



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA

TRAGICIDADE DIALÉTICA NA POÉTICA DE ANTERO DE QUENTAL

**CAMPINA GRANDE
2020**

AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA

TRAGICIDADE DIALÉTICA NA POÉTICA DE ANTERO DE QUENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva.

**CAMPINA GRANDE
2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

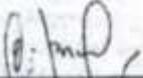
S729t Souza, Ayanne Larissa Almeida de.
Tragicidade dialética na poética de Antero de Quental
[manuscrito] / Ayanne Larissa Almeida de Souza. - 2020.
262 p.
Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.
"Orientação : Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Departamento
de Letras e Artes - CEDUC."
1. Análise literária. 2. Literatura portuguesa. 3. Trágico. 4.
Poesia portuguesa. 5. Limites da linguagem. I. Título
21. ed. CDD 801.95

AYANNE LARISSA ALMEIDA DE SOUZA

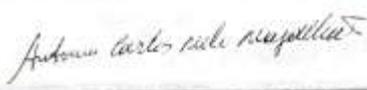
TRAGICIDADE DIALÉTICA NA POÉTICA DE ANTERO DE QUINTAL

Aprovada em: 14/08/2020.

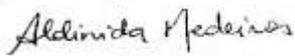
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



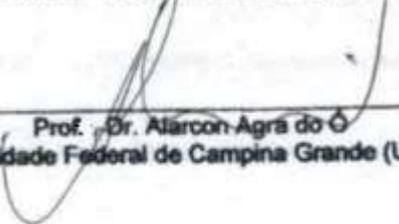
Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Universidade Federal do Paraná (UFPR)



Prof. Dr. Alarcon-Agra do O
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Ao Homem, mendigo do infinito, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, prof. Dr. Eli Brandão da Silva, pelos ensinamentos, conselhos, puxões de orelha que me permitiram trilhar e apresentar o meu melhor desempenho ao longo do curso. Pelos acatamentos às minhas loucuras, a compreensão pela minha ansiedade e pelos momentos de descontração, pessoal e virtualmente.

Aos professores Antônio Carlos de Mello Magalhães e Luciano Barbosa Justino e à professora Rosângela Maria Soares de Queiróz pelas leituras sugeridas ao longo desse percurso, bem como pelos conselhos e críticas que ajudaram imensamente ao meu desenvolvimento enquanto pesquisadora.

Aos professores Alarcon Agra do Ó, do departamento de História, da UCFG, e Antônio Augusto Nery, do departamento de Letras da UFPR, e à professora Aldinida de Medeiros Souza, do departamento de Letras da UEPB, por suas presenças na banca final de defesa da tese, bem como aos conselhos, questionamentos e provocações pertinentes para o trabalho apresentado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da UEPB, que contribuíram ao longo desses meses, por meio das disciplinas e debates, para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus filhos, Arthur e Olga, à minha mãe, Maria do Socorro, à minha irmã, Alice, ao meu padrasto, Sérgio Malta, ao meu marido, John, por conviverem comigo, tarefa árdua!

Aos meus amigos, João Vítor e Ingrid Bianca, meus eternos “orientandos” no PIBIC de Letras, não somente pelos momentos maravilhosos que passamos juntos, durante as reuniões, bem como pelas brincadeiras e piadas que tiramos nos grupos sociais, mas também pela valiosa amizade que descontraíu muitos instantes de tensão e nervosismo.

Agradeço imensamente a Thelma Cardoso Graciano, da coordenação do PPGLI, pela presteza e atendimento, bem como pela paciência, pelo profissionalismo e pela amizade sempre atenciosa quando nos foi necessário.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“O homem é a síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto-de-vista, o *eu* não existe ainda.”

Søren Aabye Kierkegaard

RESUMO

O presente trabalho se insere no âmbito dos estudos em torno da interface Literatura e Filosofia, concentrando-se na análise e interpretação das duas principais obras poéticas de Antero de Quental, *Odes Modernas* e *o Livro dos Sonetos*. Objetiva-se compreender o trágico em sua poesia, tomando como aporte teórico a sociologia de Raymond Williams, no que diz respeito ao conceito de estrutura de sentimento, incorporando também contributos teóricos de outros autores, como G. W. F. Hegel e Ludwig Wittgenstein, no que diz respeito aos aspectos da linguagem; K. W. F. Solger, sobre a impossibilidade de manifestação imanente da Ideia no seio do sistema hegeliano; Plotino, sobre os limites da linguagem racional humana para expressar o absoluto e Søren Kierkegaard, no que concerne à consciência desesperada; e a hermenêutica de Fredric Jameson, que entende a literatura enquanto forma simbólica das relações sociais evidentes. A análise considera o aspecto trágico enquanto um sentir cujas características, para além de uma experiência particular, dizem respeito à presença de elementos comuns a diversas obras de arte num mesmo período histórico. A problemática em questão envolve um dilema, expresso em nível semântico-discursivo, que se apresenta como tensão entre pensamento e os limites de sua expressão numa estética realista, mundo e linguagem, e que se traduz, na poesia anterioriana, em uma incapacidade do poeta para encontrar uma linguagem capaz de satisfazê-lo enquanto um meio de expressão do Ideal, uma forma mediante a qual o poeta pudesse manifestar conceitualmente as experiências imediatas com o mundo fenomênico, absolutizando-as. A análise e interpretação de estratos semântico-discursivos da poesia anterioriana, destacadamente imagens criadas pelo poeta por meio de metáforas, deixam entrever uma dialética entre Ideia e manifestação da Ideia no plano da configuração estética do realismo. A tese defendida nesta pesquisa é a de que, entre as duas produções literárias do poeta, há um movimento dialético que se constitui como uma dialética trágica. O sentir trágico anterioriano se revela diante dos limites de uma concepção de linguagem da estética realista. Os ideais e valores do eu lírico se apresentam incompatíveis com a realidade e inexecutáveis no mundo concreto fora de sua consciência, haja vista que o absoluto, o ilimitado em si mesmo, não é passível de ser enformado dentro dos limites da linguagem do realismo.

Palavras-chaves: Estrutura de sentimento. Trágico. Dialética. Limites da Linguagem. Antero de Quental.

ABSTRACT

The present work is framed within the studies around the interface between Literature and Philosophy, focusing on the analysis and interpretation of the main poetic works by Antero de Quental, *Odes Modernas* and the book of *Sonetos*. The objective is to understand the tragic in his poetry, taking Raymond Williams' sociology as a theoretical contribution, with respect to the concept of sentiment structure, and also incorporating theoretical contributions from other authors, such as GWF Hegel and Ludwig Wittgenstein, with respect to aspects of language; K. W. F. Solger, on the impossibility of the idea's immanent manifestation within the Hegelian system; Plotin, within the limits of the human rational language to express the absolute and Søren Kierkegaard, with respect to desperate consciousness; and the hermeneutics of Fredric Jameson, who sees literature as a symbolic form of evident social relationships. The analysis considers the tragic aspect as a feeling with all its characteristics, in addition to a particular experience, referring to the presence of elements common to various works of art in the same historical period. The theme in the question involves a dilemma, expressed at the semantic-discursive level, which presents itself as a tension between the thought and the limits of its expression in aesthetics, realistic world and language, and that is translated, in previous poetry, in previous poetry. a disability of the poet. to find a language capable of satisfying it as a means of expressing the Ideal, a way in which the poet can conceptually manifest immediate experiences with the phenomenal world, making them absolute. The analysis and interpretation of the semantic-discursive strata of the previous poetry, especially the images created by the poet through metaphors, reveal a dialectic between the Idea and the manifestation of the Idea in terms of the aesthetic configuration of realism. The thesis defended in this investigation is that, among the literary productions of the poet, there is a dialectical movement that constitutes itself as a tragic dialectic. The previous tragic feeling is revealed before the limits of a linguistic conception of realistic aesthetics. The ideals and values of the lyric were incompatible with reality and could not be fulfilled in the concrete world because of its consciousness, given that the absolute, the unlimited in the same, could not be formed within the limits of the language of realism.

Keywords: Structure of Feeling. Tragic. Dialectic. Antero de Quental. Limits of language.

RESUMEN

El presente trabajo se enmarca dentro de los estudios en torno a la interfaz entre Literatura y Filosofía, centrándose en el análisis e interpretación de las dos principales obras poéticas de Antero de Quental, *Odes Modernas* y el Libro de los *Sonetos*. El objetivo es comprender lo trágico en su poesía, tomando la sociología de Raymond Williams como una contribución teórica, con respecto al concepto de estructura de sentimientos, e incorporando también contribuciones teóricas de otros autores, como GWF Hegel y Ludwig Wittgenstein, con respecto a aspectos del lenguaje; K. W. F. Solger, sobre la imposibilidad de manifestación inmanente de la Idea dentro del sistema hegeliano; Plotino, en los límites del lenguaje racional humano para expresar lo absoluto y Søren Kierkegaard, con respecto a la conciencia desesperada; y la hermenéutica de Fredric Jameson, que entiende la literatura como una forma simbólica de relaciones sociales evidentes. El análisis considera el aspecto trágico como un sentimiento cuyas características, además de una experiencia particular, se refieren a la presencia de elementos comunes a varias obras de arte en el mismo período histórico. El tema en cuestión involucra un dilema, expresado en el nivel semántico-discursivo, que se presenta como una tensión entre el pensamiento y los límites de su expresión en una estética, mundo y lenguaje realistas, y que se traduce, en poesía anterior, en una discapacidad del poeta. encontrar un lenguaje capaz de satisfacerlo como un medio de expresión del Ideal, una forma en que el poeta pueda manifestar conceptualmente experiencias inmediatas con el mundo fenoménico, haciéndolos absolutos. El análisis e interpretación de los estratos semántico-discursivos de la poesía anterior, especialmente las imágenes creadas por el poeta a través de metáforas, revelan una dialéctica entre la Idea y la manifestación de la Idea en términos de la configuración estética del realismo. La tesis defendida en esta investigación es que, entre las dos producciones literarias del poeta, existe un movimiento dialéctico que se constituye como una dialéctica trágica. El trágico sentimiento anterior se revela antes de los límites de una concepción lingüística de la estética realista. Los ideales y valores del yo lírico son incompatibles con la realidad y no pueden hacerse cumplir en el mundo concreto fuera de su conciencia, dado que lo absoluto, lo ilimitado en sí mismo, no puede formarse dentro de los límites del lenguaje del realismo.

Palabras claves: Estructura de sentimiento. Trágico. Dialéctica. Antero de Quental. Límites del lenguaje.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| PRÓLOGO | 13 |
| 1 ANTERO E A SUA OBRA PLENA DO TRÁGICO | 19 |
| 1.1 Aspectos Biográficos | 21 |
| 1.2 Características de poesia anteriana e Fortuna Crítica | 25 |
| 1.3 A lírica anteriana – Expressão de pensamento e forma estética | 34 |
| 1.3.1 Euforia e Idealismo – A voz da Revolução nas <i>Odes Modernas</i> | 44 |
| 1.3.2 Pessimismo e Morte na poética dos <i>Sonetos</i> | 64 |
| 1.4 O Trágico como centralidade da poesia anteriana – Uma conjectura | 73 |
| 2 LUZES E CAMINHOS DIALÓGICOS NA OBRA ANTERIANA (Arcabouço teórico-metodológico) | 76 |
| 2.1 O Trágico na estrutura do tempo | 76 |
| 2.2 O Realismo e a Dialética | 82 |
| 2.3 Por uma hermenêutica do trágico | 105 |
| 3 A DIALÉTICA TRÁGICA DE ANTERO DE QUENTAL | 110 |
| 3.1 Não desejam mais leis que o Infinito | 110 |
| 3.2 A febre de Ideal que me consome | 162 |
| 3.3 Que descanse nas mãos de Deus | 192 |
| 3.4 A síntese trágica de um Gênio que era um Santo | 223 |
| EPÍLOGO | 231 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 246 |

Prólogo

Literatura e filosofia estão intimamente interligadas. Toda obra literária traz no cerne um ponto de vista, um modo de ver o mundo expresso através de narradores, personagens ou pelo eu-poético, no que diz respeito à poesia. Desse modo, não podemos enclausurar esses dois campos de conhecimento distanciando-os. Não se trata aqui de um determinado campo do saber iluminar o outro, encobri-lo ou absorvê-lo, pois a literatura não faz o papel do reverso da filosofia.

Seguindo o viés hermenêutico dentro da escrita literária e sua relação com o pensamento filosófico, propomo-nos investigar a presença de uma estrutura trágica de sentir dentro da produção lírica de Antero de Quental (1842-1891). Nossa tese alicerça-se na hipótese de um movimento dialético, dentro da ideologia realista defendida por Antero, entre expressão de pensamento e forma estética, linguagem e mundo, que se manifesta no plano semântico e discursivo. Percebemos, na poesia anteriana, um dilema que antepõe poeta e linguagem, a realidade como aparece à consciência do indivíduo e os limites da linguagem enquanto código suficiente em si mesmo para dizer, mostrar esse mundo consciente em sua plenitude por meio de uma linguagem conceitual que teria por objetivo *absolutizar* as particularidades da experiência sensível.

A hipótese de um movimento dialético ao qual denominamos trágico manifesta-se, na poesia anteriana, a um nível estético. Por este motivo, percebemos a necessidade de analisarmos, dialeticamente, a lírica anteriana, fazendo um percurso de deslocamento entre forma e conteúdo cuja finalidade é demonstrarmos de que maneira Antero buscou, através de sua poesia, solucionar as contradições de seus tormentos mais do que reais.

O drama de Antero insere-se na crise da Razão, na delusão da sociedade moderna, nascida no bojo do Renascimento e do pensamento cartesiano, de que a universalidade da Razão seria capaz de resolver as contradições existenciais humanas, insolúveis em si mesmas. O dilema do poeta com a linguagem emerge, em Antero, nas figuras imagéticas, principalmente ligadas à natureza, que criara para manifestar o mundo consciente, tal como aparecia à sua mente, reduzido às suas essências últimas.

Partícipe de uma geração que vivenciou a quebra dos sentidos últimos que embasavam a sociedade ocidental, que se constituíam enquanto a bússola do agir

moral do indivíduo, faz-se necessário compreendermos a própria realidade na qual Antero estava inserido, haja vista que, seguindo a teoria hermenêutica de Fredric Jameson, a literatura torna-se uma produção que perfaz um movimento dialético entre subjetividade particular e coletividade, a obra literária é a manifestação de um lugar de fala que é sempre social, não podendo dissociar indivíduo e coletivo, deslocando-se daquele para este e vice e versa.

A maneira de Fredric Jameson em enxergar a análise literária encontra eco na teoria sociológica de Raymond Williams, que servirá de base para lermos o sentir trágico na obra anterior. O pensador dos estudos culturais ingleses concebe o termo *estrutura de sentimento* enquanto sendo aspectos de sentimento e pensamento compartilhados por um grupo de escritores inseridos em uma situação histórica particular. Sob este aspecto, o trágico perde sua peculiaridade metafísica e torna-se uma convenção histórica, características que são tidas enquanto um sentir trágico dentro de uma determinada geração.

Levando o exposto em consideração, investigaremos a obra anterior enquanto a manifestação de uma subjetividade no interior de uma conjunção histórica específica. A subjetividade anterior expressou, através de suas escolhas éticas, estéticas e políticas – uma vez que o estético também é ideológico – as relações sociais, políticas, as conturbações de sua geração, os conflitos evidentes de sua época. Mediante uma semântica e uma discursividade singulares, na poesia de Antero subjaz essa estrutura que caracteriza um particular sentir trágico que diz respeito a uma situação histórica *sui generis*.

Para compor nossa análise, com o fim de defendermos a tese levantada, analisaremos as duas obras principais da produção literária de Antero, quais sejam, as *Odes Modernas* e o livro dos *Sonetos*, considerados os pontos-chaves de sua escrita poética. A razão que motivou a nossa escolha por esse corpus encontra-se no fato de que no interior de tais obras - bem como entre elas - existe um movimento polarizado que interpõe, semântica e discursivamente, a hipótese por nós levantada.

Tanto dentro das obras, mediante a análise dos poemas – e dos lugares que cada poema se posiciona dentro dos livros -, tomando em consideração também a análise inter-obras, podemos perceber o dilema anterior dos limites da linguagem para dizer a realidade, que se traduz, especialmente, em um jogo de luz e sombra que remete à filosofia neoplatônica de Plotino e suas hipóstases, cujos graus que

elevavam do mundo sensível das matérias ao mundo inteligível da unidade é recuperado, em Antero, mediante essa dança entre luminosidade e escuridão.

O lugar de cada poema no interior dos livros constrói um percurso analítico entre as duas obras que nos permite perceber, esteticamente, a manifestação desse paulatino mutismo literário no qual o autor, gradativamente, deixa-se cair. Os dois livros demonstram ser tese e antítese do dilema entre pensamento e forma na poesia anteriana. A desintegração da realidade e da linguagem parecem levar o poeta à um silêncio gradual da escrita que caminha das *Odes* aos *Sonetos* e destes à morte física do autor.

Para melhor tratarmos a investigação proposta, dividimos o trabalho em três capítulos temáticos: em um primeiro momento, dissertaremos sobre os aspectos biográficos mais relevantes da vida de Antero. Exporemos as duas obras por nós elegidas enquanto corpus de análise, pervagando a poesia anteriana, seus principais aspectos estéticos, discursivos e semânticos, bem como buscando compreender os embates existenciais travados no interior de uma linguagem imagética composta por Antero.

Faremos a exposição de cada uma das obras escolhidas, compondo nossa análise com o aporte da fortuna crítica sobre a obra do poeta, trazendo nomes como José Rodrigues Paiva, Nelly Novaes Coelho, Lúcio Craveiro Silva, Joel Serrão, Leonel Ribeiro dos Santos, Maria João Seco e Alcino Pedrosa, entre outros estudiosos da obra anteriana, bem como faremos a análise dos próprios escritos não poéticos de Antero, como seus tratados filosóficos *A filosofia da natureza dos naturalistas*, escrito no qual defende uma síntese entre transcendentalismo e materialidade, uma espiritualidade imanente da natureza e *Tendências gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX*. Também servirá de corpus de análise o importante documento *Bom senso e Bom gosto*, que tornou-se a principal publicação na altercação da *Questão Coimbra*, bem como as suas cartas, compiladas por Ana Maria Almeida Martins.

Nosso objetivo, nesse momento, é localizar a presente pesquisa no seio da fortuna crítica anteriana, manifestando a importância de nossa investigação enquanto uma lacuna a ser preenchida no que diz respeito aos estudos críticos da produção literária e filosófica de Antero.

No segundo capítulo, dissertaremos sobre o percurso teórico e metodológico a ser seguido em nosso trabalho. Abordaremos a produção anteriana enquanto uma

poesia plena do sentir trágico, demonstrando de que maneira a própria dialética da qual Antero fora herdeiro torna-se uma fonte de tragicidade e transforma o eu-lírico anterior em um herói trágico da derrocada da modernidade. Em seguida, apresentaremos a teoria de estrutura de sentimento, de Raymond Williams, que nos servirá de base para a análise do trágico, explicitando de que modo o sentir trágico, em Antero, manifesta-se esteticamente, tanto no que diz respeito à semântica quanto à poética. Buscamos compreender não somente o conteúdo trágico, mas como esse conteúdo brota no fazer poético anterior, como se manifesta na dimensão do estético com o fim de tentar solucionar, na arte, as contradições por si só insolúveis da realidade.

Versaremos sobre as filosofias de G. W. F. Hegel e K. W. F. Solger, dois filósofos alemães de cujos pensamentos a respeito do trágico encontramos ressonâncias no sentir trágico anterior. Hegeliano de formação, Antero trazia em sua poesia fortes aspectos que faziam menção direta ao panlogismo de Hegel, muito disseminado em sua geração, principalmente no que diz respeito à problemática da linguagem no sistema hegeliano. A concepção que traz sobre a Ideia demonstra, como bem salientou o poeta, a forte influência do filósofo alemão em sua constituição intelectual.

Pervagaremos como a dialética hegeliana torna-se, em Antero, um círculo trágico para o qual a morte – da linguagem e do poeta - transforma-se na única saída. Abordaremos a problemática questão da Ideia hegeliana na filosofia do trágico de Solger, cuja realização na concretude da realidade ameaça aniquilá-la no que representa em si mesma: aquilo que o poeta possui de mais nobre.

Dialogaremos também com a filosofia de Plotino no que diz respeito aos limites da linguagem humana para expressar o absoluto, haja vista que, sendo este ilimitado e inefável, não estava, pois, passível de ser manifestado em uma linguagem em si mesma finita e limitada.

Por último, dissertaremos sobre o conceito de *consciência desesperada* na obra de Søren Kierkegaard, procurando apresentar como a reação anterior diante do dilema entre poeta e linguagem possui relações de influência e ressonância que corroboram a escolha desse terceiro filósofo para compor a circularidade dialética trágica de Antero.

No último ponto analítico do capítulo, interpelaremos sobre o método hermenêutico proposto por nós para a presente investigação, tomando em

consideração a hermenêutica de Fredric Jameson, que propunha uma nova forma, dialética, para interpretar as narrativas literárias. Percebendo a obra literária como um processo relacional entre o indivíduo e o social, a teoria de Jameson mostra-se de particular interesse para dialogar com a *estrutura de sentimento* de Raymond Williams, que também compreendia o sentir trágico de uma época enquanto uma manifestação das relações coletivas mediante uma subjetividade.

No último capítulo, pervagaremos a poesia anteriana para realizarmos nossa análise. Com o intuito de demonstrarmos a hipótese levantada, perfaremos um percurso que levará em consideração não somente a temática das poesias abordadas nos livros que nos servem de corpus analítico, como também a cronologia dos poemas analisados, principalmente no livro dos *Sonetos*, que reúne os poemas completos de Antero, dentro desta forma poética fixa; muitos, escritos anteriormente às *Odes*, assim como também aqueles escritos na última fase de sua poesia, de 1874 a 1884, denominada fase *metafísica*.

A principal motivação que alicerçou a presente investigação encontra-se na lacuna, dentro da fortuna crítica anteriana, de se analisar o sentir anteriano enquanto um aspecto de tragicidade, percebendo tal conceito literário fora dos padrões estabelecidos por Aristóteles, responsável por engessar o gênero em padrões erguidos sobre um cânone ateniense, que enrijeceram o trágico ao longo de vinte e cinco séculos de tradição.

A recuperação do sentido do trágico permite que possamos enxergar e analisar, dentro da poética de Antero, essa experiência humana do existir enquanto uma experiência trágica, que está arraigada à própria condição humana no mundo e em como o sujeito humano experimenta a vida. De que forma a poesia anteriana é capaz de manifestar esse sentir trágico que, embora esteja relacionado à condição existencial humana – e, por isso mesmo, diz respeito a qualquer indivíduo humano em qualquer época - também faz parte de uma situação histórica particular e emerge dentro de uma estrutura de sentimento geracional?

Muito mais do que perceber a dimensão de angústia que a poesia de Antero apresenta, é importante notar que essa angústia não é intrínseca a uma subjetividade apenas, mas está no âmago mesmo do existir humano, o que eleva Antero à categoria de um herói trágico moderno. Nossa principal justificativa para a presente investigação é compreender a angústia anteriana enquanto um “drama da vida”, uma mudança profunda que se traduz na amplitude da tragédia, abarcando

não mais um dia fatídico, mas toda uma existência, toda a crônica de uma vida, da sua cadência intrínseca constituída de saltos, interrupções, fragmentações, repetições.

A própria existência cotidiana torna-se o *drama*, a tragédia, a própria existência em seu temor à finitude, aos limites. Essa figura trágica moderna que percebemos em Antero não é herói aos moldes gregos, uma figura combatente; é, antes, passiva, não age nem decide, apenas submete-se. Quanto mais esforços faz para ser alguma coisa, somente consegue tornar-se um mártir, uma testemunha de si próprio e do próprio sofrimento.

1 ANTERO E SUA OBRA PLENA DO TRÁGICO

Antero de Quental é considerado o maior poeta-filósofo em língua portuguesa. Tal designação convida-nos a repensar e a refletir sobre sua produção literária que concretiza Antero enquanto um poeta de rupturas, não somente no que diz respeito à negação da tradição – que tão ferozmente soube atacar -, mas também uma negação da própria ruptura que produziu.

Inserido no Realismo lusitano, sua obra é marcada por uma metafisicidade e uma busca ontológica que lhe valeram o epíteto de *filósofo*. Tal característica, contudo, seria capaz de provocar questionamentos sobre até que ponto poderíamos considerá-lo enquanto um realista. Seus sonetos são elevados ao patamar de um Camões e de um Bocage, dois representantes da poesia portuguesa de alto garbo, além de ser considerado como ponto alto da própria produção lírica lusitana. Os temas de sua obra poética são os mesmos buscados eternamente pelos sujeitos humanos. Foi, antes de tudo, um poeta em busca...

Contrapôs, com sua poesia, a cotidianidade mediante a busca por respostas aos questionamentos humanos existenciais, as indagações ontológicas que a consciência do ser coloca-se e que constitui a essência mesma desse ente específico, o indivíduo humano. O que sou? Por que sou? Para que sou? Para onde vou? O que é a morte? Todas essas problemáticas emergem em sua produção poética e fá-la transcender o plano de imanência na direção de uma poesia marcadamente metafísica, o que destoava, senão completamente, ao menos de maneira contundente, da ideologia que se propunha o próprio movimento estético do Realismo. Entretanto, como salienta Magda Costa carvalho (2006), foi no plano da imanência, principalmente nas imagens da natureza, que o poeta extraiu ferramentas para tecer conceitos cuja finalidade é dar conta da falta de sentido do mundo fenomênico e transitório.

Para analisar a produção poética de Antero de Quental faz-se necessário perceber que o autor estava inserido em um período histórico determinado, imbuído por sentimentos e aflições que permearam toda uma geração da qual fez parte e na qual agiu e reagiu hostilmente a tudo que se identificasse como romântico, ainda que, de uma certa maneira, e resguardando suas especificidades, poderíamos considerar Antero como um romântico. O Realismo, enquanto escola literária, situa-se em uma época que poderíamos demarcar cronologicamente, no que diz respeito

a Portugal, entre 1865 e 1890. Sua estética era pautada no real e este era compreendido como sendo o conjunto de objetos e seres que compunham o mundo concreto externo à subjetividade humana; em outras palavras, tudo que não era o “eu”. Percebamos que as indagações anteriores vão de encontro à ideologia pregada no seio do Realismo. Muito mais do que interessar-se pelo não-eu, por aquilo que estava externo à consciência, Antero ansiava por além dos entes, era o Ser que o poeta de Vila do Conde andara a buscar.

A contradição entre eu e não-eu, em Antero, fez com que sua poesia estivesse preta de elementos que caracterizariam o niilismo europeu, como bem salienta Silvio Cesar dos Santos Alves (2013), ao analisar em sua tese a desvalorização e o declínio dos valores ocidentais na literatura portuguesa do século XIX. Tal caráter, inclusive, configuraria a poesia da primeira metade do século XX. Antero foi um pensador no limiar de um período em transição, em ruínas; esteve inserido no seleto grupo de intelectuais europeus que vivenciaram a chamada “crise da Razão”, cujas particularidades foram a consciência da morte de deus, a tentativa de substituir a verdade da religião pela verdade científica e o consequente fracasso de tal esforço. A linha de investigação que visa analisar os ecos do niilismo no interior da produção poética anterior, tornou-se, inclusive, umas das mais significativas dentro da fortuna crítica anterior. De um modo geral, todos os críticos de Antero, especialmente os que trazemos como aporte em nosso trabalho, não discordam da influência e da força da “morte de Deus” no pensamento e na poesia de Antero.

É necessário salientar que a estética que compunha o Realismo português era herdeira do movimento literário da segunda metade do século XIX e cujas origens remontam à França e às artes plásticas. Dentro do contexto social, político, econômico, científico, religioso, filosófico e cultural no interior do qual caminhou o movimento realista lusitano, podemos ressaltar o Positivismo de Auguste Comte; as teorias biológicas de Charles Darwin; as leis genéticas de Gregor Mendel; a filosofia progressista de Pierre-Joseph Proudhon; a história da literatura inglesa e a filosofia da arte e estética de Hippolyte Taine; a medicina experimental de Claude Bernard; o desespero e a angústia de Søren Kierkegaard, contrapondo-se ao panlogismo hegeliano; o pessimismo de Arthur Schopenhauer, reconhecendo a falta de sentido por trás dos fenômenos racionalmente ordenados por nossa consciência; a “morte

de Deus” anunciada por Friedrich Nietzsche; as teorias eugênicas de Francis Galton; a *Primavera dos Povos*¹ de 1848; a Comuna de Paris de 1870/1871.

Nesse capítulo, pretendemos explanar os principais pontos biográficos da vida de Antero, bem como apresentar as características indispensáveis de sua obra, os debates centrais em torno de sua poesia para melhor compreendermos a tese defendida no presente trabalho. As principais perspectivas investigativas de sua produção literária caracteriza-se, abrangendo todos os seus críticos, três pontos principais: o pensamento político herdado da esquerda hegeliana, de viés proudhoniano e não marxista, o que faz de Antero um idealista; a influência do niilismo europeu e o contundente pendor para um sentir pessimista aos moldes schopenhaurianos, ainda que a crítica não tenha efetuado uma análise sobre a influência das leituras de Schopenhauer no pensamento anteriano. No último ponto analítico do capítulo, levantamos a hipótese que sustenta a nossa tese: a presença de um sentir trágico na poesia anteriana que diz respeito aos limites da linguagem.

Faz-se necessário compreendermos a própria época de Antero, os embates éticos, sociais, políticos e afetivos pelos quais a segunda metade do século XIX, mais precisamente a Geração de 70 portuguesa, vivenciava. Sem pretender parecer o diagnóstico de uma época, as relações sociais e políticas constituem o imaginário de um autor e a produção deste expressa essas mesmas relações simbolicamente formalizadas na dimensão do estético.

1.1 Aspectos Biográficos

Antero Tarquínio de Quental nasceu em Ponta Delgada, na ilha de São Miguel que, por sua vez, faz parte do arquipélago dos Açores, Portugal, em 18 de abril de 1842. De origem nobre, por pouco não abraçou o sacerdócio, haja vista que o ambiente pastoril no qual vivera até os 14 anos era dominado pela religiosidade católica da família. Impressionara-se pela figura de um tio, fundador da *Ordem da Congregação do Oratório* e compositor de temáticas místicas, bem como pela leitura de poesia sacra, com a qual tivera contato através da obra de Alexandre Herculano,

¹ *Revolução de 1848* ou *Primavera dos Povos* é a denominação que se dá a uma série de revoluções ocorridas na França e em outros países da Europa com caráter socialista, nacionalista, democrático e liberal contra governos autocráticos e abalaram as monarquias europeias nas quais as tentativas de reformas sociais, políticas e econômicas haviam falhado.

Harpa do Crente, fatos estes que o teriam arrastado ao seminário se não fossem os ventos da *modernidade* aspirados em Coimbra.

José Rodrigues Paiva (2003, p.35) definiu-o como “inconteste e carismático líder filosófico, ideológico e literário, além de exemplar modelo ético para os de sua geração” [...], exercendo sobre todos “uma influência verdadeiramente notável e extraordinária”; um poeta romântico na juventude, socialmente comprometido durante a Universidade e com uma estética que anteciparia o Simbolismo português na fase madura da existência e da poesia.

Dedicou sua vida à Literatura, à Filosofia e à Política, sendo a principal figura da *Questão Coimbrã* (1865-1866), altercação intelectual entre os eruditos de Coimbra que, por meio de textos literários, cartas e artigos de jornais, criticaram as tradições portuguesas, principalmente as instituições da monarquia e do Clero, consideradas caducas e opressoras. Antero foi um de seus principais idealizadores, encontrando-se no centro da polêmica literária e que viria a inaugurar uma nova visão para a Literatura portuguesa no final do século XIX.

Estudou Direito em Coimbra e fundou ali a *Sociedade do Raio*, cujo objetivo era transformar a sociedade portuguesa por meio da Literatura. Em 1865, publicou as *Odes Modernas*, coletânea de poesia de cunho predominantemente político – de acentuada tonalidade metafísica -, de viés socialista – idealista -, com cujas ideias tivera contato ainda na Universidade. Mudou-se para Paris, onde trabalhou como tipógrafo e, de volta à Portugal, fundou o *Cenáculo*, grupo de intelectuais que se reuniam em casas de particulares com o intuito de reviver, em Lisboa, os tempos idílicos de Coimbra.

Neste grupo, discutia-se arte, política, ciência e relações sociais. Fizeram parte de tal tertúlia, entre outros, Eça de Queirós, grande amigo de Antero. O autor de *Primo Basílio*, relatou em um conto, denominado *Um Gênio que era um Santo*, o primeiro encontro que tivera com Antero em plena universidade de Coimbra:

Em Coimbra, uma noite, noite macia de abril ou maio, atravessando lentamente com as minhas sebatas na algibeira o Largo da Feira, avistei sobre as escadarias da Sé Nova, romanticamente batidas pela lua, que nesses tempos ainda era romântica, um homem, de pé, que improvisava.

A sua face, a grenha densa e loura com lampejos fulvos, a barba de um ruivo mais escuro, frisada e aguda à maneira siríaca, reluziam, aureoladas. O braço inspirado mergulhava nas alturas como para as revolver. A capa, apenas presa por uma ponta, rojava por trás, largamente, negra nas lajes brancas, em pregas de imagem. E, sentados nos degraus da igreja, outros

homens, embuçados, sombras imóveis sobre as cantarias claras, escutavam, em silêncio e enlevo, como discípulos.

Parei, seduzido, com a impressão que não era aquele um repentista picaresco ou amavioso, como os vates do antiquíssimo século XVIII – mas um bardo, um bardo dos tempos novos, despertando almas, anunciando verdades. O homem com efeito cantava o Céu, o Infinito, os mundos que rolam carregados de humanidades, a luz suprema habitada pela ideia pura, e

*...os transcendentales recantos
Aonde o bom Deus se mete,
Sem fazer caso dos Santos
A conversar com Garrett!*

Deslumbrado, toquei o cotovelo de um camarada, que murmurou, por entre os lábios abertos de gosto e pasmo:

– É o Antero!..

