo” romântico, na qual a imagem predominante da França depende, de uma maneira ou de outra, quer ainda do rasto da cultura iluminista, quer do mito da Revolução Francesa, e o esteticamente e ideologicamente mais complexo “francesismo” já *fin-de-siècle* da Geração de 70, há um “francesismo” mais caracteristicamente de moda, ou seja, de sensibilidade e de costumes sociais. Refiro-me ao “francesismo”, aliás menos decisivo ao nível da história das ideias, do chamado “segundo romantismo” português, o de um António Feliciano de Castilho, o de um Camilo, o de um Soares de Passos ou mesmo o de um Luís Augusto Palmeirim, o “Béranger português”, como lhe chamou Camilo, verzejador que popularizou a mitologia romântica da Revolução Francesa.

António Feliciano de Castilho (1800-1875), que em grande parte retoma a tradição neoclássica francesa ao fundar em Coimbra a Sociedade dos Poetas Amigos da Primavera, uma espécie de arcádia estudantil, traduz e prefacia em 1836 as *Paroles d'un croyant* de Lamennais, obra que, como já vimos, serviu de modelo inicial a Herculano. Dirigindo a *Revista Universal Lisbonense* desde

1842, Castilho difunde a partir dos modelos franceses, sobretudo de Lamartine e Lamennais, uma moda de degenerescência romântica, aquilo que Teófilo Braga classificará mais tarde de “ultra-romantismo”²⁶, termo que aliás foi utilizado, embora numa acepção exclusivamente pejorativa, por Garrett, em 1843²⁷ e que antes disso, em 1832, o próprio Castilho já utilizara²⁸.

Esta moda de degenerescência romântica “francesista” na poesia, que em Castilho era temperada pela tendência classicizante, vai dar na poesia a obra de Soares de Passos (1826-1860), espécie de tardio imitador de Lamartine, recuperando as fontes iniciais do romantismo português quando este já estava esgotado a nível programático, sem, no entanto, o estar a nível da história das ideias. E também em Soares de Passos, num período já de grande difusão das ideias românticas, vemos surgir o mito da Revolução Francesa, confundido com o mito de Prometeu em poemas como, por exemplo, *O Canto do Livre*.

Quanto à imagem da França tornada moda romântica tardia na novelística do “segundo romantismo”, Camilo (1825-1890) reflecte-a abundantemente, e por vezes negativamente, na sua obra, quer pela apreciação moralista extremamente datada, quer pela visão da cultura e da literatura francesas em geral, quer ainda pelas fontes e influências que essa visão implica. Jacinto do Prado Coelho, que longamente estudou as fontes francesas da obra de Camilo, escreve com extrema justeza na *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 1.º volume, relevando a “prevenção provinciana” de Camilo, como de Herculano, “contra modernidades de lá de fora”²⁹:

Perante a França, por exemplo, a sua atitude foi muitas vezes de incompreensão ou de antipatia. Em juízos críticos ou

simples alusões displicentes, com frequência deformou os autores franceses sujeitando-os a um estreito ponto de vista pessoal, encarando-os de preferência pelo lado anedótico, acentuando defeitos de pormenor e parecendo muitas vezes ignorar o que têm de superior. Viu a França através das prosas frívolas de Alphonse Karr, da Nouvelle Babylone de Eugène Pelletan, das Courtisanes du Monde de Arsene Houssaye e dum Dictionnaire d'Argot. Paris figurava-se-lhe uma autêntica Sodoma. “Traduzi Fanny — declarava —, obra estranha que tem apenas os méritos da sua maliciosa voga, popularidade perfeitamente significativa do gosto depravado dos franceses”. As personagens francesas das suas novelas são, em regra, perigosas cortesãs ou maridos enganados. Quanto ao processo literário, fala aqui e ali das “inverosimilhanças do génio francês”, por exemplo, na introdução do Livro de Consolação; a tais inverosimilhanças procura opôr a lbanexa duma história contada com naturalidade em prosa nossa, castiça. Todavia, há o reverso da medalha, que o novelista tende a ocultar; o certo é que ficou a dever muito à literatura francesa; em especial, foi ela que o pôs em contacto com o romantismo europeu.

Impossível seria, creio, encontrar mais apurado sentido de síntese sobre a imagem da França em Camilo do que esta passagem do estudo de Jacinto do Prado Coelho. Acrescento apenas, seguindo ainda Jacinto do Prado Coelho, que se dos autores entre os séculos XVI e XVIII Camilo prefere Molière a Rousseau, em pleno romantismo francês deixa-se mais fascinar por Eugène Sue do que por Stendhal, Victor Hugo ou Balzac. E embora este lhe sirva frequentemente de modelo para a sua visão social, exemplo da composição, de “cenas contemporâneas”, acaba por agrupá-lo “algures com Stendhal e Alphonse Karr entre os psicólogos do amor”³⁰.

Em suma, pode dizer-se que em geral a atitude de Camilo perante o “francesismo” é de recusa total: a todo o modelo francês, o romancista opõe um inconsútil casticismo português, a todo o apelo cosmopolita responde com a atrabiliária exaltação moral dos valores regionalistas. Em nada, nem sequer ao nível das ideias literárias (e muito menos ao nível das ideias filosóficas ou religiosas, como prova, por exemplo, a feroz oposição a Renan no seu livro *Divindade de Jesus e Tradição Apostólica*) o seu livro é “francesista”. E, no entanto, como não reconhecer que, paradoxalmente, também Camilo, contribuiu, embora *malgré lui*, para a divulgação de um “francesismo” romântico, ou mais propriamente *romanesco*, no sentido estrito do termo, em pleno romantismo português (ou pelo menos em pleno período daquilo a que se pode com exactidão chamar voga romântica)? E, assim, o próprio Camilo é “vítima” desse fatídico “francesismo” que nos persegue desde finais do século XVII. Também nele, a ambivalência atracção-repulsão se faz sentir, ainda que, formalmente, ou antes, moralisticamente, a repulsão predomine. Esta repulsão tem um significado que ultrapassa a continuidade do simples breviário romântico de Garret e Herculano. Já não se trata de uma atitude de heróico nacionalismo voltado para o futuro, nem sequer de uma nostalgia do passado histórico nacional. Trata-se antes, para lá mesmo de uma questão de sociologia da leitura, de uma questão de provincianismo cultural. E por isso mesmo se poderá concluir, com Jacinto do Prado Coelho, que Camilo é um “autor retardatário”, citando ainda um autor francês menor que lhe serve de oportuno elemento comparativista a nível temático, Octave Feuillet ³¹:

Foi assim, e não apenas depois de 1860, mas desde o começo da sua carreira, de certo modo, um autor retardatário. Sem dúvida, com outros sucedeu o mesmo; entre esses está precisamente Octave Feuillet, “amador de combinações romanescas, preparador de acidentes trágicos”, no dizer conciso de Lanson. Para Feuillet, como para Camilo, o amor contrariado e o casamento desigual continuam a ser os grandes temas novelísticos. Tais afinidades ajudam a pensar que o nosso escritor pensasse em traduzir o Feuillet da “fidalga bretã, que tem tesouro nos seus papéis velhos”, das “ruínas românticas”, das “peripécias inesperadas” e dos “golpes de teatro surpreendentes”. Só depois de 1875, [...] recuperou em parte o atraso que o separava do romance francês coevo.

Acrescento: recuperação tardia e, afinal, artificial em termos de história literária e mesmo inútil em termos estéticos. Mas ao “retardatário” Camilo, envolto nas peias do romanescos de província, vai opor-se nos anos 70 o “vanguardista” Eça, o qual, no entanto, após esse seu fútil “vanguardismo” afrancesado à Zola, recuará, com Flaubert (e, afinal, também com Baudelaire) até às fontes do romantismo europeu para, enfim, nos dar essa obra-prima do romance universal do século XIX que é *Os Maias*.

Entretanto, forma-se paralelamente uma escola de poetas “afrancesados” que, precisamente no texto intitulado *O “francesismo”*, o próprio Eça irá caricaturar, a escola parnasiana, a partir da sua teorização por João Penha (1838-1919) em *A Folha*, jornal fundado em Coimbra em 1868. O seu mais exímio representante, Gonçalves Crespo (1846-1883), discípulo confesso de Leconte de Lisle, de Sully Prud’homme, de Catulle Mendès, “miniaturiza” a imagem da França em poemas como, por exemplo, *Em Caminho da Guilbotina*, dedicado “À Senhora Condessa de Sabugosa”. Neste poema, a

morte de Maria Antonieta, descrita em termos nada semelhantes aos que Bocage pateticamente utilizara, tem um significado puramente esteticista:

A viúva Capet vai ser guilhotinada.

*Ora naquele dia o povo de Paris,
Formidável, brutal, colérico, feliz,
Erguera-se ao primeiro alvor da madrugada.*

*No caminho traçado ao fúnebre cortejo
O povo redemoinha;
Que todos sentem n'alma o trágico desejo
De ver como Sansão degola uma rainha.*

*Da carreta em redor ondeiam os soldados;
De cima dos telhados,
Da rua, dos portais, dos muros, dos balcões
Chovem sobre a rainha as vis imprecações.*

*Ela, contudo, altiva, erecta e desdenbosa
Olha tranquilamente
Para o revoltado mar da plebe tumultuosa.*

*E, enquanto aquele povo inquieto e repulsivo
Anseia por ouvir o grito convulsivo
E o derradeiro arranco
Dessa mulher, e ri abominavelmente,
Um homem só, o algoz, vai triste e reverente.
Pode nascer ao pé da forca um lírio branco.*

.....

Assim se dissolvera o vagamente romântico mito da Revolução Francesa, aproveitado como tema a nível histórico. Com a Geração 70, e antes de mais com o seu

mestre incontestável, Antero de Quental, forma-se a partir desse mito (que, de facto, não chega a passar de recorrência temática) um mito muito mais complexo em termos estético-ideológicos, o da Revolução *tout court*. O “francesismo” torna-se então, através da própria mitologia da cidade e da mulher estrangeiras em Eça, mais do que um elemento genérico de orientação literária, torna-se um elemento preciso de *mise en question* da identidade de Portugal relativamente à civilização europeia desde o humanismo renascentista, ou seja, desde a revolução do pensamento moderno individualista que conduz ao sentido de progresso e de nação.

Veremos que esta nova *imagem* da França implicará, em termos radicalmente individualistas e cosmopolitas, a revisão de muitos dos valores essenciais da revolução romântica europeia que até por volta de 1870 o nosso acanhado romantismo deixara em suspenso.

2. A Geração de 70: “francesismo”, individualismo e cosmopolitismo

Numa abordagem inicial do significado da atitude cultural e da obra dos componentes da chamada Geração de 70 relativamente à *imagem* da França (*imagem* no sentido comparativista já definido), deveremos, antes de mais, creio, atentar num conceito genérico de decadência de Portugal que já marcara fundamente os nossos primeiros românticos, inclusivé Garrett e Herculano.

De facto, como não lembrar de imediato o tema da célebre conferência de Antero nas Conferências do Casino, proferida a 27 de Maio de 1871, sobre as *Causas*

da Decadência dos Povos Peninsulares? Já aí se esboça aquilo que será um conceito obsessivo de decadência de Portugal a partir da visão ibérica, conceito que, momentaneamente compensado por uma ideia de messianismo revolucionário proveniente da França (período de incubação e de insurreição da Comuna de Paris), vai marcar toda a Geração de 70 e levá-la à fase final de renúncia histórica do grupo dos “Vencidos da Vida” e à elaborada teoria decadentista de Oliveira Martins³². Nessa fase final, o “francesismo”, sobretudo com Eça, funcionará então como uma espécie de irónico refúgio dessa frustração revolucionária que a queda da Comuna de Paris, entre 22 e 27 de Maio de 1871, já renunciara. É certo que essa frustração não constitui reflexo imediato dos acontecimentos políticos franceses em Portugal, tanto mais que em 1873 se funda o Partido Republicano e em 1875 o Partido Socialista. Mas o atraso histórico relativamente à França é sentido como um atraso, mais do que ideológico, civilizacional, tornando-se o conceito de civilização puramente mítico, um mito de que Paris é o centro, opondo-se ao conceito igualmente mítico da já fatídica decadência nacional. E será precisamente esta oposição de conceitos tornados mitos que determinará a ambivalência, por vezes dramática, do “francesismo” da Geração de 70, em particular o de Eça.

