

ELSA DE JESUS ROMA NUNES

**A TRANSFIGURAÇÃO DA PAISAGEM NA POESIA
DE TEIXEIRA DE PASCOAES
E MIGUEL DE UNAMUNO**

Orientador: Professor Doutor Antonio Sáez Delgado

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Universidade de Évora

2007

ELSA DE JESUS ROMA NUNES

A TRANSFIGURAÇÃO DA PAISAGEM NA POESIA
DE TEIXEIRA DE PASCOAES
E MIGUEL DE UNAMUNO

163 362



Orientador: Professor Doutor Antonio Sáez Delgado

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Universidade de Évora

2007

**À minha filha Sofia
e aos meus pais**

Antes de mais, o meu profundo agradecimento ao Professor Doutor Antonio Sáez Delgado, que aceitou gentil e prontamente orientar esta dissertação, acompanhando o meu trabalho de forma atenta e prestando indicações preciosas. Foi um enorme privilégio poder contar com o seu apoio, as suas críticas construtivas e a sua disponibilidade.

Devo também uma palavra de reconhecimento a outros docentes da Universidade de Évora, particularmente a Maria Helena Saianda, António Cândido Franco, Christine Zurbach e Hélio Alves, que durante o meu percurso académico incentivaram o meu gosto pela investigação.

Agradeço ainda à minha querida família que sempre me apoiou, que partilhou o meu entusiasmo e as minhas angústias e que me ajudou a contornar todos os obstáculos.

Aos amigos uma última palavra: Obrigada por acreditarem!

RESUMO

A transfiguração da Paisagem na poesia de Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno

Esta dissertação consiste no estudo comparativo do tratamento poético da Paisagem enquanto reflexo do binómio Corpo – Alma que tanto atormenta os autores, Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno, figuras incontornáveis das Histórias da Literatura e da Cultura Portuguesas e Espanholas de finais do século XIX e inícios do século XX.

De uma forte amizade e admiração mútuas – cuja história vamos traçar – nasceu uma “sintonia teórica” que se traduziu em profundas afinidades ideológicas, filosóficas, metafísicas e poéticas que nos propomos estudar, com base nas suas obras em prosa e em verso. Para uma melhor compreensão de tais similitudes, procederemos antes de mais à contextualização política, social e cultural de cada autor numa Península Ibérica onde sopravam os ventos de mudança do fim-de-século. Neste sentido, conceitos como “Modernismo” (no sentido hispânico), “Modernidade” e “Geração de 98” serão também alvo do nosso estudo.

ABSTRACT

The transformation of Landscape in the poetry of Teixeira de Pascoaes and Miguel de Unamuno

This essay consists in the comparative study of the poetical approach of Landscape as reflex of the binomial Body – Soul which so much torments the authors, Teixeira de Pascoaes and Miguel de Unamuno, unprecedented figures of the History of Portuguese and Spanish Literature and Culture of the late nineteenth century and beginning of the twentieth.

Of a great friendship and mutual admiration – whose history we are going to trace – was born a “theoretical harmony” which manifested itself in profound ideological, philosophical, metaphysical and poetical affinities that we propose ourselves to study, based on their prose and verse works. For a better understanding of such similitude, we will proceed, before all else, with the political, social and cultural contextualisation of each author in an Iberian Peninsula where the end of the century winds of change were blowing. Thus, concepts such as “Modernism” (in the Hispanic sense), “Modernity” and “Generation of 98” will also be the object of our study.

ÍNDICE

Índice	i-iii
Introdução	1
I. As afinidades contextuais entre os escritores	4
1.1. Portugal	6
1.1.1. Contexto político/social/cultural finissecular.....	6
1.1.2. A Literatura Portuguesa finissecular	10
1.1.2.1. O Nacionalismo.....	10
1.1.2.2. O Decadentismo	15
1.1.2.3. O Simbolismo	17
1.1.3. O apogeu do Neo-Romantismo no raiar do século XX.....	21
1.1.3.1 O Neo-Romantismo Vitalista	23
1.1.3.2 O Neo-Romantismo Saudosista	24
1.1.3.3 O Neo-Romantismo Lusitanista	24
1.1.4. A Renascença Portuguesa	25
1.1.4.1. A Sociedade Renascentista: fundação e princípios.....	25
1.1.4.2. Finalidades do projecto renascentista.....	27
1.1.4.3 O ideal saudosista	28
1.1.4.4. A literatura da Renascença Portuguesa	30
1.1.4.5. Os órgãos da Renascença Portuguesa	32
1.1.5. O Modernismo Português	36
1.2. Espanha	38
1.2.1. Contexto político/social/cultural finissecular	38
1.2.2 No raiar do século XX: o Modernismo literário	43
1.2.2.1. Veículos difusores do Modernismo	49
1.2.3. O conceito de “Modernidade”	52
1.2.3.1. A “Poesia Moderna”	52
1.2.3.2. Cronologia da Poesia Moderna	57
1.2.4. Poesia Modernista espanhola e hispano-americana: “o corte no cordão umbilical”	59
1.2.5 Especificidades do Modernismo espanhol	64

1.2.5.1 O conceito de “Generación del 98”	64
1.2.5.2. A anulação da distinção entre Modernismo e 98	66
1.2.5.3. O Modernismo nas regiões	73
1.2.6. Características do Modernismo	77
1.3. Pascoaes e Unamuno nas coordenadas literárias do seu tempo	82

II. As circunstâncias do encontro entre “as almas gémeas da Ibéria” e a irmandade ideológica daí decorrente

2.1. Pascoaes e Unamuno – História de uma amizade transfronteiriça ...	84
2.1.1. Primeiro contacto	88
2.1.2. Outros encontros	88
2.1.2.1 A lusofilia unamuniana	92
2.1.3. Correspondência trocada	95
2.1.4. Amizades transfronteiriças	99
2.2. A irmandade ideológica:	
primeiros passos para uma leitura comparada.....	106
2.2.1. Preocupações e projectos comuns	107
2.2.2. Afinidades filosóficas	111
2.2.3 Afinidades metafísicas.....	116
2.2.4 Afinidades poéticas	122

III. A transfiguração poética da Paisagem ou

a (ir)resolução do conflito Espírito/Matéria	137
3.1. O sentimento da Natureza em Pascoaes e Unamuno	137
3.2. Unamuno e Pascoaes – “Paisagens de Alma”	142
3.3. Paisagem natural – palco para a reflexão metafísica	143
3.4 Cenários paisagísticos mais recorrentes	151
3.4.1. Fauna e flora anímicas	158
3.5. Aproximação Homem – Natureza, Espírito – Matéria	161
3.6. A transfiguração da Natureza: tentativa de resolução do conflito Corpo – Alma na harmonia da Paisagem	163
3.6.1. A irresolução do conflito:	
uma imortalidade corpórea ou pura espiritualidade?	171

Conclusão	180
Bibliografia	186

INTRODUÇÃO

“ [Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno,] dois escritores ibéricos, que conseguiram um entendimento duma profundidade acaso nunca alcançada entre um português e um espanhol.”¹

“Teixeira de Pascoaes se yergue ante nosotros como otra de las más firmes amistades portuguesas de don Miguel de Unamuno. Tal amistad no se limitó, únicamente, a simples fórmulas convencionales de comprensión humana. Por debajo de ellas latía con intensidad una honda comprensión de la mutua personalidad y de la propia obra de cada poeta. Ambos poseían un alma ibérica de dimensiones universales y tenían muchos rasgos semejantes de vocación poética y filosófica.”²

De um e de outro lado da fronteira, na Península Ibérica, várias têm sido as vozes a atestar a “profundidade” e a proficuidade das relações entre duas figuras incontornáveis das Histórias da Literatura e da Cultura Portuguesas e Espanholas de finais do século XIX e inícios do século XX, Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno.

Encetámos esta **Introdução** com os testemunhos de duas figuras proeminentes no estudo das relações literárias entre Portugal e Espanha: o de José Bento, conhecido hispanista português, responsável pela edição do *Epistolário Ibérico* entre o poeta amarantino e o poeta basco na Editora Assírio & Alvim, e o de Julio García Morejón, distinto lusitanista espanhol, autor da pioneira obra *Unamuno y Portugal*.

Na verdade, tanto um como o outro reconhecem a importância de que se reveste a amizade entre Pascoaes e Unamuno. Para Bento, difícil será encontrar semelhante relacionamento entre outro autor português e espanhol. Por sua vez, García Morejón sustenta que não se trata de mera amizade convencional, salientando, desde logo, afinidades mais profundas como uma íntima compreensão da personalidade e obra mútuas, “uma alma ibérica de dimensões universais” e uma similar vocação poética e filosófica.

¹ BENTO, José, “Introdução”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, p. 9.

² GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 420.

Testemunhos como estes justificam, a nosso ver, a pertinência de um estudo mais atento deste entendimento tão profundo entre Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes, cujas repercussões na vida e obra de cada autor, bem como no cenário literário dos respectivos países, pretendemos apurar. Mover-nos-emos, portanto, no âmbito da disciplina de Literaturas e Poéticas Comparadas.

Deste modo, o presente trabalho pretende ser uma abordagem comparativista da obra de Teixeira de Pascoaes e de Miguel de Unamuno, enquanto escritores habitando um território geográfico contíguo, inseridos numa época e contexto determinados, defensores de ideais filosóficos, metafísicos e poéticos particulares.

Assim, na **Parte I**, intitulada “**As afinidades contextuais entre os escritores**”, após uma resenha do heteróclito clima cultural finissecular na Península Ibérica, procederemos à contextualização política, social e cultural da obra de cada um nos respectivos países no raiar do século XX. Incidiremos preferencialmente sobre o ambiente literário em que cada autor se moveu: em Portugal, o da Renascença Portuguesa; em Espanha, o do Modernismo hispânico. Ao longo da descrição serão apontadas as similitudes encontradas entre ambos os contextos.

Ainda na **Parte I**, trataremos um conceito determinante para a compreensão do Modernismo, o de Modernidade, que, durante muito tempo, foi equivocadamente percebido como seu sinónimo. Assim, visamos demonstrar que enquanto o primeiro é uma corrente literária, um fenómeno delimitado no tempo, o segundo é uma atitude, um *continuum*, que integra várias correntes literárias.

A **Parte I** será igualmente palco para discussão da polémica Modernismo – Geração de 98, de modo a esclarecermos a posição de Miguel de Unamuno. Com base na lição pioneira de Juan Ramón Jiménez (*El Modernismo. Apuntes de un curso*), é nosso objectivo clarificar que não há motivo para tal distinção, sendo que a tendência que esta suposta “geração” representa não é senão uma das várias vertentes do Modernismo enquanto fenómeno literário. Por conseguinte, pretendemos evidenciar que “don” Miguel, muito embora jamais se identificasse com qualquer escola ou movimento literário, é o fundador do Modernismo hispânico, na sua vertente interiorizante, ideológica.

Auscultado o cenário em que se movem as personagens, é tempo de apurar os contornos desta amizade tão profícua para o estudo das relações literárias entre Portugal e Espanha. Desta feita, a **Parte II** intitular-se-á sintomaticamente “**As circunstâncias**

do encontro entre ‘as almas gémeas da Ibéria’ e a irmandade ideológica daí decorrente”.

Depois de um sucinto esboço biográfico e bibliográfico de Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno, traçaremos a história desta amizade transfronteiriça, com base nos encontros físicos, na correspondência trocada e nos amigos comuns. Imprescindível nos parece, desde logo, consagrar um sub-capítulo à lusofilia unamuniana: Pascoaes e Amarante fazem parte do tão amado itinerário português do reitor salamantino.

Seguidamente, dedicar-nos-emos à irmandade ideológica entre Pascoaes e Unamuno, debruçando-nos então sobre o projecto comum de Iberismo ou “Hispanidad”, as afinidades filosóficas entre Saudosismo e “Quijotismo” e as semelhantes inquietações metafísicas de dois homens incapazes de aceitar a sua condição mortal.

Temáticas como a inquietação religiosa, a busca do Ideal, o misticismo, a recusa da Lógica e da Razão, o refúgio na intimidade do poeta, o sentimento nostálgico e saudoso, o Patriotismo ou o estatuto do poeta vate percorrem a poesia de ambos – reflexo da sua filosofia e sua metafísica – como pretendemos demonstrar através do sub-capítulo “Afinidades poéticas”.

Entrados então na análise comparativa da obra poética de Pascoaes e Unamuno, na **Parte III** demorar-nos-emos, por fim, no Sentimento da Natureza, destacando sobretudo o poder transfigurador da Imaginação, da Saudade e da Memória – donde o título: “**A transfiguração poética da Paisagem ou a (ir)resolução do conflito Espírito/Matéria**”.

Na verdade, consideramos que o tratamento poético da Paisagem merece um enfoque particular pois, na nossa perspectiva, espelha genialmente a tentativa de anulação do binómio Espírito – Matéria, que tanto atormenta ambos os poetas. Nesta análise, debruçar-nos-emos sobre os vários espaços/elementos naturais que enformam a paisagem pascoaesiana e unamuniana, a sua simbologia, os sentimentos que despertam no sujeito poético e a transfiguração a que são submetidos por ele.

O nosso objectivo último é captar o contributo desta paisagem assim metamorfoseada para a resolução (ou não) do eterno problema Alma/Corpo em Pascoaes e Unamuno. Simultaneamente, esperamos contribuir para que a poesia de ambos, enquanto experiência gnósica e transcendental, espaço de crítica e de auto-crítica, passe a ser lida à luz da Modernidade.

I. AS AFINIDADES CONTEXTUAIS ENTRE OS ESCRITORES

“ O rumor de homens como Teixeira de Pascoaes e Don Miguel de Unamuno ecoará pelo sempre dos séculos vindouros. Foram ondas gigantes que se destacaram no mar da vulgaridade do tempo seu contemporâneo. Individualizaram-se dos elementos que uniformizam a humanidade como anónima sinfonia de instintos, tendências primitivas, baixas paixões animais, pequenos e grandes egoísmos, pequenas e grandes vaidades. Deixaram esta humanidade de via reduzida, caseira, amiga do bom-senso e escrava do lugar-comum, que apenas vive à altura do nariz e glorifica a mediocridade, e trocaram-na por uma de transcendente grandeza, onde a contínua revelação do ser se descarna na luta dos ideais, agoniza, se sublima e quase faz esquecer a sua miserável condição terrena.”³

No cenário finissecular europeu, assiste-se, em termos ideológicos, a uma tremenda transformação espiritual e estética decorrente das mudanças ocorridas na Europa ocidental durante as duas últimas décadas do século XIX. As novas tendências – surgidas em consequência do positivismo, da industrialização, da politização da vida, do militarismo, da luta de classes, do apogeu do capitalismo – passam a valorizar o sensorial, o estético, o ideal. O fim-de-século proclama, inegavelmente, o espiritual, o individual.

Neste contexto inserem-se quer a nação portuguesa quer a nação castelhana, atingidas, para mais, pela instabilidade política e social. As tentativas de regeneração – pela Geração de 70 em Portugal e pelo Regeneracionismo em Espanha – fracassaram.

O clima geral é de descrença, de pessimismo e de perda de confiança na Razão e na Lógica, baluartes do pensamento iluminista. Disto é testemunha a seguinte estrofe de Jesús E. Valenzuela:

“Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
Saber qué obscuro advenimiento espera
El anhelo infinito de mi alma,
Si de mi vida en la tediosa calma

³ CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, “Nota final”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, p.59.

No hay un dios, ni un amor, ni una bandera!”⁴

E esse sentimento vai prolongar-se na transição para o século XX: Pascoaes gritará, em Abril de 1914: “Nós estamos fartos da palavra científica.”⁵

Entretanto, no número 10 da Série II da revista *A Águia*, de 10 de Outubro de 1912, Jaime Cortesão acusara o carácter português de debilidade e de abulia: “O nosso grande mal é, pois, uma doença da vontade, cujos sintomas se chamam o desalento, o pessimismo, o abandono fatalista, uma inerte cobardia e a falta de confiança no esforço próprio – mal a que já Camões chamou *uma apagada e vil tristeza*.”⁶

De igual modo, Manuel Machado, em “Los Poetas de Hoy”, tinge de negro o cenário cultural de então: “Embotados y entristecidos por la inacción, hartos del romanticismo pasado é incapaces para la vida práctica y laboriosa, viviendo á la sombra de glorias muertas, leyendo una Historia primitiva y falsa, sin ánimos para rectificarla y hurtarle consecuencias amargas, pero provechosas; despreciando las letras y las artes en gracia al amor de las ciencias, entonces victoriosas en el mundo (...); despreciando cuanto se ignoraba, indisciplinados, pobres y arrogantes, así vivían los españoles de fin de siglo hasta los desastres del 96.”⁷

Em Espanha, a situação agrava-se entre 1896-98 aquando da perda de algumas das suas colónias, o que representa um grande desastre moral.

Semelhantes cenários de crise no âmbito político-social, agravados por uma literatura que servia os interesses da burguesia, provocam nos escritores da Península Ibérica uma semelhante ânsia de renovação que, aliada às ideologias que vigoravam, então, na Europa, culmina em Portugal com o aparecimento e auge dos movimentos decadentista e simbolista em finais do século XIX e com o desenvolvimento e apogeu do Neo-Romantismo, nos primeiros decénios do século XX, e em Espanha, com o aparecimento do Modernismo entre finais do século XIX e inícios do XX, por influência do seu congénere hispano-americano, que o precedera.

Ainda que a terminologia adoptada nos dois países seja distinta, na verdade, os frutos de tal insatisfação, nascidos da busca incessante pelo novo, espelham essa semente comum: o Modernismo hispânico assume-se como um movimento mais amplo, uma atitude, um modo de vida, de tendências díspares, que integra, entre outras, uma

⁴ VALENZUELA, Jesús E., “Para un libro de tablada”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p. 327.

⁵ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.29.

⁶ Apud *idem*, pp.20-1.

⁷ MACHADO, Manuel, “Los poetas de hoy”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.122.

vertente decadentista, simbolista, nacionalista (ou neo-romântica), conforme a preocupação central dos escritores fosse, *grosso modo*, a forma, o “fundo da forma”, ou o tema (neste caso, a pátria) – vertentes estas que não eram, porém, estanques.

De um e de outro lado da fronteira que os separa, os “novistas” foram inicialmente alvo de repressões e críticas, como testemunha António Apolinário Lourenço: “Se lermos o que escreveram os protagonistas da renovação literária em Portugal e Espanha, apercebemo-nos do grande desfasamento que existia na época entre estes escritores e a sociedade envolvente. (...) *Nefelibatas*, termo avançado pela nova geração para designar o seu despreendimento do real, ganharia de imediato fortes conotações pejorativas, ao ser utilizado na imprensa para achincalhar os jovens poetas.

Em Espanha, numa época um pouco posterior (porque a reacção contra a subsistência da lírica neo-romântica e do realismo se dá com uma década de atraso), os jovens poetas inovadores e afrancesados são acusados de modernismo, vocábulo utilizado por Rubén Darío para denominar a nova literatura, mas que em Espanha é esgrimido pelos adversários dos renovadores.”⁸

No mesmo artigo, A. Lourenço aponta também a confusão entre Simbolismo/Decadentismo/Parnasianismo como aspecto comum a autores finisseculares espanhóis e portugueses: “Para os novos poetas peninsulares, que partiam de uma situação de estagnação e relativo isolacionismo cultural, Leconte de Lisle e Théophile Gautier eram sentidos como tão modernos como Rimbaud, Verlaine – que seria, afinal, o principal inspirador dos simbolistas peninsulares – ou Mallarmé.”⁹

Vejamos, então, em pormenor a situação de cada um destes países entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

1.1 Portugal

1.1.1 Contexto político/social/cultural finissecular

⁸ LOURENÇO, António Apolinário, “As Relações entre os Literatos Espanhóis e Portugueses no Contexto Finissecular”, in www.ciberkiosk.pt.

⁹ *Idem, ibidem.*

Factores como a precariedade governativa, a instabilidade na sociedade ou as más condições de vida induzem os portugueses à adesão a novas ideologias estrangeiras como o transformismo, o evolucionismo, o positivismo e o socialismo, que se debruçam sobre a problemática da questão social.

Em Portugal, a expansão do positivismo deve-se sobretudo à acção de Teófilo Braga, que lhe imprimiu o seu cunho ideológico e político, colocando-o ao serviço da propaganda da República.

Ao mesmo tempo, a faceta doutrinal do Positivismo difunde-se no meio universitário, sobretudo na Faculdade de Direito de Coimbra.

Contudo, os Portugueses não se identificaram plenamente com este “cousismo científico e utilitário”¹⁰ (no dizer de Paulo Samuel). Do que Portugal carecia era de um pensamento, de uma filosofia próprios, genuínos, que traduzissem os anseios da alma nacional. “Produtos de um pequeno país que não influi na marcha do pensamento pela originalidade inventiva, as poucas obras de tendências especulativas que se publicam em Portugal são” – como afirma Monis Barreto – “um reflexo dos trabalhos estrangeiros.”¹¹

O espírito positivista invade também as Letras portuguesas, com o advento da escola realista, em prol de uma mentalidade moderna e progressista, contra a atitude conservadora. “Vive-se um período fecundo que tanto gera ‘Vencidos da Vida’, progressistas uns, regeneradores os outros, como polémicas várias, entre as quais as da ‘Questão Coimbrã’, das Conferências Democráticas.”¹²

Testemunhando a modorra que se instala no pensamento português, Antero de Quental afirma que o objectivo das Conferências do Casino é “produzir uma agitação intelectual na nossa sociedade lançando em cada semana uma ideia ou duas para o meio desta massa adormecida do público.”¹³

Contudo, apesar do labor intelectual empreendido pela Geração de 70, a maior parte da população continuava a viver em condições precárias: as suas propostas tornaram-se inviáveis, por “falta de certa visão redentora e de um carisma fundamentalmente filosófico e pátrio (...) a orientar os anseios”¹⁴ desta geração – segundo Paulo Samuel. Eis, na sua opinião, uma das causas do pessimismo dos homens

¹⁰ SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.352.

¹¹ *Apud idem, ibidem.*

¹² SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.353.

¹³ *Idem*, p.354.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

de finais do século XIX, que se traduziu muitas vezes pelo suicídio (Soares dos Reis, Júlio César Machado, Silva Porto, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Trindade Coelho, Pádua Correia, Manuel Laranjeira). Daí a seguinte afirmação de Miguel de Unamuno, em *Por Tierras de Portugal y España* : “Portugal es un pueblo de suicidas, tal vez un pueblo suicida”.

Na verdade, o ideal cientista/positivista não vingará tão pouco na literatura, como afirma Gomes Leal: “A Poesia, armada ligeiramente da Intuição, vê mais longe do que a cordata Ciência: e esta, pondo em movimento as suas válvulas e os seus pistões, não faz, mais tarde, do que registar o que ela adivinhara, séculos antes.”¹⁵

Entretanto, entre 1910 e 1930, vive-se em Portugal um período de profunda viragem política e social, sendo o Norte do país um dos seus grandes palcos. De facto, ainda no século XIX, esta zona registou múltiplos episódios de efervescência político-social: o I Congresso dos Escritores e Oradores Católicos (Porto, Dezembro de 1870 e Janeiro de 1871); a fundação do Centro Republicano do Porto (1880); a publicação dos jornais *A Folha Nova*, de tendência republicana, e *A Discussão* (1882); uma forte manifestação de estudantes (Porto, 17 de Setembro de 1890); a fundação do Clube de Propaganda Democrática do Norte; a publicação dos jornais *A República* e *A República Portuguesa* (1890); a constituição da Liga Patriótica do Norte (1890); o sangrento 31 de Janeiro de 1891 como resposta ao Ultimatum inglês.

Conforme A. Magalhães Basto, na sociedade portuense de finais do século XIX, faz-se sentir a fecunda antinomia cultural entre “a gente grave, ordeira, operosa, prosaica e presa às materialidades da vida, e a mocidade alterada, explosiva, irreverente, idealista, sonhadora, vagamente socialista no seu pretensu horror ao capital e no seu desprezo pelos homens de dinheiro.”¹⁶ Os intelectuais reúnem-se em outeiros ou abadessados, multiplicam-se as tertúlias de cafés e os serões literários, proliferam os jornais literários ou políticos.

Assiste-se, segundo Paulo Samuel, a “estranhas transmutações filosóficas, que levam da defesa do racionalismo, da crença do milagre e da profecia, ao messianismo e à reflexão sobre a ideia de Deus, à busca do Infinito que é o absoluto e o perfeito”¹⁷. É então que se desenvolvem as linhas mestras do pensamento português, “dinâmico e não

¹⁵ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo in História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.18-9.

¹⁶ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.356.

¹⁷ *Idem*, p.358.

estático, heterodoxo e pouco dogmático, poético em vez de sistemático”¹⁸. Neste contexto, surge a chamada “Escola Portuense”, cujas características fundamentais são: o republicanismo democrático, a defesa do livre arbítrio, a crítica ao catolicismo dogmático e à hierarquia clerical, a atitude teísta face ao cientismo evolucionista, a preservação dos saberes tradicionais e populares, a defesa dos valores pátrios e do dever português contra o modernismo, o culto do passado heróico e histórico, a esperança sebastianista ou messiânica – características essas que serão retomadas pelo movimento da Renascença Portuguesa.

A 5 de Outubro de 1910, um golpe republicano instaura a República Portuguesa. Porém, o clima de instabilidade política mantém-se, devido, por um lado, ao conflito entre duas frentes, a conservadora (maioritariamente católica e tradicionalista), e a republicana (por vezes anarco-sindicalista, positivista e defensora do modernismo), e por outro, ao conflito entre o Poder e a monarquia-constitucional então deposta.

A greve geral de Janeiro de 1912 faz prova da agitação popular e da insatisfação operária. A Imprensa torna-se então a voz crítica do estado da nação. Um artigo publicado no quinzenário *A Vida Portuguesa*, em 1913, descreve assim a inércia que se apoderou da nação: “Em Portugal, onde não se tem feito um inquérito à nossa indústria; onde desconhecemos a remuneração dos capitais nele empregados; onde o Estado considera as pautas simplesmente como órgão tributário; onde não há o ensino técnico e profissional; onde não há estatísticas; onde a abertura de vias de comunicação foi sempre considerada como a recompensa política de elementos traiçoeiros, sem obedecer a um plano geral e criterioso; onde não existem órgãos de crédito para a indústria; onde se desconhecem, pela falta de exposições, as indústrias que já estão montadas, qual o seu valor e grau de aperfeiçoamento; onde o capital é abandonado ao critério de administradores ignorantes por falta de escolas; onde a matéria-prima é quase toda importada.”¹⁹

Perante este contexto, vozes de esperança se levantam, entre elas a de Raul Proença: “é preciso desde já garantir o nosso futuro, dar uma alma nova à nossa nacionalidade, despertar acção e vida nesta existência e modorra, fazer surgir enfim alguma coisa que nos alimente a esperança móvel da revolução e fonte de toda a vida.”²⁰

¹⁸ SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.358.

¹⁹ *Idem*, p. 349.

²⁰ *Apud idem*, pp. 16-7.

1.1.2 A literatura portuguesa finissecular

Quanto ao panorama poético finissecular português, José Bento identifica dois movimentos literários fundamentais – “tentativas para encontrar um refúgio para a situação dramática da sociedade de então”²¹ –, o Nacionalismo e o Simbolismo, reconhecendo, todavia, que, existem já indícios de ambas as correntes na obra de escritores como Guerra Junqueiro (*Os Simples*) e António Nobre (*Só*): “SingULARmente, nestes dois livros, apesar disto tão diferentes, revela-se um simbolismo discreto, não programático, de filiação francesa, que nada ataca para se arvorar em modelo.”²²

1.1.2.1 O Nacionalismo

Com precedentes em Almeida Garrett, Júlio Dinis ou Ramalho Ortigão, o Nacionalismo conhece, no livro *Palavras Loucas* (1894), de Alberto de Oliveira, o seu programa. Aqui, o passado pátrio, a paisagem natal e a tradição popular são as fontes de renovação literária: “Vá, Poetas, para aqui desviai os olhos atentos da vossa fantasia! Armemos também a nossa frota, como outrora, e dentro de embandeiradas fustas e caravelas vamos através das páginas amarelas das crónicas, das trovas gráceis dos Cancioneiros, das iluminuras delidas dos livros de Horas. Fazei vossas odes desta visão intensa do que fomos, se o Passado vos tenta: dizei de vossos Avós as arrebatadas cavalarias, e buscai sua coragem de ânimo nas feições esmaiadas dos painéis: mergulhai na Paisagem, e contai os encantos dela, paralelos aos da terra que a fecundou; ide às cercas dos conventos extintos evocar almas de históricas e de Santas que ali amortalharam seus dias; e se é a Deus que quereis rezar, se é a simplicidade cristã a da vossa alma, ó ermidas de Trás-os-Montes, pequenos campanários que repicais pela festa do orago, onde altar mais humano, mais florido, mais doce, para os nossos salmos, extasiadas ladainhas, ou piedosas romagens?”²³

De facto, já José Régio reconhece que em obras como o *Só*, os *Simples* de Guerra Junqueiro ou *As Canções do Mondego*, de José da Silva Gaio, são a alma e a paisagem portuguesas a fonte de inspiração: “António Nobre e Guerra Junqueiro cantam as ermidas, as procissões, as romarias, os mendigos de estrada, os tectos dos pobres, a

²¹ BENTO, José, “A Poesia Portuguesa entre Dois Séculos”, in *Um Século de Poesia (1888-1988)*, A Phala, pp.18-20.

²² *Idem*, *ibidem*.

²³ *Idem*, pp.51-2.

vida dos que lavram a terra, a vida dos que lavram o mar, as lendas ouvidas à lareira – a conformação heróica da nossa gente, a sua religiosidade ingénita, o acompanhamento quase inconsciente da paisagem.”²⁴

Por sua vez, no limiar da passagem para o século XX, José Carlos Seabra Pereira prefere o termo Neo-Romantismo Lusitanista para designar o Nacionalismo, colocando, desde logo, a ênfase no parentesco ideológico entre a nova corrente literária e o Romantismo.

Conforme este autor, o Neo-Romantismo surge inicialmente no teatro e manifesta-se também precocemente na obra de Manuel da Silva Gaio. Contudo, é na década de 90, através do prefácio de Luís Osório aos *Poemas Portugueses* e do elogio de Manuel Gaio às *Notas e Impressões* de Luís de Magalhães, na *Revista de Portugal*, que se inicia programaticamente.

Poligenésico, o “Novo Romantismo” caracteriza-se, de acordo com José Seabra Pereira, por: tradicionalismo, casticismo, ruralismo, crença no génio autóctone, defesa do popularismo artístico/estético, neogarretismo, apologia da língua pátria, reacção contra o francesismo e demais importações culturais, secundarização do rigor artificial e da beleza formal e apreço pela singeleza ideotemática.

Entre os neo-românicos lusitanistas, Seabra Pereira salienta Trindade Coelho, Luís de Magalhães, Alberto de Oliveira, Agostinho de Campos, que vão beber à obra de Teófilo Braga.

Assiste-se então a uma devoção pela poesia popular, que implica um trabalho exaustivo de recolha e estudo de textos tradicionais.

Simultaneamente, impõe-se a necessidade de criar uma poesia acessível ao povo, de temas e estilo simples, utilizando formas prosódicas, imagens e linguagem familiares. Estamos portanto perante “a defesa do primitivismo artístico e o culto da simplicidade, em oposição ao exigente aristocratismo e ao rebuscamento temático e formal do Decadentismo e do Simbolismo.”²⁵

Outro traço fundamental do Neo-Romantismo é a exploração literária de dados etnográficos, o interesse por lendas, superstições, costumes, danças, falares, trajes, artefactos e modos de trabalho tradicionais.

²⁴ RÉGIO, José, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p.87.

²⁵ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.31.

Os Simples, de Junqueiro, representam já, segundo José Seabra Pereira, uma reacção neo-romântica: “*Os Simples* apresentavam um estado existencial feito de cansaço e desengano, de inquietação espiritual e de angústia, para depois arvorar uma via redentiva, que, contra a «Nota» final do autor, se fica por via evasiva.”²⁶. Com *Oração ao Pão* e *Oração à Luz*, o nacionalismo literário assume um sentido messiânico, misticista, encaminhando, deste modo, a poesia finissecular na rota da metafísica (“Num grão de trigo habita/ Alma infinita”) – como nota, aliás, José Bento, nas páginas já citadas da *Phala*.

Figura cimeira no neo-romantismo lusitanista foi, sem dúvida, António Nobre. A sua primeira fase poética é bastante heterogénea quanto à índole e à qualidade estética dos poemas: aí predominam ainda os convencionalismos tardo-românticos.

A sua obra-prima, *Só* (1890), representa a superação dos defeitos desse Romantismo tardio, mas simultaneamente a perpetuação de outras das suas características, particularmente na concepção do poeta (poeta maldito, poeta vate, poeta demiurgo).

Segundo José Carlos Seabra Pereira, no *Só*, coabitam aspectos decadentistas (“pessimismo agónico, fatalismo sinistro, irracionalismo maravilhoso e depressivo, envolvimento numinoso e ominoso, experiência de desengano e de desencanto, tédio dissolvente e *spleen* inquietante, sensibilidade delicada e doentia, afectividade turbida e amor inconsumável, ternura mórbida e masoquismo, desgraça pessoal e contexto ruinoso, doença e precipitação desastrosa da vida, envelhecimento prematuro e vizinhança da morte, imaginário nosológico, macabro, necrófilo”²⁷) e aspectos nacionalistas (atração pelo elemento popular; concepção da casa paterna e do ambiente rústico como paraíso perdido da infância; o tradicionalismo das relações humanas; a crença nas superstições ancestrais; a evasão e a compensação pela saudade). Assim: “por um lado, consegue explorar aspectos do Decadentismo (estilo epocal cosmopolita) de modo a dar testemunho da depressão nacional e do maremoto pessimista que varre então as nossas elites intelectuais e artísticas e, por outro lado, consegue realizar a poesia lusíada de refontalização genuína, de regeneração rural, de nostalgia histórica e de regresso à cultura popular.”²⁸

²⁶ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp. 17-8.

²⁷ *Idem*, p.180.

²⁸ *Idem*, pp 179-80.

Esta obra realiza, portanto, a integração, a simbiose de Decadentismo e Neogarrettismo, o que confere a Nobre o incomparável estatuto de paradigma do poeta finissecular, um dos “hijos del limo”, de que nos fala Octávio Paz recordando “les enfants du limon”²⁹ (*Chimères*) de Gérard de Nerval, por sua vez também um habitante desta “terra de todos e de ninguém” que é a literatura europeia finissecular.

Há ainda a destacar o polimorfismo de Gomes Leal, que, às tendências dominantes (anti-clericalismo e anti-monarquismo, satanismo, crítica social, reflexão filosófica), originalmente acrescentou a “ousadia das imagens que compõem um mundo alucinado que oscila entre elementos opostos, misterioso e clownesco”³⁰. Trata-se de um escritor de fronteira, com um pé em cada território literário: de um lado, o Neo-Romantismo; de outro, o Decadentismo e o Simbolismo: “A poesia de Gomes Leal oscila entre a negação titânica e o misticismo, entre o Naturalismo e o Ocultismo, mas vai pendendo para os últimos termos, de acordo com o avanço da musicalidade («Miséria oculta») e da imagística («Nevrose nocturna»), com o encaminhamento baudelairiano para o Decadentismo da imaginação macabra e fantástica, do amor e da mulher, do donjuanismo e do satanismo – numa postulação multimoda e até paradoxal para o Absoluto (cujo acesso religioso se anunciava na gestação da *História de Jesus* por tempos de proclamações imanentistas e ímpias).”³¹

Este peculiar enfoque sobre o passado da pátria e a importância atribuída aos valores da tradição popular mereceram, contudo, acusações por parte de alguns críticos dos anos 70 do século XX, como a de um “passadismo de punhos de renda e de opereta”³². Eis, pois, pela mão de Adolfo Casais Monteiro, o esboço do panorama literário entre 70 e 90, a cinzento e não isento de um toque de fel: “Entre 1870 e 1890, pode dizer-se que se esgota todo o vigor daquele grupo admirável de espíritos que sonharam recuperar Portugal para a vida. Eles não puderam nada contra a resistência do meio, que os derrotou consagrando-os... sem reagir ao abanão com que tinham procurado fazer cair as folhas secas da árvore. Por isso, nós vemos que ao vigor concertado daquele movimento magnífico de renovação não se seguem outros de idêntica vitalidade, mas uma desorientação geral, que oscila entre a descrença na salvação do País, a divagação anárquica, ou os delírios proféticos e esotéricos (que são

²⁹ Apud PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p.329.

³⁰ BENTO, José, “A Poesia Portuguesa entre Dois Séculos”, in *Um Século de Poesia (1888-1988)*, A Phala, pp.18-20.

³¹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 18.

³² MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, p. 58.

afinal da mesma raiz que a descrença referida), ou então o ‘regresso’ aos supostos valores tradicionais, o recurso ao pitoresco da tradição tomado por autêntica expressão nacional.”³³

De salientar que Casais Monteiro utiliza a designação de “geração de 90” para abranger quer escritores nacionalistas quer escritores decadentistas/simbolistas, e por oposição à “geração de 70”: a abulia de uns estava inevitavelmente associada à frustração dos ideais renovadores daqueles que se tinham auto-intitulado “os Vencidos da Vida”.

E continua, a respeito dos autores da geração de 90: “Eles são, de facto, homens do século XIX pelo seu pensamento, pela sua formação mental, enquanto a sua imaginação e sensibilidade os divorcia do determinismo e do positivismo, aos quais todavia não têm uma outra estrutura espiritual autêntica a opor – e daí todos os sucedâneos intelectuais de que se alimentam prosadores e poetas desse período.”³⁴ Tal desorientação resulta, na sua perspectiva, da persistência do Romantismo em Portugal e da falta de uma classe forte de intelectuais.

O elogio do passado pátrio e a valorização da tradição foram, de facto, perspectivados como forma de evasão da realidade: “aquele nacionalismo que, por volta de 1890, começou a ser apontado como meio de os Portugueses recuperarem a fé em si próprios, tinha um carácter muito peculiar: entre a doença e o remédio não havia nada de comum.”³⁵

De igual modo, Augusto da Costa aponta o carácter retrógrado deste nacionalismo: “O povo, de chapéu na mão, respeitoso, humilde, bom e honrado caracteriza-se, no plano económico-social, por uma espessa miséria. (...) Tal panorama não serviu de estímulo a estes nacionalistas para um plano susceptível de remover as causas do nosso atraso. A sua posição é outra: a miséria portuguesa constituía a *eterna essência* da raça e, nestes termos, aos intelectuais caberia cantá-la, pintá-la, fixá-la imorredoiamente, sobretudo quando o novo sistema económico começava a apoderar-se do País e a *genuidade* nacional parecia comprometida.

Alberto de Oliveira, no seu manifesto das *Palavras Loucas*, aponta a verdadeira Musa da Arte portuguesa: a paisagem (cenário de um mundo de clero, nobreza e povo), as superstições (ciência desse mundo), o negrume cultural (reino do sentimento), as

³³ MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, pp. 61-2.

³⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵ *Idem*, p. 63.

taras populares (folclore patológico da raça) e a visão intensa do que fomos (tema inesgotável para a glosa do fracasso ou da evasão).”³⁶

1.1.2.2 O Decadentismo

Segundo o *Petit Glossaire pour Servir à l'Intelligence des Auteurs Décadents et Symbolistes*, de Paul Adam/Jacques Flourens, de 1888, o termo «decadência» está definido como “*raffinement littéraire*”³⁷, conforme faz notar Fernando Cabral Martins.

Na literatura francesa, a atitude decadente é representada por três grandes nomes: Huysmans (*A Rebours*, 1884; *Des Esseintes*), Laforgue (responsável pela doutrina estética e pela poetização) e Verlaine (*Les Poètes Maudits*). Caracterizam-na um desejo de originalidade, de pureza, de intensidade, de gratuidade.

Anti-cientista e anti-positivista, o Decadentismo impõe-se como resposta às tendências naturalistas e parnasianas em literatura. “Distingue-se” – segundo J. C. Seabra Pereira – “pela simbiose de retoma *artificialista* de pendores românticos, de pessimismo *agónico* e esteticismo *mórbido*, numa poética de sugestão verbo-musical dos matizes perceptivos, oposta à tradição arquitectural do discurso literário e afecta ao princípio temático-formal da *decomposição*.”³⁸

Este estilo surge pouco antes do Simbolismo, prolongando-se depois paralelamente a ele e acompanhando-o epigonalmente. No cenário literário português finissecular, o Decadentismo ocupa uma posição de hegemonia. Assim o exigiam as limitadas condições culturais e a deprimente conjuntura sócio-económica e político-ideológica de Portugal, bem como o espírito artístico, atraído pelo parco rigor da sua fundamentação estética e pela subtileza dos seus dons criativos. “O Decadentismo português apenas fez consistir mais uma das suas características na exploração peculiar do tópico da decadência nacional.”³⁹

Perante esta «consciência de crise» universal, sob uma mundividência fatalista, o Poeta assume uma postura apática e céptica, refugiando-se na imaginação e no sonho. Daí, a sensação de *horror vacui*, de instabilidade do “eu”, compensadas pelo apelo do novo, pelo culto do artificial... Trata-se, segundo José Carlos Seabra Pereira, de uma

³⁶ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.76.

³⁷ Apud MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p.19.

³⁸ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.22.

³⁹ *Idem*, p.24.

“metamorfose do Poeta predestinado e maldito do Romantismo – agora fadado por força fatal, sob cuja corrupção demoníaca os dons criativos e o requinte estético têm por contrapartida o desequilíbrio psicossomático ou a degeneração cínica.”⁴⁰

Contudo, o mesmo autor alerta para que, apesar de algumas similitudes, não encaremos o Decadentismo como um regresso do Romantismo: apesar de tais similitudes e em consequência delas, o Decadentismo reage contra este modelo – que insiste em se manter no panorama literário – recorrendo a uma “imagística insólita do nosológico, do repulsivo, do macabro, do disforme”⁴¹.

Em termos temático-formais, caracterizam a poesia decadentista: o pessimismo agónico; o desequilíbrio psiconervoso; a religiosidade excêntrica; o ocultismo; o satanismo; a perversão sadomasoquista; a ofuscação sumptuária; um amor ritualmente lascivo e inibitório; um erotismo anómalo; o exotismo dos declínios civilizacionais ou dos preciosismos extremo-orientais; a volúpia transgressiva do vício e do sangue, da dor e da morte; a exploração lúdico-escapista do mítico e do lendário; a musicalidade; uma desconcertante libertação prosódica; um imaginário rútilo e sórdido, litúrgico e nosológico, monstruoso; um refinamento sintáctico e lexical; a atomização das unidades de criação textual.

Perante uma poesia então assente “sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados *lugares-comuns*”, de “uma pobreza franciscana” em termos de rimas e de léxico, no “Prefácio”⁴² a *Oaristos* (1890), Eugénio de Castro recusa-se a seguir no comboio da vulgaridade, que, em “monótono andamento de procissão”, cautelosamente transporta os poetas portugueses seus contemporâneos e lança-se no “expresso da originalidade”. Como? Defendendo e praticando a liberdade do Ritmo, empregando rimas e vocábulos raros, cultivando um estilo “desprezado pelos pedantes, pois exprime ideias novas com formas novas e palavras que ainda não foram pronunciadas”, o estilo decadente, segundo Théophile Gautier.

Atitudes decadentistas tais como o cosmopolitismo, o individualismo, o elitismo, o anti-mimetismo, o esteticismo e o “novismo” são simultaneamente comuns aos simbolistas, que auferem, porém, maior rigor doutrinário e estético ao estilo que cultivam.

⁴⁰ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.24.

⁴¹ *Idem*, p.65.

⁴² *Apud idem*, pp.45-8.

1.1.2.3 O Simbolismo

Fernando Cabral Martins⁴³ situa cronologicamente o Simbolismo português entre 1886 – ano de publicação do *Manifesto* parisiense de Jean Moréas, e a partir do qual, Xavier de Carvalho, na sua “Crónica de Paris” (*A Província*), difunde as novidades do movimento em Portugal – e 1913 – data de lançamento de *Na Asa do Sonho*, de João Lúcio, e de *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro.

Para além da influência francesa, maioritariamente verlainiana, o autor faz remontar as origens do Simbolismo português à própria literatura lusa: Antero de Quental, João de Deus ou Guilherme de Azevedo; os parnasianos portugueses Gonçalves Crespo e António Feijó (na esteira de Théophile Gautier); os baudelairianos Cesário Verde e Gomes Leal.

Por sua vez, José Régio aponta também Gomes Leal (bem como Guerra Junqueiro) como um dos primeiros autores em que as influências do Simbolismo se começam a fazer sentir, seguindo-se António Feijó, João Lúcio, José Duro, D. João de Castro, António Patrício e Américo Cortês Pinto.

O grande modelo é, no entanto, a literatura francesa finissecular. Em Portugal, são recorrentes as citações de autores franceses como Victor Hugo, Laforgue, Flaubert, Baudelaire ou Verlaine. Nos principais meios académicos, circulam as obras que chegam de Paris, paradigma cultural e artístico, “a capital do século XIX”, no dizer de Walter Benjamin. A partir de 1895, surge a revista *Arte*, revista internacional, com colaboradores estrangeiros desde Verlaine a Saint-Pol-Roux, que divulga as novidades literárias de diversos países.

Em 1889, as revistas coimbrãs *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* envolvem-se numa polémica literária devido à prioridade atribuída à utilização das inovações poéticas dos simbolistas franceses.

É na cidade-luz que, pouco antes de 1890, Eugénio de Castro entra em contacto com o meio literário simbolista. A ele se deve, indubitavelmente, a difusão do movimento em Portugal.

As primeiras manifestações simbolistas de Eugénio de Castro remontam a *Oaristos*, onde, na esteira de Jean Moréas, Viélé-Griffin, Gustave Khan, Jules Laforgue ou René Ghil, se propõe, conforme José Régio, uma renovação de cariz essencialmente

⁴³ MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, pp. 13-6.

estético: “a) defesa do ritmo livre, ou procura de novos efeitos rítmicos (deslocação ou ausência de cesura nos alexandrinos (...)); nova maneira de os interceptar pela rima; adaptação do ritmo francês chamado *rondel*; introdução do desconhecido processo da aliteração); b) gosto da rima preciosa e rica; c) renovação do vocabulário e caça ao termo preciso, ou excêntrico, mais *belo em si*.”⁴⁴

De igual modo, Armando Navarro, seu contemporâneo, no artigo intitulado “Dramaturgia”, saído no número 3, da *Revista de Hoje*, em 1895, refere as inovações formais simbolistas: “modificações nos ritmos, liberdades métricas, ressurreição de velhos termos empoeirados (...), tudo isto com o alevantado intuito de dar ao verso um poder sugestivo que o classicismo e o parnasianismo lhe tinham tirado”; “a expansão plena e pujantíssima da ideia, no coleamento plástico da frase”; “uma engenhosa orquestração verbal, atinente a produzir pela sugestão do som, um estado sensacional”⁴⁵.

Já Camilo Pessanha representa a alma do Simbolismo português, indo beber directamente às obras de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé e até de Baudelaire. Também Ana Hatherly reconhece que é este o poeta máximo do Simbolismo português, sendo muito influenciado por Verlaine. De igual modo, J. Prado Coelho (*Colóquio/Letras*, n.º26) se refere à sua “arte meticulosa no tratamento musical e evocativo do verso que muito lembra Verlaine”⁴⁶.

Com efeito, segundo José Carlos Seabra Pereira, a obra lírica de Pessanha – ainda que ilustrativa de múltiplas temáticas decadentistas – insere-se, sem dúvida, no Simbolismo: “É sobretudo na recepção global da *Clepsidra* que a sentimos estruturalmente para além do Decadentismo, numa vitória ética da *poesis* sobre a voragem niilista simbolizada no êxtase floral sobre o pântano de ‘Fonógrafo’ e na ‘serena imagem’, vestida do branco refontalizante, no *leitmotiv* do soneto ‘Desce em folhedos tenros a colina’. Simbolista desse modo, a poesia de Camilo Pessanha é-o também, decerto, como poesia nova de reflexão sobre o conhecimento e de captação das realidades arquetípicas.”⁴⁷

O Simbolismo é, segundo José Carlos Seabra Pereira, “arte de síntese”⁴⁸: síntese do Romantismo tardio (a imaginação como fonte criadora, o Absoluto como fim último da Poesia), do Realismo/Parnasianismo (anticonfessionalismo, autonomia dos valores

⁴⁴ RÉGIO, José, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p.75.

⁴⁵ Apud GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, pp. 25-33.

⁴⁶ Apud HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p.32.

⁴⁷ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp. 137-9.

⁴⁸ *Idem*, p.65.

estéticos, rigor no processo de composição textual) e do Decadentismo (antidiscursividade, sugestão pela música e pela sinestesia).

Na base do Simbolismo enquanto sistema estético-literário, reside uma concepção esotérica optimista, que pressupõe o funcionamento analógico do real, em função de uma unidade primigénia, cujos vestígios se encontram numa secreta harmonia, decifrável apenas pelo símbolo e pela musicalidade do texto/poema, texto/poema que se reveste, desta feita, de uma função gnósica.

“Intuição do psiquismo das profundezas e do inconsciente colectivo, decifração órfica da totalidade cósmica, conhecimento transracional da essência, transcendente ou transcendental, da realidade”⁴⁹, eis a Poesia, na perspectiva dos simbolistas, a máxima actividade cognitiva do Homem.

A realidade arquetípica, vedada à visão dos olhos, penetrável apenas pela visão do espírito, é-nos revelada pelo poeta, o único que, conforme Carlos de Mesquita, é capaz de traduzir “em natureza alheia o que os olhos vulgares só compreendem no original.”⁵⁰. O herói simbolista é, com efeito, o Poeta, “o Poeta prospector das conexões analógicas entre sujeito e objecto, entre o espiritual e o material, enfim o Poeta integrador do real.”⁵¹

Os Simbolistas preocupam-se com a relação entre o eu e o mundo, tomando como dimensão essencial o espaço. “Para eles, o mundo é um conjunto de símbolos, em que símbolo significa, não uma imagem substituída a uma ideia abstracta mas aquilo que é *visto* pelo homem, o homem que já não se considera o centro do mundo, mas se sente *observado* pelas coisas.”⁵²

Com o Simbolismo, o texto torna-se estrutura significativa em si: a sintaxe tradicional dissolve-se, as relações lógicas diminuem, valoriza-se o espaço visual do poema. “O Simbolismo é a colocação da poesia no seu próprio foco de atenção. É uma metapoesia. É um relevo dado ao trabalho específico do poeta, mais do que um pôr em causa as suas intenções, a sua posição moral ou o tipo de universo que é o seu.”⁵³

⁴⁹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.66.

⁵⁰ *Apud idem*, p.48.

⁵¹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.27.

⁵² HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p.26.

⁵³ MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p.22.

Simultaneamente, assiste-se a um gradual desaparecimento elocutório do poeta, a uma despersonalização da escrita literária, que se instalarão em pleno com o Modernismo.

A obrigatoriedade do sentido, característica da literatura do mundo burguês e capitalista, foi, segundo Ana Hatherly, destronada pela ambiguidade. Conforme a sua leitura de Mallarmé, o poema impõe-se como uma constelação de significados. “A escrita literária torna-se assim e gradualmente *marginal à literatura* nas suas conotações tradicionais de representação e de discurso moral.”⁵⁴

À medida que o autor se vai subtraindo ao texto, exige-se cada vez mais ao leitor que interfira no processo de construção de sentido(s), mediante uma leitura criativa e participada: “a leitura escreve o poema, (...) está prevista, é parte constitutiva do poema, que para ela, pelo modo da sugestão, se abre.”⁵⁵ Para F. Cabral Martins, o símbolo poético é, sem dúvida, “a palavra estelar, radiante, que a cada leitura diferentemente significa, e significa mais.”⁵⁶

Este estilo valoriza simultaneamente a beleza imanente do significante fónico e gráfico – daí o emprego de maiúsculas e a grafia arcaizante. Significativos são também os espaços entre as palavras, os espaços em branco – como pausas numa partitura musical. “A importância fulcral dada pelo Simbolismo à música é uma consequência da consideração poética do poema, isto é, uma materialidade significativa, uma rede linguística sonora e gráfica.”⁵⁷

Os poetas buscam então correspondências entre palavras, sons e imagens. Já Rimbaud falara de uma «*langue musique*»; René Ghil, no seu *Traité du Verbe* (1866), insistira igualmente na relação entre a língua e a música, evocando Mallarmé. Da mesma forma, autores portugueses anteriores ao Simbolismo como Castilho (*Tratado de Versificação*), Alexandre da Conceição (*A Orquestra*), Manuel Duarte de Almeida (*Aromatografia*) ou Gomes Leal (*O Visionário ou Som e Cor*) tinham já aberto caminho para associações poéticas pictóricas e musicais. O recurso a imagens ou metáforas, a sinestésias, a aliteraões, à flexibilidade de cesuras e pausas é quase uma constante nas obras dos escritores simbolistas.

⁵⁴ HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p.17.

⁵⁵ MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p.22.

⁵⁶ *Idem*, pp.20-1.

⁵⁷ *Idem*, pp. 22-3.

Não obstante as diferenças entre Neo-Romantismo, Decadentismo e Simbolismo, importa, neste ponto, salientar que todos se insurgiram – cada um de sua forma – contra o espírito materialista e cientista decorrente do Iluminismo/Positivismo, como exemplarmente observa José Carlos Seabra Pereira: “ A visão histórica e crítica deve actualizar-se na compreensão da confluência sistémica das várias propostas neo-românticas finisseculares (apesar das diferenciações nominais e circunstanciais) e na compreensão de que, nessa confluência, elas emparelhavam (mas em disparidade compensatória) com os esteticismos decadentista e simbolista na oposição à modernidade científica, técnica e sociológica oriunda do Iluminismo. Enquanto Decadentismo e Simbolismo se lançavam nesse litígio em nome do dissídio baudelairiano entre tal modernidade e a autotélica modernidade artística, aquelas tendências neo-românticas moviam-lhe oposição pelas peculiares motivações do seu heterotelismo afectivo, moralista e nacionalizante (a caminho do seu desenvolvimento e do seu papel hegemónico no primeiro quartel do século XX).”⁵⁸

1.1.3 O apogeu do Neo-Romantismo no raiar do século XX

No quadro literário português do primeiro quartel do século XX, Realismo e Naturalismo encontram-se em franco declínio e Decadentismo e Simbolismo em apagamento, cabendo então o domínio ao Neo-Romantismo, nas vertentes que se vinham demarcando desde finais do século passado e que então se diferenciaram: vitalista/emancipalista (durante o primeiro decénio), saudosista (entre 1910 e a Primeira Guerra Mundial) e lusitanista (a partir da Primeira Guerra Mundial) – vertentes estas unidas por uma mesma poética, um mesmo imaginário e uma mesma retórica.

De facto, semelhantes preocupações, perspectivas e projectos subjazem às três correntes neo-românticas: a obsessão dos binómios decadência/regeneração pátrias e tradição/revolução, o nacionalismo e a religiosidade, a nostálgica utopia agrária e a confiança redentora na instrução, a conexão entre exuberância na oratória cívica e retracção nas medidas transformadoras das estruturas sociais.

A este respeito, não podemos deixar de citar José Carlos Seabra Pereira, nos parágrafos que se seguem.

⁵⁸ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.29.

“O núcleo gerador da poética neo-romântica radica no dissídio ôntico e existencial (entre uma vocação sidéria, angélica, divinizante, e uma condição degredada, degradada, rastejante) e actua por vários catalíticos, um só dos quais surge como estabilizador (o vínculo da «alma-pátria» ou espírito da nacionalidade), os demais agindo como desestabilizadores (...). Além desse núcleo gerador, a poética que é património comum das três correntes neo-românticas engloba opções metaliterárias correspondentes: apologia (rara) da imaginação criadora, presunção (assídua) de inspiração e vidência, auto-representação coincidente (mas em cisão) do Poeta, precedência da «Poesia» sobre o texto, expressivismo, penalizações e sub-rogações da insuficiência verbal, realização do poético no mundo natural, oscilação entre a grandeza e a secundariedade da arte, funções elementares da literatura como conforto afectivo e vibração emocional, como promoção evasiva ou galvanizante de quimeras, heterotelismo moral e social, profetismo cívico, tradicionalismo e nacionalismo literários, popularismo artístico.

(...) As derivações estilísticas mais relevantes encontram-se na imagística naturista (telúrica e marinha), dionisíaca (sinérgica, hedonista, predatória, titânica), exótico-feérica (tributária do maravilhoso popular, céltico-germânico, mourisco-levantino, «neo-pagão»), cavaleiresca, mediéfica, lendária, histórico-nacionalista (mormente da «Conquista» e da «Navegação»), religiosa (mormente dolorista).

Não menos notória é a conseqüente retórica da voz ressoante, de que nenhuma das três correntes neo-românticas podia abdicar. Ombreiam, de facto, num núcleo retórico de ênfase reiterante, de torrencialismo discursivo, de acumulação assindética e polissindética, de recorrência anafórica ou afim; aproximam-se nas margens estilísticas que, pelo cratilismo fónico-rítmico e pela sinestesia, pela linguagem e pela prosódia, envolvem aquele núcleo retórico.”⁵⁹

Notavelmente registadas as semelhanças, atentemos então nas particularidades de cada uma das três versões do Neo-Romantismo português, para depois nos centrarmos na faceta Saudosista, cuja figura cimeira é, sem dúvida, Teixeira de Pascoaes.

⁵⁹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.359-60.

1.1.3.1 O Neo-Romantismo Vitalista

O Neo-Romantismo Vitalista é constituído por um grupo de jovens escritores e críticos republicanos, que se agrupam em torno de João de Barros, Mayer Garção e Sílvio Rebelo (em Coimbra e Lisboa) ou Manuel Laranjeira (no Porto).

De raízes naturistas e jacobinas, assume uma postura reaccionária. A sua base doutrinária é ambivalente (Teófilo Braga, Ricardo Severo e Basílio Teles) e oscila entre duas linhas de ruptura, o voluntarismo de Nietzsche e as tendências socialistas e libertárias.

Domina durante o primeiro decénio do século XX, difundindo-se em revistas (*Revista Nova, Mocidade, Arte & Vida*, etc.) e jornais (sobretudo em órgãos republicanos como o lisboeta *O Mundo* e o coimbrão *A Resistência*) e editando livros, números únicos e *plaquettes* periódicas.

Acompanha a evolução da cultura e literatura francesas, bem como o relançamento do PRP, a reorganização do movimento operário e as actividades de ensino e propaganda correlativas.

Como protagonistas deste movimento, destacam-se: João de Barros, Bernardo de Passos, Sílvio Rebelo, Nunes Claro, Angelina Vidal, Mayer Garção, Tomás da Fonseca, Manuel Eugénio Massa, Ângelo Jorge, Eduardo Metzner, José Augusto de Castro. Alguns autores aderiram por um breve período, como Fausto Guedes Teixeira, António Patrício, Augusto Gil, Cândido Guerreiro, Afonso Lopes Vieira e João Lúcio; outros, porém, produziram apenas uma obra identificável com essa vertente do Neo-Romantismo (como Pascoaes, com *Para a Luz*).