Deus conversava com Garrett. Depois, se bem me lembro, conversava com Platão e com Marco Aurélio. Todo o Céu era uma radiante academia. Os santos mais ilustres, os Agostinhos, os Ambrósios, os Jerônimos, permaneciam fora, pelos pátios divinos, sumidos numa névoa subalterna, como plebe imprópria a penetrar no concílio dos filósofos e dos poetas. Mas o escravo Epíteto aparecia, ainda coberto das cicatrizes do látigo e dos ferros – e Deus estendia ao escravo Epíteto a sua vasta mão direita, donde se esfarelava o barro com que ele fabrica os astros... (QUEIRÓS,

Interessante percebermos a ironia de Eça ao salientar que, à época, a lua *ainda* era Romântica, ou seja, Coimbra encontrava-se sob o domínio dos poetas do Romantismo lusitano, como Antônio de Castilho, mestre de Antero. Posteriormente, Antero fazia referências contundentes à lua em suas *Odes*, tanto aludindo ao astro como símbolo do Romantismo - dando-lhe um aspecto pejorativo -, quanto ao afirmar que a lua *era sol também*; em outras palavras, todas as formas do mundo sensível - dimensão associada aos românticos por sua aproximação com os prazeres mundanos - fazia parte da unidade inteligível por serem emanações do Absoluto, do *Espírito*, expressões das formas eternas e imutáveis nas quais subjazia a Ideia. A Razão estava em tudo. Pressentimos aqui as filosofias de Platão, Plotino e Hegel.

Em 1875, o *Partido Socialista Português* fora fundado e Antero havia sido um de seus precursores. Tal partido nascera mediante a *Conferência de Haia* da *Associação Internacional dos Trabalhadores*, que haviam decidido pela criação dos partidos nacionais. Em 1870, junto a Oliveira Martins, criou o jornal *A República – Jornal da Democracia Portuguesa* e no ano seguinte, reuniu-se em Lisboa com

representantes da *Associação Internacional dos Trabalhadores* a fim de lhes apresentar suas ideias anarquistas.

O conjunto dos *Sonetos Completos*, ponto alto de sua produção poética, viria em 1886, prefaciado pelo amigo íntimo e admirador, Oliveira Martins, contendo características metafísicas e simbolistas, com expressão soturna e demonstrando o profundo desencanto que Antero vivenciara em relação aos seus ideais políticos. Retornando à cidade na qual nascera, Ponta Delgada, suicidou, aos 49 anos, com dois tiros na cabeça.

Com grande sensibilidade, Oliveira Martins, no prefácio dos *Sonetos*, definiu Antero como um poeta que sente, mas de uma sensibilidade que pensa: “pensa o que sente, sente o que pensa”, racionalizando a imaginação. Uma poesia intelectualizada tal como encontraremos em outro conterrâneo seu, o modernista Fernando Pessoa, herdeiro e admirador do gênio anteriano. Esta dialética entre tese e antítese encontra-se no âmago mesmo da personalidade do poeta. E complementa Martins que, desta dialética íntima, nasceram seus versos. Portanto, podemos afirmar, junto com Oliveira Martins, que a dialética hegeliana, mais do que influenciar o pensamento filosófico-político de Antero, fê-lo vivenciar existencialmente as contradições em si mesmas insolúveis da vida especificamente humana.

As tempestades que assolaram a época de Antero se transformaram, em seu eu-lírico, em tempestades da imaginação, dores imaginárias. Os problemas sociais e políticos se tornaram problemas do pensamento e crises de sentimento. As relações coletivas com as quais estava profunda e infinitamente ligado, Antero as formalizara, na dimensão estética, simbolicamente, em agonias excruciantes da morte, as ânsias dos paroxismos, horrores sombrios e sorumbáticos, aflições arquejantes de saudade, as tristezas da solidão, os conflitos angustiantes entre dever e paixão, os gritos desesperados da consciência particular diante da sociedade órfã, faminta, sem mais o norte metafísico que guiara suas ações.

A época de Antero fê-lo perceber as misérias do mundo, do social e do indivíduo. Naqueles tempos, ninguém lia Arthur Schopenhauer diante do idealismo sistemático de Hegel. O Ocidente estava imbuído do otimismo francês mediante o Romantismo e pela filosofia panlogística hegeliana. As leituras de Schopenhauer, que começaram a fruir no final do XIX, levaram o temperamento de Antero, por si só pessimista, aos cumes do desespero.

Em Antero somente a dor é concreta, a existência é essencialmente sofrimento, sendo os momentos de prazer vagas ilusões. Uma vez que esses momentos de gozo findam, o tédio, a consternação e aflição retornam. Em outras palavras, os instantes de vãs alegrias nada mais são do que meros intervalos, muito fugidios, no tormento infinito que é o tempo existencial da vida de um indivíduo. A gradação da obra poética de Antero - indo das Luzes iluministas da esperança pelo progresso e pela felicidade da Humanidade à escuridão da crise da modernidade, cuja razão desmanchara-se pelos ares – emerge como esse paulatino pêndulo entre tédio e sofrimento após as frustrações das esperanças não realizadas.

A capacidade de esquecimento, da qual Nietzsche (1999) valeu-se para explicar sua filosofia da história, é compreendida pelo eu-lírico anteriano enquanto necessidade para auferir a serenidade existencial. Contudo, uma necessidade cujo alcance torna-se uma tarefa impossível ao poeta, a ponto de considerá-la uma virtude. A existência transformara-se em um tão profundo pesar que nem mediante o esquecimento poderia o eu-lírico deixar para trás o mal que lhe atormentava, haja vista que o grande mal era ter nascido, a própria existência em si mesma. Esse mal que a cada hora, instante, dia está presente é a inconveniência de ter nascido.

Antero foi um místico cujo sofrimento existencial pode ser traduzido por uma sensibilidade para com o outro, uma empatia quase trágica. Um sonhador, um idealista aos moldes platônicos – buscando a cidade ideal, o homem moral ideal, um deus ideal -, procurou incansavelmente o “palácio da ventura”, mas encontrou “silêncio e escuridão – e nada mais”.

Foi, primordialmente, um atormentado da forma, um artista e um poeta em busca de uma linguagem capaz de apreender em sua plenitude a realidade ideal através de uma forma ideal que jamais alcançaria. Este implacável *leitmotiv* poético anteriano tanto pode ser percebido como o almejo de encontrar a forma pura mediante a qual a Ideia pura pudesse ser apreendida através da intuição humana, por meio da qual o Espírito pudesse se manifestar, bem como também pode ser analisada sob a perspectiva das críticas ferozes que Antero tecera às tradições literárias lusitanas vigentes em sua época, tais como as ideologias românticas e o esteticismo da arte pela arte importado da França, o Parnasianismo, cuja literatura é, majoritariamente, escrita em forma de soneto.

Embora Antero tenha aberto as portas de Portugal ao movimento realista, contrapondo-se às estéticas do Romantismo lusitano – que, por questões políticas

as quais faremos referência no ponto subsequente dedicado à análise das características de sua obra e os embates críticos em torno dela, Antero também voltara-se contra o movimento parnasiano da sacralidade da forma, que representou o sentimento positivista e cientificista de sua época. Contudo, é válido salientar que o próprio Antero era um adepto da forma enquanto aspecto hierático mediante o qual expressaria seu pensamento.

Como veremos adiante, ainda que, aparentemente possa parecer que Antero quebrara as regras da versificação em muitas de suas *Odes*, ditas *Modernas*, na verdade o poeta apenas buscava, rigorosamente, manter a regra de versificação que instituiu para si, o decassílabo. Suas *Odes*, bem como seus *Sonetos*, caracterizam-se pelo preciosismo rítmico e vocabular, assim como pela preferência do poeta por estruturas fixas, como o soneto.

Ainda que Antero se voltasse contra a estética parnasiana da Arte pela Arte, possuiu elementos parnasianos em sua poesia, como o esteticismo e o culto à forma, assim como também o uso de rimas ricas (palavras de classes gramaticais distintas) e a metrificação rigorosa. Tais escolhas apresentam a dialética na qual o escritor recairia. Sendo poeta, e mais do que isso, realista, procurou através da linguagem atingir o rigor formal e objetivo da ideologia que ele próprio fundara e pregava. O movimento dialético anterior entre o eu romântico (voltado para si e para os idealismos) e o eu realista, querendo atirar-se para fora desse centro caótico de sentimentos contraditórios que constituem a experiência existencial humana, desaguou em um eu simbolista, ainda que cronologicamente não esteja inserido nessa estética. Salientamos Antero como um temporão simbolista por trazer no amago da fase final de sua poesia as preocupações que foram próprias dos escritores dessa geração, tais como: a fuga para o transcendente, o pessimismo em relação à realidade exterior ao eu, o individualismo retomado dos românticos e uma certa veia mística que, em Antero, recorda o neoplatonismo de Plotino. Vejamos, portanto, os principais pontos que compõem sua produção poética e as discussões críticas que abarcam a obra literária anterioriana.

1.2 Características da poesia anterioriana e Fortuna Crítica

Antero pode ser entendido, ainda que cronologicamente pertença ao século XIX, como uma subjetividade contemporânea, produto da desagregação da

modernidade, tradição polêmica, tal como afirma Octavio paz (1984), que em sua pretensão de desalojar a tradição dominante, cede, pois, lugar a uma outra para, em seguida, abandoná-la. Em outras palavras, a modernidade nunca pode ser si própria, mas sempre outra.

Essa dialética vertiginosa que, em Antero, se constitui enquanto uma consciência desesperada, é anterior aos aspectos mais icônicos da crise da Razão: niilismo, esfacelamento da subjetividade, aniquilação das identidades enquanto substâncias fixas e imutáveis, todas essas características que muito bem marcaram a derrocada do programa Iluminista vêm no esteio dessa contradição de uma autodestruição criadora.

Antero considerou a literatura enquanto arma de combate, queria transformá-la no utensílio através do qual promoveria a transformação de Portugal, pois, mediante a poesia, conseguiria uma reforma e uma ação contra a sociedade tradicional. Por tais razões, repudiou tanto a ideologia romântica, centrada no eu e para quem a realidade era tão somente um espelho dos conflitos egóicos, bem como afastou-se da inutilidade burguesa do Parnasianismo francês da arte desengajada, a Arte pela Arte, que ameaçava adentrar as fronteiras lusitanas.

Pregava a arte política, compromissada com o social e punha a Razão no centro da resolução dos problemas e conflitos sociopolíticos das sociedades. Em relação a isso, tornou-se o precursor e o líder do movimento realista, cuja ideologia centrava-se na realidade fora do eu, nos problemas sociais e políticos dos povos, nos objetos e seres que compunham o mundo concreto. Para Antero, a poesia deveria servir às causas redentoras dos indivíduos humanos em sua concretude e não mais estar a serviço da confissão egocêntrica e histórica de estados de alma, como na estética romântica.

Para os realistas, a arte e, mais especificamente, a literatura, passaria a servir como um espelho através do qual a sociedade deveria observar sua própria decomposição moral. E a poesia realista de Antero acreditava inaugurar a estética moderna. A estética realista deveria ser uma obra de ataque, satisfazendo-se em mostrar o mal, alijando o ideário romântico burguês de sua hegemonia social. Queria banir o excepcional do imaginário da literatura, trazendo-a à média dos sujeitos, colocando nas narrativas literárias as forças sociais capazes de apresentar as relações políticas daquela sociedade.

Nelly Novaes Coelho (1965) salienta que a poesia de Antero, as imagens poéticas empregadas pelo autor, não se reduzem à plasticidade e às descrições imagéticas, mas são, antes, resultados concretos de ideias que objetivavam atingir a perfeição de uma Verdade. Eram expressões do imaginário anteriano, não apenas impressões da realidade concreta, do não-eu. Conforme apregoa Fidelino de Figueiredo (apud NOVAES COELHO, 1965, p.67), Antero, tanto em sua produção artística quanto filosófica, “só expressou um pessoal panorama da vida e do universo”, vivendo tão somente segundo o intuito de “estilizar o mundo para uso próprio e a procurar a expressão dêsse estilo...”. Percebemos, a partir dos dois críticos citados, que a poesia anteriana não se coadunava completamente às pretensões realistas. Se, por um lado, possuía a ânsia de universalização, também pretendida pelo Realismo, essa absolutidade não era totalmente cientificista e materialista, antes buscava uma síntese com o espiritualismo, como o próprio Antero adverte em suas *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do século XIX*.

Para Fidelino de Figueiredo, e concordamos com ele, Antero procurou transformar o mundo fora de si em conceito, absolutizar mediante uma estética, um *estilo*, as experiências para com a realidade. Nesse sentido, a realidade continuaria a ser uma manifestação de sua consciência - um traço do Romantismo - a qual compreendia enquanto um braço pelo qual o Espírito agiria. Antero reconhecia-se como a própria “voz da Revolução”, sendo essa voz “a mais alta” bem como “a mais poética”. Via-se como o sujeito histórico escolhido para concretizar as mudanças que julgava necessárias à Portugal.

Esse absoluto é o próprio ideal que se manifesta na realidade, estabelecendo em sua interioridade uma sujeição do indivíduo à dominação universal. É o ideal que se manifesta no sensível e que se realiza no múltiplo e este ideal é a própria vida, a vida insofrida de um sentimento aberto, tal como afirmou Antero em seu *Pantheísmo*. Buscava projetar o íntimo na materialidade do sensível, indo do eu ao nós - o movimento dialético perfeito pela própria filosofia hegeliana: a Ideia sai de si para fora-de-si, concretizando-se na Natureza, na realidade concreta. Sob essa perspectiva, continuou sendo um romântico.

Antero, através de sua poesia, atacou em duas frentes: aos românticos, acusou-os de histerismo passivo; aos parnasianos, de inutilidade burguesa, uma arte que se justificaria enquanto ato de Beleza, porém sem qualquer sentido pragmático. Para o pensamento socialista de Antero, essas duas ideologias estavam

imbuídas de ócio, inércia, sem qualquer preocupação para com os problemas sociais que assolavam as sociedades à época. Caberia perguntar se Antero estaria preocupado, por sua vez, com os reais problemas que assolavam a nação lusitana ou a Europa à sua época. Sendo um socialista utópico, da linha proudhoniana, era contrário à ideia de revolução, tal como pregada pelos marxistas. A revolução anterior deveria dar-se a um nível moral, virtuoso, uma espécie de purificação espiritual que elevaria o indivíduo das malhas do mundo sensível para o inteligível, para a unidade, para a Consciência. Aqui encontramos um paralelo com a filosofia plotiniana sobre a qual falaremos em momento oportuno.

Contudo, faz-se necessário ressaltar que, se o movimento realista alcançou plena objetividade através da prosa, a poesia necessariamente teve que adquirir características parnasianas para fazer-se fluir. Tal como salienta Massaud Moisés (1985), os realistas propunham substituir o sentimento pela razão, o egocentrismo individual pelo universalismo científico e filosófico e Antero buscava a objetividade realista mediante o rigor formal estético através do qual expressaria seu pensamento.

Se, por um lado, afastou-se da ideologia romântica, por outro também atacou a visão parnasiana da arte pela arte. Entretanto, a literatura anterior adquiriu elementos parnasianos transformando-se em um luxo intelectual que desejava experimentar a Beleza em sua máxima expressão. Porém, tal luxo não deveria servir apenas aos eleitos ou às sensibilidades aptas a apreciar tal Beleza, como se arte fosse algo de muito grandioso endereçado tão somente a uns poucos escolhidos. Para Antero, essa manifestação da máxima expressão da Beleza formal deveria servir para espelhar a realidade, dizer o mundo, revolucionar a sociedade portuguesa de sua época por meio de uma elevação moral.

Tal como os parnasianos, Antero procurou dar ênfase ao apuro formal dos seus poemas, pois, segundo Moisés (1985, p.387), era próprio da estética parnasiana que a forma fosse capaz de “eternizar e universalizar” a arte. Antero tornar-se-ia um ourives que lapida o verso para que nele a Ideia pudesse manifestar-se. Porém, diferentemente do Parnasianismo e do próprio Realismo, sua poesia adquiriria contornos fortes de metafisicidade a ponto de ser considerada enquanto poesia metafísica, idealista, preocupando-se não tanto com os “comos” mas com os “por quês” dos fenômenos. Tal idealismo eterizante era próprio do espírito romântico.

A poética anterioriana é predominantemente metafísica, seja em suas *Primaveras Românticas* (1872) - em cujo prefácio admite possuírem tais versos ali publicados menos merecimento moral que literário, tal como o próprio Antero defende, “não me envergonho de ter sido moço [...], ter sido não é ter sido ignorante, mas inocente” (1872, p.2) -, nas *Odes Modernas*, de cunho marcadamente político, socialista e até mesmo anarquista, bem como em sua última fase literária cujos *Sonetos* são a representação temporã dos aspectos simbolistas.

O eu-lírico anterioriano parece caminhar em uma dialética de imanência e transcendência na qual a dimensão metafísica é ansiosamente querida, contudo o poeta apenas depara-se com a forma concreta e endurecida do mundo imanente, natural, ao qual deseja acessar e, mais do que isso, almeja dizê-lo em uma plena rigorosidade através da linguagem. Esse mundo imanente emerge entre sombras, obscurecido, mundo de fenômenos transitórios, de objetos finitos, sendo finito o próprio eu. Essa dualidade remete ao platonismo e ao dualismo platônico entre mundo sensível e mundo inteligível. Para o eu-lírico anterioriano, o mundo imanente é falso porque falta-lhe a fagulha de eterno que deseja encontrar para além dele, na transcendência. O único mundo verdadeiro era aquele passível de ser conceituado, cuja manifestação provém a partir de uma linguagem. A tradução das experiências sensíveis em conceito arrancaria o mundo das particularidades transitórias e finitas, dando-lhe a absolutidade, a universalização do inteligível. Para Antero, tal como para Platão, a experiência verdadeira advinha através da linguagem, pois esta passava pelo crivo do Espírito, era produto humano, logo era também superior à natureza.

O trágico em Antero surge exatamente dessa dissociação dialética entre mundo sensível imperfeito e o mundo das Ideias puras. Se, enquanto realista, buscara espelhar aquilo que estava fora do eu – o não-eu -, por outro lado, o que procurava parecia se encontrar para além dessa realidade material. O que almejava era a realidade em si mesma, o Ser, o Absoluto, o *noumeno*, o *nous*, o *logos*, se entendermos que todos eram princípios que estruturavam logicamente a realidade, para além dela mesma, e só podiam ser acessados pelo pensamento.

Sob este aspecto, o mundo transitório (“as formas imperfeitas”) tornara-se insuficiente para abarcar ou expressar a infinitude (“a Belleza que não morre”); porém, é através dessa dimensão imanente, ainda que insatisfatória, que o eu-lírico anterioriano consegue encontrar o único meio de exprimir a necessidade de

eternidade. E o rigor da forma empregado por Antero através das odes e dos sonetos buscara manifestar essa ideia em si mesma incapaz de ser comportada pela esfera da realidade. Se trouxermos a filosofia plotiniana, percebemos que, ao contrário de Platão, Plotino afirma que apenas através da experiência sensível seríamos capazes de alcançar a unidade, haja vista que as formas concretas estão plenas do *Alma do mundo*, emanação do *nous* que é, por sua vez, emanação da própria absolutidade a qual denomina Uno.

Se, por um lado, Antero expressou a necessidade de traduzir em conceito a experiência do mundo sensível, universalizando o particular, absolutizando o relativo (como o queria Hegel); por outro lado, foi através do plano da natureza, das experiências sensíveis manifestadas por meio de imagens naturais em suas poesias, que tentara alcançar o inteligível. Perfez, ainda que talvez de forma inconsciente, o movimento de Plotino, atirando-se à imanência para alcançar o transcendente, haja vista que, para o filósofo neoplatônico, ambas as dimensões não estavam separadas. E a experiência sensível necessariamente conduziria o sujeito ao silenciamento, uma vez que o Absoluto não estava passível de ser engessado em uma linguagem finita e limitada.

Sendo um realista, Antero procurara firmar a própria ideologia através de uma linguagem poética que fosse capaz de traduzir essas estruturas lógicas que seriam comuns à realidade e à linguagem. Contudo, nessa tentativa deparou-se com os limites da linguagem para dizer o mundo, pois não seria possível, tal como afirmaria Wittgenstein em meados do século XX, que tais estruturas lógicas comuns fossem “ditas”, apenas podiam ser “mostradas”. Nesse sentido, as expressões da filosofia sobre a natureza do mundo, do próprio indivíduo humano, bem como o valor e o sentido da existência transcendem o mundo concreto, a realidade sensível e, por isso mesmo, carecem de sentido. A linguagem estabelece princípios que impedem os sujeitos de dizer o indizível e Antero, ao não poder “falar”, cala-se.

Antero encontrara na forma soneto, presente principalmente na última fase da escrita, um meio lógico pelo qual, esteticamente, “dizer” a realidade. Antonio Candido (2006, p.32) afirma que o soneto, enquanto forma simbólica, está apto, pela sua estrutura, “a exprimir uma dialética”. Em outras palavras, há, conforme Candido, uma analogia entre o desenvolvimento do soneto enquanto forma poética e a marcha de um determinado tipo de raciocínio lógico que se encontrava em voga ainda no século XIII: o silogismo aristotélico.

À época de Antero, tal estrutura composicional, conformada por proposições (feitas por uma justaposição de conceitos) e uma conclusão (expresso pelo último verso do poema), entra em declínio. Assim como a Razão vovera-se insuficiente para responder às necessidades das contradições do existir humano, o soneto enquanto forma perfeita e harmoniosa de expressão do pensamento racionalizado tornara-se, pois, insatisfatório enquanto modelo de expressão do sentir do eu-lírico. Era incapaz de traduzir, em seu molde lógico e duro - porquanto enrijecido pela estrutura fixa - essa expressão suprema da consciência humana, esse sacrifício de todos os sentimentos e de toda a meditação que necessitava um modelo de beleza perfeito até ao ideal e, como ideal, inatingível.

Por essa razão a busca tornou-se obsessão em Antero. O uso compulsivo de verbos como “buscar”, “procurar”, “ansiar”, “esperar”, “sonhar”, remetem a uma falta que corrói o eu-lírico: “Porque é que minha alma anseia de visões e mágoas cheia”; “Tu que procuras?”; “Por que esperais?”; “A trágica voz rouca [...] que busca e hesita”; “Se buscamos o que é, o que devia por natureza ser não nos assiste”; “também me busco a mim... sem me encontrar!”; “paladino do Amor, busco anelante o palácio encantado da Ventura!”; “Buscar, sempre buscar a claridade”; “Buscando, entre visões, o eterno Bem”. Antero personificou a busca permanente e quase obsessiva revestindo a tudo quanto desejava encontrar de um idealismo delirante.

Sob este aspecto, Antero sequer poderia ser considerado realista, tal como afirma Rodrigues Paiva (2003, p.23); a sua poesia pode ser compreendida como *subjetividade metafísica*, aproximando-se estética e conteudisticamente dos poetas simbolistas e decadentistas do final do século, leitores como Antero do pessimismo schopenhauriano. O próprio Simbolismo, em Portugal, também fora denominado de Neorromantismo, isso sugere que Antero, de certo modo, continuava sendo, indubitavelmente, um romântico. Conforme Rodrigues Paiva (2003), Antero fora temporã do Simbolismo e do Decadentismo lusitanos, mas o fora com menos paixão e mais razão, mais pensamento e menos sentimento.

De sua consciência, como bem revela Rodrigues Paiva (2003), emanaram três dimensões, quais sejam: estética, histórica e existencial. Esteticamente, foi um poeta atormentado em busca da forma ideal. Historicamente, foi um revolucionário em busca de uma política ideal que solucionasse as angústias do povo. Existencialmente, foi um indivíduo diante do absoluto, marcado pela busca de um

sentido para a existência e procurava-o alhures, para além do físico, no “meta-físico”.

Antero foi igualmente um teísta em busca de um deus ideal que comportasse a síntese que imaginava ser a solução mediante a qual, acreditava, seria a religião do futuro, uma simbiose do teísmo cristianizado com o panteísmo oriental. Sobre a composição do soneto “Na mão de Deus”, datado de 1882, teria dito a Alberto Sampaio: “Não te assuste a palavra Deus. [...] É um símbolo e ainda o melhor para exprimir certa coisa, que doutro feitio não caberia em verso. Pura liberdade poética” (QUENTAL, Cartas II, 1882, p.634). Como o próprio autor explicara, o *Deus* ao qual alude o eu-lírico não é necessariamente uma divindade religiosa, mas tão somente se utiliza da convenção de um símbolo que, dentro da sociedade cristã, na qual cresceu, serve às necessidades poéticas do eu-lírico para expressar sentimentos que, de outra forma, não seria capaz de traduzir.

O eu-lírico sentiu a imprescindibilidade de se armar de uma insígnia, um emblema que emerge enquanto encarnação do transcendente. Aqui podemos perceber o limite da linguagem para dizer o mundo. O termo “Deus” não expressava aquilo que o poeta desejava manifestar, mas por falta de um signo melhor, faz-se uso daquilo que se tem à mão. O limite da linguagem, a ideia que não se ajusta à realidade, é a tragicidade anteriana.

Poeta metafísico, a dimensão onírica encontrava-se latente em toda a produção lírica de Antero. A visão sonial é uma constante na poesia anteriana, haja vista que não fora capaz de adaptar-se ao mundo concreto, ao mundo sensível, preferindo ater-se ao mundo das ideias, das formas perfeitas e puras. Observemos a primeira fase literária, cujas características românticas são expressas nas *Primaveras Românticas*:

Se é o sonho das noites vaporoso,
Que anda no ar, sem que possamos vê-lo... (Primaveras., s/d, p.5)

.....
Se é sonho, que sonhamos acordado...
Suspiro, que soltamos sem sentir... (Primaveras, s/d, p.6)

.....
Na linguagem d’amor, no céu fadada,
Dirá que em vão meus sonhos não sonhara. (Primaveras, s/d, p.12)

.....
Eu passo a vida sonhando
Sonhos de luz e de trevas – (Primaveras, s/d, p.17)

.....
Pudesse eu ter a cambraia
Da fimbria dos sonhos meus! (Primaveras, s/d, p.21)

.....

Eu tenho o coração cheio de sonhos!
 Eu tenho a vida cheia de delírios! (Primaveras, s/d, p.31)

 Nem eu sei porque sonho noite e dia... (Primaveras, s/d, p.32)

 Que eu deixo o coração ir-se-me em sonhos... (Primaveras, s/d, p.33)

 Que eu, poeta, em sonhos canto
 Co'a lua cheia por lira! (Primaveras, s/d, p.34)

 São outras as visões, e nos meus sonhos
 Têm os anjos de luz mais puros mantos... (Primaveras, s/d, p.39)

 Meu fantástico sonho de beleza
 À grande luz do dia ei-lo aparece! (Primaveras, s/d, p.40)

Nas *Odes*, que inscreve a segunda fase de sua produção lírica, o período da voz revolucionária, da águia da França que voa sobre a Europa, anunciando os auspícios da Revolução, dos ideais jacobinos, a visão onírica permanece:

Um sonho gigantesco de beleza
 E uma anciã de ventura o faz na vida
 Caminhar [...] (O.M., 1875, p.14)

 Todo em sonhos de luz e de harmonia! (O.M., 1875, p.20)

 Pódes dormir o sonho da esperança (O.M., 1875, p.21)

 No sonho da beleza – lá, aonde
 A noite tem mais luz que o nosso dia (O.M., 1875, p.37)

 Crepúsculos são sonhos...
 E o sonho é morrer (O.M., 1875, p.68)

 Vendo passar em sonho cambiante
 O ser, como espetáculo divino! (O.M., 1875, p.90)

Nos *Sonetos*, o âmbito dos pensamentos de obliúvio, de pessimismo, de solidão e morte, percebe-se com ainda mais ênfase essa obsessiva visão de sonho, de idealismo, de evasão do mundo material em busca desse outro mundo, de um mundo além, por trás deste, tal como entendia Immanuel Kant ao estabelecer os critérios de possibilidade de conhecimento do mundo. Conhecemos um mundo fenomênico; contudo, o mundo em si mesmo, o mundo real, não se encontra acessível à nossa Razão. E era exatamente esse mundo *numênico* que Antero parecia querer acessar:

Levados, como em sonho, entre visões,
 Na fuga, no ruir dos universos... (Sonetos., 1886, p.116)

.....
 Embebido n'um sonho doloroso
 Que atravessam fantásticos clarões (Sonetos., 1886, p.113)

D'esses sonhos e essas ancias affrontosas
 Que exprimem vossas queixas singulares (Sonetos., 1886, p.112)

Sonho de olhos abertos, caminhando
 Não entre as formas já e as aparências (Sonetos., 1886, p.109)

Na floresta dos sonhos, dia a dia,
 Se interna meu dorido pensamento. (Sonetos., 1886, p.104)

Mas tão longe... que até dizer podia
 Que enquanto lá andei, andei sonhando... (Sonetos., 1886, p.94)

No meu sonho desfilam as visões,
 Espectros dos meus próprios pensamentos (Sonetos., 1886, p.92)

N'um sonho todo feito de incerteza,
 De nocturna e indizível ansiedade (Sonetos., 1886, p.88)

Pois não era melhor na paz clemente
 Do nada e do que ainda não existe,
 Ter ficado a dormir eternamente? (Sonetos., 1886, p.83)

Sonho que sou um cavaleiro andante (Sonetos., 1886, p.82)

Gustavo de Fraga (1979), falando sobre o Antero - poeta, filósofo, político - pontua a busca peremptória por uma fundamentação metafísica que apontaria para uma profunda experiência do pensamento. Antero desejava acessar o Ser enquanto totalidade e como fundamentação. Tal desejo se manifesta através do intemporal e da negação do tempo, como podemos observar na simbologia do vento na poesia anteriana, cuja imagem remete a uma centelha desse *eterno* buscado pelo poeta:

Rasgando o seio imenso, ide sahindo
 Do fundo tenebroso do Possível,
 Onde as fôrmas do Ser se estão fundindo...
 (O.M., 1875, p.10)

A imagem das trevas emerge aqui como o caos primordial do qual tudo brota, anterior a qualquer diferenciação. Não há dualismos, uma via de entrada para o ventre originário no qual as fôrmas do Ser estão sendo engendradas, pois as trevas são a dimensão das potencialidades ainda não desenvolvidas, atualizadas. Ao mesmo tempo que o vento resgata essa fagulha de eternidade tão cara a Antero, é ele também que simboliza a dialética, o movimento das Ideias no próprio desenvolvimento da História.

O vento é o movimento de antítese, a Ideia que conforma o progresso da mente humana e sua autoconsciência, o movimento do vento é a Ideia que perfura o si-mesmo e encontra o fora-de-si. O vento é o Absoluto:

Em toda a fôrma o Espírito se agita!
O imóvel é um deus, que está sonhando
Com não sei que visão vaga, infinita...
(O.M., 1875, p.6)

O *Espírito* está em tudo porque tudo é cognoscível. A Razão conhece-se projetando-se no mundo através da consciência humana. O Espírito é o *nous*, o *Imóvel* cujo sonho é o movimento inicial. O Imóvel é o próprio transcendente, imóvel porque eterno, eterno porque imutável, a eternidade liga-se à ideia de imutabilidade, pois mudanças pressupõe movimento e este, por sua vez, inícios e fins. Portanto, além do problema filosófico, a problemática religiosa também é lugar-comum na poética anterior, a presença/ausência divina ocupando um posto central dos questionamentos do poeta:

Amortalhei na Fé o pensamento,
E achei a paz na inércia e esquecimento...
Só me falta saber se Deus existe!
(QUENTAL, Sonetos, 1886, p.86)

Sem dúvida, o hegelianismo adquiriu, na formação de Antero, um lugar privilegiado entre as principais ideias com as quais entrara em contato a partir de Coimbra. Segundo Fraga (1979), possivelmente esta convergência temática que levou Antero de um sócio-anarquismo proudhoniano à metafísica e à filosofia da religião no espaço de duas décadas, entre as escrituras das *Odes* e dos *Sonetos*, explica a intranquilidade do espírito do poeta açoriano. Antero abandonara a tentativa, frustrada, de buscar uma fundamentação social baseada nas ideias anarco-socialistas para a existência e adentrara, no caminho dos *Sonetos*, na busca por uma explicação filosófico-metafísica. O Antero das *Odes* e o Antero dos *Sonetos* é a clara tese/antítese a qual o poeta jamais conseguiu derivar a síntese.

A busca de Antero não se manifesta particularmente no poeta açoriano por alguma predisposição natural de sua alma ou de sua personalidade, mas está na tessitura de sua própria geração, nas estruturas que sustentam os alicerces de sua época; uma época que explode com as consequências mais nefastas do jovem capitalismo que se espalhava como rastilho de pólvora pelo continente europeu,

auxiliando na emergência de filosofias e sentimentos, de sistemas de pensamento que dessem conta das mudanças cada vez mais confusas e vertiginosas e frenéticas que permearam a segunda metade do século XIX.

Antero vivenciou sua época como uma espécie de evolução de seu pensamento filosófico a partir da década de 1880. Comparava-se àquela criança que outrora fora, em seu plácido sono histórico e que, abruptamente, vira-se arrancada de seu *palácio de ventura* para a existência irrespeitosa, um vórtice de agitação intelectual no qual redemoinhava as ideias e as correntes do pensamento moderno.

Por essa razão, encontramos em meio à rica fortuna crítica de Antero uma lacuna no que diz respeito à um debate mais profundo em torno da dimensão da linguagem e em como tal prisma exerce na poesia anteriana um ponto crucial para se entender o pessimismo, a angústia, o desespero e a insatisfação existencial, características próprias do autor salientados e defendidos pelos principais comentadores.

Contudo, faz-se necessário salientar que o dilema da linguagem, que defendemos na presente tese, mostra-se como um cenário de extrema importância para compreendermos aspectos anteriormente já levantados pela crítica tradicional, como a metafisicidade anteriana; o próprio hegelianismo, cuja herança anteriana parte da problemática da linguagem em Hegel; a influência da filosofia de Platão e Plotino que, muito embora não haja resquícios concretos de que Antero teria lido tais filósofos, há muito das citadas filosofias no seu pensamento e poesia.

Outro ponto salientado pela crítica e, por vezes, mal explorado, é a vertente política anteriana. Proudhoniano, Antero não era direcionado para uma revolução social do ponto de vista defendido pelo próprio termo político “revolução”. Para Antero, herdeiro do socialismo utópico de Proudhon, a mudança social e política só seria possível mediante uma transformação moral, uma evolução virtuosa por parte dos homens históricos, os responsáveis pelas transformações lógicas da História, assim como para Plotino, a gradativa evolução da consciência humana, indo da imanência para a transcendência, só seria possível através da moral, uma moral idealizada e, por isso mesmo, inatingível.