Por outro lado, dever-se-á atentar nos grandes modelos franceses que, sobretudo a nível da história das ideias históricas, filosóficas e literárias, desencadeiam uma revisão dos fundamentos e dos valores do romantismo francês em Portugal. É o caso do modelo decisivo de Michelet, sobretudo para Antero, desde o período de formação intelectual, mas também para Oliveira Martins; é o caso de Proudhon para ambos e também para Eça; é, enfim, o caso de Victor Hugo e de

Baudelaire para Antero e destes mais Zola e Flaubert para Eça. Evidentemente que, a estes modelos franceses, durante o período de formação da Geração de 70, em Coimbra, outros se juntaram, originários de outros países, mas sempre *passando* pela França, como nos diz Eça no conhecido texto sobre Antero *Um génio que era um santo* incluído nas *Notas Contemporâneas*:

Coimbra vivia então numa grande actividade, ou antes, num grande tumulto mental. Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um Sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo tornado profeta e justiceiro dos réis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe, e Heine, e creio já que Darwin, e quantos outros! Naquela geração nervosa, sensível e pálida como a de Musset (por ter sido talvez como essa concebida durante as guerras civis), todas estas maravilhas caíam à maneira de aças numa fogueira, fazendo uma vasta crepitação e uma vasta fumaraça.

Mas vejamos mais metodicamente, seguindo autores e obras, a evolução deste “francesismo” vital da Geração de 70 que se relaciona intimamente com a sua revolucionária acção cultural e estética.

Antero de Quental (1842-1891) começa por nos falar, no seu primeiro texto de cariz ensaístico sobre um escritor estrangeiro, precisamente de um autor francês de pleno romantismo: Lamartine. Trata-se do artigo publicado anonimamente na revista *O Fósforo*, n.ºs 1 e 2, correspondentes a Novembro de 1860, com o título *As meditações poéticas de Lamartine*. É curioso observar como

Antero, desde então, se preocupa mais com a feição religiosa da poesia do romântico francês, comparando-os com outros escritores franceses, do que com uma análise rigorosamente estilística, evocando a imagem de um povo francês martirizado pela Revolução ³³:

A afinidade misteriosa entre o homem e a época é de todo o ponto completa. O povo francês saía do campo das batalhas, fatigado de pelejas e de glória. Por um quarto de século não tinha deixado de correr o sangue, quer no cadafalso, quer no meio das refregas [...]: a França estava cansada de tantos conflitos, e queria viver em paz, para si, satisfazer as tendências individuais, gozar da independência e da liberdade. Aborrecendo o ruído, deleitava-a o retiro campestre [...]. Qual não seria, pois, o seu alvoroço ao ouvir descrever os campos, cantar os lagos, os bosques e todas essas belezas rurais que, parecia, faziam baixar sobre ela um orvalho refrigerante de que tanta necessidade tinha?

Lamartine fez também uma completa revolução na poesia que já Chateaubriand tinha realizado na literatura, e Bossuet tentado no século dezassete. [...] que maior incongruência do que pensar ideias cristãs e exprimi-las com palavras e imagens da mitologia! [...] A frase de Lamartine era cristã, porque a natureza era um poema que, deleitando-o, lhe elevava as inspirações ao Céu.

Ainda de entre os primeiros textos de Antero, mas agora, já no domínio da criação poética, deverá citar-se um poema em que a imagem da França, como nação heroicamente predestinada, se sobrepõe à de outros países da Europa. Trata-se do poema intitulado *À Europa*, poema no qual Antero evoca a insurreição da Polónia, em 1864, perante o opressor russo. Antero dá então da França a imagem essencial da liberdade utilizando a alegoria da águia: uma águia, a da França,

que pairando sempre em altos voos de liberdade está agora dominada pelo egoísmo e pela prudência; outra, a águia da Rússia czarista, sombria águia de opressão, ameaça estender a sua “asa escura” por sobre toda a Europa. Note-se como epígrafe do poema a frase de Michelet: *La Russie c’est le choléra*:

*Águia da França! que te vejo agora,
Como ave da noite, triste e escura!
Há pouco ainda a olbar o sol — nesta bora
Meia ofuscada ao resplendor da altura!
Subindo sem se ver já quase, outrora,
E, hoje, tombada sobre a rocha dura!
E quem por nome teve já Esperança,
Chamar-se Desalento... Águia da França!
Irmã! Irmã! Irmã! por ti clamaram
Desde o desterro os míseros cativos!
Foi para ti que os olbos levantaram
Queimados da tortura aos lumes vivos!
Foi por ti, foi por ti, que eles bradaram
Erguidos do sepulcro e redívidos!
E tu dormes no ninho da confiança?!
São irmãos teus! acorda, águia da França!*

*Ah, a águia imperial inda tem asa...
Mas o que ela não tem já é vontade!
Há ainda algum fogo que a abrasa...
Mas não é nem amor nem liberdade!
Inda tem garra com que empolga e arrasa...
Mas já não os véus negros da verdade!
Porque, abraçando-a, lhe hão roubado a ardência!
Dois amigos, o Egoísmo e a Prudência!*

.....

*Quando a águia da Rússia as duas garras
Cravar no coração à liberdade,
Tapando com o vulto as cinco barras
Desse Volga de luz, a humanidade,
Quando, enfim, estalar quantas amarras
A têm lá presa desde a velha idade,
E, tomando co'a sombra toda a altura,
Se estender sobre a Europa a asa escura:*

.....
*E só brotar no chão da liberdade
— Só — a erva da Rússia, a escuridade:*

*Vós haveis de exultar então, prudentes,
E, sábios, ver o fruto ao vosso ensino!
E àquele velho conto dos dormentes
Tirar sua moral... que é o Destino!
Então abrindo os olhos, ó videntes,
Sobre as cabeças eis de ver a pino
O cometa dos prósperos futuros..
Da negra Rússia sobre os céus escuros!*

.....
Quanto à formação histórica e filosófica de Antero, cite-se primeiramente aquilo que foi mais do que uma influência, o verdadeiro *culto* de Michelet, desde os primeiros anos de Coimbra. De facto, já nessa época, de formação, Antero exalta Michelet num ensaio sobre *A Bíblia da Humanidade* de Michelet, publicado na revista *Século XIX*, n.ºs 91, 94, 99 e 101, de 11 e 21 de Janeiro e 8 e 15 de Fevereiro de 1865 ³⁴. A este propósito, e referindo-se especificamente a este texto e ao período

de formação de Antero em Coimbra, escreve Hernâni Cidade ³⁵.

Antero confessa-se discípulo do historiador francês. Declara ter sido em seus livros que tem compreendido a significação, o pensamento, o sentir das idades primitivas. Ensina como a história pode ser uma ressurreição. Assimila e faz sua a concepção de Michelet sobre a Humanidade. Exalta a unidade desta e a convergência para a sua evolução (...). O deus da Humanidade é o mesmo Homem; o seu Idéal, a religião da Vida.

Ainda nessa época de formação, quando em 1866 parte para Paris, onde exerce a profissão de tipógrafo, tentando assim conciliar pensamento e acção, Antero visita Michelet, ocultando-se sob o pseudónimo de Bettencourt, dizendo-se encarregado por este Bettencourt, autor das *Odes Modernas*, de lhe oferecer um exemplar da obra. Sabe-se que Michelet ficou bem impressionado e lhe entregou uma carta para o suposto autor das *Odes Modernas* onde diz: “Vos chants [...] me semblent admirables”⁽³⁶⁾.

Mas este culto de Michelet e de uma certa imagem da França por ele veiculada, não se limita ao período de formação. Já depois das Conferências do Casino, em Agosto de 1877, num período de plena maturidade criadora, Antero, estando em Paris, escreve um breve ensaio sobre Michelet em que se confessa “um dos seus discípulos portugueses”, utilizando uma terminologia retórica “de conotação romântica”, como observa com extrema justeza José V. de Pina Martins ⁽³⁷⁾.

Entretanto, em 1870, Antero começa a ler Proudhon, reflectindo-se nos seus textos, sobretudo nas conferências realizadas no Casino, as leituras de *De la justice dans la Révolution et dans l’Eglise, Principe Fédératif* e

Ideal Général de la Révolution (38). Destas leituras, combinando-se com, e por vezes sobrepondo-se a outras de autores franceses, resulta uma primeira imagem da França intimamente relacionada com essa utopia revolucionária que leva Antero a opor-se ao republicanismo pequeno-burguês de Teófilo Braga, sobretudo a partir da polémica a propósito da *Teoria da História da Literatura Portuguesa* de Teófilo, publicada em 1872.

Paralelamente, uma outra imagem da França se forma na obra de Antero: a da França, ou melhor, do Paris de Baudelaire. Refiro-me à invenção por Antero e por Eça do personagem Carlos Fradique Mendes, em 1869. A primeira das poesias *à la manière* de Baudelaire publicadas por Antero com o pseudónimo de Fradique Mendes, surge no folheto de *A Revolução de Setembro* de 29 de Agosto de 1869. Dos quatro *Poemas do Macadam*, o primeiro, publicado no *Primeiro de Janeiro* de 5 de Dezembro de 1869, é consagrado a Baudelaire, poeta “satânico” de Paris, onde o satanismo é expressão de um “século fantasma” que vive da mitologia da grande cidade votada ao monstro devorador da civilização.

Uma terceira imagem da França se poderá notar em Antero, talvez aquela que mais o aproxima de Eça e melhor sintetiza a ambivalência do “francesismo” da Geração de 70. Refiro-me à imagem que corresponde à fase final da vida e da obra de Antero, quando toda a sua utopia revolucionária encontra um obstáculo intransponível: o individualismo, “elemento psicológico que condiciona tudo o mais”, como, depois de falar da Revolução Francesa, Antero diz numa carta a Jaime de Magalhães Lima datada de Vila do Conde, 22 de Maio de 1888 (39). A ideia de revolução fica, assim, condicionada pela metafísica (entenda-se: o apelo do transcendente em cada indivíduo, para lá da mera

evolução social que a revolução histórica permite), combinando Hegel e Proudhon, como explica longamente numa carta a Oliveira Martins ⁽⁴⁰⁾:

A Evolução é uma lei universal, mas o seu modus operandi é diferente em cada série, consoante essa série e o lugar que ocupa no Todo. Entendo que só metafisicamente se pode dar a fórmula universal da Evolução, precisamente porque só a metafísica é universal. [...] Depois disto fica V. sabendo que a minha doutrina da Evolução é em grande parte a de Hegel, com a qual combino a ideia da série proudhoniana. Que lhe parece? É um caminho por onde vou um tanto temeroso, porque, a falar verdade, acho-me só: a metafísica é hoje repelida universalmente da Filosofia da Natureza.

É então que Antero, já fechado, como diz Eça, “na sua alta torre bem-amada, a torre da Metafísica”, vê Portugal como um “pobre Portugalório”⁽⁴¹⁾, para sempre perdido, colonizado culturalmente pela França. Di-lo em várias cartas, do seu refúgio de Vila do Conde, entre 1886 e 1888. Por exemplo, nesta dirigida a Tommaso Cannizaro, poeta italiano ⁽⁴²⁾:

A literatura francesa é a única que em Portugal tem as suas grandes entrées, e mais do que isso, pois Portugal, literalmente, é quase uma província da França. Os jornais políticos publicam romances em folhetim, mas é quase tudo traduzido do francês; pouquíssimos das outras línguas, e esse pouco horrivelmente mal. [...] O que se dá com a literatura italiana dá-se, de resto, com todas (até com a própria espanhola!...): quase se ignora que existam, enquanto que não há rapazelho do Liceu que não ande em dia com Zola, Daudet e tutti quanti: os próprios compêndios, em muitas das cátedras de instrução secundária e superior, são franceses.

As causas deste singular e, quanto a mim, deplorável fenómeno são muitas, sendo talvez a principal o facto de que o regimen constitucional em Portugal foi estabelecido por homens que todos tinham passado largos anos emigrados em França.

Ou, ainda a Cannizaro, a propósito da literatura italiana em Portugal ⁽⁴³⁾:

Não creio que haja aqui editor que queira empreender a publicação de traduções de romances italianos. Não conhecem, nem o público conhece, senão Zola, Daudet, Belot, e não se lhes pode falar de outra coisa. De todos os países da Europa, creio ser Portugal, depois da Bélgica, o mais afrancesado. Foi isto talvez vantajoso durante um certo período; mas hoje, com as correntes dominantes na literatura e na sociedade francesas, receio que seja antes nocivo. Mas como reagir contra um facto tão geral e que tem causas íntimas, além de históricas?

Assim, embora com outras implicações mais complexas a nível da história das ideias, repete-se a imagem da França que já se esboçara em princípios do século XVIII e se intensificara em meados do mesmo século: uma espécie de fatalismo cultural e histórico, a única maneira de nos mostrarmos diferentes dos espanhóis, de sermos europeus, numa palavra, de sermos *civilizados*.