O seu mais alto representante é, sem dúvida, João de Barros (*O Pomar dos Sonhos, Caminho de Amor, Terra Florida*): defensor da missão cívica do escritor, pretende que a sua poesia influa sobre a sociedade. A saudade, a tristeza e o “subjectivismo” constituem, segundo ele, os traços essenciais do lirismo português.

Por sua vez, Manuel Laranjeira propõe uma concepção evolutiva da Arte, para que esta seja útil, fértil: “A Arte Nova tem de ser positiva, orientada por um determinismo bioanímico. (...) Assim concebida, a Arte entrará numa larga fase de humanidade, útil; porque a Arte também é um pujante estímulo da Vida.”⁶⁰

Com a vigência da República, esta corrente entra em decadência.

⁶⁰ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.380-1.

1.1.3.2 O Neo-Romantismo Saudosista

Representa o Neo-Romantismo Saudosista um núcleo bastante definido: Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, o movimento da Renascença Portuguesa, suas edições e seu órgão, *A Águia*. Deste grupo fazem parte escritores como Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Afonso Duarte, Mário Beirão, António Carneiro, Solano Rodrigo, Ângelo Ribeiro e, parcialmente apenas, Alfredo Pedro Guisado e Cândido Guerreiro.

Na verdade, trata-se de uma corrente multifacetada: inclui autores tradicionalistas, como Corrêa d'Oliveira, neo-monárquicos, como Mário Beirão, e pensadores mais inovadores, como Fernando Pessoa (na sua breve mas entusiástica adesão ao Saudosismo).

O seu apogeu corresponde aos anos que decorrem entre 1910 e a Primeira Guerra Mundial, quando o novo regime vivia o seu período áureo: “acompanha expectativas ilusórias de captação para a República de sectores sociais que se haviam oposto ou alheado do seu advento; reflecte perspectivas, depressa frustradas, de implantação do republicanismo no país real segundo um espírito cultural diverso do positivismo jacobino.”⁶¹

Porém, na opinião de J. C. Seabra Pereira, o Neo-Romantismo saudosista fracassa no seu intuito de encaminhar o republicanismo para a renascença cultural e renovação dos valores e mitos nacionais, o que o leva a refugiar-se no academismo sentimental e no estereótipo imaginístico. Contudo, esta corrente origina dois vectores fecundos: por um lado, a *Seara Nova*, que surge como reacção racionalista de Raul Proença e António Sérgio a Teixeira de Pascoaes e a Leonardo Coimbra; por outro, a assimilação por Pessoa (e, por conseguinte, pelo Modernismo) de certas componentes prospectivas do Saudosismo.

1.1.3.3. O Neo-Romantismo Lusitanista

Finalmente, o Neo-Romantismo lusitanista é cultivado sobretudo por autores provenientes da aristocracia e da burguesia provincial. Trata-se do sector mais tradicionalista. Destacam-se aí António Corrêa de Oliveira e Afonso Lopes Vieira (na

⁶¹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.396.

sua obra de maturidade), Branca Colaço, Queirós Ribeiro, António Sardinha, Alberto de Monsaraz, Augusto de Santa Rita, José Agostinho, Guilherme de Faria, José Bruges, Santiago Prezado, etc.

Esta vertente tem antecedentes importantes nos finais do século XIX: o novolusismo de M. Silva Gaio, o historicismo de dramaturgos e romancistas com posicionamentos político-ideológicos variados, o neogarretismo de Alberto de Oliveira e António Nobre, o nacionalismo literário de Trindade Coelho, Alfredo da Cunha e Luís Osório, o quinhentismo do jovem Júlio Dantas.

Já no fim-de-século partilha com o Decadentismo e o Simbolismo as mesmas recusas ideológico-culturais e o mesmo magma de pessimismo e religiosidade; porém, encara o retorno à terra e à tradição, a exaltação da nacionalidade e o carácter excepcional da raça como solução. Durante o primeiro decénio do século, eclipsa-se parcialmente, sem porém deixar de se manifestar em magazines bastante difundidas como *Ilustração Portuguesa* e *Os Serões*. Já nos inícios da República acompanha gradualmente a afirmação do neo-romantismo saudosista, até que a partir da 1ª Grande Guerra, absorve as outras correntes, vítimas de uma crescente indefinição.

Graças a obras como *O Pão e as Rosas* (1908) ou *Canções do Vento e do Sol* (1911), Afonso Lopes Vieira será apelidado de “neo-Garrett”⁶² (Alberto de Oliveira), “mantenedor do Lirismo Português”⁶³ (D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos), “grão-mestre da Portugalidade”⁶⁴ (Hipólito Raposo).

O nacionalismo tradicional, a identificação com a literatura popular, a adesão à ortodoxia católica, eis as características que fazem da obra de António Corrêa d’Oliveira – sobretudo a partir de *Romarias* (1912) – um exemplo de neo-romantismo lusitanista.

De igual modo, António Sardinha (entre *Tronco Reverdecido* – 1910 – e *Pequena Casa Lusitana* – 1937) é o cantor da Terra e do Sangue, da Tradição e da Pátria, da Casa, da Família.

1.1.4. A Renascença Portuguesa

1.1.4.1 A Sociedade Renascentista: fundação e princípios

⁶² Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.366.

⁶³ Apud *idem*, *ibidem*.

⁶⁴ Apud *idem*, *ibidem*.



Em meados de 1911, Jaime Cortesão, Raul Proença e Teixeira de Pascoaes lançam os primeiros traços do projecto renascentista. A 27 de Agosto desse ano realiza-se, em Coimbra, a reunião preparatória para a concretização da sociedade, onde participam Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra, Augusto Casimiro, Augusto Martins, Teixeira de Pascoaes e Luís Filipe, que, em conjunto, lançam os pilares da Renascença Portuguesa, concebendo estatutos, meios de organização e de acção, apoios financeiros e encargos e criando o seu primeiro manifesto.

A 17 de Setembro, reúnem-se na capital os três comités: Porto, Coimbra e Lisboa. Aí, determinou-se para Janeiro de 1912 o lançamento da segunda série da revista *A Águia* – na primeira série, de 1 de Dezembro de 1910, a “revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica” –, agora “revista mensal de Literatura, Arte, Ciência, Filosofia e Crítica Social”, como órgão da Renascença Portuguesa.

A 23 de Setembro de 1911, Teixeira de Pascoaes anuncia a “boa nova” ao seu grande amigo Miguel de Unamuno, convidando-o desde logo, em nome do grupo, para sócio honorário.

Segundo Paulo Samuel⁶⁵, estes são os princípios da sociedade renascentista: o idealismo democrático; a educação como meio de formar homens, despertar consciências, animar os espíritos; a arte ponderada como símbolo de uma noção estética, espiritualizada; o primado da poesia sobre o racionalismo e o materialismo; a antropolatria como o saber das origens primordiais; a esperança messiânica e o mito sebástico; o criacionismo como filosofia de liberdade; o saudosismo como teoria do conhecimento.

Na sua perspectiva, da fusão do “saudosismo” e do “panteísmo transcendente” de Pascoaes, do “historismo pátrio” e do “franciscanismo” humanitário de Jaime Cortesão e do Criacionismo de Leonardo Coimbra, resulta uma “configuração misteriosa, senão esotérica, que resplandece na Renascença Portuguesa”⁶⁶.

Segundo Paulo Samuel, eis a «ânsia transcendente e o finalismo escatológico renascentistas: na envolvência de uma idealidade profunda, conceber a noção de uma pátria espiritual e do advento do ‘encoberto’ que é o Homem Universal”⁶⁷.

No artigo “A Renascença Portuguesa”, de 27 de Abril de 1914, Pascoaes esclarece: “O nosso ressurgimento depende principalmente da criação, na alma do Povo,

⁶⁵ SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, passim.

⁶⁶ *Idem*, p.376.

⁶⁷ *Idem*, p.9.

dum ideal religioso, que lhe provoque os sentimentos de heroísmo e sacrifício, sem os quais nenhuma nação poderá viver, e lhe provoque também aqueles sentimentos sobre-humanos que, tornando o homem um animal verdadeiramente superior, em íntima comunicação com todas as vidas próximas ou longínquas do Universo, fazem dele a consciência cósmica, o espelho misterioso onde Deus se contempla a si mesmo.”⁶⁸

1.1.4.2 Finalidades do projecto renascentista

Desde a fundação do movimento, delineiam-se, todavia, duas finalidades diametralmente opostas: a renascença espiritual, postulada por Teixeira de Pascoaes, e a renascença política e social, defendida por Raul Proença. Inevitavelmente, instalam-se, no seio do grupo, dissonâncias e dissidências.

Destacam-se, então, duas polémicas: uma, entre Jaime Cortesão e António Sérgio, e outra, entre este último e Teixeira de Pascoaes. A querela ideológica que envolve os primeiros prende-se com a questão da educação e do ensino. Por sua vez, é a centralidade da noção de Saudade o motivo de dissonância entre o «Arcanjo da Espada dum Relâmpago» (Pascoaes) e o «Homem da Espada de Pau» (Sérgio): enquanto aquele considera a Saudade como “Pessoa divina e orientadora da nossa actividade literária, artística, religiosa, filosófica e mesmo social”, para este, trata-se de “uma ideia artificial e convencional da literatura”.

Na verdade, nem todos os membros da Renascença Portuguesa alcançavam a verdadeira profundidade do ideal saudosista, lusitanista e messiânico. “Talvez nem a todos fora dado compreender todo este complexo mundo de símbolos, alegorias, sinais do sagrado, da tradição mítica, proposto e revelado por Pascoaes como fundamento para o devir português, numa missão escatológica, pela convergência dos destinos plurais na realização de uma descoberta comum.”⁶⁹

No entanto, o movimento estender-se-á até 1932 e no seu seio brotarão ideias-símbolo tão fecundas como as de Saudade e Saudosismo (ou Paganismo Transcendente), Igreja Lusitana, Criacionismo (de Leonardo Coimbra), Super-Camões (de Pessoa, na sua fase de aceitação do Saudosismo), ...

Simultaneamente, a *Águia* deu também voz a escritores que viriam a representar as correntes literárias que vingaram após a “morte” do Saudosismo: “Foram

⁶⁸ SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.30.

⁶⁹ *Idem*, p.377.

colaboradores da *Águia* tanto aqueles que viriam a ser os mais destacados elementos da ‘reforma da inteligência’ em que a partir de 1921 se empenharia a *Seara Nova*, Raul Proença e António Sérgio, como aqueles poetas que temos hoje como as personalidades mais representativas da ‘reforma da literatura’: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Em 1912 não se pensava, nem sequer se podia prever ainda, que aqueles nomes obscuros iriam abrir novos caminhos à literatura e à cultura portuguesas.”⁷⁰

1.1.4.3 O ideal saudosista

Segundo Pascoaes, a Saudade, sentimento-síntese de teor religioso e filosófico, é específica do povo português: “O que torna este alto Sentimento extraordinário e nosso, é o haver nascido da alma colectiva do Povo e não do temperamento excepcional de certos indivíduos. Que importa que entre os outros Povos, apareça um ou outro indivíduo que sinta e viva a Saudade? (...) Em Portugal, o primeiro poeta da Saudade foi, é e será o Povo. Eis a razão por que ela nos pertence exclusivamente.”⁷¹

Essência da alma lusitana, ela realiza a simbiose transcendental de Espírito e Matéria, Desejo e Dor, Lembrança e Esperança, Paganismo e Cristianismo, Vénus e a Virgem, Tristeza e Alegria, Luz e Sombra, Vida e Morte.

É palavra sagrada da Língua pátria, testemunho da originalidade do génio lusitano, não encontrando, portanto, equivalente em qualquer outro idioma: “Esta nossa divina palavra, não me canso de repeti-lo, contém o sonho da nossa Raça, o seu íntimo e transcendente móbil messiânico e redentor; por isso, ela é intraduzível, portuguesa, e explica os nossos grandes acontecimentos históricos, a alma dos nossos grandes homens, e criará o nosso sonho do futuro, uma Aspiração nacional que una os portugueses de aquém e de além-mar.”⁷²

A atestar o carácter inconfundível da Saudade lusíada, Pascoaes cita também Unamuno (em *Por tierras de Portugal y España*): “Ora leia este período de Miguel de Unamuno: ‘Saudades, soturno, luar, nevoeiro, mágoa, noivado... cuya alma es intraducible’”⁷³.

⁷⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, pp.82-3.

⁷¹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.197.

⁷² Apud *idem*, p.199.

⁷³ Apud *idem*, p.213.

O único sentimento comparável à Saudade lusíada seria, segundo Pascoaes, o de “Anyorança”⁷⁴, na Catalunha, sinal das afinidades entre os dois povos ibéricos.

Através da noção de Saudade, Pascoaes procede, deste modo, a uma ímpar idealização da Pátria, conforme observa Eduardo Lourenço: “O verbo de Pascoaes rasura ou dissolve a nossa pequenez objectiva, onde enraizam todos os temores pelo nosso futuro e identidade, instalando Portugal, literalmente falando, fora do mundo e fazendo desse estar fora do mundo a essência mesma da Realidade.”⁷⁵

Graças à Saudade, o espírito lusitano, ampliado até à supervida, revelará ao mundo uma nova Era, a Era Lusíada, que, de acordo com Pascoaes, realizará a unidade de tudo quanto existe: “A alma lusíada esconde, no seu íntimo, uma nova luz de Verdade e Beleza, um novo sonho evangélico. Ah, o sonho da Era Lusíada! Deve ser a nossa Crença, a Crença nacional, a Finalidade superior da Razão. Que toda a educação e propaganda tenham, como alta esfera orientadora, este pensamento messiânico, redentor, sobrenatural, que já vem do longínquo alvorecer da Pátria e lhe deu independência e grandeza através dos séculos.”⁷⁶

Condição essencial para a concretização de tão alta missão é o distanciamento relativamente a influências estrangeiras, alheias à identidade nacional, capazes de minar a sua autenticidade. O que não significa, porém, segundo Pascoaes, fechar os olhos ao resto do mundo: “Sim: nós devemos importar o que nos falta agrícola, industrial e cientificamente, sobretudo; isto é, o que constitui o corpo de uma civilização... Alma criadora de novas ideias e sentimentos, temos nós. Revelemo-la, que ela dará ao mundo, não a matéria de uma civilização, mas o espírito, a flor...”⁷⁷.

Profético, o vate amarantino clama: “Sim: a alma lusíada tem de completar a sua obra iniciada com as Descobertas. O espírito de aventura, que é a Tentação do Mistério, levou-a por entre o negrume lampejante dos temporais, através dos mares desconhecidos: *por mares nunca de outrem navegados*; e, no seu regresso à pátria terrena, trazia nas mãos o globo descoberto. Eis a nossa dádiva ao género humano. Mas, só por si, o mundo físico é uma coisa incompleta: é corpo sem espírito.”⁷⁸

E continua: “A alma lusíada precisa de completar a sua obra, dando ao mundo material que descobriu, uma nova expressão espiritual, um novo sentido religioso que o

⁷⁴ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.199.

⁷⁵ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.445-6.

⁷⁶ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.378.

⁷⁷ Apud *idem*, p.229.

⁷⁸ Apud *idem*, pp.34-5.

torne presente aos olhos de Deus, mais uma vez. Ela precisa, enfim, de concluir espiritualmente o que materialmente iniciou, porque a vida corpórea é o *meio*, mas a vida espiritual é o *fim*.”⁷⁹

Na revelação da espiritualidade de tudo quanto existe, a Saudade assume, de facto, um papel fulcral, graças ao seu poder transfigurador. Segundo António Cândido Franco, “a palavra de Pascoaes é capaz, à luz da dinâmica da saudade, de transcendentalizar ou encontrar um plano superior para tudo o que refere, e não são só as coisas simples da natureza que se desfazem em perfume, labaredas ou alma, mas são também as mais complexas, como o espaço físico de Amarante, o corpo da mulher amada, o destino dum povo, duma pátria e até o da humanidade inteira que encontram um plano transcendente de afirmação, reexistência ou reelaboração.”⁸⁰

A suma essência da civilização lusitana revelar-se-á em todo o seu esplendor pela transcendentalização da Saudade – “A derradeira metamorfose da saudade é a saudade da própria saudade, transcendentalização última na poesia de Pascoaes, mas de modo nenhum absoluta ou final, que tem o mérito de nos alertar para a própria possibilidade de transcender o transcendente, sempre limitado quando comparado com o que está para além (que também é um aquém)”⁸¹ – como conclui admiravelmente Cândido Franco.

1.1.4.4 A literatura da Renascença Portuguesa

“Firmes no seu nacionalismo literário e no seu espiritualismo, os homens da *Águia* crêem na literatura como agente de engrandecimento pátrio, esperam com fé juvenil, proclamam a existência de uma alma nacional, remontam às origens para a fazerem reviver, procuram renová-la e torná-la consciente. São homens de intuição, mais expansivos que reflexivos”⁸² – Eis como Jacinto do Prado Coelho magistralmente descreve os mais fervorosos adeptos do Saudosismo.

Literariamente, foi a Renascença Portuguesa “um Movimento onde brilharam os sinais do Simbolismo, da Saudade e do Criacionismo, numa visão unívoca que antevia uma renascença lusitana, fundada sobre a arte de ser português. Porta-voz desse grupo e

⁷⁹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, pp.34-5.

⁸⁰ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo, in História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.453-4.

⁸¹ Apud *idem*, *ibidem*.

⁸² Apud *idem*, p.393.

dessa corrente, a revista *A Águia* assumiu-se também como arauto de novas descobertas, entre as quais se afirmaram a teoria do Saudosismo, a filosofia Criacionista, ou o simbolismo poético e artístico.”⁸³

Num artigo intitulado «Saudosismo e Simbolismo» (“*A Águia*”, 2.^a série, 16, Abril de 1913), Teixeira de Pascoaes estabelece, desde logo, as diferenças entre ambos os movimentos literários.

Assim, enquanto a poesia simbolista é a poesia da nuance, da ilusão, a saudosista é a do mistério, da revelação: “O Saudosismo poético procura o *mistério* que difere da *nuance*: esta, é o revelado tornado indeciso, e aquele é o não revelado ainda (...). O *mistério* é o próprio fundo da Vida, enquanto a *nuance* traduz o externo: é superficial. No *mistério* há vida e realidade; na *nuance* há ilusão e morte.”⁸⁴

Na verdade, Pascoaes concebe o mistério como a força motriz da poesia saudosista, no seu propósito metafísico: “O mistério é a própria acção, o drama íntimo da nossa Poesia, porque nela a sombra das Coisas e a luz do nosso espírito estão em perpétua luta criadora. É um diálogo entre a esfinge e o Homem, entre as formas anteriores e materiais da Vida e a sua face derradeira, projectada, em espírito, no Além.”⁸⁵

Captar o insondável é a ambição e o drama do poeta saudosista: “O mistério no Saudosismo é como que um ser vivo, entrevisto num relâmpago e jamais fixado, em virtude da sua eterna mobilidade. No momento em que os nossos olhos íntimos imaginam surpreender-lhe um aspecto, um novo aspecto ele adquire, logo um outro e assim indefinidamente... É a Vertigem, o Delírio.”⁸⁶

Já a nuance simbolista mascara a realidade: “A nuance foi uma ilusão de alma com que os poetas simbolistas mascararam as coisas.”⁸⁷

E esta dicotomia abrange quer o conteúdo, quer a forma do poema: “Entre este e o *Simbolismo* há a mesma semelhança que existe entre o Sol e a névoa que o encobre; entre a *nuance* – forma apagada e morta – e o *mistério* – forma oculta e viva. Por isso, o verso, na nova Poesia, não é musical: é escultural.”⁸⁸

⁸³ SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.5.

⁸⁴ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.385.

⁸⁵ Apud *idem*, *ibidem*.

⁸⁶ Apud *idem*, p.386.

⁸⁷ Apud *idem*, p.385.

⁸⁸ Apud *idem*, p.386.

Quanto às fontes da poesia saudosista, destaque-se, antes de mais, a literatura popular. Foi também beber à obra de autores como Bernardim Ribeiro, Camões, João de Deus ou Antero de Quental. É ainda evidente a persistência de caracteres românticos, com antecedentes em Garrett, Nobre e Junqueiro.

No que respeita as suas características formais, Fernando Guimarães⁸⁹ reconhece-lhe um certo conservantismo – não obstante a evolução da prática poética de Pascoaes (desde “o verso escultural” aos “novos ritmos livres”), sujeita a várias revisões.

Inovadora é, porém, a linguagem saudosista, na opinião de Jacinto do Prado Coelho, “mais fluida, mais subtil do que a dos primeiros românticos”⁹⁰.

Já em termos temáticos, J. Prado Coelho refere o “sentido cósmico”⁹¹ da poesia saudosista, que lhe advém do “misticismo panteísta”⁹², enquanto José Régio lhe reconhece o interesse regionalista: “o gosto pela evocação do que há de mais especificamente pitoresco ou íntimo em cada região e província.”⁹³

Por seu lado, Fernando Guimarães atribui ao Saudosismo (e, por metonímia, a Pascoaes, seu representante máximo) a descoberta da faceta reflexiva da poesia, sendo o “transcendentalismo”⁹⁴ a sua principal característica.

Paralelamente, em Espanha, a figura inaugural da poesia como forma de conhecimento é, como veremos mais adiante, D. Miguel de Unamuno: “Los poetas que venimos después de Unamuno y Darío, tenemos la influencia doble. (...) Rubén Darío influye en lo formal y Unamuno en lo interior. De modo que nosotros empezamos por una doble línea (...) de influencia modernista: una ideológica y otra estética.”⁹⁵ Unamuno e Pascoaes, de ambos os lados da fronteira, introduziram, portanto, a poesia no caminho da modernidade.

1.1.4.5 Os órgãos da Renascença Portuguesa

Vários foram os instrumentos difusores da mensagem renascentista. Em primeiro lugar, segundo Pascoaes, estava a Poesia, que assume, então, uma faceta

⁸⁹ GUIMARÃES, Fernando, “O Saudosismo”, in *Um século de poesia (1888-1988)*, A Phala, pp.29-32.

⁹⁰ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.393.

⁹¹ Apud *idem*, *ibidem*.

⁹² Apud, *idem*, *ibidem*.

⁹³ RÉGIO, José, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p.92.

⁹⁴ GUIMARÃES, Fernando, “O Saudosismo”, in *Um século de poesia (1888-1988)*, A Phala, p.32.

⁹⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso*, p.82.

interventiva, dinâmica: “A obra da Renascença Portuguesa tem para mim, sobre todos os outros, o incomensurável valor de roubar a Poesia à sua atitude habitual de inerte contemplação e imobilidade extática, insuflou-lhe vida activa e apostólica; tornou-a uma força galvanizadora de inércias e orientadora de vontades.”⁹⁶

Destaque-se, em seguida, o papel crucial da revista *A Águia*. No primeiro número da segunda série, Pascoaes anuncia: “O fim desta Revista, como Órgão da Renascença Portuguesa, será, portanto, dar um sentido às energias intelectuais que a nossa Raça possui; isto é, colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abraça sinceramente todas as almas sinceramente portuguesas: - Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram.”⁹⁷ Desperta a Alma Pátria, Portugal estaria, enfim, pronto para realizar a sua missão: dar “pela segunda vez, alguma coisa de novo à civilização europeia.”⁹⁸

Vários são os autores estrangeiros que colaboram n’*A Águia*: Aubrey Bell, Emmanuele Portal, J. Ghil, Nicolas Beaudoin, M. Joseph Vianey e Philéas Lebesgue. Destaca-se aqui a colaboração espanhola, que tem como nomes mais sonantes, além do de Miguel de Unamuno, os de Ribera i Rovira e Vicente Risco.

O escritor catalão Ignasi de Ribera i Rovira⁹⁹ (1880-1942) participou na revista saudosista com dois artigos, “A educação dos povos peninsulares” (*A Águia*, nº8, Agosto de 1912) e “Guerra Junqueiro e a fraternidade ibérica” (*A Águia*, s. III, nº13-14, Julho-Agosto de 1923), cujos títulos deixam, desde logo, antever a sua filiação iberista, atestada além disso por obras anteriores como *Iberisme* (1907) ou *O genio peninsular* (1912). Livros como *Ligeiro estudo da literatura e artes portuguezas contemporaneas* (1902), *Portugalartistic* (1905) ou *Portugalliterati* (1912) evidenciam igualmente o seu interesse pela cultura portuguesa.

Advogado, desenvolveu uma intensa actividade como jornalista: foi director de *El Poble Catalá*, redactor de *La veu de Catalunya*, *La noche*, *El día gráfico* e colaborador da *Revista de Catalunya*. Escritor político em castelhano e catalão, notabilizou-se igualmente como poeta e tradutor. Destaque-se, ainda, que é de sua

⁹⁶ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, pp. 27-8.

⁹⁷ *Idem*, p.368.

⁹⁸ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.436.

⁹⁹ SÁEZ DELGADO, Antonio, *Órficos y Ultraístas, Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-25)*, passim.

autoria o “Prólogo” da antologia *Cien mejores poesías de la lengua portuguesa*, que integra inúmeros poemas de Teixeira de Pascoaes.

Vicente Martínez Risco y Agüero (1884 - 1963), intelectual galego com intervenção em vários sectores da sociedade: política, filosofia e literatura. Teve também uma intensa actividade como jornalista: colaborou em periódicos como *El Miño* ou *A Nosa Terra* e fundou a revista literária *La Centuria* (1917).

Introduziu no cenário literário galego as novas correntes de ideias que circulavam na Europa (Ocultismo, Orientalismo, Budismo), escrevendo artigos sobre Rimbaud, Verlaine ou Apollinaire.

Em 1920, publica o livro *Teoría do Nacionalismo gallego* (misto de irracionalismo filosófico, determinismo geográfico, neotradicionalismo e etnografia), convertendo-se então no ideólogo deste movimento. Aí defende que a terra, a raça, a língua, a organização social, a mentalidade e o sentimento são constituintes essenciais duma nação.

Nesse mesmo ano, surge a revista literária *Nós* (herdeira de *La Centuria*) para a qual Risco escreverá mais de 100 artigos e na qual Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra colaboram. Por sua vez, Risco publica um artigo sobre Pascoaes em *A Nosa Terra*, intitulado “Estudios críticos. Un libro de Teixeira de Pascoaes. Os poetas lusíadas” (1919). Mais tarde, entre 1922 e 1928, Risco publica n’*A Águia* os seguintes artigos: “Cultura e Natura”, “Da Galiza renascente” e “Letras galegas”.

A propósito da colaboração espanhola n’*A Águia*, Joaquim Montezuma de Carvalho afirmará, em 1957: “A geração tão lusíada da ‘Renascença Portuguesa’, cujo órgão literário foi a revista *A Águia*, dirigida por Pascoaes, não conheceu fronteiras adentro da Ibéria. Aí está *A Águia* com os artigos dos colaboradores vizinhos. (...) Depois do intercâmbio realizado pela *Águia*, este quase que desapareceu da órbita peninsular, a não ser o que se faz pelo contrabando da fronteira”¹⁰⁰. Montezuma de Carvalho aponta, assim, para a vocação ibérica da revista saudosista.

Entretanto, a partir de 1917, Pascoaes resigna do cargo de director da revista, o que conduz a um declínio gradual do órgão da Renascença Portuguesa, até que, em 1922, Leonardo Coimbra assume a direcção, imprimindo-lhe novo vigor.

Por sua vez, *Vida Portuguesa* é um quinzenário de inquérito à vida nacional e sai pela primeira vez a lume a 31 de Outubro de 1912, publicando-se até Novembro de

¹⁰⁰ CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, “Nota final”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, pp.61-2.

1915, num total de 39 números. Nele se dá conta das actividades da Renascença Portuguesa e se debatem temáticas económicas, científicas e educativas.

De acordo com Jaime Cortesão, a sua finalidade é promover “um inquérito à vida nacional sob o quádruplo aspecto do problema religioso, pedagógico, económico e social, tentando resolvê-lo em harmonia com o espírito moderno, e especialmente em conformidade com as necessidades actuais, e o original espírito da Pátria Portuguesa”¹⁰¹ (Primeiro número d’*A Vida Portuguesa*).

A Renascença Portuguesa desenvolve os seus propósitos educativos através das Universidades Populares, sendo a do Porto a mais dinâmica. Aí, alguns dos seus membros vão dar lições públicas de variadíssimos temas.

Vasta é a sua acção editorial com colecções como a Biblioteca Lusitana (dirigida por Alfredo Coelho de Magalhães e Jaime Cortesão), a Biblioteca Infantil e Popular (dirigida por José Teixeira Rego), a Biblioteca de Educação (dirigida por António Sérgio), a Biblioteca Histórica e a Biblioteca Jurídica. O seu fito é promover a divulgação do livro na sociedade portuguesa, contribuindo, assim, para a instrução e educação do cidadão português, encaradas como factores essenciais na sua formação cultural, intelectual e humana.

Esta associação vai também colaborar com a Editora Luso-Brasileira, no Brasil. Durante a década de 1920, *A Águia* é mesmo impressa no Rio de Janeiro, por iniciativa de Álvaro Pinto, que dirigia a Luso-Brasileira.

Entretanto, o destino d’*A Águia* deixa antever o destino da Renascença Portuguesa: “Sobrevêm as vicissitudes, as maledicências e o fracasso económico. *A Águia* retorna entretanto a Portugal, mas o seu voo jamais será o mesmo, insuficiente que foi o alento que lhe insuflou a exclusiva direcção de Leonardo Coimbra, em 1922, ao iniciar-se a III série da publicação da revista. Esse esforço é novamente tentado em 1928, ao abrir da IV série, por uma comissão directiva formada por Leonardo Coimbra, Hernâni Cidade, Teixeira Rego e António Carneiro. Leonardo mantém-se presente na direcção da V série, juntamente com Sant’Anna Dionísio, tentando conter, até onde for possível, a expiração de *A Águia*, que acontecerá em 1932. A actividade editorial da *Renascença Portuguesa* cessa também por volta dos anos 30, se bem que a editora Marânus haja mantido certa continuidade numa idêntica linha de publicações, mas sem a dimensão e os objectivos últimos da *Renascença*.”¹⁰²

¹⁰¹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.372.

¹⁰² SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.395.

1.1.5 O Modernismo português

Antes de terminar este esboço do panorama das letras portuguesas entre finais do século XIX e início do século XX, afigura-se-me imprescindível mencionar o movimento literário que vai destronar o Saudosismo e ocupar o seu protagonismo nas duas décadas seguintes (aproximadamente), o Modernismo – que não deve confundir-se com o seu homónimo espanhol, a que aludiremos mais à frente. Centrar-me-ei apenas no que este movimento vai aproveitar das correntes estéticas anteriores, já que as suas características não são alvo do presente estudo.

Com porta-voz na revista *Orpheu*, o Modernismo português inicia-se em 1915, pela mão de Fernando Pessoa.

O próprio Pessoa reconhece que o Modernismo é herdeiro quer do Simbolismo, quer do Saudosismo: “Descendemos de três movimentos mais antigos – o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e outras correntes afins são expressão ocasional, embora, para ser exacto, descendamos mais do espírito do que da letra desses movimentos”¹⁰³.

Não esqueçamos, antes de mais, que Pessoa aderiu inicialmente aos ideais da Renascença Portuguesa: em 1912, publica na segunda série da revista *A Águia* (nº4), os textos reunidos sob o título *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*, seguidos pouco depois de *Reincidindo* e *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico*, todos eles de crítica literária ao movimento saudosista.

Entusiasmado, afirma em *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*: “a actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha”¹⁰⁴. Num tom profético, prevê para Portugal “um ressurgimento assombroso, um período de criação literária e social como poucos o mundo tem tido (...) [e] o breve aparecimento na nossa terra do tal supra-Camões”¹⁰⁵.

Na verdade, o Messianismo pessoano é claramente devedor do Sebastianismo/Saudosismo. Diz Fernando Pessoa: “O messianismo é o génio da

¹⁰³ Apud GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p.40.

¹⁰⁴ PESSOA, Fernando, “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, in *A Nova Poesia Portuguesa*, p.367.

¹⁰⁵ *Idem*, p.377.

aventura alando-se para as estrelas. Depois de criar um grande Império, ao vê-lo afundar-se nas ondas que navegava, na sua trágica aflição, dirigiu as asas para o céu, o Atlântico etéreo além do qual existe uma outra Índia. (...) E, no Infinito onde subiu, a Aventura feita Messianismo penetrou-se de vigor celeste; e, rasgando o nevoeiro da manhã sebastianista, reaparece na terra de Portugal, vestida espiritualmente em luz do sol – e é a nova Saudade pela nitidez viçosa do seu perfil, em cujos lábios a tristeza ri: a tristeza, a lembrança do Passado, iluminada de esperança, prometendo a nova Era Lusitana!”¹⁰⁶

No entanto, como explica Fernando Guimarães, Pessoa insurgir-se-á contra o “espiritualismo alegorizante” do Saudosismo, sobretudo no papel que ao homem cabe na procura da essência das coisas e dos seres: “A correspondência homem-natureza proposta pelo Saudosismo continha em si algo a que Fernando Pessoa não podia deixar de pôr reservas: o facto de o primeiro termo da relação se transformar, para além de um jogo de oposição que manterá com o outro termo, num verdadeiro elemento mediador, sob a forma de subjectividade. Era tal subjectividade mediadora que permitiria olhar a natureza saudosamente, em termos de lembrança ou de memória, para que assim se descobrisse a alma das coisas.”¹⁰⁷

Por sua vez, Fernando Cabral Martins detecta as afinidades entre Modernismo e Simbolismo. “Quando, num dos muitos textos fragmentários que nos deixou, se refere ao Sensacionismo, que se pode considerar na continuidade do Paulismo e do Interseccionismo, [Pessoa] chama a atenção para uma sensibilidade analítica (conseguida pela consciência da sensação ou por uma sua intelectualização) pela qual se assume ‘o poder de expressão’. É a este nível, onde se inscreve devidamente o próprio referente da linguagem do poema enquanto linguagem, que a estética do Modernismo e a do Simbolismo encontram um espaço onde se detectam incidências comuns.”¹⁰⁸

Segundo Ana Hatherly: “Nas teorias do Simbolismo, (...) encontraremos o grande arranque para o Futurismo – com as suas palavras em liberdade, a sua sintaxe insubordinada, a sua visualidade do texto guindada a forma autónoma, e em geral a revolução do conceito de leitura e portanto de comunicação, ou seja, a revolução do conceito de mensagem poética.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.374.

¹⁰⁷ GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p.42.

¹⁰⁸ MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p.49.

¹⁰⁹ HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p.27.

Com efeito, a partir do Simbolismo e sobretudo com o Modernismo, a escrita literária torna-se cada vez mais contestatária em relação à própria literatura.

De igual modo, José Carlos Seabra Pereira reconhece a dívida do Modernismo (e seus “ismos) para com o Decadentismo e o Simbolismo: “Ficamos a dever ao Decadentismo, e sobretudo ao Simbolismo, uma nova consciência da natureza da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária (...), uma dignificação da poesia perante a tendência para o confessionalismo e para o madrigalesco sem mediação estética, um maior peso da inteligência e da vontade na criação poética, uma defesa da estética da sugestão.”¹¹⁰

Na linha de José Carlos Seabra Pereira e de Pedro da Silveira, Fernando Guimarães defende que o Modernismo português tem raízes na poesia simbolista. Assim, não encara este movimento estético e cultural como uma ruptura, mas como uma “sutura”, que se insere, portanto, num processo de continuidade.

1.2 Espanha

1.2.1 O cenário político/social/cultural finissecular

Em Espanha, o século XIX representou uma época de instabilidade política: a revolução de 68, que retirou do trono Isabel II; o breve reinado de Amadeu I de Sabóia, numa dinastia democrática; a República, presidida por Figueiras, mas logo substituída pela dinastia, com a proclamação de Afonso XII como rei de Espanha (31 de Dezembro de 1874).

Com a restauração da monarquia, o país entra, então, num período de estagnação, de modorra, decorrentes da oligarquia vigente.

À morte de Afonso XII (1885), D. María Cristina torna-se regente, até à maioridade de Afonso XIII, em 1902. Foi durante este período que a Espanha perdeu Marrocos e as suas colónias na América (Cuba, Porto Rico e Filipinas), o que representou para o povo castelhano uma grande derrota moral.

Concomitantemente, o clima social é de tensão: no campo, a miséria gera revolta e leva ao êxodo rural; na cidade, não há condições para acolher as populações vindas do campo, que são muitas vezes remetidas para subúrbios degradantes. Daí resultam os

¹¹⁰ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.21

conflitos entre operários e patrões, por um lado, e entre terratenentes e trabalhadores rurais, por outro.

Entretanto, a aristocracia perdera o seu prestígio, suplantada pela classe financeira e empresarial surgida com a Restauração. Para afastar as classes trabalhadoras dos propósitos revolucionários anarquistas e socialistas, criam-se grupos católicos. Simultaneamente, foi fundada para os jovens uma ordem contra o laicismo e a indiferença, que provocou celeuma na classe liberal e anti-clerical.

As “classes neutras”, forças socioeconómicas burguesas, representadas por figuras como Basílio Paraíso, Joaquín Costa e Santiago Alba, reclamam ao Estado um mercado nacional e a reforma fiscal.

Em *Hacia otra España* (1899) – “cahier de doléances” da classe média espanhola – o jovem Ramiro de Maetzu apresenta uma proposta colectiva para a regeneração moral e material de Espanha, incitando à revolução burguesa.

Não é só a realidade política-social a causa da repugnância, mas igualmente o cenário literário/cultural. Perante o compadrio entre a burguesia e os escritores da Restauração, muitas outras vozes de descontentamento se fazem ouvir: Unamuno, José Martínez Ruiz, Pío Baroja, ... Citemos, a título de exemplo, este último, em artigo de 1902 para a revista *Juventud*: “En España, solar de babiecas, se han concedido títulos de celebridad por cualquier cosa. (...) ¿Cánovas, el monstruo? ¡gran historiador, gran poeta, gran filósofo, gran político!, y ni sus historias, ni sus poesías, ni sus gestiones de hombre público valieron jamás tres ochavos.”¹¹¹

O Desastre de 98 intensifica, então, o pessimismo decorrente das problemáticas circunstâncias políticas e sociais: reconhece-se a decadência do país e, ao mesmo tempo, postula-se a necessidade de renovação. Uma minoria intelectual defende a incorporação à Europa e o acompanhar da sua evolução, o que supõe manter-se a par do que sucede além-fronteiras e dar a conhecer os valores nacionais. Assim, e por vários motivos, a História e a Cultura tornam-se temas fundamentais para os escritores finiseculares.

Neste contexto, instala-se o Regeneracionismo, que resulta, em grande parte, do sociologismo positivista, na elaboração das psicologias nacionais, a que muitos países latinos aderiram após a proclamação da superioridade étnica dos anglo-saxónicos, por

¹¹¹ Apud MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939) - Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p.21.

parte de Edmond Demoulins. Os seus principais representantes são Joaquín Costa (1844-1911), Ángel Ganivet (1865-1898) e Ramiro de Maetzu (1875-1936).

Influenciado pelo Positivismo, Krausismo e Institucionismo, Joaquín Costa postula a união entre cultura e política, economia e educação. Defende igualmente que o sistema político do país é determinado pelo espírito popular e que se deve ter em conta o passado nacional para elaborar planos de acção reais. Critica o caciquismo e a oligarquia e atribui a decadência espanhola ao mau governo dos políticos, ao celibato e à intolerância religiosa. Contribui para a criação da Liga Nacional dos Produtores, em 1899, e da União Nacional, em 1900.

Nas suas *Novelas Nacionales* – combinação da novela histórica e da novela social – Costa explora o conceito historicista de literatura enquanto expressão do espírito colectivo. O seu objectivo era pôr em novela a história de Espanha desde os tempos mitológicos, num tom moralista e didáctico.

Por sua vez, *España filosófica contemporánea* (1889), de Ganivet, será um último testemunho da declinante concepção krausista/harmoniosa da existência e permitirá um diagnóstico das causas e efeitos desse declínio, tão bem patente na dita “Geração de 98”. Aí, o autor denuncia a abulia da classe pensante espanhola, o vazio intelectual.

Estes escritores reconhecem ainda a impotência da razão humana para resolver o dilema da verdade, rebelando-se, portanto, contra a lógica.

A arte era concebida como um importante instrumento de renovação sociopolítica, pelo que deveria estar em consonância com o momento histórico. Logo, refutava-se por completo a teoria da arte pela arte.

Em “Mi programa” (*Electra*, 16 de Março de 1901), Maetzu demonstra a sua adesão às ideias éticas e estéticas de Nietzsche: o artista é considerado como o vidente da verdade e o criador de ideais, sem, no entanto, se abstrair da sua condição histórica.

Defende, simultaneamente, um intercâmbio cultural entre os artistas e o povo, bem como a libertação relativamente às peias da religião, como soluções para o problema de Espanha.

O movimento regeneracionista burguês dos anos 90 propugna ainda a reforma do ensino como ingrediente fundamental para a renovação. A universidade assume-se, deste modo, como veículo do nacionalismo liberal do século XX.

Neste ambiente, sob a influência do krausismo e do liberalismo, surge a Instituição Livre de Ensino.

Inicialmente, previa-se que fosse uma Universidade livre, com novos métodos pedagógicos, cujo objectivo seria a formação de minorias dirigentes capazes de modernizar Espanha. No entanto, a Instituição contemplou apenas o ensino primário e secundário. O seu presidente, Giner, adepto do krausismo, criou um sistema educativo contrário ao ensino tradicional, excluindo a memorização enquanto método de estudo e rejeitando qualquer postura religiosa; cultivava-se o amor à arte, ao folclore e à Natureza e valorizava-se a relação entre professor e alunos, bem como as disciplinas técnicas.

Esta Instituição representou “uma lufada de ar fresco” (e europeu) na cultura espanhola. No entanto, os contemplados foram apenas “a few happy few”, os filhos da burguesia em ascensão, ao passo que as massas populares seguem um caminho cultural autónomo (com as suas leituras em comum, a sua imprensa) – e bem mais modesto.

Merece igual relevo a acção cultural e científica da Junta para Amplificación de Estudios (1906), através da criação do Centro de Estudos Históricos, da Residência de Estudantes e do Instituto-Escola de Madrid.

Perante o labor cultural laico, o catolicismo espanhol tentou reagir, ainda que de forma demasiado conservadora e clerical. Surgem os primeiros Sindicatos Católicos, as Semanas Sociais e as Associações de Ex-alunos. Em 1909, o P. Ángel Ayala cria a Associação Católica Nacional de Propagandistas; em 1922, o Papa Pio XI cria a Acção Católica; em 1928, José Maria Escrivá de Balaguer cria a sociedade religiosa do *Opus Dei*.

Paralelamente, há que realçar a acção dos Ateneus como centros de tertúlias e de divulgação cultural, sobretudo nas capitais da província: suscitaram a curiosidade pelo novo, ilustraram os jovens modernistas locais e contribuíram para a arte regional.

O Regeneracionismo contribuiu igualmente para as graduais tomadas de consciência regionais que, no caso da Catalunha e do País Basco, levaram ao nacionalismo.

Todavia, este regime acabaria por enveredar pelo conservadorismo, dando azo ao caciquismo, ao clericalismo e motivando a rebeldia política, anticlerical e artística.

Na verdade, os grandes temas do escritor da Idade de Prata são uma metáfora obsessiva do malefício social em que nasceu: a precaridade da sua classe social, a repressão moral que sofreu, num meio tradicionalista, etc. Daí o constante recurso à autobiografia como tentativa de expiação/explicação colectiva e a insistência no tema da personalidade (voluntarismo face a abulia, paixão face a inteligência, os

desdobramentos críticos do eu, a inadaptação e anulação, o complexo de culpa, a fuga da realidade, a ânsia de viver espontaneamente).

Perante o cenário político/social/cultural, surge o mito bipolar das duas Espanhas, a boa e a má, a possível e a real. De igual modo, na América Latina, também dividida entre o mundo índio rural e o mundo branco-mestiço urbano, surge o mito de uma América boa contra uma América má (Pedro Enríques Ureña), ou ainda da «Argentina visível» e da «Argentina invisível» (Eduardo Mallea).

Em 1902, concomitantemente à entronização efectiva de Afonso XIII e a uma greve geral revolucionária em Barcelona, quer Baroja quer Azorín vão demonstrar em duas novelas (*La Voluntad* e *Camino de Perfección*) a insatisfação da pequena burguesia provinciana: ambos os protagonistas, provenientes da baixa classe média, vivenciam uma mesma apatia, a mesma sensação de inutilidade, a mesma nostalgia. Partilham simultaneamente a aversão por Madrid, defendendo a Natureza contra o que é artificial. Um outro ponto comum entre as novelas de Baroja e Azorín é a recusa da entrega erótica, uma vez que a realização amorosa é vista como uma anulação da vontade. Simultaneamente, a técnica descritiva dos autores denuncia já traços da arte nova.

Semelhantes preocupações atormentaram ainda Miguel de Unamuno, que, em 1902, publica o seu terceiro livro, *Amor y Pedagogía*, de importância crucial para a literatura finissecular. À semelhança dos protagonistas das novelas de Baroja e Azorín, a personagem principal esforça-se por conquistar a sua individualidade e por encontrar um modelo de conduta, mas o seu percurso encontra igualmente um desfecho amargo.

Nesta obra, tal como fizera Azorín em *La voluntad*, Unamuno alerta para a escassez de público da nova literatura, bem como para a dificuldade em assegurar o novo gosto artístico.

Também Valle-Inclán dá o seu contributo peculiar para a autobiografia geracional no limiar do século XX, através da obra *Sonata de Otoño* (1902). A ressurreição do mundo medieval, o deliberado anacronismo, a utilização profana de elementos religiosos ou ainda a deliberada mistura de erotismo, morte e sacrilégio são algumas marcas da mudança.

Solidão, sentimento de marginalização, sensação de irreparabilidade e de impotência – sentimentos que configuram a fisionomia moral da arte nova – estão bem patentes em três obras fundamentais deste período: *Soledades*, de Antonio Machado,

Arias Tristes, de Juan Ramón Jiménez, e *La Paz del Sendero*, de Ramón Pérez de Ayala.

Em Abril de 1903, no primeiro número da revista *Hélios*, vêm editados excertos da obra teatral *La noche del sábado*, de Jacinto Benavente (representada pela primeira vez a 17 de Março desse ano no Teatro Espanhol), que retrata uma aristocracia decadente e podre e a sua corte de escritores malditos, na procura da vitalidade colectiva.

Inserem-se também na dinâmica finissecular os grandes nomes da arte espanhola da época: Enrique Granados e Manuel de Falla, os pintores catalães Nonell, Utrillo e Ramón Casas, Rusiñol e Antoni Gaudí.

1.2.2 No raiar do século XX: o Modernismo literário

Em 1902, Max Nordau¹¹² aponta como características da sociedade a consciência deliberada de gozar o máximo possível sem se preocupar com a moral, o predomínio da artificialidade e do snobismo, o gosto pelo exotismo, pelo refinamento e pela policromia. Os «estigmas sociais» levaram à loucura moral, à impulsividade, à violência, à emotividade, ao misticismo, à sensibilidade, ao histerismo...

“Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga. En todos está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están airadas y hambrientas la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta.”¹¹³ Assim descrevera, em 1882, José Martí a inquietação daqueles que buscam a nova arte. E este sentimento é comum a espanhóis e a hispano-americanos, sendo que estes últimos são os primeiros a experimentá-lo, mediante a adopção do termo “Modernismo” para designar a nova literatura.

Segundo Nil Santiáñez, o adjectivo “modernista” surgiu pela primeira vez em língua espanhola num texto do século XVI, da autoria de Lázaro de Velasco, que servia de Introdução (“El intérprete al curioso lector”) à sua tradução de dez livros de arquitectura de Vitrubio. Aí, a palavra “modernista” era utilizada no mesmo contexto

¹¹² Apud SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98*, Rubén Darío, passim.

¹¹³ MARTÍ, José, “Prologo ao poema ‘Al Niágara’”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.35.

que “moderno”, pelo que Santiañez conclui que o escritor quinhentista atribuíra a ambas idêntico significado, “cualidad de ser moderno”¹¹⁴.

Quanto ao nome “modernismo”, de acordo com o autor de *Investigaciones literarias* – baseado na pesquisa de P. Alvarez de Miranda –, encontra-se pela primeira vez em castelhano pela pena de Calatayud, em documento do século XVIII, onde surge associado pejorativamente às doutrinas dos modernos, encaradas como atentados “a tantos sapientísimos e insignes Maestros de la *Theología*”¹¹⁵.

Para esta inaugural acepção de modernismo como tendência subversiva e renovadora relativamente à tradição aponta também Juan Ramón Jiménez. Na sua perspectiva – determinante para a visão epocal do Modernismo –, o conceito começou por designar um movimento teológico, protagonizado por figuras como Loisy ou Tyrrell, que, em meados do séc. XIX, pretendiam conciliar o dogma com a crítica moderna da Bíblia. Este movimento foi condenado pela Igreja Católica através da encíclica *Pascendis Gregis*, em 1907.

A partir de então, o termo começou a invadir outros campos, difundindo-se no seio de várias disciplinas científicas e artísticas.

Inicialmente, esta raiz depreciativa ou herética alarga-se também ao âmbito literário, inserindo-se numa escala de valores éticos e artísticos próprios, definida pela atitude do criador (auto-exigência estética, intransigência com o pragmatismo burguês, desprezo pela mercantilização da obra bela). Deste pressuposto fazem parte lemas como “Viva la bagatela” ou “épater le bourgeois”, que originaram o ataque e a caricatura e permitiram, simultaneamente, o seu reforço e divulgação.

O conceito assim aplicado à literatura aparece referenciado pela primeira vez no *Diccionario de la Real Academia Española*, em 1895, onde se considera, nas palavras de Ana Suárez Miramón, como “un concepto epilodal que encierra una actitud integradora, una síntesis vital y estética del período que refleja.”¹¹⁶

Em 1899, a palavra surge assim definida no *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*: “Afición excesiva a las cosas modernas com menosprecio de las antiguas,

¹¹⁴ SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p.90.

¹¹⁵ *Apud idem*, p.91.

¹¹⁶ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98*, *Rubén Darío*, p.22.

especialmente en artes y literatura”¹¹⁷. Apesar do tom depreciativo, esta definição denuncia desde logo as ideias de ruptura e de inovação que lhe estavam subjacentes.

Contudo, na passagem de século, havia ainda uma considerável indefinição em torno desse termo, tal era a disparidade de vozes que se faziam ouvir sob o adjectivo “modernista” (ou a quem era pejorativamente atribuído tal epíteto), conforme testemunha José Maria Nogués, na revista *Gente vieja*, em Dezembro de 1901: “El modernismo ha llegado a ser una especie de poliedro transparente y hueco, dentro del cual hay una luz de colores distintos para todas las superficies”¹¹⁸.

De facto, nesta época, a par da mudança social, surgem características inéditas em literatura como a utilização de procedimentos científicos, um vago retorno à religiosidade, a decadência de caracteres, a liberdade de análise e de manifestação.

Personalidades como Wagner, Tolstoi, D. G. Rossetti, Verlaine, Ibsen e Carlyle são reverenciadas por um grupo de jovens, de ideais parecidos, que colaboram em revistas fundamentais para a difusão da nova literatura (*Germinal, Vida Nueva, Revista Nueva, Madrid Cómicó, La Vida Literária, Juventud, Arte Joven, Gente Vieja, Alma Española*).

Em 1896, em “Los Colores del Estandarte”, Rubén Darío afirma: “Los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza – clara, simbólica o arcana – y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: esa es la regla.”¹¹⁹

De igual modo, Valle-Inclán sustenta o carácter pessoal, íntimo do Modernismo: “El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender (...). El modernismo solo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresión son infinitos (...) Tantos corazones, tantas maneras de expresión”¹²⁰.

Manuel Machado (“Los poetas de hoy”, 1911) proclama também a urgência de uma nova estética, individual e universal simultaneamente, reflexo do carácter multiforme da arte e da vida, onde não haja escolas nem dogmas; uma arte pessoal, íntima e humana, guiada pelo fascínio pelo novo, pela anarquia estética e pelo

¹¹⁷ Apud SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p.97.

¹¹⁸ Apud *idem*, p.92.

¹¹⁹ DARÍO, Rubén, “Los colores del estandarte”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.55.

¹²⁰ Apud SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p. 98.

individualismo absoluto: “En cuanto al fondo [del modernismo], su característica principal es la anarquía [...]. Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos.”¹²¹

Note-se, porém, que esta anarquia proclamada pelos escritores modernistas estava bastante distante da anarquia social : aproximavam-nas apenas o individualismo nitscheano e os vagos desejos de modernização.

Atentemos, a este respeito, nas palavras de Ricardo Gullón: “Aquí y allá, de este y del otro lado del mar, la incomodidad respecto a la situación político-social y a (...) la ‘cultura establecida’ les remueve, les inquieta y, en bastantes casos, les convierte en rebeldes. Rebeldes (...) y no revolucionarios: Unamuno en Bilbao, Lugones en Buenos Aires, González Prada en Lima, Valle-Inclán en Madrid, Delmira Agustini en Montevideo (...), son disidentes, disconformes, heterodoxos de todas las ortodoxias y aun de la heterodoxia misma.”¹²²

Em “El Anarquismo en el Arte” (*Juventud*, Outubro de 1901), M. Machado preconiza ainda o carácter amoral da arte (“El Arte (...) está muy por encima de lo que vosotros llamáis el bien y el mal”¹²³), já defendido por Nietzsche.

Simultaneamente, recusa-se a concepção materialista/utilitarista da arte, veiculada pelo positivismo – “ese asqueroso y repugnante positivismo”¹²⁴ –, em prol da arte pela arte, da busca do verdadeiro, do bom e do belo.

Em 1902, Valle-Inclán tenta uma definição de Modernismo: “la condición característica de todo arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. (...) Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el *modernismo* en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos; que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido.”¹²⁵

No mesmo ano, a revista *Gente Vieja* lançou um concurso no sentido de obter a melhor definição de Modernismo. Um dos premiados foi E. L. Chávarri: “El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un

¹²¹ MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, pp.450-1.

¹²² GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp. 8-9.

¹²³ MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, p.140.

¹²⁴ GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “El Arte y el materialismo”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.157.

¹²⁵ Apud SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98. Rubén Darío*, pp.22-3.

renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad.”¹²⁶

Semelhante iniciativa, promovida pelos editores de *El nuevo Mercurio*, fez também eco da pluralidade de tendências sob a designação de “Modernismo”. Para C. A. Torres, trata-se de uma “orientación general de los espíritus”¹²⁷, de uma nova mentalidade: “A nuevos horizontes de la mentalidad corresponden formas más fáciles y más libres; a la complicación de las almas, el refinamiento de los estilos, a la intensidad de la cultura, la exquisitez y la orfebrería en la dicción; al horror de lo trivial y la obsesión de lo hondo, el amaneramiento y el esoterismo”¹²⁸. De igual modo, E. Talero concebe o “Modernismo” como “tendencia que aspira a una literatura armónica con el ambiente, ideas, pasiones e ideales modernos”, capaz de reflectir a sua “caprichosa variedad de líneas”¹²⁹.

Segundo Andrés González Blanco, o único aspecto comum às diferentes vertentes do Modernismo era a ânsia por encontrar um novo estilo: “El impropriamente llamado modernismo es un conglomerado de tendencias opuestas, de ideologías contradictorias y de procedimientos absolutamente distintos, que sólo tienen en común una cosa: la propensión a las innovaciones del lenguaje”¹³⁰.

Por seu turno, Ramiro de Maetzu defende que a forma é a preocupação central do Modernismo: “consiste em dedicar casi todo el esfuerzo mental al ensamblaje cuidadoso de las palabras, persiguiendo ya (...) el arabesco musical, ya sensaciones verbales de novedad, de exotismo o de refinamiento”¹³¹.

Para os modernistas, o ideal da beleza e da verdade era o mesmo, numa fusão de ética e estética: “Los poetas encontraron la belleza en la dignidad, en la dignidad la belleza y en la estética un camino de perfección que no está precisamente alfombrado de rosas.”¹³²

Eis a missão do poeta modernista, segundo Rubén Darío, aqui na primeira pessoa: “He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. (...) He cantado, en mis diferentes

¹²⁶ Apud SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98. Rubén Darío*, p.23.

¹²⁷ Apud SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p. 92.

¹²⁸ Apud *idem*, p. 93.

¹²⁹ Apud *idem*, *ibidem*.

¹³⁰ Apud *idem*, p.94.

¹³¹ Apud *idem*, p. 98.

¹³² GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.92.

modos, el espectáculo multiforme de la naturaleza y su inmenso misterio. (...) Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad.”¹³³

Para Darío, as leis que regem a poesia são as mesmas que regem o universo: o ritmo e a unidade. De facto, na poesia modernista, unidade e pluralidade integram-se, num reino de correspondências e associações. E cabe ao poeta decifrar esse reino: “los poetas palpan, como nosotros no podemos hacerlo, figuras cuyo contorno sólo a medias pueden describir; intuyen correspondencias y un sistema donde otros no acertamos a ver sino el caos.”¹³⁴

Segundo Amado Nervo, os poetas modernistas são, sem dúvida, aqueles que vêm “hacia dentro”, os que espreitam a “alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas”, compreendendo então que “lo verdaderamente grande en el Universo, las fuerzas que lo rigen y la explicación de sus enormes destinos, está en lo infinitamente pequeño, en lo imperceptible, en lo invisible.”¹³⁵

O poeta modernista é um místico, um visionário, como testemunha Ramón del Valle-Inclán (*La lámpara maravillosa*): “El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna.”¹³⁶ A sua percepção extra-sensorial permite-lhe penetrar na alma de tudo quanto existe e captar a sua essência, que derrama depois sobre o papel, no poema, mediante uma linguagem nova: “misticismo literário”, nas palavras de Manuel Díaz Rodríguez. “Y misticismo literario es evidente revelación, en literatura, de esa fuerza por cuya virtud el poeta sabe descubrir, extraer, y en serena belleza representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta y en su flor, o en el más humilde ser y en su destino.”¹³⁷

Nesta perspectiva, o herói do modernismo hispânico é o próprio poeta, “torre de Dios”, profeta, que se encontra acima da sociedade em que vive: “Serán los suyos cantos de experiencia y también profecías, iluminaciones: un poco de luz y una música

¹³³ DARÍO, Rubén, “Dilucidaciones”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp.66-7.

¹³⁴ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.120.

¹³⁵ NERVO, Amado, “El Modernismo”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.100.

¹³⁶ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.132.

¹³⁷ DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los Modernistas*, p.112.

de fondo (hondo) para acompañar la soledad de quien se pierde en la selva oscura de su propia soberbia.”¹³⁸

De igual modo, em Portugal, em finais do século XIX, Gomes Leal, o defensor da “estética do Mistério”, reconheceu o papel da intuição na consecução da alta missão gnósica da poesia: “A Poesia, armada ligeiramente da Intuição, vê mais longe do que a cordata Ciência...”¹³⁹

Já na primeira década do século XX, com Pascoaes, os saudosistas propugnam o estatuto do poeta-vate, o eleito, o decifrador do enigma: “O mistério vive nos nossos Poetas; vive e fala... Sendo eles os enviados da Saudade, são também o seu verbo – verbo angustioso e aflito, porque é o verbo da criação, do constante esforço em actividade, e todo o esforço é dor. Mas esta dor é afirmativa, fecunda.”¹⁴⁰

1.2.2.1 Veículos difusores do Modernismo

Em Espanha, durante muito tempo, a publicação do livro foi bastante mais difícil do que a do jornal ou das colecções. As editoras eram pobres e até 1914 muitos dos livros eram editados em França.