O seio do movimento Realista atirou Antero em uma dialética entre mundo e linguagem: se, por um lado, os realistas pretendiam dizer o mundo tal como era, Antero, enquanto poeta e não prosador, buscaria essa objetividade através de uma linguagem, uma forma ideal. Entretanto, deparou-se com os limites da linguagem

para dizer a realidade, pois esta podia apenas ser mostrada. Poeta-filósofo, queria expressar a natureza do mundo – o Ser -, a essência da realidade, as estruturas lógicas que são comuns à realidade e à linguagem. Desejava dizer o indizível. A linguagem constitui um ponto de laceração no eu-lírico anterior, cindindo-o entre eu e não-eu, imanência e transcendência. Rota a linha tênue, encontrara apenas o desespero humano que emerge da fratura entre temporalidade e infinitude.

Para o poeta, as dimensões do concreto e do abstrato, do finito e do infinito, do particular e do absoluto não são suficientes para explicar a dialética da existência humana haja vista que não existe apenas concreto e abstrato, finito e infinito, mas uma relação de síntese entre ambos os estratos que regulariza, norteia e guia as experiências humanas, porém que jamais Antero fora capaz de encontrar. Essa dialética que se manifesta entre forma e expressão de pensamento faz da lírica anterior uma das mais rigorosas e eruditas no que diz respeito à estética da forma poética.

1.3 A lírica anterior – Expressão de pensamento e forma estética

No pensamento antigo, Platão, na *República* (Fr.598b), expulsou os poetas da cidade ideal, banindo-os, portanto, do reino da filosofia, por acreditá-los meros imitadores de um mundo que era tão somente uma cópia imperfeita das Ideias. Contudo, desde a modernidade, mediante o surgimento da fenomenologia, filosofia e literatura não podem ser consideradas enquanto âmbitos divorciados, haja vista que as reflexões que dizem respeito às áreas são formuladas a partir de uma experiência de mundo que precede todo e qualquer pensamento sobre o mundo.

Portanto, se voltarmos ao extrato primevo, aos objetos sobre os quais as verdades são tecidas, perceberemos que o conceito de Verdade é esgarçado e não se encontra atrelado ao pensamento rigoroso alcançado apenas pelo discurso filosófico; é próprio do poeta também discursar a Verdade: a verdade poética. A experiência no mundo é o modo como o indivíduo sabe o mundo. Nesse sentido, concordamos com Gerd Bornheim (2001) quando afirma que o poeta é a medida do que vê e o ver é a medida do humano. Exatamente por isso a poesia não poderia ser considerada como saturação de experiência, uma vez que ela mesma se converte em uma experiência, institui uma experiência. Ela não somente traduz a realidade, mas é um acontecer em si mesma.

O poeta não tem a necessidade, tal como o filósofo, de se desprender da experiência com o fim de explorá-la; fá-lo mediante a linguagem, através do contexto da experiência de mundo. Como afirma Bornheim (2001), a experiência poética é experiência de mundo no mundo, pois “a filosofia vive no espaço da análise e a sua virtude é o rigor; o rigor poético apresenta outra natureza: o poeta não pensa, ele diz o real”. Essa experiência com o mundo abre espaço para analisarmos a poética de Antero como uma experiência de e no mundo, tal como este mundo aparece à consciência do poeta.

No que diz respeito ao nosso trabalho, precisamos entender como podemos enxergar essa dialética à qual chamamos *trágica* na forma lírica de Antero, a ode e o soneto, entendendo de que maneira essas escolhas estéticas anterianas podem ser compreendidas enquanto formas simbólicas das problemáticas de sua geração. Pretendemos entender a estilística anteriana a fim de evidenciarmos como a natureza alcança ser apreendida enquanto plano de imanência a partir do qual Antero tece sua poesia conceitual, demonstrando um pensamento dialético que jamais consegue sintetizar, constituindo-se este a sua tragicidade.

A estilística utilizada por Antero é predominantemente o soneto, ainda que, nas *Odes Modernas* tenha utilizado, em quase a totalidade da obra, o estilo da ode. De origem grega, ode significa “canto” e no que diz respeito ao uso empregado na língua lusófona, data do Renascimento, quando os Humanistas decidiram empregá-lo como sinônimo de “canção”.

Na Grécia antiga, por volta do século VI a.C., a ode era um canto executado pelo próprio poeta, geralmente acompanhado de instrumento musical de cordas, como a lira. Nessa época, a estrutura estava distribuída em quartetos compostos de três versos metricamente idênticos, com o quarto verso diferenciando-se das demais. Às estrofes da ode foi dado o nome *sáficas*, bem como aos versos a denominação *sáficos*, uma vez que a poetisa Safo fora a primeira a usar tal forma poética.

Interessante lembrarmos que Antero foi um adversário ferrenho da estética parnasiana, a qual não conseguiu estender-se em Portugal justamente pela ação do movimento realista perpetrado pela *Questão Coimbrã*. Contudo, se por um lado Antero atacava a arte desengajada dos parnasianos, por outro lado demonstrou em sua poesia muitos dos pontos que evidenciariam a estética parnasiana, como o rigor da forma e a própria retomada de estéticas helênicas, como a própria ode sáfica.

Conforme Massaud Moisés (2001), no que concerne à poética da ode em língua portuguesa, o verso sáfico passou para o decassílabo com cesura na quarta e oitava sílabas e a estrofe estruturou-se em três versos decassílabos e o último de quatro sílabas. Desde o século XVI, a ode evoluiu de maneira semelhante dentro da língua portuguesa, ainda que tenha sido cultivada por poetas de distintas épocas literárias, tais como Camões, Antonio Ferreira, Bocage, Marquesa de Alorna, o próprio Antero de Quental.

Haver retomado o nome e a forma estilística da ode, permite que reconheçamos uma homenagem anterior aos mestres helênicos e lusitanos do Humanismo/Classicismo, estética esta que buscava retomar aspectos da cultura greco-latina. Vista enquanto forma grave, solene, nobre, aproximando-se da poesia épica, ainda que divirja nas temáticas, Antero optou por tal estilo poético para cantar a saga dos novos heróis do futuro radiante. Podemos observar a parte IV da ode intitulada *À História*, na primeira metade do livro das *Odes* (1875, p.21-22):

Mas que alma é a tua então, Homem, se ainda
 Pódes dormir o sonho da esperança,
 Em quanto a mão da crueldade infinda
 Teu leito te sacode e te balança?
 Que fada amiga, que visão tão linda
 Te enlaça e prende na dourada trança,
 Que não ouves, não vês o negro bando
 Dos lobos em redor de ti uivando?

[...]

Passam às vezes umas luzes vagas
 No meio d'esta noite tenebrosa...
 Na longa praia, entre o rugir das vagas,
 Transparece uma forma luminosa...
 A alma inclina-se, então, por sobre as fragas,
 A espreitar essa aurora duvidosa...
 Se é d'um mundo melhor a prophecia,
 Ou apenas das ondas as ardentias.

Como podemos perceber nas odes anteriores, as duas estrofes em questão demonstram um tom exortativo e rebelde, de cunho revolucionário. A estrutura clássica da ode encontra-se salvaguardado; antevemos a estrofe, a antístrofe e a *épode*, o que parece salientar o rigor formal de Antero no que diz respeito à métrica. Uma vez que, na ode, a disposição das rimas não é fixa, no poema acima encontramos rimas cruzadas e emparelhadas: ABABABCC – DEDEDEFF – GHGHHII. As posições das rimas nos versos são internas, concluindo-se o

significado no verso seguinte, algo bastante utilizado na lírica anterior para assegurar a metrficação decassílaba.

Um outro ponto para o qual devemos chamar a atenção na poética anterior, é o uso contínuo do *enjambement*, versificação na qual dá-se a partição de uma frase no final de um verso ou estrofe, sem respeitar os limites dos sintagmas, colocando-se um termo do sintagma no verso anterior e o restante no verso seguinte. Tal processo rítmico cria um efeito de coesão entre os versos, pois aquele no qual inicia o *enjambement* não pode ser lido como habitualmente o é, com uma pausa descendente ao final; mas, sim, com pausa ascendente que indica a continuação da frase. Esse processo de versificação, muito comum em toda a poética anterior, das *Odes* aos *Sonetos*, parece ser uma tentativa e escrita em prosa, estética própria do Realismo e característica do movimento.

Os escritores realistas, para não expressarem subjetividade mediante a linguagem, optaram por formas diferentes de manifestação linguística, como a prosa, a narratividade herdeira da épica clássica. Para Luiz Costa Lima (2009), em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, a ascensão da prosa romanesca deu-se através de um controle do imaginário que iniciara-se ainda no século XVIII, quando mecanismos de coação e repressão davam-se pela fiscalização das narrativas transmitidas entre grupos ou, no mesmo grupo, de gerações para gerações. Dessa forma, conforme o teórico e crítico literário, o discurso criado com o surgimento da prosa romanesca, bem como o imaginário construído a partir dela, torna-se objeto cobiçado pela parte dominante da sociedade, para quem o controle do que se escrevia – e de quem escrevia – havia se transformado em prioridade para garantir a manutenção e aumento do poder, para influenciar, intervir e modificar os limites da imaginação de quem criava.

Como vemos, a ideologia realista cavalgava na direção do Positivismo, observando e analisando a realidade enquanto tentava descrevê-la fielmente, assumindo uma postura cientificista diante dos fatos reais. Para isso, desenvolveu uma linguagem mais simples, sem preocupações estéticas exacerbadas, de modo a abranger um público maior.

Percebemos, portanto, que no caso de Antero, um dos – senão o principal – fundador do movimento, que a ideologia caminhava de encontro às principais ideias que compunham sua geração. A obra anterior foi a expressão das tensões e contradições – íntimas e sociais - que o poeta encarnou na existência. Se levamos

em consideração o socialismo de Antero, teríamos que ratificar que o poeta era herdeiro do anarquismo de Proudhon que, por sua vez, não passava de um reacionário reformista nos últimos escritos de sua vida. Antero não era adepto da revolução propriamente dita, tal como a pensavam os materialistas marxistas, muito mais próximos da ideologia realista. O socialismo proudhoniano, bem como uma anarquia utópica, cuja ideia de revolução baseava-se em uma espécie de evolução virtuosa da moral, foi a base do pensamento político anteriano, sobre o qual não iremos discutir profundamente no presente trabalho por não ser esse o propósito da tese.

Retornando à poética, a abertura do poema apresenta a problemática que será o tema da ode. O eu-lírico dirige-se ao Homem universal, ao ideal de Homem; não fala em particular a algum homem, mas à humanidade, o que alça os homens e os diferencia de outros seres, mas os iguala entre si. O Antero das *Odes*, hegeliano, eleva o gênero por sobre o indivíduo. O eu-poético indaga, aparentemente incrédulo, de como a humanidade é capaz de ainda sonhar com a esperança (ou seja, com o futuro, metamorfoseado no substantivo “sonho”) enquanto a mão cruel (no presente, entendido pelo uso de conjugações nesse tempo verbal), continua a perturbar o sono. Como é possível sonhar uma vez que não se pode serenamente dormir?

Dando prosseguimento à sua cólera sarcástica, o eu-lírico volta a interrogar o Homem em sua humanidade, perguntando que tão dourada e feérica visão o mantém alienado de si mesmo, entorpecido, sem possibilidade de reação diante do aprisionamento em uma ilusão falaz, que o impede de ver a escuridão, o abismo sobre o qual se inclina? Será o Homem tão prisioneiro que não seja capaz de perceber os lobos que o mantêm acorrentado? Esses lobos, obviamente, eram os românticos contra os quais, por questões políticas, volta seu sarcasmo, e também a estética parnasiana que valoriza a forma – algo bastante sobrevalorizado por Antero.

No verso “te enlaça e prende na dourada trança”, percebemos a aliteração em /t/ e /d/, ambas as consoantes linguodentais, provocando um efeito de trancamento, enredamento. O paralelismo no advérbio de negação, bem como nos verbos ouvir e ver, conjugados na segunda pessoa do presente do indicativo, “não ouves, não vês”, auxilia a demarcar a situação desse Homem, cego e surdo, ou seja, um inexistente.

Na antístrofe, encontramos uma outra imagem. Enquanto temos densa obscuridade na estrofe, o Homem aprisionado em noite escura, cercado pelos lobos que uivam sem permitir que possa libertar-se, na antístrofe percebemos uma

mudança, um clarear lento e tímido. Esse Homem que se encontrava cego em meio à escuridão, antever, incerto ainda, luzes vagas que conseguem atravessar a noite tenebrosa; luzes estas que não estão mais imersas no abismo.

A presença das reticências demarca justamente esse sentimento de incerteza. Vê, mas não sabe bem se o que vê é mesmo aquilo que vê ou é outra coisa, uma ilusão, ou a realidade... Anteriormente, o Homem era capaz apenas de escutar o marulhar do oceano, agora, aos poucos, alcança enxergar uma forma luminosa. A luz começa a fazer-se, a aurora está à espreita, ainda não nasceu, mas encontra-se por fazê-lo. E enquanto o sol não raia de todo, o Homem permanece sem saber se aquela profecia é mesmo a boa nova de um mundo iluminado ou apenas ilusões dos reflexos fosforescentes das vagas do mar. Em outro trecho do mesmo poema ainda temos:

E persistes na vida... e a vida ingrata
 Foge a teus braços trêmulos de amante!
 E abençôas a Deus... Deus que te mata
 Tua esperança e luz, a cada instante!
 Que thesouro de fé (que ouro nem prata
 Não podem igualar, nem diamante).
 É teu peito, que doura as negras lousas...
 E crês no céu... e amal-o ousas?

A vida foge do Homem, haja vista que, surdo e cego, não pode afirmar que vive, haja vista que, para os realistas, vida era sinônimo de ação e, para agir, era necessária luz para ver e saber aonde se vai. As reticências após o primeiro termo “vida” provoca a sensação mesma de um contínuo vagar sem sentido, apenas persistência cega, a vontade que impele o Homem sem que ele saiba para onde, uma vez que não enxerga e não escuta. Persistindo e não encontrando saída, acha a vida ingrata. A aliteração em /t/, marca essa dureza que o Homem possui em relação à vida, além de provocar a própria tensão enrijecida dos braços humanos que tenta alcançá-la, mas sem êxito. Cego e surdo, perdido na escuridão, abençoa a Deus, um Deus que, ao invés de salvá-lo, termina por matá-lo.

Aqui percebemos um momento de tensão, pois o signo Deus é deslocado de seu simbolismo convencional, de benevolência e segurança e salvação. Deus não é esperança nem luz, mas obscuridade e abismo. Os quatro últimos versos consagram-se como o auge do sarcasmo crítico do eu-lírico. O poeta afirma ao Homem que ele é quem mantém acesa a chama desse Deus que, lentamente,

assassina a luz humana; é o amor e a bênção desse Homem que alimentam Deus em seu altar.

O poder desse Deus noturno e lupino emana do peito humano e ainda que, fora do Homem, poder algum tenha essa Deus, o Homem ainda olha o céu e o adora. Não consegue perceber que, na verdade, alienando-se de si, adora um ser que miseravelmente sobrevive de sua luz. Essa característica apresenta-se muito marcante quando afirma ser o peito humano quem doura as lousas enegrecidas, ou seja, os túmulos nos quais se encontram Deus e seus lobos.

Claramente percebemos a voz de Antero em seu grito feroz contra os ídolos românticos, a noite obscura do Romantismo, com seus lobos que uivam para a lua, o símbolo desses “magros crapulosos”. A voz anterioriana exalta o Homem realista, o herói do futuro, a se desvencilhar dos lobos românticos, desses ídolos de outros tempos, e caminhar na direção das formas de luz que atravessam a noite (o movimento desses pontos de luz no espaço vem preconizado pela aliteração na consoante /s/ - “Passam às vezes umas luzes vagas”), a acreditar no sonho luminoso de um futuro radiante.

Ao percebermos o jogo de luz e sombra no poema, pensamos na influência hegeliana em Antero, a estrofe e a antístrofe, a tese e a antítese. A *épode*, ou síntese, exorta a necessidade de o Homem se verter sobre as fragas, inclinar-se sobre as ondas, a fim de enxergar a aurora que está prestes a nascer. Como a própria filosofia hegeliana, a poesia de Antero é dialética interna e externamente.

A ode, em Antero, mantém a estilística clássica e designa um poema lírico, grave e culto, através do qual exprime os sentimentos de sua alma. Celebra os fatos heroicos da geração de 1970 e da Questão Coimbra. Seguindo normas rígidas e fixas de rima, as odes anteriorianas possuem estrofes com o mesmo número de versos. Possui rimas ricas e pobres, graves, consoantes e toantes, criando assim um parentesco fônico que compõe o ritmo de seus versos. A palavra de Antero é medida, metricamente pensada e gramaticalmente corrigida, uma característica parnasiana do poeta.

O soneto, contudo, abrange quase uma totalidade de sua produção poética. Escritos em versos decassílabos, tal estilo coloca Antero na dimensão dos maiores sonetistas, não somente em língua portuguesa, mas da história da poesia europeia, haja vista que tal estilo é considerado nobre e complexo. A apreciação pela forma fixa do soneto aproxima Antero, mais uma vez, da estética parnasiana que, no

entanto, não adentrou os umbrais de Portugal, mas que se expressou por meio da poesia realista anterior.

O soneto é considerado, segundo Antonio Candido (2006), como uma forma poética fechada que concentra o conteúdo expresso. Se pensarmos a poética de Antero de Quental e a forma estética adotada em grande parte de sua produção, percebemos a escolha do uso da forma do soneto, composição poética fixa, mediante a qual expressaria o pensamento. Essa questão permite que indagemos quanto de filósofo e de poeta existia em Antero.

Levando em consideração que o soneto surge no século XIII, pouco antes do Renascimento, desenvolvendo-se dentro do Humanismo, a forma traduz-se enquanto um molde caracteristicamente lógico muito propício para a exposição de encadeamentos argumentativos, cujo último verso deve encerrar a ideia principal do poema. Conforme Antonio Candido (2006), o soneto aparece em um período histórico marcadamente racionalista, momento da ascensão do cartesianismo, da teoria copernicana das ciências, do desenvolvimento do método científico por Galileu Galilei e a utilização deste nas outras áreas do conhecimento, como na política (Maquiavel) e na própria metafísica.

A forma soneto foi uma estética bastante utilizada em períodos cujo pensamento racionalista tendia a ser acentuado. Uma interpretação desse fato pode ser justamente a conformação lógica da composição de sua estrutura, que acomodava novas maneira de sentir desses períodos, unindo a novidade do pensamento à racionalidade do estilo enquanto uma melhor forma de expressar um pensamento ou uma ideia isolada, uma forma através da qual poder-se-ia expressar a dialética filosófica, o sentimento pensado, medido. Por essa razão, Antero buscou obstinadamente essa forma rigorosa mediante a qual seria capaz de expressar seu pensamento de modo que o satisfizesse, procurou a linguagem medida e lógica para dizer o mundo.

Ao salientarmos a importância de entendermos a forma estilística do soneto em Antero, afirmamos que tal movimento não significa recair em um estruturalismo ou esteticismo, mas uma via para entendermos de que maneira a escolha da forma pode salientar esse sentimento de tragicidade que, em Antero, surge a partir da tentativa de extrapolar as medidas do verso. Conforme Octavio Paz (1986), o soneto não poderia ser considerado em sua totalidade um poema, mas antes uma forma

literária, a menos que esse “mecanismo retórico”, composto por metrificacão, estrofes e rimas, tenha sido tocado pela poesia.

O soneto em Antero obedece a uma necessidade de unir objetividade e subjetividade, um sentimento racionalizado, um sentir que, entretanto, pensa. Procurava equacionar problemas filosóficos não resolvidos. Joel Serrão (1991, p.23) define o soneto anteriano enquanto um escrito filosófico, ou melhor dizendo, *parafilosófico* que:

[...] denunciam, todavia, como que a rosa-dos-ventos das suas inquietações desse tempo, algumas das quais apontam, se bem nos parece, para a origem daquilo que seria a longa, sinuosa e dramática procura da sua vida – a filosofia capaz de explicitar o sentido, por então ainda bem nebuloso, das motivações racionais para actuar na transformacão da sociedade e de si próprio.

A procura de Antero traduz-se enquanto uma aspiracão especulativa, busca esta que soçobrou diante das dificuldades filosóficas que não conseguiu solucionar em premissas capazes de fornecer uma conclusão que ofertasse tranquilidade íntima. Não foi capaz de encontrar a linguagem/forma que condissesse com as suas exigências. O seu soneto mostra-se, portanto, como uma queixa por essa procura fracassada.

Ainda que tanto a poesia quanto a filosofia possam ser entendidas como produçãõ e exposiçãõ de pensamento, haja vista que toda obra literária traz consigo uma reflexãõ sobre o mundo, em Antero essa oposiçãõ emerge enquanto uma filosofia poética ou uma poesia filosófica. Leonel Ribeiro dos Santos (2008), crítico literário português, salienta que a ideia poética, em Antero, torna-se mais abundante quanto mais esclarecida e lógica se mostra a ideia filosófica.

A partir disso, Serrão (1991) observa três fases no que diz respeito ao desenvolvimento sonetístico de Antero, que perfaz um movimento que vai de 1863-1868, 1871-1876 e, por último, 1877-1885 e que pretendemos seguir para desenvolver nossa tese cuja hipótese reside na presença de uma dialética entre forma estética e conteúdo, linguagem e expressãõ de pensamento cuja impossibilidade de síntese, em Antero, emerge como uma tragicidade literária cujo fim progressivo é o mutismo total.

Para Serrão, autor e crítico literário, a primeira fase de Antero foi o período da descoberta das capacidades estilísticas da forma soneto, as competências

necessárias que o poeta encontrou no que concerne às virtuais potencialidades sonetísticas em fazer convergir a estesia poética e o denomina de *filosofema*, ou seja, a menor unidade linguístico-filosófica, que possui função filosófica, sendo este movimento sincrético no soneto anterior. Dessa primeira fase, encontramos as *Odes Modernas*, a dimensão político-social de Antero, que reflete a influência do panlogismo hegeliano e as ferozes críticas ao espírito romântico.

O segundo momento, para Serrão (1991), corresponde à primeira grande e importante crise existencial anterior, desencadeada justamente pela frustração da busca filosófica. Dessa fase, temos, como exemplo, o contundente soneto *Palácio da Ventura*, compreendido por nós como uma poesia de transição na obra anterior, fechando o ciclo das *Odes* e abrindo as portas ao fantasma do romantismo, que desembocou no eu simbolista, muito mais denso e não mais tratando a poesia enquanto mero espelho da realidade material. A partir dessa fase, percebemos um eu-poético anterior muito mais subjetivo, antimaterialista; o poema anterior desse momento cultiva a forma fixa para o poema (especialmente o soneto); há a presença do misticismo, da religiosidade; retoma, inclusive, elementos do Romantismo, tal como José Guilherme Merquior (1980) salienta; percebemos, ademais, um interesse pelas zonas mais profundas da mente humana e até mesmo um flerte gigantesco com a loucura.

Na terceira fase do soneto anterior, antevemos a paulatina viagem desesperada de um eu-lírico que busca a convergência entre as virtualidades expressivas do soneto e a complexidade crescente do filosofema. O eu-lírico implora uma forma à Ideia, mas tropeça na matéria dura, na imperfeição, e rende-se, abate-se. A partir desse momento, percebemos uma morte do verso em Antero, uma morte ao soneto, uma vez que, nesse instante, o soneto deixara de ser uma mediação suficiente e adequada para expressar o filosofema, cada vez mais complexos, aos quais Antero alcançara. Porque, para Antero:

[...] ...procurando como ando há anos com a evolução ulterior do pensamento moderno, que eu entendo caminhar para uma compreensão sintética das coisas, ao mesmo tempo idealista e naturalista, isto é, idealista dentro do naturalismo, e otimista *dentro* do pessimismo, e tendo eu mesmo trabalhado muito para achar as fórmulas, ainda hoje indecisas, dessa grande síntese, fui insensivelmente levado a dar-lhe uma ideia da orientação dos meus pensamentos, e mostrar-lhe como é que concebo que sem se sair do naturalismo (quero dizer *sair* para o sobrenaturalismo) se pode, pela aprofundação da natureza humana (e, por analogia invencível, de toda a natureza) chegar ao mais completo espiritualismo, a um

pampsiquismo que se acomoda perfeitamente, ou antes, harmoniza necessariamente, com o determinismo e ainda materialismo das ciências naturais e a concepção do mundo natural que delas sai, sem sacrificar nenhum daqueles princípios que fizeram sempre do espiritualismo, ainda nas suas formas mais imperfeitas, a filosofia por excelência popular entre os homens. (QUENTAL, Cartas II, 1989, p.803-805)

Percebemos, no que diz respeito ao soneto anterior, que há uma fissura na conexão entre a forma estilística soneto e o filosofema, ou seja, da forma enquanto suficiente para expressar a filosofia buscada por Antero em sua viagem existencial. Enquanto um poeta-filósofo, Antero pretendeu cristalizar em soneto as vivências reflexivas, o que tentara efetuar através da “ideia” hegeliana. A Ideia, em Antero, como visto anteriormente, possui esta fagulha hegeliana, este princípio inteligível da realidade, sendo esta a expressão, a manifestação da Ideia no tempo e no espaço e o Espírito Absoluto se constitui como o retorno da Ideia a si própria. Tal como em Hegel, a Ideia em Antero também é concebida como o reino do conceito puro que representa, por sua vez, o mundo natural e espiritual, sendo logicamente anterior às suas representações no tempo-espaço. A Ideia torna-se natureza, objetiva-se, projeta-se na realidade concreta, sai da dimensão do em-si para o âmbito fora-de-si.

A produção poética de Antero se constitui enquanto uma poesia intelectual cuja inspiração, como pontua Novaes Coelho (1965), não parte apenas de suas visões interiores ou exteriores, mas, antes, no objetivo que se predeterminara a atingir. Suas *Odes* não contêm imagens estáticas, mas dinâmicas, teses que são contrapostas por essa negatividade que pressupõe a resolução. É justamente por mergulhar na estética hegeliana, que em Antero a filosofia sai vitoriosa do embate contra a poesia, caindo esta, derrotada, aos pés daquela, que passa, por sua vez, a governar o sentido poético.

O efeito sinestésico de toda a produção poética que constitui as *Odes* dá-nos esta sensação de movimento, de algo que está em transformação, jamais estável. O uso exaustivo de verbos e substantivos, tais como *espaço*, *turvo*, *convulsão*, *redemoinho*, *energia*, *voar*, *atirar-se*, *impulso*, *tumulto*, *dimanar*, *palpitar*, *rasgar*, *sair*, *surgir*, *abrir*, *crescer*, *fecundar*, *carro*, *vento*, *oceano*, *tornar-se*, etc., tem por objetivo, talvez inconsciente, este eterno estado de mudança, tese e antítese, que constitui em Antero sua dimensão trágica ao não conseguir atingir a síntese entre Ideia e Realidade.

O que parece interessante e contundente é perceber poemas inteiros compostos não apenas de um, mas desdobrados em seis sonetos; os catorze versos da forma soneto, bem medidos, metricamente lógicos, impostos pela formalidade do estilo, tornara-se tão insuficiente para expressar o filosofema, inviável de tal maneira, que o poeta sentiu a necessidade de desdobrá-lo em oitenta e quatro versos. A Ideia pura o obrigara a isso, a buscar obsessivamente a forma perfeita. Várias temáticas, em Antero, exigiram esse desdobrar do soneto com a finalidade de expressar o filosofema de forma satisfatória: “Elogio da morte”, “Evolução”, “Redenção”, “Espiritualismo”, são todos poemas nos quais podemos perceber o desdobramento do estilo sonetístico.

A experiência anterior dentro do estilo do soneto fê-lo compreender que filosofemas e experiências existenciais não eram satisfatoriamente expressos dentro desta composição poética. Por essa razão, entende-se a morbidez que encontramos na produção lírica de Antero, durante a fase que vai de 1877 a 1885, pouco tempo antes de seu suicídio. Tal caráter lúgubre demonstra muito bem essa experiência, levada à sério pelo poeta, de não conseguir conciliar forma e ideia em seu percurso poético-filosófico. O que podemos compreender é que Antero teria tentado, mediante essa forma de desdobrar o soneto, sem obedecer à fórmula da estilística sonetista, prolongar sua experiência em solucionar a contradição entre poesia e filosofia, como se almejasse escrever um tratado filosófico por meio de versos.

Na medida em que Antero avançada em sua viagem, em que alcançava reflexões cada vez mais densas do ponto de vista filosófico, reconhecia a impossibilidade de exprimir seu pensamento poeticamente, sentindo-se, portanto, obrigado a limitar-se. Serrão (1991), inclusive, salienta que, a partir de 1882, Antero inicia uma marcha decadente até deter completamente a escrita em 1885. Em Antero, a expressão do pensamento filosófico parece ter supremacia sobre o fazer poético, ficando esta como processo secundarizado. Seus últimos escritos, antes de sua morte, não dizem respeito ao campo do estilo poético, mas a ensaios de cunho filosófico, como *O Tratado da natureza dos naturalistas* (1886) e *Tendências Gerais da Filosofia na segunda metade do século XX* (1890).

Dessa maneira, podemos compreender a insuficiência da forma estilística do soneto para expressar a reflexão filosófico-existencial do eu-lírico anterior enquanto uma estrutura que desencadeia um sentir trágico e, portanto, formaliza simbolicamente os conflitos da geração anterior. A dialética entre linguagem e

postura filosófica levaram o poeta a uma frustração filosófica, ainda que possamos perceber que muitas das experiências filosóficas de Antero mergulham em raízes profundas de cunho claramente poético. A filosofia de Antero remete o leitor para algo além dela, que a transcende ao mesmo tempo em que nela finca raízes. Percebamos essas questões analisando as características de suas duas principais obras, *Odes Modernas* (1865) e *Sonetos* (1886), as quais nos servem de corpus analítico para o presente trabalho.

1.3.1 Euforia e Idealismo – A voz da Revolução nas Odes Modernas

Ao longo dos seus estudos de Direito na Universidade de Coimbra, entre os anos de 1856 e 1864, Antero travou contato com as principais correntes do pensamento moderno de todos os âmbitos do conhecimento, das ciências às políticas, das artes às filosofias, da religião às teorias econômicas e sociais. Afastando-se do ambiente bucólico e religioso familiar, tornou-se um ferrenho crítico das tradições portuguesas, principalmente das instituições da monarquia e do Clero. Conseqüentemente, colocou-se como particular beligerante dos ídolos românticos que dominavam Coimbra.

A religião, em particular, parece ter sido uma dimensão que o perturbou até o fim de seus dias. Lúcio Craveiro (1959) entende Antero enquanto um descristianizado que, sem conseguir fazer renascer o “lírio da fé”, buscou em diversos sistemas de crenças as respostas para as suas contradições existenciais. De fato, concordamos com o autor; não percebemos Antero enquanto um ateu convicto, mas como um indivíduo que perdeu essa dimensão cristã dada pela Igreja, a mesma que ocuparia a crítica nietzschiana. Entretanto, não percebemos que Antero tenha procurado em múltiplos sistemas religiosos aquele que melhor se adaptaria às necessidades de sua mente inquieta. Para Antero, o importante não era um sistema em si mesmo, mas a capacidade de unir materialidade e espiritualidade. Conforme o próprio poeta, para além das explicações científicas de sua geração, continuava a existir “um profundo mistério continua a envolver o universo que ela acaba de explicar: o mistério das ideias, que é o mistério do que na consciência está para além da sensibilidade, região obscura onde assentam essas explicações” (QUENTAL, 1991, p.38). Observamos aqui a presença de um paradoxo que envolve o projeto realista ao qual se propunha Antero e ideias ligadas a uma espécie de

idealismo filosófico e político, bem como das teorias sociais. Sua poesia claramente segue em oposição ao positivismo e ao naturalismo, ao contrário dos escritores realistas contemporâneos. As visões de sua geração pareciam exageradamente materialistas para o gosto de sua iniludível metafísica. A poesia de Antero incorpora certos aspectos existencialistas mais próximos da contemporânea poesia simbolista, antecipando características da poesia pré-Modernista de um Augusto dos Anjos ou mesmo Modernista. Antero afirmava a contradição - impossível de simplificação - encontrada na coexistência de elementos paradoxais, porém complementares, tais como: espiritualidade e lucidez racional, imaginação e razão, poesia e filosofia.

Em seus últimos escritos filosóficos, como salienta Joel Serrão (1991, p.3), o poeta terminou por ser abocanhado pelo filósofo, que procurava, incansavelmente, uma síntese entre o cristianismo primitivo e o orientalismo budista. Confessou, em carta a Albert Sampaio, datada de 1889, que porventura acreditava haver-se metido em empresa bastante complexa, “superior às minhas forças”. Recorria ora à poesia, ora à filosofia a fim de solucionar suas inquietações, criando talvez uma *parafilosofia* ou uma *parapoesia* na sua busca por uma teoria da religião, que o ocupou entre 1876 e 1878.

Contudo, ainda que seja visto e estudado enquanto um filósofo metafísico, como Joel Serrão (1991) define a poesia anteriana, faz-se necessário entender que o termo metafísico tanto diz respeito ao que se encontra para além da *physis*, quanto àquilo que é próprio da *physis*. Em outras palavras, está fora do material, mas também é intrínseco ao material e isso é bastante contundente se pensarmos em Antero como um filósofo da imanência.

Propondo a si próprio escrever o que denomina de *filosofia realista*, Antero admite a necessidade de se partir dos dados mais elementares do sensível para alcançar-se o que não pertence ao âmbito do sensível, mas é próprio dele. Se pensarmos em termos platônicos, quando o discípulo de Sócrates falava sobre corpo e alma, a alma diz respeitava a algo que se encontrava além do físico, mas estava no físico, a alma é inerente ao corpo. Dessa forma, Antero pressupunha, a partir da imanência, alcançar algo que estava para além dela, algo como o *númeno* kantiano, contudo que apenas a imanência poderia pressupor.

Antero teria denominado essa expressão poética de *misticismo moderno*, ou mesmo *misticismo científico e positivo* (Cartas II, 1989, pp.729-730). Podemos dizer que essa se constitui na problemática filosófica com a qual o poeta passou a vida a

debater-se, terminando por ser devorado pelo filósofo. A meta que Antero traçara para si era sintetizar o hegelanismo com a *monadologia leibneiziana*², confluindo idealismo e espiritualismo e cuja finalidade seria “reconduzir o Idealismo e o Espiritualismo da região vaga e abstrata por onde tem andado para um terreno, quanto é possível nestas coisas, positivo” (Cartas II, 1989, pp.761-762). Para isso, pretendia partir do materialismo, ou o que chamou atomismo científico, reduzindo a ideia de átomo à ideia de força e essa à de Espírito, do ponto de vista hegeliano, fazendo deste átomo uma *mônada* aos moldes de Leibniz, atribuindo ao átomo-*mônada* a espontaneidade que Hegel havia atribuído à Ideia.