Eça de Queirós (1845-1900) é exemplo vivo desse “fatalismo”, sobre o qual ele genialmente ironizou. E a análise mais pormenorizada do texto célebre que serviu de base, digamos, terminológica para este ensaio, *O “francesismo”*, poderá talvez ser fecunda para uma abordagem inicial da sua paradoxal imagem da França.

O primeiro aspecto importante deste texto, datado de 1899, portanto de um ano antes da morte do escritor, parece-me ser uma certa constatação *a posteriori* de que

apesar de todas as experiências realistas ou naturalistas, apesar de toda a crítica feita ao romantismo, Eça e a sua geração (em nome da qual, declaradamente, ele aqui fala) são ainda, em finais do século XIX, resultado de um romantismo europeu até então mal assimilado de que a França fora centro difusor para Portugal. Mas distingamos: há, por um lado, *moda* (intelectual, política, social) romântica e, por outro lado, *cultura* romântica. A *moda* romântica seria resultado de todo o “francesismo” que se arrastava em Portugal desde meados do século XVIII (e aqui Eça retoma o espírito satírico de um António Dinis da Cruz e Silva de *O Hissope*), influenciando, a nível da própria ideologia revolucionária e nacionalista, a primeira geração romântica, a dos “homens de 1820”, como Eça refere desde o início do texto (44):

Em todo o caso, ou à maneira de Curvo Semedo, o clássico, ou à maneira do Zé Pinguinbas, o fadista, é evidente que há quarenta anos, desde a Patuleia, Portugal está curvado sobre a carteira da escola, bem aplicado, com a ponta da língua de fora, fazendo a sua civilização, como um laborioso tema, que ele vai vertendo de um largo traslado aberto defronte — que é a França. Quem dependurou ali o traslado para que Portugal copiasse, com finos e grossos? Talvez os homens de 1820; talvez os românticos da Regeneração.

A esta *moda* romântica contrapõe-se uma *cultura* romântica. E então, nesse mesmo texto (mas também em muitos outros, desde as *Prosas Bárbaras*), são a Inglaterra e sobretudo a Alemanha que servem a Eça de imagens de países decisivos para a sua própria formação, exprimindo “o que tem importância na arte”, aquilo que, como diz na Carta a Carlos Mayer das *Prosas Bárbaras*, é próprio dos países que “criam almas, e não

os que reproduzem costumes”. Ainda das *Prosas Bárbaras*, basta lembrar os textos sobre música, assimilando a França do *Fausto* de Gounod, versão melosa e por vezes caricatural da grande tragédia alemã de Goethe, versão em que Fausto é “artificial” e “só Mefistófeles vive”, à Itália do “luminoso Verdi” que na sua ópera não compreendera as “trevas que Shakespeare derrama na alma de *Macbeth*”. Quanto a O “*francesismo*”, basta citar a seguinte passagem em que Eça compara a literatura francesa com a literatura inglesa ⁽⁴⁵⁾:

A literatura inglesa, incomparavelmente mais rica, mais viva, mais forte e mais original que a da França, é tão ignorada, apesar de geralmente se saber inglês, como nos tempos remotos em que vinte longos e laboriosos dias eram necessários para ir de Lisboa a Londres. Há alguns anos, um personagem, um político, um Homem de Estado, perguntava-me com um ar de suficiência e superioridade:

— Lá por Inglaterra também há alguma literatura?

Ou ainda os exemplos apresentados de poetas ingleses (*românticos*, note-se) que são contrapostos com vantagem a nível da criação pura aos poetas franceses, mesmo a Baudelaire, dado que “os Franceses nunca foram poetas” e que “a expressão natural do génio francês é a prosa”. Acrescente-se, no entanto, que Eça cita uma exceção, uma única, (*igualmente romântica*), a de Musset ⁽⁴⁶⁾:

Nunca a França teve um só poeta comparável aos poetas ingleses, a Burns, a Shelley, a Byron, a Keats, homens de emoção e de paixão, tão poéticos como os seus poemas: e hoje, que poeta há em França que se possa por ao lado de Tennyson, de Browning, de Rossetti, de Matthew Arnold, de Edwin Arnold, de Austin, etc.? Um só poeta francês teve a

emoção: Musset. Colocado no centro do Romantismo, abalado por largas correntes de emoção, que vinham de Inglaterra e da Alemanha, dotado de uma exaltação natural, apaixonado, ardente, inspirado, este francês singular sofreu, e cantou como sofreu: e, conservando-se francês, foi profundamente humano. Mas a França culta, literária, muito tempo se recusou a ver nele um grande poeta. [...] E [ainda agora] a França conserva diante dele uma reserva, misturada de desdém e de amor, reprovando e amando, e sentindo que tem naquele homem, que a Europa tanto lhe aclama, um poeta que é ao mesmo tempo mediocre e imortal.

Enfim, cite-se a referência geral à Alemanha, país que Eça sobrevaloriza também em comparação com a França, a propósito da recepção da poesia de Antero, caracterizada por Eça em termos de rara argúcia crítica⁽⁴⁷⁾:

Nos seus “Sonetos”, exprime esta coisa estranha e rara — as dores de uma inteligência. É uma grande razão debatendo-se, sofrendo, e formulando os gritos do seu sofrimento, as suas crises, a sua agonia filosófica, num ritmo espontâneo, da mais sublime beleza poética; cada soneto é o resumo poético de uma agonia filosófica. É por isso que a Alemanha se lançou sobre este livro de “Sonetos” (que Portugal não leu) e os traduziu, os comentou, os fixou religiosamente na sua literatura, como uma coisa rara e sem precedentes, uma pérola fenomenal de criação desconhecida, única no grande tesouro da Poesia Universal. Mas em França não há disso. E a sua clara inteligência tem-lhe vedado os triunfos poéticos. Depois da curta emoção de Musset, a França recaiu mais que nunca na poesia que é admirada por ter as qualidades da prosa.

Que concluir quanto a este texto especificamente sobre O “francesismo”? Para lá da evidente parcialidade e

falta de conhecimento profundo de Eça relativamente aos poetas franceses da época (Mallarmé, entre outros, não falando já de Baudelaire, que aliás muito o influenciou, mas apenas como personalidade literária, não a nível da escrita), acabando este texto, após a crítica feita aos parnasianos e aos decadentistas, com uma referência pejorativa absurda a Verlaine (“Verlaine, indisputadamente, guarda a coroa da incoerência”), para lá, portanto, desta limitação óbvia, forçoso nos é concluir que *O “francesismo”* constitui um texto-chave. Assim o considero a dois níveis fundamentais relacionados especificamente com o conceito de romantismo, ou melhor (para seguir a designação de António Sérgio), o conceito do “terceiro romantismo” português: o da Geração de 70.

O primeiro nível é, como já vimos, o da herança desse “francesismo” genérico que já marcara os poetas pré-românticos e que, através do próprio mito da Revolução Francesa, se tornou de uma maneira ou de outra decisivo para a formação do primeiro romantismo de Garrett e de Herculano.

O segundo nível é o da oposição esquemática e polémica a esse romantismo tornado moda, essencialmente nacionalista, oposição processada quer através da recorrência (tardia) a outras fontes do romantismo europeu (particularmente as do alemão e do inglês), quer através da identificação da literatura francesa e da França em geral com um efémero realismo programático (refiro-me, evidentemente, à fase da obra de Eça posterior às experiências realistas iniciais *à la manière* de Zola ou de um Flaubert ainda mal assimilado, ou seja, após a criação de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio*) ou ainda com um decadentismo cultural de que a poesia de Verlaine é aqui (*bélas!*) imediato testemunho.

Mas passemos a outros textos em que o pensamento de Eça sobre a França e a sua influência em Portugal também se manifestam em termos culturalmente e esteticamente importantes. Veja-se, por exemplo, a *Correspondência de Fradique Mendes*. Atente-se sobretudo na longa introdução de Eça, datada de 1888 e intitulada *Memórias e notas*. Este texto difere de *O “francesismo”*, apesar de alguns elementos passarem de um para o outro, onze anos depois.

De facto, desde o início, Eça, dizendo que a sua intimidade com Fradique Mendes começou em 1880, em Paris, remontando o primeiro contacto com ele a 1867, em Lisboa, evoca afinal toda a formação “francesista” da sua geração em termos de exaltação e não de crítica à França, entre Victor Hugo e Baudelaire⁽⁴⁸⁾:

Era o tempo em que eu e os meus camaradas do Cenáculo, deslumbrados pelo lirismo épico da “Légende des Siècles”, “o livro que um grande vento nos trouxera de Guernesey” — decidíriamos abominar e combater a rijos brados o lirismo íntimo, que, enclausurado nas duas polegadas do coração, não compreendendo de entre todos os rumores do Universo senão o rumor das saias de Elvira, tornava a poesia, sobretudo em Portugal, uma monótona e interminável confidência de glórias e martírios de amor. Ora Fradique Mendes pertencia evidentemente aos poetas novos que, seguindo o mestre sem igual da “Légende des Siècles”, iam, numa universal simpatia, buscar motivos emocionais fora das limitadas palpitações do coração — à história, à lenda, aos costumes, às religiões, a tudo que através das idades, diversamente e unamente, revele e defina o Homem. Mas além disso, Fradique Mendes trabalhava um outro filão poético que me seduzia — o da Modernidade, a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida [...]

Mais adiante, após uma alusão directa a Baudelaire (que aqui Eça diz admirar sem limitações), Fradique Mendes é evocado como um dândi cosmopolita, vivendo naturalmente em Paris e vindo raras vezes a Lisboa, cidade “aliteratada, afadistada, catita e conselheira”, que “só lhe agradava — como paisagem”. E surge então o termo “francesismo” para caricaturar o provincianismo do português pretensamente civilizado, o português que já não sabe ser português autêntico nem sequer a comer ⁽⁴⁹⁾:

Essa “saloia macaqueação” [de Paris], superiormente denunciada por ele numa carta que me escreveu em 1885, e onde assenta, num luminoso resumo, que “Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão” — tornava-se para Fradique, apenas transpunha Santa Apolónia, um tormento sincero. E a sua ansiedade perpétua era então descobrir, através da fraudulagem do francesismo, algum resto do genuíno Portugal.

Logo a comida constituía para ele um real desgosto. A cada instante, em cartas, em conversas, se lastima de não poder conseguir “um cozido vernáculo”! — “Onde estão (exclama ele, algures) os pratos veneráveis do Portugal português, o pato com macarrão do século XVIII, a almôndega indigesta e divina do tempo das Descobertas, ou essa maravilhosa cabidela de frango, petisco dilecto de D. João IV, de que os fidalgos ingleses, que vieram ao reino buscar a noiva de Carlos II, levaram para Londres a surpreendente notícia? Tudo estragado! O mesmo provincianismo reles põe em calão as comédias de Labiche e os acepíptes de Gonffé.

Eça replica a Fradique que ele é um “monstro”, pois gostava de “habitar o confortável Paris do meado do século XIX e ter aqui, a dois dias de viagem, o Portugal

do século XVIII, onde pudesse vir, como a um museu, regalar-se de pitoresco e de arcaísmo...” Ao que, cinicamente, Fradique replica por seu turno: “Tudo isso seria dignamente português, e sincero” porque “vós não merecíeis”. Esta atitude cínica de Fradique Mendes exprime bem, afinal, a nostalgia que o próprio Eça, na fase dos Vencidos da Vida, tem de um Portugal já fantasiado, visto à distância, em suma, totalmente mítico. E por isso, aqui da mesma maneira que em *O “francesismo”*, Eça utiliza a imagem da França como um elemento negativo, tentando de certo modo contrapor-lhe a imagem de um Portugal, digamos, “virgem”, “antigo”, fora da história europeia, embora tenha a consciência de que esse Portugal, de facto, já há muito que não existe. Cria-se, assim, um vazio que só o “francesismo” do dândi e do cosmopolita pode preencher, num laborioso jogo intelectual e esteticizante *fin-de-siècle*.

Todavia, note-se, neste texto de introdução à correspondência imaginária do imaginário Fradique Mendes, seu duplo, Eça reconhece claramente a grandeza intelectual da França, ou mais propriamente, de Paris. Comparando Chicago com Paris, Eça escreve, misturando heteroclitamente os nomes mais diversos da cultura e da arte francesas e retomando o elevado exemplo de Antero, apoiado em Michelet⁽⁵⁰⁾:

Porque forma pois Paris um foco crepitante de civilização que irresistivelmente fascina a humanidade — e porque tem Chicago apenas sobre a Terra o valor de um rude e formidável celeiro onde se procura a farinha e o grão? Porque Paris, além dos palácios, das instituições e das riquezas de que Chicago também justamente se gloria, possui a mais um grupo especial de homens — Renan, Pasteur, Taine, Berthelot, Coppée, Bonnat, Falguière, Gounod, Massenet — que pela incessante

produção do seu cérebro convertem a banal cidade que habitam num centro de soberano ensino. Se as “Origens do Cristianismo”, o “Fausto”, as telas de Bonnat, os mármore de Falguière nos viessem de além dos mares, da nova e monumental Chicago — para Chicago, e não para Paris, se voltariam, como as plantas para o Sol, os espíritos e os corações da Terra.