Assim, é através do jornal que a nova literatura se vai difundir, em consequência do considerável desenvolvimento da imprensa espanhola durante a Restauração.

Com efeito, já os grandes escritores da Restauração foram colaboradores constantes dos principais jornais espanhóis, sobretudo de «Los lunes de *El Imparcial*».

Nesta época, os novos escritores finisseculares colaboravam em jornais menores (*El Globo*, *El País*, *España*). Porém, a partir de 1900 muitos deles passam a integrar a imprensa de grande circulação (sobretudo *El Imparcial*) e começam também a colaborar com jornais latino-americanos (principalmente com *La Nación* e *La Prensa*, de Buenos Aires).

No limiar do século XX, o escritor ganha uma nova imagem, marcada pelo predomínio do jornalístico sobre o especificamente literário: a escravidão do artigo, as redacções acaloradas a altas horas da madrugada. Simultaneamente, ao assumir uma posição política, uma determinada postura perante a sociedade contemporânea, o escritor tornou-se intelectual.

¹³⁸ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, pp.38-9.

¹³⁹ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.18-9.

¹⁴⁰ Apud *idem*, p.385.

A crónica jornalística é, para o escritor moderno, um verdadeiro exercício de estilo, espaço de criação e originalidade, enquanto tentativa de conquistar a legitimidade no campo social e literário. Aí, cultiva-se uma prosa ágil, flexível, fluida, expressa através da nova linguagem urbana, adaptada às realidades da vida moderna, conforme descreve Miguel de Unamuno: “El periódico debe parecer escrito en la calle, entre el estrépito de los carruajes, las voces de los vendedores ambulantes y el ir y venir de los transeuntes, en lenguaje suelto y hasta descuidado de que éstos se sirven. (...) Es el único modo de que aquí se hagan escritores, gentes que escriban en la lengua de la conversación y no en la de la oratoria.”¹⁴¹

De facto, segundo Manuel Machado, o modo de vida moderno implicava necessariamente um novo modo de escrever: “Y este modo de vivir trae consigo otro modo de escribir, ágil, ligero, alado, en que las frases se limitan a tocar el asunto, a dar la nota como punzadas certeras; pero artísticas siempre, elegantes.”¹⁴²

A crónica é um produto da cidade, desenvolve-se paralelamente a ela e partilha as suas características, típicas da modernidade: a segmentação temporal e espacial, a fragmentação do sentido, dos sistemas, dos discursos e dos códigos. O escritor, inicialmente mero espectador distante, imiscui-se na história, tornando-se protagonista. Abandona a sua postura neutra e assume um estilo cada vez mais crítico, misturando o objectivo com o pessoal, a descrição directa com a reflexão.

Simultaneamente, a crónica divulga a crítica literária finissecular, que é, à luz de Anatole France, espontânea, subjectiva, isenta de critérios/métodos pré-estabelecidos e de imposições estéticas. De facto, através da resenha às obras de outrem, o escritor modernista afirma e defende os seus valores estéticos. Desta feita, os “artistas” do Modernismo tornam-se também os seus críticos e, concomitantemente, os seus teóricos.

Um outro palco crucial desta “guerra literária” pela implementação do novo são as revistas culturais, conforme testemunha Manuel Machado: “A la fundación de *La vida literaria* siguió la de un sinnúmero de semanários cuya vida fue efímera, brillante y loca, y que se titularon *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios*, *Renacimiento* y tantas otras creadas al calor de la juventud, independiente para todo, pero solidaria únicamente ante al amor al arte.”¹⁴³

¹⁴¹ MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, p.21.

¹⁴² *Idem*, p.29.

¹⁴³ *Apud* GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.154.

Revista Nueva (1899), nos seus trinta números, incorpora os primeiros contos de Baroja, as primícias poéticas de Unamuno (e também «Nicodemo el fariseo», texto que reflecte a sua crise espiritual de 1897) e a versão inicial de *Flor de Santidad* de Valle-Inclán. Nela colaboraram vários autores espanhóis e hispano-americanos.

Alma Española (1904) funcionou como ponte entre os jovens e a geração anterior (Galdós, Nicolás Salmerón, Francisco Giner de los Ríos), e representou simultaneamente «a Espanha real» (Unamuno, Blasco Ibañez, Vicente Medina, etc.).

Há ainda a salientar *Vida Nueva* (1898-1899) e *Germinal* (1897-1898, com duas outras tiragens em 1901 e 1903). Enquanto a última, dirigida por Joaquín Dicenta, manifestava uma certa filiação socialista, a primeira acolhia a heterogeneidade ideológica do radicalismo (José Nákens, «Clarín», Unamuno – com o seu artigo «Muera D. Quijote!»), dando voz à esquerda.

La España Moderna (1889-1914), dirigida por José Lázaro Galdano, à maneira da revista francesa *La Revue des Deux Mondes*, notabilizou-se por contribuir para o desenvolvimento de uma vida literária no país. Como anexo, a revista publicava uma colecção de livros, traduções de grandes obras estrangeiras. Graças à iniciativa de Emilia Pardo Bázan, colaboraram na revista os melhores escritores da Restauração e da Regência (Juan Valera, Campoamor, Galdós, Palacio Valdés, Menéndez Pelayo e «Clarín») bem como os novos escritores (Unamuno – com os seus artigos universitários e as obras *En torno al casticismo* e *Del sentimiento trágico de la vida* – e Eduardo Gómez de Baquero – com seus artigos de crítica literária).

Não esqueçamos também as revistas lançadas pelas associações operárias, em resposta às publicações burguesas e como parte de uma campanha de educação cultural dos leitores: no âmbito anarquista, ganhou relevo *La Revista Blanca* (1901-1904); no âmbito socialista, *La Nueva Era* e *Revista Socialista*, de menor relevo.

No entanto, segundo R. Gullón, foi *Helios* (Abril de 1913) a melhor revista do Modernismo espanhol. Aí colaboraram, entre outros, os irmãos Machado, Unamuno, J. R. Jiménez, Rubén Darío ou J. Martínez Ruiz (o futuro Azorín). Foram publicados 14 números.

Renacimiento é um prolongamento da revista *Helios*, impressa em Madrid, dirigida por Martínez Sierra, mas com administração em Paris. Nela colaboram, entre outros: Azorín, Pío Baroja, Rubén Darío, Juan R. Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado, G. Martínez Sierra e Miguel de Unamuno.

Mais tarde, tornou-se editora, acolhendo muitas obras da geração modernista: *Campos de Castilla*, de A. Machado, *Apolo*, de M. Machado, e várias obras de Unamuno.

Entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o inquerito é um outro importante porta-voz das novas ideias em literatura, sendo o *Enquête sur l'Evolution Littéraire* (1891) o seu principal paradigma.

Em Espanha, um dos primeiros inqueritos literários surge no número trinta e nove da revista *Gente vieja* (10 de Janeiro de 1902), indagando “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”

Segundo Eduardo Chavarri, o Modernismo foi inicialmente associado às ideias de extravagância, premeditação absurda e de obsessão de originalidade, mas trata-se sobretudo de uma reacção contra a vulgaridade, contra a concepção utilitária da vida, e perante um público que era uma “masa trivial y distraída, que no tiene ‘voluntad’ para la obra de arte, masa indiferente y hastiada, que protesta con impaciencia cuando se la quiere hacer sentir.”¹⁴⁴

Por sua vez, numa época em que o Modernismo já triunfou social e literariamente, Manuel Machado vai participar num inquerito promovido pelo *Mercure de France*, na secção “Lettres espagnoles”, dirigida por Gómez Carrillo, em Abril de 1904. Aí, volta a proclamar a indispensável abertura da literatura espanhola às letras estrangeiras, dando como o exemplo a influência francesa: « Il était nécessaire de penser en français au moins pour penser avec actualité parce que le castillan dormait et refusait les expressions. / Les nouveaux écrivains s’efforcent, par-dessus tout, de donner à cette langue vieillie une force nouvelle, de la réveiller, de lui donner de la vie, des formes et une netteté conformes à l’actualité »¹⁴⁵.

1.2.3 O conceito de “Modernidade”

1.2.3.1 A “Poesia Moderna”

Explorado o contexto político/social/artístico espanhol/hispano-americano entre finais do século XIX e início do século XX, ouvidas – de um lado e de outro do Atlântico – as primeiras vozes de renovação cultural, introduzido já o termo

¹⁴⁴ CHÁVARRI, Eduardo, “¿Qué es el modernismo y que significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.92.

¹⁴⁵ MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, p.147.

“Modernismo” no sentido hispânico, convém, desde logo, distinguir um outro conceito fundamental ao entendimento deste fenómeno literário: o conceito de “Modernidade”.

O crítico contemporâneo Nil Santiáñez faz remontar as primeiras reflexões sistemáticas sobre a Modernidade a Hegel. De facto, no prólogo a *Fenomenología del espíritu*, o filósofo alemão reconhece o seu tempo como a charneira para uma nova época: “No es difícil darse cuenta (...) de que vivimos en tiempos de gestación y de transición hacia una nueva época”¹⁴⁶. Simultaneamente, adverte que essa nova época é fruto de uma série de mudanças, contribuindo, assim, fundacionalmente para a compreensão da “origem poligenésica da modernidade”¹⁴⁷.

Na verdade, os conceitos de Modernidade e Modernismo, estreitamente interligados, foram, durante muito tempo, erroneamente interpretados como equivalentes, o que significava, portanto, que poesia modernista e poesia moderna eram sinónimos.

Em 1962, na pioneira *Introduction à la modernité*, Henri Lefèbvre sugere a distinção entre os conceitos: «A chaque occasion, dans chaque conjoncture, s'affrontent deux courants opposés et deux attitudes rivales : orgueilleuse certitude et incertitude inquiète, arrogance et crainte. De sorte qu'au fond personne n'est jamais sûr de rien, et on ne sait même pas si la contestation naît du passé ou du futur, d'hier ou de demain, des enseignements de l'histoire ou du possible qui attend son heure. La première tendance – certitude et arrogance – correspond au Modernisme ; la seconde – interrogation et réflexion déjà critique – à la Modernité. Les deux, inséparables, sont deux aspects du monde moderne.»¹⁴⁸

Assim, o Modernismo seria um fenómeno de consciência de distintas épocas, períodos, gerações, ao passo que a Modernidade seria uma atitude reflexiva, uma tentativa de conhecimento, um esboço de crítica e de auto-crítica. Ao primeiro caracterizaria uma consciência exaltante/exaltada do novo, enquanto a segunda ultrapassaria o estímulo da moda, a excitação da novidade. Como produto sociológico e ideológico, o Modernismo seria um fenómeno delimitado no tempo e passível de reconstituição; já a Modernidade seria um conceito inacabado, contínuo.

¹⁴⁶ Apud SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p.15.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁸ LEFEBVRE, Henri, *Introduction à la Modernité*, p.10.

Uma década mais tarde, Octavio Paz¹⁴⁹ defende que a Idade Moderna é o ciclo que compreende o nascimento (no século XVIII), o apogeu e a crise da Modernidade. Por sua vez, esta última etapa, de crise, pode designar-se de Idade Contemporânea.

Já em *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Hegel distinguiu três fases na constituição da Idade Moderna: a Reforma luterana, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Segundo Nil Santiáñez¹⁵⁰, esta divisão foi determinante na constituição de posteriores cronologias da Modernidade. Na actualidade, Hans Robert Jauss refere três “transformações epocais” nas metamorfoses do moderno: “(1) la revolución estética entre el clasicismo y el romanticismo alemán, el cual, en torno a 1800, rechazó la herencia clásica; (2) la teoría de Baudelaire de lo bello y transitório y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert, en torno a 1850; (3) una modernidad que se afirma de modo eufórico en la que se recupera el paradigma político de vanguardia; esa tercera transformación ocurrió alrededor de 1912, en el círculo de artistas cercanos a Apollinaire”¹⁵¹.

No entanto, de acordo com Santiáñez, dada a origem poligenésica da Modernidade, é quase impossível balizar cronologicamente este fenómeno, pois algumas das suas características remontam ao século XVI, por exemplo. Deste modo, o crítico contemporâneo propõe uma nova metodologia que consiste em identificar os diversos “vectores de formação” da Modernidade, provenientes de distintas épocas, que convergem no século XIX: “por *vector de formación* entiendo todo acontecimiento, o serie de acontecimientos, que implica (1) una ruptura ‘radical’ (en el doble sentido de ‘ruptura extrema’ y de ‘relativo a la raíz’) y (2) una *dirección* en cuyo trayecto se forma una dimensión constitutiva de la modernidad”¹⁵².

No capítulo “Los vectores de la modernidad”, Santiáñez menciona os principais acontecimentos que contribuíram para a constituição deste fenómeno sincrético. Antes de mais, destaca a colonização da América (a partir de finais do século XV) como factor que inaugurou a globalização da modernidade. No campo da economia, refere a Revolução Industrial do século XVIII e no da política, a independência e constituição dos E.U.A. bem como a Revolução Francesa. Já no plano das artes, Santiáñez aponta

¹⁴⁹ PAZ, Octavio, *Poesía y modernidad*, in *La casa de la presencia. Poesía y historia*, passim.

¹⁵⁰ SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p.16.

¹⁵¹ *Apud idem, ibidem.*

¹⁵² SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p.18.

como vector de formação a obra-prima de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, e a pintura de Velázquez.

De entre uma lista de vectores de formação evidentemente extensa – dado o carácter sincrético e poligenésico da Modernidade –, merecem ainda peculiar atenção aqueles que conduziram, de acordo com este crítico literário, à secularização do mundo, típica do espírito moderno: o Renascimento europeu do século XVI, as revoluções científicas (com Hussel e Hobbes) e epistemológica (com Francisco Sánchez, Heidegger, Descartes e Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba) dos séculos XVI-XVII e as doutrinas protestantes (particularmente a calvinista).

A indagação dos “vectores de la modernidad” introduz-nos naturalmente no âmbito das características que definem a Idade Moderna. Segundo Nil Santáñez, são elas: “la economía capitalista; unas estructuras económicas y tecnológicas regidas por la eficiencia y el principio de racionalidad; tendencia a los sistemas políticos democráticos (división de los tres poderes, sufragio universal, libertad de organización política, libertad de expresión, igualdad jurídica de todos los ciudadanos, etc.), cuyas crisis han derivado, en determinadas ocasiones, en regímenes totalitarios, fascistas o comunistas; nuevas relaciones espacio-temporales debidas a los medios de transporte y de comunicación (viaria, aérea, férrea, marítima, audiovisual, telefónica, electrónica); liberalismo estético e ideológico, más allá del principio de autoridad que regía las sociedades premodernas; movilidad espacial y social de los ciudadanos; secularización de la vida; reflexividad de todas las disciplinas del saber como consecuencia de la pérdida de una autoridad canónica extra y supracientífica; aparición de la subjetividad y multiplicación de ésta en sus distintos papeles privados, sociales y profesionales; sentido histórico de la existencia, de las vivencias y de los conocimientos adquiridos; tendencia globalizadora, plasmada en la expansión de los sistemas modernos de organización y pensamiento a países en estado premoderno”¹⁵³.

Caracterização complementar à de Santáñez é, sem dúvida, a de Octavio Paz, que lhe é cronologicamente anterior: Paz aprofunda as metamorfoses de que foi alvo o pensamento (e particularmente o pensamento em literatura/poesia) até ao início da década de 70. Quase quarenta anos depois, Nil Santáñez estava claramente em vantagem na captação das múltiplas transformações ocorridas nos diversos sectores do mundo moderno. Ainda assim, o estudo de Paz serve, em várias ocasiões, de referência

¹⁵³ SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p.14.

ao texto do professor da Universidade de Saint Louis. Na verdade, um trabalho não invalida o outro.

Segundo o crítico mexicano, estes são os traços distintivos da Modernidade:

- a crítica, enquanto método de investigação, criação e acção: “Los conceptos e ideas cardenales de la Edad Moderna – progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica – nacieron de la crítica. En el siglo XVIII la razón hizo la crítica del mundo y de sí misma; así transformó de raíz al antiguo racionalismo y a sus geometrías intemporales. Crítica de sí misma.”¹⁵⁴

- a utopia, como reverso da crítica: “Las utopías del XVIII fueron el gran fermento que puso en movimiento a la historia de los siglos XIX y XX. La utopía es la otra cara de la crítica y sólo una edad crítica puede ser inventora de utopías.”¹⁵⁵

- a visão do tempo como sucessão linear e progressiva orientada para um futuro cada vez melhor: “Concebimos al tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. (...) Allá, en el futuro, en donde el ser es presentimiento de ser, están nuestros paraísos.”¹⁵⁶

- a noção de mudança como forma privilegiada de sucessão temporal: “Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, [la edad moderna] no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio.”¹⁵⁷

- a ruptura: “Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de si mismo.”¹⁵⁸

- a crença num futuro eterno: “Nuestro futuro es eterno, (...) impermeable a las vicisitudes del ahora e invulnerable a los horrores del ayer. (...) Nuestro futuro, aunque sea el depositario de la perfección, no es un lugar de reposo, no es un fin; al contrario, es un continuo comienzo, un permanente ir más allá.”¹⁵⁹

A poesia moderna é, inevitavelmente, uma poesia crítica. Crítica da modernidade enquanto objecto: “Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el

¹⁵⁴ PAZ, Octavio, *Poesía y modernidad*, in *La casa de la presencia. Poesía y historia*, pp.501-2.

¹⁵⁵ *Idem*, p.502.

¹⁵⁶ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía y historia*, pp.351-2.

¹⁵⁷ *Idem*, p.336.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 335.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 357.

liberalismo, el positivismo y el marxismo.”¹⁶⁰ Crítica de si mesma, isto é, do próprio objecto literário. “De ambas maneras la literatura moderna se niega y, al negarse, se afirma y confirma su modernidad.”¹⁶¹

Tal como no universo moderno, no seio da obra poética moderna digladiam-se dois princípios opostos: analogia e ironia. A primeira revela correspondências, coincidências, semelhanças, estabelecendo uma ponte entre as diferenças; a segunda contrapõe dissonâncias, rompendo a harmonia. “La analogia es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogia el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias.”¹⁶²

Pela analogia, o próprio poema é um duplo do universo: “Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto.”¹⁶³ Pela ironia, porém, quebra-se o elo entre os elementos, impõe-se a excepção: “La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación.”¹⁶⁴

A poesia moderna é o jogo entre consonâncias e dissonâncias: “La historia de la poesía moderna, del romanticismo al simbolismo, es la historia de las distintas manifestaciones de los dos principios que la constituyen desde su nacimiento: la analogía y la ironía.”¹⁶⁵

1.2.3.2 Cronologia da Poesia Moderna

No âmbito do presente estudo, parece-nos fulcral ter em conta uma delimitação temporal do conceito de Poesia Moderna, que permitirá estabelecer igualmente uma cronologia da poesia modernista.

¹⁶⁰ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía y historia*, p. 325.

¹⁶¹ *Idem*, p. 359.

¹⁶² *Idem*, p. 397.

¹⁶³ *Idem*, p. 380.

¹⁶⁴ *Idem*, p.397.

¹⁶⁵ PAZ, Octavio, *Poesía y modernidad*, in *La casa de la presencia. Poesía y historia*, p.504.

A Poesia Moderna, nasce, segundo Octavio Paz, com os românticos ingleses e alemães, transforma-se depois no Simbolismo francês e no Modernismo hispano-americano e morre com as Vanguardas do século XX¹⁶⁶. Os escritores aqui compreendidos – entre os quais, os escritores modernistas – são, na sua perspectiva, “los hijos del limo” – ou “les enfants du limon”¹⁶⁷, nas palavras de Gérard de Nerval (*Chimères*), a que Paz vai, sem dúvida, beber. De facto, dada a diversidade de correntes estéticas que percorrem a poesia moderna, é difícil filiar, com exactidão, os autores “apanhados” entre estes limites cronológicos a uma corrente específica. Estamos, com efeito, perante os “filhos do limbo”.

Na perspectiva de Paz, o Romantismo é, sem dúvida, o filho primogénito da modernidade, filho rebelde, filho crítico. “Hijo de la Edad Crítica, su fundamento, su acta de nacimiento y su definición son el cambio. El romanticismo fue el gran cambio no sólo en el dominio de las letras y las artes sino en el de la imaginación, la sensibilidad, el gusto, las ideas. Fue una moral, una erótica, una política, una manera de vestirse y una manera de amar, una manera de vivir y de morir. Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad.”¹⁶⁸

São, de facto, os românticos quem abre à literatura as portas da modernidade: a valorização da imaginação como factor de criação; a heterodoxia religiosa; a poesia como religião; a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade; a anulação das fronteiras entre arte e vida; a ruptura da estética impessoal e objectiva da tradição latina.

Segue-se o Simbolismo francês, ou “o outro Romantismo europeu”, segundo O. Paz: “La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado – llamarla simbolista sería mutilarla – es indisoluble del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve

¹⁶⁶ Semelhante delimitação cronológica da modernidade artística tece, aliás, Pedro Aullón de Haro (*La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*), com a diferença de que este autor considera que o processo, interrompido pela Vanguarda histórica, finda apenas com a Segunda Guerra Mundial e o começo da cultura do Pós-Guerra.

¹⁶⁷ Apud PAZ, Octavio, *Poesía y modernidad*, in *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p. 503

¹⁶⁸ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p. 329.

sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el otro romanticismo europeo.”¹⁶⁹

Por sua vez, Baudelaire será o grande cantor das correspondências universais, da analogia, mas também o delator da finitude, através da ironia. De facto, ao definir a modernidade como “l’élément particulier de chaque beauté”¹⁷⁰, o poeta francês denuncia o carácter transitório da beleza.

1.2.4 Poesia modernista espanhola e hispano-americana: “o corte no cordão umbilical”

Ao investigar os primeiros passos da moderna literatura espanhola e hispano-americana, Octávio Paz constata que ambas caminham de mão dada, sob orientação da primeira.

Assim, sendo o Romantismo o fruto primigénio da Idade Moderna – como reacção contra o Iluminismo –, em Espanha, segundo Paz, – como não se reuniam as condições necessárias ao desenvolvimento da modernidade (a criação de uma revolução burguesa e o predomínio da razão crítica) – o Romantismo não passou de uma imitação dos franceses. Por sua vez, o Romantismo hispano-americano imitou o seu congénere espanhol: foi uma espécie de imitação em segundo grau, a imitação de outra imitação.

Contudo, a partir da Revolução da Independência e sobretudo com a difusão do culto positivista, os caminhos da literatura hispano-americana começam a distanciar-se dos da literatura espanhola. Enquanto em Espanha a corrente de pensamento dominante é o Krausismo – adaptação das ideias do filósofo alemão Krause, difundida por Francisco Giner, mediante um programa educativo e regenerador, cujo principal objectivo era transformar a vida e o homem espanhóis –, na América Latina difunde-se o Positivismo. Ambas as correntes se insurgiam, porém, perante um inimigo comum, o dogmatismo religioso.

Assim sendo, na América Latina, o Modernismo surge como reacção contra o Positivismo, o Empirismo e o Cientismo – à semelhança do que representara o Romantismo europeu. Deste modo, Paz postula que o Modernismo hispano-americano constitui o verdadeiro romantismo na América Latina e que precede o Modernismo espanhol.

¹⁶⁹ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesia e historia*, p.391.

¹⁷⁰ *Apud idem*, p.412.

Estamos, na verdade, perante um estado de espírito, uma visão do mundo. No que concerne à literatura, regista-se uma atracção pela poesia francesa da época, não só a nível das inovações formais como também pela estética da analogia.

A figura cimeira do Modernismo hispano-americano é Rubén Darío. *Azul* é a sua obra de estreia, que surpreende sobretudo pelas inovações formais: a soltura da prosa, a multiplicidade de ritmos e de metros, a expressão imaginativa.

No entanto, é com *Prosas Profanas* (1896), que Darío alcança a plenitude modernista (o ambiente rococó à francesa, a mitologia grega, o medieval italiano e o medieval espanhol, pré-rafaelista), gerando uma onda de seguidores.

No mesmo ano, o poeta publica *Los raros*, de filiação decadentista, onde autores como Poe, Verlaine, Lautréamont, Rachilde, Ibsen ou Eugénio de Castro são reverenciados.

Na perspectiva de O. Paz, caracterizam, então, o Modernismo hispano-americano: o anti-tradicionalismo; o anti-casticismo; o cosmopolitismo; a exaltação do mundo pré-hispânico. Em termos formais, os traços distintivos mais significativos são: uma nova linguagem e a irregularidade métrica.

Em Espanha, o Modernismo foi encarado por muitos, particularmente por Unamuno, como uma moda literária trazida de França, uma artificialidade: “Literatura y actitud bohemia (...) entonces violentamente censurada por Azorín, Baroja, Manuel Bueno, Maeztu, Unamuno y un largo etcétera de detractores regeneracionistas, incluidos anarquistas y socialistas, que sólo contemplaban en la bohemia una actitud decadentista socialmente estéril y literariamente infecunda”¹⁷¹.

De facto, já em 1895 Unamuno afirmara: “Al apartarse la literatura más y más cada vez del verdadero pueblo; al perderse en pedantescos tecnicismos, en quintaesenciados artificios y en intelectualismos de alquimia; al irse convirtiendo en aristocrático *sport* de un mandarinato, ¡qué dulce refugio el de Antón el de los Cantares! Una excursión por sus obras es un día de campo. ¡Qué aroma el que esparce al aire libre el sencillo agavanzo, la rosa silvestre, al salir de un camarín repleto del perfume pesado de rosas dobles de espléndida vestidura! Espléndida, sí, pero lograda a costa de la atrofia de la fecundidad. Y en poesía lo fecundo es el sentimiento”¹⁷².

Vinte anos mais tarde, em Março de 1918, “don” Miguel mantém a mesma postura: “No sé bien qué es eso de los modernistas y el modernismo, pues llaman así a

¹⁷¹ MAINER, José Carlos, *Modernismo y 98*, in *Historia y Crítica de la Literatura Española*, p.81.

¹⁷² UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p. 167.

cosas tan diversas y hasta opuestas entre sí, que no hay modo de reducirlas a una común categoría. No sé lo que es el modernismo literario pero en muchos de los llamados modernistas, en los más de ellos, encuentro cosas que encontré antes en Silva. Sólo que en Silva me deleitan y en ellos me hastían y enfadan”¹⁷³.

Por outro lado, poetas como Juan R. Jiménez e Antonio Machado limitaram-se a interiorizar e adequar a sua linguagem. Na verdade, conforme Octavio Paz, os poetas espanhóis não foram sensíveis à visão analógica dos modernistas hispano-americanos, manifestando, em contrapartida, muito interesse pela nova linguagem e suas inovações formais.

O modernismo lírico peninsular assume desde cedo uma maior contenção expressiva, uma tendência para a ironia e para a auto-análise, um leque mais reduzido mas mais intenso de melancolias. É neste sentido que Juan Ramón Jiménez baptiza de “ideológico” o Modernismo espanhol, aí incluindo, pioneiramente, a Unamuno: “En España, (...), el Modernismo que influye más es el Modernismo ideológico alemán y setentrional. Unamuno traduce entonces a Schopenhauer, Ángel Ganivet lee a Ibsen y a Bjornson y escribe sobre ellos, influidos ya por Alemania; Pío Baroja copia a Gorka, José Martínez Ruiz calca a Anatole France. Son más bien ideológicos que estéticos si se exceptúa a Valle Inclán que copia de d’Annunzio y a Rubén Darío. Unamuno, el principal de ellos, es un modernista teológico a la alemana.”¹⁷⁴

Na linha de Juan Ramón, Ricardo Gullón identifica Unamuno com o Modernismo hispânico: “Unamuno, portavoz máximo de las inquietudes de la época, escribía en 1924 palabras tan ‘modernistas’ como estas: ‘Y por mi parte, me ha ocurrido muchas veces, al encontrarme en un escrito con un hombre, no con un filósofo ni con un sabio o pensador, al encontrarme con un alma y no con una doctrina, decirme: *Pero este he sido yo! Y he revivido con Pascal en su siglo y en su ámbito, y he revivido con Kierkegaard en Copenhague y así con otros. ¿Y no será ésta acaso la suprema prueba de la inmortalidad del alma? No se sentirán ellos en mí como yo me siento en ellos? Después que muera lo sabré si revivo así en otros. Aunque yo mismo ¿no se sienten algunos en mí, fuera de mí, sin que yo me sienta en ellos?*’”¹⁷⁵

Por sua vez, O. Paz acrescenta que o Modernismo espanhol tem alguns pontos de contacto com o que viria a ser o Pós-Modernismo hispano-americano (“la reacción

¹⁷³ Apud MAINER, José Carlos, *Modernismo y 98*, in *Historia y Crítica de la Literatura Española*, p.159.

¹⁷⁴ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de curso*, pp. XXX-I.

¹⁷⁵ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.131.

coloquialista, crítica y irónica”), fundado por Leopoldo Lugones: rejeição dos estereótipos, repugnância face a uma linguagem preciosista e busca de uma poesia essencial. Todavia, uma diferença essencial os afasta: o regresso, por parte dos espanhóis, à poesia tradicional, o que confirma, assim, o carácter romântico da vertente castelhana bem como o seu distanciamento relativamente à poesia da vida moderna.

Na verdade, esta diferença entre a versão espanhola e a versão hispânica do Modernismo tem já raízes nos seus antecessores literários.

O grande antecessor do modernismo hispano-americano foi o cubano José Martí. Obcecado pela linguagem e defensor do estilo pictórico, postula que a prosa modernista deve aliar beleza e eficácia. A ele se deve a criação da prosa poética: a emoção, o clímax, a ausência de modismos, a pureza expressiva e a novidade combinatória, até então exclusivos da poesia, invadem o território da prosa.

Por sua vez, Rubén Darío encontra nos decadentes e nos pré-rafaelitas as origens do Modernismo hispano-americano: “No tienen una marca especial que los singularice como miembros de una escuela señalada. (...) Ese grupo de artistas ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de grandes almas geniales: Visen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner y el prodigioso Poe. (...) Los prerrafaelitas son sus hermanos y la obra de ellos es obra propia (...). Al influjo de ellos prodúcese la iniciación de lo que llamara De Vogüé el ‘renacimiento latino’, con Gabriel d’Annunzio. (...) A todos ellos guía la estrella de la Belleza.”¹⁷⁶

A influência francesa é também crucial para se entender o Modernismo hispanoamericano. Os românticos franceses que mais influenciaram os primeiros modernistas foram Hugo, Musset e Vigny. Assim, Gutiérrez Nájera antecipou o simbolismo de *Azul*; Julián del Casal foi o mais importante precursor exotista; José Asunción Silva fundiu o Romantismo com o Modernismo em termos ideológicos e formais, no poema *Nocturno*.

O Simbolismo francês foi, indubitavelmente, a fonte mais fecunda – em 1888, num artigo dedicado a Catule Mendès, Rubén Darío afirma: “tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio”¹⁷⁷. No entanto, o Modernismo apresenta igualmente características de várias outras escolas da literatura

¹⁷⁶ DARÍO, Rubén, “Los colores del estandarte”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp. 53-4.

¹⁷⁷ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98. Rubén Darío*, p.36.

francesa: o Naturalismo, o Romantismo, o Simbolismo, o Impressionismo e a Escola Romana.

Da tradição norte-americana, destaque-se a influência da obra de Edgar A. Poe.

Contudo, Rubén Darío sublinha também a importância da literatura espanhola nas origens do Modernismo, valorizando sobretudo a literatura clássica. Apesar de reconhecer a “exquisitez” do idioma francês, qualifica de “lengua armónica y rítmica por excelencia” a língua espanhola. A sua arte é, assim, dual: “En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza; mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que contribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas”¹⁷⁸.

Por sua vez, Ricardo Gullón aponta para a poesia hispânica medieval, contagiando a sensibilidade novecentista pelo seu carácter simples e primaveril, seja no âmbito da forma, seja no do conteúdo.

Já Juan Ramón Jiménez, pioneiro, detecta os primeiros indícios do Modernismo peninsular em Rosalía de Castro e, sobretudo, em Gustavo Adolfo Bécquer. Influenciada por Heine, a poesia de Bécquer é uma poesia de protesto, anti-retórica, que se caracteriza pela simplicidade e pelo mistério. “Esa lírica reflejaba la imagen de un solitario viviente en el sueño, en los meandros de una pasión oscura y silenciosa, donde alternaban las exaltaciones del sentimiento con las depresiones de quien se sabía vocado a la frustración.”¹⁷⁹

O poeta como decifrador dos mistérios do universo, a poesia como criação, o recurso a um Simbolismo naturista são alguns dos aspectos que, segundo Juan Ramón, fazem da obra de Bécquer o pilar da poesia modernista espanhola. Bécquer, que tanta ascendência exerceu sobre Unamuno: “En lo mejor del modernismo sigue vigente el impulso interiorizante y sentimental de la poesía becqueriana (mezclado con muchas otras cosas), y en fecha tan tardía como 1923 publicó don Miguel de Unamuno la colección de rimas titulada *Teresa*, sobre cuya filiación no cabe ni sombra de duda.”¹⁸⁰

Ainda assim, não obstante as dissemelhanças e as impermeabilidades já apontadas, o Modernismo espanhol ficou a dever ao hispano-americano, como explica Paz, de forma exemplar: “¿Por qué fue fecunda la influencia de la poesía

¹⁷⁸ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98. Rubén Darío*, p.38.

¹⁷⁹ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.88.

¹⁸⁰ *Apud idem*, p.26.

hispanoamericana? Pues porque, gracias a la renovación métrica y verbal de los ‘modernistas’, por primera vez fue posible decir en castellano cosas que antes sólo se habían dicho en inglés, francés y alemán. Esto lo adivinó Unamuno, aunque para desaprobarlo. En una carta a Rubén Darío dice: ‘Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, hoy, con él pensarse’. Unamuno veía en los ‘modernistas’ a unos salvajes *parvenus* adoradores de formas brillantes y vacías. Pero no hay formas vacías o insignificantes. Las formas poéticas *dicen* y lo que dijeron las formas ‘modernistas’ fue algo no dicho en castellano: analogía y ironía. Una vez más: el ‘modernismo’ hispanoamericano fue la versión, la metáfora, del romanticismo y del simbolismo europeos. A partir de esa versión, los poetas españoles exploraron por su cuenta otros mundos poéticos.”¹⁸¹

1.2.5 Especificidades do Modernismo espanhol

Para além da distinção entre Modernismo hispano-americano e Modernismo espanhol, há ainda a registar, no caso espanhol especificamente, a aparente barreira entre Modernismo e Noventa-e-oitismo, que colocava, de um lado, os escritores que teriam sido contagiados pelo movimento hispano-americano, e, de outro, aqueles que não teriam sido permeáveis a essa influência (entre os quais tradicionalmente se inseria Miguel de Unamuno).

1.2.5.1 O conceito de “Generación del 98”

Historicamente, o conceito de Geração de 98 é posterior ao Modernismo e decorre de um acontecimento nacional, o chamado “Desastre” (a perda das colónias), que motivou nos escritores uma concepção realista ou intimista da vida e a preocupação patriótica como tema central das suas obras.

Baroja, Maeztu e J. Martínez Ruiz (Azorín), regeneracionistas, lançam-se então em campanhas públicas de acção social. Apoiados em teorias científicas e sociológicas, criam um *Manifiesto* (1901), onde apontam a inércia e a desorientação da juventude

¹⁸¹PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p.479.

como factores do atraso do país e sublinham a importância da divulgação da ciência para combater os males sociais.

Outros acontecimentos públicos ressonantes reuniram os três autores: a estreia de *Electra*, de Galdós (que viria a dar nome à revista, idêntica no tom de protesto e crítica social), a homenagem a Larra e uma viagem a Toledo – que revelou o interesse quer pela realidade nacional, quer pelos valores esquecidos do passado.

Sob este rótulo, constavam ainda nomes como os de Unamuno, Jacinto Benavente ou Ángel Ganivet.

Em 1901, Maragall refere vagamente a identidade de características entre um grupo de jovens; em 1903, Gabriel Maura (“Faro”, 13/02/1908) fala de um grupo de jovens de ideais e atitudes comuns, rebeldes perante as normas sociais. No entanto, as primeiras alusões à chamada *Literatura del Desastre* (M. de los Santos Oliver) surgem apenas em 1905, quando estes autores seguiam já caminhos diferentes.

Finalmente, a fórmula “Geração de 98” surgiu a partir de quatro artigos de Azorín reunidos, em 1913, sob o título *Clásicos y modernos*.

Através destes artigos, Azorín tentava conferir homogeneidade a um fenómeno que, na última década do século XIX, reunira temporariamente um grupo de jovens intelectuais burgueses com pretensões revolucionárias. De facto, nenhum deles tolerava o ambiente “burguês” da Restauração nem a intransigência dos institucionistas. Caracterizava a todos uma ruptura a nível psicológico e individual com o mundo que os rodeava, acompanhada muitas vezes pelo desespero existencial. Em seu redor, dominava a problemática do escritor decadentista. Todos insistem na temática anti-capitalista e nacionalista e assumem, em termos gerais, posições de direita.

Inicialmente, as propostas regeneracionistas (de raiz positivista, postuladas por Lucas Mallada, Macías Picavea, Damián Isern e Joaquín Costa) a que os jovens de 98 aderiram eram pragmáticas e apontavam para a resolução concreta dos problemas reais. Contudo, apesar de entre 1891 e 1905 assumirem uma postura política activa e revolucionária, de fundo anarquista e marxista, os membros da Geração de 98 afastaram-se gradualmente da intervenção, enveredando pelo cepticismo de Nietzsche e pelo pessimismo de Schopenhauer.

Em termos políticos, sociais e mesmo culturais/educativos, todos estes autores são herdeiros do Krausismo, logo, da indeterminação que lhe advém do progressismo político, das noções de serviço ao país, de rigor no estudo, de conduta moral: “El propósito institucionista de Giner de los Ríos (...) de formar a los hombres concretos, a

individuos, a fin de promover la reforma de la patria devolviéndola a su destino mediante la educación, resulta análogo no en poco a la idea de Ganivet y Unamuno de que lo decisivo era modificar la mentalidad de los españoles, no la realidad.”¹⁸²

Idearium Español, de Ángel Ganivet, é o manual mais representativo desta atitude anti-capitalista e metafísica. Exprime a nostalgia da sociedade orgânica medieval: Ganivet apela à Espanha feudal, guerreira e universalista, mística e fanática.

O problema de Espanha será, de facto, o *leit-motiv* das obras deste grupo de escritores. Em *Em redor do casticismo*, Unamuno procura estabelecer um núcleo de tradição nacional, que permita examinar o passado e preparar o futuro; e, segundo ele, esse núcleo radica nas vidas e idiossincrasias das pessoas humildes de Espanha, na vida do povo, do vulgo.

Esta tendência é anacrónica e desfasada no contexto europeu. Porém, o seu êxito em Espanha deve-se à grande adesão às teorias de Taine, ao sucesso dos escritores de 98 e ao facto de que a Espanha constituía ainda uma comunidade rural.

Em consequência da mesma, verifica-se um aprofundamento do conhecimento do hispano: surgiu uma nova sensibilidade para com as paisagens, consideradas como fonte da idiossincrasia nacional e regional, e um renovado interesse pelos distintos aspectos da vida provinciana, reflexos de tal idiossincrasia.

O seu objectivo é captar o eterno da casta, perscrutado então no carácter e no quotidiano do povo, no seu contexto físico e cultural. Daí que esta seja uma geração de *excursionistas*.

Os escritores procuram também a essência da alma espanhola na literatura, particularmente na personagem de D. Quixote.

Entre os autores que influenciaram os membros da Geração de 98 contam-se D’Annunzio, Barbey d’Aurevilly, Ibsen, Tolstoi, Amiel, Dickens, Poe, Balzac, Gautier, Stendhal, Brandés, Ruskin, Nietzsche, Spencer, Verlaine, Banville, Victor Hugo, Shakespeare, Musset e os dramaturgos franceses modernos.

Partilham uma teoria da linguagem literária assente no casticismo, na naturalidade, na clareza e na precisão. Cultivam predominantemente a prosa e praticam o hibridismo dos géneros.

1.2.5.2 A anulação da distinção entre Modernismo e 98

¹⁸² AULLÓN DE HARO, Pedro, *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, p.56.

Relativamente à polémica relação “Modernismo-Geração de 98”, três posturas essenciais há, deste modo, a destacar: de um lado, a postura opositiva, defendida por Pedro Salinas e Guillermo Díaz-Plaja, que separa, liminarmente, os dois conceitos; no outro extremo, a postura conciliadora, perfilhada por Rafael Ferreres, que prevê a interdependência entre ambos. Entre estas duas posturas radica, porém, a opção integradora, que, a partir de Juan Ramón Jiménez, considera o “Noventa-e-oitismo” como uma tendência do Modernismo.

No artigo “98 frente al Modernismo”¹⁸³, Pedro Salinas estabelece, então, as principais diferenças que o levam a opor os dois conceitos: diferenças de propósito, de tom, de âmbito e de preocupações.

Assim, o Modernismo orientar-se-ia por um propósito meramente esteticista, em busca da beleza, ao passo que a Geração de 98 teria um alcance intimista e intelectualista, em busca da verdade, a verdade da Espanha.

Um seria um movimento expansivo, que superava as fronteiras nacionais e mesmo continentais, de ambições cosmopolitas, ao passo que outro seria um movimento concentrado, cujo enfoque recaía sobre Espanha.

Preocupada com a forma e com a sonoridade, a literatura modernista seria um apelo aos sentidos. Já a reflexão e a análise seriam a preocupação da literatura noventa-e-oitista.

Consequentemente, o artista modernista voltar-se-ia para as realidades deleitosas da vida, enquanto o de 98 debruçar-se-ia sobre a sua própria consciência, divagando, quando muito, na paisagem austera de Castela.

Salinas não deixa, porém, de reconhecer semelhanças entre os dois termos do binómio que sustenta: ambos nascem de uma mesma insatisfação com o estado da literatura daquela época e de um desejo de mudança; ambos tendem a rebelar-se contra as normas estéticas vigentes; ambos recusam a frase feita, o cliché linguístico (característica da linguagem oitocentista).

Por sua vez, Guillermo Díaz-Plaja (“Modernismo frente al 98: la lengua”¹⁸⁴) sustenta a dicotómia Modernismo-98 mediante diferenças no reino da linguagem, que se

¹⁸³SALINAS, Pedro, “Modernismo frente al 98”, in MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, passim.

¹⁸⁴Apud MAINER, José Carlos, *Modernismo y 98*, in *Historia y crítica de la literatura española*, pp.57-62.

poderiam traduzir nas seguintes dicotomias: Retórica – Anti-retórica; Língua artificial – Língua natural; Fundo – Forma; Linguagem minoritária – Linguagem universal.

Já Juan Ramón Jiménez – modernista, no intróito da sua vida poética – recusa liminarmente este conceito: “¿en qué se parece Unamuno a Azorín? Ni Azorín a Valle-Inclán o Baroja. Además son enemigos cerrados todos ellos: siempre hablan mal unos de otros. ¿Qué generación puede ser ésa? Hay más diferencia entre Unamuno y Valle-Inclán, que entre Unamuno y Ortega, o entre Unamuno y Machado, que son de la siguiente. Entonces ¿por qué se van a coger con pinzas a los que han escrito un poco sobre política española y ponerlos en una generación que no es la de ellos? Eso no puede ser, eso es un solemne disparate.”¹⁸⁵

Uma vez mais pioneiramente, Juan Ramón considera, portanto, artificial a barreira entre Modernismo e 98: “En España, (...) los daños inferidos a la comprensión del modernismo se complicaron con la tardía invención azoriniana de la castellanizante, si no castiza, generación del 98. A partir de tal invención se ha intentado dividir en dos grupos a los escritores españoles, reservando el nombre de modernistas para los estetas y calificando de moralistas a los noventaiochistas. A medida que ha ido estudiándose el período con mayor seriedad, la barrera artificial tiende a desaparecer, y con ella la discriminación implícita en sus términos.”¹⁸⁶

Na esteira, como vimos, precursora do poeta J. R. Jiménez, Ricardo Gullón postula que o modernismo deve ser considerado como época histórica. Desta forma se explicam fenómenos como o contágio de escritores mais velhos pelas ideias dos mais novos ou a difusão de temas não geracionais mas universais. Não se trata, de facto, uma escola, mas de uma época e de uma atitude: um movimento universal, que ultrapassa os limites da arte, manifestando-se através de tendências ocultistas e esotéricas, exóticas e indigenistas, renovações no âmbito da teologia. Na opinião de Jiménez, Miguel de Unamuno é o representante máximo da adaptação modernista da religião em Espanha.

Para Juan Ramón, Darío é o mestre do Modernismo, em termos formais, ao passo que Unamuno é-o em termos de conteúdo: “Darío nos trajo un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios. Ese vocabulario nos llegó muy adentro. Unamuno no lo tenía, pero de él aprendimos, en cambio, la interiorización.”¹⁸⁷

¹⁸⁵JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de curso*, p. 85.

¹⁸⁶GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp.5-6.

¹⁸⁷URRUTIA, Jorge, *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo*, p.60.

Cada um por sua via, Unamuno e Darío determinaram incontornavelmente os rumos da poesia moderna espanhola: “Unamuno no era sensorial, era ascético, duro, seco; mezcla de vasco y castellano. La mezcla de Darío era sensual, diferente: exaltaba todas las razas en sí mismo. (...) De la fusión entre las corrientes representadas por Rubén Darío y Unamuno, nace la poesía española moderna. Cada uno de los poetas posteriores participa en distinta medida de ambas tendencias.”¹⁸⁸

Por seu turno, Jorge Urrutia utiliza a expressão “modernismo-noventayochismo”, anulando, portanto a distinção entre os dois conceitos. De facto, ao estudar a obra destes dois grandes nomes da literatura hispânica, que, nos primeiros anos do século XX, aderiram ao Modernismo, Urrutia reconhece-lhes simultaneamente características comuns aos autores da “geração de 98”¹⁸⁹: o escasso erotismo, a preocupação pela situação social do povo e o pessimismo (no caso de A. Machado) e a solidão como estado de iniciação aos mistérios do Universo (no caso de J. Ramón Jiménez).

Noutra obra, o mesmo crítico acrescenta que a Geração de 98, ou Modernismo naturalista, não é senão uma das várias tendências do Modernismo hispânico, que ele opõe ao modernismo esteticista: “La generación del noventaiocho no sería, pues, desde el punto de vista literario, sino un grupo de escritores que, en unos medios de difusión determinados, fundamentalmente el periódico de edición diaria, escriben en una prosa heredera del naturalismo aunque mezclando ya procedimientos de narración y descripción impresionistas. A la generación pertenecerían, no solamente José Martínez Ruiz, Baroja y Maetzu – el grupo de los tres – sino el Manuel Machado de *Día por día en mi calendario*, y otros escritores en diversas circunstancias de su peripecia pública. Sólo resulta, pues, posible oponer el modernismo esteticista o canónico (en poesía, generalmente, parnasianismo) y el modernismo naturalista o noventaiochista en el interior de un movimiento más amplio de conciencia y sentido ético de la estética que los aglutina.”¹⁹⁰

A este respeito, Ana Suárez Miramón afirma: “el problema de estas dos denominaciones procede de la crítica que en su propósito didáctico ha planteado la existencia de dos fenómenos opuestos o divergentes cuando en realidad no lo son.”¹⁹¹

¹⁸⁸ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso*, p.43.

¹⁸⁹ URRUTIA, Jorge, *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo*, passim.

¹⁹⁰ URRUTIA, Jorge, “Introducción”, in JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de curso*, p.XV.

¹⁹¹ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98, Rubén Darío*, p.21.

Sob esta perspectiva, não admite o conceito de Geração de 98 enquanto Geração literária autónoma, reconhecendo apenas ao grupo de autores que têm vindo a ser mencionados atitude crítica e temáticas coincidentes – que se verificam também, não obstante, em autores ditos “modernistas”.

De igual modo, José-Carlos Mainer integra os autores da chamada Geração de 98 no Modernismo: “Baroja, «Azorín», y Unamuno han expiado su íntima contradicción de modernistas en forma de un auto-análisis cruel”¹⁹².

Ainda a este respeito, Pedro Aullón de Haro admite a distinção literária entre Geração de 98 e Modernismo “sólo en la medida en que el análisis pertinente de los textos así lo aconseje.”¹⁹³

Na verdade, Aullón de Haro defende que a raiz da questão não está propriamente na terminologia empregue, mas nas diferentes leituras dela decorrentes. Assim, faz remontar o problema ao ensaio de Pedro Salinas, *El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus* (1938), em que são contrapostas poesia modernista e poesia noventa e oitista, “como si se tratara de una dicotomía histórico-artísticamente semejante a las de Clasicismo y Romanticismo, o Simbolismo y Vanguardia, cuando lo cierto es que no se están designando en ese sentido marbetes de nivel equiparable.”¹⁹⁴

Este crítico não questiona, portanto, o rótulo “Geração de 98” – qualificando até de im procedente a sua anulação –, nem considera arbitrária a sua criação, na medida em que designa um grupo de escritores com características comuns, vivendo numa mesma época.

Nos nossos dias, apontamos, porém, com A. Sáez Delgado¹⁹⁵ para os perigos da noção de “geração” em literatura, reconhecendo como é ténue a “linha” com que se traça uma divisão nos esquemas geracionais. Segundo este autor, deparamo-nos frequentemente com aquilo que ele designa de “regiões fronteiriças” ou ainda as chamadas “terras de ninguém”, sendo que a única característica comum aos membros de uma dada “geração literária” é, indubitavelmente, a idade.

Assim, na base da distinção entre Modernismo e Geração de 98, estão as soluções que os vários escritores encontraram para a sua insatisfação perante a

¹⁹² MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p. 45.

¹⁹³ AULLÓN DE HARO, Pedro, *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, pp.14-5.

¹⁹⁴ *Idem*, pp.46-9.

¹⁹⁵ SÁEZ DELGADO, Antonio, “Introdução”, in AAVV, *20 Poetas Españóis do Século XX*, passim.

desoladora realidade política, social e cultural: os modernistas preocuparam-se essencialmente com a forma/expressão da linguagem lírica, ao passo que os membros da Geração de 98 se centraram sobre o conteúdo da poesia, de teor nacionalista, espiritualista e ético. No entanto, há pressupostos comuns entre autores de ambas as partes, pelo que não podemos considerá-las como “compartimentos estanques”.

Neste sentido, Modernismo e Geração de 98 integram, outrossim, o “continuum” da modernidade, que tem em Espanha Gustavo Adolfo Bécquer como antecessor e Rubén Darío como pai, e que se prolonga pelo século XX adiante: “O Modernismo, assim, num sentido amplo que inclui o afã esteticista e depurador importado da América e a profunda preocupação manifesta em 98 pela nova realidade imposta pelos cânones da modernidade, mas também os lucros de uma poesia algo provinciana (no melhor sentido da palavra), que apresenta de maneira nova certos rasgos de ‘prosaísmo sentimental’, esse Modernismo plural e algo heterodoxo, seria um elo num continuum da modernidade onde cumpriram também o seu papel, a partir de 1918, movimentos de vanguarda como o Ultraísmo, o Criacionismo ou, posteriormente, certo Surrealismo.”¹⁹⁶

Esta era, aliás, a linha de pensamento de Octavio Paz (*Los Hijos del Limo*), que não distingue a Geração de 98 como movimento poético, apontando Unamuno como um dos vários poetas dessa época influenciados pelo Modernismo hispano-americano: “¿Y la generación de 1898? Fue un grupo de escritores memorables por su actitud crítica ante la realidad española, expresada sobre todo en sus obras en prosa. No constituyen un movimiento poético, aunque algunos entre ellos hayan sido poetas. En cambio, la influencia del ‘modernismo’ hispanoamericano fue determinante en todos los poetas de ese período: Jiménez, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, el mismísimo Unamuno.”¹⁹⁷

Quanto à posição de Don Miguel relativamente a este movimento, Paz esclarece: “Unamuno cerró los ojos ante esas novedades brillantes y que juzgaba frívolas – cerró los ojos pero no los oídos: en sus versos reaparecen los metros redescubiertos por los modernistas.”¹⁹⁸ Assim sendo, na sua óptica, o reitor salmantino foi influenciado pelos modernistas hispânicos – ainda que o próprio Unamuno jamais admitisse tal facto.

E Paz vai ainda mais longe, considerando-o um modernista complementar, ou, nas suas palavras “un antagonista complementario”: “La negación de Unamuno, por lo

¹⁹⁶ SÁEZ DELGADO, Antonio, “Introdução”, in AAVV, *20 Poetas Españóis do Século XX*, pp. 9-10.

¹⁹⁷ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p.478.

¹⁹⁸ *Idem*, p.417.

demás, forma parte del modernismo: no es lo que está más allá de Darío y de Lugones, sino frente a ellos. En su negación, Unamuno encuentra el tono de su voz poética y en esa voz España encuentra el gran poeta romántico que no tuvo en el siglo XIX. Aunque debería haber sido el predecesor de los modernistas, Unamuno fue su contemporáneo y su antagonista complementario. Justicia poética.”¹⁹⁹

Na realidade, Unamuno critica os excessos formais dos modernistas hispano-americanos, dos parnasianos: “La juventud española necesita vida de campo libre. Yo siento verla perdida en los refinamientos de los *estetas*, perdida en el gongorismo de los modernos parnasianos.”²⁰⁰ O que o modernista espanhol recusa e veementemente ataca são as excentricidades, o esteticismo gratuito (“Repelo toda conciencia esteticista del mundo”²⁰¹) – posição, aliás, corroborada por muitos outros autores da época. Pío Baroja, por exemplo, denuncia o servilismo da literatura hispano-americana face à francesa: “La literatura hispanoamericana es la que sigue más servilmente la moda parisiense: la atmósfera parisiense, llena de perfumes estéticos y de esencias ultrarrefinadas, ha trastornado los cerebros de los ciudadanos de América la virgen, dedicados a lánguidos gorjeos.”²⁰² De igual modo, Rufino Blanco Fombona (“Se han preocupado mucho, tal vez con exceso, de París. París, como los venenos, puede, en pequeñas dosis, infundir vigor, salud; sin dosimetría, puede causar la descaracterización, la anulación, la muerte”²⁰³) ou Enrique González Martínez (num famoso soneto incluído na sua obra *Los Senderos Ocultos*, sugestivamente intitulado «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje»).

No entanto, um aspecto fulcral une esta pléiade de autores: a revolta contra o aburguesamento da arte e contra a visão unívoca do mundo, que tanto “un poema erótico de Rubén Darío como una inquietante obra teatral de Strindberg, una imaginación prerrafaelita como un sarcástico artículo sobre el último gobierno Silvela, una utopía de William Morris como unos versos de Verlaine, una reflexión religiosa de

¹⁹⁹ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, in *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p.417.

²⁰⁰ MARTÍNEZ RUÍZ, José, “Charivari en casa de Unamuno”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los Modernistas*, p.207.

²⁰¹ UNAMUNO, Miguel de, “Carta a José Enrique Rodó”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los Modernistas*, p.415.

²⁰² BAROJA, Pío, “Literatura y Bellas Artes”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los Modernistas*, p.80.

²⁰³ BLANCO FOMBONA, Rufino, “Caracteres del Modernismo”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los Modernistas*, p.137.

Unamuno (tan modernista en su heterodoxia) como una imagen heroica y anacrónica de Valle-Inclán”²⁰⁴ poderiam testemunhar.

Para mais, entre uns e outros, há temas em comum: a dualidade transcendente/sensorial; o tempo; a solidão; o desencanto; o sonho.

O poeta salamantino partilha com os parnasianos – a título de exemplo – o amor da liberdade e o culto da personalidade: “He suspirado siempre por esto, por la verdadera libertad, la de ser cada cual según sea y no según los demás quieran hacerle; la de desarrollar su hombre interior, el que se desenvuelve de dentro a fuera sin dejarse ahogar por el otro, por el que forman sobre nuestro núcleo espiritual las capas de acarreo que el mundo nos va depositando.”²⁰⁵

J. R. Jiménez salienta, aliás, que “Rubén Darío fue considerado como amigo y maestro por una parte de la jeneración del 98, influída de algunos de los raros de Rubén Darío y otros raros: Visen, Nietzsche, Maeterlinck...”²⁰⁶, confessando-se igualmente iluminado pelo “sol da América”.

A par do Rubén Darío das princesas e dos cisnes – que ainda assim qualifica de «profundos» – Ana Suárez Miramón destaca, com efeito, o poeta das inquietudes humanas, morais e estéticas.

Segundo esta, “su amor al arte, a la poesía, implicaban no una mera comunicación con el mundo y la técnica literaria, sino con el secreto de las grandes cosas de la existencia”²⁰⁷. Deste modo, há entre Darío e Unamuno uma proximidade espiritual que este último não reconheceu senão apenas depois da morte do poeta nicaraguense: “Le acongojaban las eternas y íntimas inquietudes del espíritu, y ellas le inspiraron sus más profundos, sus más íntimos, sus mejores poemas”²⁰⁸.

1.2.5.3 O Modernismo nas regiões

Ainda no contexto exclusivamente espanhol, convém atentar na forma como o Modernismo se expressa nas distintas regiões autónomas, merecendo enfoque especial a Catalunha e a Galiza, zonas a que Teixeira de Pascoaes (e, por sinédoque, o Saudosismo português) estava bastante ligado. De facto, para o vate saudosista uma “profunda e já

²⁰⁴ MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, in *Historia crítica de la literatura española*, p.50.

²⁰⁵ GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.211.

²⁰⁶ RAMON JIMÉNEZ, Juan, “El Modernismo poético en España y Hispanoamérica”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.147.

²⁰⁷ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98. Rubén Darío*, p.54.

²⁰⁸ *Apud idem, ibidem.*

secular simpatia (...) prende as duas nacionalidades da Ibéria” – referindo-se aqui a Portugal e à Catalunha – e “a Galiza é ainda Portugal”²⁰⁹.

Dadas as circunstâncias histórico-sociais da Catalunha, o seu contacto com a Europa e a estreita relação entre realidade social e esteticismo, o modernismo catalão precedeu o modernismo espanhol. De facto, enquanto o ambiente castelhano é dominado pelo casticismo, numa sociedade arcaica, a Catalunha vivia o afã industrial, dominada pelo espírito burguês e regionalista.

Entretanto, na Catalunha começam a manifestar-se características que precedem o ideal modernista: o tráfego de cidade industrial, os protestos da classe operária, uma propensão ao snobismo entre as pessoas, uma certa capacidade de entusiasmo colectivo, o gosto do *revival* (romântico, gótico, renascentista), uma tensão de europeização.

Neste cenário, os mais jovens reconhecem a insuficiência do *floralismo* arqueológico e sentimental. O aparecimento do catalanismo político burguês, impulsionado definitivamente pela crise de 1898, reforçou este pensamento.