Antero afirmava, em suas *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do século XX* que, ainda que para cada período corresponda a sua filosofia própria, a Razão é, em si, a mesma de sempre em todos os tempos. Contudo, a experiência, mediante a qual a razão se define e sistematiza suas concepções varia continuamente. Entretanto, o poeta acreditava existir uma fagulha obscura, um elemento em comum desses mais exacerbados contrastes. Era justamente essa redução a uma unidade sistemática que Antero procurava. Há um ponto para o qual converge todos esses pontos historicamente divergentes. Antero perguntava se haveria a possibilidade de existir um princípio de unidade capaz de se impor superiormente e conceder coesão sistemática ao mundo imanente.

Em 1865, com a publicação de suas *Odes Modernas*, consolidou ainda mais este afastamento em relação aos valores tradicionais que imperavam em Portugal e deu lugar em seu espírito de poeta, ensaísta e filósofo uma mente inquieta e ácida quanto aos questionamentos que dirigiu às velhas e caducas heranças culturais lusitanas. Foi um inimigo feroz do conservadorismo clerical e buscou regenerar a cultura e a sociedade portuguesas, aprisionadas em demasia às tradições católicas, fidalgas e nobiliárquicas de Portugal.

Inspirado nos ideais da Revolução de 1789, principalmente no que dizia respeito ao mito jacobino de Maximillien Robespierre, Saint-Just, Danton e François Babeuf – todos assassinados na guilhotina pela burguesia conservadora cujos valores procurava demover e aniquilar através da revolução socialista, após a derrocada de suas aspirações políticas, não conseguindo realizar o seu sonho

²Mônada é um conceito central do sistema filosófico de Gottfried Leibniz que significa substância simples, do grego *μονάς*, *μόνος*, que significa “único”, “simples”. A mônada faz parte de todos os compostos, tudo no universo é mônada. Entretanto, ela própria é sem partes e, portanto, indissolúvel e indestrutível.

revolucionário, Antero cantou a “Águia da França”, essa febre de ideal que o abrasara, que voara alto, que olhara o sol, mas que agora tombara em meio às sombras, na hora ofuscada pela obscuridade:

Águia da França! que te vejo agora,
 Como ave da noite, triste e escura!
 Há pouco ainda a olhar o sol – n’esta hora
 Meia ofuscada ao resplendor da altura!
 Subindo sem vêr já quasi, outr’ora,
 E, hoje, tombada sobre a rocha dura!
 E quem por nome teve já Esperança,
 Chamar-se Desalento... Águia da França!
 (O.M., 1875, p.147)

A águia francesa da revolução, que representara para os socialistas utópicos os anseios de toda uma geração, mostrava-se desalentada, sem forças, morta já porque descendera aos abismos românticos. Levemos em consideração que a estética romântica nasce com as revoluções que assolaram a Europa entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Vejamos que o eu-lírico anterior associa a Águia, animal altaneiro, urânico, com a noite, triste e escura. Se antes a águia representara essa visão solar, pois há pouco olhara a luz, agora chama-se desalento. Contundente que o eu-lírico do poeta confira nacionalidade francesa à Águia, o que tanto indicia a Revolução Francesa quanto o fato da estética romântica ter por berço tal nação.

Podemos entrever a dialética imanência/transcendência e altura/queda que será peculiar à poética anterior em todas as suas fases, bem como a oposição das imagens noturno/diurno, que vêm atreladas à consciência espacial e temporal. Para Fernando Guimarães (1996, p.74), ao falar sobre o poder conceitual da poesia anterior, o autor afirma que Antero consegue criar um mundo “poeticamente elaborado”, contudo que se fecha sobre si mesmo como um “arco onde o pensamento e a poesia ou, se preferir, as palavras e a sua expressão ao ganhar uma dimensão filosófica acabariam por atingir um verdadeiro ponto de equilíbrio”. A poesia conceitual anterior partia do sentimento alcançado pelo impacto do mundo e de seus objetos à consciência do poeta, alcançando como uma redução do mundo a ele mesmo, racionalizando o sentimento imediato através do contato com a materialidade desse mundo.

Antero acreditava que apenas os valores socialistas que haviam conduzido a *Primavera dos Povos* e que conduziram, entre 1870 e 1871 a *Comuna de Paris*, poderiam solucionar os problemas sociais e políticos de Portugal. Não era, pois, um

desejo particular, mas a crença na Revolução socialista, nos ideais comunistas e anarquistas que se espalhavam pela Europa, principalmente entre os intelectuais.

Em relação às ideologias políticas, Antero exerceu papel de liderança entre seus companheiros de Coimbra no que concerne a uma reflexão crítica sobre Portugal e suas instituições. Ocupou entre os intelectuais de sua geração lugar central e de grande estima, dedicando-se às discussões dos pensadores socialistas, principalmente Proudhon e Michelet, entre outros. Para Eduardo Lourenço (1983, p.148), Antero percebeu as ideias do socialismo utópico tal como antevira o cristianismo primitivo:

Para Antero, a ideia nova, o socialismo como Revolução dos tempos modernos, como o cristianismo fora a do mundo antigo, é antes de tudo o triunfo da Ideia, isto é, a assunção de um sentido absoluto do destino histórico da humanidade em termos de Consciência. Ou melhor ainda, de autonsciencialização.

Antirromântico, Antero buscou concretizar a filosofia da objetividade transcendental em um sentido kantiano. Abraçara-se à Ciência, à Razão, ao materialismo, colocando o cetro das soluções dos conflitos humanos nas mãos da racionalidade com a finalidade de atingir um plano para além dela ainda que intrínseco a ela. Para alcançar tal realidade concreta e externa seria preciso romper qualquer sentimentalismo ou imaginário romântico e caminhar pela única via de acesso à realidade: a Razão, a mesma Razão que, para Hegel, governava a História; o fim último dessa Razão é, pois, a realidade concreta.

A própria composição do livro *Odes Modernas* expressa, em sua estrutura, esta concepção hegeliana da História e o papel central dado à Razão enquanto governanta universal da progressiva tomada de consciência humana. As *Odes* encontram-se divididas em duas partes que constituem, juntas, a tese e a antítese do pensamento político anterior, de suas ideias de combate e reforma social.

Entretanto, se a prosa realista, tal como salienta Moisés (2000), alcançou objetividade, impessoalismo, a captação do tempo real, bem como uma descrição objetiva das personagens e do mundo, exploração psicológica da narratologia e o detalhamento dos problemas ambientados, a poesia de cunho realista de Antero adquiriu elementos próprios do movimento parnasiano nascido na França por volta de 1865. Percebemos em Antero o esquema métrico rígido, rima e soneto; o

purismo e o preciosismo vocabular, com predomínio de uma linguagem erudita, bem como de construções sintáticas refinadas. A postura antirromântica de Antero bem pode ter certa herança parnasiana, pois foi um cultor do binômio objetivo temática/culto da forma. Antero manteve o esteticismo e a depuração da forma do parnasianismo ainda que a temática fosse tão importante quanto a forma mediante a qual seria expressa.

Merchior (1979, p.121), afirma que a reação contra os chavões do Romantismo invade a poesia. E se a ascensão do Parnasianismo, ao menos no Brasil, coincidiu com o desejo reprodutivista das elites do século XIX, como bem salienta Luiz Fernando Dias Pita (2002), podemos dizer que sua ausência em Portugal deveu-se, justamente, ao afã socialista em sufocar o ideal burguês. Se, por um lado, Antero compactua com a obsessão pela forma, característica marcadamente parnasiana, por outro rejeita a ideologia passiva e parasitária que a compunha.

Cabe abrir um parêntese para salientar que o Romantismo, ainda que surgido em épocas dominadas pelos ares revolucionários dos jacobinos franceses, vai inaugurar a ideia da poesia como um fetichismo. No período romântico, a literatura, especialmente a poesia, tornar-se-ia sinônima de escrita imaginativa, como salienta Terry Eagleton (2001) e há motivos bastante realistas para entendermos esse qualificativo de “inventivo” que a literatura haveria de ganhar.

A época em questão fora abraçada pelas revoluções na Europa e no continente americano, com as lutas de independência das ex-colônias. Contudo, as esperanças visionárias que nasceram com tais processos revolucionários, bem como as energias dinâmicas que haviam sido liberadas por esses conflitos históricos e que seriam vitais aos escritores e à estética romântica, entrariam em choque com as novas estruturas das nações predominantemente burguesas. Lembremos que a Revolução Francesa foi eminentemente um processo perpetrado, liderado e vencido pela burguesia conservadora.

O utilitarismo passaria a ser a ideologia predominante das classes médias industriais, tal como afirma Eric Hobsbawm (2008). Essa nova concepção de mundo reduziu as relações humanas a meras trocas de mercadorias, alienou o trabalho e reduziu a arte a ser mero objeto figurativo sem qualquer interesse devido ao pouco ou nenhum lucro que seria capaz de produzir. A nova disciplina capitalista pós-revolução, como bem apregoa Eagleton (2001), deslocou comunidades inteiras,

tornou a existência humana uma verdadeira escravidão assalariada ao impor um processo de trabalho alienatório e desprezou qualquer coisa que não pudesse ser transformada em mercadoria pelas leis do mercado. As classes operárias, acudadas, sempre que tentavam revidar com protestos, militâncias, lembrava aos grandes empresários as cabeças rolando na guilhotina e o Estado respondia com brutal opressão, transformando as nações europeias, entre elas Portugal, que ainda era uma monarquia, em um estado de sítio.

A monarquia portuguesa acatara algumas ideias progressistas, segundo José Hermano Saraiva (1992), em sua *História concisa de Portugal*, mas se mantinha, de um modo geral, aprisionada ao Antigo Regime, ameaçada também por essa mesma ideologia liberal progressista industrial, que fazia pressão nas fronteiras para adentrar o território lusitano. Recordando que a família real portuguesa havia fugido para terras brasileiras, em 1808, com o intuito de escapar a Napoleão e só retornariam em 1821. O Romantismo entra em Portugal como sendo esse enclave no qual os valores criativos que haviam sido expulsos da sociedade pelo capitalismo industrial podiam ser celebrados e firmados.

Como um ato de rebeldia contra a sociedade tecnocrata industrial, a poesia romântica inaugura uma ideologia alternativa e o imaginativo torna-se uma fuga política, não mero escapismo. Contudo, essa autonomia dada à imaginação isolava o escritor romântico, oferecendo uma opção mais cômoda e absoluta que a própria história. Os românticos recuaram para dentro da imaginação criativa, apartando-se dos movimentos sociais. Tanto é verdade que é justamente neste período, conforme Eagleton (2001), que a estética surgiria como disciplina e visava revelar as estruturas íntimas das obras de arte, na suposição de que havia um objeto imutável, para além da historicidade, chamado arte.

É essa visão romântica que Antero quis atacar em Portugal e para isso, valeu-se da ideologia idealista proudhoniana que atrelou o humanismo, até certo ponto imbuído de Romantismo, à causa dos movimentos proletários e sócio-anarquistas, tentando diminuir a distância entre visão poética e prática política. Após suas frustrações políticas, Antero perfaz o mesmo movimento que os românticos aos quais pretendeu atacar: distancia-se da história, da situação real ao perceber que, além de não conseguir lidar com a emergente e poderosa ideologia industrial que invadira Portugal através do domínio inglês, a própria arte transformara-se em

mercadoria e o artista, um mero produtor de uma mercadoria sem qualquer importância.

Antero manteve o idealismo apaixonado dos românticos, inclusive em um sentido filosófico do termo. Não encontrava mais um lugar adequado em meio aos movimentos sociais de seu país e de sua geração e recuou, cada vez mais, para a solidão de sua própria mente conturbada.

Na mesma época em que criara a *Sociedade do Raio*, uma associação secreta que contemplava cerca de duzentos estudantes com o objetivo de instaurar na esfera conservadora da Universidade a insubordinação e a anarquia, Antero havia sido convidado para saudar o príncipe italiano Umberto. Contudo, rebeldemente, homenageou Giuseppe Garibaldi, o herói farroupilha do sul do Brasil e que, à época, lutava pela unificação dos reinos italianos. No ano seguinte, rapta, com a ajuda dos companheiros da *Sociedade*, o reitor de Coimbra, Basílio Alberto, obrigando-o a demitir-se. Inspirado e empolgado com as novas ideias anarco-socialistas, publicou, em 1865, a primeira edição das *Odes*, o estopim da *Questão Coimbrã*, que marcaria o início do movimento realista em Portugal.

Antonio Feliciano de Castilho, professor de latim e francês dos jovens revolucionários, comentando sobre a desfaçatez dos “moços de Coimbra”, em especial Antero, diz que:

Muito há que me eu pergunto a mim donde proviria esta enfermidade que hoje grassa por tantos espíritos, de que até alguns dos mais robustos adoecem, que faz com que a literatura, e em particular a poesia, anda marasmada, com fastio de morte à verdade e à simplicidade, com o olhar desvairado e visionário, com os passos incertos, com as cores da saúde trocadas em carmins postiços. [...] (apud MOISÉS, 1999, p.158)

Castilho ainda segue em sua carta, dizendo que de tal doença poderia se conceber a origem à falta de convivência mútua entre os mancebos, que ao invés de desejarem elevar-se ao panteão dos gênios aos quais se adora, condenam-se às trevas e ao limbo intelectual. Sobre a poesia dos “mancebos” de Coimbra, Castilho ainda pondera que não passa de “tumidez ventosa”, “falsa grandeza” afirmando que aquela poesia “constitui em resumo a desgraça de muitíssima de nossa poesia atual” (apud MOISÉS, 1999, p.158). E, especificamente falando sobre a atuação de seu ex-aluno, Antero de Quental, além de citar outros envolvidos, conclui acidamente que: “pelas alturas em que voam, confesso, humilde e envergonhado, que muito pouco enxergo nem atino para onde vão, nem avento o que será deles

afinal” (apud MOISÉS, 1999, p.158). Há que se perceber certo orgulho espicaçado, como salienta Zuleide Duarte (2002, p.9), por parte de Antonio F. de Castilho, que residia em Lisboa cercado por moços aspirantes à poetas que esperavam a benevolência e aprovação do pontífice das Letras. Antero, por sua vez, ignorou-o:

Estas circunstancias pareceriam sufficiente para- me imporem um silencio, ou modesto ou desdenhoso. Não o são, todavia. Eu tenho parafallar dois fortes motivos. Um é a liberdade absoluta. Que a minha posição independentissima de homem sem pretensões litterarias me dá para julgar desassombradamente, com justiça, com frieza, com boa-fé. Como não pretendo logar algum, mesmo infuno, ná brilhante falange das reputações contemporaneas, é por isso que estando de fóra, posso como ninguem avaliar a figura, a destreza e o garbo ainda dos mais luzidos chefes do glorioso esquadrão. Posso tambem fallar livremente. E não é esta uma pequena superioridade neste tempo de conveniencias de precauções, de reticencias-ou, digamos a cousa pelo seu nome, de hypocrisia e falsidade. Livre das vaidades, das ambições, das miserias d'uma posição, que não pretendo, posso fallar nas militerias, nas ambições, nas vaidades d'esse mundo tão extranho para mim, atravessando por meio d'ellas e sahindo puro, limpo e innocente. (*Bom senso e Bom gosto*, 1865, p.4)

O panfleto *Bom senso e Bom gosto*, publicado no mesmo de 1865, atingiu em cheio a Castilho e seus seguidores. Antero dirige-se a si e aos seus companheiros e à poesia que compunham como movimento literário denominado “escola de Coimbra”. Com elegante e primorosa ironia, bem como a rebeldia e a violência do auge de seus vinte e cinco anos, postula de forma sintética o pensamento, assim como as estruturas de sentimento que fundamentavam a sua geração, que orientavam a sua época a qual buscava oferecer, na dimensão do estético, uma solução às contradições sociais. Formalizavam na literatura as relações evidentes nas quais os particulares estavam inscritos:

E esta força desconhecida que nos leva muitas vezes, ainda contra a vontade, ainda contra o gosto, ainda contra o interesse, a erguer a voz pelo que julgamos a verdade, a erguer a mão pelo que acreditamos a justiça. E ela que me manda fallar. Verdade e justiça estão tão altas, que não têm olhos com que vejam as pequenas cousas e os pequenos homens das infimas questiunculas litterarias d'um ignorado canto de terra, a que ainda se chama Portugal. Não é isso o que as ofl'ende. Mas as idéas que estão por de trás dos homens e o mal profundo que as cousas apenas miseraveis representam j uma grande doença. Moral accusada por uma pequenez intellectualj as desgraças, tanto para reflexões lamentosas, d'esta terra, reveladas pelas miserias, tão merecedoras de despreso, dos que cuidam do'minal-a j isso é que aflige excessivamente a razão e o sentimento, o que prende o olhar ainda o mais desdenhoso a estas baças intrigas; isso é que levanta esta questão do raso das. Personalidades para a elevar até à altura, d'uma questão de princípios, e que dá ás ridículas. Chufas, que entre si trocam uns tristes litteratos, todo o valor d'uma discussão de philosophia e de história. (*Bom senso e Bom gosto*, 1865, p.4)

A partir da publicação de tal opúsculo, a polêmica armara-se e passara a chamar-se tal como o folheto de Antero ou, como ficara mais conhecida, *Questão*

Coimbrã. E Antero ainda fora mais agravante contra o ex-professor, que, tal como afirmara o aluno, permanecia soçobrando no mar revolucionário das novas estéticas literárias dos poetas do futuro. É através do sarcasmo que Antero se dirigiu ao professor e seus discípulos, bem como a toda a estética Romântica, como podemos perceber no soneto *Mais Luz!*:

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

Os adjetivos que o eu-lírico disferre contra os estetas do Romantismo provoca uma imagem cuja poética romântica corrobora: magros (doentios); devassos; sonhadores de amores impossíveis; a idealização da mulher, colocada muito alto, inalcançável; soturnos, tristonhos; sempre à beira dos precipícios obscuros autocentrados no eu. O eu-lírico anteriano desfecha: que esses sorumbáticos amem a noite, a imagética noturna emergindo enquanto cenáculo dos abismos humanos, do caos, do mundo da desrazão, do irracional. Os adjetivos “mudo” e “impassível” tornam-se negativos diante da nova visão que os Realistas apregoavam à literatura, uma literatura que deveria ser de combate, que tivesse por objetivo a transformação da sociedade, distintamente do que pregavam os românticos, uma desistência do mundo, a solidão, encontrando refúgio em seus sonhos e quimeras. E continua:

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

A lua, a musa que inspirara os Românticos, aparece aqui em minúsculo. Aos raios vaporosos da lua, vaporoso tal como a vida do Romântico, sempre por um fio por espreitar a morte, o eu-lírico acusa a lua de defender, de colocar-se a frente desses “magros crapulosos” como um escudo, cobrindo-os, tapando-os, escondendo esses tais poetas de outros tempos, tornando-os insensíveis aos vícios e aos sofrimentos que sabem cultivar bem como aos problemas históricos, sociais e políticos. A lua enquanto símbolo dessa dimensão sonial, representação da sensibilidade romântica, é uma ré no tribunal dos realistas tão preocupados com as questões sociopolíticas, com o mundo concreto, com o não-eu. Percebamos o cenário noturno no qual os dois quartetos aparecem submersos. A noite no Antero

das *Odes* adquire um valor negativo porque relacionado ao irracional, ao Romantismo, ao centramento do eu, aos divagares, aos abismos insondáveis da mente, ao caos, ao mundo como Vontade.

Nos dois tercetos que completam o soneto, observamos uma mudança brusca de imagem. Surge a luz, afinal, no próprio título do poema assim ordenara o eu-lírico, *Mais Luz!*. Contudo, a luz começa baixinha, com o quebranto da madrugada, quando o sol ainda não nasceu, mas jorra seus raios. Essa gradativa passagem que ocorre na metade do soneto corrobora o título do poema, o clamor do eu-lírico ao implorar por mais luz, por mais Razão, por menos sonhos e fantasias:

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

Viva e trabalhe em plena luz: depois
Seja-me dado ainda ver, morrendo,
O claro sol, amigo dos heróis!
(*Odes*, 1875, p.85)

Percebemos o uso das horas do dia como um recurso visual para observarmos a gradação da claridade da luz do sol, desde o amanhecer até seu ocaso. Tal como pede o eu-lírico no título, ele deseja que a luz aumente cada vez mais, que torne-se mais forte, mais viva, plena em seu auge, efervescente, fumegante. Viver e trabalhar em plena luz e apenas no pôr-do-sol da existência, na velhice, ainda poder vivenciar a luz quase extinta do claro sol. A morte do sol representa o próprio ocaso existencial, o fim de uma existência vivida com alegria por tê-la vivido sob a luz que jorra. Esses faustos são os verdadeiros heróis, os iluminados, os filhos de Apolo, não há mais espaço para os magros e decrépitos “bacantes”, com sua embriaguez egoísta, inclinados, tal como Narciso, por sobre o lago abismal e obscuro que os ameaça tragar para a suas vaporosas águas.

As duas imagens do soneto, o sol e a lua, representam, metaforicamente, as posturas romântica e realista que Antero adjetiva de noturna e diurna. A partir da imagética da lua conferida ao Romantismo, pressentimos as características românticas, tais como a sensibilidade, o sonho, o noturno, a solidão em face dos traços realistas dados ao sol, tais como a realidade, a objetividade, o cotidiano. De noite, sob a luz da lua, nada pode ser diferenciado, portanto nada é real, nada existe porquanto está misturado, sem individualização. De dia, sob a luz do sol, tudo é claro e distinto, todas as coisas possuem sua individualidade, existe a realidade porque

pode ser observada, haja vista que, para os realistas, o real é aquilo que se encontra fora de mim, o não-eu. O eu-lírico rechaça as ideias românticas, abomina as horas românticas, prefere o dia claro e as ideias claras.

Antero, que se autoproclamava o *Quixote da Poesia*, diz combater pela Ideia, derrubando os moinhos de vento que se lhe aparecem pelos caminhos. Aludia ao seu século como aquele maduro e definitivo para a transformação da sociedade:

Os reptis do charco immunao da vida dizem naturalmente que é asneira, mas eu estou com v. s.a, digo que é sublime. Vão lã tapar a bocca aos maldizentes de Lisboa, os quaes andam por ahi a gritar que deu o mal das vinhas na litteratura coimbrã, que é preciso serem enxofrados os vates idealistas e innovadores das margens do Mondego, e que ás authoridades de Lisboa cumpre estabelecer o cordão sanitario que nos preserve da invasão da epidemia! Caminhe v. s.a, progrida com as suas innovações desentranhando as sociedades do futuro e deixe bradar no deserto estes imbecis. Perdoe-lhes, ill. mo sr. que elles não sabem o que fazem. Ignoram que o que é grande lá em cima por onde v. s. a anda, é pequeno cá embaixo por onde elles rastejam. A linguagem transcendental que abre os horisontes. immensos do futuro é extranha cá nos arruamentos de Lisboa, e por isso, quando o povo ignaro a escuta na bocca de um ou outro, exclama: coitadinho, tem aduela de menos. (*Bom senso e Bom gosto*, 1865, p.12)

Antero concebia a mesma percepção racional sobre a História que Hegel: um palco de embates e conflitos humanos que, sempre em progresso, tem por objetivo elevar o homem concreto àquele ideal de Homem cuja finitude expressa o *Espírito Absoluto* – o próprio infinito - e que, gradualmente, a cada geração, a cada época, aperfeiçoa-se e conscientiza-se de si próprio mediante a mente humana. Para Antero, a realidade é o incessante devir de um ser em si que só potencialmente existe, mas apenas realizando-se na história, na materialidade, atinge sua plenitude:

.....
 Mas o Homem, se é certo que o conduz,
 Por entre as cerrações do seu destino,
 Não sei que mão feita d'amor e luz
 Lá para as bandas d'um porvir divino...
 Se, desde Prometheu até Jesus,
 O fazem ir – estranho peregrino,
 O Homem, tenteando a grossa treva,
 Vai... mas ignora quem o leva!
 (O.M., 1875, p.11)

Homem em maiúsculo diz respeito a toda humanidade, uma humanidade que em sua totalidade, unicidade, é guiada através das cerrações, tateando a grossa treva, a espessa noite, as horas obscuras do Romantismo. Uma mão feita de luz guia este Homem, o herói do porvir divino, e Antero via-se como esse herói. Essa luz

que representa a Razão, governa a História, posta-se fora do Homem, projeta-se fora-de-si, através do finito, desdobra-se na historicidade, em uma caminhada progressista para um futuro radiante de autoconsciência. Percebemos aqui a influência do panlogismo hegeliano na poesia anterioriana. E ainda:

Fecha os olhos... que os passo da visão
 Não deixam mais vestígios do que o vento!
 Tu, que vaes, se te sofre o coração
 Virar-te para traz... para um momento...
 Dos desejos, das vidas, n'esse chão
 Que resta? que espantoso monumento?
 Um punhado de cinzas – toda a glória
 Do sonho humano que se chama História.
 (O.M., 1875, p.14)

Nessa estrofe podemos observar uma alusão ao mito de Orfeu, o famoso e belo tocador de lira, dos antigos gregos que, ao perder Eurídice - o amor, a paixão, a sensibilidade -, desce aos infernos para buscá-la. Contudo, Hades, o deus do submundo, - e podemos fazer uma ponte entre o submundo da mitologia grega e o submundo romântico – solicita a Orfeu que, se quiser retornar à Terra, à luz, não deve olhar para trás no caminho de volta.

É justamente esse retorno ao qual alude o eu-lírico, aconselhando ao sujeito que feche os olhos, que não caia na tentação de olhar para trás, pois atrás não restou nada a não ser um “punhado de cinzas”. A história segue adiante, desdobrando-se em busca de sua autorrealização. A História é governada pela Razão e como tal é cognoscível. A Razão utiliza a consciência humana enquanto um braço mediante o qual conhece a si própria.

Há no Antero das *Odes* a busca transcendental pela Verdade e pela Liberdade, uma Liberdade que se embasa no hegelianismo, um conceito de Liberdade que não pertence aos indivíduos, mas às sociedades. O indivíduo é insuficiente para Hegel, sendo apenas o todo capaz de ser considerado livre. Por isso encontramos o *Pantheismo* abrindo as *Odes* anteriorianas. Não é sem razão o título do poema que abre o livro. O todo é livre e os sujeitos apenas o são quando conseguem ser reconhecidos como partes desse todo. Assim como para Hegel, Antero concebe a Liberdade como parte da História a partir de uma reflexão racional sobre os fatos históricos:

La autoconciencia universal"" es el saber afirmativo de sí mismo en otro sí mismo, cada uno de los cuales, como singularidad libre, tiene

autosuficiencia absoluta, pero en virtud de la negación de su inmediatez o deseo no se distingue de la otra, es universal y objetiva, y la universalidad real como reciprocidad la tiene [cada una] sabiéndose reconocida en el otro libre, y eso lo sabe en tanto ella reconoce al otro y lo sabe libre. (HEGEL, Enciclopedia, §436, 2005, p.480-481)

A Liberdade hegeliana, tomada por Antero, é uma propriedade daquilo que se encontra em si próprio após manifestar-se em seu contrário. Entretanto, o estar em-si e, ao mesmo tempo, estar-no-outro somente é possível nos limites de um Espírito Absoluto objetivado, externalizado, fora do eu, arquitetando um significativo que se direciona para a consolidação de uma harmonia entre indivíduo e coletividade. Esse reconhecimento racional se estabelece entre interesses particulares e interesses do coletivo que fazem parte da vida de um povo.

O Espírito Absoluto objetivado de Hegel torna-se a própria expressão do Espírito conjunto e compartilhado de um determinado grupo social. Através da ideia de uma Liberdade objetiva, projetada para fora do eu particular, Hegel pode relacionar a vontade individual, o direito e a lei, que são referências gerais da coletividade compartilhadas e que fomentam e estruturam o Estado, o todo social, o coletivo uno.

Contudo, vale salientar que a liberdade buscada por Antero destoa do próprio fazer literário do poeta. Era um esteta da forma, buscava um rigor formal pleno capaz de mostrar em sua totalidade lógica a realidade concreta. Ao mesmo tempo que pedia liberdade aprisionava-se no formalismo de uma maneira obsessiva. No livro das *Odes*, se percebermos a primeira palavra, *Aspiração*, que abre o primeiro poema, bem como a palavra *Liberdade*, que fecha o último poema, teremos aqui o dilema anterior entre Ideia e forma. Essa liberdade idealizada pelo poeta jamais se concretiza pela obsessão formalista que o persegue até arrastá-lo a um mutismo literário.

Os realistas buscavam uma visão racional do mundo e Antero, especificamente, concebia esta realidade mediante a Razão hegeliana. Antero demonstrava ser fiel imagem de sua época, os realistas costumavam abraçar as ideias republicanas, não raro eram socialistas, aceitando, inclusive, teorias deterministas e cientificistas para explicar o desenvolvimento da História humana. Eram, como afirma Moisés (1999), diametralmente opostos aos românticos. Sobre a derrocada moral burguesa, Antero assim se expressa no pós-fácil das *Odes*:

Que provam todas estas contradições, esta hipocrisia do tempo, este maquiavelismo inconsciente da nossa sociedade, senão o triunfo da Revolução que domina, penetra, arrasta os seus próprios inimigos e até lhes fornece as mesmas armas com que cuidam feri-la de morte nos seus combates grotescos de pigmeus? Prova uma outra coisa ainda, e mais grave, e tristíssima, porque envolve uma ruína moral. É a desorganização, o esfacelamento espiritual de uma classe que foi grande e viva enquanto soube conservar dentro de si a fé e o calor das ideias revolucionárias e que, em menos de cinquenta anos, jaz caída por toda a parte, vacilando à mercê de todos os ventos; e, aí mesmo onde ainda triunfa, perdeu a coragem, a inteligência, a consciência do tempo, de si e da situação actual da sociedade. Descreu das ideias que a fizeram grande e forte; traiçooou a causa por que fora heróica e nobre; e para logo o espírito da vida a abandonou e a onda santa, retirando-se, lhe deixou nua a sua praia. Ei-la aí está agora, sem abrigo entre as tormentas do passado e as do futuro, sem coragem em face dos inimigos que surgem de cada lado, e – o que é pior – sem inteligência, sem dignidade, ignorante e corrupta. Não há já mão que a possa salvar. O seu nome é contradição. Contradição de origens e de tendências. Contradição de desejos e de condições. Contradição de palavras e de obras. Crê-se revolucionária, é-o pela vontade, mas, sem o querer, estorcendo-se a cada passo, as suas acções são revolucionárias! Com os olhos no passado, caminhando como quem recua, é ela todavia quem abre as estradas por onde a sociedade, que em vão tenta suster, se há-de precipitar para o mundo desconhecido do futuro. A sua cobardia actual, a sua ambição egoísta, a sua corrupta avareza, para tudo dizer, fazem dela uma coisa fatalmente em oposição com as suas origens, com a situação que ela mesmo criou, com as grandes tradições, enfim de um passado de ontem e que já hoje a aflige como um remorso. Metade do corpo quer ir, forceja, precipita-se; mas a outra metade, como sob a influência de um sortilégio mortal, recusa-se ao menor movimento. São as forças contraditórias, desencadeadas pela doença final, que se combatem já sobre esse miserável corpo votado à morte! Daí a cegueira, a banalidade, o medo, a dilaceração interior que caracterizam hoje a classe média – a sua condenação. (QUENTAL apud FERREIRA; MARINHO, 1980, p.73-74)

Moisés (1999, p.167) salienta, inclusive, que, para os realistas – e Antero, preferivelmente entre eles -, a poesia deveria servir às causas redentoras dos homens em sua concretude e não mais estar a serviço da confissão egocêntrica e histórica de estados de alma. A poesia realista anterioriana retoma a configuração formal e o prestígio lírico dos sonetos camoniano e bocagiano, exatamente porque talvez pensasse que a forma *soneto* fosse ideal para expressar o conteúdo político de seus autores. Sendo o soneto uma forma estética nascida no bojo do *Renascimento*, na Itália, época do antropocentrismo, do racionalismo, do cartesianismo – o mundo, o externo ao homem seria agora uma extensão de sua autorreferencialidade -, o soneto se constitui enquanto forma lógica e racional, metricamente matemática e fixa, concreta e perfeita para a expressão de temáticas tão explosivas como as das produções poéticas realistas da Lusitânia.

Sob esta perspectiva, entende-se a importância da *Questão Coimbrã* que marcou a chamada *Geração de 70* e que definiu a crítica ao fazer literário vigente à

época, bem como expressou a crise cultural que inaugurou o Realismo em Portugal. A derrota de A. F. de Castilho na querela literária significou o golpe final no Romantismo português, as chamadas modas caducas, ultrapassadas, envelhecidas e foram Antero e seus companheiros de Coimbra quem puseram abaixo, a marteladas, os velhos ídolos de bronze da sociedade lusitana.

Os antirromânticos de Coimbra cantavam agora à Liberdade. No poema *À História*, Antero brada à livre audácia da composição artística dos poetas do futuro, os poetas que são conduzidos “entre as cerrações de seu destino”, desconhecendo, contudo, essa “mão feita d’amor e luz” por se encontrarem “para as bandas d’um porvir divino” e conclui que:

O Homem, tentando a grossa treva,
Vai... mas ignora sempre quem o leva!
(O.M., 1875, p.11)

Criticando os ídolos românticos que detinham o poder literário em solo português, Antero urde contra toda a estilística romântica, contra os cultos que se achavam em frangalhos e em cujos altares “os deuses cambaleiam”; e que “dos heores e ossos esquecidos” nem sequer os túmulos são pranteados ou visitados. Aqueles a quem consideravam-se imortais, perpétuos, permanentes, “ei-los idos”, são pó, cinza, nada “e leva o vento”:

Ó duração de sonhos! Fortalezas
De fumo! Rochas de ilusão a rodos!
Que é dos santos, dos altos, das grandezas,
Que inda ha cem annos adorámos todos?
As verdades, as bíblias, as certezas?
Limites, fórmãs, consagrados modos?
O que temos de eterno e sem enganos,
Deus – não póde durar mais que alguns annos!
(O.M., 1875, p.16)

Faz-se necessário abrir um parêntese para salientar que nos poemas políticos mais cáusticos de Antero não é a forma soneto que impera, mas a ode. Contudo, principalmente em sua fase metafísica, a predominância da forma poética do soneto se fez presente e tal configuração concerne ao conceitualismo arraigado da poética de Antero. Sua poesia buscou conformar um conceito que solucionasse as contradições da realidade e enquanto expressão de um pensamento racionalizado, vimos anteriormente que a forma estética do soneto comportava bem essa tendência lógica.