[...] uma nação, portanto, só tem superioridade porque tem pensamento [...]. Michelet escrevia um dia, numa carta, aludindo a Antero de Quental: “Se em Portugal restam quatro ou cinco homens como o autor das Odes Modernas, Portugal continua a ser um grande país vivo...” O mestre da “História de França” com isto significava — que enquanto viver pelo lado da inteligência, mesmo que jazza morta pelo lado da acção, a nossa pátria não é inteiramente um cadáver que sem escrúpulo se pise e retalhe.

Enfim, muito longe nos levaria a análise específica do “francesismo” de Eça, no qual se concentra o essencial do que neste ensaio se pretende estudar. E decerto um outro aspecto extremamente importante que deveríamos estudar a nível da imagem mítica da França na obra romanesca de Eça, seria o da mitologia da cidade de Paris contraposta à mitologia da cidade de Lisboa como tema arquetípico, sobretudo em *Os Maias*, romance que tanto deve, neste como noutros aspectos, a Flaubert e em especial a *L'éducation sentimentale*, a mulher e a cidade sendo em ambos elementos indissociáveis, formando para Eça um mesmo imaginário “francesista”. Mitologia da cidade contrariada depois de *Os Maias* por uma mitologia do campo e da longínqua *pax ruralis* portuguesa em *A Cidade e as Serras* (1901). Obra publicada postumamente e verdadeiramente tardia, artificial, mas importantíssima para aprofundar o “francesismo” de Eça, pois nela Eça

faz uma última e vã tentativa para destruir esse seu obsessivo “francesismo” como se tentasse destruir fantasmas da infância.

Quanto a Oliveira Martins (1845-1894), já citado a propósito da imagem da França em Herculano, ele vê a França essencialmente como uma força histórica medianeira. Já em 1875, na fase inicial da sua obra de historiador, paralela à da decisiva acção histórica e cultural da Geração de 70, Oliveira Martins fala, num texto pouco conhecido, publicado na *Revista Ocidental*, desta função medianeira da França. Este texto, intitulado *Os Povos Peninsulares e a Civilização Moderna*, parece-me ser extremamente importante não só quanto à imagem que Oliveira Martins tem da França, mas também, em geral, quanto à orientação dada posteriormente à sua obra de historiador, pois dele partem elementos básicos que se encontrarão na *História da Civilização Ibérica* (1879), na *História de Portugal* (1879), em *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1880) e em *Portugal Contemporâneo* (1881). Estes elementos relacionam-se principalmente com o conceito de uma unidade ibérica de fundas raízes históricas que, para superar a sua decadência, deverá retomar os antigos ideais heróicos peninsulares ⁽⁵¹⁾:

É o traço elementar orgânico do génio peninsular — o heroísmo. A vida é uma dedicação, um acto heróico, e cada homem um soldado do exército luminoso duma grande Ideia.

Ora, este conceito nitidamente hegeliano de Ideia-Nação é contrabalançado por uma visão da França como nação pragmática, fundamentalmente votada à acção de medianeira na Europa quando comparada à Espanha e à Alemanha, exemplos aqui privilegiados por Oliveira Martins na passagem do mundo heróico das

Descobertas para o da “civilização moderna”, ou seja, o mundo das novas ideias que no romantismo alemão se originaram (52):

O deslumbramento das Descobertas atordoava os sentidos, e volteavam nos ares ondas de ouro em pó; delirantes, nós peninsulares, sofríamos, como é regra natural sofrer-se, numa excitação dos nossos caracteres ingénitos. Nunca o heroísmo ardeu tão forte em nossas veias como quando cavávamos o fosso da nossa sepultura!

[...] *Ao lado da Alemanha, herói do pensamento misterioso e vago, sentinela avançada que revela ao mundo as primeiras luzes que indecisas tremulam no horizonte longínquo, somos nós o herói da acção e do amor, da independência activa e do coração ardente. Entre nós e ela, a França, menos original e menos forte, tem o seu papel histórico de medianeira.*

Nunca a Espanha poderia ter proferido a expressão característica de Henrique de Navarra:

Paris vaut bien une messe.

O sorriso meio cínico, o esvoaçar elegante e ágil com que o génio francês borboleteia sobre a vegetação ubérrima da civilização da Europa, bebendo o mel no cálix das flores, levando nas asas o pólen vivificante, aéreo sempre, às vezes fútil, esse sorriso, essa volubilidade, são incompatíveis com o génio peninsular. A França é uma abelha, a Espanha é uma águia.

Por outro lado, para lá das influências evidentes de Michelet e, sobretudo, de Proudhon, opostas às de Marx, em obras como *Teoria do Socialismo* (1872), e passando agora para o domínio específico da análise literária, é importante notar como Oliveira Martins viu com justeza o papel difusor da cultura da França, a qual também aqui tinha para ele uma função

predominantemente medianeira. Assim, num texto sobre *Os Poetas da Escola Nova*, igualmente publicado na *Revista Ocidental* em 1875, Oliveira Martins falando de obras de Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Antero de Quental, classifica-se segundo uma ideia geral de “revolução poética” (“sentimental” para Guilherme de Azevedo, “moral” para Guerra Junqueiro, “religiosa” para Antero de Quental) e também segundo modelos que, sendo alemães ao nível das ideias, são sempre (beneficamente, aliás) veiculados pela língua e pelo pensamento de autores franceses ⁽⁵³⁾:

O carácter da escola nova da poesia portuguesa [...], é serem principalmente inspirados pelo sistema das ideias alemãs, apesar dos poetas receberem essas inspirações mais por via dos representantes da cultura germânica em França, do que directamente pelos mestres alemães, pouco conhecidos e ainda menos lidos. Hegel, o Aristóteles da nova idade filosófica, é lido por poucos; mas as ideias hegelianas que aparecem por toda a parte nos livros de Quinet, de Vacherot, de Proudhon, de Renan, e mesmo de Michelet [...], são, entre os moços poetas e pensadores portugueses, mais sabidas e compreendidas do que a muitos se afiguraria.

Este modo, pelo qual o sistema das ideias alemãs tem entrado no espírito da mocidade portuguesa, afigura-se-nos ainda um elemento de prosperidade; porque, assim, repassadas, revivificadas essas ideias pelo génio francês, mais plástico, chegam-nos limpas da dureza, do dogmatismo escolástico, e duma nebulosidade mística que as revestem na mãe pátria.

E, depois de examinar em pormenor as *Odes Modernas* de Antero, *A Morte de D. João* de Guerra Junqueiro e *Alma Nova* de Guilherme de Azevedo, Oliveira Martins volta a frisar que o “germanismo dos

poetas da Escola Nova” não é “puro”, sendo antes “recebido por via da França e depois da preparação sofrida pelo contacto com o génio francês”, o que o leva a exaltar a “forte e inabalável ideia da moral ideal e da liberdade humana” provenientes do “génio latino” que com, entre outros, Montesquieu, Voltaire, Proudhon, Quinet, Michelet, Vacherot, a França difundiu. E conclui esboçando uma síntese ideal, para o século XIX, do pensamento alemão com o pensamento francês (54):

[...] a nosso ver, o passo decisivo das ideias do século XIX consiste na fusão do espírito francês com o germânico, efectuada nas pessoas de Proudhon, de Quinet, de Vacherot, isto é, na fusão da Justiça com a filosofia objectiva que, sem absorver a liberdade, a define, a classifica, e a levanta assim, rainha, sobre o trono da natureza universal.

Ainda directamente ligado à Geração de 70, deveremos falar do “francesismo” de Ramalho Ortigão (1836-1915). Se o deixei para o fim, apesar de cronologicamente vir primeiro que Antero, Eça e Oliveira Martins, foi porque, na verdade, bem longe da complexidade de ideias filosóficas de Antero, da originalidade estética de Eça ou da visão histórica e filosófica de síntese de Oliveira Martins, Ramalho limita-se a dar uma imagem da França característica do espírito de viajante de passagem que capta antes de mais o pitoresco local, neste caso o pitoresco da sociedade parisiense, escapando-lhe toda a ambivalência do “francesismo” como elemento de formação cultural e estética.

Assim, deverá citar-se sobretudo o livro de viagens *Em Paris*, datado de Janeiro de 1868, livro que, aliás, como notação de viajante, está longe da obra de maturidade que é *A Holanda* (1883), evocador de uma

burguesia cosmopolita e de um sentido de civilização que Ramalho apresenta como modelos insuperáveis. *Em Paris* mal nos dá, de facto, uma imagem da França (nem sequer de Paris) no sentido de elaborar uma reflexão minimamente desenvolvida sobre a cultura, a sociedade, o espírito do lugar. Antes se perde no anedótico quotidiano, na deambulação em estilo de reportagem mais ou menos *à la page*, despreocupadamente. E por isso, desde o prólogo, Ramalho diz ao leitor, aliás não sem um certo humorismo ingénuo ⁽⁵⁵⁾:

Os viajantes com quem se possa aprender têm ordinariamente o defeito de chegar tarde, e isso os torna importunos.

Ora eu devo dizer que nunca tive nem terei a mais leve ideia de ensinar a mínima coisa ao ínfimo dos viventes, a quem transmitir uma folha das minhas peregrinações por esse mundo.

Proponho-me singelamente conversar com a despresunção plena de quem não tem compromissos nenhuns para ser embiocado e sorna, um sujeito que nunca foi empregado público nem pretendeu ser deputado, um periodista de profissão, mau literato, mas mais literato do que outra coisa, contente do seu ofício, alegre da sua vida [...].

O que nos fica da viagem deste homem “com a saúde no corpo, a paz na alma e a liberdade no coração”, é bem pouco. Aliás, ele só viaja para regressar, para gozar no regresso dos pequenos-nadas familiares, quotidianos, tipicamente portugueses, como diz logo a seguir, diferindo profundamente do sentido da viagem como exílio, como procura do eu e da própria identidade de Portugal no estrangeiro ⁽⁵⁶⁾:

E depois, no regresso, o prazer de chegar... Que há aí no mundo que se lhe compare? O nosso quartozinho, visto de longe, ou de longe imaginado, entre os montes e as árvores da pátria, no aconchego da família, da paz e do trabalho, parece-nos um ninho de amor e de poesia, o palácio dum rei independente e pequenino. As cabecitas loiras dos nossos filhos sollicitam os nossos beijos. A mão da nossa mulher ou da nossa mãe parece-nos a mais nobre e leal mão que se pode apertar na terra. [...] E todas estas recordações têm um ar de santidade, aureoladas, como elas nos aparecem cá fora, pelo melancólico e puro esplendor da saudade.

O que fica, portanto, desta deambulação folgazã por Paris é a simples notação jornalística datada sobre a vida nas esplanadas ou nos salões, no Boulevard des Italiens ou no balzaquiano Faubourg Saint-Honoré, sobre “jantares e jantantes” (“Paris domina o mundo pelo jantar”), com imensos pormenores gastronómicos, para chegar à conclusão de que “a ceia da véspera de Natal nas nossas terras do Minho... desbanca inteiramente” os jantares parisienses; ou ainda, indiscriminadamente, prelecções sobre Ferdinand Denis, erudito admirador de Portugal, ou Ponson du Terrail. Concluindo, Ramalho vê em toda a França de 1868, através de Paris, “notável decadência” da literatura, da pintura e da música, lamentando, por exemplo (não sem razão, aliás) que a Musset tenham sucedido Ernest Feydeau, Octave Feuillet ou Dumas Filho (mas ignorando, por exemplo, Baudelaire). Em suma: a França é para ele apenas um país brilhantemente decadente que talvez, apesar de tudo, se venha a redimir no futuro, como nos diz em termos de um moralismo convencional no final do livro (57):

*Se isto é, como alguns dizem, o ocaso da inteligência,
concordemos em que é um brilhante ocaso e um crepúsculo
cheio de harmonias consoladoras e de luminosas esperanças
para uma radiante aurora.*

No rasto da imagem da França elaborada pela Geração de 70, deveremos ainda evocar autores que de uma maneira ou de outra a ela ficaram historicamente ligados. Refiro-me, por exemplo, a Guerra Junqueiro, o qual, influenciado, como se sabe, pela grandiloquência de Vítor Hugo, mas utilizando-a sobretudo para fins de propaganda republicana, escreve, por exemplo, em 1870, um poema em forma de manifesto intitulado *Vitória da França*, no qual, em termos simplistas, exalta, a propósito da Comuna de Paris, uma França abstracta, pátria eterna da liberdade, poema que nos dá uma imagem da França reduzida à alegoria propagandística do ideal pequeno-burguês republicano:

*França, venceste enfim! por sobre os teus canhões
Lá voa em vez da águia a pomba, a liberdade...
De jubilo tremei, ó livres corações!
Venceu a França, a ideia, a luz, a humanidade.*

.....