O catalanismo político leva, assim, a uma modernização e ampliação do catalanismo artístico – e daí surge o *modernisme*, veiculado pela revista *L’Avenç* (1882). A partir do primeiro número, a revista afirmou o seu propósito progressista e catalão. Aí, o modernismo apresentava duas vertentes: uma sociopolítica, contra o tradicionalismo catalão, cuja finalidade era denunciar a inércia e que, em termos estéticos, defendia uma arte livre e a selecção de modelos literários variados (Platão, Dante, Novalis, Ibsen, Bakunin, Ruskin, etc.); outra, posterior, que adere ao esteticismo francês, sobretudo ao parnasianismo, de influência europeia.

Aquando da Exposição Internacional de Barcelona (1888), uma multiplicidade de correntes estéticas invade o Modernismo catalão: Misticismo e Esoterismo; Parnasianismo e Simbolismo; Pré-raphaelismo; Cosmopolitismo; Esteticismo; Decadentismo.

A postura decadentista caracteriza-se pela vontade de abertura e por uma atitude cínica, cujo principal representante foi Santiago Rusiñol, criador do poema em prosa hispânico.

A partir da celebração das “Festas Modernistas” (1892/3/4/7/9), em Sitges, passa a representar-se Maeterlinck, volta a estudar-se a pintura de El Greco, estreiam-se obras musicais de carácter modernista (*La fada*, de E. Morera), etc.

²⁰⁹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.199.

Outro dos temas obsessivos do modernismo catalão foi o ruralismo – que não se reduz porém a uma mera exaltação da terra como base da nacionalidade –, acompanhado de características como a mitificação da propriedade territorial, a identificação entre terra e liberdade, a crítica da brutalidade campesina.

Paralelamente, a “Cataluña” vai criando a sua própria organização cultural: em 1906, surge o grupo político «Solidaridad Catalana» e celebra-se o primeiro Congresso da Língua Catalã. O nascimento do jornal *La Veu de Catalunya*, a publicação de *Glosari* de Eugeni D’Ors e o fim da revista *Joventut*, em 1906, contribuíram para o termo do Modernismo, abrindo alas ao *noucentisme*. Este movimento, liderado por Prat de la Riba, Eugeni d’Ors, Josep Carner e Pompeu Fabra, é impulsionado pela criação do Institut d’Estudis Catalans (1907) e pela publicação de *Els fruits saborosos* (1906) de Josep Carner e *La muntanya d’ametistes* (1908) de Guerau de Liost. Caracterizam ambas estas obras o enriquecimento lexical e rítmico do catalão, a estilização da temática rural e a elaboração de uma poesia urbana de tom moral.

Destaque-se, neste ponto, a amizade de Teixeira de Pascoaes com dois escritores catalãos estreitamente ligados ao despertar da consciência regional: Ribera i Rovira, redactor de *La veu de Catalunya* e colaborador d’*A Águia*, e Eugeni d’Ors, que convidará o profeta saudosista a discursar no Institut d’Estudis Catalans, em 1918.

Da comunhão de ideias entre o poeta português e Rovira dá conta o próprio Pascoaes nas páginas d’*A Águia*: “O nosso *Cancioneiro* é a maior prova da natureza essencialmente lusitana da Saudade. Não há outro povo, além do catalão, que a compreenda e viva como nós. E assim se explica a profunda e já secular simpatia que prende as duas nacionalidades da Ibéria.

Afirmei isto na minha segunda conferência – ‘O génio português’ depois de ter lido o *Portugal litterati* e as *Atlantiques* do eminente escritor catalão Ribera y Rovira; ele mesmo afirma que *Anyorança* é a única tradução que existe de Saudade, e que este sentimento só é próprio de catalães e portugueses.”²¹⁰

Já no País Basco evidencia-se a acção da revista *Hermes* (1917-1922), que, não obstante as dificuldades advindas de um cenário de extremismo político e de intensa agitação social, contribuiu para a recuperação da consciência regional e para a busca de uma expressão artística autónoma.

²¹⁰ *Apud* SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, pp.198-9.

Também na Galiza se fazem sentir os ventos de renovação, mas desta vez sob a forma de ruralismo, onde se destacam figuras como Fernández Flórez ou Basílio Álvarez. Em 1907, surgiu a associação *Solidariedade Galega*, à semelhança da sua homónima catalã, e em 1916 vem à luz a primeira revista importante do galeguismo, *A Nosa Terra*. Em 1917, Ramón Cabanillas publica *Da terra asoballada*, onde se assume como o poeta da Raça, a voz do protesto agrário. Destaca-se igualmente Alfonso Rodríguez Castelao, que, em «Arte e galeguismo», defende a tradição da arte nacional medieval e a sua recuperação.

Outro grande representante do despertar nacionalista da Galiza foi Vicente Risco, que se notabilizou pela obra *Teoría do nacionalismo galego* e pela criação da revista *Nós*, «Boletín mensual da cultura galega», em 1920. Risco encarnou, de facto, as debilidades da mistura de elitismo e popularismo, de europeísmo sentimental e de paixão galega, característica do pensamento nacionalista galego da sua época.

Em «Ensaio d'un programa pr'o estudio da literatura popular gallega», Risco elabora uma caracterização da literatura tradicional galega: mescla de idealismo e de panteísmo, latinismo, medievalismo, elementos étnico-psicológicos (a mania depressiva e a saudade). Algumas destas características permitem, desde logo, descobrir pontos de contacto com a literatura saudosista portuguesa, dos quais destacamos, naturalmente, esse sentimento-ideia que encerra a essência da alma-pátria e que, segundo Pascoaes, não encontra correspondência em qualquer outro idioma/nação, a não ser na Galiza (e na Catalunha). A esta comunhão de ideias não deve ser indiferente o facto de que Vicente Risco foi colaborador d'*A Águia*, tal como Teixeira de Pascoaes o foi da revista *Nós*.

No cenário finissecular, proliferou igualmente uma literatura de tipo casticista, cujas principais características são a obsessão naturalista e o tom de denúncia, e que tem em José López Pinillos e Eugénio Noel dois importantes representantes.

Outro tema literário de bastante repercussão é o erotismo – ambientação lupanar, dignificação da prostituição, exaltação do amor livre –, sequela da persistência nacionalista, que se manifesta em obras como as de Alfonso Vidal y Planas ou Felipe Trigo.

Nas Canárias, onde predomina uma estreita relação entre pintores e poetas, destaca-se, por seu turno, Tomás Morales, que praticou o metro e ritmo modernistas (*Las rosas de Hércules*) com sentido plástico, colorido e musical. Na sua obra, reúne os

traços tradicionais da poesia canária (isolamento, intimidade, cosmopolitismo e sentimento do mar), a admiração pela natureza e o interesse pelos temas sociais.

Alonso Quesada incorporou o Simbolismo ao Modernismo canário (*El Lino de los sueños*). Por sua vez, Saulo Torón evoluiu do neo-romantismo ao intimismo (*Monedas de cobre*).

1.2.6 Características do Modernismo

Sistematizemos, enfim, as principais características do Modernismo, que, de certo modo, vinham já assomando ao longo desta Primeira Parte:

- individualismo;
- intimismo;
- sensualismo/erotismo;
- espiritismo/misticismo: os modernistas sentem-se fascinados pelo mistério, mergulhando nas profundezas da alma de forma a captar a essência da humanidade, os segredos do universo. “Visionarios por naturaleza, órficos por condición, místicos por exigencia y oficio, en las cavernas del ser buscaron al otro cuya presencia intuían”;²¹¹
- sincretismo: “La tendencia a juntar y, a ser posible, a armonizar a las diversas figuras, cuando no a las contrarias, estuvo muy difundida entre los modernistas.”²¹² Em *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán afirma: “con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte”²¹³;
- exotismo: modo de protesto/evasão que se direcciona para fora, em termos de espaço, e para trás, em termos temporais;
- medievalismo: face a uma sociedade fria e egoísta, a sociedade industrial e capitalista, os modernistas idealizam uma Idade Média onde prevalecem a solidariedade e a espontaneidade. Simultaneamente, também em termos formais se pretende imitar a simplicidade artesanal, o encanto e a graça, a transparência dos textos medievais²¹⁴;

²¹¹ GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.11.

²¹² *Idem*, p.13.

²¹³ *Apud* GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.118.

²¹⁴ MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, passim.

- cosmopolitismo: implica uma abstracção em relação às características locais, em busca das características essenciais, comuns a todos os seres humanos, que, segundo os modernistas, só em Paris, terra prometida e pátria universal, se poderiam encontrar;

- indigenismo: o mito de um mundo primitivo, mágico e puro, ao qual se acede mediante uma série de rituais purificadores, contrapõe-se ao da civilização actual, feita de aparências e retórica vã;

- irracionalismo;

- americanismo, castellanismo, catalanismo..., “provincianismos” – segundo Ricardo Gullón (*Direcciones del Modernismo*) - contrapostos ao cosmopolitismo de Darío;

- heterodoxia religiosa: o modernismo acolhe e reúne elementos ideológicos de tendências diversas (misticismo cristão, pitagorismo, budismo, orientalismo, iluminismo, teosofia, magia, hermetismo, ocultismo, cabalismo, alquimia, ...), entendendo-os como complementares;

- “el noventayochismo literario” – “la equivalente española del indigenismo hispanoamericano; una de las tendencias del modernismo.”²¹⁵ Caracterizam-no a reflexão moral, a preocupação política e o nacionalismo;

- esteticismo: “La convicción de que la poesía, la obra, es el último baluarte, el único reducto invulnerable del ser (contra la aniquilación) les hizo dedicarse con plenitud de esperanza a la invención salvadora, y de ahí la paradoja del esteticismo, entendida por tantos como fuga de la vida cuando en verdad simbolizaba el ansia de afirmarla, de hacerla eterna, trasmutándola en palabras imperecederas.”²¹⁶

Juan Ramón Jiménez, e, com ele, Ricardo Gullón, distinguem duas tendências fulcrais no Modernismo: a parnasiana e a simbolista. “En el modernismo, la tendencia parnasiana está representada por los poetas para quienes el principal objetivo era la forma impecable, ‘bella’; la estrofa tersa y, según se decía, ‘marmórea’. La dirección simbolista quería, al contrario, interiorizar la poesía, el intimismo visible en Bécquer, Martí, Rosalía y, mucho más tarde, en Rubén.”²¹⁷

Rafael Alarcón Sierra reconhece também estas duas vertentes do Modernismo, acrescentando que a parnasiana se caracteriza por completa ausência do sujeito lírico, pela passividade do receptor e pelo carácter estático da natureza, ao passo que a

²¹⁵ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.194.

²¹⁶ *Idem*, p. 39.

²¹⁷ *Idem*, p.11.

simbolista se demarca pela presença de um “eu” confessional e pelo envolvimento do receptor.

Ricardo Gullón precisa, no entanto, que são duas tendências permeáveis, que, por vezes, se manifestam concomitantemente nos mesmos escritores, como sucede nos casos de José Asunción Silva, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Julian Casal, José Martí, Leopoldo Lugones, ou de Manuel e António Machado.

Já Unamuno foi, segundo Gullón, um escritor modernista completamente impermeável ao parnasianismo, mantendo-se sempre fiel à vertente interiorizante, na linha dos percursores Bécquer e Rosalía de Castro.

Convém sublinhar que a vertente parnasiana do Modernismo, patente sobretudo na literatura hispano-americana (culto da forma externa, evasão para “outro lado”, criação de “paraísos artificiais”) foi muitas vezes acusada de alienação relativamente à realidade. Ainda que esta acusação fosse pontualmente fundamentada em exemplos extremos, note-se que o recurso ao sonho, a diferentes formas de evasão ou de mitificação de outras épocas/regiões é uma forma de escape mas significa, ao mesmo tempo, uma tentativa de reagir contra aquilo que está mal na sociedade actual e de o corrigir. Os “paraísos artificiais” criados são precisamente o inverso do que acontece na realidade – logo, não podemos considerar que os modernistas parnasianos se abstraem completamente do mundo real.

Assim assinala Ricardo Gullón: “Si hay evasión, no será de lo real, sino del mundo hostil y retrógrado que les cerca. La evasión puede ser en el tiempo o en el espacio; hacia dentro o hacia la lejanía. (...) Con frecuencia, el poeta se refugia en el pretérito para oponerlo al mediocre presente, impulsado por la idea falaz de que cualquier tiempo pasado fue mejor.”²¹⁸

Segundo J. R. Jiménez, o próprio Unamuno criou, à maneira dos modernistas hispano-americanos, uma pátria de ficção, evadindo-se do real: “Y el empeño de Unamuno frente a las piedras de Salamanca? Crear, sí, una patria en la poesía, convocando a la invención, y según sus leyes, intuiciones, briznas de una exigencia que no podía cuajar en los escritos de la prosa cotidiana, la de sus vidas y sus oficios.”²¹⁹

Na verdade, a par do culto da beleza, a reflexão moral e a preocupação política e social dominam também as obras dos modernistas hispânicos, como é visível, a título de exemplo, em *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío. Aí predominam

²¹⁸ GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.45.

²¹⁹ *Idem* p.19.

temáticas como a política, o amor a Espanha, a consciência da América espanhola, o receio dos Estados Unidos, ... Em “Los Cisnes”, o poeta entrelaça poesia intimista e poesia social: o cisne, anteriormente símbolo do erótico, é agora símbolo da aristocracia intelectual, e assume-se como sinal de esperança na salvação da raça e cultura hispânicas, ameaçadas pelo inimigo inglês.

Com efeito, o Modernismo vai conciliar o idealismo romântico e o liberalismo prático, como assinalou Ricardo Gullón: “Sin la tradición liberal, el riesgo de perderse en el nuberío o en la declamación idealista hubiera sido grande. La convicción de formar parte de una comunidad les obligó a pensar de modo realista y penetró la obra literaria. (...) Hay una verdad (...) encarnada a la belleza, una ética vinculada a la estética, a la armonía vital y creadora; esa ética refleja la luz de los valores inmarchitables: amor, libertad y justicia, tan ligados entre sí, que quien ataca a uno los ataca a todos.”²²⁰

Já em termos formais, a inovação do Modernismo resulta, segundo Manuel Machado, da ruptura com “las normas de la retórica vieja” e da consequente flexibilização da prosa castelhana “conforme a nuevos estados de espíritu y modernas celebraciones”²²¹. A mesma renovação da prosa vinha já exigindo Unamuno: “¿Llegaremos a hacer de esta lengua oratoria la del amplio y ondulante período, la del *así como...*, *así también*, del *sin embargo*, y el *en efecto*, y el *por lo tanto*, y el *entiendo*, *señores* y de toda clase de balancines, una lengua poética, suelta, de rápidas notaciones que se sucedan?”²²²

Uma nova concepção de ritmo se impõe, decorrente da simbiose entre poesia e música. Manifestação intuitiva, directa e inefável das profundezas da alma: eis a música para os modernistas hispânicos. Na linha de Verlaine, Darío defende a aproximação da poesia em relação à música: “Siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo”²²³.

Da união entre música e palavra resultaria uma entidade artística superior, reflexo do ritmo interior, da alma do Universo. Por sua vez, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche estabeleceram a correspondência entre música, natureza e alma, baluarte do pensamento e estética simbolistas.

²²⁰GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, p.56.

²²¹MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo, Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, p.153.

²²²Apud MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo, Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, p.153.

²²³DARÍO, Rubén, “Dilucidaciones”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p.66.

Por sua vez, em “Los Poetas de Hoy”, M. Machado esboça a nova concepção de ritmo da estética simbolista: no plano teórico, é a “emoção musical” que une a palavra e a alma e o reflexo ou símbolo do “ritmo interior” do universo e das ideias; no plano prático, é a base da renovação formal da poesia, tendente, em última instância ao verso livre e à ruptura de todas as normas²²⁴.

As inovações técnicas mais célebres ocorrem no âmbito da métrica, por influência do Parnasianismo francês e de Verlaine – estando, portanto, bem mais patentes na poesia hispano-americana, já que uma maior contenção formal se manifestou, desde o início, no lirismo peninsular.

O Modernismo insistiu, de facto, na importância do verso: através da selecção de vocábulos, acentos, sons e rimas, visava-se a harmonia. Em termos gerais, utilizou-se todo o tipo de versos, sobretudo os de redondilha maior.

Dada a variedade de versos utilizada, as estrofes tradicionais tornam-se inesperadas. Divulga-se o verso livre, símbolo da expressão pura, já cultivado por Whitman, pelos simbolistas franceses e por Rosalía de Castro. As formas tradicionais sobrevivem sobretudo no modernismo espanhol, que sempre tentou a fusão do popular e do culto.

A expressão é o recurso fundamental do artista modernista e é, ao mesmo tempo, simples e ornamentada. Sintaxe, semântica e léxico estão ao serviço da sensação. O vocabulário enriquece-se, a adjectivação é exuberante. Abundam as expressões sensoriais e sinestésicas bem como os termos de outras artes aplicados à literatura.

Para além do azul (que simboliza, como o mar, o infinito), as cores mais utilizadas são: o malva, o violeta, o lilás, o dourado, o cinzento, o pérola, o prateado, o marfim, o preto, o branco. Multiplicam-se também os aromas, que procedem de flores, de plantas exóticas, do corpo feminino. As flores dominantes são os lírios, os nardos, os mirtos, os crisântemos, os nenúfares e as rosas. Também as pedras preciosas contribuem para o delírio dos sentidos, quer pela cor, quer pelo seu valor simbólico.

Uma multiplicidade de instrumentos musicais serve as sensações auditivas: harpas, liras, flautas, pianos, etc. Surgem animais raros, fabulosos ou elegantes: dragões, cisnes, lebres, rouxinóis, leopardos, tigres, etc.

²²⁴ MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo, Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, passim.

Os cenários modernistas são quase sempre melancólicos. Aí, a mulher surge como algo sensual, erótico, e simultaneamente etérea, ideal. Nesta poesia, o amor é o sentimento que faz mover o mundo.

“Todo ello contribuye a crear un clima inconfundible y nuevo, expresado con un vocabulario audaz, sugerente y musical, con predominio de las palabras esdrújulas (ebúrneo, mágico, áureo, ámbito, ánfora, bronceo) extrañas al ritmo natural del castellano.”²²⁵

Os países mencionados são distantes ou exóticos, remetendo para o desconhecido. Nos títulos das obras literárias, predominam nomes arquitectónicos ou musicais, para significar a inter-relação entre as artes, fundamental durante o Modernismo.

1.3 Pascoaes e Unamuno nas coordenadas literárias do seu tempo

Terminamos este capítulo da mesma maneira que o encetámos, através das palavras incontornáveis de Joaquim de Montezuma de Carvalho, de que a distância de meio século, ainda assim, nos não separa.

“Vivem de insatisfação criadora. Baniram a paralisia mental. O seu reino é o do amor-guerra. E no clima do inconformismo, da revisão crítica do que o homem deve aceitar e repudiar, na busca quichotesca da verdade e da justiça, nessa correria de loucos que estão e não estão loucos, ei-los que destroem velhos ídolos e com mais razão e poesia criam outros. São novos escultores da Humanidade. (...) Ao frio da aceitação dogmática preferiram o tormentoso calor da dúvida. Possuíam as tais famintas asas que Nietzsche exigia para se amarem os abismos. (...) Renegaram o sossego da alma como se ele fosse um impudor à sua condição de seres com passaporte para o nada. Inquietou-os o problema da imortalidade da alma.”²²⁶

De facto, mais do que os paralelismos que se possam estabelecer entre Neo-Romantismo Saudosista e Modernismo ideológico (e eles foram mencionados “au fur et à mesure”), importa aqui salientar que Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno não foram só o neo-romântico saudosista ou o modernista ideológico, respectivamente.

²²⁵SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98. Rubén Darío*, p.49.

²²⁶CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, “Nota final”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, pp.59-60.

Resistindo às modas e aos “novismos”, eles foram e são poetas da Modernidade enquanto atitude.

Em carta a Pascoaes, o próprio Unamuno pressentiu que a sua poesia significava uma ruptura relativamente à literatura anterior e assumia um outro espírito: “Tenho a pretensão de que a minha poesia traz alguma coisa às letras espanholas de hoje (...). Aspiro à fusão da ciência e da arte, do pensar e do sentir, a pensar o sentimento e a sentir o pensamento, e isto é unidade. E, como lutador, trabalharei com denodo para impor a minha poesia, o meu modo de entendê-la e de fazê-la.”²²⁷

De igual modo, Eduardo Lourenço reconhece em Pascoaes a pioneira “intuição moderna”: “Em poesia alguma portuguesa se encontra encarnada e operante a intuição moderna por excelência que faz do homem (ser imaginante e imaginário) a substância mesma da Realidade”²²⁸.

Paralelamente, nos nossos dias, Manuel F. Patrício afirma que o futuro – a eternidade moderna, como vimos – “ocupou um lugar nuclear na actividade criadora de Pascoaes, (...) em particular, o futuro de Portugal”²²⁹.

²²⁷ Apud PASCOAES, Teixeira de Pascoaes, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, p.10.

²²⁸ Apud SÁ, M^ª das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p.191.

²²⁹ PATRÍCIO, Manuel Ferreira, “Teixeira de Pascoaes e o Futuro de Portugal”, in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, p.236.

II. AS CIRCUNSTÂNCIAS DO ENCONTRO ENTRE “AS ALMAS GÊMEAS DA IBÉRIA” E A IRMANDADE IDEOLÓGICA DAÍ DECORRENTE.

2.1 Pascoaes e Unamuno – História de uma amizade transfronteiriça

Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: “sus nombres ya van juntos por el mundo, pregoneros de una mutua comprensión y de una entrañable amistad”²³⁰.

Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcellos nasce a 2 de Novembro de 1877, em Amarante, filho de D. Carlota Guedes Monteiro e de João Teixeira de Vasconcellos, político e agricultor abastado. “Criado em altos sítios de granito, / Na vizinhança agreste do Infinito”²³¹ (“A Minha História”), passa a sua infância em S. João de Gato, sob o regaço da paisagem abençoada da Serra do Marão. Em Amarante, inicia os estudos na aula do Padre Sertório e frequenta, mais tarde, o Liceu. Em 1896, ingressa no curso de Direito – que concluirá com sucesso em 1901 –, na Faculdade de Coimbra. No entanto, não é o exercício da advocacia que o cativa, mas sim o das letras. Deste modo, em 1896, o poeta Teixeira de Pascoaes (que assim se chamava o Solar da sua infância bendita) inicia-se na carreira literária com *Embriões* (1895) – livro que cedo rejeitará – e *Belo* (1896), dedicando-se à poesia – a partir de então e até à sua morte, em 1952, – com uma entrega incondicional. “Alguém, maior do que eu, em mim, ressuscitava. // Eis a hora em que o Poeta se revela, / Nas trevas do Universo... / E, nas trevas, desponta nova estrela: / A luz divina do primeiro verso, / (...) // E desde então minh’alma transmontana, / Desnuda e agreste, ao vento das alturas, / tornara-se mais branda e mais humana, / Mais florescida de íntimas ternuras...”²³²: eis como em “A Minha História” (*Terra Proibida*), poema de cariz autobiográfico, se descreve o nascimento do poeta.

Poeta da Saudade, foi, porém, incompreendido por muitos, como é, desde logo, visível nas páginas d’*A Águia*, onde digladiam “O Arcanjo da Espada de um Relâmpago” (Pascoaes) e “o Homem da Espada de Pau” (António Sérgio). Recordemos ainda as duras palavras de José Régio: “Emoções, sentimentos, sensações, – tudo o que,

²³⁰ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Teixeira de Pascoaes y Unamuno – Breve Historia de una Amistad”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, pp. XXVI-XXVII.

²³¹ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 241.

²³² *Idem*, p.243.

por assim dizer, forma o coração *humano* do homem – é de somenos valor para ele: A sua angústia é espiritual, a sua tragédia de origem metafísica; isto é: quem nele canta é o homem atingindo esse grau superior de humanidade que o põe em comunicação com a vida das coisas, da paisagem, dos elementos e seres vivos; digamos o homem cósmico. (...) O homem quase só o interessa a ele em comunicação com a vida universal. (...) Assim se poderá dizer que Pascoais viu, com a lucidez do espírito, pelo menos certo aspecto profundo do génio da raça; mas, sabendo exprimir muito bem isso que viu, não exprime propriamente esse génio, cuja característica essencial talvez não seja o ver com a lucidez do espírito.”²³³

Todavia, à sua morte, inúmeros foram os testemunhos de admiração, de que reproduzimos aqui dois trechos, o primeiro de Jacinto do Prado Coelho e o segundo de José Marinho: “caso único na nossa literatura, pelo mágico poder de transfigurar a Natureza, pela gravidade e frescura do seu pensamento intuitivo, pela fidelidade do visionário às suas visões, pelo culto do humilde cheio de profundo significado, pela crença indefectível na ‘verdade da Imaginação’, pela força, abundância e beleza das palavras com que desvendou o ‘mundo espiritual’ – o seu mundo de sombras e proféticas iluminações”²³⁴; “Sob certo aspecto, Pascoaes tira toda a esperança aos simplificadores do Céu e da Terra, isto explica muito do afastamento e até dificuldade, para os que melhor o amaram, de o fazer compreender.”²³⁵

Ao longo da sua vida, Pascoaes publicou livros de reflexões e de doutrinação, ensaios, artigos para jornais, biografias, mas a sua paixão é, indubitavelmente, a poesia.

Miguel de Unamuno y Jugo nasce em Bilbau, em 1864. A sua biografia tem os rasgos típicos da de um intelectual incómodo. Professor catedrático de grego e mais tarde reitor da Universidade de Salamanca, é temido pelo seu fervor crítico, a ponto de ser expulso do reitorado e desterrado para a ilha de Fuerteventura pelo ditador Primo de Rivera a 21 de Fevereiro de 1924. Daí foge, em Agosto de 1925, para se instalar em Paris, onde lidera uma ardente campanha anti-monárquica, instalando-se nesse mesmo ano em Hendaya, perto da fonteira que separa França da Espanha. À sua pátria regressa apenas em Fevereiro de 1930. Durante a República de 1931, é deputado e cidadão de honra, mas denuncia simultaneamente os podres da política autonomista. Apoia

²³³ RÉGIO, José, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, pp. 102-3.

²³⁴ *Apud* SÁ, M^o das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 59.

²³⁵ *Apud idem*, p. 66.

inicialmente a rebelião militar de 1936, porém, face ao decorrer dos acontecimentos, rompe com o movimento. Amado por uns e odiado por outros, em 1936, Unamuno é alvo de um último escárnio: um enterro falangista.

Trata-se, com efeito, de uma personalidade batalhadora e conflituosa. Frequentemente, o seu primeiro opositor é ele próprio. Os principais objectos da sua crítica são: a literatura modernista e vanguardista; a tirania política e os vícios nacionais que lhe subjazem; Deus ou a tragédia da condição mortal do homem. Igualmente significativa é a recusa de qualquer tipo de camaradagem política ou intelectual, visível numa declarada incapacidade de adaptação perante as intimações do seu tempo, numa tremenda vontade de independência e numa imensa solidão.

A sua vasta obra estende-se de artigos de jornal a ensaios, de contos a romances, de dramas a poesias.

Unamuno publica o seu primeiro livro de poemas aos 43 anos, o que, desde logo, lhe confere o estatuto de poeta maduro. Estatuto que o próprio sujeito poético assume no poema inaugural de *Poesías*, referindo-se aos seus versos como a “flores de otoño”. Na verdade, já em 1899 alguns dos seus poemas são divulgados nas páginas de *Revista Contemporânea* e *Revista Nueva* – pelo que se conclui que inicia a sua actividade poética aos 35, o que não contraria o carácter outonal da sua poesia. O chamamento da Musa é, porém, definitivo e assume um carácter primacial na vida do escritor basco. Com efeito, Unamuno valoriza profundamente a sua condição de poeta, como atesta o seu discípulo Manuel García Blanco ao referir-se à sua “dilatada y trascendental empresa poética. Aquella en la que puso don Miguel su más auténtico yo”.²³⁶

Esta breve resenha biográfica denuncia, desde logo, origens sociais e culturais distintas, distintos modos de vida e distintas atitudes perante a vida, factores que, *a priori*, seriam obstáculo para uma amizade duradoura entre os autores.

Exemplares são, neste sentido, as palavras do Professor Doutor José Barros Dias, que me atrevo aqui a citar nos parágrafos que se seguem.

“No que respeita à esfera vivencial, o solitário amarantino e o pensador espanhol pareciam não reunir, *a priori*, condições para estabelecer uma relação de amizade duradoura. Pascoaes, radicado nas faldas do Marão, não dissociou a sua obra da terra em que nasceu e na qual optou por cumprir os seus dias, depois do

²³⁶ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Poesías I*, p.7.

fracasso das esperanças sentimentais alimentadas em relação a Leonor Dogge e da recusa do exercício da advocacia. Unamuno, por seu turno, nascido numa Bilbao que se animava económica e demograficamente com o incremento das actividades industriais e mercantis, manteve no seu horizonte de vida a cidade natal e Salamanca – urbes capazes de possibilitar a convivência e a autenticidade entre os seus habitantes.

O próprio trajecto vital de ambos os autores é diverso: Pascoaes, pertencente a uma família tradicional do Norte de Portugal, solteiro, concebe boa parte das relações humanas a partir de dois eixos da família – o materno, sobretudo este, que o acompanhará até ao último ano de vida, e o paterno. Unamuno, filho de um comerciante, órfão de pai muito cedo, entende boa parte das relações humanas a partir de um centro familiar bi-geracional, no qual ele se situa, depois de casado, como o patriarca.

Funcionário público, Unamuno colherá do Estado e da actividade de publicista a parte substancial dos seus proventos. Outro tanto não ocorre com Pascoaes que, após ter abandonado a cidade e a profissão, depois de pouco mais de dez anos de prática, encontrou os meios para a sua subsistência material na casa agrícola que herdaria de seu pai.

Por outro lado, o empenho directo de Unamuno na *res publica* espanhola, que o levará ao exílio, em 1924 – prolongado voluntariamente até ao início de 1930 – será, talvez, a causa principal de uma fadiga e de um desencanto que se tornarão notórios na senectude, patentes nos textos dos seus últimos anos de vida. Tal não acontece com Pascoaes que, até 1952, manterá uma alegria espantosa, na vida e nos escritos que nos legou.”²³⁷

Na esteira de Barros Dias, saliente-se que divergentes trajectos de vida – aliados às vicissitudes decorrentes da distância geográfica – serão, todavia, insuficientes para impedir a aproximação entre dois pensamentos/filosofias/metafísicas/poéticas de uma convergência ímpar – como pretendemos (re)confirmar. Sendo filhos de diferentes pátrias, pretendemos, neste ponto, esclarecer as circunstâncias que permitiram o encontro físico e, acima de tudo, espiritual entre “as almas gémeas da Ibéria”.

²³⁷ DIAS, J. M. de Barros, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno – Sociedade, Educação, Valores”, in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, pp. 216-7.

2.1.1 Primeiro contacto

Em 1905, Pascoaes deslocou-se a Salamanca propositadamente para conhecer Unamuno. Acompanharam-no na viagem sua irmã, Maria da Glória, e o poeta Eugénio de Castro, amigo comum, que o introduziu no círculo de amizades portuguesas do célebre pensador basco.

A propósito deste primeiro encontro, Unamuno afirmará mais tarde: “Conocí a Teixeira de Pascoaes aquí, en esta ciudad de Salamanca, recibiendo él el deslumbramiento de estas doradas torres. Después leí su *Sempre*, su *Vida ethérea*, y se me confirmó el poeta.”²³⁸

Nesse mesmo ano, o poeta amarantino escreve ao reitor salamantino as seguintes palavras: “Minha família e eu agradecemos infinitamente a V. E.cia, todas as inolvidáveis delicadezas e amabilidades que V. E.cia tão gentilmente nos dispensou. Creia V. E.cia que a nossa gratidão será eterna e que estamos em Portugal ás ordens de V. E.cia, onde o esperamos receber, em breve de braços abertos.”²³⁹ Por seu turno, em resposta a esta primeira carta, “don” Miguel devolve-lhe também demonstrações de afecto: “Salude a su familia y cuente como con un amigo con su afmo [afectísimo] Miguel de Unamuno.”²⁴⁰

Estão, assim, lançadas as bases de uma amizade que durará aproximadamente trinta anos, alimentada mais pela troca de correspondência do que por encontros físicos, e cimentada quer pela crítica literária recíproca quer pelos amigos comuns.

2.1.2 Outros encontros

Entre 1905 e 1936 (ano da morte de Unamuno), Teixeira de Pascoaes e “don” Miguel voltaram a encontrar-se presencialmente apenas em Portugal: no Porto, em 1906; em Amarante, na casa de Pascoaes, em 1907, e em Lisboa, em 1935.

Por que é a nação lusa o palco físico desta amizade? É a pergunta que se impõe. Motivos de ordem prática e de ordem espiritual presidem a esta escolha.

Antes de mais, os encontros entre Pascoaes e Unamuno integram-se nas múltiplas viagens a Portugal por parte deste último.

²³⁸ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 421.

²³⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 23.

²⁴⁰ *Idem*, p. 63.

Na verdade, Unamuno foi Conselheiro da Companhia de Caminhos-de-Ferro SFP (Salamanca-Fronteira Portuguesa), deslocando-se frequentemente ao Porto, para contactar com o seu congénere português, Cândido Emílio de Sena Cabral, pelo que possuía um passe gratuito, que lhe facilitava, naturalmente, as visitas ao país vizinho.

Além disso, as praias de Espinho e da Figueira da Foz eram o destino de férias eleito pela família de Unamuno.

No entanto, foi o fascínio pela paisagem física e humana descrita por autores portugueses que admirava, que instigou ainda mais o seu interesse por terras e gentes lusas, como ele próprio reconhece na sua primeira carta a Pascoaes: “cada vez me siento más aficionado a Portugal y a sus cosas.”²⁴¹

A sua primeira visita a Portugal remonta aos primeiros meses de 1904 e teve como destino Coimbra, que marca indelevelmente o seu espírito, conforme testemunha em *Andanzas y Visiones Españolas*: “Coimbra, Coimbra, tierra de encanto, ciudad bautizada por las lágrimas de Inés, vivero de la poesía de un pueblo que vive por el amor y por el amor muere. Coimbra, posada como una paloma junto al Mondego, ¡qué remanso en la corriente!”²⁴²

Coimbra, recorde-se, a cidade que acolheu Pascoaes nos seus tempos de estudante universitário, período doloroso em que o jovem amarantino sente disferirem o primeiro grande golpe no cordão umbilical que o ligava tão fortemente ao ventre do Marão. Lembremos, a propósito, os versos que o poeta lhe dedicou, testemunho deste misto de amor-ódio: “Paisagem de Coimbra, etérea Mágoa / E mimo de Paisagem, / Em ti, pousei os olhos rasos de água, / Tão saudosos de alguém que não existe / E que eu, jamais, na vida, esquecerei! / Vivi contigo, num idílio triste; / Ficou, em mim, chorando a tua imagem, / Depois que te deixei...”²⁴³

Em 1906, Unamuno desloca-se ao Porto, onde se encontra com Pascoaes, e em Junho de 1907, é recebido pela família Teixeira de Vasconcellos no Solar de Pascoaes, em Amarante. A respeito dessa experiência, embevecido, afirma: “Cuanto yo viva vivirá en mí la visión del Tâmega cruzando el encantado rincón de Amarante en tierras de Portugal. Guardaré para siempre – Dios quiera que para después de muerto – la memoria de aquellos días arrancados al tiempo en compañía de Teixeira de Pascoaes, y en el íntimo ambiente de su casa natal y solariega, y de aquella subida con él y con su

²⁴¹ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 63.

²⁴² UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, p. 429.

²⁴³ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 245.

generoso padre Teixeira de Vasconcelos a la cima del Marão, que tiende, como rendida cola, una falda dulce hacia las rientes tierras del Miño y se asoma, sobre escarpadas garras, a los campos de Traz-os-Montes”²⁴⁴.

Em 1908, a família de “don Miguel” veraneia em Espinho – o que permite ao patriarca excursionar até Aveiro e Braga, entre outros lugares. Aí trava conhecimento com Manuel Laranjeira, de um pessimismo e fatalismo absolutos – que não encontram outra solução senão a do posterior suicídio.

Em Novembro do mesmo ano, nova visita de Unamuno a Portugal, desta vez, a Lisboa, Alcobaça, Guarda e Figueira da Foz.

A propósito desta visita, no artigo “Guarda” de *Por Tierras de Portugal y España*, Unamuno interroga-se: “¿Qué tendrá este Portugal – pienso – para así atraerme? ¿Qué tendrá esta tierra, por de fuera riente y blanda, por dentro atormentada y trágica? Yo no sé; pero cuanto más voy a él, más deseo volver.”²⁴⁵

Em 1909, passou a Semana Santa em Viseu e é provável que se tenha encontrado com Pascoaes mais tarde, no Porto, a 26 de Junho.

Em Julho de 1910, de regresso de uma viagem às Canárias, a bordo do *Romney*, desembarca no Porto, e segue depois para a Serra da Estrela, de onde parte, então, para o Buçaco e para Coimbra.

Em Março de 1911, confessa a Laranjeira a vontade de retornar a essa “ tierra, tan dolorosa pero para él tan sedante”²⁴⁶ (*Cartas a Manuel Laranjeira*). E, com efeito, no Verão desse ano, vamos encontrá-lo no Porto.

Em 1914, Unamuno volta a passar o Verão na costa portuguesa, desta vez na Figueira da Foz, onde convive frequentemente com Joaquim de Carvalho. Antes de regressar a Salamanca, visita Buarcos e, uma vez mais, Coimbra.

Em Agosto de 1914, na Figueira da Foz, escreve o artigo “Coimbra”, onde se confessa enfeitiçado pela paisagem portuguesa: “No hay modo de penetrar en el alma elegiaca de la poesia portuguesa (...) no habiéndose dejado ganar del hechizo, un poco triste, de su paisaje mimoso”²⁴⁷.

Entre 1914 e 1935, Unamuno não pisará solo português: é a fase negra da destituição do cargo de reitor da Universidade salamantina, da ordem de desterro para

²⁴⁴ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 422.

²⁴⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, p.241.

²⁴⁶ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p.450.

²⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, p.428.

Fuerteventura dez anos depois, da fuga para Paris e do seu posterior estabelecimento em Hendaya, na fronteira entre França e Espanha. Entretanto, em 1930, regressa, vitorioso, do exílio e é alvo de inúmeros louvores por parte da República então instalada, obnubilados, porém, pela recente morte da esposa.

A última estada de Unamuno em Portugal data de 1935, por ocasião do centenário da fundação da cidade de Lisboa, a convite do serviço de Propaganda Nacional – o que não significa, de todo, qualquer adesão ou simpatia pelo regime ditatorial. Como membro de uma comitiva de autores estrangeiros, visitará então os Mosteiros dos Jerónimos, de Alcobaça e da Batalha e, por fim, o Panteão da dinastia de Bragança.

A respeito deste almejado regresso à nação irmã, afirma “don” Miguel: “Hacia ya veintiún años que no veía de ojo a Portugal, a mi Portugal, a ese gran pequeño pueblo que tanto me dio que sentir, que pensar y que soñar antaño y que me inspiró tantas impresiones recogidas en parte en mi libro *Por tierras de Portugal y de España*. Y es que muchas cosas, y de las más íntimas, de mi España no cabe comprenderlas – ni consentirlas – si no se conoce Portugal. Que está unido al resto de la Península Ibérica por sus espinazos rocosos en parte, mas sobre todo por los grandes ríos que enlazan ambos países, atravesándolos”²⁴⁸.

Por estes dias, encontrar-se-á com o amigo Fidelino de Figueiredo, claramente anti-salazarista, e dar-se-á também o seu derradeiro encontro com Pascoaes, no Hotel Avenida Palace, em Lisboa, aqui testemunhado pelo poeta português: “Jamais se me apagará dos olhos a sua derradeira aparição! Os homens desta estirpe não são aparências, mas sim, aparições. (...) Mal me viu no hall do Palace-Hotel, caminhou para mim dizendo: ‘Entonces tenemos que ser paulinistas e bonapartistas?’ E eu, sorrindo: ‘Não é Paulo, Cristo, e Napoleão o Anticristo? Temos de ser cristãos e anticristãos... ou pagãos. Cada humana criatura tem de encarnar dois deuses, pelo menos: Apolo e Cristo ou Jesús y Pan. Eis o ideal saudosista.” E divagamos sôbre o Dom Quixote e a saudade. (...) Conservo, na memória, a impressão que me causou aquela voz, que mal me tocou nos ouvidos se esvaiu... a voz dum fala só, mas já fantasma ao luar da morte. (...) Despedi-me dele, isto é, afastámo-nos um do outro, por toda a eternidade, como já existíramos afastados um do outro, antes do nascimento, por toda a eternidade”²⁴⁹.

²⁴⁸ UNAMUNO, Miguel de, “Lisboa y Toledo”, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, p.717.

²⁴⁹ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, pp. 424-5.

Com efeito, um ano depois, no último dia de Dezembro de 1936, morre Unamuno, “el hombre que más amó a Portugal de cuantos nos ha dado la historia de España”.²⁵⁰

E esse amor foi tal que motivou na crítica o estudo da “lusofilia unamuniana”, imprescindível aqui, a nosso ver, para uma melhor compreensão das relações entre o escritor basco e Pascoaes/Portugal e do projecto comum da Ibéria.

2.1.2.1 A lusofilia unamuniana

“De tantos vientos espirituales, Unamuno estuvo especialmente traspasado por los que soplaban del Oeste próximo”²⁵¹. Assim descreve Dámaso Alonso, no “Prólogo” à obra *Unamuno y Portugal*, de Julio García Morejón, a atracção de Unamuno pela literatura/cultura/gentes portuguesas.

Quanto aos autores portugueses não contemporâneos que mais fascinam “don” Miguel, D. Alonso refere Oliveira Martins, Eça de Queirós, Antero de Quental e João de Deus, a chamada “Geração de 70” – mais tarde, “os Vencidos da Vida” –, vozes que, como a do reitor salamantino, denunciam o marasmo ibérico, a podridão dos costumes nacionais e querem romper com o aburguesamento da arte e da vida. Porém, ao contrário da maior parte dos portugueses mencionados, a que a desilusão perante o fracasso dos seus ideais levou ao suicídio ou à morte, Unamuno representa uma atitude positiva, confiante no poder da vontade humana.

Por seu turno, Julio García Morejón (*Unamuno y Portugal*) refere ainda a admiração unamuniana por Camões, na literatura clássica, e por Almeida Garrett e Alexandre Herculano, na literatura romântica.

Paralelamente, *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, é, segundo Unamuno, “la novela de pasión amorosa más intensa y más profunda que se haya escrito en la Península y uno de los pocos libros representativos de nuestra común alma ibérica.”²⁵²

Saliente-se, neste ponto, a admiração de Pascoaes por alguns destes autores, mormente pelo poeta d’*Os Lusíadas* (“O *Cancioneiro* e a obra camoniana constituem os

²⁵⁰ GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno Y Portugal*, p. 90.

²⁵¹ *Apud idem*, p. 14.

²⁵² *Apud idem*, p. 281.

dois fundamentos indestrutíveis da nossa Raça”²⁵³) e pelo “penitente”, Camilo Castelo Branco (“Da vida e da obra de Camilo aproveitei apenas o que constitui o drama camiliano, profundamente humano ou religioso”²⁵⁴). Duas referências literárias comuns aos dois poetas, num universo de muitos outros nomes ressonantes da cultura mundial, de que o ambiente finissecular espanhol e português estava imbuído, como pudemos constatar na Parte I desta dissertação.

Parêntese à parte, retomemos o estudo da lusofilia unamuniana. Segundo J. García Morejón, Unamuno sentiu-se atraído não só pela paisagem, alma e letras lusitanas, como também pela sua psique.

Portugal seria, assim, a segunda pátria de Unamuno: “El autor de *Niebla* comprendió como pocos el alma portuguesa. Se sentía en Portugal como en su propia casa, a pesar de su reconocida inhibición en el extranjero. Pero este país no fue para él una nación extraña.”²⁵⁵

O fascínio unamuniano por este país foi, desde logo, comentado por Teixeira de Pascoaes: “Miguel de Unamuno pinta tão bem a nossa terra, como se nela houvesse nascido, e viu tão claro na sombra interior da nossa alma, como se ela houvesse transmigrado, por algum tempo, para o seu poderosíssimo cérebro.”²⁵⁶. No entanto, de acordo com o poeta amarantino, Unamuno não conseguiu captar a genuína tristeza portuguesa.

Na edição de 15 de Março de 1930 de *La Gaceta Literaria*, de Madrid, um jornalista de então, Novais Teixeira, menciona a sua alma como “a mais completa e exclusivamente ibérica que até hoje mundos conheceram.”²⁵⁷

Mais tarde, Agustín Esclasans, na sua obra *Miguel de Unamuno* (1947), confirma: “Todos los matices del alma portuguesa saturaron su alma española, y aquel íntimo iberismo, que en política no ha llegado a cuajar nunca, en literatura fue para él la piedra de toque de la mutua comprensión.”²⁵⁸

Em 1949, é a vez de Ernesto Giménez Caballero (*Amor a Portugal*) se referir à lusofilia unamuniana: “Siendo vasco y de adopción salmantina, Unamuno ha sido el

²⁵³ Apud COELHO, Jacinto do Prado, “Camões na óptica de Pascoaes” in *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 222.

²⁵⁴ Apud COELHO, Jacinto do Prado, “Camilo na interpretação de Pascoaes” in *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 232.

²⁵⁵ GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno Y Portugal*, p. 26.

²⁵⁶ Apud *idem*, p.32.

²⁵⁷ Apud *idem*, *ibidem*.

²⁵⁸ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 32.

más portugués de los escritores contemporáneos. Su sentimiento trágico de la vida no está en Kierkegaard: se inspira mucho más en las ánimas del Purgatorio portugués.”²⁵⁹

Por seu turno, Ángel Marcos de Dios refere-se a Unamuno como “un Camoens de España que se *preocupa* de ensalzar y amar al pueblo portugués con la mirada libre de intereses político-económicos”²⁶⁰.

Apesar de ter manifestado por inúmeras ocasiões a intenção de escrever uma obra exclusivamente sobre Portugal, Unamuno jamais o fez, deixando-nos outrossim *Por Tierras de Portugal y España*, ainda assim precioso testemunho da sua visão épico-lírica da paisagem e gente lusitanas. Não foi, com certeza, em vão que, no título do livro, o nome Portugal vem em primeiro lugar.

Esta obra contém, com efeito, interessantíssimos artigos sobre paisagem (“Desde Portugal”; “Las ánimas del purgatorio en Portugal”; “Braga”; “O Bom Jesus do Monte”; “Guarda”; “Un pueblo suicida”; “Alcobaça”) e literatura (“La literatura portuguesa contemporánea”, “*As Sombras de Teixeira de Pascoaes*”, “Eugénio de Castro”) lusas, que tanto fascinaram “don” Miguel.

Eis o retrato que Unamuno pinta do país vizinho nas páginas de *Por Tierras de Portugal y España*: “Representaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar, con los descalzos pies en el borde mismo donde la espuma de las gemebundas olas se los baña, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fue teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias.”²⁶¹

A tristeza, a dor, a angústia, o tédio, o pessimismo patriótico, a tragédia marítima e amorosa, o sebastianismo são os elementos que enformam a psicologia lusitana, na perspectiva unamuniana.

Não se trata, como vemos, de um retrato complacente. Em “Desde Portugal”, escreve: “La historia de Portugal (...) es, siglos hace, un continuado naufragio. (...) Aquí la mendicidad, la pordiosería, es una intuición más arraigada y más extendida aún que en España”²⁶².

²⁵⁹ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 32.

²⁶⁰ MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p.15.

²⁶¹ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p.124.

²⁶² UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, pp.206-7.

No entanto, os defeitos da nação vizinha não o afugentam. Ao contrário, cativam-no. Em carta de Dezembro de 1905, Unamuno manifesta a Pascoaes o seu interesse por Portugal: “Me interesa sobre todo el tedio portugués, el pesimismo patriótico, todo lo que hay debajo de aquel terrible verso de Nobre – *Amigos/ que desgracia nacer em Portugal!* (...) Quiero hablar también de esa forma especial de mesianismo: el sebastianismo.”²⁶³

Por sua vez, Teixeira de Pascoaes afirma, a respeito de *Por Tierras de Portugal y España*: “Nada se escreveu em livros estrangeiros, a nosso respeito, de mais belo, de mais profundamente interessante e verdadeiro. A nossa paisagem e a nossa alma aparecem ali, surpreendidas nos seus aspectos mais ocultos, transcendentais e originais.”²⁶⁴

2.1.3 Correspondência trocada

Quando Pascoaes e Unamuno se conheceram, em 1905, havia entre eles uma grande diferença de idades (Pascoaes tinha, na altura, 27 anos e Unamuno, 40) e de estatuto social (Unamuno era uma personalidade bastante reconhecida – e por alguns temida – no mundo cultural, político, social e religioso, ao passo que Pascoaes não ocupava ainda lugar de destaque no cenário português).

Contudo, nesta altura, Pascoaes escrevera já vários livros de poesia, e foi sobretudo o seu estatuto de poeta que cativou o reitor salamantino, que sentira entretanto o apelo da Musa mas ainda não publicara um só verso.

De facto, a poesia do bardo amarantino encantou Unamuno, como o próprio confessa em “Las sombras’ de Teixeira de Pascoaes”: “La sombra de estas poesias de Teixeira de Pascoaes no se disipará de mi alma sino cuando se disipe de ella la sombra de aquel dulce Tâmega, que va componiendo versos de neblina a los árboles, al mundo y a la dura roca, elegías de orvallo a la luz divina y endechas de remanso y cantos de agua...; es decir, nunca.”²⁶⁵

Na verdade, conforme M^a das Graças M. de Sá, Pascoaes era, nessa época, “uma das vozes mais vivas da literatura portuguesa no país vizinho: ‘No Ateneu de Madrid, por onde apareciam Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Manuel e Antonio Machado,

²⁶³ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 65.

²⁶⁴ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Júlío, *Unamuno y Portugal*, p.106.

²⁶⁵ *Apud* MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p.132.

Ortega e Gasset e, mais tarde, na Residência dos Estudantes, com Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Díaz Plaza, Dámaso Alonso, Ángel Barrios, entre outros, a sua poesia foi, muitas vezes, motivo de vivo diálogo entre os poetas de Espanha.²⁶⁶

Ambos os autores começam, a partir de então, a enviar um ao outro as suas obras e a trocar impressões sobre elas. Com efeito, mais tarde, por altura da morte de Pascoaes, Manuel García Blanco dará conta de que, efectivamente, a biblioteca de Unamuno está recheada de livros do poeta amarantino, anotados e marcados pelo uso.

A correspondência mútua será assim lugar de crítica literária recíproca.

A propósito das *Elegias* pascoesianas, escreve Unamuno a Pascoaes: “Las *Elegias* es acaso lo más hondo, por más sentido, y lo más sencillo que ha hecho usted. Su dolor, un dolor real y vivísimo, concentra y adensa su pensamiento poético curándole de una cierta indecisión vagarosa que no pocas veces le hace a usted alargar y prolongar las poesías, como si estuvieran sus ideas buscando forma, sin acabar de encontrarla. Aquí nacieron ya formadas. *Olhar eterno, Delírio, Minha alegria* (hermosísimo), *O encontro com o retrato* y tantas más. Y luego, cuántos versos, acá y allá, que son un hallazgo! Hay uno que me impresionó: ‘Quando me deito ao pé de minha dor’. Hay otros muchos. ‘O meu olhar as cousas anoitece...’ Em *Meditação* hay muchos de estos versos así”²⁶⁷ (carta de 28 de Julho de 1913).

De acordo com M^a das Graças M. de Sá, mercê da crítica favorável de “don” Miguel, a obra de Pascoaes conhece em Espanha uma projecção sem precedentes, nem mesmo em Portugal.

Em Fevereiro de 1914, Pascoaes comenta assim a obra *O Sentimento trágico da vida*: “O seu livro! Declaro-lhe que é das maiores cousas que tenho encontrado neste mundo. Sente-se que paira a imortalidade naquelas páginas sublimes contra a Morte. Não é o meu querido e ilustre amigo: é a alma castelhana vencendo o Anjo mau (...). Na verdade, não vi ainda obra de arte ou litteraria que traduzisse o genio hespanhol com mais vigor e sublimidade.”²⁶⁸

Unamuno elabora vários comentários à obra de Pascoaes, entre os quais dois artigos no *Ahora* de Madrid, sobre a obra *São Paulo*, que o poeta português acolhe com grande reconhecimento: “Não calcula a impressão que me causou o seu magnifico

²⁶⁶ SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p.55.

²⁶⁷ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Teixeira de Pascoaes y Unamuno – Breve Historia de una Amistad”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, pp. XXI-XXII.

²⁶⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 42.

artigo! É um trabalho admirável que, infelizmente, não mereço (...). E' uma honra que eu nunca esquecerei, o ser apreciado por um dos maiores e mais nobres espiritos da Raça latina. Receba um grande abraço de profundo reconhecimento”²⁶⁹ (1934).

De facto, nas epístolas trocadas, são frequentes as demonstrações de amizade e de admiração mútuas, ainda que as mais entusiastas caibam a Pascoaes, que se assume claramente como um discípulo unamuniano: em carta de 1905, dirige-se a Unamuno como “meu querido mestre”, e em Dezembro de 1909, afirma ter “sêde d’essa luz” que é qualquer obra do poeta salamantino. Por sua vez, este dirige-se ao bardo amarantino como “meu fiel”, “meu querido” ou “meu estimado amigo”.

Em carta de Março de 1909, ficam bem patentes a inquietação e o espírito lutador de Unamuno: “¡Vértigo, vértigo, vértigo! Lucha! Trabajo! La paz y el sosiego son terribles. El fragor del combate nos impide oír el rumor de las aguas eternas e profundas que van diciendo el todo es vanidad. La lucha, el trabajo, engendran la compasión mutua, que es el amor; la paz no engendra sino envidia.”²⁷⁰

A solidão é, para ele, um refúgio, como se depreende de carta de Janeiro de 1910: “Y que hermosa soledad! Cuando la vulgaridad se espesa tanto en torno de uno esta soledad es un consuelo”²⁷¹. O seu iberismo é também evidente: “Cada día me siento menos europeo y más ibérico”²⁷².

Simultaneamente, nas páginas destas missivas constam comentários recíprocos às grandes produções do espírito de ambos os escritores. Em cartas de 1905, comentam o Quixotismo de Unamuno. Assim, Pascoaes afirma: “D. Quichote, atravez as paginas imortaes do livro de V., transfigura-se em divindade, é o verdaeiro Deus moderno, a mais bella aspiração de nossas almas! (...) Barcelona é, na verdade, a Jerusalem do Occidente. D. Quichote reinará no Occidente (...). D. Quichote é o nosso Deus e D. Miguel de Unamuno o seu Propheta”²⁷³.

Através da leitura das suas cartas, apercebemo-nos também da participação de Unamuno na actividade literária da Renascença Portuguesa, de que Pascoaes foi (como vimos) o principal mentor. Em Setembro de 1911, o poeta português convida o amigo a integrar o movimento: “A *Aguia* vae tornar a aparecer, como orgão d’uma Sociedade litteraria, intitulada – Renascença Portuguesa. Esta sociedade tenciona nomeá-lo socio

²⁶⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 27.

²⁷⁰ *Idem*, p. 71.

²⁷¹ *Idem*, p. 76.

²⁷² *Idem, ibidem*.

²⁷³ *Idem*, p. 24.

honorario, em atenção ao carinhoso amor que o meu querido amigo tem dedicado a Portugal. O fim da Sociedade é revelar ‘a alma lusitana’, integrá-la nas suas qualidades essenciaes e originarias.”²⁷⁴ E, de facto, Unamuno aceita o convite, enviando algumas colaborações para a revista: os sonetos “Portugal” e “Cuando, Señor, nos besas con tu beso” bem como um artigo sobre Guerra Junqueiro, intitulado “Nada menos que todo un poeta”.

A respeito do nobre propósito renascentista escreve don Miguel: “Nobilísimo esfuerzo! Pero, responden las gentes? Y no hay en todo eso algo de turriemburnismo, tal vez de suicídio espiritual cuando la pátria portuguesa pasa por lo que está pasando? No lo sé, y a las veces pienso que ustedes, los de la Renascença, han tomado el mejor papel y el más patriótico al tomar el de María y no el de Marta. Acaso están ustedes preparando y formando los salvadores del mañana”²⁷⁵ (Carta de 28 de Julho de 1913). O seu interesse pelo projecto saudosista é tal que manifesta intenção de o promover na América: “hace unos dias envié al ‘Heraldo de Cuba’, diario de la Habana, un artículo sobre la obra de la ‘Renascença Portuguêsa’ y la revista ‘Águia’. Y ahora allí, en Cuba, quiero hacer respecto al movimiento literario portugués lo que hice en Argentina. Y lo haré también en el ‘Mercurio’, revista de Nueva Orleáns, que circula en gran parte de América.”²⁷⁶

Em Abril de 1914, Pascoaes atesta, por seu lado, o profundo entusiasmo na divulgação do Saudosismo: “A Renascença P. atirou-me para a vida activa, eis-me a pregar a Saudade por várias terras do Paiz! E isto também é interessante porque é quixotesco. (...) O que é certo é que o povo (...) se vae entusiasmando, presentindo qualquer cousa que lhe fala, embora vagamente, á alma.”²⁷⁷

Este epistolário dá igualmente testemunho do labor poético dos autores. Em Junho de 1906, Unamuno afirmara: “Yo estoy muy metido en eso de poesía, y como le decía hace unos meses apenas hago sino versos. Ellos me han subido espontáneamente del corazón a la cabeza; han sido el natural desahogo de tormentas íntimas por que voy pasando.”²⁷⁸

²⁷⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 38.

²⁷⁵ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Teixeira de Pascoaes y Unamuno – Breve Historia de una Amistad”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, p. XXII.

²⁷⁶ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 435.

²⁷⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 46.

²⁷⁸ *Idem*, p. 66.

Por sua vez, em Agosto de 1920, Pascoaes refere-se à revisão a que submete as suas obras: “O meu trabalho tem sido corrigir os meus livros que estão todos prompts a entrar no prelo.”²⁷⁹

Entre 1920 e 1934, dá-se uma pausa neste epistolário, devida decerto às circunstâncias íntimas da vida de cada um, já que em 1934 se retoma. Em carta de 27 de Maio, Pascoaes lamenta a recente morte de Concha, a mulher tão amada de Unamuno: “Feriu-me a notícia da morte de sua esposa e mãe, como diz. Nós temos de acreditar na vida eterna!”²⁸⁰. É a derradeira carta entre ambos.

2.1.4 Amizades transfronteiriças

Segundo Ángel Marcos de Dios, nos seus exemplares *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, as primeiras amizades portuguesas de “don” Miguel foram Leite de Vasconcelos e Guerra Junqueiro. Na verdade, o relacionamento com Vasconcelos deve ser o mais antigo, uma vez que a correspondência trocada remonta a 1898.

De acordo com Unamuno, foi Junqueiro quem primeiro despertou o seu interesse por Portugal.

É provável que se tenham conhecido em 1898, quando o português, acompanhado pela família, visitava Salamanca. Desde então, encetam uma amizade de que são testemunho quer a correspondência quer os vários encontros, e que só terminaria com a morte do poeta português, em 1923 – ocasião pela qual Unamuno redige em homenagem póstuma o artigo “Nada menos que todo un poeta” – publicado então n’*A Águia* –, que refunde mais tarde sob o título “En memoria de Guerra Junqueiro” (Julho de 1923).