No trecho acima citado, Antero refere-se aos poetas românticos, aos ídolos de antanho enquanto fortalezas de fumo, ou seja, baluartes inquebrantáveis que se mostravam, agora, frágeis e despedaçáveis. Uma ilusão de concretude que vem abaixo. Esses ídolos do Romantismo lusitano, considerados santos intocáveis pela crítica, reduziram-se a meros antepassados ultrapassados pelas necessidades estéticas atuais.

Para os novos problemas eram necessárias novas formas de escrever poesia que dessem conta, no plano do estético, dos problemas sociais e políticos, tal como afirma Jameson (1992). Os livros de tais poetas do passado, metaforizados no poema enquanto “bíblias” porque considerados textos sagrados impossibilitados de receberem revisão ou crítica, de serem questionados, de se constituírem enquanto dogmáticos – não pergunte, não duvide, obedeça -, esses textos limitados, de formas consagradas, de nada mais serviriam aos anseios do novo.

E o eu-lírico desfecha, nos dois últimos versos, um ataque direto ao seu mestre, A. F. de Castilho, ao chamá-lo Deus, o que Portugal tinha de mais eterno, porém que não duraria mais do que alguns anos. Antero não matara apenas o Deus da religião da infância, martelara também o seu mestre e em cima dele ergueu o baluarte do Realismo português. Fora a própria imagem de Lúcifer, o portador da luz.

Seguindo em sua feroz apreciação, Antero salienta que as medições métricas do poético desaparecerão, as estúpidas dificuldades, como se refere às normas das rimas impostas pela estética romântica, se aniquilarão e que palavras poderão rimar com palavras. Os “vultos levantados pela ilusão antiga”, clara referência aos intelectuais poetas da *Questão Coimbrã*, deixarão despovoados de ídolos os céus e os altares e impera:

Esforça! Ergue teus olhos magoados!
Verás que o horizonte, em se rasgando,
É por que um céu maior nos mostre – e é nosso
Esse céu e esse espaço! É tudo nosso!
(O.M., 1875, p.28)

Ainda aqui a figura de A. F. de Castilho continue pintada, é a ao mestre que o eu-lírico clama: “Esforça! Ergue teus olhos magoados!”. Esse clamor provoca a sensação justa de que o guerreiro opositor, o mestre de Coimbra, estava vencido, abatido pelo discípulo. Podemos perceber uma imagem quase medievalista na

estrofe, um cenário muito comum na poética anterior. O cavaleiro que buscará, posteriormente, o palácio da ventura, começa aqui, derrubando o guerreiro opositor; de armadura e espada - ao invés de um martelo - mas esfacelando ídolos. O eu-lírico deseja que o vencido observe o porvir, o horizonte no qual a luz do sol, da Razão, está rasgando o arrebol. E esse céu que se iluminará será dos novos heróis.

Os antigos deuses, degradados a serem puramente “letreiros”, inventores de cujas mãos despencam as obras canônicas da tradição lusitana “assentados à porta de hospitaes”, doentes e moribundos, e os “heroes”, cujas ideias encontram-se aviltadas pela *Lei - Lei* que mantém algemada a Liberdade criadora da poesia, tratando esses novos astros que, assim como os ateus, “já não querem mais lei que o infinito”, ou seja, a rejeição das poéticas egóicas do Romantismo que ameaçavam sufocar a liberdade, uma liberdade que deveria buscar a resolução dos problemas sócias, que precisava olhar para fora do eu e encontrar-se no outro, projetar-se no “nós” – vão pelo mundo meditando, “sem temor nem sobressaltos”, semeando sobre este chão de cativo “a seara das leis novas”:

A cohorte dos palidos proscriptos,
Que tem no rosto estampada a fome;
Que, em quanto o frio os roe e nos consome,
Trazem no coração deuses inscriptos.
(O.D., 1875, p.47)

Os pálidos proscritos é um óbvio indício aos ídolos românticos; magros, tal como Antero salientara no poema *Mais Luz!* E aqui essa alusão aparece na metáfora da fome, ou seja, ter a fome estampada no rosto é estar magro, moribundo, pele e osso, sem vida. O frio, no qual estão imersos esses magros sem vida - faz frio pela ausência de calor do sol e, portanto, ausência de energia vital - consome, por outro lado, esses novos guerreiros sequiosos pelo brilho e pela vitalidade da luz. Esses empalidecidos exilados trazem a marca do Romantismo em seu coração, gravados os nomes dos ídolos românticos, de suas estéticas, suas formas descoradas.

Se Bocage sentia-se saturado pela rigidez da Razão, a Desrazão pode ser, por seu lado, igualmente, tirana. Antero referia-se, como bem salienta em *Bom-senso e Bom gosto*, aos poetas do futuro, estes “heroes” que se encaminham para o Ideal em meio à escuridão das ruínas dos antigos conteúdos. A imagética do futuro repercute em toda a produção poética das *Odes*, é uma constante que remete à

dialética cultural das estruturas de sentimento, de uma forma estética que não mais se mostra suficiente para abarcar as relações sociais evidentes e em cujo seio já encontra a semente, a antítese, que irá afrontá-la e substituí-la.

Percebemos a dialética entre indivíduo e coletividade, o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como um fator estético; os elementos sociais filtrados através de uma concepção estética e trazidos à superfície a fim de que se possa entender a singularidade de um fenômeno artístico através das pressões das experiências geradas por novas formas de sentir.

O futuro, em Antero, permeia a estrutura do sentir de sua época, o modo de sentir de uma geração, dentro da qual o Realismo, enquanto formalizador e formante das relações sociais, convenção estética que através da qual um modo de sentir se expressa e dialoga, evidencia relações sociais e culturais de um tempo. Os *heroes* de Coimbra, que lutaram por novas leis, pela Liberdade contra os grilhões dos ídolos e que foram aviltados por tantos em busca do Ideal, serão reconhecidos apenas no futuro, na posteridade, salientando que o artista sempre estava à frente de seu tempo, ainda que estando sozinho em seu tempo:

Conquista pois sósinho o teu futuro,
 Já que os celestes guias te hão deixado,
 Sobre uma terra ignota abandonado,
 Homem – proscripto rei – mendigo escuro.
 (O.M., 1875, p.34)

Os celestes guias metaforizam os antigos mestres, deificados pela tradição lusitana e que haviam abandonado os jovens discípulos que tentavam ganhar voz, trazer os novos ventos que varreriam as velhas ideias, já caducas. O Homem racional, hegeliano, através do qual o Espírito Absoluto conhecer-se-ia, era agora um desterrado da dimensão na qual os velhos deuses ainda davam seus últimos suspiros. Esse Homem, sozinho, deve, pois, olhar para frente, não cometer o mesmo erro que Orfeu, e seguir adiante para um futuro que ainda desconhece. No conto *Um gênio que era um santo*, Eça de Queirós refere-se ao jovem Antero de Coimbra como sendo essa luz que brilha em meio à escuridão:

Em Coimbra, uma noite, noite macia de abril ou maio, atravessando lentamente com as minhas sebatas na algibeira o Largo da Feira, avistei sobre as escadarias da Sé Nova, **romanticamente batidas pela lua, que nesses tempos ainda era romântica**, um homem, de pé, que improvisava. (Grifo nosso)

Só o futuro daria à sua obra o merecimento que lhe cabia. Antero, falando sobre ver-sejar a respeito de suas ideias filosóficas, afirma-se de uma “absoluta inabilidade, um verdadeiro incapaz” (*Tendências*, 1991, p.4) para o que se pode fazer pela sociedade sua contemporânea. Tomando para si a “missão revolucionária da poesia”, bem como a sua concepção de militância social do poeta, proclama-se o “soldado do futuro” cujo objetivo propõe “combater, à grande luz da História, os combates eternos da Justiça” a cujo propósito trouxera as ideias de Razão, Liberdade e Verdade, “saídas apontadas pelo poeta ‘pesquisador’ de ideias no rumo para a modernidade e evolução de um país de que interpreta o atraso”:

Mediante o poema, o poeta-herói chama o sangue de outros heróis, atravessa o fatalismo da História para anunciar os trabalhos a vencer, os obstáculos a transpor, a viagem épica para a conquista / apropriação de uma “ideia nova” que é aquela de que precisa a “gasta” cultura (portuguesa, europeia) “para se regenerar” – eis o “novo credo humanitário”. Se o “mundo novo é toda uma alma nova, um homem novo, um Deus desconhecido” (Quental 1875: 100), se “o Evangelho novo é a bíblia da Igualdade: Justiça, é esse o tema imenso do sermão” (Quental 1875: 111), então, o escritor é o profeta, o que revela e antecipa “as imensas auroras do Futuro” (Quental 1875: 83). (SECO; PEDROSA, 2012, p.202)

O futuro na poesia anterioriana das *Odes* emerge como dimensão de esperança, ainda que seu simbolismo seja, constantemente, representado por imagens como “abismo”, “escuro”, “desconhecido”, e esta imagem conflui-se com o quimérico, o onírico, tão presente em seus versos:

Das alturas
Do passado, olha o abysmo do futuro (O.M., 1875, p.91)
.....
Não sei que mão deitou uma semente
Escura mas divina, a do Futuro! (O.M., 1875, p.102)
.....
Onde se agita um feto, hoje inda escuro,
Mas que é aurora e luz... porque é Futuro! (O.M., 1875, p.119)
.....
Ha mil annos, bom Christo, ergueste os magros braços
E clamaste da cruz: ha Deus! E olhaste, ó crente,
O horisonte futuro e viste, em tua mente,
Um alvor ideal banhar esses espaços! (O.M., 1875, p.125)
.....
Sim! O Futuro! Vós olhaes a um lado
E a outro lado – e vêdes o horisonte... (O.M., 1875, p.149)
.....
Sobre as cabeças heis de vêr a pino
O cometa dos prósperos futuros... (O.M., 1875, p.150)
.....
Ante o altar encoberto do Futuro
E ante ti, Vingadora, accuso e cito

Estes homens de insidia e ódio escuro!
(O.M., 1875, p.167)

E, para quem o futuro guarda as mais prósperas promessas, ainda que incertas, encobertas, obscuras, o presente mostra-se como a dimensão de toda ruína, desgraça, conflito e angústia, como “disforme e cheio de iras”; o presente que aprisiona e agrilha e que não parece oferecer qualquer futuro; por esta mesma razão, o futuro, em Antero, surge paralelamente ao onírico, ao sonho. O futuro é um sonho, é o palácio da ventura buscado pelo eu-lírico. O “cavaleiro andante” de Coimbra que, proclamando-se a “voz da revolução” almejava transformar a poesia em espada e declararia guerra contra os velhos ídolos; a pena, convertida em um martelo com o qual malharia os antigos deuses, derrubando-os de seus altares, chegaria, pois, às portas de tão esperado e ansiado futuro, golpearia suas portas douradas e, ao abrirem-se-lhe, encontraria silêncio, escuridão e nada mais.

1.3.2 Pessimismo e Morte na poética dos Sonetos

Sonho que sou um cavaleiro andante, assim inicia-se um dos mais conhecidos sonetos de Antero. O uso da aliteração no fonema /k/ neste verso, ocasiona um efeito sinestésico do próprio galope do cavalo, um galope que se encontra em velocidade, haja vista a distância sonora das sílabas tônicas, muito próximas uma da outra como para provocar esse efeito de um rápido trote.

Há uma regularidade na métrica que informa celeridade do animal. Este cavaleiro andante, que galopa célere, é o próprio *heore* que declamara as *Odes*. Vivendo em meio aos sonhos, buscando desesperadamente o futuro que o tornaria realidade, a voz que fora a da Revolução galopa através dos caminhos tortuosos e torturados em direção à introspecção, consequência da frustrada tentativa de conciliar as contradições de sua mente.

Percebemos, nos *Sonetos* anterianos, uma expressão lúgubre como uma espécie de tragicidade confessional que desfia o malogro da busca do poeta pelo Bem (em um sentido platônico) em meio ao Mal que se apresenta implícito e explícito no existir humano em sua temporalidade existencial. Paulatinamente, o emudecimento anteriano, cuja cronologia do fazer poético apresentado por Joel serrão servirá de base para analisarmos o gradativo embate dialético entre forma estética e conteúdo, linguagem e expressão de pensamento, mostra-se nessa

progressão fatal que leva o poeta das *Odes* aos *Sonetos*, da luz da esperança jamais concretizada à obscuridade da morte.

Percebemos, a partir do livro dos *Sonetos*, a incontestável e torturante luta de uma mente a buscar-se, a analisar-se, a procurar-se, desiludindo-se e desintegrando-se aos poucos. A evolução de seu pensamento filosófico contribui para a conclusão de um gradual esvaziamento, muito lento, vagaroso, que vai, aos poucos, retirando força de suas fontes de reação e equilíbrio. Observamos, continuamente, a instalação de um ceticismo já enraizado com metástases.

Palácio da ventura pode ser considerado como um soneto que demarca uma fronteira, que simboliza uma ruptura entre o Antero sonhador, cujo Futuro mostrava-se esplendoroso, ainda que obscuro, mas ainda assim com luz; o Antero das *Odes*, que declamava o Futuro sublime que adviria sobre Portugal com as trombetas apocalípticas da Revolução socialista. E um segundo Antero, ainda agora sonhador, contudo não mais um sonho de Futuro ou de esperança. O Futuro não representa mais aquela luz “obscura”, fulgurante, que pressentia nas *Odes*. O que o eu-lírico demonstra no soneto é uma sensibilidade cruel sobre suas próprias ilusões, as próprias vanidades de seus sonhos juvenis que ruíram em meio caos. A palavra *futuro* não aparece mais ao longo do livro dos *Sonetos*.

Como se constata, podemos identificar dois momentos de sua poética. O primeiro movimento da trajetória de Antero identifica-se com uma poesia de cunho revolucionário e socialista, rebelde e subversivo, que demonstrava toda a sua empolgação anarquista de jovem universitário cujos sonhos seriam capazes de derrubar os velhos ídolos dos altares portugueses. A obra que marca esta fase, *Odes Modernas*, divide-se em dois livros cujo poema *These e Antithese* simboliza justamente as contradições de sua produção lírica combativa, ariana, que propunha uma reforma social e política, repleta de irreverência e essencialmente iconoclasta. Para Massaud Moisés (1999, p.182):

Antero coloca-se debaixo do signo de Proudhon e Hegel, o primeiro no seu socialismo humanitário e utópico, e o outro, em sua dialética [...]. Assim, as crenças socialistas, as filosóficas e as científicas do tempo [...] congregam-se para criar uma poesia “realista”, luminosamente revolucionária e compromissada.

Observamos que, mesmo durante o estágio das *Odes*, no qual Antero parece afastar-se de tudo quanto havia feito parte de sua educação – o catolicismo, o

tradicionalismo -, embora parecesse estar imbuído de um sentimento agressivo contra o que denominava de ideias caducas, estética ultrapassada, valores repressores e conservadores que tolhiam a Liberdade em suas mais amplas dimensões, podemos notar que o eu-lírico estava tão somente sufocado pelos princípios transformadores das novas ideias modernas.

Em sua famosa carta autobiográfica ao escritor alemão Wilhelm Storck (1829-1905), datada de 1887, quase ao fim de sua vida, afirmou que, à época das *Odes*, a missão que compunha o cerne principal de sua existência era a revolução social e moral que se operara em si ao sair do bucolismo católico de sua família e província para viver a agitação intelectual do centro urbano. Entretanto, mais adiante, na mesma carta, quedava claro a sua inspiração religiosa:

Varrida num instante toda a minha educação católica e tradicional, caí num estado de dúvida e incerteza, tinha nascido para crer placidamente e obedecer sem esforço a uma regra reconhecida. Achei-me sem direção, estado terrível de espírito, partilhado mais ou menos por quase todos os da minha geração, a primeira em Portugal que saiu decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição. (apud MOISÉS, 1999, p.182)

Os ventos revolucionários de Coimbra, com sua intempérie ateísta, impregnado pelos aromas do anarquismo e do socialismo, florescente de cientificismo, positivismo, determinismo, fê-lo renegar a educação do berço. Entretanto, posteriormente, em uma reflexão pungente, malfadado os ideais juvenis, Antero percebe a atroz ilusão que o guiara no passado:

D'aquella primavera venturosa
Não resta uma flor só, uma só rosa...
Todo o vento varreu, queimou o gelo!
(Sonetos, 1886, p.49)

A primavera venturosa a que alude o eu-lírico diz respeito aos anos de rebeldia na Universidade, porém de cuja fase não restara sequer uma flor. Tudo murchara, desfizera-se. O vento, o mesmo vento que varrera as velhas ideias românticas, assolara também o seu próprio jardim. O mesmo frio que atribuíra aos românticos e do qual afastara-se desejando o calor do sol, petrificara, congelara suas rosas fluorescentes. Tudo desfizera-se. Seguindo a configuração temporal de seu soneto *Mais Luz!*, à primavera seguiu-se verão, o auge de sua luz efervescente; logo o outono, cuja luz do sol perdera gradativamente o esplendor; até chegarmos ao inverno de sua poesia, crestada pela morte de suas crenças e de seus sonhos.

Em outras palavras, o ocaso chegara e fora dado a Antero, tal como pedira, o anseio de ver o sol findar-se. Coincidentemente, o pôr-do-sol, da Razão e de sua existência, deu-se simultaneamente.

Se Antero criticara o Romantismo pela centralidade dada ao eu, à subjetividade, almejando compor uma poesia que percebesse os conflitos sociais e políticos, os problemas de seu país, na última fase de sua produção poética foi desse modelo do qual se aproximou. Sendo considerado um precursor temporã dos aspectos simbolistas lusitanos, o que foi o Simbolismo senão um Neorromantismo português, tal como afirma Antônio Soares Amora (2001). No intuito de superar o ideal mental, estético, social e político do Realismo, Antero, o mentor do movimento realista português, tomou posição diante dos novos problemas, não só estéticos como também espirituais, que eram postos à análise.

Sente-se, pois, como uma “pobre criança arrancada do viver quase patriarcal de uma província remota e imersa no seu plácido sonho histórico” (apud MOISÉS, 1999, p.182). Ainda que aderindo ao ateísmo e aos valores socialistas, não consegue desvencilhar-se das suas crenças antigas, da necessidade de transcendentalismo, mesmo votando hinos à Razão, desejando substituir o afeto religioso pela inteligência e por crenças anti-sentimentais. Antero novamente percebe-se no entre lugar, dessa vez entre a tradição e a modernidade, o conservadorismo e a revolução. Quer escolher a segunda sem conseguir abandonar completamente a primeira. Mais uma vez percebemos não efetuar uma síntese, a tão sonhada e buscada síntese cujo fracasso em sua busca o levaria à aniquilação final:

Da luta que então combati, durante 5 ou 6 anos, com o meu próprio pensamento e o meu próprio sentimento que me arrastavam para o pessimismo vácuo e para o desespero, dão testemunho, além de muitas poesias, que depois destruí (subsistindo apenas as que Oliveira Martins publicou na sua introdução aos Sonetos) as composições que perfazem a secção 4ª (de 1874 a 80) do meu livrinho. [...] Direi somente que esta evolução de sentimento correspondia a uma evolução de pensamento». C3, p. 97. (Quental, *Fotobiografia*, 2008, p.74)

O pessimismo, sentimento latente em sua produção lírica da última fase, os *Sonetos*, Antero o descreve como sendo não um sentimento ou uma meta a qual almejava chegar, mas um caminho: “É a síntese das negações na esfera da natureza, a luz implacável caída sobre o acervo das ilusões das coisas naturais”

(QUENTAL, *Tendências*, 1991, p.12). É perceptível a luta que se estabelece entre a adoção das novas ideias com o intuito de substituir em si as velhas crenças. Este embate entre a tradição e o moderno do qual deriva as teses e antíteses de seu espírito.

Somos seres únicos, indivíduos particulares e singulares, produtos de nossas épocas e que nascemos e morremos apenas uma vez, existimos apenas uma vez e por um momento, um ínfimo instante. Para Antero, - e é justamente este ponto que marcaria a evolução do pensamento do poeta, desde as *Odes* até os *Sonetos*, e que o próprio poeta reconheceu como sendo uma evolução do pensamento e não do sentimento -, o indivíduo tornou-se mais importante e maior que todo o universo em sua totalidade. O panlogismo hegeliano fora reduzido a nada e o particular fora elevado por sobre o absoluto.

A morte, “como serpente que dormisse na estrada e de repente se erguesse sob os pés do caminhante”, surge também como uma busca, uma procura do eu-lírico como sendo a única que consentiria na síntese tão tragicamente almejada pelo poeta. A morte, “fúnebre bacante”, com “torvo olhar” e “gesto demente”, a “impudente, loba faminta, pelo mundo errante”, torna-se o sonho de futuro do eu-lírico; Antero desfizera-se de Deus, passou a procurá-lo pelo intelecto, racionalmente; mas, no fundo, substituir o cristianismo pelo cientificismo terminava por ser a mesma coisa.

Tal embate acabou por miná-lo. Quando a Morte vem buscá-lo, e aqui a morte pode ser escrita em maiúscula, pois o eu-lírico confere a ela uma personalidade, dialoga com ela, seu interior apodrecera. A crise do sujeito desmembrara o eu essencial, fragmentara-o:

Eu não busco o teu corpo... Era um trofeu
Glorioso de mais... Busco a tua alma –
Respondi-lhe: <A minha alma já morreu!>
(*Sonetos*, 1886, p.82)

Buscou, através dos *Sonetos*, uma síntese para a complexidade de ideias sob cujo domínio debatera-se em cada uma das fases. Ainda que o leitor não compreenda sobre os sistemas filosóficos de um Hegel, ou Kant, ou mesmo Hartmann ou Proudhon, não poderá deixar de compreender as teses e antíteses da poética anterior, em cujos *Sonetos* exprimem-se não como imagens, mas como experiências concretas. O lugar que os *Sonetos* de Antero de Quental ocupam dentro da Literatura Portuguesa diz respeito à um profundo embate entre emoção e

ideia, a tentativa vã de apreender a existência através da conceitualização. Por isso a sua busca incansável por uma forma ideal capaz de abarcar, esteticamente, a vida; mas esta não se pode enquadrar no talhe fixo e racionalmente métrico do soneto.

Percebemos que a autêntica relação espiritual persiste exprimindo-se mediante a disciplina da forma. O sofrimento de Antero caracteriza-se, como salienta Casais Monteiro (1972, p.13), como um drama humano e não filosófico, foi o indivíduo, o homem Antero e não o filósofo que, através do eu-lírico, deixou, mediante a poesia, “a imagem profundamente comovedora duma das mais dolorosas e heroicas lutas pela consciência que um espírito já viveu”. Antero converteu em drama as contradições de sua consciência. Foi um poeta-filósofo, achando-se no entre lugar das duas esferas discursivas e de valor, entre o filósofo e o rapsodo. Uniu as aflições humanas, a atitude filosófica e a sensibilidade poética, estabelecendo as bases que sustentariam a função do intelectual na literatura portuguesa. E, ainda que haja permanecido nos entre-lugares, foi inteiro, absoluto em sua particularidade:

O Absoluto, para entrar racionalmente na vida humana, deve ser praticado e não contemplado: quero dizer que, em vez de nos imobilizarmos no esforço contraditório de realizar em nós o Absoluto (que não tem realidade), o que devemos é praticar a vida como quem sabe que cada ato e momento dela é um ato e momento do Absoluto. (QUENTAL apud CASAIS MONTEIRO, 1972, p.15)

A Antero faltou-lhe, fosse nos mitos cristãos da infância, fosse nos mitos das ideias modernas, escolher um caminho e segui-lo; tornou-se um remoque da experiência da morte de cuja presença jamais se havia dado conta - fato sobre o qual salientaria mais tarde - haja vista que, como se tratava de uma experiência que jamais havia tido, achara não ter qualquer coisa a falar sobre ela. O certo é que buscou a morte, “este facto universal”, para a qual desejou escrever uma “filosofia da morte”, a partir da qual expressou em seus *Sonetos*, com uma resignação digna de um Sêneca, “esse vácuo noturno, mudo e augusto” que era a sua mente:

Nem fantasmas nocturnos visionários,
Nem desfilar de espectros mortuários,
Nem dentro em mim terror de Deus ou sorte...

Nada! O fundo d'um poço, húmido e morno,
Um muro de silencio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcraes da Morte!

(Sonetos, 1886, p.103)

O primeiro verso metaforiza os próprios vanguardistas do Realismo enquanto fantasmas noturnos, ou seja, poetas que desejavam mudar a estética consagrada dentro do pensamento romântico, e por isso o uso da imagem noturna, porque ainda estavam caminhando na obscuridade dos ídolos e dos textos sagrados do Romantismo; porém, visionários, pois eram os futuros heróis de um porvir iluminado.

O segundo verso refere-se aos ídolos românticos, os fantasmas completamente falecidos, amortalhados, mumificados. Se tomarmos a ideia de Platão, no *Fédon*, sobre a morte e a imortalidade da alma, temos as almas do que acabaram de morrer e que chegam ao mundo do Hades, bem como temos as almas daqueles que estão por retornar à vida, ou seja, sair do Hades. Na estrofe acima podemos perceber essa representação: os fantasmas visionários do Realismo, prestes a sair da noite, a virem à luz; e os fantasmas defuntos, recém falecidos, que se encaminham para o mundo dos mortos.

Contudo, para o eu-lírico, nem ressuscitados nem defuntos, o uso do advérbio “nem” relativiza o valor que ambos os ídolos possuem na mente do eu-poético; nem um nem outro, tudo o mesmo. Em seu interior tudo é vazio, “silêncio e escuridão”. Observamos através do eu-lírico o terror noturno que retorna, o horror de um indivíduo que se encontra diante do mistério de ser e da sensação do nada, efeito conseguido através da ênfase dada às palavras de cunho negativo: a conjunção “nem” é usada três vezes e o verbete “nada” imprimindo uma marca mais forte no que diz respeito ao interior desse homem.

O eu-lírico descreve o íntimo como o fundo de um poço – escuro, lodoso, cujo fundo não vemos e, portanto, não sabemos se existe -, o muro de silêncio e treva pode aqui ser entendido enquanto a própria extensão corpórea que encerra o poço sem fundo que é o vazio interior; mas também pode representar o próprio anoitecer da sociedade à época de Antero. A luz realista diminuirá gradativamente e alcançará seu fim. E a morte, à espreita...

Caberia a questão se a morte foi procurada como solução para uma existência que falhara na busca por uma síntese entre suas contradições internas, ou se, por outro lado, a morte foi tão somente o epílogo desta existência, através da qual o eu-lírico demonstra, gradualmente, ir morrendo diante dos conflitos entre o limite existencial do indivíduo e a busca frustrada por uma apreensão metafísica de si e da realidade?

Disse ao meu coração: Olha por quantos
 Caminhos vãos andámos! Considera
 Agora, d'esta altura fria e austera
 Os ermos que regaram nossos prantos...
 (Sonetos, 1886, p.119)

O eu-lírico encontra-se no alto. O alto remete ao próprio ideal realista e dessa altura olha para baixo e percebe os desertos vazios pelos quais andara e aos quais pranteara. Caminhara para os altos píncaros e ao olhar para baixo vira que o caminho fora ilusório, não havia coisa alguma, era um vácuo. Percebemos o uso da imagem noturna em Antero, caracterizada na estrofe pela palavra “ermo”.

E quem morreu: o filósofo, que buscara apreender a existência por meio da Ideia; o místico, para o qual a autêntica vivência espiritual fora constante ou o poeta, para quem a imperfeição de tudo quanto existia não era capaz de abarcar a Beleza que não morre? A Morte, “libertadora e inviolável”, “irmã coeterna da minha alma”, “irmão do Amor e da Verdade”, foi a única capaz de dar ao eu-lírico a solução para os embates internos, o pessimismo e conferir ao poeta a unidade que, em suas múltiplas disparidades, andara a buscar. Assim finaliza os *Sonetos*:

Como criança, em lobrega jornada,
 Que a mãe leva no collo agasalhada
 E atravessa, sorrindo vagamente,

 Selvas, mares, areias do deserto...
 Dorme o teu somno, coração liberto,
 Dorme na mão de Deus eternamente!
 (Sonetos, 1886, p.121)

A visão do eu-lírico enquanto uma criança protegida no colo da mãe, essa figura materna representando a Razão e que, guiada por essa áurea materna de segurança, de sustentáculo, cruza mares e selvas, desertos e ermos, a sorrir, heroicamente, mas que, ao chegar à meta das alturas as quais alcançara, percebera que não havia alicerces para os sonhos que construíra. Descansar na mãe Deus (religião ou ciência), a metáfora do sono, remete à queda e a conseqüente morte que a segue.

É o eu-lírico em uma contínua e atormentada busca trágica. Sua poesia é a expressão do desespero, da procura na transcendência por algo que, na imanência, não fazia sentido. Se nas *Odes* encontramos um anarquismo proudhoniano, uma otimista crença no futuro, nos *Sonetos*, a morte passara a ser tema de Antero, de

forma obsessiva, só encontrando o poeta a tão almejada libertação de suas contradições, de suas teses e antíteses sem qualquer síntese, nos braços da morte, transformada, como bem recupera Moisés (1999), no *leitmotiv* de sua consciência desesperada.

A doença mortal, o desespero humano, a angústia de quem não consegue sequer morrer, leva Antero ao remanso da morte no dia onze de setembro de 1891, em Ponta Delgada, Açores, no mesmo local de seu nascimento. Suicidou com dois tiros na cabeça sem ter conseguido resolver seus dilemas mentais. Sua poesia demonstra a força da crença nos valores humanos de empatia e justiça quase socrática. Foi um poeta que vivenciou e experimentou as vicissitudes as quais acabrunhavam as mentes dos indivíduos na segunda metade do século XIX e a nascente sociedade capitalista que desembocaria nas maiores barbáries da História ainda na primeira metade do século XX.

Antero é o poeta da superidealização de um mundo e de uma concepção de humanidade em cujo bojo existe um princípio ético quase kantiano. Sem conseguir ver concretizadas suas aspirações morais, permaneceu, pois, suspenso no mundo das ideias que, em sua época, também começara a ruir e o poeta também com ele. A consciência desesperada, que um filósofo uma geração antes da sua havia proclamado, venceu-o por fim e fê-lo sucumbir às desilusões de um mundo e de indivíduos imperfeitos. O que resta, pois, é o mundo poético legado pelo cavaleiro andante que sonhara chegar ao palácio da ventura, e que nos permite vivenciar caminhos possíveis para a salvação da espécie humana que não a extinção.

Ao mostrarmos a gradativa dialética entre estética e expressão de pensamento na poesia anterior, percebemos que a lírica de Antero é preta de um sentir trágico que caracterizou sua geração. Antero buscara a rigor da forma estética perfeita, uma linguagem metricamente lógica capaz de captar a realidade e dizer o mundo. Afastando-se da poesia romântica centrada no eu, desejou fazer da literatura uma arma politizada, poeticamente engajada, preocupada com os problemas e sofrimentos sociais da humanidade. Por outro lado, abrindo as portas ao movimento realista que inaugurara o não-eu, a centralidade das temáticas poéticas seriam agora o mundo fora de mim, o social o político, Antero não permitiu que o Parnasianismo francês adentrasse as fronteiras lusitânicas, ainda que tenha mantido, enquanto expressão dos valores estéticos realistas na poesia, elementos próprios da estética parnasiana, expressos em sua busca rigorosa por uma forma a

qual sequer a idealidade parnasiana fora capaz de satisfazer. Esse dilema entre linguagem e poeta emerge em Antero como uma literatura trágica cuja síntese é o mutismo ao qual o poeta entregou-se paulatinamente.

Como ressaltou Roland Barthes (1971), em *O grau zero da escritura*, a desintegração da realidade e, concomitantemente, da linguagem, só poderia levar à um silêncio da escrita. Em Antero, identificamos que não somente a linguagem se deteriora, como também a própria concepção de Ideia, que traz de Hegel, aniquila-se ao concretizar-se. Se a Ideia não pode existir sem se tornar realidade, esta, fragmentada, fluida, reduzida a ser apenas meras perspectivas – não há mais fatos -, transforma a linguagem em instrumento insuficiente para espelhar o mundo. Contudo, é válido ressaltar que a linguagem nunca esteve habilitada para “dizer” a realidade, não somente porque esta se esvaiu, fragmentou-se, mas porque a realidade é muito maior do que um mero sistema sógnico criado para ordenar o mundo fora de nós. Identificamos em Antero, nessa necessidade paranoica de uma forma estética, de uma linguagem que dissesse a realidade, como pressupunha o ideal realista, o sentimento trágico que se encontra preme em sua obra.

1.4 O Trágico como centralidade da poesia anteriana – Uma conjectura

Antero, ainda que seja entendido enquanto um poeta metafísico – assim se denomina sua última fase poética -, pode ser visto, por outro lado, como um poeta da imanência, pois é através do mundo fenomênico, caótico e privado de um sentido em si mesmo que seu eu-lírico busca as chaves de leitura com a finalidade de angariar conceitos que visam dar conta desse sentimento do absurdo da existência. É a partir dos fragmentos do real que Antero efetua o movimento que vai do imaginário para a realidade. Como pontua Wolfgang Iser (1983), a tríade realidade/ficção/imaginário faz-se presente no processo de rearticulação de elementos que reconfiguram as representações simbólicas. É a manifestação da visibilidade de mundo em Antero a qual desejamos alcançar.

É possível afirmarmos que Antero antecede em quase cinquenta anos o homem absurdo de Albert Camus, o sentimento do absurdo que não se encontra no mundo nem no homem, mas na convivência simultânea de ambos. O homem busca incansavelmente um sentido existencial, um sentido que, se existe, jamais poderá conhecer. A tragicidade em Antero dá-se nesse âmbito: a Ideia afasta-se do eu do

sujeito, exilando-se na dimensão do eterno. Contudo, o sujeito encontra-se na imanência; pertence ao que há de mais alto, mas precisa existir concretamente. Essa dialética, em Antero, produz o sentimento trágico.

Antero, ainda que realista, não colocou a tônica de sua poesia na realidade real de cada indivíduo ou da sociedade, mas em uma realidade ideal de sociedade, de indivíduo. É um poeta que se encontra em constante separação. A obra literária de Antero confirma a luta de uma mente que vivia em constante estado de contradição e a própria evolução de seu pensamento literário e filosófico expressa o esvaziamento gradativo de suas ilusões e idealizações.