*Rompeu a liberdade à grande voz da França!
E a França quando é França os réis são para ela
Como um brinquedo vão em braços de criança,
Como a criança enfim nas garras da procela.*

.....

*Agora, como então, a humanidade inteira
Contempla no horizonte a grande claridade:*

*Já paira pelo ar a tricolor bandeira,
Mortalha da realeza e manto da igualdade.*

.....

*...Faça-se enfim a luz! fique sendo a França
Altar da Liberdade e túmulo dos réis.*

No rasto da Geração de 70, deveríamos ainda falar de Gomes Leal, de Cesário Verde e de António Nobre, os quais, no entanto, guardaremos para a terceira parte do ensaio pela importância decisiva que tiveram na elaboração de uma imagem da França já mais propriamente esteticizante, ou melhor, mais estética do que ideológica, na fase final do século XIX, entre o pré-simbolismo e o modernismo.

Entretanto, forçoso se torna evocar o “anti-francesismo” de Fialho de Almeida (1857-1911), contemporâneo dos principais representantes da Geração de 70, adversário feroz do cosmopolitismo de Eça, prolongando o casticismo fatalista de Camilo.

A provar o “anti-francesismo” de Fialho, basta citar os dois “retratos” que ele nos traça de Eça, em textos inseridos no livro póstumo intitulado *Figuras de Destaque* (1923). O primeiro é um artigo publicado no n.º 108 de *O Contemporâneo*. Começando por dizer que conhecera Eça “num gabinete de restaurante onde ele ia cear todas as noites, com rapazes”, Fialho descreve-nos Eça sobretudo como sendo o autor de *O Crime do Padre Amaro*, romance que ele admira, considerando-o “uma obra-prima” porque “ninguém como Eça de Queirós compreendeu melhor, com a sua prodigiosa sagacidade de artista, como o romance moderno aspira a ser a fotografia da sociedade, surpreendida no seu labutar incessante ou na sua atonia de decadência —

manifestação de arte das mais complicadas e esplêndidas” (58). Apesar desta admiração, que tem a ver, aliás, com a influência da escola naturalista francesa em Fialho, já então o autor de *Os Gatos*, acoimando de “aristocracia intelectual” a Geração de 70, caricatura o espírito ironicamente estrangeirado de Eça (59).

Todavia, é no segundo texto sobre Eça, publicado na revista *Brasil-Portugal*, que Fialho mais declaradamente se manifesta contra o “francesismo” de Eça. Começando por ridicularizar a condição física “debilitada” e “degenerada” do escritor, descendente de uma “irmandade tuberculosa”, Fialho fala das crónicas publicadas na *Gazeta de Portugal* (depois inseridas nas *Prosas Bárbaras*) como sendo “bocados errabundos, dum estilo fluido, francês, volitando em *boutades*”, “puído de cosmopolitismo, com a língua grossa de regurgitação francesa”; e acaba, evocando a sua morte, por dizer que Eça fora “um génio falhado pelo mau uso que de si próprio fez”, acusando-o com feroz moralismo patrioteiro de “francesista”, de “desnacionalizador” (59):

Eça de Queirós é um escritor europeu, não um escritor nacional. Na história do português escrito vem talvez a contar-se a prosa de Ramalho; a de Eça nunca.

[...] *Este cortejo não é talvez tanto o enterro dum morto, como o exhibismo da literatice gato — pingando o seu memorial de pretendente. Só assim pode explicar-se a choradeira feita de roda do maior desnacionalizador que teve Portugal modernamente, do génio cínico que tão mal compreendeu a sua missão moral de homem de pena, e que em vez de erguer a alma do País para ideias centralistas que o defendessem contra a morte, em vez de arraigar nas almas gérmes de trabalho, de prática e de família, gastou a vida a negar, a deprimir, a dar supremacia a modernices francesas, a fazer descrever da honra e da virtude, a não ver nos homens senão cretinos ou*

biltres, e nas mulheres senão rudimentos vulgares de prostitutas!

Um certo nacionalismo pós-romântico, frequentemente moralizante, que o “francesismo” retórico dos escritores da revolução republicana vai paradoxalmente reforçar (como já vimos pelo exemplo de Guerra Junqueiro), parece, assim, fazer regressar a literatura portuguesa, entre o extremo final do século XIX e os primeiros anos do século XX, a um casticismo convencional, como se vê pela apreciação primária que Fialho faz do “francesismo” de Eça, contrapondo-lhe o “portuguesismo” de Camilo ou de Ramalho. E talvez o exemplo de um escritor menor, João Grave (1872-1934), epígono naturalista de Eça, mas mais do Eça de *A Cidade e as Serras* bem como, por outro lado, das primeiras experiências à Zola, do que do Eça de *Os Maias* e da *Correspondência de Fradique Mendes*, nos sirva para melhor compreender esta voga nacionalista pós-romântica de certos escritores, frequentemente menores. Num livro intitulado precisamente *Jornada Romântica* (1912), João Grave evoca a viagem de iniciação cultural de um jovem fidalgo de Entre-Douro-e-Minho vagamente garrettiano, Ricardo de Meneses, que vai conhecer a “civilização” numa Alemanha wagneriana, numa Londres shakespeariana e numa Paris *belle époque*, as três cidades sendo ainda vistas como centros da cultura romântica europeia e a França surgindo como terra culturalmente privilegiada, país onde viceja “essa inteligência gaulesa penetrante, subtil, que tudo compreende e tudo assimila”. A dado passo da narrativa, que se desenvolve entre a mera crónica de viagem e o romance, Ricardo encontra-se em Paris, “capital romântica da ilusão”, onde o seu amigo “afrancesado”, também fidalgo do Norte, Luís de

Vasconcelos Mirandela, o inicia no *raffinement* parisiense. E estando os dois na esplanada de um café de moda dos grandes *boulevards*, para os lados da ópera, vêem duas *cocottes* que olham, lhes sorriem e falam deles ⁽⁶⁰⁾:

— Voilà des arabes! — exclamou uma.

Árabes! Tomaram-nos por árabes, as grandes bêbedas! — disse Ricardo exaltadamente para Luís — decerto pela sua tez morena, pelo brilho lânguido dos seus olhos, pela barba crespa e negra da sua face máscula.

Não estará nesta breve cena em que dois jovens portugueses bem nascidos e aperaltados, em Paris, são considerados estranhos à Europa e à civilização, não estará aqui resumida ironicamente a causa profunda do ambivalente “francesismo”, movimento de atração e ao mesmo tempo de repulsa, do período fulcral da segunda metade do século XIX e em particular da Geração de 70? Nesta *Jornada Romântica* de João Grave, o protagonista acaba por “fugir” de Paris, essa “Babilónia contemporânea”, para reencontrar as doçuras da natureza em Portugal — o mesmo percurso que segue o Eça final de *A Cidade e as Serras*. Mas este regresso, aqui de um nacionalismo concreto tardiamente romântico, em Eça apenas imaginário, não esgota o tema do “francesismo” em tudo aquilo que ele tem de mito cultural ambivalente, como veremos a seguir.

III/ “FRANCESISMO”, SIMBOLISMO E MODERNISMO

1. “*Francesismo*” e *esteticismo* fin-de-siècle

Por mais que a preocupação propriamente estética, quer dizer, a nível de uma evolução da escrita, tenha marcado os principais componentes da Geração de 70, sobretudo Eça, em nada essa preocupação se sobrepõe à *imagem* de um Portugal visto através da *imagem* da França, embora a níveis diferentes da criação literária. Ou melhor: havendo com a Geração de 70, como de facto houve, revolução simultaneamente cultural e literária, esse sentido de mudança (que quanto a mim implica, repito, uma tardia assimilação *em profundidade* do romantismo europeu através do próprio romantismo francês e do que dele derivou em França nos meados do século XIX) coadunou-se com o ideal estético, não se refugiou nele. Assim, mesmo quando Eça se refugia no esteticismo dândi exaltado pelo seu (e de Antero) Fradique Mendes, mesmo então, é Portugal o grande e obsessivo tema, a principal e ambígua personagem da sua pesquisa estética — um Portugal que precisamente por ser visto de Paris é cada vez mais essencialmente português, um Portugal infinitamente mitificado que o espelho francês reflecte dia-a-dia.

Em contrapartida, um António Nobre, um Gomes Leal, um Cesário Verde, um Eugénio de Castro, apesar das profundas diferenças entre eles e ainda que de uma maneira ou de outra estejam igualmente ofuscados pela “miragem”, francesa, ou melhor, parisiense, só vagamente se interrogam através desse “francesismo” sobre a identidade de Portugal, sobre a sua razão de ser na Europa. É que a essa interrogação se sobrepõe um esteticismo não raro de feição egotista cujo objectivo último é a experiência de novas formas.

Consequentemente, a seguir à Geração de 70 o “francesismo” deixou, quanto a mim, de ser um elemento fulcral quer a nível da história das ideias, quer a nível da relação íntima entre visão cultural e visão estética de um país. Poder-se-á então falar mais de influências francesas, embora decisivas, e mesmo de temática “francesista”, do que rigorosamente de “francesismo”. Entramos, então, na fase da nossa história literária de tendência decadentista e simbolista *fin-de-siècle*, a qual, privilegiando a poesia, prepara já a aventura órfica da geração de *Orfeu*. Isto apesar de contactos havidos entre alguns elementos da Geração de 70 e esta nova tendência predominantemente de renovação esteticista, como é o caso, por exemplo, da relação entre Gomes Leal e o grupo do Cenáculo, em particular com Eça, e do encontro (aliás pouco “profundo”) de António Nobre (admirado por Oliveira Martins) com Eça em Paris, ou ainda dos encontros fortuitos entre Cesário Verde e Ramalho Ortigão, quer em Lisboa quer em Paris.

Assim, para Gomes Leal (1848-1921), poeta compósito que constantemente oscila entre o mais puro romantismo e o mais original simbolismo, é Baudelaire o grande modelo de *Claridades do Sul* (1875), sobretudo em poemas como *O Visionário ou Som e Cor*, tão

baudelaireano na exposição programática dos valores estéticos das sinestésias. E é ainda através de Baudelaire que Gomes Leal vai traçar um vago paralelo entre o *spleen* parisiense e o *spleen* lisboeta em *Horas de spleen*, da colectânea *Fim de um Mundo* (1900):

*Nesta cidade aborrecida e morna
Passo horas de spleen estirado...
Sobre um divã, ouvindo um mau teclado
Ou rechinar monótona sanfona.*

*Lembra-me então a Infanta Magalona,
Oíço os miaus de um gato num telhado,
Sigo o zumbido de um mosquito alado,
— Tomo haxixe, morfina, ou beladona.*

*Mas, nisto, rompe o sol a névoa aquática;
Vem com capa de asperges ou dalmática,
Todo de oiro e rubis ensanguentados...*

Quero então ser Grão-Turco. — E, nas ventoínhas

*Das Torres, empalar as alfacinhas
— Com crepes de chorões gatos-pingados!*

Mas, como vemos, estamos muito longe de uma *imagem* de França, com todas as suas implicações culturais e históricas. Trata-se antes de um mero reflexo estético vindo de Paris através de um poeta tipicamente parisiense, um poeta “moderno”, poeta da cidade estrangeira, Baudelaire. Esse reflexo estético, com obsessiva fixação numa certa mitologia da cidade civilizada que já atraíra Eça e que posteriormente, atraindo faticamente Mário de Sá-Carneiro, será desenvolvida pelos poetas modernistas de *Orfeu*,

também vai notar-se na obra de um outro poeta de Lisboa igualmente e decisivamente influenciado por Baudelaire: Cesário Verde (1855-1886). De certo modo, Cesário, que sempre sonhara ir a Paris e que por lá passa em rápida viagem de negócios do pai ⁽⁶¹⁾, vê na literatura francesa, e sobretudo no seu supremo modelo, Baudelaire, uma maneira de se opor ao nacionalismo dos primeiros românticos portugueses, como muito subtilmente notou David Mourão-Ferreira num importante ensaio sobre Cesário Verde ⁽⁶²⁾:

Não se eximiu Cesário Verde a certos preconceitos que atingiram — pelo menos durante a primeira fase, a fase combativa — quase toda aquela geração de que ele é o mais tardio representante. Treze anos o separam de Antero, dez de Eça de Queirós, sete de Gomes Leal, cinco de Guerra Junqueiro; mas é, sem dúvida, dentro das coordenadas deste grupo que se inserem as mais visíveis intenções da poesia de Cesário, muito embora, por vários aspectos, as suas realizações viessem depois a transcendê-las. Ligado, todavia, ao que na sua obra houve de mais intencional, lá ficou o vestígio de alguns dos preconceitos de todos — os outros.