Recorde-se, entretanto, que Guerra Junqueiro é também amigo de Pascoaes. Ao comentar o livro de poemas *Sempre*, é evidente a admiração do poeta maduro pelo “recém-poeta” amarantino (se se me permite o neologismo): “O meu amigo é naturalmente poeta. Sente o ideal, o amor, a dor, a piedade, o enigma das coisas, o mistério infinito. Na linha vibrátil e inconsciente dos seus versos, passam, confusas e inominadas, as vozes íntimas da Natureza, os suspiros vagos da Criação. Melancolias de Outono, orações de luar vivo e de sol a morrer, êxtases de encanto, penumbras, sonhos,

²⁷⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 53.

²⁸⁰ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Teixeira de Pascoaes y Unamuno – Breve Historia de una Amistad”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, p. XXIV.

sobressaltos, em árvores tristes, harpas eólicas de saudades, e, em firmamentos religiosos, constelações imensas de lágrimas. Tal se me afigura, na essência, o seu poema.”²⁸¹

Unamuno será então assunto de conversa entre ambos, em cafés e cervejarias do Porto, onde se encontravam com frequência.

Por seu lado, em carta de 8 de Fevereiro de 1900, o poeta basco revela a Rubén Darío a estima e a admiração que nutre por Junqueiro: “La outra tarde la pasé toda entera com mi amigo el gran poeta portugués Guerra Junqueiro”²⁸². É *Pátria* a obra junqueiriana que mais impressiona Unamuno: “Nuestra patria, España, no ha dado aún una voz profética como la de Guerra Junqueiro, en *Patria*, que entone el salmo de la contrición colectiva histórica.”²⁸³

Pátria e *Os Simples* contribuirão, inegavelmente, para a formação da visão épico-lírica unamuniana de Portugal: a primeira mostra-lhe uma nação que sofre e se purifica pela Dor; a segunda revela-lhe o Portugal campestre, humilde e aprazível.

“Don” Miguel aprendeu também muito com as pródigas conversas que mantinha com o poeta português. Falavam de variadíssimos assuntos: literatura, política, religião, história, filosofia, etc. Ao espanhol cativava particularmente o jogo dialéctico do verbo junqueiriano.

É durante a sua primeira visita a Portugal (recorde-se, a Coimbra), em 1904, que Unamuno trava conhecimento com Eugénio de Castro, Mendes dos Remédios e o editor França Amado. Ainda nesse ano, será Castro quem acompanha Pascoaes a Salamanca e quem o apresenta a Unamuno, como amigo comum.

Castro foi, como vimos (Parte I), um dos introdutores da estética simbolista em Portugal, cultivando, portanto, o barroquismo verbal tão pouco caro a Unamuno. Como tal, chegou a merecer-lhe algumas críticas pejorativas: “Nunca me he explicado el éxito, entre ciertos escritores americanos, del *Belkiss*, del portugués Eugénio de Castro. Cuando no ve la intensa poesía del campesino portugués (y no la ve cuando no la refleja), es que su poder poético es bien menguado”²⁸⁴.

No entanto, o carácter do poeta português (no dizer de Unamuno, “un excelente sujeto, noble y sencillo”²⁸⁵), a devoção que este lhe dedicou desde o primeiro encontro,

²⁸¹ *Apud* SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 36.

²⁸² *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 373.

²⁸³ *Apud idem*, p. 379.

²⁸⁴ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 391.

²⁸⁵ *Apud idem*, pp. 397-8.

e a sua obra *Constança* conquistaram a admiração de “don” Miguel, de maneira que ambos se tornaram grandes amigos.

Constança era, segundo García Morejón (*Unamuno y Portugal*), a única obra de Castro capaz de interessar o poeta basco, que se lhe refere nos seguintes termos: a “más profundamente portuguesa, aquella en que su alma ha conseguido vibrar más al unísono con el alma de su pueblo. (...) La lírica de *Constança* es la más alta y más noble lírica, aquella que, siendo profundamente colectiva, es por eso mismo profundamente personal.”²⁸⁶ Na óptica de Unamuno, a personagem principal configurava, por si só, um símbolo de Portugal, “de ese hermosísimo y desgraciado Portugal que desde el día lúgubre de Alcazarquivir parece querer vivir vagamente sumergido en ensueños de pasadas grandezas.”²⁸⁷ Logo, *Constança* contribuiu para a construção da visão épico-lírica unamuniana de Portugal.

No Verão de 1908, em Espinho, Unamuno conhece Manuel Laranjeira, com quem enceta também uma intensa amizade, logo anunciada a Pascoaes, em carta de 1909: “En Espinho conocí a un hombre interesantísimo y muy inteligente, el Dr. Manuel Laranjeira. Sus cartas son admirables”²⁸⁸.

Na verdade, Pascoaes e Laranjeira são também amigos, conforme testemunha J. García Morejón: “El poeta de Espinho tuvo muchos e buenos amigos. Entre ellos, personas del talento de Teixeira de Pascoaes, Guerra Junqueiro, Antônio Carneiro, João de Deus Ramos, hijo, Pedro Blanco, excelente músico radicado en Oporto, Antônio Patrício, João de Barros, Luís Pinto Ribeiro y Amadeu de Sousa Cardoso.”²⁸⁹ Saliente-se, aliás, que o foram também Laranjeira e Junqueiro, de tal forma que, numa metáfora musical de improviso, poderíamos falar de um “quarteto” de amigos: Pascoaes/Unamuno/Junqueiro/Laranjeira.

Mas fechemos o parêntese e voltemos à amizade entre “don” Miguel e Manuel Laranjeira, tão abruptamente interrompida com o suicídio do atormentado médico e escritor português.

Foi, de facto, a sua condição de atormentado, de atormentado e triste português, que cativou Unamuno: “¡Oh, aquellos paseos por Espiño, a la vera del mar resonante, del mar que canta naufrágios y esperanzas, aquellos paseos com el pobre Laranjeira, a ver ponerse el sol entre las olas lejanas, o junto a los tristes piñares! Mi pobre amigo

²⁸⁶ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 406.

²⁸⁷ Apud *idem*, p. 405.

²⁸⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 70.

²⁸⁹ GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 447.



había perdido la antigua fe y no podía creer tampoco en la ciencia, no podía creer que la ciencia nos traiga la felicidad; ¿le culparemos por ello?”²⁹⁰

Este traça assim a história do começo desta amizade: “Apenas llegué a ésa, me hablaron de usted, pero de tal modo – y fue en son de elogio – que me suscitaron prejuicios en su contra. Mas no bien le hablé, en media hora se disiparon y después, en los días que ahí pasé, el mayor atractivo que para mí tenía Espiño y lo que hiba a hacer que prolongase mi estancia más de lo que pensé en un principio, eran nuestras conversaciones en el ‘Chinês’ y en la Avenida”.²⁹¹

Por seu lado, Laranjeira confessa-se igualmente absorvido pela personalidade unamuniana: “Unamuno partiu e o dia tem para mim um aborrecimento sem fim. (...) Tenho a sensação de que ainda há quem viva a vida, e que a vida não é a mesma farsa pelintra e ordinária de todos os dias.”²⁹²

O “agonista” português não chega a alcançar o porquê de tão súbito interesse por parte de Unamuno, a quem tanto admirava: “Não compreendo a afectuosidade desta criatura por mim que sou um espírito seco, desabrido.”²⁹³

O facto é, porém, que a Laranjeira confessa o “agonista” espanhol as suas “penas íntimas”: o medo da morte (“Y ello se complica con que creo que mi corazón, el de carne, envejece de prisa. Los médicos le llaman a esto aprensión; otros, neurastenia”²⁹⁴), o “creciente desencanto” – sentimentos que presidiram à escrita de *Rosario de Sonetos Íntimos*.

Por sua vez, o autor de *Comigo* não se cansa de tecer elogios ao poeta basco: “Parece-me, ao contrário duma opinião geral, que V. não é um filósofo nem o que se chama um homem de ciência: é antes de tudo e acima de tudo um artista. O filósofo e o sábio não raciocinam com a lógica afectiva. A lógica afectiva é um instrumento de arte. Que o julguem um filósofo, isso que importa? Quando muito, isso significa que V. é artista adentro duma categoria de emoções que ainda muitos não atingiram.”²⁹⁵

Mais do que a obra do amigo português, é a conversação que mais entusiasma Unamuno: “Fue Laranjeira quien me enseñó a ver el alma trágica de Portugal, no diré de todo Portugal, pero sí del más hondo, del más grande. Y me enseñó a ver no pocos

²⁹⁰ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 451.

²⁹¹ Apud *idem*, p. 450.

²⁹² Apud *idem*, p. 458.

²⁹³ Apud *idem*, p. 450.

²⁹⁴ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel, *Obras Completas – Poesía I*, p. 1

²⁹⁵ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 457.

rincones de los abismos tenebrosos del alma humana. Era un espíritu sediento de luz, de verdad y de justicia. Le mató la vida. Y al matarse, dio vida a la muerte.”²⁹⁶

Pouco tempo depois da morte de Manuel Laranjeira, a “Gazeta de Espinho” publica um número especial em sua memória, que dá voz a muitos dos seus amigos. Aí, Pascoaes descreve-o, comovido: “Êle era um verdadeiro temperamento: espontâneo e sincero, embora orientado... Quero eu dizer que o seu espírito, mais intelectual do que instintivo, mais inteligente do que criador, deixava-se dominar pelas idéias ambientes, em vez de obedecer a sua íntima e própria expansão. Êle era ao mesmo tempo, um sensível, no sentido mais belo da palavra: um perfeito e generoso coração.”²⁹⁷

Anos mais tarde, Fidelino de Figueiredo refere-se-lhe como “homem de aguda sensibilidade intelectual e de brava independência de carácter”²⁹⁸.

Curiosamente, Figueiredo é outro dos portugueses com quem Unamuno estabelece laços de amizade dos mais significativos. O traço de união entre ambos é, sem dúvida, o ideal ibérico. De facto, são as obras sobre o Hispanismo (sobretudo *As duas Espanhas*) que chamam a atenção de Unamuno sobre o historiador e ensaísta luso, pela sua “penetración imaginativa y cordial de nuestra historia”²⁹⁹. Este, por seu lado, estava bem ciente da lusofilia unamuniana: “Era, no âmago da sua consciência, muito português. (...) Amava com ternura a minha terra e percebia-lhe o misterioso feitiço.”³⁰⁰

Encontrar-se-ão pessoalmente uma única vez: em 1935, aquando da última estada de Unamuno em Portugal, que coincide também com o seu derradeiro encontro com Pascoaes, por ocasião do centenário da fundação da cidade de Lisboa. Inicialmente indignado com a aceitação, por parte de Unamuno, de um convite vindo do Estado Novo, de que Fidelino era claro opositor, o ensaísta português evita o contacto com o amigo espanhol. No entanto, a força da amizade impõe-se e, a pedido do poeta basco, Figueiredo acede ao encontro.

Há ainda a referir, na última fase da vida de Unamuno, o epistolário trocado com o jovem Vitorino Nemésio, que, em 1929, lhe expõe as suas ideias iberistas: “Hoje, mais do que nunca, acredito na possibilidade de uma comunhão peninsular de aspirações”³⁰¹.

²⁹⁶ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 456.

²⁹⁷ Apud *idem*, p. 448.

²⁹⁸ Apud *idem*, *ibidem*.

²⁹⁹ Apud *idem*, p. 503.

³⁰⁰ Apud *idem*, p. 485.

³⁰¹ Apud MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p.38.

Feito o traçado das amizades portuguesas mais significativas de Unamuno, salta à vista um facto que, a nosso ver, é importante para a compreensão da comunhão espiritual entre o poeta basco e o poeta amarantino: directa ou indirectamente, o nome de Pascoaes como que se imiscui nas ligações entre Unamuno e Portugal, seja como amigo de longa data de Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro e Manuel Laranjeira, seja como referência decerto imprescindível para um cultivador do Hispanismo como Fidelino de Figueiredo. Concluimos, assim, que, “do lado de cá da fronteira”, Unamuno sentiu-se atraído por algumas das pessoas, obras e ideologias que fascinaram também Pascoaes.

Passemos, agora, às amizades espanholas de Pascoaes. Na verdade, as grandes personalidades do país vizinho com quem o bardo português desenvolve laços de cariz amistoso pertencem, essencialmente, às suas dilectas Catalunha e Galiza. Lembremos, a propósito, algumas passagens do profeta da Saudade reveladoras desta predilecção: “O único povo que sente a Saudade é o povo português, incluindo talvez o galego, porque a Galiza é um bocado de Portugal sob as patas do leão de Castela...”³⁰²; “O nosso Cancioneiro é a maior prova da natureza essencialmente lusitana da Saudade. Não há outro povo, além do catalão, que a compreenda e viva como nós. E assim se explica a profunda e já secular simpatia que prende as duas nacionalidades da Ibéria.”³⁰³ Recordemos ainda que Pascoaes dedica *Marânus* à Galiza, referindo-se-lhe como “terra irmã de Portugal.”³⁰⁴

Todavia, não dispomos, nesta fase da investigação, de dados suficientes sobre um possível envolvimento de Unamuno, como “terceiro elemento” de tais amizades. Limitamo-nos, portanto, a fazer um breve inventário das ligações Pascoaes-Espanha, que contamos ver aprofundadas em tese de Lurdes Correia Fernandes a publicar brevemente na Editora Assírio&Alvim.

Sabemos por testemunho de Joaquim de Montezuma de Carvalho, amigo do poeta amarantino, da sua estima por personalidades da vida cultural espanhola, presentes ou passadas: “Numas férias de estudante (lembra-te António Luís Moita?) passadas em casa de Teixeira de Pascoaes, num elegíaco Outubro de 1952, tive ocasião de verificar quanto Espanha vivia em seu espírito. A Espanha de Rosalia de Castro, de

³⁰² *Apud* SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.191.

³⁰³ *Apud idem*, pp.198-9.

³⁰⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p.163.

Santa Teresa de Ávila, de Unamuno, de San Juan de la Cruz, de Eugénio d’Ors, de Gabriel y Galán, de Cervantes, de Castela³⁰⁵.

Em Junho de 1918, a convite do catalão Eugeni d’Ors, Pascoaes participa – com o texto que publicará, um ano depois, sob o título *Os Poetas Lusíadas* –, nos “Cursos Monográficos de Altos Estudos e de Intercâmbio”, ministrados no Institut de Estudis Catalans de Barcelona, onde manifesta, desde logo, admiração por poetas como Rosalía de Castro (poetisa galega mencionada na dedicatória de *Marânus*³⁰⁶), Joan Maragall (escritor catalão, situado entre o Modernismo e o *Noucentisme*), Verdaguer ou Ribera i Rovira (colaborador d’ *A Águia* e a quem já se referira anteriormente como “eminente escritor catalão”³⁰⁷). Aí, convive com Fernando Maristany, poeta, tradutor das suas poesias para espanhol e forte entusiasta da sua obra. Simultaneamente, colabora em *La Revista*.

Eugeni d’Ors recorda com emoção esta viagem em *El Nuevo Glosario*: “No olvidaremos nunca, Teixeira de Pascoaes, que en la primavera de 1918 vivimos una semana en tu compañía. Viniste a profesar en nuestro Seminario Filosófico un curso sobre los poetas portugueses. Te tuvimos al lado, como padrino de rumbo, en ocasión del bautizo de nuestra primogénita Biblioteca Popular. Nos recitaste tus elegías y las elegías de tus hermanos de raza. Una tarde nos hiciste llorar con cantos populares y con los de Frei Agostinho de la Cruz. Otra tarde lloraste tú, porque subías al tren, en la asfixia apesadumbrada del mes de julio.”³⁰⁸ Destas linhas se depreende a amizade entre ambos, como aliás das visitas que o escritor catalão fez ao Solar de S. João de Gatão.

Em carta de 19 de Junho de 1920, Unamuno escreve a Pascoaes, dizendo-lhe que estivera recentemente com Eugeni d’Ors, aquando de uma conferência que o escritor catalão dera em Salamanca, e que ambos conversaram muito sobre o poeta português e sobre a esplêndida paisagem de Amarante: “Hablamos mucho de usted, de esse espléndido Amarante y del melindroso Tâmega, flor de Portugal”³⁰⁹. Como não identificar aqui uma tríade de amizades?

Entretanto, nesse mesmo ano, surge a primeira edição espanhola de *Terra Proibida*, traduzida pelo também poeta Valentín de Pedro. A partir de Julho desse ano,

³⁰⁵ CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, “Nota final”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, p.62.

³⁰⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, in *Obras Completas – Poesia*, v.III, p.163.

³⁰⁷ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.199.

³⁰⁸ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 439.

³⁰⁹ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Teixeira de Pascoaes y Unamuno – Breve Historia de una Amistad”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, p. XXIII.

Pascoaes inicia com o artigo “D. Quixote e a Saudade” uma colaboração com a revista *La Vanguardia*, de Barcelona, que um ano antes recenseara uma antologia da sua poesia: *Pascoaes – Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*.

A par de outros membros da “Renascença Portuguesa”, o poeta amarantino vai também colaborar na revista nacionalista galega *Nós* (1920), “Boletín mensual de cultura gallega”, dirigida por Vicente Risco, criador da “Teoria do Nacionalismo Galego”, para a qual terá contribuído o convívio intelectual com Pascoaes e Leonardo Coimbra.

Em 1923, aquando da edição em Espanha de *Regresso ao Paraíso*, traduzida por Fernando Maristany, o poeta português é convidado a discursar na Residência de Estudantes de Madrid, num ciclo de conferências iniciado por Eugénio de Castro. Aí, conhece Federico García Lorca, sobre quem exerce um fascínio tremendo, conforme este último lhe confessa em carta datada do Verão de 1923: “Nunca olvido los días que pasamos juntos en la Residencia de Estudiantes, ni se me puede borrar de la memoria su figura, tan llena de castidad y de pura poesía”³¹⁰. Voltarão a encontrar-se em San Sebastián.

Mais tarde, em 1925, F. Maristany e Ribera i Rovira colaboram em *A Universidade*, número único de homenagem a Pascoaes.

2.2 A irmandade ideológica: primeiros passos para uma leitura comparada

“Sintonia teórica”³¹¹ eis a expressão adoptada por J. M. de Barros Dias para dar conta de tal convergência de pensamentos. Aí, refere como ideologias/conceitos comuns: o patriotismo, a “paideia” como ideal de formação dos povos peninsulares; a concepção de educação como promoção de valores, sendo que no topo da escala axiológica estão os valores religiosos; o espiritualismo; o anti-racionalismo; a recusa do catolicismo.

Ao longo da leitura de ambos os autores, as semelhanças são, com efeito, evidentes. Numa obra que é simultaneamente filosófica, metafísica e poética, estão plasmadas várias características comuns: a inquietação religiosa; a busca do Ideal; o misticismo; a recusa do mundo exterior bem como da lógica e da razão; o refúgio na

³¹⁰ FERREIRA, António Mega, *Fotobiografia de Teixeira de Pascoaes*, p. 81.

³¹¹ DIAS, José Manuel Barros, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: Sociedade, Educação, Valores” in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, p.215.

intimidade do poeta a par da sua missão profética; o sentimento nostálgico, saudoso; o culto do paradoxo; o amor da pátria; o binómio Alma-Natureza (a explorar na Parte III do presente trabalho).

Propomo-nos então aprofundar tais pontos de contacto, sob quatro linhas de investigação: as preocupações e projectos comuns; as afinidades filosóficas; as afinidades metafísicas; as afinidades poéticas.

2.2.1 Preocupações e projectos comuns

A psicologia dos povos peninsulares foi assunto que deveras interessou estes dois autores. Em 1908, trocam correspondência sobre o “Ideal Ibérico moderno”. Na óptica de Unamuno, “es una obra de amor y de cultura hacer que Portugal y España se conozcan mutuamente. Porque el conocerse es amarse. El conocimiento engendra amor y el amor conocimiento”³¹². De igual modo, pensa Pascoaes: “E’ realmente preciso que a Hespanha e Portugal se conheçam e amem para que possam realizar um dia, alguma cousa de grande e heroico neste mundo.”³¹³ E acrescenta ainda: “na Hespanha [o Ideal Ibérico] é a resurreição e transfiguração de Dom Quixote feita pela sua penna genial; em Portugal a synthese de Jesus e Pan, como revelação do genuino, mas nunca lembrado, sentimento religioso da raça lusitana.”³¹⁴

A paisagem portuguesa será determinante para a concepção de Iberismo/Hispanidad de ambos. A respeito da sua estadia em Amarante, quando recebido no Solar Pascoaes, Unamuno afirma: “¡Ay, cuando nos mirábamos y hablábamos de cerca, en aquellos días de Amarante, riberas del Tâmega, al pie del Marão, en la Lusitania ibérica, en ese Portugal que se me adentró en lo que en mí escribe de cerca! (...) En esa bendita tierra de Camões aprendí la intimidad ibérica.”³¹⁵

Já Pascoaes adianta que Unamuno teve em Coimbra a sua “visão total da Ibéria. (...) A paisagem coimbrã deu-lhe uma impressão original, o que quer que era de novo e delicado e de uma tristeza indefinida: a expressão elegíaca da Ibéria”³¹⁶.

No cenário ibérico, Pascoaes manteve laços afectivos estreitos com a Catalunha e com a Galiza, em detrimento de Castela, que muitas vezes acusou de aridez tanto

³¹² PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 69.

³¹³ *Idem*, p. 31.

³¹⁴ *Idem*, p. 30.

³¹⁵ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p.113.

³¹⁶ *Apud* FRANCO, António Cândido, “A voz gravada de Teixeira de Pascoaes”, in *Espacio/Espaço – Revista de literatura en dos lenguas*, p. 16.

material como espiritual. A ideia de um domínio espanhol sobre Portugal é-lhe portanto perfeitamente inconcebível. Na verdade, o vate saudosista considerava que a salvação da sua pátria dependia apenas da revelação íntima da missão espiritual do seu povo.

Unamuno considerava que a sua língua, e conseqüentemente, o seu povo deveriam dominar culturalmente a Península Ibérica, chegando a afirmar que não deveria existir “un pedazo de cielo sin una idea española”³¹⁷.

Na verdade, a sua concepção de Iberismo vai-se desenvolvendo e alterando ao longo do tempo, considerando, em certa fase, “hispanicos” todos os povos de língua portuguesa e espanhola.

No entanto, serão os povos peninsulares o alvo do seu estudo. Assim, segundo ele, o complexo ibérico seria constituído por Portugal, Galiza, Catalunha e o resto da Península. A raça ibérica seria uma só, com as particularidades inerentes a cada região. A Península era, assim, um todo unitário.

As ideias unamunianas sobre a *hispanidad* são publicadas sob o título *A Conferência de D. Miguel de Unamuno*, pela *Gazeta da Figueira*, em Agosto de 1914.

Nessa conferência, o orador recorda vários pontos de união entre Portugal e Espanha: ambos constituíram a Hispânia durante a romanização, levando “uma vida se não comum, paralela, mais ainda na vida cultural do que na política”³¹⁸; lutaram juntos contra o inimigo mouro; partilharam, durante a Idade Média, um mesmo guia espiritual, Santiago de Compostela; ambos levaram a cabo os descobrimentos geográficos, contribuindo largamente para o Renascimento; ambos viram nascer, durante a Renascença, as figuras cimeiras das suas literaturas, Camões e Cervantes. Como tal, é hora de renovar a comunhão cultural entre as duas nações, quebrada nos dois séculos anteriores.

Entretanto, em comentário a uma revista lançada em Barcelona em 1915, intitulada *Ibéria*, Unamuno esclarece o seu conceito de Hispanidade e seus propósitos: através desta revista, os distintos povos comunicariam entre si, nas várias línguas, o que lhes permitiria conhecer melhor as suas diferenças, para captar simultaneamente as semelhanças.

O escritor basco tinha já apadrinhado um projecto de uma revista ibérica, que acolhesse as produções literárias de Espanha, Portugal e da Catalunha, escrita nas três

³¹⁷ Apud DIAS, José Manuel Barros, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: Sociedade, Educação, Valores” in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, p.220.

³¹⁸ Apud MARCOS DE DÍOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p.225.

línguas, da iniciativa do poeta catalão Joan Maragall, seu amigo íntimo. Todavia, dificuldades pragmáticas e a morte do catalão levaram “don” Miguel a abandonar o projecto. A propósito da malograda iniciativa, Unamuno afirmaria mais tarde: “Hallagábame el llegar a tener un órgano de aproximación espiritual entre los pueblos ibéricos de distintas lenguas. (...) Y téngase en cuenta que no abjuro de mis deseos y mis esperanzas respecto al porvenir de esas lenguas y a su fusión un día. ¡Mas nunca por la fuerza!”³¹⁹.

Por sua vez, Pascoaes procura caracterizar o “génio ibérico”: “um complexo de sensualidade e misticismo, que encerra um sentido da vida original, idealista e pessimista ao mesmo tempo”³²⁰. Na sua opinião, a sentimentalidade peninsular resulta da fusão de Soror Mariana, “a obscura paixão saudosa”, e de S^{ta}. Teresa de Ávila, “a paixão erótico-mística”.

Segundo o poeta do Marão, a alma ibérica caracteriza-se pela “dualidade do bio e do psíquico”: por um lado, “é bruxa e tem pacto com o demónio”; por outro, “é santa e abraça o culto de Jesus. Nela, a santa e a bruxa existem conflituosamente.” Além disso, “a sua natureza é mais sentimental que intelectual, mais poética que filosófica”³²¹.

Na perspectiva unamuniana, a uma alma comum, a alma ibérica, corresponde, necessariamente, uma literatura comum, a literatura ibérica: “Quién no conoce ya esta trágica figura de Antero de Quental, (...) la más trágica figura de nuestra literatura ibérica, incluyendo en ésta la castellana, la portuguesa, la catalana y la gallega?”³²²

Neste sentido, afirma, a propósito da obra *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco: “la novela de pasión amorosa más intensa y más profunda que se haya escrito en la Península y uno de los pocos libros representativos de nuestra común alma ibérica.”³²³

Quanto à questão linguística, quer Unamuno quer Pascoaes são apologistas de uma simplificação da ortografia, de modo a facilitar a comunicação entre os dois povos. No entanto, o sonho do reitor salamantino vai mais além da comunhão espiritual: trata-se da fusão linguística, no sentido de oficializar o castelhano como língua ibérica – que deveria resultar não de imposição política/material, mas de uma imposição espiritual resultante do confronto espontâneo de ideias. Por sua vez, Pascoaes defende que certas

³¹⁹ Apud MARCOS DE DIÓS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, pp.36-7.

³²⁰ Apud FRANCO, António Cândido, “A Voz Gravada de Teixeira de Pascoaes”, in *Espacio/Espaço – Revista de literatura en dos lenguas*, pp. 15-6.

³²¹ Apud *idem*, p. 16.

³²² Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p.218.

³²³ Apud *idem*, p. 281.

palavras da Língua Portuguesa devem permanecer inalteráveis, intraduzíveis, o que equivale a uma ortografia nacionalista.

Conforme Julio García Morejón, a “Hispanidad”, na perspectiva unamuniana, era sinónimo de irmandade espiritual/moral e não supunha, em absoluto, um regime político federalista: a autonomia de cada país envolvido era imprescindível para a comunhão de espíritos/ideias que se pretendia: “El iberismo unamuniano (...) lo concebimos como la afirmación de una necesidad orgánica de comprensión mutua, fraternal, entre pueblos hermanos que han cobrado autonomía e independencia.”³²⁴

De igual modo, Ángel Marcos de Dios sublinha o carácter puramente espiritual do Iberismo unamuniano: “Cual es su iberismo? Un destino espiritual común, ibérico. La historia de ambos países ha sido paralela y su espíritu regido por unas mismas coordenadas espirituales”³²⁵.

Já Barros Dias aponta, em certos aspectos, para um choque de concepções: “A serem postas em prática, não colidiriam a Espanha idealizada por Pascoaes, com a Espanha idealizada por Unamuno? Até que ponto o Portugal de Unamuno, esse *triste pueblo de suicidas*, é compatível com um Portugal de raiz durimínia capaz de regenerar, sem hesitações, o todo do tecido pátrio?”³²⁶

Na verdade, apesar do fervor com que projectaram a união espiritual/cultural dos povos peninsulares, sob o conceito de “Ibéria”/ “Hispanidad”, nenhum destes autores sequer cogitou a ideia de submeter politicamente o seu país ao país vizinho. Tratava-se, antes, de uma tentativa de aprendizagem recíproca, no sentido do crescimento espiritual de cada nacionalidade.

De facto, quer Unamuno quer Pascoaes amaram profundamente as suas pátrias e dedicaram parte considerável das suas vidas/obras a denunciar os seus vícios e a idealizar um ressurgimento nacional. Neste sentido, Unamuno foi designado de *praeceptor e excitator Hispaniae*³²⁷ por Ernst R. Curtius. Paralelamente, perto da década de 20, Valentín de Pedro, poeta espanhol, contemporâneo de Pascoaes, afirma no “Prefacio” à tradução de *Terra Proibida*: “Pascoaes es un poeta hondamente nacional, sin que esto excluya su universalidad. Pertenece a la nueva generación que está

³²⁴ GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p 357.

³²⁵ MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p.33.

³²⁶ DÍAS, José Barros, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno – Sociedade, Educação, Valores”, in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, p. 221.

³²⁷ *Apud* MAINER, José-Carlos, “Miguel de Unamuno”, in *Modernismo y 98*, p. 239.

elaborando un renacimiento patrio, basado en la revelación de los más puros y originales valores de la raza”³²⁸.

2.2.2 Afinidades filosóficas

Na obra *Unamuno y Portugal*, ao estudar, de entre as amizades portuguesas de Unamuno, a que o prendeu ao poeta amarantino, J. García Morejón reconhece em ambos uma estreita relação entre poesia e filosofia, socorrendo-se então das palavras de Joaquim Montezuma de Carvalho (“uno de los que mejor han comprendido el alma pascoaesiana”³²⁹): “um e outro (Unamuno e Pascoaes) pensaram e escreveram como se a Poesia e a Filosofia fossem irmãs gémeas”³³⁰.

Na verdade, conforme Pascoaes, não há poesia sem filosofia (e vice-versa): “Em todo o poeta verdadeiro existe um filósofo adormecido, como existe um poeta adormecido em todo o verdadeiro filósofo. O poeta filosofa depois de cantar e o filósofo canta depois de filosofar”³³¹.

Pensamento filosófico e pensamento poético caminham a par, “criação estética e concepção do mundo (...) vão-se moldando em conjunto, crescendo em simultâneo, fundindo-se numa amálgama em que já não é possível destringir onde começa e acaba o poeta, e onde principia e finda o filósofo”³³².

Assim confessa Unamuno: “Acaso en el fondo sea mi concepción del universo poético más que otra cosa, y de raíz poética mi filosofía y mi odio a la ideocracia y mi amor a lo inconcreto, indiferenciado, proteico, palpitante de vida.”³³³ Na linha de Coleridge, também Unamuno postula que “todo o poeta é filósofo”: “la filosofía portuguesa – y creo que también la española – es poética y sólo en verso puede expresarse adecuadamente.”³³⁴

Por conseguinte, como crítico da obra pascoalina, o ideólogo salamantino reflectiu também sobre a filosofia poética do bardo amarantino: “es una filosofía sombrosa – no sombría. Las realidades se diluyen y disuelven en sombra en ellas, y las sombras se cuajan y consolidan en realidades. El sueño y la vela pierden sus linderos,

³²⁸ PEDRO, Valentín de, “Prefacio”, in PASCOAES, Teixeira de, *Tierra Prohibida*, p.3.

³²⁹ GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 420.

³³⁰ *Apud idem, ibidem.*

³³¹ Apud SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p.132.

³³² *Idem*, p.73.

³³³ Apud MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939) - Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p. 42.

³³⁴ *Apud* GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 438.

derritiéndose uno en otro: la vida se convierte en sueño y el sueño en vida. Y así resulta una filosofía infantil y antigua, de la infancia del hombre y de la infancia de la humanidad, de cuando el poeta era algo sagrado y espontáneo.”³³⁵

Ao longo da sua reflexão, Unamuno reconhece semelhanças entre ambas as filosofias poéticas: “Para Teixeira de Pascoaes, la obra del hombre tiene más realidad que el hombre mismo. (...) Doctrina ésta expuesta varias veces – yo mismo la he desarrollado en mi *Vida de D. Quijote y Sancho*”³³⁶ (“Las sombras’ de Teixeira de Pascoaes”). Recordem-se, com efeito, as seguintes palavras do ideólogo basco: “Realidad’ deriva de ‘real’ y ‘real’ de *res*, cosa. Suele contraponerse a lo real lo ideal y a la realidad la idealidad. ¿Pero es que las ideas no son tan verdaderas como lo que llamamos cosas? Más verdaderas por ser más duraderas. Y aun la verdad de las cosas está en su idealidad. (...) Todos los héroes de lo que llamamos ficción, todos los hombres arquetipos y creadores – nadie crea más que un héroe de ficción – viven no por lo que se llama el realismo.”³³⁷

Ao ler *São Paulo*, Unamuno admite que aqueles poderiam ser os seus pensamentos, aquelas poderiam ser as suas palavras: “Este libro es, en gran parte, uno de mis espejos. ¡Y cómo me da a conocer a mí mismo! ¡Cuántas cosas vistas en él son más mías que las mías mismas!”³³⁸

Por sua vez, em artigo de 27 de Abril de 1914 intitulado “A Nova Renascença”, Pascoaes sugere também uma aproximação no cotejo do pensamento saudosista e quixotista.

“Na península ibérica alvorecem dois Pensamentos que hão-de lutar pelo predomínio neste maravilhoso recanto do Planeta: - o pensamento saudosista e o pensamento quixotesco. O primeiro representa uma forma pagã do Cristianismo, animada por um sonho misterioso, indefinido, por um remoto além de lembrança e esperança, como que a longínqua sombra de Deus ou, antes, a *Saudade de Deus*... E assim, o *pensamento saudosista*, lusiada, é alegre e triste – alegre porque vê Deus, e triste porque o vê apenas em remoto corpo de lembrança. (...) O *pensamento quixotesco* é uma nova forma de catolicismo, animado por um *Deus de incerteza*... A dúvida é a base dramática desta crença.

³³⁵ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, pp. 436-7.

³³⁶ Apud MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, p.127.

³³⁷ UNAMUNO, Miguel de, “Pirandello y Yo”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, p. 498.

³³⁸ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 438.

A *Saudade de Deus* representa um estado de alma dolorido. (...)

A *incerteza de Deus* representa um estado de alma doloroso, criador de tragédia. À Saudade, ao nosso idílio místico de bucólica melancolia, opõe-se D. Quixote, em desespero, lutando pela sua própria realidade contra a dúvida que o tenta eclipsar! (Veja-se Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento tragico en los hombres y los pueblos*).

A *saudade de Deus* e a *incerteza de Deus* são a própria essência do pensamento *saudosista* e *quixotesco*, isto é, da alma portuguesa e da alma castelhana.”³³⁹

Assim distingue magistralmente Pascoaes dois dos sistemas de ideias (elevados a Filosofia, Metafísica ou Religião) mais originais da Península Ibérica no raiar do século XX: o Saudosismo, fruto do seu estro, e o Quixotismo, “filho espiritual” de Miguel de Unamuno. No entanto, por detrás desta distinção, subjaz, desde logo, uma filiação comum: a inquietação religiosa, a propensão da alma humana para Deus. Enquanto o vate português procura a resposta num Sentimento-Ideia, a Saudade, o profeta espanhol busca-a num ser de ficção, investido de uma realidade superior à da mera existência humana, “don Quijote de la Mancha”.

Ao longo da sua *quête* do Ideal, Pascoaes crê firmemente ter encontrado “o segredo da Alma Portuguesa”: a Saudade – presença constante na literatura e no sentir do povo português e maiusculada em toda a obra pascoaesiana. Em torno deste conceito, o poeta-filósofo cria uma concepção geral do Homem e do mundo, de semente lusitana, mas cujo alcance é universal Segundo ele, “a Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça: o seu estigma divino, o seu perfil eterno”³⁴⁰.

Pascoaes associa de tal modo a Saudade e a alma nacional que postula que tal vocábulo não tem um equivalente satisfatório em nenhuma outra língua. De facto, perto da década de 20, Valentín de Pedro, poeta espanhol, contemporâneo de Pascoaes e tradutor de algumas das suas obras, ao traduzir *Terra Proibida* recusa-se a fazê-lo relativamente a esta palavra. Respeita, deste modo, o pensamento do autor, de cujas palavras se serve no “Prefácio” da mesma obra: “nosotros somos en verdad, el único Pueblo que puede decir que en su lengua existe una palabra intraducible a otros idiomas, la cual encierra todo el sentido de su alma colectiva. El alma lusitana se concentró en

³³⁹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, pp. 30-1.

³⁴⁰ Apud COELHO, Jacinto do Prado, “Saudosismo”, in *Dicionário de Literatura*, v. 4, p. 1006.

una sola palabra y en ella existe y vive, como en la pequeña gota del rocío la imagen del sol inmenso. Sí; la palabra Saudade es intraducible”³⁴¹.

Pascoaes pretende elevar a Saudade “à altura duma Religião, duma Filosofia e duma Política, portanto. Dentro dela, Portugal, sem deixar de ser Portugal, poderá realizar os maiores progressos de qualquer natureza”³⁴². O seu discurso reveste-se, portanto, de um carácter messiânico.

Com efeito, através desta interpretação nova da Saudade, Pascoaes e os saudosistas crêem poder descobrir a essência da alma colectiva: “Nascendo ela do casamento do Desejo carnal ou pagão com a Dor espiritual ou cristã, a Saudade é também a Tristeza e a Alegria, a Luz e a Sombra, a Vida e a Morte. Ampliada à Natureza, a Saudade é a própria alma universal, onde se realiza a unidade de tudo quanto existe” (*O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*).

Quando o povo alcançar a verdade da sua raça, então Portugal estará pronto para ressurgir. Como cita Jacinto do Prado Coelho, “é preciso, portanto, chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os povos: Renasci!”³⁴³

Em carta de Junho de 1920, Unamuno mostra-se também ele possuído pela Saudade, fusão de lembrança e esperança, de recordação e desejo: “Acordarse es vivir. De las esperanzas de recuerdos pasamos a los recuerdos de esperanzas.”³⁴⁴

No entanto, o herói do pensamento/alma castelhanos é, na perspectiva unamuniana, “el Quijote”. E daí nasce o Quixotismo como sistema de ideias: “Porque existe um quixotismo filosófico, sem dúvida, mas também uma filosofia quixotesca.”³⁴⁵

No seu ideário, o quixotismo encarna “todo um método, toda uma epistemologia, toda uma estética, toda uma lógica, toda uma ética, toda uma religião principalmente, quer dizer, toda uma economia ao eterno e ao divino, toda uma esperança no absurdo racional.”³⁴⁶

Unamuno faz repousar tal teoria na crença de que a heróica irredutibilidade de D. Quixote é uma característica do modo de ser dos espanhóis: a não-resignação face à realidade e o empenho fervoroso em encontrar soluções alternativas, de acordo com a

³⁴¹ Apud PEDRO, Valentín de, “Prefacio”, in PASCOAES, Teixeira de, *Tierra Prohibida*, p.6.

³⁴² Apud COELHO, Jacinto do Prado, “Saudosismo”, in *Dicionário de Literatura*, v. 4, p. 1006.

³⁴³ Apud *idem*, *ibidem*.

³⁴⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 90.

³⁴⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 228.

³⁴⁶ *Idem*, p. 235.

íntima vontade do indivíduo. Assim, “a filosofia surge-me, na alma do meu povo, como a expressão de uma tragédia íntima, análoga à tragédia da alma de D. Quixote, como a expressão de uma luta entre o que mundo é, de acordo com o que a razão da ciência nos mostra, e o que queremos que seja, segundo o que a fé da nossa religião no-lo diz. E, nesta filosofia, está o segredo de que possamos dizer que somos, no fundo, irredutíveis perante a kultura, quer dizer, que não nos resignamos a ela. Não, D. Quixote não se resigna, nem ao mundo nem à sua verdade, nem à ciência ou lógica, nem à arte ou estética, nem à moral ou ética.”³⁴⁷

Para este pensador, o grande problema espiritual do espanhol é conseguir enfrentar o ridículo perante si mesmo e para consigo próprio: “A tragédia humana, intra-humana, é a de D. Quixote com o rosto ensaboado, para que a criadagem dos duques e os próprios duques, tão servos como ela, dele se riam. *Eis aqui o louco!*, dir-se-iam.”³⁴⁸ Na sua opinião, a loucura do fidalgo da Mancha detém a solução para o resolver.

Segundo Unamuno, é preciso encarar o ridículo e superá-lo, para alcançar a imortalidade. “O nosso louco sublime, o nosso modelo, D. Quixote, depois de ter destroçado, com duas cutiladas, aquela a modos que meia armadura, que vestiu com o capacete, *voltou a fazê-la de novo, pondo-lhe umas barras de ferro por dentro, de tal maneira que ficou satisfeito com a sua fortaleza, e, sem querer fazer dela uma nova experiência, exercitou-se com ela e considerou-a como uma arma de finíssimo encaixe*. E, com ela (...) se imortalizou. Quer dizer, pôs-se a ridículo. Pois foi pondo-se a ridículo que D. Quixote alcançou a imortalidade.”³⁴⁹

O *excitator Hispaniae* acredita, de facto, que a alma do cavaleiro andante sobrevive intemporalmente na alma do povo espanhol. “E o que deixou D. Quixote?, direis. E eu dir-vos-ei que se deixou a si mesmo, e que um homem, um homem vivo e eterno, vale por todas as teorias e por todas as filosofias. Outros povos deixaram-nos, principalmente, instituições, livros; nós deixámos almas. Santa Teresa vale por qualquer instituto, por qualquer *Crítica da razão pura*.”³⁵⁰

Por sua vez, nas páginas saudosistas d’*A Águia*, Pascoaes afirma: “Eu digo como Miguel de Unamuno (...): ‘Hay que saber ponerse en ridículo, y no solo ante los demás, sino ante nosotros mismos... Pues fue poniéndose en ridículo como alcanzó su

³⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 233.

³⁴⁸ *Idem*, p. 229.

³⁴⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 222.

³⁵⁰ *Idem*, p. 234.

inmortalidad Don Quijote”³⁵¹. E continua, unamunianamente: “Sim: eu quero ser ingénuo, e mesmo, se possível, ridículo, quixotesco, delirante.”³⁵²

Em suma, ambos os poetas crêem ter encontrado solução para o enigma, para o abatimento desolador das respectivas almas nacionais. Pascoaes encontrou-a no culto de um sentimento; Unamuno, no de uma personagem. Ambas as soluções supõem uma mesma recusa da realidade em prol da imaginação, da lógica em prol do ridículo/ingénuo, como condição *sine qua non* para captar a essência do Universo e, quem sabe, no cume dos seus anseios, entrever Deus.

À semelhança dos seus criadores, não estarão tais soluções ligadas pelo mesmo “cordão umbilical espiritual”? Escutemos Pascoaes, em carta a Unamuno, datada de 1908: “D. Quixote e Jesus e Pã são parentes muito proximos, talvez irmãos; oxalá que elles venham ainda a governar a Terra.”³⁵³

E, na sua senda do vate amarantino, atrevemo-nos a perguntar: Não pode o Quixotismo ser a Saudade de D. Quixote? E o Saudosismo – ou “Sebastianismo Esclarecido”³⁵⁴, no dizer de Leonardo Coimbra –, a Saudade de D. Sebastião, cavaleiro andante português, que partiu para lutar contra moinhos de vento, vencendo o seu próprio ridículo, e que se espera regresso “em manhã de nevoeiro”...?

2.2.3 Afinidades metafísicas

Para Pascoaes, poesia é também metafísica: “Só ela nos leva ao conhecimento *do que é* (temos de empregar o verbo *ser*) antes e depois da vida e da existência, isto é, de Deus [...]. Este conhecimento é supra-racional ou metafísico, o contrário do conhecimento científico definido e geométrico.”³⁵⁵

O vate amarantino reconhece, pois, na postura metafísica a suprema atitude do escritor – “O que há de mais interessante num escritor é a sua atitude metafísica” (*O Penitente: Camilo Castelo Branco*) – e na poesia religiosa, transcendente, a verdadeira Poesia.

Por sua vez, J. R. Jiménez destaca o carácter metafísico da poesia unamuniana: “Unamuno es quien influyó de modo principal en restaurar lo metafísico en la poesía

³⁵¹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.214.

³⁵² Apud *idem*, p.227.

³⁵³ PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, p. 31.

³⁵⁴ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, passim

³⁵⁵ Apud SÁ, M^o das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p.127.

española moderna”³⁵⁶. Assim Luis Felipe Vivanco (*Introducción a la poesía española contemporánea*): “En ningún otro poeta español se dan tan apretadas como en él estas tres dimensiones de la existencia: la metafísica, la religiosa y la poética.”³⁵⁷

Na verdade, a Arte é, segundo Pascoaes, a forma de aceder à essência do Universo, de conquistar a eternidade: “Só por intermédio da Arte nos aproximamos do nosso autêntico ser e até do Ser”³⁵⁸ (*Dois Jornalistas*). Poesia e metafísica fundem-se, a religião subjaz à poesia: “O verdadeiro sentimento poético é sempre religioso.”³⁵⁹

O sujeito poético pascoaesiano pressente algures um Além, na esperança de se livrar do pesadelo que é a realidade: “Assim em torno à minha alma existe / O clarão dum mistério inextinguível, / Que esta alma em o ver sempre persiste... // (...) A realidade assim não pode ver, / Fugindo só prà esfera do Mistério, / Onde pensa beijar astros a arder. // Ali procura a estrela dum império / Que lhe ilumine a vida ingrata e nua / (...) // (...) Do triste sonhador o olhar profundo / Foi, pelo céu, em busca d'alvoradas / Que nunca pôde achar cá neste mundo.”³⁶⁰

A inquietação religiosa é uma constante na obra pascoaesiana, como observa Albert Vigoleis Thelen: “místico cosmofónico, titán y recluso de un Dios no creído que, no obstante, tantísimo llegó a preocuparle”³⁶¹.

O próprio Pascoaes se confessa atormentado na sua busca: “Não passo dum homem que tenta aproximar-se da Verdade religiosa. E este esforço é terrível, pelos obstáculos que encontra, derivantes da concepção que temos hoje da vida e do universo e da nossa própria experiência quotidiana.”³⁶² De facto, o escritor amarantino reconhece o carácter dúplice da sua postura em relação à divindade, designando-a mesmo de “ateoteísmo religioso”, já que resulta da “dúvida, aliada a um anseio místico inerente à nossa adâmica natura.”³⁶³

Por seu lado, Unamuno, o poeta, pergunta: “¿Eres Tú creación de mi congoja,/ o lo soy tuya?/(...) ¿Por qué hiciste la vida?/ ¿Qué significa todo, qué sentido/ tienen los seres?/(...) ¿Qué hay más allá, Señor, de nuestra vida?/ Si Tú, Señor, existes,/ ¡di por

³⁵⁶ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p.8.

³⁵⁷ Apud *idem*, p.9.

³⁵⁸ Apud SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 133.

³⁵⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Arte de Ser Português*, p.81.

³⁶⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Belo in Obras Completas – Poesía*, v.I, pp. 99-100.

³⁶¹ THELEN, Albert Vigoleis, “Teixeira de Pascoaes, el último místico ibérico”, in *Espacio/Espaço – Revista de literatura en dos lenguas*, p.8.

³⁶² Apud SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 292.

³⁶³ Apud *idem*, *ibidem*.

qué y para qué, di tu sentido! ¡di por qué todo! ¡Di el porqué del porqué, Dios de silencio!”³⁶⁴ (“Salmo I). Deus surge assim aos olhos de “don” Miguel como Criador-Criatura, um “Deus herege”³⁶⁵ (“Mi Dios hereje”).

Em carta de Abril de 1900 a Valentí Camp, seu editor, expõe assim a sua atitude religiosa: “Aquí me tiene usted en cierto cristianismo vago, evangélico, convencido de que Dios no es una necesidad racional, de que no le necesitamos como explicación teórica del universo, sino como un imperativo cordial, una revelación de Cristo.”³⁶⁶

Juan R. Jiménez reconhece também a inquietação metafísica do poeta basco – “Unamuno era hombre inquieto. En la religión buscaba tranquilidad, pero no la encontraba. (...) Unamuno era herético y a la vez profundamente religioso”³⁶⁷ –, bem como a duplicidade da relação com Deus - “[En] Unamuno [hay] teología y mitología. Las dos tratan de los dioses. (...) Unamuno: teólogo mitológico. Egoísta de la eternidad; monólogo sempiterno (que Dios le oyera a él, o hablar sólo por toda la eternidad).”³⁶⁸

Quer Unamuno quer Pascoaes procuram Deus, cientes de que provavelmente no fim da sua busca não encontrarão senão o Nada. No entanto, esse percurso de luta, de avanços e recuos, de dúvida e ansiedade, é o mesmo caminho que pode revelar-lhes a eternidade: ou Tudo, ou Nada.

Intolerável é, acima de tudo, o carácter finito do ser humano, como refere Pascoaes a António Sérgio: “A propósito: leu a última obra *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*? Se não a leu, peço-lhe que a leia. Encontrará, nessas páginas imortais, profundas verdades, prenes de vida eterna e criadora! É um sublime protesto contra a Morte, ou antes, contra a vida *morta*, satisfeita na sua restrita acção puramente material.”³⁶⁹

No seio da sua visão anti-racional e antipositivista do mundo, e perante a inaceitável condição mortal do homem, o bardo amarantino distingue dois tipos de postura, a vida (a inclinação para o reino espiritual) e a existência (o mero saciar da “fome carnal”): “O homem é corpo e alma, existe e vive; ocupa um espaço limitado e outro, ilimitado e transcendente. Existindo, não excede a Natureza; mas excede-a, vivendo; e vivendo apaixonadamente [...] vence todos os impossíveis. Criminoso,

³⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.217.

³⁶⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.364.

³⁶⁶ Apud MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939) - Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p. 42.

³⁶⁷ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de curso*, p. 117.

³⁶⁸ *Idem*, p. 107.

³⁶⁹ Apud SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.213.

reconquista a inocência; escravo, conquista a liberdade; mortal, alcança a imortalidade. É ele e será outro, se quiser. Porque não? Velho, porque não hei-de ser novo? Morto, porque não hei-de ressuscitar? Esta interrogação da demência, este desejo absurdo, por isso mesmo que é absurdo, é o nosso próprio ser espiritual, quebrando a lógica das coisas, expandindo-se livremente no Infinito, onde cabem todos os sonhos, todas as estrelas”³⁷⁰.

Na verdade, esta propensão humana para o Infinito integra-se numa concepção hierárquica do Universo, que supõe três reinos diferentes – o mineral, o vegetal e o animal –, sendo que cada um deles evolui para a forma imediatamente superior. No cume desta escala, encontra-se o reino espiritual, suprema aspiração do Homem, que é, por sua vez, figura mais perfeita do reino animal. Trata-se de um processo dinâmico, traçando um caminho de constante aperfeiçoamento: o destino do Homem é aproximar-se do reino espiritual, e não alcançá-lo: “Desde que o homem criou um destino psíquico superior ao homem, o seu destino é aproximar-se dele”³⁷¹.

O reino espiritual é autónomo: nele os seres psíquicos nascem uns dos outros. Aí, “Jesus convive e irmana-se (...) com todos os outros deuses, pagãos ou não pagãos, ocidentais ou orientais, sejam eles Vénus, Apolo, Pã, Cibele, Orfeu, Eurídice, Buda, ou outras entidades mitificadas ao longo da História da Humanidade. Mas diferenciam-se pelo grau de perfeição alcançado: cada novo ser espiritual criado é mais perfeito e reúne, em si, e excede, por si, todas as potencialidades do anterior, fundindo-se com ele e criando uma nova realidade.”³⁷²

Ao Homem só é possível contactar com a matéria espiritual por intermédio do Sonho, da Imaginação, sob o impulso da Saudade, que o guia na sua busca incessante. Ele é, simultaneamente, elemento de separação e de ligação entre o reino material e o psíquico, enquanto criação e criador.

Preso para sempre às suas raízes animais, que integra e ao mesmo tempo supera, a sua forma mais perfeita será a do Homem Universal, conforme se explica na obra com o mesmo nome: “o homem colocado no seu espaço ilimitado e não restringido à sua área corporal aparente; o homem integrado na sua verdade cósmica ou no seu poder representativo do Universo, que lhe é interior e essencial, resumindo e reflectindo, como se as emitisse, todas as vozes e claridades da Natureza; o homem, verbo encarnado e

³⁷⁰ Apud SÁ, M.^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 120.

³⁷¹ Apud *idem*, p. 111.

³⁷² SÁ, M.^a das Graças Moreira de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 113.

verbo, poesia e poeta, o ser e os seres na mesma entidade divina e demoníaca; o homem universal, o homem novo”³⁷³.

Simultaneamente, de acordo com Pascoaes, a arquitectura universal obedece a um movimento de tipo circular. Em *São Paulo*, o poeta-filósofo afirma: “A Origem (...) é Deus, ainda em si, todo contido no primeiro ímpeto genésico. O ímpeto incide sobre o futuro; e as suas primeiras cristalizações iniciam a arquitectura universal, esboçando o espaço e o tempo. Ao ímpeto inicial e criador, um outro, em sentido contrário, corresponde, enfraquecendo-o, obrigando-o a perder constantemente a primeira direcção. Curvando, regressa ao ponto de partida, originando as formas, num espaço inesgotável mas limitado, como o espaço que medeia entre os átomos de uma pedra. O Infinito é uma esfera ideal contendo todas as esferas materiais, como a Eternidade contém todos os séculos e minutos: é outra esfera ideal.”³⁷⁴

Socorremo-nos neste ponto às esclarecedoras palavras de M^a das Graças M. de Sá: “A imagem do círculo, espacial ou temporalmente concebida, perpassa a obra do escritor; e a visão do mundo em círculos e círculos concêntricos que se vão a pouco e pouco alargando corresponde, de certa forma, à ideia de subida ascensional do Ser.”³⁷⁵ “Círculo ou ponto amplo onde o humano e o divino coexistem, lugar de coincidência de forças opostas, de energia concentrada, de fluxo e refluxo: seio de onde parte o movimento de emanção e de divergência (da unidade à diversidade, do interior ao exterior, do eterno ao temporal), e ao qual se volta, em movimento contrário, de retorno e convergência.”³⁷⁶

Cíclica é igualmente a concepção do universo unamuniano: “Todo vuelve, no dudes, todo vuelve,/ ¡vuelve la vida,/ vuelve la muerte!/ ¡Cuanto tiene raíces en la tierra/ al fin y al cabo vuelve!/ (...) Vuelve todo lo que es naturaleza,/ y tan sólo se pierde/ lo que es remedo vano de los hombres:/ sus artificios, invenciones, leyes...”³⁷⁷ (18 de Abril de 1908).

Passado, presente e futuro são um só tempo: “¡Dormirse en el olvido del recuerdo,/ en el recuerdo del olvido,/ y que en el claustro maternal me pierdo/ y que en él desnazco perdido!!! ¡Tú, mi bendito porvenir pasado,/ mañana eterno en el ayer;/ tú,

³⁷³ Apud SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, pág. 129.

³⁷⁴ Apud *idem*, p. 115.

³⁷⁵ SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 167.

³⁷⁶ *Idem*, p.175.

³⁷⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.665.

todo lo que fue ya eternizado,/ mi madre, mi hija, mi mujer!”³⁷⁸ (“¡Dormirse en el olvido del recuerdo!”).

Com base nesta visão do cosmos como eterno retorno (“la cuna al sepulcro se junta:// (...) y vuelve lo último a ser lo primero”³⁷⁹ – Poema XCVII), Unamuno cria “uma fantasia poética” (e quem diz poética, diz metafísica) – dotada de uma realidade outra que não a do realismo³⁸⁰, à semelhança do que defende a propósito dos seres de ficção – que concebe o morrer como “desnacer” e o nascer como “desmorrer”: “Cuando alguna vez y en alguna poesía le hemos llamado al morir el *desnacer*, no ha faltado tonto de imaginación que ha gritado: ‘¡Paradoja!’, o que ha dicho que no lo entendía. ¿Y si fundáramos una fantasía poética – esto es, creadora – sobre que el nacer es un *desmorir*?”³⁸¹

De facto, de acordo com a visão metafísica de Unamuno, existe uma vida antes do nascimento, à qual se regressa depois da morte: “Campanas que al pasado que no pasa/ le dais lengua de bronce, peregrino/ que una vida descanso aquí, en mi casa,/ os oigo me llamáis; de mi camino/ vuelvo la vista al cielo donde abrasa/ a las nubes el sol y allí adivino/ lo que antes de ser fui, cuando mi masa/ era parte del ígneo torbellino”³⁸² (“Al toque de oración”).

Ao perecer o corpo, retorna a alma a um estado originário, regressa ao céu, ao seu “hogar celestial difundido”, e aí nasce uma segunda vez, isto é “des-nasce”: “En mi boca sentía ya el gusto/ del pecho bendito, / y de pronto sentí desnacerme/ ¡tras leve quejido!.../ En el cielo inmenso, / en el cielo inmenso, quedéme absorbido/ en el cielo inmenso, / ¡en mi hogar celestial difundido!”³⁸³ (“Mi niño”).

O “desnascimento” afigura-se assim como o retorno ideal a um outro mundo, de imunidade, em que reside o futuro, o porvir. Trata-se de “La vida de la muerte”: o poeta acredita que há também vida na morte - num universo “convertido en bruma”, onde “toda visión la lluvia esfuma”, a consciência do sujeito é como “espuma”, “muerto (...)”

³⁷⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.633.

³⁷⁹ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 733.

³⁸⁰ “En mi novela – o *nívola* – *Niebla* he expuesto ya esta fantasía - ¿sólo fantasía? – de una historia que va del porvenir al pasado, de una película que invierte su marcha ordinaria.” (*De Fuerteventura a París*, in *Poesías I*, p. 709)

³⁸¹ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p.30.

³⁸² UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 412.

³⁸³ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 305.

todo lo que sea activo”, “el ánimo saciado en puro inerte”. Em suma, um “ vivir desnudo”³⁸⁴.

Não é portanto de um estado de letargia, mas antes de pura actividade espiritual, em direcção a um novo começo, como se depreende em “Muerte”: “Cuando despierte/ ¿al seno tornarás de que surgiste? / ¿serás al cabo lo que un día fuiste? / ¿parto de desnacer será tu muerte? // (...) ¿Aurora de otro mundo es nuestro ocaso?”³⁸⁵.

2.2.4 Afinidades poéticas

Espelho da sua filosofia e da sua metafísica, nos poemas de Teixeira de Pascoaes, captamos não apenas uma mensagem íntima, como também religiosa, social e política. Assim postula Jacinto Prado Coelho³⁸⁶.

Paralelamente, Carlos Blanco Aguinaga³⁸⁷ identifica, em Unamuno, uma dupla vertente: por um lado, a vertente agónica – e combativa, acrescentaríamos nós –, a do homem que se compraz em viver conscientemente a dor e angústia e em encontrar meios de resistência; por outro, a contemplativa, a do homem que mergulha no inconsciente, no seu *protoplasma anímico*, em busca da paz da vida pré-natal.