O desejo de reencontrar o equilíbrio da infância após a “morte de Deus”, utilizando para isso uma nova base – a Razão cientificista e positivista – ocasionou atitudes desconcertantes em sua personalidade contraditória e possivelmente fora fruto da presença de uma consciência desesperada aos moldes kierkegaardianos. Sua oscilação entre finitude e infinitude, entre concreto e abstrato, entre o físico e o metafísico, entre Deus e niilismo nunca permitiu que Antero constituísse uma síntese e conseguisse a cura para a sua doença moral e mortal, manifestando-se tal dilema em uma busca obsessiva pelo rigor formal cuja finalidade era satisfazê-lo enquanto linguagem para expressar a Ideia, dizer o mundo.

Antero constitui-se enquanto um trágico da dialética entre Ideia e Realidade. Inserido no movimento realista, procurou trazer para a poesia a objetividade descritiva da prosa para mostrar o mundo, expressar a Ideia, dizer a realidade tal como esta aparecia à sua consciência. A Ideia, herdeira do hegelianismo, emerge, em Antero, como esse aspecto de tragicidade imbuída de um platonismo genuíno. O eu-lírico não consegue encontrar a forma estética capaz de satisfazê-lo enquanto espelho da realidade. Antero subverte a própria estética realista. Embora considere a realidade como aquilo que se encontra fora do eu, o não-eu - ou seja, o mundo fora da subjetividade -, ao mesmo tempo possui o idealismo que marcara o movimento romântico, a superidealização, mas agora do Homem, um Homem moral aos moldes kantianos.

Se o movimento realista pressupunha uma objetividade em detrimento da valorização de opiniões e expressões de pensamento de acordo com as percepções individuais, Antero tentou alcançar, através da busca pelo rigor formal, essa estética que fosse capaz de albergar a Ideia, a única coisa que, para ele, consistia de fato na realidade. Por essa razão, afirmamos o sentir trágico na poesia anterior porque

suas indagações metafísicas sobre vida, morte e deus dizem respeito às situações humanas limites, é inerente à própria realidade humana.

O indivíduo humano por si só não é trágico, o trágico pertence ao âmbito dos valores, vindo a manifestar-se. A tragédia trata sobre temas que permeiam as emoções mais primitivas do sujeito humano, utilizando-se para isso de um determinado modo de se expressar que, na Atenas clássica era um; para nós, procede-se de outra forma, mas abarcam temas de valores universais, invitando os espectadores a uma reflexão de si enquanto *ser-no-mundo* e construindo uma ponte com o próprio presente.

No trágico, o sujeito humano transcende o real para alcançar o arquetípico, encarnando embates humanos e adquirindo um valor simbólico, consubstanciando um sentido atemporal. Desse modo, nada mais é do que a própria interpretação humana aos embates e questionamentos existenciais e são estas interpretações que evocam a ideia do trágico, uma conciliação com a finitude e a fragilidade humanas, no qual a questão universal é colocada em primazia por sobre qualquer particularismo.

A partir da afirmação de uma poesia entendida enquanto potencialmente trágica, buscaremos entender como se coloca a nossa compreensão do trágico dentro da obra anterior. De que forma observamos esse sentir trágico e de qual maneira apreendemos a poesia de Antero enquanto um sentimento trágico que diz respeito à sua geração, dialogando com os muitos pensamentos da segunda metade do século XIX, constituindo juntamente com eles uma estrutura que podemos caracterizar enquanto o aspecto de tragicidade daquela época.

2 LUZES E CAMINHOS DIALÓGICOS NA POESIA ANTERIANA (Arcabouços teórico-metodológicos)

2.1 O Trágico na estrutura do tempo

No que diz respeito à Literatura, a problemática em torno do trágico, desde Aristóteles, talvez seja o âmbito que mais discussões demandou, ao longo do tempo, em torno de uma definição concisa, capaz de abranger todas as nuances trágicas dos fazeres literários no decurso do tempo, por toda extensão espacial e também através das culturas.

A palavra tragédia, que tanto pode assinalar uma obra de arte específica, uma visão de mundo determinada ou uma estrutura de sentimento, tal como salienta Raymond Williams (1992; 2002; 2011), não esgota o poder e a função da palavra, haja vista que, se o discurso emerge enquanto uma totalidade de problemas, deve-se, pois, à tendência de salientar a linguagem como estrutura, jamais enquanto uso.

A tragédia e o trágico, desde a experiência ateniense do século V a.C., demonstra ser o campo que mais se acerca dos sentimentos dos indivíduos contemporâneos, uma vez que, em épocas decadentistas e transtornadas - críticas, exíguas e carentes - há sempre a necessidade existencial, da condição específica de existir humano, em buscar o trágico.

No último século, esforços portentosos foram feitos a fim de se procurar uma sintetização para o que viria a ser o trágico. Desde de Schelling e o início do que conhecemos por uma filosofia sobre o trágico, houve a tentativa de estabelecer uma definição absoluta para tal questão com o objetivo de torná-la universal. Contudo, seria problemático pensar uma essência do trágico, como uma predeterminação, algo que antecederia a própria existência do conceito enquanto tal.

O trágico, portanto, tal como analisado no presente trabalho, será retirado dos píncaros idealistas absolutizantes, categorizados por Aristóteles, para atirar-se nas conflitividades historicistas. Nossa análise prioriza a sociologia cultural, as modificações pelas quais um determinado objeto de estudo sofre e, ao mesmo tempo, sobre as quais também age. Faz-se necessário entender que a definição aristotélica sobre o trágico, estabelecendo as regras desse gênero narrativo a partir de um cânone ateniense clássico, ao qual teve acesso apenas por texto (quando do

nascimento de Aristóteles, a tragédia grega, enquanto fenômeno cultural, já havia terminado), engessou o conceito durante vinte e cinco séculos.

Entretanto, o gênero sofreu alterações ao longo dos tempos, ainda que a crítica as tenha desconsiderado e dado o gênero por acabado e esgotado quando as obras deixaram de seguir as normas ditadas pela *Poética*, tomadas dos parâmetros trágicos atenienses e convertidos em categorias de valor mediante os quais reconhecer-se-ia a ideia do trágico. Contudo, é importante ressaltar uma diferença entre tragédia enquanto gênero narrativo, e não só isso, uma experiência humana ocidental, haja vista que o Oriente não possui tragédia; e trágico enquanto um sentir relacionado à existência especificamente humana, transcendendo tempo e espaço.

Para analisarmos a presença de um sentir trágico na poética de Antero de Quental, compreendemos, portanto, a ideia do trágico como um conjunto de convenções instituídas; ou seja, um aparato de características historicamente variáveis que se sobrepõe, em seus mais variados elementos, às transformações históricas. Cada elemento do trágico, em cada período, é também convencional, apresentando-se significativamente distinto em cada período e cada cultura.

O trágico passa a ser pautado nas convenções básicas das relações entre sujeitos particulares e suas relações coletivas. O ponto de vista estético do que se convencionou em uma época e cultura como sendo trágico passa a ser, concomitantemente, um ponto de vista social. Desse modo, para analisarmos a estrutura de um sentir trágico faz-se necessário entendermos o lugar da literatura anterior dentro do espectro temporal maior que foi o de sua geração, a segunda metade do século XIX. Compreendemos o trágico enquanto uma estrutura que caracteriza um modo de sentir ao qual denominamos trágico e que se encontra arraigado à uma época.

Pretendemos cinzelar o conceito de estrutura de sentimento dentro do âmbito da análise do trágico enquanto tese cultural através da qual possamos entender os câmbios qualitativos das formações institucionais, das crenças, dos diálogos sociais, da dialética histórica com as suas conexões políticas e os elementos que permitem compor uma geração. Portanto nossa análise visa explicar a forma lírica anterior mediante a resolução das contradições formais e conteudísticas, apresentando as exigências existenciais e mostrando que as projeções do trágico são histórico-filosóficas. Pensamos ser impossível desvincular-se o individual do social – e o inverso também -, e apontamos que a tragédia e o trágico são convenções e

estruturas institucionais de um determinado espaço-tempo e, como tal, em constante processo de transformação.

Quebra-se a ideia de que o trágico diz respeito a uma teoria sobre um fato único e permanente, essencialista, pois, do contrário, continuaríamos chegando as semelhantes conclusões metafísicas implicadas nestas premissas, como se existisse uma natureza humana permanente, imutável, a qual fosse inerente uma determinada condição existencial denominada trágica. De acordo com Raymond Williams (1992, p.70):

Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata e interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. O caráter universalista da maior parte das teorias sobre a tragédia localiza-se então no pólo oposto ao nosso interesse.

Enquanto produto cultural e histórico, o trágico espelha as conjunturas sociais e históricas nas quais os autores encontram-se imersos. Como bem coloca Terry Eagleton (2013, p.388), é necessário lembrar que:

[...] sejam quais forem nossas realizações civilizadas, continuamos a ser um afloramento arbitrário da Natureza, animais monstruosos ou anfíbios escarranchados em dois domínios, que jamais se sentirão em casa em nenhum deles. [...] É verdade que não existe valor nem significado sem cultura; mas, para existir, a cultura depende de forças materiais que, por si mesmas, não têm nem significado nem valor. Esse é o “barbarismo” inumano que o modernismo detecta na raiz da civilidade; e o problema é como reconhecer essa escuridão sem sermos reclamados por ela, como confessar a fragilidade da cultura sem sermos ludibriados por seus inimigos. [...] As forças das quais a virtude cívica foi arduamente arrancada não podem ter permissão para arruinar esses valores; mas essa civilidade também não pode ter permissão para exaurir as próprias energias que a sustentam.

O trágico é compreendido, portanto, em termos da condição humana, independente dos contextos históricos, embora não devamos enxergar esta condição humana como essencialista e imutável. As condições sociais de uma época, convencionadas enquanto sentir trágico, estão representadas na e pela arte, formalizadas esteticamente no fazer literário. A arte não é mera reprodutora da realidade, mas a toma como ponto de referência e modifica-a em algo totalmente novo, transcendente.

Raymond Williams enxerga o trágico como uma estrutura de sentimento historicamente mutável. Para Williams (2002, p.126), um sentido de *estrutura* que adquiriu importância no bojo da modernidade foi o de “relación mutua de las partes o elementos constituyentes de un todo como definatorios de su naturaleza específica”. A estrutura de sentimento a qual alude Williams abrange as relações, instituições, convenções e formações nas quais os indivíduos se acham envolvidos. A própria presença existente, sem divórcio entre o social e o pessoal, permite encontrar meios para a experiência presente, para a especificidade do ser presente, no interior do qual reconhecemos instituições, relações, formações e posições. Tais estruturas jamais podem ser vistas enquanto produtos fixos ou analisados sob seus próprios termos, como independentes. A arte é a produção social e a análise de suas estruturas deve levar em consideração o instante, o inegavelmente material, pois a obra de arte jamais se encontra no tempo pretérito, é sempre um processo em formação dentro de um momento específico.

As relações entre as muitas particularidades históricas que estruturam as formações e as convenções, bem como as crenças e os comportamentos, estão diretamente interligadas às mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas, entre os juízos sociais e no interior de cada um deles. São experiências sociais, muito mais que individuais, pois a consciência apenas é enquanto consciência social, seus processos encontram lugar não apenas entre, como também no interior das relações e dos relacionados.

Williams (1997, p.155) define *estrutura* como sendo:

Un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrática, e incluso aislante, pero que en el análisis [...] tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Éstas son a menudo mejor reconocidas en su estado posterior, cuando han sido [...] formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones.

Desse modo, a *estrutura* de Williams abrange os significados e valores como são experimentados, sentidos de maneira ativa, bem como as relações existentes entre eles e as crenças formais ou sistematizadas que, na vida real, são historicamente variáveis. É, pois, uma estrutura de experiência e estas mudanças das práticas podem ser definidas enquanto transformações na estrutura de sentir.

Para Williams (1997), “sentir” acentua uma distinção dos conceitos mais formais de uma concepção de mundo ou ideologia. Uma estrutura do sentir ou de sentimento é, portanto, uma hipótese cultural que deriva das tentativas por se compreender os elementos sociais e suas conexões dentro de uma geração ou período histórico.

Williams (1997, p.156) afirma que as estruturas de sentimento “pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidente y más inmediatamente aprovechables”; em outras palavras, é uma hipótese que objetiva abranger, teoricamente, um modo de formação social reconhecível em tipos particulares de arte e que por sua vez, se diferenciam, semântica e socialmente, de outras formações, mediante uma articulação da presença.

As estruturas do sentir analisam um padrão geral de câmbio que pode ser utilizada como um mapa através do qual é possível observar, considerar e analisar as transformações mais profundas e significativas da vida e do pensamento, bem como as modificações, no fazer artístico. A estrutura de sentimento é uma resposta aos câmbios sociais, são as profundas relações entre formas materiais da história e as formas artísticas no interior das quais percebem-se, articulam-se e configuram-se estas mesmas estruturas.

A ideia de uma estrutura de sentir indica particularidades comuns a um grupo de artistas, especificamente escritores, bem como de outros grupos em uma determinada periodicidade histórica, dentro de uma situação histórica específica, uma geração. É desta maneira, seguindo o viés da sociologia cultural de Raymond Williams, que pretendemos analisar a presença de um sentir trágico na poesia de Antero que, pertencente a uma geração, imbrica-se dentro de uma estrutura de sentimento trágico.

A estrutura de sentir trágica contém em si, como salienta Williams (2011), uma relação entre fatos sociais e os fatos literários, não sendo propriamente uma questão conteudística, mas, antes, de estruturas mentais; o sentir trágico que estrutura toda uma geração são as esferas, os padrões que organizam tanto a consciência prática de um grupo social, quanto o próprio mundo imaginário criado por um autor que, por sua vez, está inserido em um grupo social e uma época histórica.

Para Williams (2011), tais estruturas de sentir não são criadas individualmente, mas coletivamente, preocupando-se não somente com as análises críticas de tais estruturas, como também com a sua formação e o processo histórico, o modo como se modificam e como são configuradas. Para o autor, o argumento que fundamenta tal abordagem é a crença de que toda atividade humana é uma tentativa dos indivíduos, em relações concretas e coletivas, de oferecer uma resposta expressiva a uma situação objetiva singular: Para Williams (2011, p.32):

Uma correspondência de conteúdo entre um escritor e seu mundo é menos importante do que essa correspondência de organização, de estrutura. A relação e conteúdo pode ser mero reflexo, mas uma relação de estrutura, muitas vezes ocorrendo onde não há uma relação aparente de conteúdo, pode mostrar-nos o princípio organizador pelo qual uma visão específica do mundo e, em decorrência disso, a coerência do grupo social que a mantém realmente atuam na consciência.

A estrutura de sentimento revela a consciência de um grupo social, que a criou, em seus autores individuais, e através destes. Para Williams, a estrutura de sentimento trágico poderia ser explicada através da análise das relações sociais e naturais, através das quais surgem as instituições e convenções que especificam, em determinadas gerações, o que é considerado enquanto um sentir do trágico; as obras literárias aparecem como uma resposta a essas estruturas subjacentes e conformativas. Isto representa, segundo Williams (2011, p.34-35):

[...] a dramatização de um processo, a criação de uma ficção em que os elementos constitutivos reais da vida social e das crenças foram simultaneamente atualizados e [...] vividos de modo diverso, a diferença residindo no ato criativo, no método imaginativo e na organização imaginativa específica e genuinamente sem precedentes.

Tais produções artísticas configuram, no interior de uma geração, uma comunidade particular, reconhecível em sua estrutura de sentimento e distinguível nas escolhas formais. Estas estruturas estão continuamente em transformação e costumam anteceder as mudanças mais importantes e emblemáticas do pensamento formal que alicerçam a história. Ainda que correspondam às histórias reais e materiais de indivíduos em relações sociais, tais estruturas precedem as alterações no interior das instituições formais e nas próprias relações sociais que compõe a história. A ação humana concreta incorpora uma significação singular e aquilo que é generalizado em uma obra a qual chamamos trágica nada mais é do que a formalização simbólica de uma desordem particular, bem como a sua

resolução, sua solução no reino do estético para contradições sociais em si mesmas insolúveis.

A forma lírica de Antero pode ser compreendida enquanto âmbito para a expressão do trágico a partir dos mesmos fatos observados do comportamento social. A concepção de que as pessoas sofrem, a partir da modernidade, suas crises emocionais em silêncio, ou fala sobre essas mesmas crises inarticuladamente, pode ser visto como o ponto mediante o qual se reconhece o propósito da poesia como expressão e como representação, como resultado de que a poesia pode articular o inarticulado e expressar o silêncio. Esta convenção, na verdade, era um elemento necessário ao trágico e é para este elemento que o eu-lírico anteriano retorna e ao qual analisaremos a seguir para entendermos a estrutura de sentir da qual Antero é uma partícula que encontra sua parcela de tragicidade em uníssono à sua geração.

2.2 O Realismo e a Dialética

O trágico torna-se um problema cuja importância atrai as discussões filosóficas atuais. É o responsável pelas tensões ao longo da história e, através da dimensão trágica de um sentimento que condiciona um determinado modo de ver, agir, sentir, pensar como trágico, podemos compreender mais agudamente os contornos e conformações de uma determinada cultura em uma época específica.

Percebendo a ideia do trágico enquanto uma convenção social que concerne à uma geração, ou seja, imbrica-se a um tempo histórico, Raymond Williams tenta desatar o nó górdio sobre as teorias essencialistas ao trágico e à tragédia. A nova visão do trágico, pensada no bojo do materialismo cultural – na dialética entre produção de uma coletividade e subjetividade individual -, e dentro das teorias sociológicas de Raymond Williams, faz surgir a realidade simples e objetiva do sofrimento humano. Enquanto produto cultural e histórico, a ideia do trágico espelha as conjunturas sociais e históricas nas quais os autores encontram-se imersos.

No que diz respeito ao interesse pelo trágico na atualidade, o assunto não parece ter saído da pauta de interesse social. A palavra tornou-se lugar comum, designando por vezes acontecimentos tristes, traumáticos ou angustiantes do cotidiano. Vale salientar, como aponta Williams (2002), que “trágico” não é apenas morte e sofrimento ou um mero acidente, é muito mais que isso, além de também ser um nome extraído de um determinado modelo de arte dramática.

A partir disso, percebemos que, apesar da civilização e de suas ínfimas e ilusórias edificações, como a cultura, o certo é que continuamos sofrendo com a nossa condição existencial, sempre insatisfeitos, angustiados, jamais encontrando um sentido existencial capaz de comprazer nossa necessidade humana por dar sentido ao mundo - um sentido lógico que apenas existe em nossa subjetividade -, buscando incansavelmente um sentido da vida que, humanamente, é-nos impossível encontrar; e ao fim de tudo, continuamos morrendo.

Portanto, ainda que um exacerbado historicismo tente evidenciar as diferenças culturais de sociedades e épocas, exagerando, inclusive, determinados pontos, o certo é que não existe nada hermeneuticamente nebuloso para nós, com nossas aflições humanas, como recriar a arte trágica e é esta dimensão da tragédia que resgata Eagleton (2013), aquela que nos ajuda a aceitar nossa finitude e fragilidade, como diz Unamuno (1993, p.20), reconhecer as necessidades básicas do indivíduo de “carne y hueso, el que nace, sufre y muere – sobretudo muere -, el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere: el hombre a quien se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadeiro hermano”, necessidades as quais nenhum projeto político deve desprezar, mascarando seu desprezo por detrás de sublimes declamações.

Para compreendermos a lírica anterior enquanto forma simbólica das relações sociais através da qual reconheceremos a presença de um sentir trágico que se constitui nas relações entre a subjetividade do poeta e a coletividade, fez-se necessário apreendermos a época de Antero, sua geração, os conflitos sociais e políticos pelos quais passava não somente Portugal, mas a Europa e que, na poesia anterior, constitui-se enquanto uma revolução cultural e literária em meio aos conflitos sociais e políticos, haja vista que Antero desejava fazer da literatura sua arma para uma nova forma social em Portugal.

Salientemos que tal análise não teve por finalidade um diagnóstico de época, apenas evidenciou os embates e enlaces que consideramos pertinentes para a construção da ideia do trágico em Antero de Quental, cuja geração foi herdeira do *panlogismo* hegeliano e presenciou essa sistematização radical da existência ruir com os críticos da modernidade.

A quebra dos valores supremos, anunciados por Friedrich Nietzsche, no final do século de XIX, foi tão somente o desenlace fatal que vinha percorrendo a sociedade moderna desde os primevos ares renascentistas. E esse nihilismo não

atingira somente à moral, mas esvaziou de sentido toda e qualquer tentativa fixa e permanente que tentasse sobreviver à fragmentação radical da realidade e, conseqüentemente, da subjetividade, o que, em Antero, se transformara em um dilema entre expressão de pensamento e forma, tal instância não sendo mais suficiente para dar conta de uma realidade agora estilhaçada.

Podemos afirmar, portanto, que o processo trágico em Antero perfaz o mesmo movimento hegeliano de tese-antítese cuja síntese afigura-se ao poeta como uma impossibilidade de alcance, haja vista que não há qualquer viabilidade de solução para as contradições existenciais que são intrínsecas ao existir especificamente humano. Antero transforma-se em pura abstração filosófica, perde contato com a dimensão concreta da existência a ponto de qualquer forma estética parecer-lhe impura, inferior, insuficiente para abarcar suas percepções da realidade.

Conforme afirmação do próprio Antero, o filósofo que o habitava terminou por engolir o poeta, e Antero pararia de escrever poesia a partir de 1884, publicando apenas dois tratados filosóficos em 1889 e chegando ao suicídio em 1891. O “eu” autoconsciente, retornando para si mesmo, não foi capaz de proceder ao segundo movimento da dialética hegeliana, ou seja, expressar-se esteticamente, agindo mediante a consciência humana.

Antero foi contemporâneo de Friedrich Nietzsche (1844-1900), quem anunciou a famigerada “morte de Deus”: “como será possível? este velho santo, na sua floresta, ainda não soube que Deus está morto!” (Zaratustra, 2011, III, p.13). Antero pode ser concebido como o *Homem Louco* nietzschiano, pensado pelo filósofo da *Vontade de Potência* aos moldes de um Heráclito e de um Diógenes, o Cínico, moderno: lamparina à mão, sai pelas ruas em plena luz do dia procurando seu ideal de Homem moral.

Antero era este *Louco* que percebera a decadência dos valores tradicionais portugueses e, mais do que isso, que a Ideia de moralidade a qual deseja alcançar não poderia ser concretizado na realidade:

Quanto ao contexto cultural português, estava ele nessa época marcado sobretudo pelo anticlericalismo. A Igreja, invariavelmente associada à Inquisição e ao concílio de Trento, era vista como a grande responsável pela situação de atraso econômico e social, pela decadência política, cultural, moral e até religiosa do país. Nos anos de Coimbra e mesmo depois, tanto o pensamento como a obra poética de Antero pagaram generoso tributo a essa tendência anticlerical e anti-eclésiástica, que o jovem poeta sublima poeticamente, vazando o seu novo ideal estético e a

nova fé humanitária nos moldes semânticos da antiga fé religiosa. (SANTOS, 2008, p.125)

Aquele Deus, que Ludwig Feuerbach (2007), utilizando-se da própria filosofia sistemática hegeliana, acidamente criticara como idolatria do homem pelo homem, é o Deus que Antero matara em sua juventude, martelando-o na mesma ressonância nietzschiana, e iniciando sua trágica busca, lamparina à mão, por uma significação ideal que nunca viria a encontrar:

Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: “Procuro Deus! Procuro Deus!”? – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? Perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? Disse um outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? – gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com o seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “Já lhes direi! Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! (Gaia, 2001, §125, p.147)

Percebeu, com sensibilidade trágica, “como esta geração marcha sozinha”, em meio às incertezas e precariedades nas quais se encontrava a condição humana. Antero era um andarilho, tal como o Zaratustra nietzschiano, caminhando sobre uma estrada congelada e que, de repente, vê que o chão começa a esfacelar-se, a partir-se em pedaços sob seus pés. A unidade prometida pela modernidade e almejada por Antero, era ilusória, uma unidade de desunidade, como salienta Marshall Berman (1986), atirando a todos em um turbilhão de contínua desintegração e de transformações, contradições, conflitos, ambiguidades e angústia. Tudo que era sólido, ou parecia sê-lo, começava a desmanchar-se pelos ares.

Antero procurou, através de sua poesia, diagnosticar tal situação, racionalizando os males que atingiam a sua geração. O Niilismo, palavra que já aparecera anteriormente no século XIX como sinônimo de poder do negativo e a experiência de suas consequências, sendo definido por Nietzsche como “o mais perturbador de todos os hóspedes” (apud VOLPI, 1999, p.8), o Niilismo constituía, portanto: [...] “uma situação de desnorteamento provocado pela falta de referências tradicionais, ou seja, dos valores e ideais que representavam uma resposta aos porquês e, como tais, iluminavam a caminhada humana” (VOLPI, 1999, p.8). Antero reconhecia os limites e as precariedades dos valores tradicionais, criticou-os,

reconheceu-os demasiado para não conseguir acreditar em valor algum. Os valores supremos esvaziam-se, eis o Nihilismo.

Torna-se, pois, leitor de Arthur Schopenhauer, filósofo alemão que vivera uma geração antes da sua e cuja filosofia emerge de maneira contundente na poesia metafísica de Antero:

Quem fora tão ditoso que olvidasse...
Mas nem seu mal com ele então dormira,
Que sempre o mal pior é ter nascido!

Percebemos no eu-lírico uma queixa ao sofrimento humano que remete à filosofia de Arthur Schopenhauer. Após Kant haver diferenciado fenômeno (o que aparece a nós) e númeno (o que se esconde para além do fenômeno), foi Schopenhauer quem decifrou essa coisa-em-si da qual Kant fugira. Adentrando os umbrais do fenômeno humano, personificado no mundo através do corpo, encontrou a vontade em si mesma, o abismo no qual baqueia as paixões humanas.

Se mirarmos para fora de nós, tudo o que vemos é um mundo caótico de transitoriedades que provocam sofrimento por sua própria finitude, o que o Budismo denomina de impermanência. O mundo finito e fenomênico não possui regras ou leis que estejam no comando de seus movimentos, é uma diacronia e sincronia de deslocamentos inúteis e contingentes sem qualquer finalidade, a troca de nada. A luz cega para a verdadeira realidade que está atrás do *véu de Maia*. A Razão é uma ilusão. É o mundo racional, o mundo como minha representação, que se constitui como o véu.

Porém, para além dos fenômenos transitórios, encontramos a noite, “a imagem da Verdade”, que está além do mundo fenomênico e é a própria decifração da Esfinge existencial: a vontade, tal como chama Schopenhauer, a vontade é o que se encontra por trás do *véu*, por trás das respostas da religião e da ciência. Não há luz, ou claridade da Razão; não há melhores mundos possíveis ou salvação eterna, mas tão somente existe uma cega vontade sem qualquer objetivo, violenta, agressiva, cujo movimento assemelha-se a uma bússola cuja agulha não apontaria para sentido algum:

A vida humana transcorre, portanto, toda inteira entre o querer e o conquistar. O desejo, por sua natureza, é dor: a satisfação bem cedo traz a saciedade. O fim não era mais que miragem: a posse lhe tolhe o prestígio; o desejo ou a necessidade novamente se apresentam sob outra forma, que do contrário bem o nada, o vazio, o tédio [...] (SCHOPENHAUER, 2012, p.82)

A existência humana resumir-se-ia a ser um pêndulo que oscila entre satisfação do desejo e o tédio consequente que vem no encalço dessa euforia. Tão logo vê-se pleno pelo regozijo de realização, um sentimento de tédio e cansaço faz-se presente. Essencialmente insatisfeito, impelido por essa força dionisíaca que é a vontade, governanta da existência, o sujeito humano passa a vivenciar uma experiência de desespero para com o tempo existencial. A vida torna-se um peso porque viver significa, necessariamente, jamais sentir-se pleno, absoluto, integral. Sendo abertura, um constante devir, o indivíduo humano almeja alcançar a si próprio sem jamais conseguir encontrar-se, haja vista que não há uma essência que pudesse estar no comando das experiências vivenciadas por uma pessoa.

A ideia de um eu fixo, intocado pela mobilidade do mundo fenomênico, que permanece quando tudo ao redor encontra-se em um estado de constante mutação, simplesmente não existe. Podemos pensar a necessidade de acreditar em uma essência da condição humana de existir enquanto a própria necessidade humana de compreender o ser através de sua própria manifestação enquanto um ente; contudo, não se pode falar sobre um eu essencial, um centro que comanda as experiências vividas por um indivíduo e que sobrevive incólume às transformações. O que Antero buscava era a si próprio e nunca pôde encontrar-se.

Olhando para fora de si, como bem salientava a estética realista da qual fez parte, não era capaz de encontrar esse ideal de Homem, essa moral elevada e a qual almejava alcançar e que apenas tinha existência em sua consciência, na Ideia. Fora de si mesmo estava uma realidade em constante mudança; uma realidade axiomática, a qual afirmamos enquanto necessariamente verdadeira, contudo em si mesmo indemonstrável.

Esse eu realista anteriano, retornando a si mesmo sem nada alcançar de eterno fora de si, aprisionou-se no metafísico, nessa dimensão transcendente que fizera Dom Quixote igualmente prisioneiro. A Ideia, enquanto Espírito, não conseguia projetar-se para fora mediante uma estética literária, pois ao tornar-se fenômeno, perder-se-ia no que é: essa realidade fundamentalmente mental. A realidade, em Antero, é mentalmente construída. Sendo hegeliano e, necessariamente platônico, Antero afirmava a primazia da consciência como a origem e o pré-requisito da realidade. De acordo com a visão anteriana, a consciência existe antes e é a pré-condição da existência do mundo. A consciência cria e determina a realidade, a História, e não vice-versa. Antero acreditava que a consciência e a mente são a

origem da História e tinha como objetivo explicar a História e agir no mundo de acordo com esse princípio. Nessa dialética apontamos o aspecto do trágico.

F. W. G. Hegel já havia demonstrado que tragicidade e dialética podem coincidir. Para o filósofo alemão, há a contemplação e objetificação da contraposição entre Ideia e Natureza, suprimida na identidade como contraposição dinâmica: é a autodivisão e autorreconciliação. Em Antero, ainda que persista em sua produção esse desejo desesperado por uma síntese entre eternidade e temporalidade, materialismo e espiritualismo, o poeta fracassou em sua busca dialética, essa procura por uma linguagem, uma forma suficiente que fosse capaz de dar conta dessa (ir)realidade. Ao contrário do que muitos de seus principais críticos defendem, não havia em Antero uma dicotomia entre ideias opostas, haja vista que, enquanto hegeliano, não poderia conceber oposições essencialistas, ou seja, ideias que fossem em si mesmas contraditórias. Essa aparente antinomia era plenamente superficial; por sob a capa das conflitividades da História, palco no qual as ideias entram em cena, havia um princípio único que as aglutinavam: a Ideia absoluta.

Para Hegel, em sua *Fenomenologia do Espírito*, a Razão, que não é tudo mas está em tudo, valida o que há tanto na dimensão do pensamento quanto na dimensão da onticidade. Nesse sentido, a apreensão da realidade dá-se mediante conceitos, uma vez que, para o filósofo, retomando a tese de Parmênides, o que é real é racional e pode ser expresso conceitualmente por meio da linguagem. Antero é herdeiro dessa perspectiva hegeliana. Sendo um realista, encontramos uma dialética da linguisticidade: a realidade objetiva, racional em si mesma, é apreendida pelos sentidos e racionalizadas para serem expressas pelo Espírito, através dessa linguagem que é inerente ao real, o que permite a apreensão e manifestação lógico-filosófica da realidade. É a relação entre pensamento e ser, linguagem e mundo.

Hegeliano, a ideologia realista de Antero previa que a Razão fosse capaz de manifestar-se e retornar a si própria, o mesmo caminho empreendido pelo Espírito Absoluto, que universaliza as singularidades apreendidas pelos sentidos através da Razão. Em outras palavras, a linguagem, produto do Espírito, transforma o finito da experiência com o mundo em absolutidade para ser manifestado mediante uma forma estética através do fazer artístico. Essa era a pretensão ideológica realista de Antero.

Como salienta Vânia Lísia Fischer Cossetin (2007), em sua tese intitulada *O problema da Linguagem no sistema Hegeliano – O paradoxo do absoluto*

incondicionado e exprimível, a linguagem assume, em Hegel, a mediação legítima entre o sensível e o inteligível. Essa pretensão hegeliana, que Antero absorve e deseja empregar em uma linguagem literária, uma forma estética que mediasse o temporal e o eterno, uma linguagem capaz de exprimir o Absoluto, torna-se inadequada para a exposição da ideia pura, haja vista que a expressão plena da Ideia absoluta, tal como afirma Fischer Cossetin (2007), exige necessariamente uma linguagem a altura dessa mesma absolutidade.

Por esse motivo, percebemos em Antero o distanciamento da experiência sensível em prol de uma idealidade que é a condição mesma da inteligibilidade do Espírito. O ponto trágico anteriano encontra-se na incapacidade de exprimir a interioridade, haja vista que o movimento do Espírito, de apreensão e manifestação, realiza-se duplamente: uma interiorização da realidade e logo uma exteriorização racionalizada, cuja expressão é tornada possível através de uma linguagem conceitual, dessa interioridade cujo propósito é dizer a realidade objetiva. A finalidade de Antero enquanto um realista era encontrar uma linguagem articulada mediante a qual as sensações interiores se tornassem conceitos, uma vez que, manifestando-se por meio da linguagem do Espírito, a consciência eleva-se desde sua singularidade abrindo-se ao universal. Por isso encontramos, na poesia anteriana, esse jogo do “eu” para “nós”, essa projeção da individualidade na universalidade, uma vez que o poeta acreditava que a sensação poderia ser universal, aquilo que sentia era também o que todos estavam sentindo.

Só nós, só nós, a raça triste e cega,
Que a três palmos do chão nem aparece (O.M., 1875, p.20)

.....
Se um dia chegaremos, nós, sedentos,
A essa praia do eterno mar-oceano (O.M., 1875, p.27)

.....
Nós vimos esse deus e a nossa bocca,
Não sabendo quem é, chamou-lhe Idéia! (O.M., 1875, p.119)

É, pois, através da linguagem, como mediadora, que o Espírito exterioriza-se. Em Antero, essa exteriorização dar-se-ia mediante uma forma estética pura. Era a objetivação da subjetividade, a ascensão do finito, do sensível, do particular ao conceito, ao infinito, ao absoluto. A consciência intencional não vê além da experiência momentânea. A consciência tende a fixar-se no singular ao invés de buscar o universal. É justamente a linguagem a responsável por fazê-la transcender

seus próprios limites, na compreensão de Antero. Contudo, o dilema trágico em Antero, cujo sistema hegeliano também não fora capaz de solucionar, é justamente a ineficácia da linguagem enquanto mediadora do finito e do absoluto. Se a linguagem encontra-se em íntima relação com a finitude, como poderia ser capaz de também manifestar o Absoluto?