Um desses preconceitos poderemos talvez defini-lo como um tácito menosprezo — ou soberana indiferença — pela nossa poesia tradicional. Eis, no entanto, o que era menos um caso de xenofobia literária do que um modo de reagir contra o nacionalismo exacerbado das primeiras gerações românticas.

[...] Nos seus versos encontramos referências, mais ou menos entusiásticas, a Taine, a Balzac, a Baudelaire, a Herbert Spencer. Em contrapartida, apenas duas alusões a poetas portugueses: Camões e João de Deus. [...] e mais sugerimos: que o modelo o tivesse Cesário ido buscar a Baudelaire.

Assim, a Lisboa do *Sentimento dum Ocidental* está desde os primeiros versos envolta num *spleen* verdadeiramente, visceralmente baudelairiano, como a de Gomes Leal:

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

Todavia, a Lisboa baudelairiana de Gomes Leal e a Lisboa igualmente baudelairiana de Cesário, apesar de ambas existirem como reflexos do baudelairianismo parisiense e, além disso, no caso de Cesário, de haver uma relação directa entre a poesia “realista” e a pintura impressionista francesa (o que me parece evidente em, por exemplo, *Num Bairro Moderno*), são duas Lisboas bem distintas. Vitorino Nemésio aponta genialmente essa diferença, revelando num e noutro o mesmo elemento baudelairiano parisiense, de um “mefistofelismo” muito português em Gomes Leal⁽⁶³⁾:

A sua visão de Lisboa não é acompanhada, como em Cesário Verde, do sentimento do valor das coisas e das horas na expressão de um grande aglomerado. A sua “nevrose nocturna” não é panorâmica, como no Fialho da Senhora do Monte. Mas poucos tiveram como ele o sentido de uma Lisboa aguarelada e grotesca, “lavada de água e luz”, “terra dos jardins felizes”, do “rio afável como à tarde um sino”. Mefistófeles em Lisboa é o de Gomes Leal do Poço do Borratém e da Graça, perdido com repórteres e ratos de caixa de teatro por leitarias e tabernas, e logo traduzido em calão donjuanesco e satanista. [...] As suas “gargalhadas” rebentam no “macadam” ensinado por Baudelaire [...]. Mas o livro, longe de ser o “sentimento de um ocidental” sobre a

alma da sua terra, como em Cesário, é a picaresca “história de uma cidade linda e dos seus feios pecados”.

Quanto a António Nobre (1867-1900), que como se sabe publica o *Só* em Paris (1892), a sua imagem da França reduz-se à interiorização egotista da imagem perdida de um Portugal rústico e antigo da infância que o exílio voluntário transpõe para as deambulações parisienses.

De facto, desde o início do livro, um poema como *Lusitânia no Bairro Latino* determina com nitidez a diferença entre a imagem da França em Eça e a imagem da França em António Nobre: no primeiro há a constante e obsessiva interrogação sobre Portugal, através da experiência pessoal e quotidiana de um “francesismo” amplamente cultural; no segundo há apenas a obsessão esteticizante e saudosista de um Portugal que poderia ser visto de Paris como de Londres ou de Nova Iorque. Em Nobre, o Bairro Latino é apenas um *décor* para o qual se transpõe, numa hábil elaboração simbólica em que a imagem da água predomina, toda a mitologia lusíada do que para sempre se perdeu:

Ai do Lusíada, coitado!

*Veio da terra, mailo seu moinho:
Lá, faziam-no andar as águas do Mondego,
Hoje fazem-no andar águas do Sena...
É negra a sua farinha!
Orai por ele! tende pena!
Pobre Moleiro da Saudade...*

.....
Faláveis aos barcos que andavam, lá fora,

Pelo porta-voz...
Arrabalde! *marítimo da França,*
Conta-me a história da Formosa Magalona,
E do Senhor de Calais,
Mais o naufrágio do vapor Perseverança,
Cujos cadáveres ainda vejo à tona...
ó farolim da Barra, lindo de bandeiras,
Para os vapores a fazer sinais,
Verdes, vermelhas, azuis, brancas, estrangeiras,
Dicionário magnífico de Cores!
Alvas espumas, espumando a frágua,
Ou rebentando à noite, como flores!
Ondas do Mar, Serras da Estrela de água,
Cheias de brigues como pinhais...
Morenos mareantes, trigueiros pastores!

Onde estais? Onde estais?

Note-se, no entanto, que esse *décor* é, por vezes, revelador de influências literárias francesas predominantes, as de Baudelaire e de Verlaine antes de mais. Cite-se, para exemplo, um muito menos conhecido poema que faz parte da colectânea, publicada postumamente, *Despedidas* (1902), poema no qual Nobre, vendo Paris já de Portugal, para lá transpõe a sua intemporal saudade, embora afirme não amar a cidade francesa, entregando-se a visões de saudosismo histórico (os castanheiros da Índia do Boulevard St. Michel sugerem-lhe a imagem da Índia das Descobertas que logo se transfigura em Índias de mitologia pessoal) e ao seu habitual narcisismo esteticizante:

Vai alta a Lua branca, serena, silenciosa
Da luz dos boulevards, fugindo desdenhosa.
É a hora em que Paris começa a louca vida

*Na trágica cidade, ao sol adormecida.
Ó Paris de Baudelaire! Paris da minha pena
Que em tempos já molhei nas águas do teu Sena.*

.....
*Ó Paris de Verlaine e poetas sonhadores!
Mais de mendigos ricos, de fidalgos salteadores;
Paris que me acolheste na agreste mocidade
Eu não te amo não, mas dou-te uma saudade.
Senhoras, como o Sena vai triste, amarelento,
Turvado pelas rugas sulcadas pelo vento.
Não vejo aqui, Senhoras, a luz do vosso Tejo
Nem vejo o céu azul, Senhoras!... mas eu vejo
Uns olhos fitos n'água... uns olhos lusitanos.
Que pela luz que têm não contam muitos anos.
E a lua que anda fugida, lá pelo céu profundo,
Deixou cair no rio o seu retrato, ao fundo.*

.....
*No Boul'Mich, os castanheiros da Índia
Começam a despír as folhagens, ao luar,
Que belas armações, para galeras da Índia
Se ainda houvesse Índias, neste mundo, a conquistar!*

.....
*Ó sinos de toda a França
Cantai, cantai o meu mal,
Tão alto, essa voz não cansa,
Que ela os oiça em Portugal!*

Enfim, deveremos ainda falar, neste período de esteticismo *fin-de-siècle*, da importância que teve a imagem literária da França para Eugénio de Castro (1869-1944). Como se sabe, Eugénio de Castro é um “afrancesado” teórico do simbolismo programático

através do contacto que teve com poetas franceses e sobretudo com Mallarmé, quando da sua estadia em Paris, entre 1888 e 1889, situando-se entre o “estilo decadente” e o simbolismo ao publicar *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891). Ainda aqui, e aliás sem a intensidade memorialística de António Nobre, Paris (que, afinal, é para ambos a França) surge como *décor*. Prova-o flagrantemente a parte VI de *Oaristos*, na qual Eugénio de Castro evoca uma Paris crepuscular que serve de *décor* cosmopolita a subtis *cristalizações* eróticas decadentistas:

Paris ao fim da tarde. Horas em Nobre-Dame.

*Formiga pelo cais um pintalgado enxame,
Bizarro e original musen de etnografia,
Ambulante, exibindo, à luz escassa e fria,
Uma variedade excepcional de tipos:
Chineses de cabaia, obesos como pipos,
Um ou outro escocês de joelhos à vela,
Varões com laços e rosetas na lapela,
Inglesas varonis, dum frescor de manteiga,
Angulosos judeus, russas defronte meiga,
Malandros de Paris, Princesas da Circássia.*

Escorre pelo ar uma tinta violácea.

*O Angelus. A tarde é húmida e serena.
Um dourado vapor corta as águas do Sena;
Vão fluindo brumais e leves musselinas...
O sol é um ramo de ouro, a arder, que se desfolha...
E a lua circular, semelhante a uma bolha
Prestes a rebentar à flor duma nascente,
A lua circular, pasmada, evanescente,
Surge vaga, detrás do nevoeiro denso,
— Hóstia vista através duma névoa de incenso.*

*Depois de ter andado um quilómetro ou mais
Ao longo, deste infundo e rumoroso cais,
Eis-me chegado enfim.*

*Pálida e silenciosa,
Aguarda-me na alcova a grande desdenhosa,
A minha glacial e trigueira inimiga.
Encontro-A inerte sobre uma poltrona antiga,
Cujo espaldar exhibe um rútilo brasão:
fulgindo em campo azul, aureo e rompente leão,*

*Capacete de prata, aberto, e derredor
Farto paquife de ouro e de cerúlea cor.*

A minha Amada está triste como um crepúsculo...

Mas poderíamos ainda evocar o que de “francesismo” puramente estético e *fin-de-siècle* existe em Camilo Pessanha (1867-1926), desde o seu período de Coimbra, quando “se convertera em assíduo bebedor de absinto”⁽⁶⁴⁾. Partindo para o exílio voluntário do Oriente, nem por isso Pessanha deixa de, através de Verlaine e de Mallarmé, privilegiar literariamente a França, uma França que para ele concentra em si tudo o que há de novo em poesia.

Em suma: chegamos assim ao domínio do privilégio absoluto da experiência poética em si, como um mundo fechado. Consequentemente, deixamos para trás tudo o que de *imagem* da França se sobrepunha à escrita. É apenas nesse domínio, apesar do “caso” de Mário de Sá-Carneiro, que podemos detectar ainda restos de “francesismo” no modernismo da geração de *Orfeu*.

2. Modernismo, “provincianismo” e mitologia da cidade

De facto, com a geração modernista de *Orfeu* o “francesismo” não desaparece mas dissolve-se, transfigurando-se não já num *décor* finissecular como para António Nobre ou Eugénio de Castro, mas um pretexto estético ou num mero problema de teoria ou de crítica literária.

Fernando Pessoa (1888-1935), que como muito bem diz Georg Rudolf Lind “não contribuiu com nada de notável para a crítica literária e pertence àquele género de escritores cujas ideias giram continuamente à volta da sua própria obra e personalidade” (65), fala da França com real desprezo, sobrepondo-lhe a Inglaterra de um Shakespeare puramente mítico, de “parentesco psíquico”, para citar ainda o arguto ensaio de Georg Rudolf Lind (66). E daí parte para uma extremamente superficial definição do “provincianismo” português em textos-chave, como *O provincianismo português* ou *O caso mental português*.

No primeiro texto, publicado no *Notícias Ilustrado*, n.º 9, série II, a 12 de Agosto de 1928, Pessoa começa por analisar certeira e o “provincianismo” português em geral como uma tendência de imitação da moda literária (67):

O provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela — em segui-la pois nitidamente, com uma subordinação inconsciente e feliz;

Mas Pessoa logo deriva do geral para o particular, o que é típico da sua malabarística linguagem crítica, fazendo de Paris uma mera alegoria da “grande cidade” à qual ele contrapõe a mitologia meramente pessoal de

uma educação europeia privilegiada (a inglesa, a sua) que permite a libertação do mito parisiense ⁽⁶⁸⁾:

Se há característica que imediatamente distinga o provinciano, é a admiração pelos grandes meios. Um parisiense não admira Paris; gosta de Paris. Como admirar aquilo que é parte dele? Ninguém se admira a si mesmo, salvo um paranóico com o delírio das grandezas. Recordo-me de que uma vez, nos tempos do “Orpheu”, disse a Mário de Sá-Carneiro: “V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si”.

No fundo, Pessoa está apenas a contrapor o mito cultural da Inglaterra ao mito cultural e mais propriamente literário da França, acusando Mário de Sá-Carneiro de “provinciano” por não ser “educado no estrangeiro”, “sob o influxo de uma grande cultura europeia” (a inglesa, não a francesa). Vendo bem, no sentido que Pessoa dá à palavra “provinciano”, ele é-o infinitamente mais do que Mário de Sá-Carneiro, pois faz depender toda a sua formação cultural de um preconceituoso aristocratismo intelectual estrangeiro que a sua educação inglesa implica.