O próprio poeta basco confessa: “Al llegar a este lastimoso punto de mis meditaciones busqué refugio, y como todo ello me había venido de pensar en la acción y en la agitación políticas, me refugié en la contemplación de la poesía. Dejé la política y me fuí a la poética.”³⁸⁸

Se, por um lado, ambos poetas se refugiam no seu universo imaginado, cultivando uma poesia intimista, noutras ocasiões, assumem-se como vates, seres privilegiados que acedem aos segredos do universo, mediante o auto-conhecimento, e cuja missão é revelar aos “comuns mortais” aquilo que lhes foi dado ver.

Na perspectiva de Pascoaes, o poeta é uma entidade superior, que comunga da alma íntima do universo: “O poeta é um enviado. Ele vem ao Mundo afirmar as superiores Potestades que misteriosamente presidem ao drama da Vida e lhe dão um sobrenatural sentido. Ele vem sublimar o vulgar, revelar o grande que as pequenas

³⁸⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 339.

³⁸⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesías I*, p. 315.

³⁸⁶ COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, passim.

³⁸⁷ BLANCO AGUINAGA, Carlos, “Imágenes del Unamuno contemplativo”, in MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, pp. 254-8.

³⁸⁸ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p.110.

coisas escondem, converter o ruído em harmonia e a harmonia em melodia”³⁸⁹. São, de facto, os poetas “os intérpretes do que há de mais íntimo e inconfundível na alma e na paisagem portuguesas”³⁹⁰.

Como se lê em “Uma Voz”³⁹¹, o poeta ouve “misteriosa voz enternecida, / Nos seus ouvidos sempre murmurosa, / Dos seus ouvidos sempre incompreendida”, que é “essência dos seus versos dolorosa”.

No poema que abre as suas *Poesías* (“Id con Dios”), Unamuno reconhece também no poeta o instrumento que põe em palavras a inspiração divina: “Íos con Dios, pues, que con Él, vinisteis/en mí a tomar, cual carne viva, verbo”³⁹². Simultaneamente, confessa que nem sempre é capaz de exprimir verbalmente aquilo que lhe foi transmitido: “¡Cuántos sobre mi frente y so las nubes/brillando un punto al sol, entre mis sueños, /desfilaron como aves peregrinas, (...) /y al querer enjaularlas yo en palabras/del olvido a los montes se me fueron!”³⁹³

Assim sendo, a obra é eterna, sobrevive ao autor, conforme cantam o sujeito poético unamuniano (“Para después de mi muerte”: “¡Cuando yo ya no sea/ serás tú, canto mío! / (...) ¡Y que vivas tú más que yo, mi canto!”; “Yo ya nada soy; mi canto sobrevíveme/ y lleva sobre el mundo/ la sombra de mi sombra, /mi triste nada”³⁹⁴) e pascoaesiano (“Paisagem do meu desterro”: “Ó minha terra! Exílio! Soledade! / (...) // (...) Viverei a cantar-te, meu amor! / Serei contigo, junto do Senhor. / E os ais, que voam pelo céu dispersos, / Serão a sombra eterna dos meus versos”³⁹⁵).

É, portanto, missão do poeta revelar aos restantes seres humanos aquilo que só a ele, por intermédio da inspiração, foi dado ver. Trata-se, então, de um profeta, que, através do seu canto, deve guiar os outros homens na senda da Verdade que Deus lhe mostrou.

Em “La huella de sangre de fuego”, o poeta assume-se como estrela, farol das multidões. Ele aponta o caminho a seguir. No entanto, é uma tarefa árdua, dolorosa: “¿Seguidme! ¿Qué? ¿no veis la ruta acaso?/ ¿no oís mi voz? ¿tembláis ante el desierto?/ ¿Las estrellas no veis? / (...)//De mi sangre podéis seguir el hilo,/ por donde voy sangrando es la vereda,/ y allí donde yo muera, es vuestro asilo,/ allí la queda.// Voy

³⁸⁹ Apud SÁ, M^o das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 246.

³⁹⁰ Apud *idem*, p. 222.

³⁹¹ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre in Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 125.

³⁹² UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.168.

³⁹³ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.167.

³⁹⁴ *Idem*, p.172.

³⁹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida in Obras Completas – Poesia*, v.I, pp. 252-3.

sembrándome yo todo y entero/ por llano, monte, piedras, polvo y lodo./ yo, yo mismo, yo soy vuestro sendero,/ ¡tomadme todo!”³⁹⁶

Além disso, nem sempre o seu excepcional estatuto é reconhecido pela sociedade que o rodeia, que frequentemente o despreza, porque não o compreende: “No silêncio do mundo, choro e grito. / Sou a injúria do pó que o vento leva, / Contra a sombra de Deus e do Infinito.”³⁹⁷

Em suma, a concepção pascoaesiana e unamuniana de Poeta é ainda claramente tributária do ideário romântico. Relembremos, a propósito, que o poeta basco considera que o romantismo, enquanto movimento literário e cultural, persistia ainda nos seus dias: “El romanticismo no volverá, don Miguel; no lo dude usted”, me escribía dándole a ese tan asendereado término de romanticismo una significación acaso algo arbitraria. Y yo le contestaba que no tenía que volver porque no se ha ido”.³⁹⁸

Por outro lado, a poesia de ambos é, simultaneamente, lira que dá voz aos anseios íntimos do sujeito. Ao longo da vastíssima obra poética de Pascoaes, tudo gira em torno do mundo interior do sujeito: alheado da realidade – porque vã e ilusória –, ele perscruta as entranhas da sua alma em busca do Intemporal, do Ideal – eis a busca da personagem principal de *Marânus*, por exemplo. O subjectivismo crítico do poeta deriva, com efeito, de uma concepção platónica do mundo exterior, que se reduz, na sua opinião, a sombras, conforme confessa em “Meditando”, poema dedicado a Unamuno: “Quantas vezes, vou só, por um caminho adiante, / A meditar nas cousas. / E meditando, eu torno-me distante / das suas aparências mentirosas”³⁹⁹. Em *O Penitente*, ouvimo-lo dizer: “Chamamos vida a um sonho gerado no sono eterno, debaixo de um céu cheio de terra. Somos vítimas duma ilusão prodigiosa, como defuntos animados, que, passeando no Tártaro, se imaginassem cá em cima. Não me engana a mim essa ilusão, pois conheço a sombra de que sou feito e a aparência vã de tudo.”⁴⁰⁰

O seu discurso reveste-se, portanto, de uma tragicidade inquietante. Assim reconhece Fernando Maristany, poeta contemporâneo de Pascoaes, que traduz alguma da sua poesia para castelhano: “no conozco outro poeta de nuestros tiempos que en su

³⁹⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesías I*, p.289.

³⁹⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 148.

³⁹⁸ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p.32.

³⁹⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 128.

⁴⁰⁰ Apud COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, pp. 74-5.

obra lírica manifeste una tan suprema potencia trágica. Ello le permite dar con acentos de una magnitud desconocida y solemne, que escalofría”⁴⁰¹.

Curiosamente, Pascoaes é o autor do “Prefácio” ao livro de poemas *En el Azul*, do mesmo Maristany, onde lhe tece múltiplos elogios enquanto poeta. No seu discurso, podemos captar uma vez mais a obsessão pelo Ideal: “[Maristany] es, sobre todo, un místico. (...) El misticismo es la más verdadera expresión del arte, y la más duradera, porque a este bicho de la tierra llamado el hombre, lo que más le interesa, a pesar de todo y a través de todo, es el Cielo”⁴⁰².

Céptico face ao que o rodeia, o poeta propõe-se alcançar a visão do Absoluto, mergulhando nas profundezas da sua consciência: é no seu íntimo, na sua alma, que reside o mundo essencial. A este respeito, citemos novamente F. Maristany: “Pocos poetas han prestado una atención más profunda y prolongada a las voces ocultas, se han sumergido con más curiosidad y más constancia en la niebla misteriosa que nos circunda, han expresado mejor las cosas inefables, han analizado más fervientemente las relaciones existentes entre la vida humana y la vida universal.”⁴⁰³

E por que meios é que tal revelação se processa? Pela Imaginação, pela Vontade, que o levam a acreditar apenas naquilo que ele próprio, tornado Deus, cria. Diz Pascoaes: “O que é a verdade? Aquilo em que se acredita. O crer na eternidade é ser eterno” (*A Águia*, Dezembro de 1910). Com efeito, o poeta despreza a Razão, a Lógica, porque lhe revelam incessantemente o carácter vão e caduco de tudo. Então, qual vulcão, “su lava se lleva por delante todo aquello que había llegado a sacralizar el pensamiento lógico y el sentido de lo racional.”⁴⁰⁴

Unamuno confessa comungar da mesma fome de imortalidade que atormenta o bardo amarantino: “¡Ay Pascoaes, ay, ay! ¡Y cómo revivo mis ratos de sentimiento trágico de la vida al leer aquí que nuestro deseo es que nuestra existencia no acabe o feliz o desgraciada! Ser feliz o desgraciado es una cuestión secundaria. ¡Ser es que es todo; antes las llamas del infierno que el yelo absoluto de la Nada!”⁴⁰⁵

De facto, Unamuno tão pouco aceita a sua condição humana: “o universo visível, o que é filho do instinto de conservação, parece-me apertado, é para mim como

⁴⁰¹ MARISTANY, Fernando, “Introducción”, in PASCOAES, Teixeira de, *Pascoaes - Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, p. 11.

⁴⁰² PASCOAES, Teixeira de, “Prefacio”, in MARISTANY, Fernando, *En el Azul*, p.10.

⁴⁰³ MARISTANY, Fernando, “Introducción”, in PASCOAES, Teixeira de, *Pascoaes - Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, p. 8.

⁴⁰⁴ THELEN, Albert Vigoleis, “Teixeira de Pascoaes, el último místico ibérico”, in *Espacio/Espaço - Revista de literatura en dos lenguas*, p. 10.

⁴⁰⁵ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p.439.

uma jaula que me é pequena, e contra cujos barrotes a minha alma se lança na sua agitação; falta-me o ar para respirar.”⁴⁰⁶ À semelhança de Pascoaes, subjaz simultaneamente à sua ânsia de absoluto uma visão platónica da existência – “Sujetemos en verdades del espíritu/ las entrañas de las formas pasajeras, / que la Idea reine en todo soberana”⁴⁰⁷ (“Credo Poético”).

“Mais, mais e cada vez mais; quero ser eu e, sem deixar de o ser, além disso, os outros, penetrar na totalidade das coisas visíveis e invisíveis, abranger o ilimitado do espaço e alongar-me até ao interminável do tempo. Não ser tudo e para sempre é como se não fosse e, pelo menos ser eu todo, e sê-lo para sempre jamais. E ser eu, é ser todos os demais. Ou tudo ou nada!”⁴⁰⁸: eis o drama unamuniano.

Para ambos os poetas, o grande acto de resistência perante o destino mortal do homem reside, então, na recusa da Razão, que o evidencia. Pascoaes já o afirmara: “A razão falhou, este mundo falhou. Agora vai ser o Outro Mundo, o sonho Sobrenatural, a tentação do Impossível.”⁴⁰⁹

Este era também o lema de D. Quixote, segundo Unamuno: perante uma realidade limitadora, fechemos os olhos e inventemos uma nova, que obedeça à nossa vontade e aos nossos sonhos (“O mundo tem que ser como D. Quixote quer e as estalagens têm que ser castelos”⁴¹⁰).

Simultaneamente, o escritor basco adopta um anti-progressismo radical, denunciando o carácter vincadamente conservador da crença no progresso material: “Y desde entonces he concebido un verdadero odio a eso que llamamos progreso, y hasta a la cultura, y ando buscando un rincón donde encuentre un semejante, un hombre como yo, que lllore y ría como yo río y lloro, y donde no haya una sola máquina y fluyan los días con la dulce mansedumbre cristalina de un arroyo perdido en el bosque virgen.”⁴¹¹

Consequentemente, recolhe-se na paz familiar e no ambiente provinciano. Na verdade, a família representa aquilo que permanece, o que sobrevive ao tempo, “duro tirano”. Assim, deparamo-nos também na sua obra com poemas intimistas, melancólicos, onde a figura essencial é Concha (“En toda mi lucha civil de estos últimos años el apoyo mayor que he tenido es la entereza de espíritu de la compañera de

⁴⁰⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 35.

⁴⁰⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesías I*, p. 168.

⁴⁰⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 35.

⁴⁰⁹ Apud SÁ, M^{te} das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 127.

⁴¹⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 236.

⁴¹¹ Apud DÍAZ, Elías, “El antiprogressismo unamuniano”, in MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, p. 250.

mi vida, de la que me prendé casi en la niñez, de la que ha sido y es mi baluarte y mi más hondo consuelo. ¡Bendita sea entre las mujeres!”⁴¹²), companheira e guia, em cujo regaço o poeta pode, enfim, descansar: “Ahora que voy tocando ya la cumbre/ de la carrera que mi Dios me impuso/ – hila su última vuelta al fin mi huso – / me dan tus ojos su más pura lumbre.// (...) En la brega se pierde hojas y brotes/ y alguna rama de vigor de troncha, / – que no en vano dio en vástagos azotes! – // pero al alma de mi alma ni una roncha/ tan sólo me rozó, que con tus dotes/ eres de ella la concha, tú, mi Concha”⁴¹³.

Já Pascoaes se refugia – por meio da Saudade – na recordação dos tempos áureos da infância perdida (no ambiente meditativo e intemporal do Marão), estado de inocência, de plenitude, de essência: “Para os meus olhos de criança, as cousas não eram exteriores, não existiam; viviam a vida pura, que é só alma, intimidade, substância eterna, em vez de forma transitória”⁴¹⁴. De facto, a infância, em Pascoaes, representa a vida pura, onde todas as coisas têm um valor transcendente, mediante uma conciliação entre sujeito e objecto. O poeta anseia, portanto, recuperar a visão da criança, imaculada, ingénua, apta a captar o sentido oculto do universo, indiferente ao fustigar do tempo, e anterior à entrada num mundo cindido e dual: “Hei saudades de mim, doutro que fui – menino, / Que um dia me disse adeus pr’a nunca mais voltar! // (...) E eu que já fui feliz, alegre e satisfeito, / Que tive no meu lábio o canto duma aurora / E que trouxe um ninho de luz dentro do peito, / Quase me não conheço e sinto-me outro agora...”⁴¹⁵

Segundo M.^a das Graças M. de Sá, “a sua infância equivale à infância do mundo e ele mesmo a define (...) como sentimento em que todas as coisas regressam à Luz Original.”⁴¹⁶

A recordação da infância é também fonte de refrigério – “Vuelvo a ti, mi niñez, como volvía/ a tierra a recobrar fuerzas Anteo, / cuando en tus brazos yazgo, en mí me veo;/ es mi asilo mejor tu compañía./ De mi vida en la senda eres la guía/ que me apartas de todo devaneo,/ purificas en mí todo deseo,/ eres el manantial de mi alegría.” (“Niñez”, *Poesías*) – e, simultaneamente, de inspiração para o poeta basco – como reconhece a propósito da elaboração de *Cancionero*: “De aquella mi niñez que en el

⁴¹² UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a Paris*, in *Poesías I*, p. 688.

⁴¹³ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁴ APUD COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 36.

⁴¹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma*, in *Obras Completas – Poesia*, v. I, pp. 105-6.

⁴¹⁶ SÁ, M.^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 163.

destierro, desterrado de ella, otra vez en mi nativa tierra vasca, me ha venido a flor de conciencia, procede la inspiración de muchas de estas ligeras canciones.”⁴¹⁷

Assim acontece, por exemplo, em “En la basílica del señor Santiago, de Bilbao”⁴¹⁸, poema de temática autobiográfica, onde o sujeito poético reconhece ter sido a terra natal o berço da sua inquietação espiritual (“Vives en mí, Bilbao de mis ensueños; sufres en mí, mi villa tormentosa;/ tú me hiciste en tu fragua de dolores/ y de ansias ávidas.// Como tu cielo es el de mi alma triste/ y en él llueve tristeza a fino orvallo,/ y como tú entre férreas montañas,/ sueño agitándome”), das suas preocupações metafísicas (“Aquí anhelé el anhelo que se ignora/ aquí el hambre de Dios sentí primero”; “Aquí el misterio me envolvió del mundo/ cuando a la lumbre eterna abrí mis ojos,/ y aquí es donde primero me he sentido/ solo en el páramo”).

Outras vezes, pensa encontrar a paz na beleza, como se vê no poema “Hermosura”⁴¹⁹: “!Hermosura! Hermosura!./ descanso de almas doloridas/ enfermas de querer sin esperanza./ !Santa hermosura,/ solución del enigma!/ Tu matarás la Esfinge.” Mas logo constata que o maior tormento – a morte – continua sem remédio: “Y ahora, dime, Señor, dime al oído:/ tanta hermosura/ ¿matará nuestra muerte?”

Por seu lado, por intermédio da Saudade, Pascoaes ama – não só a casa paterna, a sua aldeia, a paisagem da serra – mas sobretudo o que não chegou a existir. “Nunca vi, diante dos meus olhos, a mulher bem-amada. Isso que me parecia ela, servia apenas para eu sentir por ela mais saudades.”⁴²⁰

De facto, para ele, é inútil amar o material porque fugaz, transitório. Por conseguinte, a mulher amada existe apenas no seu íntimo, na sua consciência, é, uma vez mais, produto da sua imaginação, da sua idealização, projecção do seu eu: Leonor é uma recordação do que não existe. O ser sonho, ideia, é condição para permanecer eterna. Só no interior do sujeito é que a amada ganha um corpo carnal, apetecível, e é também aí que o amor se concretiza, num terreno puramente espiritual.

Deste modo, o poeta aspira à vida imaterial da lembrança, só possível após a morte. Assim sendo, sob esta perspectiva, a morte deixa de significar o nada, mas a intemporalidade, a vida essencial que só alcançam os espíritos, os fantasmas, aquilo que não existe. “Em Pascoaes, o conhecimento é sempre *anamnese*, ou seja, recordação. Acede-se às imagens, aos modelos originários, pela lembrança, podendo-se dizer que à

⁴¹⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, in *Obras Completas – Poesía II*, p. 934.

⁴¹⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, pp. 200-4

⁴¹⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 189.

⁴²⁰ *Apud* COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesía de Teixeira de Pascoaes*, p. 50.

medida que a memória se liberta o tempo se cristaliza, se eterniza. Ele fixa-se. À actualização do passado corresponde uma eternização do tempo, em que o passado acaba por coincidir com o presente que, outrora, foi o futuro. E é especialmente por isso que as coisas espiritualizadas já pela memória, não morrem, ou seja não evoluem.”⁴²¹

Logo, a Saudade constitui a forma de ganhar a eternidade (“Nunca ameis uma coisa ou criatura em si própria: amai-a na sua recordação enternecida, pois nessa recordação é que ela está presente, e viva, e digna do nosso amor”⁴²²).

Em dedicatória a um livro da biblioteca de José María de Cossío, a 28 de Agosto de 1923, Unamuno opõe a visão material à visão espiritual, eterna: “Las visiones no se hacen poesía hasta que se hacen recuerdo, y toda esta naturaleza que me rodea y ciñe el corazón no se me puede hacer recuerdo hasta que deje de tenerla a la vista. A la vista presente y material. Cuando la tenga ante la vista pasada y espiritual, ante la vista eterna – la eternidad es el pasado del futuro y, a la vez, el porvenir del pasado –, cantará en mí y en mi sangre su canto.”⁴²³ Reminiscências da visão poética saudosista.

Em suma, a Saudade constitui, para Pascoaes, um meio de conhecimento metafísico, chave possível para decifrar o enigma da essência do Ser, dolorosamente cindido em corpo e alma.

O misticismo pascoaesiano resulta de uma mistura de cristianismo e paganismo, de Jesus e Pã, de Maria e Vénus, de uma conciliação entre elementos bíblicos e mitológicos. Na verdade, para resolver o rol de tensões que o atormentam na sua *quête*, o poeta amarantino procede à integração, à fusão dos contrários. Alma-corpo, espírito-matéria, luz-sombra, vida-morte, objectivo-subjectivo, alegria-tristeza, os binómios unem-se e o paradoxo anula-se.

Neste sentido, fala António Cândido Franco da ambivalência da poesia pascoaesiana: “Ela constitui uma unidade que não é possível cindir e onde tudo, ainda que sob aspectos diferentes, é o *mesmo*. As oposições irreduzíveis (...) desaparecem, dando lugar a uma ambivalência que se traduz pela ideia de que tudo é e não é ao mesmo tempo. Quer isto dizer que todas as determinações que actuam sobre uma coisa são anuladas a favor duma conversão no seu próprio contrário. (...) Não há validade objectiva de juízos, pelo menos no sentido aristotélico da identidade.”⁴²⁴

⁴²¹ FRANCO, António Cândido, “Pascoaes”, in *Um Século de Poesia (1888-1988), A Phala*, p. 26.

⁴²² *Apud* COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 47.

⁴²³ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Poesías I*, p. 80.

⁴²⁴ FRANCO, António Cândido, “Pascoaes”, in *Um Século de Poesia (1888-1988), A Phala*, pp. 23-4.

M^a das Graças M. de Sá refere-se-lhe também como poesia antinómica, “em que tudo é e não é ao mesmo tempo, em que tudo e o seu contrário se fundem numa amálgama singular e inesperada.”⁴²⁵ “O fazer poético de Pascoaes é lugar de tensões opostas, espaço onde os antagonismos se tocam e se chegam mesmo a interpenetrar, a indiferenciar, a equivaler. (...) Todas as fronteiras se tornam indecisas, tudo perde o nítido recorte: pessoas e coisas, sujeito e objecto, material e imaterial, corpo e espírito, absoluto e relativo, abstracto e concreto, escuridão e luz, princípio e fim, passado e futuro, tudo, enfim, pela lógica da simultaneidade, da contiguidade ou da analogia, se confunde, indiferencia e indiscrimina.”⁴²⁶ Trata-se de criar uma “unidade dualista”.

Do mesmo modo, em termos ideológicos, o pensamento de Unamuno não constitui tão pouco um sistema coerente, orgânico. Na verdade, para ele, qualquer programa, qualquer sistematização racional dos factos, peca já por uma tendência estática. Com efeito, toda a compreensão e controlo racional da realidade entram em colisão com a livre actuação das forças vitais abstractas, incontroláveis e irracionais. Perpassam a sua obra várias antinomias: individual/colectivo, imutável/mutável, intra-história/história, espírito/matéria. Trata-se, deveras, de um apologista da contradição e do paradoxo: “A nadie admiro acaso más que a Goethe, cuya comprensión del Universo fue tan vasta que no le cupo en sistema alguno y pudo decir que era a la vez deísta, panteísta, politeísta y ateo.”⁴²⁷

Em termos formais, Pascoaes recorre a uma expressão clássica, no verso e na prosa, cultivando magistralmente a fusão dos dois géneros, sob a forma de prosa poética.

“Toda a sua obra em prosa, incluindo aquela que se tem por hábito chamar de doutrinária (e que corresponde sobretudo aos anos que vão de 1912 a 1915), é profundamente poética, advindo daí aquilo que é a indivisibilidade natural de toda a sua obra. (...)”

No fundo, a prosa em Pascoaes pode, ainda que paradoxalmente, aparecer-nos como um tipo extremo de versilibrismo em que o verso não obedece a nenhuma medida ou obrigação, a não ser aquela que advém da natural actividade da

⁴²⁵ SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 30.

⁴²⁶ *Idem*, p. 149.

⁴²⁷ *Apud* MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939) - Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p. 42.

imaginação, participando o poeta, por espontâneo impulso do seu estro, e muito mais do que geralmente se crê, na libertação do verso moderno.”⁴²⁸

José Carlos Seabra Pereira admite também: “Poesia em prosa, eis o que Pascoaes sempre cultivará, afinal, num desenvolvimento cruzamento de géneros literários; poesia em prosa que reveste características de estilo e linguagem idênticas às da poesia em verso e que vai desdobrando, em fluxos e refluxos, um mesmo texto polarizado também pelos temas e motivos centrais da lírica em verso.”⁴²⁹

Por seu lado, o próprio Unamuno reconhece o domínio da poesia sobre todos os géneros que cultiva: “Muchas veces no estoy sino escribiendo sonetos, aunque no estén rimados ni consten de catorce versos, sino en vulgar prosa”⁴³⁰.

Semelhante ideia postula Pedro Aullón de Haro: “Un apreciable sector de la prosa unamuniana, comúnmente mucho más intuitiva que lógica, es en rigor designable como prosa de cierta inclinación poética; y a su vez, la constitución temática general de su obra es de función ambivalente respecto de los géneros en prosa (la novela y los ensayísticos) y la poesía.”⁴³¹

No que concerne à expressão, o verbo poético pascoaesiano é de um vasto poder evocativo, revestindo-se frequentemente de vocábulos tão ricos quanto nebulosos.

Na escolha de palavras, Pascoaes valoriza aquelas que são, na sua perspectiva, representativas da feição original do génio lusíada: *Solidão, Ermo, Remoto, Ausência, Luar, Sombra, Silêncio, Nevoeiro, Medo, Lúgubre, Phantasma, Oculto, Espectro*. Nacionalismo Linguístico.

Simultaneamente, a sua inclinação metafísica interfere na sua teoria da linguagem: as palavras são seres compostos por duas partes – uma objectiva e outra subjectiva, uma externa ou material e outra interior e psíquica –, que devem estar em harmonia: “A forma gráfica das palavras deve estar em harmonia com o seu sentido íntimo ou parte subjectiva e com as leis da estética”⁴³².

Por vezes, o seu discurso torna-se, no dizer de Jacinto Prado Coelho, “escuro e sibilino”⁴³³, em consequência do carácter nocturno da sua inspiração. Eis, segundo este

⁴²⁸ FRANCO, António Cândido, “Pascoaes”, in *Um Século de Poesia (1888-1988)*, A Phala, p.24.

⁴²⁹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.413.

⁴³⁰ *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, UNAMUNO, Miguel de, *Poesías, in Obras Completas – Poesía I*, p.21.

⁴³¹ AULLÓN DE HARO, Pedro, *La Poesía en el Siglo XX. (Hasta 1939)*, p.63.

⁴³² *Apud* SÁ, M^{re} das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 208.

⁴³³ COELHO, Jacinto do Prado, “Joaquim Teixeira de Pascoaes”, in *Dicionário de Literatura*, v.3, p.798.

crítico, “a estética romântica do poeta inspirado que, possesso do divino, não precisa de buscar palavras, porque elas vêm ao seu encontro”⁴³⁴.

Ao longo da sua obra, Pascoaes debateu-se portanto entre uma estética da espontaneidade em que o poema surgia como fruto divino, chama incontável e irrefreável, e a necessidade de o rever e reescrever, como se percebe no “Prefácio” à 3ª edição de *Sempre*: “O *Sempre* e os livros que se lhe seguiram foram escritos durante a febre de criar. A onda levou-me no seu ímpeto. Agora penso dominá-la e adaptá-la às formas do meu espírito.”⁴³⁵

Cultivou simultaneamente uma estética da condensação, que consiste em expressar, pelos meios mais simples, a mais intensa emoção interior. Esta é também a opção perfilhada por Unamuno, como se pode constatar, desde logo, em *Poesías* (1907): “No te cuides del exceso del ropaje/ (...) nunca más hermosa/ que desnuda está la idea.”⁴³⁶ (“Credo Poético”); “Dinos en pocas palabras,/ y sin dejar el sendero,/ lo más que decir se pueda,/ denso, denso”⁴³⁷ (“Denso, denso”).

Finalmente, ao conceito de poesia espontânea, Pascoaes opõe o de poesia não espontânea, artificial, tornada estéril pelos estreitos mecanismos da forma. Como afirma Fernando Maristany, “Pascoaes desprecia el artificio, la afectación, el afeite meticuloso de la forma”⁴³⁸. De igual modo, em carta a Jiménez Ilundain, de 6 de Novembro de 1913, Unamuno confessa, por seu lado: “me chiflo en las poesías requintadas y archiartificiosas de Lugones.”⁴³⁹ No “Prólogo” para uma projectada edição de *Cancionero*, ao recusar seleccionar os seus melhores poemas, o poeta basco identifica a sua poesia com um bosque selvagem, que não pode ser podado: “Pero ¿por qué no las cierno y selecciono y dejo las unas para no publicar luego sino las otras? (...) La poda puede hacer un jardín urbano, pero deshace un bosque montaños.”⁴⁴⁰

Ao longo da obra poética unamuniana, assistimos ao confronto entre rima e verso livre, entre a métrica fixa e a polimetria. E é a distinta posição que o autor assume

⁴³⁴ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-Século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 443.

⁴³⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 118.

⁴³⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, pp. 168-9.

⁴³⁷ *Idem*, p. 170.

⁴³⁸ MARISTANY, Fernando, “Introducción”, in PASCOAES, Teixeira de, *Pascoaes. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, p. 8.

⁴³⁹ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 24.

⁴⁴⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, in UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía II*, p. 948.

relativamente a ambos o que leva Roberto Paoli⁴⁴¹ a distinguir duas etapas na sua poesia: a primeira equivale aos poemas elaborados entre 1899 e 1913 e a segunda abarca o período de 1923 a 1936, sendo mediadas por uma fase intermédia, que corresponde *grosso modo* à fase de elaboração do poema *El Cristo de Velázquez* (1913-1920).

Na poesia da primeira fase, é visível o percurso do poeta em direcção à liberdade rimática (“el que se pone a escribir porque el alma le pide versos, le demanda expresiones rítmicas de sentimientos fugaces..., esse tal escribe, sin apenas darse cuenta de ello, endecasílabos libres”⁴⁴²), que encontra, por vezes, alguns obstáculos. Ainda assim, na opinião de Paoli, as melhores produções desta etapa exprimem-se em versos tradicionais na obra *Rosario de Sonetos Líricos* – não obstante a forte tensão entre liberdade e constrangimento.

A respeito do autor de *Poesías*, J. Ramón Jiménez afirma: “Poeta en forma libre: en verso libre, estrofas regulares que terminan en verso menor sin consonante ni asonante, sólo ritmo.”⁴⁴³

Na verdade, ao longo da sua primeira etapa poética, os ataques de Unamuno contra a rima são constantes: “Yo no digo que haya de ser exclusivo el verso libre – verdaderamente libre. Cuando le sale a uno una rima, bien va; pero hay que acabar con los malabarismos de la rima. (...) No se debe tolerar que un virtuoso de la métrica, en vez de darnos poesía, nos dé juegos malabares de rima, como un pianista prestigiador en vez de darnos música viene a lucir la agilidad y la destreza de sus manos”⁴⁴⁴. Em “A la rima” (*Poesías*), esta é identificada com um pesado carro de bois, de maciças rodas, que se movimenta dificilmente, deixando-se com frequência “atascar em lodo”.

Para Unamuno, o ritmo, enquanto veículo de robustez expressiva, em harmonia com a linguagem, com o sentimento e com o pensamento, deve ser o traço constitutivo da poesia. É a matéria espiritual, a densidade do pensamento e do sentimento que ela acarreta, por detrás da beleza sensível do ritmo, o que interessa, na primeira fase da sua produção poética.

Por volta de 1914, Unamuno experimenta o verso branco em *El Cristo de Velázquez*.

⁴⁴¹ PAOLI, Roberto, “Prefácio”, in UNAMUNO, Miguel de, *Antología Poética*, pp. 15-21.

⁴⁴² Apud YNDURÁIN, Francisco, “La rima en la poética unamuniana”, in MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, p. 284.

⁴⁴³ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso*, p. 106.

⁴⁴⁴ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p.63.

Entretanto, em *Rosário de Sonetos Líricos*, Unamuno escrevera numerosos poemas em metro e rima disciplinados: “Desde hace algunos meses me ha dado por escribir sonetos, y la mayor parte de ellos los escribo no para desarrollar o condensar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo, un verso, una frase que me gusta.”⁴⁴⁵ (*La Nación*, 1911). Em “Ofertorio”, escrito em Salamanca, em Setembro de 1910, refere-se aos sonetos como a “frescas rosas en campo de esmeraldas”, “guirnalda”. No entanto, não deixa de reconhecer a rima como algo forçado: “la rima (...) es una fuente que no depende de nuestra voluntad. Es el lenguaje que se nos impone: es algo social, algo objetivo”⁴⁴⁶ (*La Nación*, 1911).

O poeta basco debate-se entre a liberdade e a restrição, a anarquia e a disciplina. Lamenta ainda a falta de flexibilidade da sua língua e tenta retirar-lhe a ênfase retórica que a dominava desde finais do séc. XIX.

Já na segunda fase da sua poesia, assistimos a uma completa reconciliação com a rima e a estrofe regular e a uma maior depuração verbal. A partir de *Teresa* (1924), o poeta adopta cada vez mais a rima, conotando-a com o eterno, a memória, o imutável. Ao publicar *De Fuerteventura a París* (1925), livro constituído por sonetos, justifica assim a sua escolha: “Qué intensidad de emoción alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas!”⁴⁴⁷.

De facto, à medida que avançamos na sua obra, deparamo-nos com uma marcada intensificação do emprego de rimas perfeitas. Unamuno vê então a forma como ponte para a ideia. Desta evolução dá conta Manuel García Blanco: “Y cuando en 1907 publicó su primer libro, *Poesías*, la tercera de él – parte de su credo poético también – se titula ‘Denso, denso’. Esto es lo que aconseja y lo que pide entonces. Su última estrofa es terminante:

*Con la hebra recia del ritmo
Hebrosos queden tus versos,
Sin grasa, con carne prieta,
Densos, densos.*

⁴⁴⁵ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p. 20.

⁴⁴⁶ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p. 21.

⁴⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 674.

Si ahora – en 1930 – mantiene lo de *denso*, quiere que a la vez sus versos sean flúidos. Y donde dijo *hebra recia del ritmo*, pone hoy la *de la rima*. Los dos términos que siempre estuvieron en juego en su poética. Disociándolos o asociándolos.”⁴⁴⁸

Por outro lado, a componente da imediatez, tão cara à sua sensibilidade, é sobretudo flagrante na sua última poesia. Entre 1928 e 1936, Unamuno elabora o seu *Cancioneiro*, uma espécie de diário poético, que veio a público apenas postumamente, em 1953. Aí predominam os elementos intuitivos e irracionais do seu pensamento.

Em comentário aos seus derradeiros poemas, Unamuno manifesta a sua predileção pela linguagem popular (“El lenguaje mismo, el lenguaje popular, ha sido mi inspirador capital. Las palabras mismas suscitan ideas.”⁴⁴⁹), assinalada também por J. R. Jiménez: “Unamuno, como mezcla de vasco y castellano, tenía sentido de la palabra popular, recia, fuerte.”⁴⁵⁰

Simultaneamente, caracteriza a sua expressão poética o jogo conceptista, tão compatível com o seu espírito contraditório: “Hay tal juego de palabras que es juego de conceptos, conceptismo y juego de pasión, porque las palabras levantan pasiones y emociones; y acciones. Los conceptistas han solido ser grandes poetas”⁴⁵¹.

A sua faceta paroxista faz-se igualmente sentir na adopção de uma ortografia própria, que não se submete à norma linguística: “Y metido ya de hoz y coz – de hocico y de calcañar – en estas vocabulerías - ¡pícaro oficio! – he de advertir que aunque la Real Academia Española de la Lengua – Dios la tenga en gloria, a la Academia – manda o aconseja decir árgoma, esdrújulo, y no argoma, llano; a esta llaneza, que en tal caso era mi costumbre, me atengo.”⁴⁵²

Don Miguel confessa-se um apologista das formas métricas tradicionais: “Lo que me subleva es que cualquier mequetrefe literario que por desconocer el pasado – de lo que se jacta – desconoce el presente y más aún el porvenir – la esperanza es recuerdo – se nos venga con que eso de volver a las formas métricas tradicionales es nefanda apostasía del flamante vanguardismo y casi crimen estético. (...) Nada hay más

⁴⁴⁸ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p. 116.

⁴⁴⁹ *Apud* YNDURÁIN, Francisco, “La rima en la poética unamuniana”, in MAINER, José Carlos, *Modernismo y 98*, p.285.

⁴⁵⁰ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso*, p. 106

⁴⁵¹ UNAMUNO, Miguel de, *Cancioneiro*, in *Obras Completas – Poesía II*, p. 942.

⁴⁵² *Idem, ibidem.*

convencional que los atrevimientos formales – dentro de la mayor cobardía fundamental – de los anticonvencionalistas.”⁴⁵³

Unamuno recusa liminarmente o conceito modernista (no sentido hispânico) de “poesia pura”, sem conteúdo, sem sentimento, como se constata num projectado “Prólogo” a *Cancionero*: “Poesía pura? ... Y acaso la más honda finalidad de la poesía literaria, de la creación por lenguaje hablado y escrito, es crear lenguaje. (...) Quedemos, pues, en que poesía pura es, a lo menos, crear el instrumento de creación, o mejor la creación misma, crear lenguaje, pero ¿sin otro contenido? ¿Contingente puro, sin contenido? Imposible...”⁴⁵⁴

Por seu turno, no “Prólogo” a *Teresa*, Rubén Darío figura cimeira do modernismo hispano-americano, descobre na poesia de Unamuno a expressão rítmica, musical (“En Unamuno, se ve la necesidad que urge al alma del verdadero poeta, de expresarse rítmicamente, de decir sus pensares y sentires de modo musical”⁴⁵⁵); no entanto, reconhece que não é a forma o que mais preocupa o poeta, mas a essência da sua poesia (“El no da tampoco superior importancia a la forma. El quiere que se rompa la nuez y vaya uno a lo que nutre. Que se hunda uno en el pozo de su espíritu y en el abismo de su corazón, para buscar allí tesoros aladínicos”⁴⁵⁶). Trata-se de um canto duro, de uma poesia do essencial: “El canto quizá duro de Unamuno me place tras tanta meliflua lira que acabo de escuchar, que todavía no acabo de escuchar. Y ciertos versos que suenan como martillazos, me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con la fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno, o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito.”⁴⁵⁷

Em suma, quer na obra unamuniana, quer na obra pascoaesiana, a forma está, assim, ao serviço de uma poesia – que é simultaneamente filosofia e metafísica, ou, se quisermos, religião – onde crepita, não raras vezes, a mesma chama, alumando a senda da tão almejada eternidade, entrecortada todavia pelo constante conflito entre Espírito e Matéria, entre Alma e Natureza.

⁴⁵³ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, in *Obras Completas – Poesía II*, p. 944.

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 945.

⁴⁵⁵ *Apud* UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 554.

⁴⁵⁶ *Apud idem* p. 555.

⁴⁵⁷ *Apud idem*, p. 557.

III. A TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA DA PAISAGEM OU A (IR)RESOLUÇÃO DO CONFLITO ESPÍRITO/MATÉRIA

3.1 O sentimento da Natureza em Pascoaes e Unamuno

“Diz Tagore que os primitivos arianos invasores se encontraram no meio de densas e populosas florestas, começando a vida em convívio amigável com a natureza, sem que cercassem o agrupamento de suas casas de sólidas muralhas, que os segregassem da grande vida natural do ar livre, sentindo-se sempre num meio ilimitado, rumoroso e conversador.

Daí o pensamento, a atitude de alma, de íntima fraternidade com a natureza, o sentimento directo de que a voz humana é apenas mais um elemento musical do grande concerto da floresta ao tombar o beijo do sol no verde copo das árvores.

Não que a velha Índia tivesse ficado num paganismo de fácil convivência com os elementos naturais, mas sim que a alma da velha Índia visse na superfície policrómica das formas reveladas o vestido do mesmo e único Espírito, que tudo anima e é o ser oculto de todas as aparências.”⁴⁵⁸

Parafraseando o poeta, dramaturgo e filósofo indiano Rabindranath Tagore, Prémio Nobel da Literatura em 1913, eis como Leonardo Coimbra enceta o “Prefácio da Segunda Edição” de *Regresso ao Paraíso*, de Teixeira de Pascoaes. Refere-se aí a uma forma peculiar de sentir a Paisagem, que permitia aos antigos contactar com a essência do Cosmos. As teorias de Tagore eram então particularmente conhecidas na Galiza, por intermédio de Vicente Risco, que lhe dedicara dois artigos – “Rabindranath Tagore, (Premio Nobel da Literatura)”, em *La Palabra*, (1913) e “Letras contemporâneas. Rabindranath Tagore”, em *La Centuria* (1917) –, a que não devem ter ficado indiferentes os seus amigos portugueses Pascoaes e Coimbra.

Segundo o mestre do Criacionismo, “há dois processos de encontrar as misteriosas constelações da outra metade da fronte do Universo: como os portugueses e

⁴⁵⁸ COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas* – *Poesia*, v. IV, pp.9-10.

espanhóis das descobertas dar a volta ao planeta, ou atravessar seu corpo de bruteza e sair do outro lado, sob o ósculo dos novos sóis”⁴⁵⁹.

Da nossa interpretação destas palavras, Coimbra sugere então que o verdadeiro conhecimento do Outro passa inevitavelmente por auscultar “em angústia e profundidade” o nosso próprio ser. Nesse percurso iniciático entre “a alma do homem” e “a universalidade dos seres”, encontra-se o sentimento da Natureza.

Contudo, de acordo com o filósofo criacionista, a mentalidade novecentista, materialista e evolucionista, contribuíra para obliterar este sentimento: “Os poetas do século XIX encontraram-se, pois, a estremecer de simpatia com uma natureza que a ciência lhes anunciava morta de inércia e a degenerescência religiosa do budismo e do cristianismo lhes indicava morta de erro e ilusão ou de pecado e mal.”⁴⁶⁰

E conclui: “É esta contradição da sensibilidade poética e da alma virgem com a razão colectiva e a alma hereditária e imitativa que fazia, e faz, a angústia metafísica do filósofo e do poeta contemporâneos.”⁴⁶¹

A Paisagem assume assim um papel fulcral numa poesia/filosofia de ambições transcendentais, como é a poesia finissecular, de que Teixeira de Pascoaes, em Portugal, e Miguel de Unamuno, em Espanha, são representantes.

Na verdade, no “Prefácio” à 3ª edição de *Sempre*, Pascoaes menciona “o amor saudoso da Natureza animada em Deus e no homem” (ou “o panteísmo saudosista”) como um dos principais aspectos do seu carácter poético, a par do “pressentimento dum novo Reino Espiritual”, do “drama do ser que se ausenta de si próprio e se dilui nas Cousas” e da sua “visão espectral dos seres e das cousas, refúgio caótico do espírito, onde ele sonha uma nova Realidade”⁴⁶².

Simultaneamente, este tema mereceu ao poeta basco profundas reflexões, que Manuel García Blanco diligentemente compilou sob o título *Paisajes y Ensayos*.

Por sua vez, com base em estudo de Bustos Tovar, Ángel Marcos de Dios (*Escritos de Unamuno sobre Portugal*) distingue três etapas de identificação entre homem e natureza na obra de Unamuno. E aqui citamos:

- (1) “*Costumbrista*. Actitud puramente sensorial, en la que interesan solamente los detalles reales, los aspectos pictóricos y los pormenores

⁴⁵⁹ COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.10.

⁴⁶⁰ *Idem*, p.11.

⁴⁶¹ *Idem*, pp.9-11.

⁴⁶² PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 118.

sensoriales. Esta etapa comprende aproximadamente, en nuestro autor, hasta 1890 y se ha iniciado en Madrid con la estancia del estudiante universitario Unamuno.

- (2) El paisaje como configurador colectivo de la personalidad de una nación, clave para la comprensión de un pueblo. Las sensaciones de la etapa anterior se han transformado en estados de conciencia, a través de los cuales el paisaje solamente va a desempeñar una función de referencia. Comprende esta etapa desde 1895 hasta 1902.
- (3) *Interiorización* del paisaje y comunión con él. La comunicación de la naturaleza, aprendida en Fray Luis, humaniza a aquella y naturaliza al hombre. El hombre alcanza su plenitud cuando ha llegado a comulgar con la naturaleza en una ósmosis completa. Los recorridos paisajísticos se convierten en meditaciones por el tiempo y el espacio de la historia política, religiosa, cultural, literaria, artística, etc. Comienza esta etapa en 1902.”⁴⁶³

Desta divisão, inicialmente prevista para a obra ensaística e artigos de Unamuno, vamos aproveitar a terceira etapa que, se aplica, na nossa perspectiva, ao sentimento da Paisagem na sua obra poética. Na verdade, convém aqui recordar que é tardia a dedicação unamuniana à poesia, pelo que, quando o poeta trata a Natureza nos seus versos, já esta identificação Homem-Natureza – a que Marcos de Dios se refere – é um sentimento amadurecido na sua escrita.

Da primacialidade deste sentimento na sua obra dá conta, desde logo, a seguinte afirmação do excursionista basco: “El sentimiento de la Naturaleza, el amor inteligente, a la vez que cordial, al campo, es uno de los más refinados productos de la civilización y la cultura.”⁴⁶⁴

Na opinião de Unamuno, a descrição literária da Paisagem configura, *per se*, uma “demanda de la afición estética”⁴⁶⁵, pelo que, à excepção de *Paz en la Guerra*, nas suas novelas, não há lugar para tal. A Paisagem merece tratamento independente, na sua obra poética, em vários artigos e em dois livros fundamentais: *Por Tierras de Portugal*

⁴⁶³ MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, pp.4-5.

⁴⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.336.

⁴⁶⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.345.

y España (1911) e *Andanzas y Visiones Españolas* (1922). No “Prólogo” desta última obra, Unamuno fundamenta a sua posição relativamente a este tema: “Fácil me hubiera sido distribuir entre mis novelas las descripciones de tierras y de villas, de montañas, valles y poblados, que aquí recojo, pero no le hecho por darles ligereza. El que lee una novela, como el que presencia la representación de un drama, está pendiente del progreso del argumento, del juego de las acciones y pasiones de los personajes, y se halla muy propenso a saltar las descripciones de paisajes por muy hermosas que en sí sean, y como no sea que el campo llegue a ser un verdadero personaje de la acción o de la pasión, lo que ocurre pocas veces. Y, en cambio, el que gusta del paisaje literario, va a buscarlo en sí y por sí. Y a esta demanda de la afición estética es a lo que quiere responder la oferta de este libro, lector amigo.”⁴⁶⁶

Recorde-se, aliás, que, em carta ao poeta Jorge Guillén, de 3 de Janeiro de 1929, anuncia o projecto – jamais concretizado – de criar um volume de poemas dedicado à Paisagem, com ilustrações suas: “Además, del *Cancionero*, que usted vió en parte, querría sacar de él y de mis guirnaldas poéticas cantos a ciudades y villas y recojerlos en un tomo con sendos dibujos, que haría yo mismo. Serían dos a Salamanca, a Bilbao, otro al Nervión, y luego Cáceres, Zamora, Oviedo, Madrigal de las Altas Torres, Avila, Segovia, Toledo, Burgos, Córdoba, Granada, El Duero, la Peña de Francia, Herguiejuela de la Sierra, Vitoria... y los que aún salgan. ¡Mi España!”⁴⁶⁷

O sentimento da Natureza é, segundo Unamuno, “uno de los sentimientos más raros en la castiza literatura castellana”⁴⁶⁸, tendo surgido tardiamente em Espanha. Não se trata, porém, de um sentimento moderno – alerta; o que nele há de moderno é a sua expressão mais consciente.

Unamuno faz remontar este “amor desinteresado al campo”⁴⁶⁹ à primitiva utilidade que ele prestava. No entanto, acrescenta que só a partir do momento em que o Homem começou a dominar a Natureza é que pôde deixar de perspectivá-la como meramente útil e tomar gradualmente consciência da sua beleza: “La tierra ha hecho al hombre, y haciéndole le ha ganado el corazón; mas este amor, interessado y terreno, solo se purga y convierte en limpio amor a la belleza a proporción que el hombre, hecho

⁴⁶⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.345.

⁴⁶⁷ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Poesía I*, pp.93-4.

⁴⁶⁸ UNAMUNO, Miguel de, “La Flecha”, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p. 57.

⁴⁶⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.337.

por Dios de la tierra, hace a esta con su arte obra de sus manos y de sus agotadoras caricias se desprende. Cuando sea la tierra por entero obra del hombre hallará éste la utilidad de aquélla reflejada en belleza y a belleza reducida.”⁴⁷⁰

A história do sentimento da Natureza evoluiu então no sentido de uma progressiva identificação Homem-Natureza: “Poco a poco ha ido el hombre convirtiendo a la Naturaleza en habitación suya, haciéndola más humana, humanizándola. Y a la par, su trato con ella, el continuo roce, ha ido acercándole a ella más y más, enseñándole a mirarla con amor, naturalizándole en fin. Así es como concurren a conculco el hombre, humanizando con su labor a la Naturaleza, y ésta naturalizando de rechazo y como en pago al hombre, y así es como nos hacen vislumbrar el ideal de un hombre enteramente natural en comunión íntima con una naturaleza, a la que podemos llamar ya humana.”⁴⁷¹

No entanto, segundo Unamuno, conhecer e amar a Natureza implica um esforço de aprendizagem: “A ésta [naturaleza] hay que aprender a entenderla y a quererla. No está al alcance de cualquiera su más íntimo y recogido lenguaje, ni se llega a penetrar en sus misterios de amor sin algún trabajo.”⁴⁷² Trata-se, com efeito, de um sentimento difícil de educar.

Neste sentido, as suas célebres “excursiones” revelaram-se lições fundamentais: “Estas excursiones no son solo un consuelo, un descanso y una enseñanza; son además, y acaso sobre todo, uno de los mejores medios de cobrar amor y apego a la patria. (...) Cóbrase en tales ejercicios y visiones ternura para con la tierra; siéntese la hermandad con los árboles, con las rocas, con los ríos; se siente que son de nuestra raza también, que son españoles”⁴⁷³.

O estágio último do sentimento da Natureza reside, na sua opinião, na concepção byroniana da “paisagem como estado de consciência”: “El descripcionismo es un vicio en literatura, y no son los más diestros y fieles en describir un paisaje los que mejor lo sienten, los que llegan a hacer del paisaje *un estado de conciencia* según la feliz expresión de Byron”⁴⁷⁴.

Esta expressão última do sentimento da Natureza revela-se, aliás, na concepção unamuniana de “paisajes del alma” – título que Unamuno atribui a um dos seus artigos

⁴⁷⁰ UNAMUNO, Miguel de, “La Flecha”, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p. 59.

⁴⁷¹ *Idem, ibidem*.

⁴⁷² UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.336.

⁴⁷³ *Idem*, pp.281-2.

⁴⁷⁴ *Idem*, p.338.

paisagísticos. Na verdade, afirmamos, com Manuel García Blanco, que “*Paisajes del Alma* – todos en Unamuno lo son”⁴⁷⁵.

Simultaneamente, no já mencionado “Prefácio da Segunda Edição” do *Regresso ao Paraíso*, Leonardo Coimbra refere-se a este poema como “Paisagem de alma”⁴⁷⁶. E, acrescentamos, nós que, em Pascoaes, todas são “Paisagens de Alma”.

3.2 Unamuno e Pascoaes – “Paisagens de Alma”

Quando se refere aos sítios que percorreu Unamuno na sua intensa actividade de assumido excursionista, Julio García Morejón fala de uma “topografia espiritual”: “*Por Tierras de Portugal y España* no es un vulgar libro de paisajes. Ni el realismo absorbe ni el naturalismo medra. Estos paisajes tienen alma, y alma de hombres. Vibra en ellos el espíritu humano. Reflejan una historia. Cantan una pasión. Cuentan su vida. La sensibilidad del contemplador a veces los altera. Son geografía íntima de un duelo, el que se establece entre la Naturaleza y el hombre. Topografía espiritual, y no física.”⁴⁷⁷

Semelhante ideia postula Julián Marías (“Genio y figura de Miguel de Unamuno”): em Unamuno, “el paisaje queda virtualmente incorporado a su persona, como horizonte suyo, y se hacen así recíprocamente inteligibles.”⁴⁷⁸

De igual modo, Jerónimo de la Calzada (*Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*): “Si el sentimiento de la naturaleza de Unamuno está impregnado de su recia y original personalidad, sus pinturas de paisajes están esmaltadas de ‘matices’ personales, de colores que son sentimientos propios, de luz que es destello del alma unamuniana. Unamuno forma parte del paisaje que describe, o, si se quiere, es uno dentro del paisaje y alma de él.”⁴⁷⁹

“Paisagem de alma” é também a que canta Pascoaes na sua poesia: “Ó paisagem da minha intimidade, / Que dentro em mim, eu trago em terra e céus, / Tal como trouxe o mundo, em outros tempos, Deus, / Antes de o modelar em sombra e claridade”⁴⁸⁰.

Assim testemunha entusiasticamente Fernando Maristany: “¡Deliciosa paleta la del poeta lusitano! Unas veces moja los pinceles en los colores brumosos difusos, del

⁴⁷⁵ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.15.

⁴⁷⁶ Apud PASCOAES, Teixeira de, *Regresso ao Paraíso*, in *Obras Completas - Poesia*, v.IV, p.20.

⁴⁷⁷ GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 97.

⁴⁷⁸ Apud *idem*, p.110.

⁴⁷⁹ Apud *idem*, p.111.

⁴⁸⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas - Poesia*, v.I, p.146.

arco iris, tal como suele aparecer a nuestros ojos, otras en los colores, jamás crueles, de la naturaleza. Cuando describe un paisaje, una visión, la niebla de un río, la luz, la sombra, el aire... los más altos y sutiles pintores le conducen la mano. Un poeta que, ‘de tanto amar a la naturaleza con ella se confunde’, no podía dejar de describirla genialmente...’⁴⁸¹. Segundo Maristany, “toda su obra nace de su enorme interiorización, de la atención profunda prestada a su propia alma; pero su alma está estrechamente unida a su paisaje y a Dios”⁴⁸².

Conforme Manuel Ferreira Patrício, a Paisagem pátria descrita por Pascoaes é, sem dúvida, um produto da sua interioridade: “E efectivamente Portugal lateja no potente microcosmos nascido do granito marânico que é a alma, que é o espírito de Teixeira de Pascoaes.”⁴⁸³

Jaime Cortesão descreve exemplarmente essa íntima comunhão entre a alma do poeta e a Paisagem: “Com os montes e o Rio da sua Terra, a Obra de Pascoaes é de uma espiritualidade profundamente individualizada. Nascida em horas da mais arraigada interiorização, a Poesia de Pascoaes é tão liberta de influências estranhas, que apenas se escuta nela, unida à sua, a voz das árvores, das águas, dos rochedos e das névoas, junto das quais ele cantou, e de tal modo que para a conhecer bem é necessário conhecer o Poeta e a sua Paisagem. E Teixeira de Pascoaes que, a cada passo, arrebatado pela sua visão cósmica deixa a Terra numa abalada pelo Infinito; ele que, fugindo ao que é transitório e vão, nos põe em contacto com a verdade íntima das coisas, que consegue levar-nos a um País onde só há Sombras, Fantasmas e Aparições, libertando-se de todos os vínculos que nos prendem à Carne e à Terra, numa visionação de Alma, abrasada em Amor infinito, é esse mesmo que se refere continuamente e em palavras enternecidas ao seu Tâmega, às suas árvores, ao Marão, à sua fonte e à própria janela do seu quarto em Pascoaes, a que ele chama o seu sexto sentido. Como se a sua Alma só através daquela janela, pelo vale do Tâmega, galgando a penhascosa serra, pudesse num olhar bem íntimo abranger o Universo, para depois cantar...”⁴⁸⁴

3.3 Paisagem natural – palco para a reflexão metafísica

⁴⁸¹ MARISTANY, Fernando, “Introducción”, in *Pascoaes, Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, pp.9-10.

⁴⁸² *Idem*, p.11.

⁴⁸³ PATRÍCIO, Manuel Ferreira, “Teixeira de Pascoaes e o Futuro de Portugal”, in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, p.235.

⁴⁸⁴ *Apud* SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p. 374.

A Natureza constitui indubitavelmente uma das grandes paixões de Unamuno: “Sí, amigo, sí, soy y he sido siempre ‘un gran amante de la Naturaleza, en su carácter más verdadero y simple’; prefiero cualquier bravío rincón de montaña a los jardines todos de Versalles, sin que esto quiera decir que no me gusten estos jardines. Sí, en tratándose de naturaleza me gusta toda, lo mismo la salvaje y suelta que la doméstica y enjaulada, aunque prefiero aquélla.”⁴⁸⁵

Com efeito, o reitor salamantino confessa-se apaixonado pelas paisagens inóspitas, agrestes, mais propensas à reflexão transcendental. Agrada-lhe particularmente Castela, mesmo em detrimento da paisagem basca: “Al llegar acá, a Castilla, cuyos campos presentan no poca semejanza con lo que nos dicen ser la pampa, me hablan todos de la tristeza y fealdad – confunden lo triste con lo feo – de esta campiña sin árboles ni arroyos, y me ponderaban la belleza del paisaje de mi tierra vasca. Y les sorprendía al oírme decir que prefiero este paisaje amplio, severo, grave; esta única nota, pero nota solemne y llena como la de un órgano, a aquella sonata de flauta de tres o cuatro notas verdes, de un verde agrio. Esos pueblos terrosos, que parecen excrescencias del terreno o esculpidos en él, me dicen más que aquellas casitas blancas, con sus tejados rojos, que se ve han sido puestas por el hombre en aquellos vallecitos verdes. O la montaña bravía, la de los Pirineos o los Picos de Europa, o la llanura. Pero también me gusta recogerme en aquellos vallecitos vascos, que atraen y retienen como un nido.”⁴⁸⁶

Segundo Unamuno, seja nos picos rochosos da montanha (“Allí, a solas con la montaña, volvía mi vista espiritual de las cumbres de aquélla a las cumbres de mi alma, y de las llanuras que a nuestros pies se tendían a las llanuras de mí espíritu. Y era forzosamente un examen de conciencia”⁴⁸⁷), seja na planície castelhana, despojada, seca, árida (“y la llanada, ¿no es toda ella cima? ¿No ascendemos también desde ella a los espacios infinitos? Esta meseta de Castilla es toda ella cima”⁴⁸⁸), o Homem acede à essência da alma. Assim também no seio da flora selvagem de Fuerteventura: “La aulaga sí que tiene estilo”⁴⁸⁹; a aulaga, y no esas plantas de jardín, criadas a fuerza de

⁴⁸⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, pp.335-6.

⁴⁸⁶ *Idem*, pp.337.

⁴⁸⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.366.

⁴⁸⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Paisajes y Ensayos I*, pp.339-40.

⁴⁸⁹ Como não associar o estilo da “aulaga” ao da poesia unamuniana, em clara oposição ao estilo da vertente parnasiana do Modernismo hispânico, aqui o crisântemo, metaforicamente.

abonos, esas pobres plantas enriquecidas por la civilización, esas presuntuosas plantas civilizadas. ¡Cuán lejos de los crisantemos!

¡Y que lección, que lección la de esta humilde mata, toda ella espinas y flores, qué lección! Pero... ¿humilde? ¡Humilde, no! Humildes, más bien rastreras, son esas plantas artificiales, como los perritos y los gatitos falderos, esas plantas que acarician a las damiselas aburridas y frívolas, y no esta bravía aulaga que no se deja ni acariciar ni prender. Sólo se rinde al camello; sólo al camello le da sus flores.