Percebemos, portanto, na expressão poética anterioriana um conflito entre real e ideal, sendo aquele insuficiente como meio de expressão deste. A matéria do real é espiritualizada, superada enquanto algo intuitivo, finito, momentâneo para, em seguida, manifestar-se como uma forma capaz de oferecer uma experiência verdadeira do real, o que só seria possível mediante a linguagem. Porém, o sensível, a realidade externa à consciência humana não pode ser expresso pela linguagem mesmo no mais simples indicar de um objeto com a intenção de afirmar sua existência, haja vista que o pensamento transforma o sensível que é apreendido pelos sentidos, torna-o algo novo, não apenas reproduz. Sendo assim, a apreensão e manifestação total e plena da realidade objetiva torna-se, logo, impossível.

Vale salientar que essas duas dimensões – mundo e linguagem -, em Antero, não são excludentes, mas superpostas, conquanto perpassadas por um mesmo princípio racional. Ao contrário do que afirma Ângelo Monteiro (1992), sobre existir em Antero um embate entre sentimento e razão, o que pervagamos na produção lírica anterioriana é o conflito entre o real e suas exigências morais. Há uma cisão entre Ideia (aos moldes hegelianos, de quem herdou a concepção) e a existência concreta, ou seja, a forma mediante a qual essa moralidade absoluta e pura poderia ser expressa.

Observamos, portanto, que a linguagem, em Antero, encontra seus limites para dizer o mundo. Essa perspectiva manifesta-se na filosofia de Ludwig Wittgenstein, pensador austríaco nascido em Viena, responsável pelo giro filosófico no século XX, ao dissertar em sua obra *Tractatus Logico-Philosophicus* sobre a relação da linguagem com o mundo e a possibilidade de coincidência entre linguagem e realidade, a nuance da dialética trágica anterioriana entre Ideia e Natureza, pensamento e linguagem, expressão do pensamento e forma estética.

Conforme Wittgenstein, Se a função da linguagem é descrever a realidade, uma vez que coisa alguma pode existir fora da linguagem, o que ela não é capaz de dizer não existe, pois, no mundo; ou seja, “os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, *Tractatus*, §5.6). Nesse sentido,

existiria uma única forma entre realidade e linguagem uma vez que esta última é o espelho do mundo e apenas através dela poder-se-ia compreender a realidade. Eis o dilema anterior entre a Beleza e a manifestação da Beleza em sua plena e máxima expressão para espelhar o mundo, alcançar a objetividade realista.

Sob esta ótica, a linguagem seria um arcabouço de proposições mediante as quais faz-se possível descrever ou figurar estados de coisas possíveis. Se não sou capaz de expressar por meio da linguagem algum estado, conseqüentemente este não existe, haja vista que o sentido das proposições é justamente descrever coisas que sucedem na realidade. A linguagem é a completude das proposições e constitui uma figuração da realidade, pois, “a proposição é figuração da realidade. A proposição é modelo da realidade tal como a pensamos” (WITTGENSTEIN, *Tractatus*, §4.01). Contudo, em Antero, percebemos uma falha, um limite, como salienta Wittgenstein, na linguagem enquanto espelho da realidade, como instrumento mediante o qual eu dou existência ao mundo.

Para Wittgenstein, a proposição é a própria expressão do pensamento e possui com este e com a realidade algo em comum: a estrutura lógica. Pensamento e linguagem são uma e a mesma coisa; o pensamento é constituído por uma forma lógica complexa que interliga nomes, signos, objetos. Nesse movimento percebemos a encruzilhada do pensamento dialético anterior que se encaminha para um processo trágico: a linguagem limita-se tão somente a dizer e mostrar; não é possível dizer ou mostrar a forma lógica comum à realidade e ao pensamento, que é justamente a síntese buscada por Antero, que permitisse, logicamente, a expressão filosófica sobre a natureza das coisas, do mundo, de Deus; os valores morais, o sentido da existência. Em outras palavras, Antero buscava uma síntese lógica pela qual explicar estados de coisas não possíveis, ou seja, que não estavam no mundo, mas, antes, transcendia-o e que, por isso mesmo, careciam de sentido.

Pelo fato de Antero buscar uma forma mediante a qual expressar seu pensamento filosófico o que, conforme Wittgenstein, é ele próprio uma crítica à linguagem, a filosofia não seria capaz de dizer coisa alguma sobre a realidade, acerca do mundo. Nesse sentido, a filosofia da linguagem de Wittgenstein auxilia na compreensão da dialética trágica anterior, uma vez que estabelece limites que impedem o indivíduo humano de dizer coisas que seriam em si mesmas indizíveis. Tal como afirma Wittgenstein (*Tractatus*, §7): “O que não se pode falar, deve-se calar”. E Antero se cala.

O livro dos *Sonetos* demonstra, em sua fase final, que abrange os poemas a partir de 1874 até 1884, percorrendo uma temporalidade de dez anos, que o poeta, poema a poema, vai silenciando. Não encontramos mais o barulho e o movimento que percebemos nas *Odes*; adentrando os *Sonetos*, identificamos um lugar ermo, esvaziado, silencioso que vai, soneto a soneto, calando-se até findar completamente. A partir de 1884, Antero abandona completamente a escrita de poesia; publica ainda dois tratados filosóficos, os quais também serão por nós utilizados ao longo de nossas análises, contudo, refere-se em cartas aos amigos sobre sua angústia em não conseguir encontrar uma forma que o satisfizesse enquanto arma pela qual pudesse expressar sua filosofia. Essa situação levá-lo-ia à mingua, desembocando em seu suicídio, em 1891, no mesmo lugar onde nascera.

No prólogo do *Tractatus*, Wittgenstein afirma o objetivo do livro, que é:

[...] traçar um limite para o pensar, ou melhor – não para o pensar, mas para a expressão dos pensamentos: a fim de traçar um limite para o pensar, deveríamos poder pensar os dois lados desse limite (deveríamos, portanto, poder pensar o que não pode ser pensado. (*Tractatus*, Prólogo, p.131)

Percebemos em Antero que sua dialética trágica entre Ideia e Natureza expressa-se justamente no limite da linguagem, a forma, como expressão do pensamento, como tradução dos dados imediatos da experiência sensível que chegam à consciência. Antero pretendia encontrar a síntese lógica que permitisse dizer o indizível, pensar o impensável, trazer para a concretude aquilo que é próprio da transcendentalidade; representar o infinito por meio do finito, o eterno através do transitório. Antero entendia a Ideia enquanto o indizível, o impensável, o incognoscível; nesse sentido, não poderia ser visto como um metafísico, uma vez que o discurso metafísico é o que fundamenta o dizível, o pensável, o cognoscível, situando-se, por isso mesmo, para além dele.

Uma vez que a linguagem, ou seja, o pensamento – constituído por proposições lógicas – mostra-se insuficiente para “dizer” o mundo, “mostrar” a realidade, o poeta recorre às imagens, principalmente da natureza, para espelhar a concretude, com a finalidade de figurar a realidade. Entretanto, a dimensão estética buscada por Antero, essa Forma pura através da qual expressar a Ideia pura, não satisfaz o âmago do escritor. O limite da linguagem enquanto forma para traduzir a realidade se constitui no aspecto dialético em Antero de Quental e o uso da

Natureza para traduzir filosoficamente a Ideia conduz o poeta a um processo irreversível cuja única síntese possível é a morte.

Verificamos, portanto, três movimentos que constituem a ideia trágica em Antero de Quental, o limite da linguagem para dizer o mundo, o limite da forma para comportar o pensamento. Em um primeiro momento, percebemos a influência do sistema hegeliano, principalmente no que diz respeito às concepções de Hegel sobre Ideia e História. Em Hegel, existem três grandes momentos no devir dialético que constitui a realidade: a Ideia, a Natureza e o Espírito Absoluto. A Ideia é o princípio inteligível da própria realidade; a Natureza, por seu lado, é a substancialidade da subjetividade da Ideia, a exteriorização da Ideia no espaço e no tempo; o Espírito Absoluto, por sua vez, é o movimento de retorno que a Ideia perfaz de volta a si mesma alcançando autoconhecimento.

A primeira fase da dialética hegeliana se constitui pela Ideia em si mesma, uma concepção que enxerga a Ideia enquanto uma *mônada* aos moldes leibnizianos. Fechada em si, não permitindo que coisa alguma externa a si própria lhe adentrasse o interior, a Ideia-mônada de Hegel colocava-se em movimento por uma força interna, um mecanismo lógico próprio. Desenvolve-se interiormente em um processo dialético:

A Ideia não é estática, mas dinâmica; ela dá origem, por sua própria dinâmica interior, a tudo que existe. Toda existência é a manifestação, a realização da Ideia. Apenas por ser realizada é que a Ideia recebe toda a sua realidade e apenas por conter a Ideia é que o que existe obtém sua completa existência. (HEGEL, 1999, p.12)

A Ideia é a dimensão dos conceitos lógicos puros que representam os esquemas do mundo da Natureza e do Espírito. É anterior a estes, contudo apenas logicamente. Quando a Ideia alcança o fim de seu desenvolvimento abstrato, transforma-se em Natureza, atira-se para fora de si, concretiza-se na realidade, passa de em-si para fora-de-si. Essa é a fase que se mostra como antítese à tese, que é a Ideia.

Na fase da Natureza, a Ideia perde sua pureza lógica, entretanto, logra uma concretude que antes não possuía. Enquanto Natureza, a Ideia também desenvolve-se seguindo mecanismos interiores lógicos, indo das mais ínfimas formas do mundo natural até às formas mais complexas. Por fim, ao concluir sua fase de Natureza, esgotada sua fecundidade, a Ideia concretizada volta a si própria, faz um movimento

de retorno a si mesma, toma autoconsciência de si enquanto Espírito Absoluto ao alcançar o autoconhecimento. Aqui habita a síntese geral dos opostos (Ideia e Natureza).

Enquanto Espírito, ou seja, a Ideia em si mesma autoconsciente, a Ideia também desenvolve-se seguindo os mecanismos do sistema triádico hegeliano: tese, antítese e síntese. Contudo, a partir de agora, a Ideia em si mesma autoconsciente agirá mediante o Homem (subjetivo), desdobrando-se na sociedade (objetivo), até alcançar o absoluto (Deus). Por último, o Absoluto desdobra-se, através da consciência humana em Arte (expressão do Absoluto na dimensão estética), Religião (expressão do Absoluto na dimensão mítica) e Filosofia (expressão conceitual, lógica e plena do Absoluto).

O Espírito subjetivo, a consciência humana, a individualidade concreta e singular, emerge a partir da consciência histórica. O Espírito subjetivo compreende, pois, três graus dialéticos: consciência, autoconsciência e Razão. Quando a dimensão da Razão é alcançada, surge a consciência da unidade dos opostos: eu/não-eu, verdadeiro/falso, real/ideal. No primeiro movimento que percebemos em Antero, sua tragicidade inicia-se no ponto em que o Espírito Absoluto, através da consciência humana - após esta haver atingido a Razão e, conseqüentemente o conhecimento da unidade que subjaz nas multiplicidades – busca se expressar através da Arte, da Religião e da Filosofia. Nessa encruzilhada começamos a perceber que a dialética trágica de Antero toma forma.

A busca por uma forma estética ideal capaz de uma síntese que aglutinasse as espiritualidades cristã e budista, a demanda por uma forma através da qual conseguisse expressar seu pensamento filosófico, cada vez mais complexo, fez de Antero um indivíduo angustiado por sua própria existência. Não conseguiu concatenar a forma às suas exigências morais. Mediante essa questão, podemos salientar o segundo movimento que edifica a tragicidade em Antero: a tragédia dá-se puramente no âmbito da Razão e da impossibilidade de expressar o pensamento poético-filosófico por meio de uma forma que satisfizesse o âmago do poeta. Isso deve-se ao fato de que, o poder que impele a Ideia na direção de um processo trágico, em Antero, não se expressa pela carência de um plano de imanência, a falta de uma dimensão objetiva; mas, antes, a própria existência do indivíduo.

Reconhecemos um paralelo entre a tragicidade dialética em Antero e a filosofia do trágico do filósofo alemão Karl Wilhelm Ferdinand Solger. Segundo Peter

Szondi (2004), ao analisar a ideia do trágico em Solger, afirma que a Ideia, no pensamento do filósofo, é arrojada para o trágico porque afasta-se do eu do sujeito enquanto lugar de liberdade, deslocando-se para a dimensão do divino, do transcendente. Reconhecemos, nesse ponto, o segundo movimento trágico de Antero, pois a dialética trágica é intrínseca ao existir humano. Para Solger (apud SZONDI, 2004, p.46):

Somos enredados na trama da existência, cuja vida se desvia da Ideia, tornando-se perdida e nula. Essa existência só pode ganhar significado, conteúdo e valor quando a Ideia divina se revela em seu interior. Mas tal revelação só é possível por meio da supressão (*Aufhebung*) da própria existência.

Conforme Solger, encontrando ecos na poesia anterior, a derrocada do indivíduo não é mais fruto de uma mera causalidade, mas da certeza de que a existência humana não suporta o eterno ao qual o humano é impelido. Essa cisão interna no eu-lírico anterior, que participa do eterno, do que há de mais elevado e, no entanto, necessita existir na imanência, produz o sentimento trágico existencial.

Percebemos essa tragicidade entre Ideia e existência na concepção estética de Antero, a qual pretendemos analisar com a finalidade de demonstrarmos nossa hipótese. No dilema do poeta com a forma, o pensamento filosófico enxergado como elemento real, encontramos essa dialética trágica que sustenta a Ideia como expressão divina. O real, a forma – em que o divino, o eterno, o sublime, o infinito pode ser enxergado – constitui-se enquanto aniquilamento do próprio eterno, do próprio infinito, haja vista que a Ideia não pode só aparecer em si mesma, como também pode desdobrar-se nas oposições da existência. Para Solger, tudo pode ser reconhecido em seu oposto.

O limite da linguagem para manifestar a experiência com o ideal adquire, em Antero, lampejos da filosofia neoplatônica de Plotino e sua concepção de Uno e da Beleza como inteligível, enquanto emanção dessa ordem lógica. Para Plotino (*Enéadas* V, I, 4, 16-23), a Alma e, portanto, todas as manifestações dessa Alma – as almas -, são imagens do Intelecto, o *nous*, o Inteligível, que é, por sua vez, uma expressão do Uno, a Unidade. A Alma é dotada de intelecção, mas é inferior ao *nous*, ao princípio inteligível que, em Hegel, é o Espírito autoconsciente que age por meio das consciências dos homens históricos, as almas. Uma vez que a dialética recebe seu fundamento do intelecto, mas, por outro lado, é uma prática discursiva

da alma/consciência humanas, seu objetivo é conduzir o indivíduo à Unidade, ao Uno, como definira Plotino.

Para Loraine Oliveira (2007), em seu trabalho que disserta sobre a lógica e a dialética no pensamento de Plotino, a Alma possui três atividades básicas, quais sejam, entender o que lhe é anterior, conservar-se e agir sobre o que lhe é posterior. Essas atividades correspondem, na alma, à dialética, ao pensamento discursivo e ao raciocínio, fazendo o cotejo das impressões sensíveis com as inteligíveis. O pensamento discursivo torna-se dialético na medida em que vai realizando as práticas e operações dialéticas. Entretanto, como salienta a autora, a dialética provém do mundo inteligível e volta-se para ele, enquanto a lógica situa-se no âmbito de uma prática própria da alma agindo sobre o mundo sensível.

Nas *Enéadas* (I, 2, §19), *Sobre as Virtudes*, Plotino afirma que nem todos os homens são capazes de alcançar o inteligível, uma vez que a dialética – meio através do qual o sujeito pode atingir a Unidade –, é um método de purificação ética, uma disciplina mediante a qual alma pode alcançar o Bem. Vejamos lampejos da visão anterior, dessa forma ideal a qual pretendia chegar através da dialética que herda de Hegel. A linguagem que, necessariamente passa pelo crivo do *Espírito*, do Inteligível, era o alcance dessa Unidade, dessa Universalização absoluta a qual procurava.

A dialética, em Plotino, bem como o será em Hegel, de cujo pensamento Antero é herdeiro, é uma disposição que, por meio do discurso, da linguagem, aclara o que inteligível, uma vez que versa sobre o ser. Plotino (*Eneádas* V, 5, §32, 5, 22-25), salienta a gênese da linguagem com a gênese do próprio Intellecto. O Intellecto ou *nous*, princípio inteligível, tenta imitar o Uno e manifesta-se em ente, ser, essência, lugar. Para Loraine Oliveira (2007), tais expressões significam a vinda à existência de quem as pronuncia. As palavras *noéticas* constituem a forma das palavras sensíveis. Conforme a autora, no inteligível, ser e dizer se implicam reciprocamente. Contudo, no que diz respeito à linguagem a nível humano, o *noético* não implica propriamente o ser, mas o dizer pode desdobrar o ser na sucessão lógica. Em outras palavras, a linguagem humana materializa as formas das palavras inteligíveis. Segundo Plotino, a linguagem corporifica, exterioriza o inteligível, mas possui um limite.

Por essa razão, nas *Enéadas* (IV, 7, 10), Plotino diz que a natureza do inteligível será percebida por aqueles capazes de a examinarem em seu estado de

pureza, ou seja, livre da ligação com o sensível. Quando isso acontece, alcança-se a contemplação do inteligível, da Unidade, da absolutidade, do *Espírito*. Nas *Enéadas* (IV, 8, 1, 1-11), Plotino disserta sobre os momentos em que sai do corpo – dimensão sensível - e desperta para o mundo inteligível, fundindo-se ao intelecto:

Muitas vezes, acordando do meu corpo para mim mesmo, vindo a estar, por um lado, fora das outras coisas e, por outro, dentro de mim mesmo, vejo uma admirável beleza. Neste momento, acredito ainda mais pertencer à parte superior [dos seres]. Atualizo uma vida superior, vindo tanto a ser uma mesma coisa com o divino, quanto a me estabelecer nele, chegando àquela atividade e estabelecendo a mim mesmo acima de todo outro inteligível. Depois desse repouso no divino, descendo do intelecto ao raciocínio, fico perplexo a respeito de como alguma vez e agora mesmo desci, bem como a respeito de como a minha alma veio a estar dentro de um corpo, apesar de ser tal como se manifestou por si mesma, mesmo estando em um corpo.

Percebemos a influência platônica muito mais forte no pensamento de Antero, haja vista que era um idealista e, como tal, herdeiro de uma toda uma linha de pensamento que encontra ecos no neoplatonismo de Plotino, bem como no formalismo kantiano e na dialética hegeliana, sua principal influência. Observamos, portanto, o lema anteriano com a linguagem, como se a realidade fosse produzida pela linguagem e não um reflexo dela. Antero, partícipe da linha idealista da filosofia, possuía um modo particular de conceber o mundo: sua visão da realidade reduzia esta a ser um mero produto da linguagem, ou seja, o mundo era constituído pela consciência humana, pelo *nous*, pela Ideia, pelo intelecto, o inteligível.

A própria hipóstase plotiniana, os graus entre a dimensão do sensível e o inteligível, encontra-se manifesta nas imagens entre luz/sombra, terra e céu, ondas do mar e areia, na qual a noite, a areia, o pó, a terra emergem como sendo a dimensão do sensível e o vento, a onda, o céu, a luz, etéreos, surgem como expressões do intelecto, do inteligível, da Ideia, que não possui forma.

Plotino (*Enéadas* I, 6,6 e I, 6,9) compara o Uno ao Sol, que emana a luz indiscriminadamente, sem diminuir a si mesmo. Segundo as hipóstases, primeira emanção do Uno é o *nous* (a Mente); em seguida vem o *Logos* (a Ordem, o Intelecto, a Razão). A partir do *nous* procede a Alma do Mundo (*anima mundi*), que Plotino subdivide em superior e inferior, identificando o aspecto inferior da Alma com a Natureza. A partir da Alma do mundo procede as almas humanas individuais, e, por último, a Matéria, no nível mais baixo do Ser e, portanto, o nível menos aperfeiçoado do Cosmo, a dimensão do sensível. A criação material possui natureza divina haja vista que ela deriva do Uno, através do *nous* e da Alma do Mundo. É pelo Bem ou por meio da Beleza (que em Antero são sinônimos) que

devemos reconhecer o Uno, a unidade, inicialmente na matéria e depois nas Formas eternas e imutáveis. Portanto, Plotino dividia o universo em três hipóstases: o Uno, o *nous* e a Alma do mundo.

O Uno, segundo Plotino (*Enéadas*, I, 6, 9), é a unidade, o "além do Intelecto" e sua principal característica é a indivisibilidade. É em virtude do Uno que todas as coisas são coisas. O *nous*, é uma emanção do Uno, é a mente, o intelecto, a Razão. A *Alma do mundo*, que procede do *nous*, é o princípio que manifesta-se multiplicando-se em todos os entes particulares do mundo sensível. Sendo assim, a partir da Alma procedem as almas e formas dos seres sensíveis, constituindo beleza e harmonia, conforme Plotino (*Enéadas*, IV, 4, I). Percebemos a herança plotiniana da própria filosofia de Hegel.

Plotino expressa em sua *Enéadas* o limite da linguagem para comunicar acerca do Uno, embora haja uma necessidade de fazê-lo. A própria experiência de vida plotiniana desfaz-se em um silêncio existencial. Para Plotino (*Enéadas*, VI, 7 [38]), como salienta Simone Marinho (2002) o raciocínio (linguagem) é insuficiente tanto para narrar a experiência com a unidade bem como para descrever sua natureza. A Beleza anterior, a qual deseja expressar, possui lampejos com a experiência do Uno plotiniano.

De certo modo, a dialética de Plotino entra em desacordo com a dialética hegeliana. Se, para Hegel, a linguagem é a única realidade verdadeira que possibilita o conhecimento do mundo concreto justamente pela tradução do real em conceitos universalizantes (pretensão de Antero), para Plotino, por outro lado, essa apreensão por meio do conceito não dá conta da experiência com o inteligível haja vista que o conceito só é capaz de abarcar aquilo que é limitado, o que possui forma. Contudo, a unidade, a Beleza é um princípio indeterminado. Uma vez que estamos em contato com mundo sensível o retorno ao inteligível dá-se por vias que estão fora do âmbito da linguagem, afastando-nos das multiplicidades da linguagem e aproximando-nos do silenciamento. O percurso perpetrado por Antero em seu fazer poético. Diz Plotino sobre a impossibilidade de se dizer a unidade:

O Uno não podemos ter nem gnose (o conhecimento em geral), nem aísthesis? (o conhecimento sensível), nem nóesis? nem epistéme, nem conhecimento intelectual, nem ciência; pois há em todas estas formas do conhecer, mesmo as mais elevadas, uma oposição essencial, uma dualidade, um impedimento à assimilação perfeita com o Princípio que é pura simplicidade. (ARNOU, 1967, P.235)

Em outras palavras, a linguagem não consegue expressar a natureza do Uno, da mesma forma que a Beleza anterioriana, tão próxima da noção neoplatônica de Beleza, não pode ser enformada, haja vista que, sendo infinita e inefável não pode ser comportada por uma forma finita e limitada, ideia que se coaduna ao trágico de Solger, bem como ao trágico ligado à linguagem na própria filosofia hegeliana. Como salienta Simone Marinho (ano), a linguagem escrita e falada desempenha um papel importante e eficaz quando diz respeito às realidades inferiores, materiais, múltiplas dos seres e das formas. Contudo, quando se trata do Uno ou da experiência que temos Dele, a linguagem torna-se insuficiente. Segundo a autora:

Essa ideia recai sobre o sentido da unidade do Uno, ou seja, o Uno enquanto unidade não pode admitir uma dualidade, pois admitir isto é quebrar, de alguma maneira, a sua unidade. A mesma forma de pensar vale também para a experiência mística, pois, sendo esta uma assimilação perfeita com o Princípio que é pura simplicidade, deve reinar neste momento somente uma indescritível unidade. (MARINHO, 2002, p.96)

Ainda com a autora, a linguagem, em Plotino – e também em Antero -, enquanto representação do pensamento, coloca-se como um limite entre aquilo que eu quero e tenho necessidade de dizer e aquilo que eu não consigo representar através da linguagem. Por essa razão, salientamos o dilema do poeta com a forma enquanto tragicidade, pois, a Ideia, na medida em que se torna fenômeno, que se expressa por meio da forma – sempre insuficiente porque o que deseja é abarcar o infinito – aniquila-se, é suprimida justamente naquilo no qual realizou-se na primeira vez. Na tragédia anterioriana, é a própria Ideia que é aniquilada, não um mero elemento concreto, temporal, transitório, finito; mas aquilo que o Homem possui de mais elevado, de mais nobre, e que, no entanto, precisa render-se, quebrantar-se, esmorecer, porque a Ideia não pode existir sem ser, sem se reconhecer em seu oposto.

Antero realiza a concepção trágica de Goethe, para quem o essencial do trágico, segundo Peter Szondi (2004), é precisamente o fato de que o conflito trágico não permite nenhuma solução. O movimento dialético trágico dá-se, em Antero, não somente ao nível da linguagem, como também do existencial. Há um dilema entre a expressão de pensamento e a forma concreta pela qual expressá-lo, ou seja, a realidade não comporta o pensado, a linguagem possui seus limites, por essa razão a poesia anterioriana é caracteristicamente imagética; uma vez que a linguagem demonstra ser insuficiente para expressar o pensamento - ou seja, há limites na

capacidade das proposições escritas em traduzir os dados da experiência sensível - o poeta busca na imagem uma maneira pela qual conceituar a realidade, ainda que essa forma se mostre insuficiente para satisfazer o poeta.

Como dito anteriormente, Antero era uma subjetividade particular, porém inserida em uma coletividade que, juntamente com ele, evocava os processos de desintegração da dita sociedade moderna, que tivera lugar a partir do pensamento cartesiano, em pleno Renascimento. Antero não foi A Voz, mas uma voz entre tantas outras que buscaram ler, compreender e manifestar sua visão de mundo mediante uma sensibilidade estética. Querendo recuperar o panlogismo Hegeliano, viu sua Ideia de uma síntese lógica entre materialidade e transcendentalidade sucumbir diante das insolúveis contradições que caracterizam o existir humano.

À sua época, não havia mais espaço para sua visão de um Homem moral ideal, moldado por suas leituras de Kant; um Homem moral kantiano cuja consciência seria instrumento nas mãos da Razão que é a História. E esse Homem moral, cuja superfície das águas da consciência seriam perturbadas pela Ideia, era ele próprio. Antero pusera-se como essa Voz, esse Homem moral, ele era seu próprio ideal de Homem e projetava seu próprio eu no não-eu; indo do eu ao nós tornava-se juiz da humanidade e dava a si próprio o direito de legislar sobre a moral. Perfazia em si a dialética hegeliana: seu eu moral, esse idealismo moral que possuía, saía de si para fora-de-si, convertia-se em ação na realidade, em seu engajamento político e retornava a si mesma autoconsciente para, mediante a sua consciência política, moral, filosófica, agir no mundo através do fazer poético.

O impasse de Antero encontra-se justamente nesse momento. A realidade a qual acreditava um princípio lógico que sintetizaria tudo simplesmente desandara, fragmentara-se em manifestações de subjetividades. O que estava fora do eu, a realidade, o mundo concreto, não interessava mais, ainda que não fosse negado. Agora não havia mais fatos, somente perspectivas. O que importava era como o mundo aparecia à minha consciência e, como tal, ao projetar-se para fora-de-si, a Ideia esfacelar-se-ia, aniquilar-se-ia naquilo que era em si mesma.

A questão da linguagem como forma de expressão dos mundos e, até de certo modo, como representação, tem certo sentido, mas também possui certo limite. A linguagem enquanto espelho da realidade possuía um limite, haja vista que não é apenas representação no sentido de objetividade, mas também é expressão no sentido criativo da palavra porque recria novos mundos. O limite da linguagem em

Antero dá-se justamente em achar que a linguagem, a forma estética, seria uma representação objetiva, portanto um espelho, da realidade.

Percebemos que esse impasse, em Antero, arrastou o poeta para o que Søren Kierkegaard (1979; 2008) denominara, uma geração antes, de *consciência desesperada* e aqui encontramos o terceiro movimento trágico anterior, a síntese dessa dialética existencial, desse dilema entre poeta e linguagem, pensamento e forma estética. Søren Kierkegaard, em seu ensaio *La época presente*, publicado pela primeira vez em 1846, definiu o século XIX, sarcasticamente, de uma geração “essencialmente sensata, reflexiva, desapasionada, encendiéndose en fugaz entusiasmo e ingeniosamente descansando en la indolência” (2012, p.41); uma época na qual sequer um suicida seria capaz de matar-se, haja vista que a profunda reflexão terminaria por afogá-lo; a Razão tornara-se a corda no pescoço de todo um século e começara a estrangular seus diletantes filhos, “os filhos de um século maldito”.

Uma geração que vivia da publicidade, ainda que nada sucedesse; tudo era aparência e publicidade imediatas. A paixão, o sentimento, os instintos, a irracionalidade, a falta de sentido, pareceriam à época coisas ridículas e impensadas para a tão calculada inteligência daquela geração. Por este motivo, o pessimismo, esse sentimento latente na produção lírica anterior, o próprio Antero definiria como sendo não um sentimento ou uma meta a qual almejava chegar, mas um caminho: “É a síntese das negações na esfera da natureza, a luz implacável caída sobre o acervo das ilusões das coisas naturais” (QUENTAL, *Tendências*, 1991, p.12). É perceptível a luta que se estabelece entre a adoção das novas ideias com o intuito de substituir em si as velhas crenças; a substituição do Deus da infância pelo cientificismo positivista e a conseqüente frustração que encontrara ao dar-se conta que a condição existencial humana não possibilita uma síntese lógica capaz de resolver suas contradições.

Este embate entre a tradição e o moderno do qual deriva as teses e antíteses de seu espírito – razão/sentimento, finitude/infinitude, eu/não-eu, Deus/Nilismo – constitui uma consciência desesperada, tal como salienta Kierkegaard (1979; 2008), quando define o desespero humano como sendo o único mal para o qual não há cura, pois a morte, reconhecida pelo senso comum enquanto o maior e o pior dos males da humanidade, não é um mal tão grande e absoluto como o desespero, haja vista que a morte fora vencida por Jesus ao ressuscitar Lázaro.

Essa impossibilidade do eu-lírico anterior de concretizar-se através de uma forma estética, externar-se, sair do em-si, emerge enquanto um sentir melancólico, uma falta de algo que o eu-lírico não é capaz de evidenciar. Tal como salienta Søren Kierkegaard, o indivíduo humano é uma síntese de finito e infinito e, uma vez perdida um destas dimensões, há o desespero. Antero demonstra uma metafisicidade em toda a sua produção poética, uma perda de contato com a dimensão concreta e finita em prol de um Ideal que o atormentara pela vida, haja vista que a realidade, para Antero, só existe de fato na consciência. Por essa razão, a Ideia não pode vir à tona, não consegue entrar no mundo, não é capaz de realizar-se.

Kierkegaard (1979; 2008) compreendia a existência enquanto uma maneira singular através da qual o indivíduo humano experimentava-se no mundo concreto, na mundanidade de mundo. O sujeito particular encontra-se, pois, em privilégio ao ideal de Homem, vai contra qualquer forma que tenha por objetivo apagá-lo enquanto individualidade, qualquer modo de anonimato que queira torná-lo um objeto impessoal. Para o filósofo de Copenhague, o eu – ou o espírito - é uma relação que se relaciona consigo mesmo, que se encontra voltado sobre si próprio:

El hombre es espíritu. Mas ¿qué es el espíritu? El espíritu es el yo. Pero ¿qué es el yo? El yo es una relación que se relaciona consigo misma, o dicho de otra manera: es lo que en la relación hace que ésta se relacione consigo misma. El yo no es la relación, sino el hecho de que la relación se relacione consigo misma. (KIERKEGAARD, 2008, p.33)

Dessa forma, o indivíduo torna-se uma síntese entre corpo e alma, uma relação entre as necessidades naturais do sujeito enquanto corpo - e, portanto, finito, transitório, fenomênico -, e a liberdade da alma: infinita, imortal, permanente, eterna. Temos uma associação corpo/alma que se relaciona com as necessidades naturais e uma associação corpo/alma que se relaciona com a liberdade; uma, pertencente ao mundo do finito; a outra, ao mundo do infinito. As partes integrantes são mortal e imortal.

Sendo o sujeito uma síntese entre infinitude e finitude, entre temporal e eterno, entre necessidade e liberdade, tendo a própria palavra *síntese* um significado que diz respeito a uma relação entre dois termos, o indivíduo ainda não pode ser considerado um eu. O eu não é a relação em si, mas o voltar-se sobre si mesmo, o conhecimento que adquire de si próprio. Para Kierkegaard (1979; 2008), o

eu possui seu fundamento fora de si. Kierkegaard era cristão é, obviamente, esse fora-de-si que seria o fundamento do eu estava precisamente em Deus. Perder esse vínculo com o Criador arrastava o sujeito para o desespero.

Quando falamos de Antero tratamos de um indivíduo que havia perdido a fé, que havia desfeito a ligação entre o eu e o fundamento do eu em algo para além da Razão. Em Antero, era justamente a Razão que fundamentava o eu e essa Razão não estava dentro nem fora, mas em tudo, era a própria História, agindo no mundo mediante a consciência do Homem histórico: ele mesmo. Na poética de Antero, podemos perceber esse movimento que vai da base religiosa, Deus como fundamento de minha subjetividade, à ciência, a Razão como fundamento do eu, única via de acesso a esse eu que é a síntese das contradições humanas. Mas, de onde surge, portanto, a consciência desesperada em Antero? Justamente dessa relação que a síntese estabelece consigo mesma.