No mesmo texto, Pessoa critica ferozmente o “francesismo” de Eça, uma crítica absurda e caricatural que só se assemelha em visão deturpada e aleivosa à de Fialho. Ora, ainda aí é em nome do seu “provincianismo” anglicista que Pessoa, depois de muito justamente dizer que “é na incapacidade de ironia que reside o traço mais fundo do provincianismo mental” (e essa incapacidade na literatura portuguesa em

geral poderia ser notada desde o tempo do humanismo renascentista, bastando para isso comparar João de Barros com Erasmo), acrescentando que a ironia exige “aquilo a que os ingleses chamam *detachment*”, Pessoa acaba por propor como modelo supremo (“o maior de todos os ironistas”) um inglês, Swift, que de facto, é muito mais um satírico do que um ironista. Quanto a mim, falta-lhe para o ser precisamente aquilo que ele diz faltar a Eça, ou seja, uma subtileza de espírito, “*l’art d’effeurer*”, como diz Vladimir Jankelevitch, que é em Eça a arte de criar uma distância pela palavra perante um tema que intimamente o obceca: Portugal. Vale a pena atentar no texto de Pessoa para ver como o seu ponto de vista está profundamente errado, como a sua visão do “francesismo” de Eça é não só injusta e caricatural, mas corresponde a um imperdoável desconhecimento da obra de Eça, pois o exemplo apresentado, o de *A Relíquia*, nada significa quanto ao sentido profundo do “francesismo” do autor de *Os Maias*, a esse seu sentido “trágico” da ironia, como muito bem notou Unamuno⁽⁶⁹⁾, que é estruturalmente superior à “ironia profissional” de Anatole France⁽⁷⁰⁾:

O exemplo mais flagrante do provincianismo português é Eça de Queirós. É o exemplo mais flagrante porque foi o escritor português que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado. As suas tentativas de ironia aterram não só pelo grau de falência, senão também pela inconsciência dela. Neste capítulo, “A Relíquia”, Paio Pires a falar francês, é um documento doloroso.[...] Compare-se Eça de Queirós, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que limitado, artista.

Ora, Anatole France, esse, segundo diz aqui Pessoa, “verdadeiro se bem que limitado artista”, é caricaturado pelo mesmo Pessoa num outro texto, a partir de considerações sentenciosas e sensacionistas sobre o diletantismo que o levam a generalizar sobre tudo e todos, inclusivamente sobre a imagem literária da França desde Pascal ⁽⁷¹⁾:

O grande diletante vive profundamente, com o pensamento e com a emoção, todos os aspectos que pode da realidade ilusória. Dilettanti foram Goethe e Shakespeare, nem há diletante maior que este, que viveu os tipos mais diferentes de humanidade com igual esplendor de imaginação e de inteligência.

Anatole France, porém, não tinha grandes qualidades nem de pensamento, nem de sentimento, nem de imaginação. Para ser superficial faltava-lhe fundo; para ser passageiro, faltava-lhe demorar-se; para pensar tudo, faltava-lhe pensar; para sentir tudo, sentir; para imaginar tudo, imaginar.

Foi uma espécie de fêmea do diletantismo. Tinha um estilo admirável, posto que sem originalidade; é o estilo médio do estilo superior francês. Desde Pascal está assim.

Quanto a Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), que como se sabe viveu em Paris (ou melhor, por lá foi morrendo) entre 1912 e 1916, data do seu suicídio por envenenamento num quarto do Hotel Nice, a sua mitologia parisiense tem a ver essencialmente, não já com a mitologia da civilização (e também nisso Pessoa está errado, pois não viu a diferença entre a grande cidade estrangeira como símbolo de civilização oposta aos vários atrasos da sociedade portuguesa para Eça e a grande cidade estrangeira como mero reflexo obsessivo do eu, para lá da preocupação com problemas sócio-culturais, em Mário de Sá-Carneiro), mas sim, na esteira

de António Nobre, com um egotismo esteticizante que a aventura modernista nele exacerbava.

De facto, relacionando Mário de Sá-Carneiro com a geração de *Orfeu* em geral, facilmente vemos que também para ele a mitologia da grande cidade, forçosamente estrangeira, entregue ao delírio do progresso e da máquina, foi expressão essencial, digamos mesmo programática, do imaginário modernista e mais propriamente futurista, tal como Pessoa-Álvaro de Campos o manifesta, por exemplo, na sua *Ode Triunfal*, datada de 1914 e publicada no primeiro número da revista. No entanto, Mário de Sá-Carneiro *viveu* essa mitologia. E assim, Paris, para lá do óbvio fascínio que exercia como centro de criação cultural e estética de vanguarda, exerceu nele uma espécie de fascínio psíquico e mesmo físico, muito diferente daquele que exerceu noutro modernista importante de *Orfeu*, Almada Negreiros (1893-1970), que como se sabe também se demorou por Paris, onde escreveu poemas e textos em prosa significativos, alguns em língua francesa⁽⁷²⁾.

Assim, para Mário de Sá-Carneiro, Paris é essencialmente um prolongamento íntimo do seu eu, quase um corpo. As suas deambulações pelas ruas de Paris, ao longo dos cais, dos cafés, são afinal deambulações pelo interior de si próprio, numa iniciação concreta à morte, antevista “lá longe, ao Norte”, “Numa grande capital”. Deambulações dispersivas por uma cidade estrangeira que, afinal, já lhe é familiar, já faz parte do seu quotidiano, como se vê no poema *Dispersão*:

*Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,*

É com saudades de mim.

.....

*(O Domingo de Paris
Lembra-me o desaparecido
Que sentia comovido
Os Domingos de Paris:*

*Porque um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os que olham a beleza
Não têm bem-estar nem família).*

.....

*(As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai, como eu tenbo saudades
Dos sonhos que não sonhei!...)*

*E sinto que a minha morte —
— Minha dispersão total —
Existe lá longe, ao Norte,
Numa grande capital.*

Confundem-se assim o longe e o perto através do *génie du lieu*. As imagens citadinas passam numa alucinação quotidiana de “vida de café e rua”, sem outro sentido que não seja o de uma nevrótica exacerbação estética, alheia à história e à própria história das ideias, um excesso de vida suspensa à beira da morte, como se nota, por exemplo, na quinta das *Sete Canções de Declínio*, com referências precisas ao dia a dia parisiense:

[...] *Palace cosmopolita*
De rastaquouères e cocottes —
Audaciosos decotes
Duma francesa bonita...

Confusão de music-ball,
Aplausos e brou-a-ha —
Interminável sofá
Dum estofo profundo e mole...

Pinturas a “ripolin”
Anúncios pelos telhados —
O barulho dos teclados
Das Lynotype do “Matin”...

Manchette de sensação
Transmitida a todo o mundo —
Famoso artigo de fundo
Que acende uma revolução...

.....
Nobre ponte citadina
Da intranquila capital —
A humidade outonal
De uma manhã de neblina...

.....
Seja enfim a minha vida
Tarada de ócios e Lua:
Vida de Café e rua,
Dolorosa, suspendida —

Exemplo extremo e extremista da fase do “francesismo” oitocentista na literatura portuguesa prolongada até princípios do século XX, até à aventura órfica do modernismo, Mário de Sá-Carneiro marca simbolicamente, de certo modo, com o seu suicídio em Paris, o final, o esgotamento definitivo do que ainda restava de um “francesismo” a que ousarei chamar *romântico*, ou mais exactamente, *pós-romântico*. Não, obviamente, porque qualquer condicionalismo histórico ou cultural ainda de longe ou de perto ligado ao romantismo português tenha determinado esse seu “francesismo” puramente mítico, mas sim precisamente porque, já esvaziado desse seu significado periodológico, é, no rasto de António Nobre, a sua “forma” que ainda fica — esse fulgor de uma mitologia romântica do eu que, coincidindo com a mitologia da grande cidade civilizada e estrangeira, manifesta uma difusa nostalgia de um passado nacional de heróicas causas colectivas para sempre perdidas.

CONCLUSÃO

Poderíamos, logicamente, acrescentar todo um capítulo final sobre a actualidade do “francesismo” que implicaria a análise específica e sistemática da sua sobrevivência desde princípios do século XX. Todavia, as inevitáveis restrições impostas pelo tamanho dos livros publicados na colecção em que se insere este ensaio não permitiria um tal aprofundamento cronologicamente sistemático.

Por outro lado, o objectivo básico que visei, ou seja, a definição do conceito de “francesismo” relativamente a uma certa *imagem*, simultaneamente estética, cultural e histórica da França, *imagem* formada a partir do período dos “estrangeirados” de meados do século XVIII e, consolidando-se desde o início do romantismo, com fixação mítica no período da Geração de 70, tal objectivo creio estar atingido.

Assim, o século XIX esteve no centro das pesquisas efectuadas — e com ele tudo o que, dependendo diacronicamente dos múltiplos conceitos de romantismo, ultrapassou essa visão diacrónica e acabou por criar uma visão “romântica” da França de cariz nitidamente sincrónico, perspectiva que, para não falar de tantos outros, um Raúl Brandão ou um Teixeira de

Pascoaes, em pleno século XX, por motivos diversos, ainda adoptam.

Consequentemente, a concluir, pretendo apenas assinalar muito esquematicamente fontes e influências francesas que prevaleceram, por vezes como *imagem* da França, após a aventura modernista de *Orfeu*. E, antes de mais, referirei a redescoberta da França como imagem fulcral de cultura europeia no período de entre as duas guerras mundiais pela geração do chamado “segundo modernismo” da revista *Presença*, devido à importância dada por José Régio ou João Gaspar Simões a Proust ou a Gide e, em geral, à acção desenvolvida pela *Nouvelle Revue Française*.

Paralelamente, um tanto à margem da *Presença* mas tendo mantido ligações com este movimento literário e cultural, assinalo a íntima relação de Vitorino Nemésio com a França, até pela criação poética em língua francesa de *La Voyelle Promise* (1935), isto sem falar da importância que Nemésio deu à *imagem* da França na formação e evolução do nosso romantismo, em ensaios fundamentais e muito particularmente em *Relações Francesas do Romantismo Português* (1936).

Ainda derivando do movimento da *Presença*, também se deverá citar o significativo caso do “anti-francesismo” ambíguo de Miguel Torga, defesa obsessiva de uma originalidade ibérica que muito cedo se manifesta na sua obra. Basta citar, a título de exemplo, a seguinte passagem do segundo volume do *Diário* (1943):

Dizia-me ontem um amigo francês esta tristeza: — de Camilo para cá, parece que os escritores portugueses têm as raízes fora de Portugal! É verdade. Por desgraça, somos, em mísero, Anatoles, Prousts, Morgaris, Valéryis, ou outros igualmente grandes e igualmente albeios.

Ao nível da história das ideias em geral, assinala-se também, no período imediatamente antes da guerra, a publicação em Janeiro de 1939, portanto oito meses antes de eclodir o segundo conflito mundial, dum livro cuja repercussão, quer em Portugal quer em França, foi sem dúvida historicamente significativa. Refiro-me à colectânea de ensaios, crónicas e entrevistas intitulada *Capital do Espírito*, de Luís Forjaz Trigueiros, o qual citando a célebre frase de Eça “uma Nação só vive porque pensa” afirma que a França “continua a ser, na confusão do Mundo contemporâneo, uma das raras nações que pensam para viver e que vivem para ensinar as outras a pensar”. E Luís Forjaz Trigueiros evoca então, eclecticamente, Valéry, Gabriel Marcel, Philippe Soupault, Georges Duhamel, Jules Romains para nos dar da França a imagem de um luminoso centro cultural numa Europa que o nazismo alemão e o fascismo italiano começavam a asfixiar.

Posteriormente, surge a imagem da França do imediato pós-guerra, com as tendências existencialistas de Sartre, Malraux e Camus bem evidentes nas obras ensaísticas e de ficção de um Vergílio Ferreira ou de um Urbano Tavares Rodrigues.

Enfim, já nos anos 60, desenvolve-se na ficção a tendência do chamado *nouveau roman* francês de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Claude Simon em romances experimentais de Alfredo Margarido ou de Artur Portela Filho, tornando-se esta tendência mais complexa em, por exemplo, um Almeida Faria de *Rumor Branco* (1962).

Ao nível da teoria e da crítica literárias universitárias, se é certo que até ao início dos anos 60 predomina a influência da Estilística de Dâmaso Alonso, de Auerbach, de Leo Spitzer ou ainda a do *New Criticism* de

René Wellek, Austin Warren e Northrop Frye, em ensaios fundamentais de Jacinto do Prado Coelho ou de David Mourão-Ferreira, nem por isso se deixa de notar a importância de franceses como Gaston Bachelard, Gaetan Picon ou Maurice Blanchot. No final dos anos 60, a influência francesa do estruturalismo, do freudismo e da linguística, com Claude Lévi-Strauss, Barthes, Genette, Kristeva, Greimas, Todorov, Ducrot e um pouco depois Lacan, tornou-se mais do que uma tendência, degenerou em moda intelectual, forçosamente negativa como todas as modas intelectuais, porque fechada a outras tendências e com pretensões científicas que eliminavam o fenómeno literário como fenómeno histórico-cultural. O caso de Barthes, sem dúvida um subtilíssimo criador de ideias e um pensador esteta na boa tradição de Montaigne, é típico desse novo “francesismo” português, agora sem ambivalências culturais e estritamente confinado à pesquisa universitária. Essa moda fez-nos esquecer, por exemplo, a importância de um Gilbert Durand ou, para falar dos anglo-saxónicos, de um George Steiner, este, aliás, “descoberto” por David Mourão-Ferreira com aquele eclectismo crítico, aquela independência criadora que sempre caracterizaram quer a sua acção pedagógica quer a sua personalidade de escritor.