¿Qué saben de estilo esos estilistas de invernadero que a fuerza de abonos químicos arman una hojarasca sin perfume? Eso no es estilo ni cosa que lo valga.

Y la aulaga no es misantrópica, no; la aulaga no odia a los hombres. A los hombres, se entiende. La aulaga ahuyenta a los turistas, a los desocupados, a los frívolos; pero la aulaga atrae a los peregrinos, a los ocupados en el eterno problema de la finalidad del universo, a los cordiales⁴⁹⁰.

Semelhante efeito tranquilizante tem o mar para Unamuno (“Esta soledad del mar, que por todas partes nos ciñe, es un poderoso sedante, es casi un narcótico”⁴⁹¹), sobretudo durante o seu exílio em Fuerteventura.

Simultaneamente, a terra natal, terra da vida plena da infância, reveste-se, na poesia pascoaesiana, de suma importância, conforme confessa o autor de *Marânus*: “Eu, por exemplo, sinto perfeitamente que, se alguma coisa há de português na minha obra poética, é por ter vivido os primeiros anos da minha infância no meio de camponeses. As suas lendas, onde aparece quase sempre a noite dramatizada de aparições misteriosas, as suas festas populares, sobretudo na Páscoa, a visão de Jesus ressuscitado através das árvores em flor, o Marão e o Tâmega, as suas cantigas de magoado amor, os seus medos nocturnos, foram as primeiras impressões que eu recebi.”⁴⁹²

A Paisagem da serra do Marão, símbolo de unidade e de continuidade, constitui, para o poeta, o espaço ideal para a meditação, na sua ânsia prometeica por desvendar os segredos do universo: “Lá, na Montanha, a existência é quietação, meditação, sonho vago e indefinido em que a alma se dispersa, abrangendo tudo, amoldando-se a todas as

⁴⁹⁰ UNAMUNO, Miguel de, “La aulaga madurera”, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.557.

⁴⁹¹ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.322.

⁴⁹² *Apud* SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, pp.32-3.

formas, insinuando-se em todas as almas, para depois se concentrar na própria personalidade enriquecida de tudo quanto existe e vive, mais pura e perfeita...

(...) No isolamento da serra, onde Portugal se purifica numa erma penitência de silêncio, erguendo para os astros a extática fronte nebulosa, a alma do homem é influenciada apenas pela paisagem, de si própria se alimenta e a sua figura solitária é dum alto relevo inconfundível.⁴⁹³

A montanha é, de facto, uma escada para a contemplação mística: “Subo, e é um desvendar de novos horizontes que se afastam; depois é o céu e o mundo dissolvidos na mesma neblina, onde a realidade e a quimera se casam e é já impossível distingui-las”⁴⁹⁴.

Na verdade, segundo Pascoaes, é na zona do Tâmega que reside a própria essência da raça lusa: “O doloroso drama transmontano e o bucólico idílio minhoto fundem-se, na região do Tâmega, numa paisagem original que é o próprio busto feito em terra, em árvores e fontes, do génio dos lusíadas”⁴⁹⁵.

De igual modo, Unamuno considera que “o eterno da casta” se esconde nas pequenas aldeias castelhanas: “Recorriendo estos viejos pueblos castellanos, tan abiertos, tan espaciosos, tan llenos de un cielo lleno de luz, sobre esa tierra, serena y reposada, junto a estos pequeños ríos sobrios, es como el espíritu se siente atraído por sus raíces a lo eterno de la casta.”⁴⁹⁶

Por outro lado, Unamuno e Pascoaes repudiam, em geral, as grandes cidades encarando o campo como fonte de purificação espiritual: “Y yo mismo, ¿cómo podría vivir una vida que merezca vivirse, cómo podría sentir el ritmo vital de mi pensamiento si no me escapara, así que puedo, de la ciudad, a correr por campos y lugares, a comer de lo que comen los pastores, a dormir en cama de pueblo o sobre la santa tierra, si se terciá? A sacudir, en fin, el polvo de mi biblioteca.”⁴⁹⁷

A grande cidade, poluída e ruidosa, multidão de desconhecidos, não agradava a “don” Miguel: “huyo de las grandes metrópolis, donde me azotan el alma con azotes de

⁴⁹³ PASCOAES, Teixeira de, “Renascença Portuguesa”, in SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p.27.

⁴⁹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Livro de Memórias*, p.95.

⁴⁹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Arte de Ser Português*, p.54.

⁴⁹⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.370.

⁴⁹⁷ GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.12.

híelo las miradas desdeñosas de los que ni me conocen ni les conozco yo a ellos. Gentes a las que no puedo nombrar... ¡Horror!”⁴⁹⁸

Unamuno viveu em Salamanca, a única urbe que mereceu o seu carinho: “Vive Unamuno en las afueras del pueblo, casi en medio del campo, frente a la montaña escueta, desolada, limpia de verdes pinos, de ramaje; la montaña, que se extiende hasta el río en labradas laderas, pobladas por un gran paralelogramo de paredes blancas, cuajadas al interior de puntitos negros.

Salamanca es una ciudad silenciosa, de estudio, de meditación. Sus monumentos – casa de las Conchas, viejas escuelas, Universidad -, las calles tortuosas y estrechas, las amplias y lóbregas portaladas de las casas, los aleros arrojados de los tejados: las rejas historiadas..., todo, todo recuerda los pasados siglos de grandeza nacional.

(...) Ninguna ciudad más a propósito para morada del autor de *Paz en la guerra*. Ni tranvías, ni coches, ni hormigüeo constante de transeúntes por las calles, ni ruido de teatros, ni agitación de cafés y círculos políticos..., nada que turbe el sosiego del espíritu hay en la vetusta Salamanca, nada que distraiga del interno soliloquio del pensamiento.”⁴⁹⁹

Ávila de los Caballeros foi outra exceção: “En el aspecto íntimo del arte, para el que busca sensaciones profundas, para el que tiene el espíritu preparado a recibir la más honda revelación de la historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla, y en Castilla pocas ciudades, si es que hay alguna, superior a Ávila. Váyase a Sevilla, váyase a Valencia el que quiera divertirse o distraerse el ánimo; pero el que quiera columbrar lo que pudo antaño haber sido, vivir con el fondo del alma, ése que vaya a Ávila. (...) Esa ciudad de Ávila, tan callada, tan silenciosa, tan recogida, parece una ciudad musical y sonora. En ella canta nuestra historia, pero nuestra historia eterna; en ella canta nuestra nunca satisfecha hambre de eternidad”⁵⁰⁰.

Já Madrid, por exemplo, causa a don Miguel profunda repelência, conforme Pedro Laín Entralgo: “¡Qué enorme contraste entre la aparatosa falsedad del Madrid

⁴⁹⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.304.

⁴⁹⁹ MARTÍNEZ RUÍZ, José, “Charivari en casa de Unamuno”, in GULLÓN, Ricardo, *El Modernismo visto por los modernistas*, pp. 206-7.

⁵⁰⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Por Tierras de Portugal y España*, in *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, pp.275-6.

(...) y la autenticidad – dura y bronca, tal vez, pero recia y consistente siempre – del campo provincial y nativo!”⁵⁰¹

Paris, onde se refugia temporariamente durante o exílio, concebe-a como uma jaula: “Desde aquí, desde París, desde este París que está reventando historia, lo que pasa y mete ruido, ni se ve montaña, ni se ve desierto, ni se ve mar! Los pobres hombres que estamos enjaulados aquí, en la ciudad, en la gran ciudad, en el Arca de Noé de la civilización y de la historia, no podemos a diario limpiar nuestra vista, y con ella nuestra alma, en la visión de las eternidades de la montaña, del desierto, de la mar”⁵⁰².

A cidade é, de facto, conotada com a ilusão, com a aparência, ao passo que o campo encerra em si a força do que é autêntico: “gracias a Dios no vivo en ninguna de esas ciudades, todas iguales y todas imitadoras de París (...); vivo en una vieja ciudad, cuya vejez es juventud perpetua, entre doradas piedras que rezuman recuerdos. Y aun así, en cuanto puedo me escapo y me voy al campo a conversar con algún viejo pastor que a solas largas horas bajo el desnudo cielo haya meditado en la meditación eterna”⁵⁰³.

Na poesia de Pascoaes, a Natureza surge como cenário privilegiado para a contemplação mística. Assim, *Belo* (1896), “pastor de estrelas e de sonho”⁵⁰⁴, guardando seus rebanhos “em penhascoso e solitário monte”⁵⁰⁵, “olhava a abóbada infinita/ Co’o desespero, a ânsia, a agonia, / De triste naufrago que a terra fita!”⁵⁰⁶. Em *Belo – Meditações*, o campo é, de facto, perspectivado como manancial de purificação: “Que paz e que sossego nesses vales/ Distantes da cidade... Até parece/ Que nós ali perdemos nossos males...”⁵⁰⁷

O mesmo acontece nos poemas de *Sempre*: “Na minha janela debruçado, / Vejo a noite abraçar, beijar as cousas. / E, através do seu manto esfarrapado, / Desvenda-nos, sorrindo, as formas luminosas”⁵⁰⁸ (“Quinta da Paz”). E, “Lá”, na solidão da montanha, o sujeito poético confessa: “para mim este alto monte/ É um místico altar...”⁵⁰⁹

⁵⁰¹ LAÍN ENTRALGO, Pedro, “El Madrid del 98: decepción y rechazo”, in MAINER, José-Carlos, *Modernismo y 98*, p.30.

⁵⁰² UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p. 571.

⁵⁰³ Apud MAINER, José Carlos, *Modernismo y 98*, in *Historia y Crítica de la Literatura Española*, p.27.

⁵⁰⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Belo* in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 81.

⁵⁰⁵ *Idem*, p.79.

⁵⁰⁶ *Idem*, p. 80.

⁵⁰⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Belo – Meditações* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 89.

⁵⁰⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 167.

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 131.

Em *Terra Proibida* (1899), ao pôr-do-sol, num solitário pinheiral, o Poeta apura os seus sentidos na busca do Indefinido: “Quando o sol morre, em ermo pinheiral, / Ouço, num sonho místico de encanto, / A branda voz de indefinido canto, / Que paira, abstracta, no clarão final”⁵¹⁰ (“Velhinhas cousas”). São horas – confessa – “em que eu medito, absorto e comovido, / Na branca solidão da noite misteriosa, / Sob a Lua a emanar etéreo mármore fluido, / (...) / Quando, de joelhos, rezo e a tarde me entristece / E o meu ansioso olhar quase descobre Deus. / Momentos em que vivo o sonho, oculto e mudo, / Sonhando em cada cousa humilde que se esconde; / Quando vejo crescer, crescer, diante de tudo, / Essa interrogação a que ninguém responde! Momentos em que sou o incompreendido, o eleito, / Sentindo-me afogar na torva escuridade... / E toco a Imperfeição, a fim de ser perfeito, / Porque entender a treva é ser a claridade.”⁵¹¹

Do mesmo ano de *Regresso ao Paraíso* de Pascoaes, data o primeiro poema de Unamuno, intitulado “Al campo” (1899), que é anterior à publicação de *Poesías*. Aí, o campo é encarado como fonte de renovação espiritual (“Al campo libre a renovar tu savia/ corre cuanto antes, agotado enfermo,/ dejando el artificio que te roe,/ a rehacer lo que está deshecho”⁵¹²), a cuja visão se revela a eternidade (“Pronto su acción, como de filtro mágico,/ en dulce siesta postrará tu cuerpo,/ y reposando bajo grave encina,/ la blanda brisa arrullará tu sueño./ Y al despertar con soñolienta pausa,/ niño que duerme de la madre al pecho,/ cual espumosa leche nutritiva/ templará de tu espíritu el anhelo,/ de la campiña la visión serena/ que nos revela nuestro hogar eterno”⁵¹³). Desde os primórdios da produção poética unamuniana, a paisagem campestre é, portanto, símbolo daquilo que é eterno, intemporal.

De igual modo, em *Jesus e Pã* (1903), a serra configura, para o sujeito poético pascoaesiano, o espaço privilegiado para a captação da essência do Universo: “Lá no alto duma serra íngreme e penhascosa, / Onde o luar é uma canção misteriosa, / Onde pairam, gritando, os corvos das procelas / E donde o nosso olhar bebe a luz das estrelas, / Que vai alimentar a célula secreta / Onde reside, em sonho, a inspiração do poeta! ... / (...) / E aonde chega, como sombra indefinida, / Ou como um sonho vago, o cântico da vida... ”⁵¹⁴ (“Um velho”).

⁵¹⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p.274.

⁵¹¹ *Idem*, p. 299.

⁵¹² UNAMUNO, Miguel de, *Poesías sueltas*, in *Obras Completas – Poesía II*, p.788.

⁵¹³ *Idem, ibidem*.

⁵¹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Jesus e Pã* in *Obras Completas – Poesia*, v.II, p.17.

Em *Para a Luz* (1904), a Paisagem é a musa do Poeta, que lhe sussurra aos ouvidos os segredos do “sete-estrela”: “Há nos teus lábios, Musa, o murmúrio das fontes / E no teu corpo verde há ramos doloridos. / Por sobranceiras tens os vastos horizontes / E os nevoeiros são teus húmidos vestidos... // (...) Nos teus olhos crepita o incêndio do sol-posto, / Há neles a amplidão magoada do deserto! // Um vento de injustiça açoita o teu cabelo, / Enruga a tua frente a cólera de Deus! / Mas nos teus lábios ouço a voz do sete-estrela, / A prece do luar e o cântico dos céus...”⁵¹⁵ (“A Minha Musa”).

Em *Vida Eetérea* (1906), o sujeito poético depara-se com uma Natureza mergulhada em êxtase, com “montes enigmáticos”: “Ignotos sentimentos, / Transfigurando os píncaros da serra...”⁵¹⁶ (“Silêncio e Solidão”).

Em *As Sombras* (1907), reconhece-se a Paisagem da terra natal como impulso para o Infinito: “Eis-me, outra vez, na terra onde nasci; / Sagrada e tosca terra primitiva, / Boa terra fecunda, que eu bem sinto / Formar meu corpo, minha carne viva! / E cobre, igual ao barro duma estátua, / Meus ossos que são feitos de saudades... / (...) // Mãe de almas e fantasmas... Terra Santa; / Terra de Outono e místicas donzelas, / Onde eu, árvore humana, criei raízes / E ramagens que abraçam as estrelas...”⁵¹⁷ (“A Sombra do Passado”).

Semelhante ideia perpassa as *Poesías* (1907) de Miguel de Unamuno: “En este mar de encinas castellano/ los siglos resbalaron con sosiego/ lejos de las tormentas de la historia/ (...) // este mar guarda en sus entrañas/ de toda tradición el manadero”; “Es su calma/ manantial de esperanza eterna”⁵¹⁸ (“El mar de encinas”).

De igual modo, em *Rosario de Sonetos Líricos* (1911), a Natureza é o cenário ideal para a reflexão metafísica: “Ves al ocaso en limpio mar de plata/ flotar vagos islotes de ceniza/ celeste, entre los cuales agoniza/ el dragón que los días arrebatara.// Santa visión que el alma le rescata/ del mundo que a su afán nos esclaviza”⁵¹⁹ (“Ir muriendo”). A contemplação da paisagem mergulha o sujeito poético no ideal, libertando-o das contingências do mundo real.

No pascoaesiano *Marânus* (1911), ressalta uma vez mais a presença de uma “mística paisagem”: “Bendita sejas tu, ó sempiterna, / Bem amada paisagem! Pátrio

⁵¹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, p.56

⁵¹⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Eetérea* in *Obras Completas – Poesia*, v.II, p. 216.

⁵¹⁷ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v.III, p. 18.

⁵¹⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.177.

⁵¹⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.368.

ninho! / Serrano coração de Portugal, / Velha província de Entre Douro e Minho! / Bendita sejas tu, por todo o sempre, / E o teu ventre, que um novo Deus encerra, / Ó mística paisagem, onde o céu / Se casa intimamente com a terra!”⁵²⁰.

3.4 Cenários paisagísticos mais recorrentes

Em *Regresso ao Paraíso* (1912), a montanha surge novamente como símbolo de ascensão espiritual: “As montanhas, nas grandes altitudes, / Na vizinhança límpida dos astros, / Perdem as negras formas pedregosas, / Perdem seu próprio corpo, rude e tosco, / E são asas geladas de brancura, / E são rezas, são êxtasis, subindo...”⁵²¹ Inversamente, a cidade é conotada com a degradação, com o vício, tudo aquilo que afasta o homem da sua pulsação espiritual. São “as trágicas cidades, / Enormes, rubras chagas purulentas, / Roendo a verde epiderme em flor da terra! // Sobre elas pesa um céu que relampeja... / E, em vez de cantos de aves, / Pairam ali os gritos e os soluços, / As ambições represas, a explodir, / Os ódios de pupilas incendidas. / O amor escurecido, com as penas / Salpicadas de lama e de tristeza”⁵²².

De facto, no contacto e comunhão com a Natureza, o Poeta sente-se dotado de um poder quase extra-sensorial, que transforma tudo quanto toca. Em *Elegias* (1912), confessa: “O meu olhar as cousas anoitece, / E elas choram, na sombra e na incerteza, / À minha própria dor. E me aparece // O fantástico vulto da tristeza! / E me envolve e domina; e fico a ver, / Como através da morte, a Natureza”⁵²³ (“Canto Heróico”). Paralelamente, em *O Doido e a Morte* (1912), a montanha física são já “quiméricos esboços de montanhas”⁵²⁴, metamorfoseadas pelo olhar saudoso do Poeta.

É também na solidão da montanha (“En Gredos”) que o sujeito poético unamuniano se encontra (“Alma de mi carne, sol de mi tierra,/ Dios de mi España,/ que sois lo único que hay, lo que pasó,/ no la eterna mentira del mañana,/ aquí en el regazo de la sierra,/ aquí, entre vosotros, aquí me siento yo”⁵²⁵) e descobre Deus dentro de si (“Aquí me trago a Dios, soy Dios, mi roca:/ sorbo aquí de su boca con mi boca/ la sangre de este sol, su corazón,/ de rodillas aquí, sobre la cima,/ ¡mientras mi frente con

⁵²⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v.III, p.188.

⁵²¹ PASCOAES, Teixeira de, *Regresso ao Paraíso* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.124.

⁵²² *Idem*, pp. 124-5.

⁵²³ PASCOAES, Teixeira de, *Elegias* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.231.

⁵²⁴ PASCOAES, Teixeira de, *O Doido e a Morte* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.268.

⁵²⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.512.

tu lumbre anima,/ al cielo abierto, en santa comunión!”⁵²⁶), conforme se pode ler em *Andanzas y Visiones Españolas* (1922).

“Dormindo no campo”, o sujeito poético unamuniano sente-se “renascer”, conforme o próprio título do poema, inserido em *Rimas de Dentro* (1923): “Moría el día lentamente/ y mi mente moría/ con él a la locura del ensueño;/ como beleño dulce/ el pensar sin enlace me ganaba,/ el que nos hace libres;/ se desgranaba roto/ mi pensamiento/ y al compás de mi aliento/ palpitaba la tierra en torno mío,/ del río al borde./ Mis nervios convirtiéronse en raíces/ y sentí la raigambre de mi vida/ que, henchida de hambre,/ la paz sorbía de la tierra austera”⁵²⁷. A contemplação da natureza gera uma sensação de liberdade, de paz, de comunhão com o universo.

A respeito da Paisagem “bendita” de Fuerteventura – que será a sua inspiração para os sonetos da Primeira Parte de *De Fuerteventura a París* (1925) –, Unamuno exclama: “¡Ay, mi querido amigo, cuanto viva mi alma y en la forma que viviere, vivirá en ella, hecha hueso espiritual o roca espiritual de sus huesos o sus rocas espirituales, esa bendita isla rocosa de Fuerteventura, donde he vivido con ustedes, los nobles majoreros, y con el Dios de nuestra España, los días más entrañados y más fecundos de mi vida de luchador por la verdad”⁵²⁸. Uma vez mais, é do contacto com a natureza árida e selvagem que o sujeito poético alcança a visão do ideal: “Roca sedienta al sol, Fuerteventura,/ tesoro de salud y de nobleza,/ Dios te guarde por siempre de la hartura, // pues del limpio caudal de tu pobreza/ para su España celestial y pura/ te ha de sacar mi espíritu riqueza”⁵²⁹.

Em frente ao mar, na praia de Ondarraitz, em Hendaya, o eu unamuniano sente-se como se tivesse regressado à origem da Vida, como demonstram os seguintes versos do poema VIII de *Romancero del Destierro* (1927): “mi pecho late/ con el latido de la mar; se cierra/ la visión de la mar en mi memoria;/ de la mano de Dios baja el olvido;/ me escurro de la historia/ y me pierdo en la mar de que ha partido/ la nube de mi vida...”⁵³⁰

Na verdade, a partir do exílio em Fuerteventura, a Paisagem marítima será também palco privilegiado para a reflexão metafísica (“Es en Fuerteventura donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he

⁵²⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.512.

⁵²⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Rimas de dentro*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.542.

⁵²⁸ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París* in *Obras Completas – Poesía I*, p.673.

⁵²⁹ *Idem*, p.678.

⁵³⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Romancero del destierro* in *Obras Completas – Poesía II*, p.751.

sorbido su alma y su doctrina”⁵³¹ – Nota ao poema XXXII) até aos derradeiros poemas de *Cancionero* (1928-1936): “Bajo el azul duerme el aire, / silenciosa está la mar; / la rendida tierra verde / sabe a sueño de pasar. / Hundido en la compañía / de la tierna soledad, / oigo el silencio divino, / misterio de la verdad”⁵³².

Quanto à poesia de Pascoaes, continua umbilicalmente ligada à Paisagem serrana. Em *Cantos Indecisos* (1921), a sua janela, donde se avista o cenário granítico do Marão, é concebida como o sexto sentido do Poeta: “És um sentido, sim, que um dia alvoreceu / Na face desta casa, antiga e dolorosa, / Minha boa janela aberta para o céu / Com os olhos azuis de Virgem piedosa. // E por este sentido eu vejo a minha aldeia, / Seus poentes, manhãs, seus verdes arvoredos... / E, nas noites de Outono, a branca lua cheia, / Que põe um véu de sonho aos áridos rochedos. // (...) // Desta boa janela, avisto estranhos mundos. / E ouço cantos de dor, murmúrios e gemidos, / Ermas vozes de além, silêncios moribundos... / Este ar que se respira é feito de ais perdidos...”⁵³³ (Poema XVII)

E nos derradeiros *Versos Pobres* (1949), o Poeta percebe ainda a “harmonia astral da madrugada” quando medita, “num alto píncaro”⁵³⁴ (XIV).

Ao longo da poesia unamuniana, vários são, com efeito, os espaços naturais visitados. De *Poesías* a *Cancionero*, percorrem-se os campos, a charneca, o vale, a planície, a montanha, o deserto, o mar e o rio.

Nos poemas “Castilla” e “El mar de encinas” de *Poesías*, as primeiras poesias sobre espaços físicos, o sujeito poético manifesta, desde logo, a sua predileção pela Paisagem agreste e despojada, mediante expressões como “desnudos campos” e “tierra enjuta”⁵³⁵ ou “rocosa tierra, toda hueso” e “verdor perenne, / pardo y austero”⁵³⁶.

De facto, ao longo da sua obra poética, predomina uma paisagem nua e ascética, que impele à reflexão transcendental. Em “Renacer durmiendo en el campo” (*Rimas de Dentro*), a contemplação de uma natureza austera gera no sujeito a sensação de íntima comunhão com a terra.

Na sua poesia, Unamuno associa a pobreza da Paisagem natural à riqueza espiritual. Assim sucede nos sonetos sobre a ilha de Fuerteventura, seu agreste refúgio durante o exílio: “Roca sedienta al sol, Fuerteventura, / tesoro de salud y de nobleza, /

⁵³¹ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París* in *Obras Completas – Poesía I*, p.691.

⁵³² UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero* in *Obras Completas – Poesía II*, p.985.

⁵³³ PASCOAES, Teixeira de, *Cantos Indecisos*, in *Obras Completas – Poesía*, v. V, p.15.

⁵³⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Versos pobres*, in *Obras Completas – Poesía*, v. VI, p.36

⁵³⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.176.

⁵³⁶ *Idem*, p.177.

Dios te guarde por siempre de la hartura, // pues del limpio caudal de tu pobreza/ para su España celestial y pura/ te ha de sacar mi espíritu riqueza”⁵³⁷ (VIII). De facto, ao contemplar o mar da terra “descarnada” do seu desterro, Unamuno sente desvendar-se-lhe o destino da Pátria: “Oh, fuerteventurosa isla africana,/ sufrida y descarnada cual camello,/ en tu mar compasiva vi el destello/ del sino de mi patria!”⁵³⁸ (VIII).

Longe da Paisagem civilizada é onde o Poeta entra em contacto com a essência da Vida: “Un oasis me fuiste, isla bendita;/ la civilización es un desierto/ donde la fe con la verdad se irrita; // cuando llegué a tu roca llegué a puerto,/ y esperándome allí a la última cita/ sobre tu mar vi el cielo todo abierto”⁵³⁹.

Já em Paris, não há esperança de imortalidade. Aí, Unamuno não ouve “de Dios el inmortal susurro” pois “un cielo con marco de tejados de casas de calle es cielo muerto”⁵⁴⁰.

No desterro, em Hendaia, o Poeta pede que, caso morra, o levem para a sua pátria: “Si caigo aquí, sobre esta tierra verde/ mollar y tibia de la dulce Francia,/ si caigo aquí, donde el hastío muerde/ celado en rosas de sutil fragancia,/ si caigo aquí, oficina del buen gusto/ donde sólo el olvido da consuelo,/ llevad mi cuerpo al maternal y adusto/ páramo que se hermana con el cielo. // Llevadlo a la jugosa enjuta roca”⁵⁴¹. Uma vez mais se manifesta a predilecção pela paisagem inóspita, agreste, ponte para o Céu, à paisagem doce e civilizada, adulterada pelos artífices que criam rosas “de sutil fragancia” em “oficinas do bom gosto”, onde “el hastío muerde”⁵⁴².

Por fim, em *Cancionero*, à nudez da terra une-se a nudez do céu, união primordial que eleva o sujeito poético ao Infinito, perante um Deus impassível, mudo e surdo: “Tierra desnuda; / bajo ella no hay más infierno... / no cabe duda... / cielo desnudo, / y sobre él no hay otro cielo, / solo un Dios mudo... // Cielo que es tierra, / tierra que es gloria, / una paz por dentro guerra; / guerra es historia, / que nos lleva al infinito / con Dios a bordo, / a dar allí nuestro grito, / ya que Dios es sordo”⁵⁴³ (Poema 1593).

⁵³⁷ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.678.

⁵³⁸ *Idem, ibidem.*

⁵³⁹ *Idem*, p.711.

⁵⁴⁰ *Idem*, p.717.

⁵⁴¹ UNAMUNO, Miguel de, *Romancero del destierro*, in *Obras Completas – Poesías I*, p.743.

⁵⁴² Destaque-se aqui também uma crítica à vertente parnasiana do Modernismo hispânico, “oficina del buen gusto”, que produz poemas “de sutil fragancia”, artificiais.

⁵⁴³ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, in *Obras Completas – Poesía II*, p.1373.

A respeito da Paisagem de “Vizcaya”, o Poeta afirma: “Tu hondo mar y tus montañas/ llevo yo en mí mismo”⁵⁴⁴. Na montanha, “En Gredos”, o sujeito poético contempla a Espanha imortal, produto do seu sonho de eternidade: “su fuerte corazón,/ un corazón de roca viva/ que arrancaron de la tierra los anhelos/ de la eterna visión”⁵⁴⁵. Aí, encontra Deus e sente a harmonia universal: “Aquí me trago a Dios, soy Dios, mi roca:/ sorbo aquí de su boca con mi boca/ la sangre de este sol, su corazón,/ de rodillas aquí, sobre la cima,/ ¡mientras mi frente con tu lumbre anima,/ al cielo abierto, en santa comunión!”⁵⁴⁶ E, encontra-se enfim consigo: “Alma de mi carne, sol de mi tierra,/ Dios de mi España,/ que sois lo único que hay, lo que pasó,/ no la eterna mentira del mañana,/ aquí en el regazo de la sierra,/ aquí, entre vosotros, aquí me siento yo.”⁵⁴⁷

Durante o exílio na fria e anónima Paris, em 1924, Unamuno evoca a “santa montanha” de Gredos (“¡Miguel! ¡Miguel!’ Aquí, Señor, desnudo,/ me tienes a tu pie, santa montaña,/ roca desnuda, corazón de España,/ y gracias, pues que no me sigues mudo.// (...) capaz me siento de cualquier hazaña/ bajo el dosel de tu celeste escudo”⁵⁴⁸), onde cria comunicar com Deus.

No contexto dos cenários naturais da poesia unamuniana, insere-se também o deserto, espaço árido e despojado, onde o Poeta se refugia em busca do Mistério: “Casto amor de la vida solitaria,/ rebusca encarnizada del misterio,/ sumersión en la fuente de la vida,/ recio consuelo!”⁵⁴⁹. Aí, “En el desierto” (*Poesías*), reúne-se com Deus e mata a sua sede nas águas profundas: “En la tierra yo solo, solitario, / Dios solo y solitario allá en el cielo, / y entre los dos la inmensidad desnuda / su alma tendiendo.// (...) Sed de agua siento; // de agua de Dios que el arenal esconde / (...) del agua oculta que la adusta arena / con amor guarda en el estéril seno, / de agua que aun lejos de la lumbre vive/ llena de cielo”⁵⁵⁰.

Para além da Paisagem terrestre, a Paisagem marítima ocupa igualmente um lugar primordial na poesia unamuniana, particularmente a partir do exílio em Fuerteventura. Na verdade, é nessa ilha que o desterrado solitário descobre os fascínios do mar (“¿Qué dices, mar, con tu susurro? ¡Dime! / Ríes o lloras? Pasando las cuentas/

⁵⁴⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.200.

⁵⁴⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.512.

⁵⁴⁶ *Idem, ibidem.*

⁵⁴⁷ *Idem, ibidem.*

⁵⁴⁸ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.721.

⁵⁴⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.228.

⁵⁵⁰ *Idem, ibidem.*

del eterno rosario me acrecientas/ el ansia de soñar que al pecho oprime”⁵⁵¹), símbolo de eternidade (“pasan las obras, pasan las naciones, // queda la mar, guardando sus secretos”⁵⁵²). Mais tarde, em Paris, recordará saudosamente esse mar que tanto o cativou: “Oh, mar salada, celestial dulzura/ que embalsamaste mi esperanza loca,/ te subes a los ojos y a la boca/ cuando revive en mí Fuerteventura!”⁵⁵³. Na verdade, em Nota ao soneto LXXIII, Unamuno confessa que a visão do mar transformou a sua ideia de Deus e de Espanha: “Lo que más echo de menos aquí, en París, es la visión de la mar. De la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolidad”⁵⁵⁴.

Em *Romancero del Destierro* (poema VIII), a visão do mar significa um retorno à infância, estado de inocência absoluta, de eternidade: “Niñez eterna de la mar, ensueño/ de un alba eterna.../ me baño en la niñez, rosada y tierna,/ cuando es todo el empeño/ vivir sin más dejarse ser soñado/ y oír la propia sangre cómo canta/ dentro del vaso vivo y regalado/ del cuerpo, de la virgen carne santa...”⁵⁵⁵. É a visão da Origem do Homem: “¡Canta la mar, sangre de Dios, su aliento/ me llena el corazón.../ de mi sangre divina oigo el acento y canta mi pasión!// La mar, la mar, la mar..., la vida en cuna;/ de antes del hombre la revelación...”⁵⁵⁶

Mar: eternidade e revelação do Mistério. Assim será representado até ao fim da produção poética unamuniana: “Vieja mar, siempre reciente, / madre, mujer, hija, hermana, / tu día es siempre mañana, / el sol se mira en tu frente. // Tus olas cantan a coro / esperanzosas querellas, / nos dicen que en las estrellas / nos guarda Dios su tesoro”⁵⁵⁷ (*Cancionero*, poema 1675).

De igual modo, na poesia pascoaesiana, ainda que sejam escassas as referências ao mar, ele é “líquida esfinge”⁵⁵⁸ e sinónimo da tranquilidade do que é eterno: “Ó mar sereno, êxtase de água, quietação... / Ó lágrima infinita comungando / A altura do Infinito... Ó verde coração, / Suavemente, de encontro à terra palpitando...”⁵⁵⁹. Por

⁵⁵¹ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.686.

⁵⁵² *Idem*, p.691.

⁵⁵³ *Idem*, p.719.

⁵⁵⁴ *Idem, ibidem*.

⁵⁵⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Romancero del destierro*, in *Obras Completas - Poesía II*, p.751.

⁵⁵⁶ *Idem, ibidem*.

⁵⁵⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, in *Obras Completas - Poesía I*, p.751.

⁵⁵⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 203.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 204.

outro lado, surge associado à montanha: o Marão é visto como “prolongamento ascético do mar, (...) mar petrificado”⁵⁶⁰.

Na verdade, no que concerne a Pascoaes, há nitidamente maior apego ao rio da sua aldeia natal, ao rio da sua infância abençoada, o Tâmega: “Ó meu Tâmega obscuro, água dormente... / Ó rio, à noite, a arder, todo estrelado! / Água meditativa, ao luar nascente, / Água coberta de asas, ao sol-nado!”⁵⁶¹; “Tu és, ó Rio, a dor da grande Serra; / O seu drama de fragas e de terra, / Esvaído em água torva de paixão!”⁵⁶².

Ao longo da poesia de Unamuno, há também uma outra alusão ao rio Nervión, que corre na sua nativa Bilbau. Em Setembro de 1911, em visita à terra natal, invoca nostalgicamente o rio (“Al Nervión”, *Andanzas y Visiones Españolas*), para que lhe devolva a calma e a segurança da sua infância: “Nervión, Nervión de palpitante pecho, / fuente de vida de mi pueblo, dame / la mansedumbre de tus lentas aguas / que al mar indiferente/ rinden su vida. // Dame, Nervión, resignación activa, / lava de tu hijo la inquietud ardiente,/ embalsama en la sal de tu marea/ para el viaje sin vuelta/ mi pobre espíritu”⁵⁶³. Tal como o rio, que dantes corria em liberdade e se encontra agora limitado por muros (“Ay mi triste Nervión, preso entre muros, / pobre artéria de enfermo”), também o sujeito poético se vê hoje privado da liberdade da infância (“Cual tú, preso entre muros, hoy trasporto / cargas de pensamientos en mis aguas / y en vez de nubes blancas o de rosa/ reflejo, carnal triste, / ¡negrura de humos!”), assaltado por negros pensamentos.

Não se tratando de um cenário natural, Salamanca, única cidade verdadeiramente amada por Unamuno, é, porém, “campo urbano”⁵⁶⁴, pelo que se torna presença constante na sua obra poética. Em “Salamanca”⁵⁶⁵ (*Poesías*), constitui, desde logo, espaço de tranquilidade e sossego: “es el tranquilo curso de tu vida/ como el crecer de las encinas, lento, / lento y seguro”. Como “remanso de quietud” é simultaneamente “voz de recuerdos”, palco de um passado glorioso: “tus piedras seculares, tumba/ de remembranzas del ayer glorioso”. É finalmente símbolo de eternidade: “tu lenguaje, de lo eterno heraldo”.

Espaço dourado, de eternidade, Salamanca convida, ao mesmo tempo, à inquietação espiritual, à reflexão metafísica: “Es, mi ciudad dorada, tu regazo/ (...)”

⁵⁶⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v.III, p.252.

⁵⁶¹ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v.III, p. 114.

⁵⁶² PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, p. 140.

⁵⁶³ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas - Poesia I*, p.504.

⁵⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.178.

⁵⁶⁵ *Idem, ibidem.*

regazo de sosiego/ preñado de inquietudes,/ sereno mar de abismos tormentosos. // En él se vive en paz soñando guerra; / las horas en silencio/ dejan oír la voz con que nos llama la eternidad a la abismal congoja”⁵⁶⁶ (“En regazo de la ciudad”).

Mais tarde, nas suas *Andanzas y Visiones Españolas*, num “Atardecer de Estío en Salamanca”, esta cidade é novamente associada à eternidade: “Sobre ti se detienen las horas,/ de reveza,/ soltando su jugo,/ su savia de eterno,/ y en tus aguas se miran los siglos/ dejando a la historia/ colmar tu regazo/ con frutos de otoño./ Cuando puesto ya el Sol, de tu seno/ rebotan tus piedras/ el toque de queda/ me parecen los siglos mejerse,/ que el tiempo se anega,/ y vivir una vida celeste/ - ¡quietud y visiones! -/ ¡Salamanca!”⁵⁶⁷.

Variadíssimos são também os espaços naturais na poesia pascoaesiana: o monte solitário (como em *Belo*), o vale (como em *Belo – Meditações*), a serra agreste (como em *Marânus*), o solitário pinheiral ou a aldeia natal (como em *Sempre, Jesus e Pã* ou *Cantos Indecisos*), o rio Tâmega ou a floresta (como em *Terra Proibida*).

3.4.1 Flora e fauna anímicas

Se a montanha é frequentemente “imenso e trágico deserto, / Que se ergue, altivo e triste, no horizonte”⁵⁶⁸, “serra íngreme e penhascosa, / Onde o luar é uma canção misteriosa, / Onde pairam, gritando, os corvos das procelas”⁵⁶⁹, o vale é um espaço deleitoso, “formoso”⁵⁷⁰, onde soa o murmúrio de regatos e cascatas, habitado por mariposas e abelhas e perfumado por lírios e rosas.

Assim, na poesia de Pascoaes, convivem a Paisagem árida – dominante em Unamuno – e a Paisagem abundante, rica em fauna e flora. Na verdade, há no poeta português um certo Franciscanismo que o leva a prestar atenção ao mais ínfimo ser vivo, seja insecto ou lírio (como diz Belo: “Tenho por ti, ó minha casta flor, / O clarão mais ideal, mais puro e santo, / Da fina essência do meu grande amor!”⁵⁷¹) e até ao mais indistinto ser não vivo, uma pedra que seja, se revestida de humanidade pelo seu olhar

⁵⁶⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.187.

⁵⁶⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.515.

⁵⁶⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, in *Obras Completas – Poesía*, v.III p.185.

⁵⁶⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Jesus e Pã*, in *Obras Completas – Poesía*, v.II, p.17.

⁵⁷⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Belo – Meditações* in *Obras Completas – Poesía*, v.I, p.89.

⁵⁷¹ PASCOAES, Teixeira de, *Belo* in *Obras Completas – Poesía I*, p. 83.

(“Em tudo para mim há um Além, / Em fria pedra ou flor a rebentar...”⁵⁷²). Todos eles são profundamente acarinhados por ele: “Poeta e irmão das águas e das pedras.”⁵⁷³

Na Paisagem poética pascoaesiana co-habitam insectos como “brancas e puras”⁵⁷⁴ mariposas e “abelhas ideais”⁵⁷⁵, animais selvagens como “o lobo carniceiro”⁵⁷⁶ e animais que convivem com o homem (o cão Nilo, o burro de “doce olhar profético”⁵⁷⁷ ou “cordeirinhos / Que pastam, pela encosta dos outeiros”⁵⁷⁸), aves agoirentas como o mocho de “frio piar”⁵⁷⁹ ou os “corvos das procelas”⁵⁸⁰, aves alegres como a cotovia e tristes como o rouxinol e “o triste pegureiro”⁵⁸¹.

Quanto à flora, é constituída por árvores como o cipreste, o pinheiro ou o castanheiro, por plantas agrestes como o saibro e a urze e por flores delicadas como lírios ou rosas. Tal como na poesia unamuniana, a árvore é simultaneamente símbolo de verticalidade e de horizontalidade, elemento de ligação entre dois mundos: “Troncos de névoa, ao zéfiro ondulando, / Que me dão fruto e flor e reverdecem / E penetram o chão, nele sugando / Águas de sombra e seivas de crepúsculo. / (...) // E os teus ramos, que um triste luar alaga, / Alcançam as estrelas, onde bebem / Essa luz que, de tão longínqua e vaga, / É já uma luz morta d’além mundo...”⁵⁸²

Esta Natureza, amada do poeta, é pintada de forma apelativa: ela é o regalo dos sentidos. Na sua descrição, predominam o visualismo: “Vede!”⁵⁸³ – “Contemplai”⁵⁸⁴ –, o cromatismo – “brancas nuvens do azul”, “cor verde que nasce”, “roxos perfis”⁵⁸⁵ – e a sinestesia – “E grita, num delírio, a nitidez das flores”⁵⁸⁶ (Cíbele); “o ar é transparência azul, que se respira”⁵⁸⁷ (Nova Luz); “a música das flores/ Em sons primaveris de vivas cores”⁵⁸⁸ (Alegria); “E a Primavera, a rir as suas cores, / Cingiu-me num abraço iluminado a flores”⁵⁸⁹ (Êxtase).

⁵⁷² PASCOAES, Teixeira de, *Sempre in Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 131.

⁵⁷³ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras in Obras Completas – Poesia*, v.III, p. 26.

⁵⁷⁴ PASCOAES, Teixeira de, “Belo – Meditações” in *Obras Completas – Poesia I*, p. 89.

⁵⁷⁵ *Idem, ibidem.*

⁵⁷⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre in Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 123.

⁵⁷⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz in Obras Completas – Poesia*, v.II., pp. 92.

⁵⁷⁸ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras in Obras Completas – Poesia*, v.III, pp. 26-7.

⁵⁷⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre in Obras Completas – Poesia*, v.I, p.126.

⁵⁸⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Jesus e Pã in Obras Completas – Poesia*, v.II, p.17.

⁵⁸¹ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea in Obras Completas – Poesia*, v.II, p.147.

⁵⁸² PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras in Obras Completas – Poesia*, v.III, pp.25-6.

⁵⁸³ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre in Obras Completas – Poesia*, v.I, p.196.

⁵⁸⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea in Obras Completas – Poesia*, v.II, p.183.

⁵⁸⁵ PASCOAES, Teixeira de, *À Ventura in Obras Completas – Poesia*, v.II, p.15.

⁵⁸⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea in Obras Completas – Poesia*, v.II, p.153.

⁵⁸⁷ *Idem*, p.156.

⁵⁸⁸ *Idem*, p.162.

⁵⁸⁹ *Idem*, p.163.

Na descrição da Paisagem pascoaesiana predominam cromaticamente: o dourado (“os doirados lábios das abelhas”⁵⁹⁰; “luz doirada e suave da aurora”), símbolo do que é permanente, eterno; o branco, que ora significa pureza (“pernas nêvas” e “braços de neve”⁵⁹¹; “braços d’ideal brancura”⁵⁹²), ora significa ascensão (“nuvens brancas”; “O rio tolda o espaço; é branco incenso”⁵⁹³); o prateado (“prateadas brumas do seu sonho”⁵⁹⁴), cor da fantasia; o roxo (“Roxo lírio”⁵⁹⁵, “tardes roxas de Outono”⁵⁹⁶), associado ao Espírito.

Ao contrário do que sucede na obra de Pascoaes, na poesia unamuniana as referências a seres vivos são muito escassas, já que, como vimos, a sua paisagem predilecta é uma paisagem desértica, árida, selvagem. Logo, a Natureza é igualmente descrita de forma mais sóbria, com recurso a poucos cromatismos: o verde é “verdor perenne/ pardo y austero”⁵⁹⁷ (“El mar de encinas”), sendo o dourado (“dorada Salamanca mia”⁵⁹⁸ – “Salamanca”) e o prateado (“en limpio mar de plata”⁵⁹⁹ – “Ir muriendo”) as cores dominantes, aliadas à ideia de imortalidade.

No que respeita à flora, o elemento natural mais recorrente é a árvore, nomeadamente, a “encina” (azinheira), que floresce em ambientes secos como Castela (“mar de encinas”⁶⁰⁰, segundo Unamuno). Trata-se de uma árvore vetusta, que contribui para o carácter austero do cenário em que se insere: “La encina grave/ de hoja oscura y perenne / (...) / derrama austeridad por el ambiente”⁶⁰¹ (“El Cristo de Cabrera”). No vale do Cristo de Cabrera, “bendito/ solitário retiro”, o sujeito poético deseja “descansar renunciando a todo vuelo,/ y en el pecho del campo/ bajo la encina grave/ en lo eterno, (...), asentarse/ a la muerte esperando!”⁶⁰². A azinheira é, então, símbolo de horizontalidade e de verticalidade simultaneamente: à sua sombra, na terra, o “eu” aguarda a eternidade.

Em *Poesías* há ainda a referência ao “roble” (castanheiro), árvore robusta, de alma dura: “Y al pasar junto al roble en primavera/ ¡oh, mi perdido bien!/ las verdes

⁵⁹⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Belo – Meditações*, in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p.91.

⁵⁹¹ PASCOAES, Teixeira de, *Belo*, in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p.84.

⁵⁹² *Idem*, p.85.

⁵⁹³ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre*, in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p.126.

⁵⁹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Belo*, in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 85.

⁵⁹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida*, in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 225.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 226.

⁵⁹⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.177.

⁵⁹⁸ *Idem*, p.178.

⁵⁹⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.368.

⁶⁰⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.178.

⁶⁰¹ *Idem*, p.191.

⁶⁰² *Idem*, *ibidem*.

hojas a tu alma dura/ ¿no le tiemblan también?// ¿Es acaso más dura ante el recuerdo/
que la del roble aquél?”⁶⁰³

Em “La encina y el sauce” (*Rosario de Sonetos Líricos*), o Poeta identifica-se com a azinheira “selvática”, “robusta”, “adusta” por contraposição ao “frondoso” salgueiro, postura típica do seu espírito combativo: “Déme Dios el vigor de la encina selvática / que huracanes respira en su copa robusta / y del alma en el centro una rama fanática/ con verdor de negrura perenne y adusta, / que no quiero del sauce la fronda simpática/ que a las aguas que pasan doblega su fusta”⁶⁰⁴.

De igual modo, em *De Fuerteventura a Paris*, destaca-se uma outra árvore que germina em terreno inóspito, a figueira: “¡Las higueras de Fuerteventura, aquellas higueras evangélicas, palestinianas, que sacan jugo de la escueta roca!”⁶⁰⁵ (Nota ao poema LXX). Recordando a ilha bendita, o Poeta recorda o doce sabor do figo, fruto de uma terra árida: “¡Cuántas [veces] me derretiste inmunda saña/ metiendo la evangélica dulzura/ de tu higo de secano hasta mi entraña!”⁶⁰⁶ (poema LXX).

Seja a azinheira, seja o castanheiro ou seja ainda a figueira de Fuerteventura, a árvore assume-se na poesia unamuniana como veículo que garante a ligação entre o céu e a terra. Em “No busques luz, mi corazón, sino agua” (*Poesías*), a alma do sujeito poético é identificada com uma árvore, símbolo do terreno e do espiritual simultaneamente: tem raízes na terra (“Te metiste, alma mía, en las corrientes / revueltas de la vida, / (...) te arrancaron la tierra/ mollar y grasa y rica / en que la savia del vivir se encierra, / y tus pobres raíces descubiertas/ perdieron el sustento”⁶⁰⁷) e aponta para o céu (“El que es hijo de luz es tu follaje/ que al sol se mece/ y al sol viste de gala su ropaje/ de ancha verdura,/ y en la noche y la sombra languidece/ de honda tristura/ vencido a pesadumbre,/ sin tener cura,/ mas tu raigambre/ siente sed de agua y tierra, siente hambre/ mas no de lumbre”⁶⁰⁸). Nesta poesia, há, portanto uma identificação do Homem relativamente à Natureza.

3.5 Aproximação Homem – Natureza, Espírito – Matéria

⁶⁰³ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.297.

⁶⁰⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.369.

⁶⁰⁵ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a Paris*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.717.

⁶⁰⁶ *Idem, ibidem.*

⁶⁰⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.260.

⁶⁰⁸ *Idem, ibidem.*

Paralelamente, também em Pascoaes o homem se aproxima da Natureza, reconhecendo-se seu semelhante: “Ó árvores piedosas, / (...) // Minhas irmãs em Deus”⁶⁰⁹; “Eu sinto / Como um desejo ideal de florescer! / As almas, como as árvores, têm raízes / Entranhadas na terra... Somos árvores”⁶¹⁰. Na verdade, para o bardo amarantino, é nos elementos naturais que reside a essência dos sentimentos humanos: “Almas que desejais um raio de Verdade, / Procurai-o num lírio ou numa rocha dura. / Vivem num ramo em flor a Justiça e a Bondade / E na água duma fonte a Beleza murmura!”⁶¹¹.

Simultaneamente, ao longo da poesia pascoaesiana, a Natureza é também revestida de carácter humano, sendo alvo de uma permanente personificação, tanto em termos físicos como psicológicos. Em *Belo – Meditações*, “de pudor a rosa afogueada/ Entre as folhas esconde docemente/ A pequenina face envergonhada.”⁶¹² Em *Sempre*, o sol “chora, (...) / Gotejam sangue as árvores do val’. // (...) // fulminados troncos sem folhagem *erguem* negros braços, na amplidão”⁶¹³. Em *Terra Proibida*, um “magoado véu de mística ternura / Encobre, ao pôr do sol, a face da paisagem”⁶¹⁴. Em *Jesus e Pã*, o Poeta afirma: “Em cada pedra, em cada luz, em cada ramo / Há um coração que ama assim como eu amo; / (...) Existe numa flor um alto sentimento / E há lágrimas de dor nas pálpebras do vento!”⁶¹⁵ Em *Vida Etérea*, há horas “ em que a flor medita / E a pedra chora e reza, / E desmaiam de mágoa / As cristalinas fontes.”⁶¹⁶ N’ *As Sombras*, a montanha “De muda e dolorosa face humana”⁶¹⁷, “Parece concentrar-se em oração...”⁶¹⁸. Em *Marânus*, deparamo-nos com “penedos taciturnos”, “estrelas do céu (...) / Com seus olhos de eterna claridade”⁶¹⁹ Em *Cantos Indecisos*, há “Rosas ardendo em febre, a delirar... / Queixam-se à lua os ermos pinheirais”⁶²⁰. Em *Cânticos*, “anda a noite a queixar-se, num clamor / De mágoas tão profundas”⁶²¹. Em *O Pobre Tolo*, um

⁶⁰⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea*, in *Obras Completas – Poesia*, v.II, p. 194.

⁶¹⁰ PASCOAES, Teixeira de, *D. Carlos*, in *Obras Completas – Poesia*, v. V, p.123.

⁶¹¹ PASCOAES, Teixeira de, *Jesus e Pã*, in *Obras Completas – Poesia*, v.II, pp.45-6.

⁶¹² PASCOAES, Teixeira de, *Belo – Meditações*, in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p.91.

⁶¹³ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 126.

⁶¹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 249.

⁶¹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Jesus e Pã* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 32-3.

⁶¹⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, p. 174.

⁶¹⁷ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p. 24.

⁶¹⁸ *Idem, ibidem.*

⁶¹⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p.165.

⁶²⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Cantos Indecisos*, in *Obras Completas – Poesia*, v. V, p.16.

⁶²¹ PASCOAES, Teixeira de, *Cânticos*, in *Obras Completas – Poesia*, v. V, p. 152.

burro tem sombra humana: “És um jerico, um místico animal, / (...) / mas tua / Humana sombra nos astros se projecta”⁶²².

De igual modo, a Natureza unamuniana ganha aspecto e sentimentos humanos. Assistimos, com efeito, a uma recorrente personificação dos elementos naturais. A terra possui mãos (“en la rugosa palma de tu mano”⁶²³ – “Castilla”), seios, regaço e dá à luz (“son tus montañas maternas pechos/ de donde baja a las sedientas vegas/ agua del cielo, y de tus verdes bosques/ el follaje da sombra a nuestros sueños,/ Es tu regazo de mullida yerba/ para dormir sin fin cuna del alma,/ y tu seno que pan nos da, dio al Justo/ su carne, cebo de la Muerte avara;/ ¡tierra panera, le pariste tú!”⁶²⁴).

De facto, há uma permanente alusão à terra como terra-mãe: ela é “madre de corazones y de brazos”⁶²⁵ (“Castilla”, *Poesías*); “Madre Vizcaya”⁶²⁶ (“Desde mi cielo a despedirme llegas”, *Rosario de Sonetos Líricos*); “divina Tierra, Madre nuestra”⁶²⁷ (“Tierra”, *El Cristo de Vélazquez*).

Além da personificação, também a metáfora está ao serviço desta humanização da paisagem poética unamuniana: “Es todo corazón, la noble encina”⁶²⁸ (“El mar de encinas”, *Poesías*); “La mar ciñe a la noche en su regazo/ y la noche a la mar; / (...) // Derrítense después en un abrazo,/ (...) y el alma siente/ que noche y mar la enredan en su lazo”⁶²⁹ (poema XXXIV).

3.6 A transfiguração da Natureza: tentativa de resolução do conflito Corpo – Alma na harmonia da Paisagem

Como vimos (Parte II), ambos os poetas professam uma poesia intimista, que é um reflexo da sua alma, conforme testemunham ainda as suas obras poéticas mais tardias. Com efeito, em *Cantos Indecisos*, Pascoaes confessa: “A alma é vivo espelho imaterial / Que tudo reproduz / Dum modo original, / Em que as formas se vestem de outra luz”⁶³⁰ (poema XXXIV). Paralelamente, Unamuno concebe o seu derradeiro *Cancionero* como imagem da sua alma, reflexo do sentimento trágico de todo o ser

⁶²² PASCOAES, Teixeira de, *O Pobre Tolo*, in *Obras Completas – Poesia*, v. V, p.225.

⁶²³ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.177.

⁶²⁴ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Vélazquez*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.477.

⁶²⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.176.

⁶²⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.349.

⁶²⁷ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Vélazquez*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.477.

⁶²⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.178.

⁶²⁹ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.693.

⁶³⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Cantos Indecisos*, in *Obras Completas – Poesia*, v. V, p.21.

humano: “Aquí os deixo mi alma-libro, / hombre-mundo verdadero. / Cuando vibres todo entero, / soy yo, lector, que en ti vibro”⁶³¹.

À semelhança da sua “alma gémea ibérica”, Unamuno reconhece simultaneamente uma estreita relação entre alma e natureza. “El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés”⁶³². Seguindo o conselho de Lord Byron, o poeta faz da paisagem “um estado de consciência”, ou melhor, converte os seus estados de consciência em paisagens, e as paisagens em estados de consciência.

No artigo “Brianzuelo de la Sierra – Notas de viaje”, Unamuno explica, em jeito de anedota, a importância da imaginação na sua visão da paisagem: “Vino mi compañero:

- ¡Ea, perezoso, arriba! Vamos a ver el pueblo...
- ¿A ver el pueblo? – le contesté -. E para qué?
- ¿Para qué? ¡Tu estás malo!... ¿Pues a qué hemos venido?
- ¡A soñarlo! Déjame que me le figure a mi antojo...
- Lo mismo podías haberle figurado en la ciudad...
- No, lo mismo no. Aquí estoy en él, y la conciencia de estar en él vivifica mi imaginación.”⁶³³

Por seu lado, o sujeito poético pascoaesiano confessa que a sua tristeza se reflecte, se prolonga na Natureza: “Ó tristeza das cousas, quando é noite / Em nosso coração! (...) / Fantástica paisagem infernal, / Toda esboçada em tintas moribundas / E funéreos relevos agoirentos.”⁶³⁴

De facto, em ambos os poetas a Paisagem torna-se objecto da sua imaginação criadora, um reflexo da sua alma, como se depreende, por exemplo, através de passagens de “Alborada espiritual”, de Unamuno: “Fantásticas regiones/ fingían de mi espíritu abatido/ los valles y montañas,/ los bosques y desiertos,/ los ríos y los lagos silenciosos,/ ¡las costas de mi mar...!”⁶³⁵. De facto, aí múltiplas são as expressões que apontam para uma interferência da fantasia do poeta no retrato da Paisagem: “mi campiña”, “mis campos,/ los campos de mi espíritu”, “aurora de mi alma”, “mi

⁶³¹ UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero*, in *Obras Completas – Poesía II*, p.1188.

⁶³² UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, p.496.

⁶³³ UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, p.68.

⁶³⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Elegias* in *Obras Completas – Poesía*, v. IV, p.204.

⁶³⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.247.

cielo”⁶³⁶. Simultaneamente, no poema pascoaesiano “Poeta - I”, o sujeito reconhece: “É bem certo que tu, meu coração, / Participas de toda a Natureza. / Tens montanhas, na tua solidão, / E crepúsculos negros de tristeza!”⁶³⁷.

Por conseguinte, Eduardo Lourenço refere o “acto transfigurador”⁶³⁸ do poeta pascoaesiano perante a Natureza. De igual modo, M^a das Graças M. de Sá: “Ao olhar do sujeito lírico, tudo se transfigura: as coisas (e ele próprio nelas e através delas) *ganham sentido, revelam-se, transtornam-se, erguem-se, florescem, (re)nascem, principiam, revivem, concebem, geram, projectam-se, propagam-se, prolongam-se*, enfim, *fundem-se com outras e criam novas realidades*.”⁶³⁹ Semelhante poder transfigurador preside, como vemos, à descrição da paisagem poética em Unamuno.

Essa transfiguração da Paisagem faz-se não só através da Imaginação como também da Memória, veículo para o eterno na visão de ambos os poetas. De facto, frequentemente, na sua poesia, a paisagem que é transfigurada não é a que têm perante os olhos, mas a que trazem no coração, na lembrança: a paisagem da pátria e a da ilha de Fuerteventura, para o desterrado Unamuno, em Paris, ou a paisagem da terra natal, para Pascoaes, o estudante coimbrão.

Assim testemunha “don” Miguel ao distinguir a “visão presente e material” da visão passada e espiritual”: “Las visiones no se hacen poesía hasta que se hacen recuerdo, y toda esta naturaleza que me rodea y ciñe el corazón no se me puede hacer recuerdo hasta que deje de tenerla a la vista. A la vista presente y material. Cuando la tenga ante la vista pasada y espiritual, ante la vista eterna – la eternidad es el pasado del futuro y, a la vez, el porvenir del pasado -, cantará en mí y en mi sangre su canto.”⁶⁴⁰

Na sua memória, Unamuno guarda, intocável, a Paisagem da sua infância: “poco me importa que se transforme y cambie la villa del Nervión, si en el relicario de mis memorias infantiles permanece incólume mi Bilbao, mi bochito, el mio, ¡el mundo de mi infancia y de mi juventud!

¡Qué edad, qué edad aquella en que todo es nuevo y fresco, en que se vive naciendo y en que, con intuición virginal, se traduce el *nihil novum sub sole* por su parejo y más hondo *omne novum sub sole*! Todo, en efecto, era nuevo

⁶³⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.247..

⁶³⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea*, in *Obras Completas – Poesía*, v. II, pp.229-30.

⁶³⁸ LOURENÇO, Eduardo, “Prefácio”, in PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, pág.VII.

⁶³⁹ SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p.174.

⁶⁴⁰ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p.80.

entonces... ¡Qué mundo! ¡Sí, todo nuevo bajo el sol, nueva cada cosa a cada momento de su milagrosa duración!”⁶⁴¹

Em “Nota” ao poema LXVII de *De Fuerteventura a Paris*, na cidade-luz, o Poeta exilado reconhece saudosamente: “El primer soneto que me brotó aquí, en París, fué del recuerdo, mejor, de la presencia viva en el centro del alma, en su roca, de Fuerteventura”⁶⁴². Na verdade, a presença da Paisagem recordada, vista pelos olhos da alma, é mais viva do que qualquer paisagem directamente percebida pelos olhos do corpo.

Por seu turno, em *Cantos Indecisos*, Pascoaes confessa: “Agora, amo-te mais, minha saudosa aldeia, / Na agonia doirada e triste do arvoredado, / Quando, à tarde, aparece, enorme, a lua cheia / E em toda a Natureza há um íntimo segredo. / Ó tardes outonais, / Onde repousa o Abril desfeito em cinza e pó, / Queixumes e orações de ermos pinheirais, / Como eu vos ouço bem, quando me encontro só!”⁶⁴³. Já em *Marânus*, o montanhês conversa com a Memória da montanha: “Eu sou a antiga serra do Marão, / Que na tua memória se alevanta, / Toda de estéril fraga e solidão, / Toda em silêncio eterno e branca neve.”⁶⁴⁴

Na poesia pascoaesiana, Leonardo Coimbra salientou, desde logo, a importância da Paisagem recordada: “A sua paisagem natal, acompanhando-o, vai viver na alma do Poeta em corpo de lembrança, mais real e mais viva que qualquer outra paisagem presente aos seus olhos mortais.

E o Poeta adquire (liberta?) um poder de visualização evocadora do ausente, que ficará para sempre a marcar a íntima fisionomia da sua obra.”⁶⁴⁵

No caso de Pascoaes, há ainda a destacar o fantástico poder transfigurador da Saudade na revelação da espiritualidade de tudo quanto existe. Segundo António Cândido Franco, “a palavra de Pascoaes é capaz, à luz da dinâmica da saudade, de transcendentalizar ou encontrar um plano superior para tudo o que refere, e não são só as coisas simples da natureza que se desfazem em perfume, labaredas ou alma, mas são também as mais complexas, como o espaço físico de Amarante, o corpo da mulher

⁶⁴¹ UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas - Paisajes y Ensayos I*, p.169.

⁶⁴² UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a Paris*, in *Obras Completas - Poesias I*, p.715.

⁶⁴³ PASCOAES, Teixeira de, *Cantos indecisos*, in *Obras Completas - Poesia*, v. V, p. 12.

⁶⁴⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, in *Obras Completas - Poesia*, v. III, p.204.

⁶⁴⁵ COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas - Poesia*, v. IV, p.15.

amada, o destino dum povo, duma pátria e até o da humanidade inteira que encontram um plano transcendente de afirmação, reexistência ou reelaboração.”⁶⁴⁶

Dada a interferência da Imaginação – da Saudade, sobretudo na poesia de Pascoaes – e da Memória na descrição da Paisagem, a noite será então o momento ideal para a contemplação da Natureza, quando as fronteiras entre coisas e seres se diluem e o Poeta encontra correspondências inesperadas, fantásticas (“E ao luar, que revela aparições, / Fantasmas e visões, que a noite cria, / Seus corpos eram feitos, / Não de carne actual, presente e viva, / Mas da própria matéria da Saudade”⁶⁴⁷).

Assim reconhecem o bardo amarantino (“E quando a noite, espectro de outro mundo, / Por sobre a terra desce, / Todo o meu ser – tão pálido! – arrefece / E se torna sem margens e sem fundo... / Assim a minha vida é o fim das Cousas, / Seu estranho e fantástico destino! / As serras fragarosas / E o sol, astro divino, / Perdem-se no meu corpo em tempestade...”⁶⁴⁸) e o poeta basco (“Horas serenas del ocaso breve, / cuando la mar se abraza com el cielo / y se despierta el inmortal anhelo/ que al fundirse la lumbre lumbre bebe. // (...) Como en concha sutil perla perdida, / lágrima de las olas gemebunda, / entre el cielo y la mar sobrecojida // el alma cuaja luces moribundas / y recoje en el lecho de su vida/ el poso de sus penas más profundas”⁶⁴⁹).

Na paisagem poética pascoaesiana, o sol é “máscara eterna da Alegria!”⁶⁵⁰, “grande inimigo”⁶⁵¹ do sujeito: “Que amargura / A desta claridade fria e baça! / Aos meus olhos as cousas desfigura; / Não há linha gentil que não desfaça. // A transparência azul do céu tortura / E a cor lilás dos montes ameaça; / Desbota o mimo tenro da verdura / E a cada flor lhe despe a etérea graça.”⁶⁵²

O Poeta prefere a sombra: “És tu, sombra divina, essência do meu dia, / O sol-recordação que me alumia; / E vai o meu espectro desenhando, / E apagando / Meu corpo que se perde em solidão / E se torna invisível coração.”⁶⁵³

De igual modo, Unamuno perspectiva a sombra, a escuridão, como momento/lugar da revelação, da captação da eternidade: “Huye la luz y busca en el secreto/ del tenebroso asilo/ (...) para tus ansias un hogar tranquilo,/ donde en íntima

⁶⁴⁶ Apud PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp.453-4.

⁶⁴⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Regresso ao Paraíso* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.85.

⁶⁴⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 153.

⁶⁴⁹ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.703.

⁶⁵⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 185.

⁶⁵¹ *Idem*, p. 191.

⁶⁵² PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 230.

⁶⁵³ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 188.

paz, sin sobresaltos/ te abeves en la fuente de la vida/ siempre florida,/ y bebas la verdad/ que a oscuras fluye de la eternidad./ Porque la luz, mi alma, es enemiga/ de la entrañada entraña/ en que vuelve el espíritu a sí mismo”⁶⁵⁴ (“No busques luz mi corazón, sino agua”). Inversamente, a luz do sol é conotada com a ilusão, com a aparência, a máscara da essência: “con engaño el sol de día cela”, “el sol de la vigilia engañadora”⁶⁵⁵ (“Al sueño”).

Em Pascoaes, a Paisagem, à luz do dia, é a crua realidade: “É meio-dia. O sol é todo claridade. / As coisas têm um ar cru de realidade... / (...) / E como tudo é claro e lúcido e visível, / Como se sente um ramo, à luz do sol, sensível!... / (...) / Eis a paisagem real que fala ao nosso olhar.”⁶⁵⁶ O entardecer embebe todos os seres, animados e inanimados, de espiritualidade: “Num pálido desmaio a luz do dia afrouxa. / Envolve os montes uma gaze ténue e roxa, / Que a tudo dá um ar melancólico e suave... / (...) E descem sobre a terra, em nuvens de quimera, / os perfumes subtis da morta primavera, / Que se vão infiltrar nas almas, onde acendem / Sonhos, ânsias, ideais que os homens não entendem”⁶⁵⁷. Finalmente, a noite revela os segredos do Universo, a harmonia essencial que une todos os elementos: “Noite velha. (...) / (...) E uma inquieta paz, um duro esquecimento / Envolve as almas, os rochedos e as montanhas, / Onde vemos tremer cintilações estranhas / Que vão ferir o nosso olhar alucinado / Que a própria treva deixa, às vezes, deslumbrado!... // Tal como se ela fosse uma revelação, / Como se ela nos desse a nítida visão / Dum mundo interior, ignoto e nunca visto, / (...) / Entre as árvor’s e o céu há diálogos profundos... / Comove o espaço o ignoto amor que liga os mundos.”⁶⁵⁸

Relativamente à importância da sombra na obra poética de Pascoaes, citamos a seguinte passagem de M^a das Graças M. de Sá, que julgamos igualmente válida para a poesia de Unamuno: “Filtrada pelo olhar do sujeito lírico, (...) a realidade é sombra projectada, manifestação divina que a sombra revela ocultando. E, por isso, tudo é mistério, tudo se indefine pela ausência de nítidos recortes. (...)”

Não nos surpreende, pois, que a obra de Pascoaes esteja pejada de imagens simbólicas que sugerem essa ideia de mistério, de indefinido, de incerteza: são as horas do crepúsculo ou da aurora, são a névoa e a bruma, o nevoeiro, são o Outono e a

⁶⁵⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.260.

⁶⁵⁵ *Idem*, p.213.

⁶⁵⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz* in *Obras Completas – Poesía*, v. II, p. 85.

⁶⁵⁷ *Idem*, p.86

⁶⁵⁸ *Idem*, pp. 88-9.

primavera, *imagens de transição*. (...) Enquanto tal, elas não se definem pela ausência de marcas, mas pela sua simultaneidade.”⁶⁵⁹

Semelhante ambiente de indefinição percorre igualmente a poesia unamuniana: “De la Luna la unción por arte mágica/ derrite la materia de las cosas,/ y su alma queda así, flotante y libre,/ libre en el sueño. // Y un mundo inmaterial, todo de sueño,/ de libertad, de amor, sin ley de piedra,/ mundo de luz de luna confidente/ soñar me hiciste.”⁶⁶⁰

Na verdade, este cenário de mistério, brumoso e indeciso, permite ao Poeta captar o desdobramento anímico dos seres (“Ó Tâmega, de noite, és névoa etérea, / batendo brancas asas. Num grande amor te abrasas / E sonhas alcançar a luz sidérea! / Mas vai-se a noite, e as tuas asas descem; / Frouxas empalidecem; / Fundem-se no teu seio; e, por desgraça, / São queixumes de dor, água que passa”⁶⁶¹), a tão almejada anulação dos opostos (“el cielo (...) abrazado/ tiene en sus brazos la Naturaleza”⁶⁶²).

E, pelo seu estatuto de vate, de eleito, o Poeta é o único capaz de captar essa harmonia (“Vultos de nevoeiro / Que tão saudosamente povoais / O vale, o ermo outeiro, / Donde sobe, ao luar, a reza dos pinhais... / Entendo-vos a fala / Escura, que se exala, / No céu, onde vivi, quando era pequenino... / Um eco do outro Mundo a percutir-se, além; / Um canto de silêncio, já divino, / Que só ouve quem ama, o poeta e mais ninguém! / É ele que me inspira. / Sentindo-o, logo vibra a minha lira / Aos ventos do Mistério”⁶⁶³), a fusão dos contrários (“Y allí, en la oscura comunión del cielo/ con la tierra, inquietóse la tortura/ de mi anhelo de ser uno y el mismo,/ y en el abismo de la noche quieta,/ en tierra enraizado,/ dormí la vida,/ y en aquella dormida me bañaron/ con curso lento/ mágicas aguas de renacimiento”⁶⁶⁴).

De facto, na visão do poeta pascoaesiano, Alma e Natureza, Espírito e Matéria fundem-se: “entre mim e as cousas mediavam íntimos e fraternos sentimentos, que eram elas continuando-se no meu ser; ou era ele a prolongar-se em árvores, montes e penedos. (...) Nascem de mim árvores, flores; e os montes irrompem, vivos, do meu ser. Desapareço numa turba de fantasmas. Já não sou eu; sou os outros”⁶⁶⁵. O Homem sente-

⁶⁵⁹ PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p.452.

⁶⁶⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.182.

⁶⁶¹ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 158.

⁶⁶² UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesia I*, p.182.

⁶⁶³ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 182.

⁶⁶⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Rimas de dentro*, in *Poesías I*, p.213.

⁶⁶⁵ *Apud* COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 43.

se como parte integrante da Natureza, e investe-a, simultaneamente, de espiritualidade: Homem e Natureza são irmãos e são deuses.

Perspectivando-se como uma das várias partículas do cosmos, o poeta comunga da harmonia universal: descobre em todas as coisas um reflexo, uma parte de si: “Em tudo existe o Infinito. Há, em todas as cousas, um valor extraordinário”⁶⁶⁶ (*Livro de Memórias*).

Os opostos conciliam-se, enfim, na Paisagem: “Tudo é sonho e desejo; céu e inferno. / Abrasa tudo o mesmo fogo eterno.”⁶⁶⁷

Assistimos, portanto, na poesia de Pascoaes, a uma espiritualização da matéria e a uma materialização do espírito: “E vejo a intimidade, o laço oculto, / Que as almas todas casa; / Meu coração erguendo, em sonhos, o seu vulto / É pedra, nuvem, asa.”⁶⁶⁸

Assim, nos seus poemas, Jesus caminha ao lado de Pã, Cibele ou Vénus: “E só desejo / Esquecer, para sempre, eternamente, / Essa tragédia horrível do Calvário. / (...) // Na vossa companhia, ó sempiternas / Divindades do Amor e da Beleza, / Serei o Deus do Espírito, elevando / As almas para além da Natureza.”⁶⁶⁹

Homem e Natureza, Alma e Natureza fundem-se: “Meu espírito humano é o corpo da paisagem (...) Vejo, através da minha carne, essa penumbra. (...) A árvore que, primeiro, em solitária serra, / Viu, tomada de espanto, o sol nascer, / Quase que a sinto em mim, dar sombra e florescer, / E lembro-me do tempo em que fui névoa e terra”⁶⁷⁰ (“Pensamentos”).

Eis o apogeu do “Transcendentalismo Panteísta”, segundo Jacinto Prado Coelho: “enquanto conceitos, ideias, seres abstractos ou imaginados se revestem de formas concretas, as coisas animam-se, cantam e sofrem; a cada objecto sensível corresponde uma essência oculta, químera ou ‘alma viva’. (...) As sombras vivem, as pedras choram, a paisagem integra-se no espírito, o espírito funde-se na paisagem. (...) Umhas vezes, animais, plantas e minerais humanizam-se; outras vezes, o homem cobre-se de aparência telúrica, os braços enrijam e apontam em ramos; alma e corpo penetram-se, diluem-se”⁶⁷¹.

Unamuno procede também a uma interpretação mística, religiosa da Paisagem: “La tierra está llena de cielo, y el cielo está como henchido de tierra, y en la soldadura

⁶⁶⁶ Apud COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 63.

⁶⁶⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea in Obras Completas – Poesia*, v. II, p. 184.

⁶⁶⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre in Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 129.

⁶⁶⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus in Obras Completas – Poesia*, v. III, p.232.

⁶⁷⁰ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea*, in *Obras Completas – Poesia*, v. II, p.211.

⁶⁷¹ COELHO, Jacinto do Prado, *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 42.

de uno y otra, de cielo y de tierra, en el horizonte se ve cómo se cierra nuestro mundo pasajero”⁶⁷².

De facto, na sua visão da Paisagem, Unamuno concebe também a simbiose entre Terra e Céu, como se pode constatar em “Tú me levantas, tierra de Castilla”, *Poesías*: “Tú me levantas (...) / (...) al cielo; tiene en ti cuna el sol y en ti sepulcro/ y en ti santuario/; (...) Es todo cima tu extensión redonda/ E en ti me siento al cielo levantado”⁶⁷³. Os opostos fundem-se: “el mar, de lo divino/ nos es espejo”⁶⁷⁴ (“El mar de encinas”, *Poesías*); “Oh mi Vizcaya marina, / tierra montañesa / besan al cielo tus cumbres/ y el mar te besa!”⁶⁷⁵ (Las montañas de mi tierra); ““Tierra y Océano más y más se aprietan. / (...) abrazo de amor que nunca acaba”⁶⁷⁶; “El cielo en la tierra se encierra/ por toda eternidad”⁶⁷⁷; “Y desnuda la tierra, recojida, / se abraza al cielo” (*Poesías Sueltas, XL*); “E el alma se me hizo cielo/ y el cielo se me hizo alma” (*Cancionero, n.º 76*). Céu e terra fundem-se, interpenetram-se, e com eles, naturalmente, o elemento divino e o elemento humano, Alma e Corpo.

Assistimos, de facto, ao *supremo abraço*⁶⁷⁸ entre Alma e Natureza, cujo representante máximo é, segundo Unamuno, Jesus Cristo: “Plena/ Naturaleza culminó en tu pecho; / que al humanarte humanizaste al mundo, (...) / (...) Camino / para llegar a Ti, que eres el Hombre, / Naturaleza es sólo; (...) / (...) Tú sobrenaturalizaste el Hombre, / lo que era natural, humanizándolo. / Selvas, montañas, mares y desiertos, confluyen a tu pecho, y en Ti abarcas/ rocas y plantas, bestias, peces y aves”⁶⁷⁹ (“Soporte-Naturaleza III”, *El Cristo de Velásquez*).

3.6.1 A irresolução do conflito: uma imortalidade corpórea ou pura espiritualidade?

Em “Elegía en la muerte de un perro”, o sujeito poético unamuniano recusa a concepção de um mundo espiritual que seja “puro espírito”; anseia antes por um espírito que não renuncia à matéria, um espírito que tem cabeça, olhos, mãos, regaço: “El otro mundo es el del puro espíritu!/ ¡Del espíritu puro!/ ¡Oh, terrible pureza,/ inanimidad,

⁶⁷² UNAMUNO, Miguel de, “Paisajes del Alma”, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, pp. 508.

⁶⁷³ UNAMUNO, Miguel, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.176.

⁶⁷⁴ *Idem*, p.177.

⁶⁷⁵ *Idem*, p.200.

⁶⁷⁶ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones Españolas*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.508.

⁶⁷⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.626.

⁶⁷⁸ UNAMUNO, Miguel, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.178.

⁶⁷⁹ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Velásquez*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.483.

vacío! / (...) Serás allí un recuerdo, / recuerdo puro? / Y este recuerdo ¿no correrá a mis ojos? / ¿No saltará, blandiendo en alegría / enhiesto el rabo? / No lamerá la mano de mi espíritu? / ¿No mirará a mis ojos?”⁶⁸⁰.

De facto, a imortalidade a que o poeta aspira não é pura abstracção, mas aquilo que Roberto Paoli designa perspicazmente de “imortalidade de carne e osso”⁶⁸¹: “Não, não é mergulhar no grande Todo, na Matéria ou na Força infinitas e eternas, ou em Deus, aquilo que anseio; não é ser possuído por Deus, mas sim possuí-lo, fazer-me eu Deus, sem deixar de ser o eu que agora vos diz isto. (...) Queremos o corpo e não a sombra de imortalidade”⁶⁸².

Segundo Paoli, Unamuno é “um espiritual que tem uma percepção carnal do espírito”⁶⁸³, o que se confirma pela leitura da sua poesia: “[Señor] raíz dame en la tierra, aquí, primero; / sin raíz con el polvo me confundo: / sólo con ella he de irte todo entero”⁶⁸⁴. Na sua busca do Ideal, Unamuno não corta as raízes terrestres, não abdica da sua corporeidade: “Yo no sé qué pedazo mío quedará si no quedo yo entero de todo cuerpo espiritual”⁶⁸⁵. Assim testemunha igualmente J. R. Jiménez: “Siempre la, ‘para él’, horrible preocupación del más allá. Tenía una idea muy humana de la eternidad. Tenía una idea panteísta de Dios. Dios está en todo, Dios está [también] en Unamuno.”⁶⁸⁶

Tal concepção carnal da alma está igualmente presente no retrato unamuniano da mulher. Ela é simultaneamente idealizada e humanizada, como se pode observar em *Rosario de Sonetos Líricos*: os seus cabelos são “misteriosos sellos/ que sellan el secreto que te ampara”⁶⁸⁷ (“Ojos de anochecer”) ou “trenzas no presas aun en moño”⁶⁸⁸ (“Dulce recuerdo”). No entanto, é a sua vertente corpórea a que triunfa: a sua carne é sagrada (“Se santigua mi carne si contemplo/ de tu sagrada carne el edificio”); ela é “templo de carne”, “Santa Venus”⁶⁸⁹ (“Templo de Carne”). De igual modo, ao contemplar *Teresa*, Unamuno faz dizer a Rafael: “sé que la carne es idea”⁶⁹⁰ (Poema 67).

⁶⁸⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesías I*, p. 258

⁶⁸¹ PAOLI, Roberto, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Antología Poética*, passim.

⁶⁸² UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 41.

⁶⁸³ PAOLI, Roberto, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Antología Poética*, p. 34.

⁶⁸⁴ UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a Paris*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 733.

⁶⁸⁵ Apud GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas – Poesía I*, p. 89.

⁶⁸⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso*, p. 129.

⁶⁸⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 343.

⁶⁸⁸ *Idem*, p. 345.

⁶⁸⁹ *Idem*, p. 356.

⁶⁹⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 624.

E por fim é Cristo, Deus-Homem, a suma prova de que o ser humano é divino e de que é humana também a dividade – “desabrochando el manto del misterio/ nos revelaste la divina esencia, / la humanidad de Dios, la que del hombre/ descubre lo divino”⁶⁹¹ (“Dios – tinieblas”) –, bem como de que é uma humanidade eterna/imortalidade corpórea a aspiração última do Homem – “¡Tú, así, paloma blanca de los cielos, / nos vienes a anunciar que hay tierra firme/ donde arraigar allende nuestro espíritu/ y que florezca por la eternidad!”⁶⁹² (“Paloma”).

Em suma, na perspectiva unamuniana, Alma e Corpo são um só, na Terra, e sê-lo-ão também no Outro Mundo. Ao morrer, a alma não quer abandonar o corpo, o seu lar: “Enamorada de su cuerpo tu alma, / y por nupcial amor unimismados, / no como a cárcel al morir dejóla, / con el suspiro de quien queda libre, / sino como a un hogar en que se ansía/ dejarse vivir siempre en la costumbre / que es la dicha”⁶⁹³ (“Alma y Cuerpo”).

Inversamente, Pascoaes rejeita o seu “rude e frágil corpo”⁶⁹⁴, percebendo-o como “túnica da morte”⁶⁹⁵: “Pobre e humano perfil que se apagou! / Amarelas feições que arrefeceram... / Barro enfeitando as formas que lhe deram, / Ninho que uma ave eterna abandonou!”⁶⁹⁶. É “presença morta que (...) pesa!”⁶⁹⁷, “lenho, / (...), que (...) tenho arrastado”⁶⁹⁸, uma prisão de que é forçoso libertar-se: “E o cárcere onde vive a Natureza escrava/ Vai ser, enfim, aberto; / (...) Dentre escombros sem fim desponta um novo dia / Eterno e consciente... / É a luz que no interior das cousas existia / Sonâmbula e latente. / Luz do Ideal que o poeta revelou / A si mesmo; e, portanto, à natureza inteira.”⁶⁹⁹

Segundo Pascoaes, o Corpo só existe para ser Alma: “O ser humano, como tudo, principia / Em nocturna matéria, que termina / Num éter, numa luz, numa harmonia, / Numa nuvem astral, numa emoção divina.../ (...) Sua carne termina em alma.”⁷⁰⁰

Como tal, a libertação do Corpo é condição imprescindível para a ascensão à Vida plena, imortal: “(...) Horas em que meu ser, subindo, além da Vida, / Mostra a sua

⁶⁹¹ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Velásquez*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 424.

⁶⁹² *Idem*, p. 442.

⁶⁹³ *Idem*, p. 454.

⁶⁹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p. 14.

⁶⁹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 108.

⁶⁹⁶ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 313.

⁶⁹⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 208.

⁶⁹⁸ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 105.

⁶⁹⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 126-7.

⁷⁰⁰ *Idem*, p. 133.

figura, ao longe, esplendorosa; / Aqui, na terra escura, é feia e dolorosa, / E lá, cristal aceso e pérola incendiada! (...) / Horas em que, sofrendo, a Divindade imploro; / (...) / Horas que são irmãs da Hora derradeira, / Em que a terra nos abre o seio todo em flor. / E alcançamos, enfim, presença verdadeira / E somos nós, enfim, diante do Senhor.”⁷⁰¹

Assim sendo, a Imortalidade, em Pascoaes, implica a morte do Corpo, a dor física: “É bem certo que a Dor é a essência do Universo. / A dor é a alma. A dor é o espírito etéreo. / A dor floresce um ramo e faz brotar um verso. / Sofrer, é penetrar no mundo do Mistério...”⁷⁰²

Com efeito, o poeta da Saudade concebe a crença no espírito como “o fim divino da matéria”⁷⁰³: a ascensão espiritual é o fim superior que confere sentido à vida efémera e transitória. Assim observa Jacinto do Prado Coelho: “O ‘sentido astral’ de Pascoaes tornara-se a tal ponto absorvente que nenhum poeta pactuou menos com a sua humanidade carnal, nenhum odiou tanto a sua existência definida e contingente.”⁷⁰⁴

Eis o auto-retrato do sujeito poético pascoaesiano: “Sou fraga da montanha, névoa astral, / Quimérica figura matinal, / Imagem de alma em terra modelada”⁷⁰⁵ (“Poeta”). Trata-se com efeito de uma quimera, “imagem de alma”, “fantasma”: “Sou presença quimérica e perdida, / Numa tal cerração de claridade, / Feita de auroras mortas, mortos dias, / – Que até nem sei onde meu ser acaba / E onde é que tu, Fantasma, principias!”⁷⁰⁶

Na verdade, ao longo da sua obra poética, o “eu” manifesta uma inclinação para o etéreo, que o afasta dos “comuns mortais”: “E a minh’alma, cercada de segredos, / Já se entregava toda / A um íntimo e confuso sobressalto... / Inquieta contemplava as cousas de mais alto, / A uma luz de milagre e de mistério... / E punha-se a cismar, alheada, absorta, / Pressentindo o Reino etéreo, / Como se para os outros fosse morta!”⁷⁰⁷. Sente-se seduzido pelo “abismo do infinito, / Com entranhas de nuvens e de brasas, / Sedentas de aquecer, / Flamantes de ígneas asas, / onde rebrilha o ferro, o mármore, o granito / E a possibilidade astral do ser...”⁷⁰⁸

Tal repulsa pelo que é corpóreo porque transitório repercute-se paralelamente no retrato da figura feminina. “Bendita sejas tu, ó alma que nasceste / P’ra arrancares da

⁷⁰¹ PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, pp. 300.

⁷⁰² PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 104.

⁷⁰³ Apud SÁ, M^a das Graças M. de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, p. 244.

⁷⁰⁴ COELHO, Jacinto do Prado, “Preâmbulo”, in *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 19.

⁷⁰⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Á Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 124.

⁷⁰⁶ PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p. 96.

⁷⁰⁷ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 179.

⁷⁰⁸ *Idem*, p. 183.

campanha um morto como eu sou.../ E a túnica da morte que o meu corpo veste / A terra era tão má que nunca me rasgou...”⁷⁰⁹.

Na verdade, a mulher é descrita predominantemente de forma etérea, idealizante: ela é “clarão”, “estrela”⁷¹⁰, “etéreo vulto”⁷¹¹; “grande diadema / (...) cerca de esplendor seu rosto de marfim”⁷¹², são seus “olhos cheios de sombra e de piedade”⁷¹³. O pobre apaixonado confessa: “P’ra te alcançar a forma é pequeno este olhar.”⁷¹⁴ Ela é “Divindade/ Que apenas pode ser imaginada!”⁷¹⁵.

“Mística Menina”⁷¹⁶, ela é veículo de elevação espiritual, que ao invés de estimular os desejos carnis do sujeito poético, antes o impele a abandonar o seu corpo e a sonhar a pura idealidade: “Tu foste para mim a mais sagrada virgem... / E nunca mais prò mundo o meu olhar abaixo... / Junto de ti, ao vê-lo, eu sinto uma vertigem, / Como se duma estrela olhasse cá p’ra baixo”⁷¹⁷; “Ao descobrir-te, flor, / Todo me exalto e elevo, em cânticos de amor, / Perco-me, na amplidão... // Sou asa entontecida, aroma, comoção, / Se me tocam, de leve, / Os teus olhos de chama e as tuas mãos de neve! // (...) Estrela, bem-me-quer! Imagem de mulher!”⁷¹⁸

Episodicamente, porém, encontramos o retrato corpóreo da mulher, a Pastora de *Marânus*: “Bela, formosa e linda, em sua graça, / Tangível e corpórea, o sangue vivo / Inundava de rósea claridade / O seu busto perfeito. Um primitivo / Ar inocente e agreste lhe aquecia / A brancura da testa. E, nos seus olhos / Dum negro sério e místico, sorria / A infância, a idade de ouro. // (...) Corpo vivo e sensível”⁷¹⁹.

Perante a figura corpórea da Pastora, *Marânus* confessa que o seu espírito tem fome carnal: “Ah, vejo bem / Que és deste mundo, e filha do desejo / Consumado! / E ainda trazes nos teus lábios / Perfumes e vestígios desse beijo / Que foi a aurora ardente do teu ser! / Misterioso beijo, que me exalta / E me embriaga tanto! / E que me aviva / Esta fome carnal do meu espírito, / Que ele tem fome, sim, de carne viva!”⁷²⁰.

⁷⁰⁹ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 108.

⁷¹⁰ *Idem*, pp. 108-109.

⁷¹¹ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 151.

⁷¹² PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, pp. 108-9.

⁷¹³ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 151.

⁷¹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 108.

⁷¹⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 150.

⁷¹⁶ *Idem*, *ibidem*.

⁷¹⁷ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 108.

⁷¹⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 159-60.

⁷¹⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, pp.173-4.

⁷²⁰ *Idem*, pp.175-6.

Então, ainda que momentaneamente, reconhecemos na poesia de Pascoaes o espírito “de carne e osso” unamuniano. No entanto, logo a Pastora se transforma na Saudade, “aparência imaginária”, “vida translúcida e serena”⁷²¹, dizendo a Marânus: “Tu presentes meu ser e podes vê-lo; / Pertence-te, decerto... mas jamais / Em presença carnal o possuirás, / Em femininas formas animais!”⁷²². A concretização do amor é puramente espiritual.

E, finalmente, quando Marânus morre é que se torna em “ser anímico e perfeito”⁷²³. O que permanece é o puro espírito: “O reino espiritual / Pertence à mesma ignota natureza / Das cousas, só mais belo e mais perfeito, / Na lúcida alegria e na tristeza; / Porque os seres benditos que o povoam / Já não são de matéria organizada; / São a carne, liberta e redimida, / Transcendentalizada e idealizada / Pela chama vital que o vosso corpo / Consome, dia a dia, irradiando / Crua ferocidade e amor fraterno; / Este subindo e aquela rastejando.”⁷²⁴

A redenção absoluta da carne parece realizar-se no “Novo Paraíso” que é o *Regresso ao Paraíso*: “Vede a Mulher eleita! Do seu corpo, / Alto, divino lírio, em forma humana, / Chovem pureza e alvura sobre a terra! / E dele ascende em névoa para o céu / A delicada graça, o fino enlevo, / A mística ternura da piedade, / A etérea comoção religiosa / Que é presença de Deus em nosso ser! // (...) // Vede a Mulher eleita! E vede o Homem / Firmando-se na terra, como as árvores, / E ativo, olhando os astros, a sonhar! // Vede o Homem sonhando; e, pelo sonho, / Remindo as ermas cousas transitórias, / Concluindo a imperfeita Criação, / Que Deus iniciara... A antiga carne, / Selvática, feroz e com vestígios / De brutas pedras, nuvens e raízes, / Fez-se imortal Espírito divino...”⁷²⁵.

Mas eis que, de súbito, se vislumbra a Tentação da carne: “E a árvore da nova Fé / levanta para o sol os ramos verdes; / E na amorável sombra que projecta / Rebrilham, como estrelas, os dois olhos / Da Cobra tentadora.”⁷²⁶

Leonardo Coimbra descreve assim os vários estádios de evolução do sentimento da Natureza na poesia de Pascoaes até ao *Regresso ao Paraíso*: “A evolução no descritivo, à parte os luars da profundidade que por vezes irrompem, é paralela: a

⁷²¹ PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p.213.

⁷²² *Idem*, p.214.

⁷²³ *Idem*, p.301.

⁷²⁴ *Idem*, p.213.

⁷²⁵ PASCOAES, Teixeira de, *Regresso ao Paraíso* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, pp.196-7.

⁷²⁶ *Idem*, pp.197.

descrição simples da beleza natural exterior, com a comoção da convivência feliz; a descrição *saudosista* das terras longínquas do seu Tâmega; o perfeito equilíbrio entre a descrição do exterior e do interior – os movimentos da natureza acompanhando os da alma, como essa formidável elegia da *Vida Etérea*:

‘A folha que tombava
Era alma que subia...’

que é uma das mais belas composições poéticas de sempre; a descrição espectral da natureza em termos de memória e alma como nas *Sombras*; a romaria da Saudade à Solidão da Montanha, que é o percurso que o Poeta, de olhos fechados, faz dentro do seu mundo interior liberto, rumoroso inferno de almas, multidão das sombras que povoam o espírito de todos quantos possam escutar o clamor da sua intimidade, ascensão e queda de almas que, no exterior e no interior, aprofundados, é a escada de Jacob e a Babel que é o respirar do Espírito no *Regresso ao Paraíso*.⁷²⁷

Se *Regresso ao Paraíso* representa a ascensão máxima do Espírito na poesia pascoaesiana, notemos, porém, que não se alcança a pura espiritualidade. Ela é inatingível, na verdade. Assim sendo, consideramos que, mesmo na poesia posterior, assistimos a um movimento simultâneo de evolução e de retrocesso, um jogo de forças, na relação entre Alma e Corpo de que a Paisagem poética é reflexo.

Em suma, a resposta conciliadora e harmoniosa que ambos os autores, por instantes, encontraram no seio de uma Paisagem transfigurada em Alma e Natureza foi apenas uma resposta provisória. O próprio Pascoaes reconhece, angustiado, que nem sempre consegue ouvir a voz da Natura: “Mas este amor é grande sofrimento! / De que nos serve amar o que não ama? / Ser dolorosa chama, / Sobre campos de neve, errando ao vento? // Eu ando a perseguir um anjo fugitivo. / Entre turbas de espectros, não sou mais / Do que um espectro vivo! / Sou doido cataclismo / E desprendida folha / Entregue aos vendavais! / Olho meu próprio ser, como quem olha / O fundo dum abismo, / Com demónios pairando, em negros voos aflitos.”⁷²⁸

Na poesia pascoaesiana nem mesmo Cristo suporta a pura espiritualidade e paganiza-se, como observa Leonardo Coimbra: “Cristo é o morador das brancas ermidas, o amável companheiro que vem pelos caminhos a conduzir os pobres, os

⁷²⁷ COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.15.

⁷²⁸ PASCOAES, Teixeira de, *Elegias in Obras Completas – Poesia*, v. IV, p.248.

cegos, as crianças e dá a toda a beleza da paisagem um grande regaço de amor em que mais se humaniza para a convivência das almas: o rosmaninho das encostas marca as pegadas de Cristo a caminho das ermidas dos píncaros.”⁷²⁹

Por sua vez, Unamuno prefere uma ilusão à triste e inexorável realidade: “Cúname, Amor, en el divino engaño de la inmortalidad,/ y sírveme de escudo contra el daño/ de la última verdad.// (...) Engañame, mi amor, mas sin que sepa/ que engañándome estás;/ hazme creer que para aquel que trepa/ con fe, una cumbre más// hay siempre tras la cumbre de subida,/ que es eterno el subir;/ hazme creer que no muere la vida/ y que muere el morir”⁷³⁰. Decepcionado, recusa-se, ainda assim, a cruzar os braços: “- ¿Morir? ¡Luchar sin tregua!/ ¡sitiemos al misterio!/ - ¡Luchar sin esperanza...!/ - ¿Sin esperanza? Tengo/ como esperanza última/ la del final sosiego/ en pos de la derrota./ - ¿La derrota? No quiero/ ser vencido. – Es más dulce/ descanso, más sereno,/ vivir en el seguro/ firme del vencimiento/ que no en la incertidumbre/ del que dice: ¡No quiero!/ - La derrota es la muerte!/ - No, sino el santo término/ de vida noble y alta;/ ¡es la flor del denuedo!/ Vencer o ser vencido:/ ¡esto es ser hombre entero!/ ¡Ser hombre, ser más que hombre!/ ¡ser digno del Eterno!/ Y ser por Dios vencido.../ ¿cabe mayor extremo de gloria y de victoria?/ (...) Dios a quien vence mete/ por su mano en el seno/ de la eterna victoria: / ¡levántate, luchemos!”⁷³¹

Na verdade, a solução que os Poetas encontraram para o conflito que sempre os atormentou foi uma falsa solução, porque persiste a morte. E persiste a pergunta: “Desconheço, meu corpo, a tua essência, / Sombra animada de íntimo luar. / És feito de invisíveis elementos, / Embora te descubra o nosso olhar... // Miraculoso peso, assim composto / De imponderáveis cousas! Forma viva, / Contendo a indefinida morte escura, / A vaga Identidade primitiva... // Alma e corpo, que sois? E quem és tu, / Ó voz que os interrogas? / Quem sou eu?”⁷³²

Talvez não haja nunca resposta para esta pergunta. Mas quem pergunta está decerto mais perto... Assim entendeu Joaquim Montezuma de Carvalho, a quem assaltaram as mesmas perguntas: “Será a razão a descoberta final da poesia? Ou será a poesia o que está, como resíduo, para além da razão? Qual das duas etapas terá a primazia no sentimento trágico da existência? Não terá que ser esta perplexa situação

⁷²⁹ COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas – Poesia*, v. III, p.213.

⁷³⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesia I*, p. 627.

⁷³¹ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Velásquez*, in *Obras Completas – Poesias I*, p. 454.

⁷³² PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, pp.202-3.

uma constante provocação ao desejo de saber do homem, justamente porque a tragédia nasce da tortura metafísica perante a consciência do destino? Quem ousará modificar a força com que o mistério da vida se nos impõe? A ciência rasteja. Perante o vazio das soluções pragmáticas apenas o corajoso exemplo de homens como Pascoaes e Unamuno nos suavizam e confortam a chaga da eterna procura.”⁷³³

Dúvida, ruptura, crítica, auto-crítica: assim fala a Modernidade na poesia de Unamuno e Pascoaes.

⁷³³CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, “Nota final”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Nova Lisboa, p.61.

CONCLUSÃO

O ocaso do século XIX representa, tanto em Portugal como em Espanha, um período de instabilidade política, económica e social. Alastra, então, em todos os domínios a ideia de crise, que culmina numa profunda crise de valores. No cenário finissecular peninsular convivem, assim, tendências tão heteróclitas como o Patriotismo, o Individualismo, o Espiritualismo, o Cientismo, o Esoterismo, o Materialismo ou o Irracionalismo.

Semelhante cenário de crise atravessa a literatura de então, enquanto espelho da sociedade. Aí co-habitam movimentos tão díspares como o Positivismo, o Realismo, o Esteticismo e o Romantismo. Insurgidos contra o servilismo burguês reinante e influenciados pelos ventos de renovação literária europeus e americanos, os escritores da Península Ibérica sentem um similar desejo de mudança. A renovação que se faz então sentir traduz-se em Portugal no aparecimento e auge do Decadentismo e Simbolismo, em finais do século XIX, e no desenvolvimento e apogeu do Neo-Romantismo, no raiar do século XX; em Espanha, o impulso do novo leva ao aparecimento do Modernismo entre finais do século XIX e inícios do XX.

Não obstante a distinta nomenclatura, consideramos que as respostas à ânsia de renovação literária de um e de outro lado da fronteira têm muito em comum. Na realidade, o Modernismo hispânico (no seu entendimento espanhol e hispano-americano) é um movimento mais vasto, de tendências heterogéneas, que contempla, entre outras, as vertentes decadentista, simbolista e nacionalista (ou neo-romântica), conforme as preocupações centrais dos escritores sejam, *grosso modo*, a forma, o “fundo da forma”, ou o tema (neste caso, a pátria).

Sob esta perspectiva, anula-se também a distinção entre Modernismo e Geração de 98, que tem vindo a obnubilar a compreensão deste vasto fenómeno literário. De facto, as características que se atribuem à suposta “geração” não são exclusivas do grupo de escritores aí inseridos, podendo também registar-se na obra de autores tipicamente “modernistas”. Alertamos ainda, com Antonio Sáez Delgado (*20 Poetas Espanhóis do Século XX*), para os perigos do conceito de “geração literária”, que, salvo raras excepções, não designa senão um grupo de escritores da mesma idade que viveu na mesma época. Assim sendo, consideramos que estamos, antes, perante uma das múltiplas tendências do Modernismo hispânico.

Modernismo hispânico, Decadentismo, Simbolismo e Neo-Romantismo integram, por sua vez, o *continuum* da Modernidade, espírito movido pela utopia, pela ruptura, pela crítica e auto-crítica, que, num jogo dialéctico de consonâncias e dissonâncias, se vinha manifestando com maior ou menor intensidade desde os românticos ingleses e alemães até às vanguardas do século XX, segundo Octavio Paz, na sua obra magistral *Los hijos del limo*.

É neste contexto que se movem Miguel de Unamuno e Teixeira de Pascoaes, o primeiro considerado como a figura cimeira do Modernismo ideológico espanhol – ainda que jamais se identificasse com qualquer movimento artístico ou cultural – e o outro o convicto mestre do Neo-Romantismo Saudosista português.

Entre o Saudosismo declarado de Pascoaes e a faceta interiorizante do Modernismo que se reconhece em Unamuno há semelhanças evidentes: o nacionalismo, a inquietação religiosa, a nostálgica utopia agrária, a confiança redentora na instrução, o primado da poesia sobre o racionalismo e o materialismo, o sentido cósmico da poesia bem como a sua função gnósica, um certo conservantismo formal na métrica e uma flexibilização da prosa.

Simultaneamente, Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno não foram só o neo-romântico saudosista ou o modernista ideológico, respectivamente. Resistindo às modas e aos “novismos”, eles foram e são poetas da Modernidade, introduzindo a Poesia na senda da Metafísica, inaugurando a sua faceta reflexiva.

Comprovadas as afinidades contextuais, indagámos então os contornos da amizade entre os autores, no sentido de compreender melhor a irmandade ideológica que os une. Entre 1905 – ano em que se conhecem, em Salamanca, por intermédio do poeta e amigo comum, Eugénio de Castro – e 1936 – ano da morte de “don Miguel” –, alguns encontros físicos, sobretudo em Portugal – país tão amado e visitado por Unamuno –, uma intensa correspondência (entre 1905 e 1934), a crítica literária recíproca, os amigos comuns (sobretudo os portugueses Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro, Manuel Laranjeira e o catalão Eugeni d’Ors) e uma comum paixão pela literatura portuguesa (particularmente por Camões e por Camilo Castelo Branco) atearam e conservaram viva e luminosa a chama da amizade entre o poeta amarantino e o poeta basco.

Como vimos, o relacionamento entre Unamuno e Pascoaes supera os limites comezinhos de uma amizade convencional, reflectindo, na verdade, “um entendimento duma profundidade acaso nunca alcançada entre um português e um espanhol”⁷³⁵.

Trata-se, com efeito, de uma irmandade ideológica, assim exposta por Unamuno em comentário à obra *São Paulo* de Pascoaes: “Este libro es, en gran parte, uno de mis espejos. ¡Y cómo me da a conocer a mí mismo! ¡Cuántas cosas vistas en él son más mías que las mías mismas!”⁷³⁶.

Um dos palcos desta amizade tão profícua para o estudo das relações literárias entre Portugal e Espanha no contexto finissecular é, sem dúvida, o epistolário trocado. Aí terá lugar a crítica literária recíproca, entusiasta e laudatória. Aí está plasmada a inquietação espiritual de ambos. Aí se expõem as doutrinas filosóficas de cada um, de raiz comum (Saudosismo e *Quijotismo*). Aí se discute o comum projecto da Ibéria ou *Hispanidad*. Nestas páginas, Pascoaes convida Unamuno a ser sócio honorário d’*A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, honra que o amigo naturalmente não declina, oferecendo-se, desde logo, a difundir o projecto saudosista ao vasto público que lia os seus artigos, em Espanha, na Argentina, em Cuba ou nos Estados Unidos da América. Nestas páginas, dá-se igualmente testemunho do labor poético dos autores. Este epistolário dará ainda voz às demonstrações de afecto e estima mútuos.

Igualmente imprescindível para a compreensão da comunhão espiritual entre o poeta basco e o poeta amarantino é o facto de Pascoaes ser também íntimo dos outros grandes amigos portugueses de Unamuno: Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro e Manuel Laranjeira. Concluimos, assim, que algumas das personalidades lusas (e suas obras e ideologias) que fascinaram Pascoaes atraíram também Unamuno.

Quanto às amizades espanholas de Pascoaes, pertencem essencialmente às suas dilectas Catalunha e Galiza: são elas Eugeni d’Ors, Ribera i Rovira, Vicente Risco e Fernando Maristany. Sabemos que o primeiro foi, sem dúvida, amigo comum do poeta amarantino e do poeta basco, mas semelhante afirmação não podemos fazer a propósito dos restantes, por não dispormos de dados suficientes sobre este assunto nesta fase da investigação. Ainda assim, é uma questão que nos parece assaz pertinente para a plena compreensão da amizade entre Unamuno e Pascoaes, a que não nos furtaremos, sem dúvida, noutra oportunidade.

⁷³⁵ BENTO, José, “Introdução”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, p. 9.

⁷³⁶ Apud GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 438.

Graças ao testemunho de Joaquim de Montezuma de Carvalho, amigo do poeta amarantino, percebemos que Pascoaes admirava Cervantes, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila ou Rosalía de Castro, escritores espanhóis da predilecção de “don” Miguel.

Da profícua amizade entre Pascoaes e Unamuno resulta assim uma “sintonia teórica”⁷³⁷, que se traduz, antes de mais, no comum projecto do *Iberismo*, que preconiza a aproximação espiritual e cultural das duas nações peninsulares, como factor de enriquecimento mútuo.

A convergência de pensamentos entre ambos resulta simultaneamente num ideal filosófico semelhante, o “Quijotismo” unamuniano e o “Saudosismo” pascoaesiano, com raízes numa comum inquietação religiosa. Aventuramo-nos assim a pensar que o Quixotismo pode ser a Saudade de D. Quixote, o louco que conquistou a imortalidade enfrentando o seu ridículo, tal como o Saudosismo (ou “Sebastianismo Esclarecido”⁷³⁸) pode ser a Saudade do rei e cavaleiro andante português D. Sebastião, que partiu para lutar contra “moinhos de vento”, vencendo o seu próprio ridículo, e que se espera regressar “em manhã de nevoeiro”.

Podemos igualmente apontar afinidades metafísicas. Um e outro procuram Deus, cientes de que provavelmente no fim da sua busca não encontrarão senão o Nada. No entanto, esse percurso de luta, de avanços e recuos, de dúvida e ansiedade, é o mesmo caminho que pode revelar-lhes a eternidade. Deste modo, concebem uma arquitectura cíclica do Universo, que em Pascoaes prevê uma ascensão dos seres e em Unamuno pressupõe um “desnacer” e um “desmorrer”, com claras reminiscências da “Teoria do Eterno Retorno”.

Concomitantemente, numa poesia que é ao mesmo tempo filosofia e metafísica vemos plasmadas as características que acabámos de apontar: a recusa da morte; o nacionalismo; a inquietação religiosa; a busca do Ideal; o misticismo; a recusa do mundo exterior bem como da lógica e da razão; o refúgio na intimidade do Poeta; o sentimento nostálgico, saudosos; a missão profética do Poeta.

Simultaneamente, ambos cultivam na sua poesia o gosto do paradoxo como reflexo da postura antidogmática: trata-se, com efeito, de uma poesia de antinomias,

⁷³⁷ DIAS, José Manuel Barros, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: Sociedade, Educação, Valores” in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, p.215.

⁷³⁸ *Apud* SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, passim

ambivalências, que, pelo estatuto demiúrgico do Poeta, inesperadamente – e provisoriamente, como vimos – se anulam, se conciliam.

Relativamente à forma dos poemas, concluímos que ambos os poetas evitam os artificialismos do Simbolismo. A expressão está assim ao serviço de uma poesia do essencial, onde crepita, não raras vezes, a mesma chama, alumando a senda da tão desejada eternidade, entrecortada todavia pelo insidioso conflito entre Espírito e Matéria.

Com efeito, o binómio Alma-Natureza é uma constante na poesia unamuniana e pascoaesiana, magnificamente exposto no retrato da Paisagem, espelhando a insatisfação do Homem, perante a sua condição de mortal.

Deparamo-nos, então, em Unamuno com uma Paisagem predominantemente árida, selvagem, quase desértica, espaço ideal para a contemplação do eterno. Já em Pascoaes, a par de um cenário natural agreste e penhascoso, descreve-se também um cenário aprazível, rico em fauna e flora, um regalo dos sentidos.

Na verdade, o Sentimento da Natureza está profundamente enraigado na alma dos Poetas: trata-se de uma “Paisagem de Alma” em que se anulam as dicotomias que separam o Homem de Deus.

O primeiro passo para esta conciliação supõe uma humanização da Paisagem (as pedras choram, os animais têm ânsias ideais, a terra é terra-mãe) e uma aproximação entre o Homem e os seres naturais (o Poeta é irmão das árvores).

Finalmente, pelo poder transfigurador da Imaginação, da Saudade (esta mais evidente em Pascoaes) e da Memória, o Poeta alcança, por instantes, a harmonia dos opostos, a comunhão universal em ambiente crepuscular: “A música infinita das esferas / Deslumbra todo o espaço transcendente... / E existem siderais, ocultas primaveras / Que florescem meu ser, de longe, vagamente”⁷³⁹; “No dicen más los árboles, las nubes, / los pájaros, los ríos, los luceros... / ¡No dicen más y nos lo dicen todo!”⁷⁴⁰.

Neste ponto, porém, a Visão de Unamuno e Pascoaes diverge: na momentânea harmonia universal, o sujeito poético unamuniano aspira a uma imortalidade corpórea, ao passo que o “eu” pascoaesiano idealiza uma pura espiritualidade.

De facto, a imortalidade que o poeta basco almeja não é abstracção, mas aquilo que Roberto Paoli designa perspicazmente de “imortalidade de carne e osso”⁷⁴¹.

⁷³⁹ PASCOAES, Teixeira de, “Sempre” in *Obras Completas – Poesia*, v.I, p. 139.

⁷⁴⁰ UNAMUNO, Miguel de, *Rimas de dentro*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.531.

⁷⁴¹ PAOLI, Roberto, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Antología Poética*, passim.

Tal concepção carnal da alma está igualmente presente no retrato unamuniano da mulher. Ela é simultaneamente idealizada e humanizada: “Eran dos las Teresas que conocía Rafael: la de la carne carnal y la de carne artificial, la temporal y la eterna. A la que veía y oía, y tocaba, no recordaba, pues no cabe recordar, idealizar, eternizar, lo que se tiene presente, y aquella otra a que recordaba, la que él hacía, aquella a la que en la Rima 92 llama su ‘creación’, a ésta no la tenía próxima a sí.”⁷⁴²

E por fim é Cristo, Deus-Homem, a suma prova de que a divindade não prescinde do seu carácter humano: “Tu alma/ sobre tinieblas frías recostada,/ de la agonía descansando, mira/ su compañero cuerpo, al que ha dejado/ de la cruz en las garras, de los clavos/ pendiente, y al mirarlo se entristece/ de amor más vivo que la vida. ¿Cómo/ sin él podrá tomar el Sol? ¿La lumbré/ dónde prender podrá? ¿Dónde la mano/ del Padre eterno encontrará asidero/ para apuñarlo? Y al temor oscuro/ de, sin vaso, fundirse en las tinieblas/ y perderse cual viento libre, ansía/ recojerse en su cuenco – carne y huesos -/ añora de su cuerpo la hermosura.”⁷⁴³

Inversamente, Pascoaes rejeita o corpo percebendo-o como “túnica da morte”⁷⁴⁴. Este só existe para ser Alma: “O ser humano, como tudo, principia / Em nocturna matéria, que termina / Num éter, numa luz, numa harmonia, / Numa nuvem astral, numa emoção divina.../ (...) Sua carne termina em alma.”⁷⁴⁵

Tal repulsa pelo que é corpóreo porque transitório repercute-se quer no auto-retrato do sujeito poético, quer no retrato da figura feminina, “Mística Menina”⁷⁴⁶.

Por instantes, a redenção absoluta da carne vislumbra-se no “Novo Paraíso” que é o *Regresso ao Paraíso* Mas eis que, de súbito, assoma a cobra tentadora e o conflito Espírito-Matéria repõe-se.

Concluimos, deste modo, que a resposta conciliadora e harmoniosa que ambos os autores encontraram no seio de uma Paisagem transfigurada em Alma e Natureza foi apenas uma resposta provisória. Os contrários voltam inexoravelmente a “irreconciliar-se”. A morte persiste, só a Poesia é eterna.

⁷⁴² UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 653.

⁷⁴³ UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Velázquez*, in *Obras Completas – Poesía I*, p.454.

⁷⁴⁴ PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesía*, v. I, p. 108.

⁷⁴⁵ *Idem*, p.133.

⁷⁴⁶ *Idem*, *ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

I. ACTIVA

PASCOAES, Teixeira de, *Livro de Memórias*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

- *Arte de Ser Português*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1991.

- "Prefacio", in MARISTANY, Fernando, *En el Azul...*, Editorial Cervantes, Valência, 1919, pp.7-13.

- *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida*, in *Obras Completas – Poesia*, Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho, v. I, Livraria Bertrand, Lisboa, s/d.

- *À Ventura. Jesus e Pã. Para a Luz. Vida Etérea*, in *Obras Completas – Poesia*, Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho, v. II, Livraria Bertrand, Amadora, s/d.

- *As Sombras. Senhora da Noite. Marânus*, in *Obras Completas – Poesia*, Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho, v. III, Livraria Bertrand, Amadora, s/d.

- *Regresso ao Paraíso. Elegias. O doido e a morte*, in *Obras Completas – Poesia*, Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho, v. IV, Livraria Bertrand, Amadora, s/d.

- *Cantos Indecisos. Londres. D. Carlos. Cânticos*, in *Obras Completas – Poesia*, Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho, v. V, Livraria Bertrand, Amadora, s/d.

- *Painel, Versos pobres, Últimos versos, Dispersos*, in *Obras Completas – Poesia*, Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho, v. VI, Livraria Bertrand, Amadora, s/d.

UNAMUNO, Miguel de, *Antología Poética*, Ed. de Roberto Paoli, Colección Austral, 3ª edição, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

- *Do Sentimento Trágico da Vida*, Quarteto Editora, Coimbra, 2001.

- *Paisajes y Ensayos I*, in *Obras Completas I*, Dirección de Manuel García Blanco, Editorial Escelicer, Madrid, 1966.

- *Poesía I*, in *Obras Completas VI*, Dirección de Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1969.

- *Poesía II*, in *Obras Completas VI*, Dirección de Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1969.

II. PASSIVA

AULLÓN DE HARO, Pedro, *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1989.

AAVV, *Um século de poesia (1888-1988), A Phala – Edição Especial*, organização de Fernando Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 1988, pp. 7-33.

BENTO, José, “Prólogo”, in UNAMUNO, Miguel de, *Antologia Poética*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, pp. 9-31.

CASULO, José Carlos, *Teixeira de Pascoaes (1877-1952)*, Estratégias Criativas, Vila Nova de Gaia, 2004.

COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, v. 3 e 4, 4ª edição, Mário Figueirinhas Editor, Porto, 1997.

- *A Poesia de Teixeira de Pascoaes. A Educação do Sentimento Poético*, 2ª edição, Lello Editores, 1999.

COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Regresso ao Paraíso*, in *Regresso ao Paraíso. Elegias. O doido e a morte*, v. IV, Livraria Bertrand, Amadora, s/d, pp.9-31.

- “Prólogo”, in PASCOAES, Teixeira de, *Regreso al Paraíso*, Trad. de Fernando Maristany, Editorial Cervantes, Barcelona, s/d, pp.7-38.

FERREIRA, António Mega, *Fotobiografia de Teixeira de Pascoaes*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

FRANCO, António Cândido, “A voz gravada de Teixeira de Pascoaes”, in *Espacio/Espaço escrito – Revista de literatura en dos lenguas*, 17 e 18, Badajoz, 1999/2000, pp. 13-7.

GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

- *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lello & Irmãos Editores, Porto, 1992, pp. 5-50 e 223-251.

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Segunda Edición Aumentada, Editorial Gredos S. A., Madrid, 1971.

- *El Modernismo visto por los Modernistas*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1980.

HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, Ed. Caminho, Lisboa, 1979.

JIMÉNEZ, J. Ramón, *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Ed. de Jorge Urrutia, Visor Libros, Madrid, 1999.

LEFEBVRE, Henri, *Introduction à la Modernité*, Les Editions de Minuit, Paris, 1962.

LOURENÇO, Eduardo, “Prefácio”, in PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, Assírio & Alvim, 1990, Lisboa, pp.VII-XII.

MACHADO, Manuel, *Impresiones. El Modernismo – Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, Ed. de Rafael Alarcón Sierra, Pre-Textos, Valencia, 2000.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939) - Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 5ª edición, Cátedra, Madrid, 1999.

- *Modernismo y 98*, in *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Coord. de Francisco Rico, v. VI, Editorial Crítica, Barcelona, 1980.

MARISTANY, Fernando, “Introducción”, in *Pascoaes, Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, v. VII, Editorial Cervantes, Barcelona, s/d, pp.5-14.

MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1990.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1977.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira, “Teixeira de Pascoaes e o Futuro de Portugal”, in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, 5-6, Universidade de Évora, Évora, 2003-2004, pp.233-7.

PAZ, Octavio, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, in *Obras Completas. Edición del Autor*, v. 1, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Coordenação de Carlos Reis, v. VII, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, 1995.

- *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

PESSOA, Fernando, *A Nova Poesia Portuguesa*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1944.

RÉGIO, José, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 4ª edição, Brasília Editora, Porto, 1976.

SÁ, Maria das Graças Moreira de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, ICLP, 1992.

SÁEZ DELGADO, Antonio, “Introdução”, in AAVV, *20 Poetas Espanhóis do Século XX*, (Seleção, Introdução e Notas de A. Sáez Delgado), Alma Azul, Coimbra/Castelo Branco, 2003, pp. 5-12.

- *Órficos y Ultraístas – Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, v. I, Universidad de Extremadura, 1999, pp.83-94.

SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002, pp. 9-51 e 87-139.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98, Rubén Darío*, Ed. Cincel, Madrid, 1980.

THELEN, Albert Vigoleis, “Teixeira de Pascoaes, el último místico ibérico”, in *Espacio/Espaço – Revista de literatura en dos lenguas*, 17-18, Badajoz, 1999/2000, pp. 8-11.

URRUTIA, Jorge, *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez – La superación del Modernismo*, Editorial Cincel, Madrid, 1980.

III. ESPECÍFICA

CARVALHO, Joaquim de, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno no seu Epistolário” in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Câmara Municipal de Nova Lisboa, Nova Lisboa, 1957, pp.IX-XVIII.

CARVALHO, Joaquim de Montezuma de, “Nota final”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Câmara Municipal de Nova Lisboa, Nova Lisboa, 1957, pp.59-64.

DIAS, J. M. de Barros, “Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: Sociedade, Educação, Valores”, in *Diana – Revista do Departamento de Linguística e Literaturas*, 5-6, Universidade de Évora, Évora, 2003-2004, pp.215-31.

GARCÍA BLANCO, Manuel, “Teixeira de Pascoaes y Unamuno – Breve Historia de una Amistad”, in PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Câmara Municipal de Nova Lisboa, Nova Lisboa, 1957, pp.XIX-XXVII.

GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno Y Portugal*, Editorial Gredos, Madrid, 1971.

LOURENÇO, António Apolinário, “As Relações entre os Literatos Espanhóis e Portugueses no Contexto Finissecular”, in www.ciberkioske.pt.

MARCOS DE DIOS, Ángel, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1985.

PASCOAES, Teixeira de, *Epistolário Ibérico. Cartas de Unamuno e Pascoaes*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1986.