Também José Augusto-França se situa num plano de ecléctica independência, entre a história de arte e a história das ideias em geral, prolongando frequentemente em termos comparativos o “francesismo” oitocentista português. Cite-se sobretudo essa obra básica de investigação e de criação ensaística que é *O Romantismo em Portugal* (1975-76).

Um lugar à parte na evolução do “francesismo” até aos nossos dias deverá ser reservado a Eduardo Lourenço, um afrancesado *malgré lui*, que tantas vezes

tem renovado a questão da tantas vezes dramática ambivalência cultural provocada pela *imagem* da França em Portugal. E citando um texto recente de Eduardo Lourenço, terminarei da melhor maneira, creio, pois nele se resumem as principais questões levantadas ao longo deste ensaio e as que poderão e deverão ser ainda postas ⁽⁷³⁾:

Quando temos presente o perfil da nossa própria cultura — mormente nos últimos duzentos anos — a questão dessa hegemonia [francesa] e da perplexidade que engendra, convertem-se de algum modo no próprio centro de interrogação sobre a nossa realidade cultural. E para além dela, ou a par dela, na questão complexa — e complexada — da nossa identidade, ao mesmo tempo insofismável como dado da natureza e da história e precária (embora estranhamente “resistente”) como Cultura.

Que a França faça parte do nosso imaginário cultural com a intensidade e constância sabidas e confessas, não é uma verificação indiferente à imagem, poder, autonomia e futuro da nossa cultura. Que essa dependência, por vezes, quase osmótica, não encontre ao menos uma vaga compensação na recíproca, ainda que moderada, vivência da nossa cultura no imaginário francês é, para nós, um fenómeno ainda menos indiferente. Este duplo aspecto das nossas relações culturais merece ser estudado, até para que o até certo ponto reflexo de ressentimento fantasmático a que dá origem não se transforme em indelével esquizofrenia cultural.

Lisboa, Abril de 1983.

NOTAS

- ¹ *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Ed. 70, Lisboa, 1982, pp. 42-4
- ² In *Últimas Páginas*, Livraria Chardron, Porto, 1912. Texto editado posteriormente numa colectânea com o título: *Cartas e Outros Escritos*.
- ³ In *Textos de Crítica e de Intervenção*, Ed. Ática, Lisboa, 1980, pp. 157-61.
- ⁴ *Política e História*, vol. II — 1884-1893, Guimarães Ed., Lisboa, 1957, pp. 170-72.
- ⁵ *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard, Paris, 1955 (reedição de 1978), p. 322.
- ⁶ CV127, CBN 489, *Cantigas d'Amor, Textos Arc., Cantigas d'El-Rei D. Dinis, Textos Port. Medievais*
- ⁷ M. Rodrigues Lapa, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, pág. 59.
- ⁸ António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Vol I, 5.^a ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1980, pp. 255-6.
- ⁹ Cf. a este propósito: Ettore Finazzi Agró, *A Novelística Portuguesa do século XVI*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, BB, Lisboa, 1978, E ainda: João Palma-Ferreira, *Novelistas e Contistas Portugueses do Século XVI*, prefácio, selecção e notas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- ¹⁰ Cf. a propósito da acção pedagógica e das relações de André de Gouveia com a França, o estudo de Marcel Bataillon: *Sur André de Gouveia, Principal du Collège de Guyenne*, in *Etudes sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1974, pp. 91-105.
- ¹¹ Cf. A este propósito: José van den Besselar, *António Vieira: o Homem, a Obra, as Ideias*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, BB, Lisboa, 1981.

- ¹² Ibid., pp. 98-9
- ¹³ Cf. António José Saraiva, *A Cultura em Portugal — Livro I — Introdução Geral*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1981, pp. 151-2.
- ¹⁴ Cf. *Obras de Bocage*, edição precedida de um estudo biobibliográfico de Teófilo Braga, Lello & Irmão Editores, Porto, 1968. Segundo o critério de ordenação utilizado nesta edição, trata-se do soneto XXXVIII, p. 334.
- ¹⁵ Ibid., p. 62.
- ¹⁶ Ibid., pp. 647-50.
- ¹⁷ Ibid., p. 336.
- ¹⁸ *L'Europe de 1789 à 1848*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, pp. 20311.
- ¹⁹ *Qu'est-ce que le Romantisme?*, PUF, 2.^a Ed. Paris, 1979, 90-1
- ²⁰ Introdução ao segundo volume do *Romanceiro*, Lisboa, 1851.
- ²¹ *Camões e D. Branca*, Introdução, selecção e notas de António José Saraiva, Livraria Clássica Ed., Lisboa, 1943, p. 14
- ²² Coimbra, 1948.
- ²³ Instituto de Cultura Portuguesa, BB, Lisboa, 1979, pp. 34-5.
- ²⁴ *Alexandre Herculano*, introdução e notas de Joel Serrão, Livros Horizonte, Lisboa, s/d, pp. 94-5.
- ²⁵ Ibid., pp. 95-6.
- ²⁶ “A representação exclusiva da Idade-Média, à falta de objectividade, levou ao exagero da frase, à ênfase retórica, produzindo um estilo chamado o Ultra-Romantismo” — Teófilo Braga, *Introdução e Teoria da História da Literatura Portuguesa*, Porto, 1896, p. 359.
- ²⁷ Refere-se Garret, em 1843, na nota E da Memória “Ao Conservatório Real”, que acompanha a apresentação do seu *Frei Luís de Sousa* a “saturnais da escola ultra-romântica”.
- ²⁸ Cf. *Obras Completas*, vol. LXXVII, *Cartas*, vol. I, Lisboa, 1910, p. 18, carta de 1 de Maio de 1832 endereçada a J. V. Cardoso da Fonseca: “Tenho por sem duvida que o *ultra-romântico há-de passar, e ainda na nossa vida*”.
- ²⁹ 2.^a Ed., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982, pp. 185-6
- ³⁰ Ibid., p. 207.
- ³¹ Ibid., p. 224.
- ³² Cf. sobre o conceito de decadência em geral na Geração de 70 o estudo, exemplar como investigação universitária e como subtil interpretação a nível da escrita e da história das ideias, intitulado *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, de António Manuel Bettencourt

Machado Pires, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1980, estudo que serviu para defesa de tese de doutoramento.

³³ *Obra Completa de Antero de Quental — Prosas da Época de Coimbra*, Ed. Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1973, pp. 64-5.

³⁴ *Ibid.*, pp. 184-202.

³⁵ *Antero de Quental — a Obra e o Homem*, 3.^a ed., Ed. Arcádia, Lisboa, s/d.

³⁶ Cf. Bruno Carreiro, *Antero de Quental — Subsídios para uma Biografia*, vol. I, Coimbra, 1948, pp. 282-3.

³⁷ Cf. *Prosas II*, Coimbra, 1926. Cf. também José V. de Pina Martins, *Antero de Quental e Michelet*, Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1974, p. 10.

³⁸ Cf. a propósito: A. Salgado Junior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, pp. 156-7.

³⁹ *Cartas de Vila do Conde de Antero de Quental*, Introdução, organização e notas de Ana Maria de Almeida Martins, Lello & Irmão, Porto, 1981, p. 227.

⁴⁰ *Cartas — Primeira Série*, prefácio e notas de António Sérgio, Lisboa, 1957, pp. 137-8.

⁴¹ Ed. citada, p. 334. Carta de Vila do Conde a Oliveira Martins, escrita provavelmente nos finais de 1889.

⁴² *Ibid.*, pp. 229-30.

⁴³ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁴ *Cartas e Outros Escritos*, Ed. Livros do Brasil, s/d, pp. 322-3.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 335.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 340.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁸ *A Correspondência de Fradique Mendes*, Ed. Livros do Brasil, s/d, pp. 7-8

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 80-1.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 113-14.

⁵¹ J. P. Oliveira Martins, *Páginas Desconhecidas*, Ed. Seara Nova, Lisboa, 1948, p. 68.

⁵² *Ibid.*, pp. 74-5.

⁵³ *Ibid.*, pp. 163-4.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁵ *Em Paris*, 6.^a Ed. Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1958, pp. 5-6.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁸ *Figuras de Destaque*, 2.^a ed., Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1969, p. 113.

- ⁵⁹ Ibid., pp. 156-7.
- ⁶⁰ *Jornada Romântica*, 2.^a Ed., emendada, Livraria Chardron, Porto, 1921, p. 183.
- ⁶¹ Cf. a este propósito o capítulo XIII, “Paris” do Livro de João Pinto de Figueiredo: *Cesário Verde — a Obra e o Homem*, Ed. Arcádia, Lisboa, 1981.
- ⁶² “Notas sobre Cesário Verde” in *Hospital das Letras*, 2.^a edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, s/d (1983), p. 67.
- ⁶³ *Destino de Gomes Leal*, 2.^a ed., Livraria Bertrand, Lisboa, s/d.
- ⁶⁴ Cf. a este propósito o admirável ensaio de Barbara Spaggiari: *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, BB, Lisboa, 1982.
- ⁶⁵ *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981, p. 233
- ⁶⁶ Ibid., p. 241.
- ⁶⁷ *Textos de Crítica e de Intervenção*, ed. citada, p. 159.
- ⁶⁸ Ibid., mesma página.
- ⁶⁹ In *Memoriam de Eça de Queirós*, Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 1922, pp. 179-80.
- ⁷⁰ Obra citada, p. 161.
- ⁷¹ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, ed. citada, pp. 319-20.
- ⁷² *Obras Completas de José de Almada Negreiros*, Editorial Estampa, Lisboa, 1971, sobretudo os volumes I (*Ensaio*) e 4 (*Poesia*), neste em particular os textos *Mon oreiller*, *Histoire du Portugal par coeur* e *Invenção do Dia Claro* (alusão a Rimbaud).
- ⁷³ Comunicação ao Colóquio Internacional sobre as Relações Culturais e Literárias entre Portugal e a França, realizado de 11 a 16 de Outubro de 1982 no Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris.

BIBLIOGRAFIA

- COELHO, Jacinto do Prado — *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Instituto de Cultura Portuguesa, BB, Lisboa, 1977; *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, 1976; *A Letra e o Leitor*, 2.^a Ed., Lisboa, 1977; *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.^a Ed., Lisboa, 1983.
- FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, Paris, Klincksieck, 1975; Lisboa, 1975-6.
- HOURCADE, Pierre — *Eça de Queirós e a França*, Lisboa, 1936.
- LOURENÇO, Eduardo — *O Labirinto da Saudade / Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, 1978.
- MACHADO, Álvaro Manuel — *As Origens do Romantismo em Portugal*, ICP, BB, Lisboa, 1979; *A Geração de 70 — Uma Revolução Cultural e Literária*, idem, Lisboa, 1977 (2.^a ed., Lisboa, 1981); (com PAGEAUX, Daniel-Henri), *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, 1982.
- MARTINS, António Coimbra — *Ensaios Queirosianos*, Lisboa, 1967.
- MARTINS, José V. de Pina — *Antero de Quental e Michelet*, Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1974.
- MEDINA, João — *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, 1980; *Eça político*, Lisboa, 1974.
- MOURÃO-FERREIRA, David — *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, 1969; *Hospital das Letras*, 2.^a Ed., Lisboa, s/d (1983).
- NEMÉSIO, Vitorino — *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, 1936.
- PEREIRA, José Carlos Seabra — *Do Fim do Século ao Tempo de "Orfeu"*, Coimbra, 1979.
- PIRES, António Manuel Bettencourt Machado — *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1980.

- RODRIGUES, A. Gonçalves — *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, 1951.
- SARAIVA António José — *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, 1946; *A Cultura em Portugal — Teoria e História*, Livro I, Lisboa, 1982; *Para a História da Cultura em Portugal*, vols. I e II, 5.^a ed. Lisboa, 1980.
- SIMÕES, João Gaspar — *História do Romance Português*, vol. II, Lisboa, 1969.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz — *Capital do Espírito*, Lisboa, 1939; *Perspectivas*, Lisboa, 1961; *Novas Perspectivas*, Lisboa, 1969.