O panlogismo de Hegel dissolvia o indivíduo na multidão, submetia-o ao gênero, sacrificava a subjetividade individual a um conceito genérico, reduzindo cada particularidade ao todo. Com a crise da Razão, há a morte da alma, a morte do ser eterno, do eu metafísico que seria acessado pela Razão. Nesse momento, o desespero entra em palco, pois, ou desesperamos por sermos nós próprios, ou seja, aquele eu único que dava uniformidade às incongruências do existir humano, ou desesperamos por não quisermos ser aquilo que Deus - ou a Razão - quer que sejamos. No caso do eu-lírico anteriano, percebemos o movimento do eu que se fratura, descobrindo que, na verdade, não passava de uma ilusão. Não havia coisa alguma que estivesse dando qualquer sentido ou organização aos movimentos da existência e do mundo. O mundo não se coadunava com a Ideia que só existia em sua cabeça.

O eu-lírico anteriano perde a verdadeira relação com o mundo concreto, com a dimensão natural, necessária, causal da natureza e, conseqüentemente, com a consciência eterna de si, pois recai no abismo da finitude desesperadora. No desespero kierkegaardiano, a discórdia não é meramente uma discórdia, mas a dissonância de uma relação que, ainda que esteja voltada sobre si mesma, é fundamentada fora de si. Portanto, quando o desacordo surge, ergue-se até o infinito a fim de encontrar seu fundamento, seja este Deus ou a Razão. O desespero é, pois, a dissensão interna de uma síntese que se fratura e cuja relação concerne a si mesma. Percebemos que a dialética trágica de Antero constitui em si mesma um

movimento que vai de Hegel a Kierkegaard, da luz para as trevas, da Razão para aquilo que se encontrava para além da razão: o absurdo.

A crise do sujeito que desemboca na incompreensão por ignorar que é essa síntese, faz com que o indivíduo apreenda-se a si mesmo levando-o a uma quebra da ideia universal de Homem cuja essência poderia ser alcançada pela Razão. É negado à Razão o poder de fundamentar o indivíduo. Uma vez que se perde aquilo que cria o eu, o desespero, fruto da relação desse eu sobre si próprio, faz-se presente. No eu-poético anterior, percebemos a angústia que emerge dessa relação desesperada, pois no eu subsiste a responsabilidade da qual depende o desespero.

A perda desta consciência de eternidade, pois é isto o que sucede à Antero, da dimensão da infinitude, acarreta uma cisão na relação entre imanência e transcendência. O desespero é a destruição do eu, uma doença mortal que impossibilita a morte do sujeito. A vontade do indivíduo é minar-se, porém é o que não consegue fazer. O eu desespera por não poder destruir-se, devorar-se, libertar-se do julgo.

A consciência desesperada lança contra o indivíduo aquilo o que nele acreditava-se refratário, indestrutível: o eu. Desespera-se, pois, de si próprio. O mal não termina por destruí-lo, é uma tortura sem fim, não pode libertar-se de si. Assim é o desespero, a doença mortal do eu; o desesperado é um doente mortal, constantemente em estado terminal, sem jamais chegar a termo. Uma doença mortal da qual não se morre. Configura-se enquanto uma perturbação, uma inquietação, uma desarmonia, um receio de algo que não se sabe bem o que é, alguma coisa desconhecida ou que o próprio sujeito não ousa conhecer:

Deste modo a consciência, a consciência interior, é o fator decisivo. Decisivo sempre que se trate do eu. Ela dá a sua medida. Quanto mais consciência houver, tanto mais eu haverá; pois que, quanto mais ela cresce, mais cresce a vontade e haverá tanto mais eu quanto maior for a vontade. Num homem sem vontade, o eu é inexistente; mas quanto maior for a vontade, maior será nele a consciência de si próprio. (KIERKEGAARD, 1979, p.207)

Contemplando as multidões a sua volta, submergindo na cotidianidade, nas ocupações humanas triviais, nas preocupações causais da natureza, tentando compreender os sentidos e os rumos do mundo e de si próprio, o desesperado esquece-se de si, não ousa acreditar em si, acha demasiado arrogante sê-lo e lhe

parece muito mais simples e seguro parecer-se aos outros, retornar à superfície, atirar o abismo para debaixo do tapete, não pensar sobre ele; prefere seguir como uma imitação servil, um número, mais uma ovelha no rebanho, confundindo-se na massa difusa e sem rosto.

Entretanto, no fundo, por trás das aparências, a angústia apresenta-se, a consciência desesperada mostra-se quando o eu é suspenso e, com ele, a magia das ilusões dos sentidos. Do momento em que a Razão vacila, o desespero que apenas entreolhava, mostra-se, passa dos bastidores ao palco da existência. Aqui encontramos a angústia existencial anterior, o sentir melancólico, um estado mórbido, caracterizado em seus poemas por abatimento, grande tristeza, desencanto pelo mundo e seus objetos, apatia, até a aniquilação final.

2.3 Por uma Hermenêutica do Trágico

É sabido que a linguagem encontra-se inserida no processo de compreensão e, como tal, ao colocar-se na dimensão da linguagem, a hermenêutica renuncia às suas pretensões de verdades absolutas, possibilitando a abertura de uma série de possibilidades infinitas no que diz respeito aos textos literários e suas interpretações. O método hermenêutico visa, portanto, auxiliar a encontrar possíveis sentidos para a narrativa, objetivando a compreensão e a apreensão das significações dos signos presentes no texto literário.

Ricoeur (1976) concebeu o ato de interpretar como um fenômeno, pois a problemática da escrita se volve um problema hermenêutico quando se refere ao seu oposto complementar: o ato da leitura. Sendo a leitura um fenômeno social, cultural e político, sofre limitações específicas; porém, é parte da significação de qualquer texto permanecer aberto a um número indefinido de leitores e de interpretações.

Maingueneau (2006) diz que a pluralidade das interpretações deve-se ao fato de que, por mais que os intérpretes se esforcem, eles não esgotarão a interpretação. Em outras palavras, os significados para os sentidos nas narrativas literárias não se consomem no ato interpretativo, mas a afirmação de significados abre um leque imensurável e incalculável de possibilidades significativas para os textos.

Ao considerarmos a hermenêutica como teoria e método de interpretação literária, como a tradução e correspondência entre criptografias sígnicas nas

narrativas literárias de maneira a revelar seus sentidos e possíveis significados, podemos refletir a respeito da leitura e interpretação de textos literários, pois faz-se necessário entendermos que a literatura é uma forma de expressão que possui uma língua como alicerce e dispõe também de uma maneira particular de comunicar que patenteia um emprego singular do discurso.

Através da hermenêutica e do conhecimento proporcionado pela descoberta dos sentidos que se apresentam no discurso da narrativa literária, em sua forma e conteúdo e na dialética entre ambas - uma vez que a função da hermenêutica é atribuir significância a um sentido proposto através da linguagem - visamos analisar a estética do sentimento trágico existencial na poética de Antero de Quental, uma vez que o sentido nasce mediante o trabalho do leitor, através da leitura da obra literária e a compreensão vem através de uma abertura ao ser e às questões que a obra coloca.

Utilizando o conceito de *estrutura de sentimento*, de Raymond Williams, para entendermos o aspecto trágico anteroiano enquanto um sentir que diz respeito a toda uma geração, percebemos a poesia anteroiana enquanto uma forma simbólica das relações sociais e políticas evidentes de sua época, na perspectiva da hermenêutica de Fredric Jameson (1992). A narrativa literária pode ser entendida enquanto prática coletiva no interior da qual se codificam, no dizer de Jameson (1992), as soluções imaginárias e formais para os problemas sociais que são, por sua vez, insolúveis.

Frederic Jameson (1992; 1985) percebe que a narrativa literária visa dar soluções estéticas aos problemas sociais insolúveis por si mesmos. O autor compreende que a obra literária, enquanto ato estético ideológico, manifesta as contradições sociais de um tempo, insuperáveis em si próprias, e que encontram um escopo formal dentro do âmbito estético da arte, formalizadas através do fazer artístico.

Há, portanto, uma dialética entre produção cultural e sociedade. A literatura é uma forma simbólica mediante a qual percebemos, criptografadas, as dialéticas do fazer poético em suas contradições políticas, éticas e sociais, imersas nos embates históricos. A forma estética do texto literário emerge enquanto dimensão preponderante de uma análise literária percebida como dialética. Por tal razão, escolhemos como método analítico uma investigação semântico-discursiva da poesia anteroiana com o intuito de pervagarmos esse sentir trágico ao analisarmos as metáforas, os simbolismos, as imagens, o imaginário social e político dentro da

produção lírica anterior, haja vista que tais escolhas se configuram enquanto opções éticas, estéticas e políticas do autor. Como salienta Williams (2011), o fazer literário é sempre uma seleção e resseleção contínua de escolhas específicas.

Fredric Jameson percebe o texto literário como uma confluência no qual converge texto e contexto. Pensa, pois, na primordialidade em se abordar a narrativa como uma produção cujo processo de constituição está belicamente atravessado por deslocamentos do social, do ético, do político, propiciando um conciliábulo que balouça entre sujeito e sociedade – daquele para esta e desta de volta para o primeiro.

A hermenêutica proposta por Jameson faz eco ao conceito de estrutura do sentir de Raymond Williams enquanto uma estrutura no tempo, como sendo certas características comuns de um grupo de escritores em uma determinada situação histórica. Há, portanto, em Williams e em Jameson, uma relação dialética entre o social e o político e o fazer literário. Williams (2011, p.32) define como sendo “as categorias que organizam simultaneamente a consciência empírica de um determinado grupo social e do mundo imaginário criado pelo autor”. Tais estruturas não seriam criadas individualmente, mas coletivamente. Para Williams, bem como para Jameson, o fundamento dessa abordagem encontra-se na crença de que as atividades humanas são uma tentativa de resposta expressiva a uma situação objetiva particular.

Frederic Jameson concebe, pois, a narrativa literária enquanto um ato estético ideológico por si só e as contradições do social, insuperáveis em si mesmas, poderiam encontrar uma rota de fuga formal dentro da dimensão do estético, formalizando-se através do fazer artístico. Pensa, portanto, na dialética entre o fazer literário e sociedade e propõe uma interpretação dialética como a mais razoável. Para Jameson, se a literatura é a construção de uma subjetividade, uma produção cultural de um eu que pensa a si próprio e a realidade, encontra-se ela mesma em uma dimensão ética e política, concretizando uma política e uma ética que estejam em equilíbrio:

A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos. Ela projeta uma hermenêutica oposta às já enumeradas; mas o faz, como veremos, não tanto através do repúdio às descobertas das outras, mas através da demonstração de sua primazia filosófica e metodológica sobre os códigos interpretativos mais especializados, cujas

revelações são estrategicamente limitadas tanto por suas situações de origem quanto pelos modos estreitos ou locais pelos quais constroem os estabelecem seus objetos de estudo. (JAMESON, 1992, p.18)

Como bem apregoa Candido (2006), o artista, em seu fazer literário, dirige seus impulsos criadores para os padrões estéticos vigentes em sua época, fazendo escolhas políticas e éticas no que diz respeito às temáticas, formas estéticas, configurando uma síntese do agir artístico sobre o meio e o inverso também. Para Candido (2006), a literatura configura-se, dessa forma, enquanto expressão de uma realidade profundamente radicada no próprio escritor antes mesmo de radicar-se em conceitos, noções ou teorias. Existe um vínculo que une arte e sociedade, bem como há a necessidade, por parte do social, de se reconhecer a posição e o papel da Literatura – assim como do próprio escritor em seu fazer literário -, ainda que os fatores sociais que atuam concretamente no fazer artístico não sejam suficientes por si mesmos para explicar a obra de arte.

A partir da hermenêutica pensada por Fredric Jameson, na qual encontramos a proposta de uma interpretação dialética entre o fazer literário e os fatos do social e do político, pretendemos investigar a presença de uma estrutura de sentimento trágica na poesia de Antero de Quental. Para defendermos nossa tese, levantamos a hipótese de um movimento em três atos que constitui a dialética trágica anterior: a primeira, situa-se no conceito de Ideia que Antero herda da filosofia hegeliana: a Ideia enquanto tentativa de explicar que a realidade e a História são determinadas por uma lógica universal anterior. Em Antero, tal Ideia encontrava-se no âmbito moral do Homem, o poeta criara um ideal de Homem moral o qual via em si próprio.

Em um segundo momento, percebemos a não conjugação desse ideal com a realidade fora da consciência do poeta. Há uma quebra entre as dimensões do social e da realidade concreta, entre o que há de eterno no indivíduo humano e a vida palpável, física da realidade fora de sua consciência na qual precisa viver; a síntese entre imanência e transcendência que Antero buscara não se mostra possível, frustrando-o. O ideal moral que trazia em si, herdeiro da filosofia kantiana, e que agiria na História trazendo a revolução a Portugal, não é capaz de realizar-se, haja vista que, a Ideia, ao tornar-se fenômeno, ao sair de si mesma para fora de si, aniquila-se no que realizara primeiramente. A linguagem mostra seus limites para espelhar a realidade.

O terceiro movimento da tragicidade anterioriana, a síntese dessa circularidade trágica – uma circularidade aos moldes da tragédia ática -, é a consciência desesperada kierkegaardiana. Sendo a dialética uma relação da síntese do eu consigo próprio, conhecendo a “doença mortal”, somos capazes de distinguir o desespero humano: se o nosso eu tivesse sido estabelecido por nós mesmos, iríamos desejar desembaraçar-nos do nosso eu, e não poderia existir esta outra: a vontade desesperada de sermos nós mesmos. Contudo, para Kierkegaard o nosso eu fora estabelecido por Deus, que criou a nossa maneira de ser, e por isso que não seria possível querermos ser nós mesmos se fôssemos nós próprios que tivéssemos nos criado, por que essa relação já teria ocorrido logo quando inventássemos nossa essência.

Nesse sentido, para Kierkegaard a única maneira de superarmos o desespero seria entrar em contato com quem criou a nossa essência, ou seja, com Deus, o que só poderia ser possível para o cristão, que é o único tipo de homem que conhece o verdadeiro Criador. Essa é a fórmula que descreve o estado do eu, quando deste se extirpa completamente do desespero: Orientando-se para si mesmo, querendo ser ele mesmo, o eu mergulha, através da sua própria transparência, até o poder que o criou.

Porém, Antero já não possuía mais a Deus; frustrada a Razão enquanto instrumento para explicar o mundo, a História e o próprio eu, o eu anterioriano esvaziara-se, não havia qualquer coisa com a qual entrar em contato. Era o Niilismo e sua conseqüente angústia. A busca humana por um sentido existencial e o silêncio do universo como resposta às inquietudes humanas.

Interpretar uma obra literária permite abrir-se para um mundo completamente novo e único, a via hermenêutica pode permitir um olhar singular sobre esse ato interpretativo em busca dos sentidos do texto, permitindo o mundo do leitor interagir com o mundo da narrativa. Mediante a relação entre realidade e ficção, a obra literária adquire uma nova significação da realidade, pois o leitor vê-se projetado nela, transcendendo a imanência do texto. O leitor não apenas lê o texto como também lê a si próprio através do texto.

3 A DIALÉTICA TRÁGICA DE ANTERO DE QUENTAL

3.1 Não desejam mais leis que o Infinito! – As Odes Modernas

Sabemos que, no texto literário, há uma relação triádica entre realidade, ficção e imaginário, ainda que a realidade não se esgote nas referencialidades da narrativa. No que diz respeito à produção lírica de Antero, ao tematizar o mundo o poeta, tal como salienta Fredric Jameson (1992), faz suas escolhas éticas, estéticas e políticas dentro de sistemas conceituais de sua geração. Contudo, ao mesmo tempo, transpõe as fronteiras com a finalidade de rearticular os elementos escolhidos em um novo panorama.

A poesia anteriana emerge da síntese entre elementos que, na realidade, possivelmente não estariam juntos, mas que, através do processo do imaginário na realidade, é possível apreendermos a manifestação da visibilidade do poeta sobre o mundo. A poesia de Antero evidencia os conflitos entre regimes de imagens que o poeta expressa a partir do plano de imanência, mediante imagens da natureza com o intuito de tecer conceitos cuja finalidade é dar conta da falta de sentido da própria imanência.

Esses regimes de imagens e sons servem como iscas para provocar uma junção entre forma, imagem e acústica, haja vista que suscitam no leitor uma interpretação conceitual. A poesia anteriana cria uma síntese por meio da conceptualização do mundo, imbricando forma e conteúdo com o objetivo de obter uma obra sublimada pela beleza estética, utilizando efeitos sonoros e imagéticos para criar tais conceitos.

Pervagando a produção literária de Antero, percebemos em suas duas principais obras, *Odes Modernas* (1865) e *Sonetos* (1886), uma dialética entre luz e sombra que demarca a relação do poeta com a linguagem, a forma estética mediante a qual expressaria a Beleza. No que diz respeito às *Odes*, encontramos a predominância de uma poesia solar, ainda que também esteja presente a imagética noturna. A preponderância da imagem diurna emerge como a dimensão do não-eu, da materialidade, da imanência, da racionalidade, do cosmo ordenado, do mundo como representação; é a Natureza, a dimensão da Ideia que se reconhece em seu oposto.

Interessante se faz notar, em Antero, a junção da imagem solar com o

conceito de Razão:

E as trevas da nossa alma,
A nossa cerração,
Oh! Como desbarata
A aurora da razão!

Mas se a razão, surgindo,
Nossa alma esclareceu,
Também tu, sol, no espaço
Surges, razão do céu...

A razão, a dimensão iluminada, expressada pela imagem da luz, da aurora (a luz que recém nasce, que ainda estava jovem), possui elementos qualitativos, significativos e simbólicos. O dia lembra luz, claridade, distinção. No antigo Egito, o deus Rá, o sol, era adorado como dador da vida, o mantenedor da ordem, do cosmos. Se em sua viagem noturna, na barca solar, não fosse capaz de lutar contra as forças do caos – representada pela serpente *Apófis*, um monstro ctônico, e aqui aparece a oposição terra/céu -, o universo estaria condenado à obscuridade. A noite, portanto, no Antero coimbrão aparece como metáfora para o confinamento da consciência do poeta entronado pela estética romântica.

Percebemos nos trechos citados acima a dualidade luz/sombra que intensificar-se-ia na fase dos Sonetos, porém que já está presente em sua juvenília. Se nas *Odes* temos o desejo de um descerrar das trevas da alma, ou seja, da consciência, a chegada da aurora da Razão que autoconscientizar-se-ia mediante a ação dos sujeitos históricos, nos *Sonetos*, ao contrário, teremos o predomínio de uma poesia marcadamente noturnista; essa aurora racional que surgiria para esclarecer, trazer à luz, não se completa, jamais chega, de fato, a nascer.

O sol era o símbolo da própria civilização, da ordem, da diferenciação, da individuação. Não havendo luz, ou sendo a luz uma ilusão, tudo que ela representava caía também por terra. Assim como a imagem do sol aparece unida ao conceito da Razão, também a terra (metaforizada por Antero muitas vezes na imagem do pó, poeira, areia) representa essa dimensão estática, de prisão, de grilhões, uma vez que prende o indivíduo humano a si. Se a terra emerge como prisão, o céu é a própria ideia de liberdade, é o espaço infinito, é a eternidade, é o etéreo. Em Antero, os pares céu/terra, claridade/obscuridade manifestam o dilema do poeta com a forma: a terra é o obstáculo que alude à linguagem e às estéticas presentes à época; o céu transforma-se nessa forma pura obstinadamente buscada pelo poeta, porém jamais alcançada.

O eu-lírico anterior encontra-se com os pés fincados sobre a terra, faz-se necessário libertar-se dela para alcançar os céus. A terra, na poesia anterior das *Odes*, adquire essa dimensão da linguagem que limita a expressão do pensamento do eu-lírico; é o limite, a fronteira. Em Antero, a imagem do céu adquire todo o poder da liberdade pela vastidão e infinitude de sua iconicidade. E tal como a luz, que emerge no sol, na aurora, na manhã, o espaço infinito - que aparece no céu, no mar - simboliza a própria liberdade do fazer poético, da dimensão criativa do poeta sem as amarras das formas estéticas pré-estabelecidas. Abandonar a terra e ganhar os céus; livrar-se das trevas e ser banhado pela luz... a luz não pode ser contida em formas, é o que é, não se enquadra nem se limita, estende-se por todas as partes:

Por isso é que me alegras,
Ó luz, o coração!
Por isso vos estimo...
Tu, sol, e tu, razão!

É cabível que Antero, um realista e não só isso, fundador do movimento estético do Realismo em Portugal, haja encontrado na iconicidade da luz a metáfora perfeita para expressar seu pensamento. Primeiramente, temos presente a própria filosofia Iluminista de cujos pensadores muitas ideias são herdadas por Antero; em segundo lugar, como a própria simbologia da luz revela, o indivíduo pode ver, enxergar aquilo que não é “si mesmo”, tem acesso ao não-eu, ao que está fora do ego, e que era justamente a ideologia realista. Na ausência de luz, pelas próprias circunstâncias que limitam o sujeito, o indivíduo adentra-se, volta-se para si próprio, para o eu, uma vez que o que se encontra externo está também fora do alcance da visão, o que caracterizava a estética romântica, esse distanciamento do eu romântico com o que estava externa a si. Essa luz anterior, sempre prestes a nascer, a noite prenhe da aurora, metaforiza a busca por essa forma pura, essa linguagem que permitiria a expressão máxima da realidade e que era inatingível em si mesma. Não existia.

É importante frisarmos que a luz, nas *Odes* anteriores, jamais acende-se em sua plenitude, mas é sempre jovem: metaforiza-se nas imagens da *aurora*, da *manhã*; não marcha na direção do meio-dia, do auge do calor e da claridade; ela nunca chegar a ser verdadeiramente, não nasce em sua plenitude. Permanece, portanto, na dimensão da alvorada, como uma fagulha que ameaça prender fogo e cria, por isso, a esperança naqueles que há muito estavam imersos nas sombras e

ansiavam por enxergar. O dia anterior não é, permanece sempre no reino do *Possível*, onde as formas do *Ser* se estão fundindo. O ambiente das *Odes* continua sendo o noturno, a obscuridade cerrada das formas impuras não suficientes para comportar a Beleza que não morre, o ideal do poeta.

Isso significa dizer que o projeto filosófico e estético do qual Antero supunha ser ele próprio o porta-voz não estava pleno e concretizado, mas a caminho, o que se manifestava em sua busca por uma forma ideal, por uma linguagem mediante a qual dizer o mundo. Se a “aurora da Razão” ainda não era um fato, estava atirada para o futuro, dimensão temporal fortemente ansiada na poesia de Antero, a linguagem mediante a qual expressá-la não poderia, portanto, encontrar-se de antemão engendrada. A obscuridade na qual o eu-lírico encontra-se imerso manifesta-se nessa ausência de uma linguagem capaz de satisfazê-lo, haja vista que a luz ainda não chegou. Essa forma rigorosa ainda está sendo buscada e, por esse motivo, a luz está sempre na iminência de fazer-se, mas nunca se faz.

As *Odes* funcionam como uma espécie de livro profético no qual o profeta do Futuro - ele, Antero - anunciava a Boa-Nova: “Quem tem ouvidos ouça o que o *Espírito* diz às Igrejas”, bem poderíamos imaginar tal citação saída da pena anterior, uma vez que o poeta cria uma aura bíblica e profética, utilizando-se de jargões religiosos, em torno de suas vanguardistas *Odes*, ditas *Modernas*, com o intuito de rebaixar tudo aquilo que viera antes dele. Percebamos que esse *Espírito* de nossa citação *apocalíptica* bem poderia concatenar-se com o próprio *Espírito* Absoluto hegeliano, consciente de si próprio, o *Verbo*, o *Logos*, a *Razão* que estrutura a realidade, esse princípio do real que só poderia ser acessado através do pensamento. Antero pusera-se como o portador da luz, a imagem arquetipal luciferiana faz-se presente, principalmente se levarmos em consideração que ao seu mestre, A. F. de Castilho, intitula-o *Deus*, um deus ao qual desafia e que não poderá durar “mais do que alguns anos”.

Nietzsche, por nós anteriormente citado, em sua obra *A origem da Tragédia* (1872), já argumentava sobre a iconicidade de Apolo, deus-sol, em oposição a Dioniso, deus do caos e, portanto, da ausência de luz. Vale ressaltar que Nietzsche (1992) não coloca ambas as divindades em oposição, mas antes como complementariedade. Os próprios gregos não possuíam a ideia de Apolo e Dioniso, irmãos por parte de pai, Zeus, enquanto rivais; estavam entrelaçados por natureza. A tensão criada entre essas duas imagéticas - a imagem apolínia e a força

dionisíaca da existência - seria responsável pelo fenômeno da tragédia grega. Essa mesma tensão encontramos-la em Antero.

Conforme Nietzsche (1992), na mesma obra supracitada, o herói trágico esforça-se por ordenar seu Destino e morre insatisfeito. Nesse percurso, esclarece-se o sentido que subjaz na tragédia e que o filósofo denomina como *unidade primordial*, responsável por fazer emergir, revivificar a natureza dionisíaca. Essa unidade mostra-se como ponto de junção das duas obras anteriores que, evidentemente, não funcionam como obras dicotômicas, mas complementares, ou mais do que isso: podemos afirmar que, em Antero, a dimensão da noite permanece intocada. O poeta das *Odes* encontra-se em um ambiente noturno e em todos os poemas que compõe o livro percebemos essa alusão à escuridão por onde perpassa uma luz vaga, que era ele próprio, Antero, o portador da luz.

Em Antero, a mesma ideia se dá no que diz respeito aos regimes noturno e diurno que expressam a tensão entre o mundo como representação e o mundo como vontade, a Razão e o Caos, a imagem apolínea e a força devastadora do dionisíaco, o pensamento e a forma estética, o mundo e a linguagem para dizê-lo. A luz, em Antero aparece como uma abstração das trevas, apenas há trevas e delas o poeta extrai o conceito de claridade. Há irracionalidade, e o poeta tenta extrair alguma ordem desse caos.

Entretanto, também o caos possui sua ordem, apenas diferente daquela ordem estabelecida como padrão. Essa oposição entre noite/dia, luz/escuridão em Antero, mostra-se como metáfora entre a universalidade da razão (transcendência/universalismo) e o mundo do eu (imanência/individualismo). Essa imagem da luz anterior indica o mundo de nossa representação, o mundo ordenado pela Razão. Antero parecia querer acessar o mundo para além desse véu fenomênico.

Contudo, ao contrário de Kant, que encontrara o mundo em si mesmo ao qual não é possível acessar, Antero recai na dimensão da vontade schopenhauriana. Não posso dizer o mundo, a linguagem não é suficiente para mostrá-lo porque não há um mundo para além desta ordenação impura e falsa. A imaginação é sempre incompleta e insuficiente diante da realidade. Por trás dessa "realidade" ordenada, que tão somente é uma parcela ínfima da realidade que julgo ver, escondendo infinitas possibilidades de ser, há apenas a existência sem qualquer lógica que pudesse guiá-la. Em última análise, a mente e a consciência nos permitem ver a

representação da coisa-em-si. Esta, entretanto, não tem nada a ver com a mente ou consciência. É uma força impessoal que Schopenhauer (2001) chama vontade.

Na estrofe supracitada, a luz de cada aurora traz a esperança, a crença de que algo bom sucederá, a confiança de que algum desejo se tornará realidade. Essa esperança se traduz na busca pela forma estética pura a qual o poeta perseguiu ao longo da existência. O livro das *Odes* remete essa ânsia pelo rigor formal capaz de espelhar o mundo. Percebamos o uso de verbos sempre denotando um momento futuro. Aqui cabe um parêntese ao qual voltamos à estética romântica. Foi muito próprio do Romantismo, tal como alude Moisés (1985), esse apelo ao passado na esperança de resgatá-lo, de salvá-lo do esquecimento. Desejando uma História sem passado, preocupado sempre com o devir, Antero inverteu o Romantismo sem, contudo, sair dele. A mesma ênfase e apaixonado idealismo que os românticos mostravam para com o passado, apresentou Antero em relação ao futuro, como se também pretendesse salvá-lo de uma possível derrocada que, no entanto, já pressupunha.

Contudo, essa esperança não é vista como positividade pelo eu-lírico, muito pelo contrário. Se lembrarmos que a esperança foi a única coisa que sobrou na caixa de Pandora, caixa esta que abrigava todos os males que atingiria a humanidade, a esperança é considerada, desde os gregos, como um mal. Mas por que um mal? É o derradeiro mal por prolongar o tormento da existência humana, essa vontade de simplesmente prosseguir sem qualquer sentido ou razão de ser.

A vontade não deseja qualquer coisa de concreto, não possui objetividade, uma meta, um destino; não tem rumo, progresso, desejo de felicidade; não procura uma unidade, um todo, uma permanência em meio às transitoriedades. A vontade é a essência da existência, não somente humana, é o motor imóvel de nossas vidas, é o que rege o existir, o que move a vida, cegamente, a continuar, a persistir, ainda que não haja quaisquer sentidos. Mesmo que o sujeito queira retornar à luz da manhã, à Razão, à superfície, não é mais capaz de olvidar a escuridão, o abismo que fá-lo voltar à ponta do iceberg e seguir adiante; é o precipício do qual brota essa esperança sem sentido de continuar na existência. Diante da vontade o sujeito sente-se impotente.

Nesse sentido, percebemos nas *Odes*, ao longo de todo o livro, levando em consideração a disposição dos poemas - o arranjo intencional com o qual o poeta estabeleceu o lugar de cada poema - a presença de uma imagética da luz como a

Ideia enquanto elevação da vida à sua realidade plena. Essa luz, na poesia anterior, conceitua-se como a Ideia absoluta, e tal como aparece expressa nas *Odes*, é o princípio último do qual toda a realidade surge. Contudo, nas *Odes*, essa Ideia não se concretiza, não se torna fenômeno. A Ideia é, portanto, a unidade primordial que constituía o ponto de tensão entre as forças apolíneas e dionisíacas.

Através da concepção da Ideia percebermos em Antero a influência da filosofia hegeliana. A dialética de Hegel sugere um movimento a partir do qual novas realidades aparecem. Contudo, em Antero, a Ideia não se torna realidade de fato, permanece como fundo mental do desdobrar do pensamento em direção a uma Verdade universal. Por esse motivo, a Ideia abre as *Odes* como:

Aspiração... desejo aberto todo
N'uma ancia insofrida e misteriosa...
A isto chamo eu vida: e, d'este modo,

Que mais importa a forma? Silenciosa
Uma mesma alma aspira à luz e ao espaço
Em homem igualmente e astro e rosa!

Vejamos que, nas *Odes*, entre a primeira estrofe que abre o livro e a última estrofe que o encerra, a Ideia é a Razão, portanto, é universal, reconhece-se em sua concretude, na riqueza de suas multiplicidades, em seus infinitos aspectos e contradições; conserva-se, contudo, no poema *Pantheismo* - que abre as cortinas da leitura - no plano do abstrato, como um poder incomensurável que põe abaixo as velhas igrejas, desgastados templos no quais permanecem, enrijecidos, cultos aos deuses-cadáveres, aos mestres de Coimbra do Romantismo, aos corroídos alicerces da Monarquia e da Religião que engessavam a sociedade em suas múltiplas expressões (Arte, Religião e Filosofia), petrificando a imaginação, a criatividade, a consciência em regras fixas e morais ultrapassadas e pré-estabelecidas.

A forma enquanto molde no qual a poesia deve enquadrar-se parece não importar mais; contudo, o rigor formal levado a cabo por Antero destoa desse desejo aberto ao qual o eu-lírico almeja chegar. A liberdade conclamada por Antero em todo livro provoca uma dissonância se levarmos em consideração o seu fazer poético. A cada vez que o eu-lírico anseia pela liberdade, aprisiona-se no rigor formal da busca por uma estética inalcançável porque a linguagem não tem como propósito espelhar o mundo.

Percebemos, mediante o uso predominante do estilo da ode no livro tal indício estético que ali o leitor encontrará. A ode é um estilo fixo de poesia que, no entanto, não obedece estritamente a regras rígidas. Tal estética, ao ser transposta para a língua portuguesa, sofreu alterações nas estruturas de seus versos sáficos. Os versos em língua vernácula passaram a ser decassílabos, como encontramos nas estrofes anteriores, possuindo cesura na quarta e na oitava sílabas. Conforme Norma Goldstein (2008), a ode é um poema lírico cujo objetivo é expressar sentimentos da alma humana, feito para celebrar ações heroicas, o amor, a justiça. Costuma ser dividido em estrofes iguais, mas com mais liberdade no que diz respeito ao número de versos.

Segundo Massaud Moisés (2001), a ode conforma uma estrutura mais ou menos definida e essa estrutura pressupõe uma espécie de dialética que muito bem se adapta ao pensamento anterior herdado de Hegel e principal mote do livro das *Odes*. Cada parte da ode desdobra-se em outras três: *estrofe*, *antístrofe* e *épode*. Entretanto, sem obedecer às normas rígidas, as estrofes podem apresentar variado número de versos e métrica, cuja progressão enfatiza a variação do poder emocional.

Tendo quase desaparecido na Idade Média, a ode retorna à luz durante o Renascimento, com o classicismo humanista lusitano, pela pena de autores como Camões e, no Arcadismo, Manuel Bocage. O fato de Antero retomar esse estilo lírico enfatiza uma homenagem aos autores de períodos predominantemente racionalistas, como o foram o Classicismo e o Neoclassicismo. Para Moisés (2001), inclusive, à época de Antero a estética da ode flutua, não reconhecendo os poetas autoridade ou modelos pré-estabelecidos, sendo tais poemas classificados como odes por suas estruturas, pelo tom empregado e pelo conteúdo poético.

Manteve, contudo, a ode, apesar das transformações históricas, o caráter solene, sério, grave e nobre, de alto garbo intelectual. No poema intitulado apenas XV, das *Odes*, podemos perceber muito claramente essa estrutura da ode tripartida dialética (estrofe, antístrofe e épode), na qual apreendemos o sistema hegeliano (tese, antítese e síntese) dentro do pensamento de Antero:

Ha dous templos no espaço – um d’elles mais pequeno,
O outro, que é maior, está por cima d’este;
Tem por cúpula o céu, e tem por candelabros
A lua ao ocidente e o sol suspenso ao éste.

De sorte que quem está no templo mais exiguo

Não póde ver nascer o sol, nem póde vêr
As estrelas no céu – que os tectos e as columnas
Não o deixam olhar nem erguer a cabeça.

É preciso abalar-lhe os tectos e as columnas
Porque se possa erguer a fronte até os céos...
É preciso partir a Igreja em mil pedaços
Porque possa vêr em cheio a luz de Deus!

Esse alinhamento poético da ode chamou a atenção de Antero, haja vista que, ao mesmo tempo que provoca uma necessidade de se renovar a escrita da poesia, questionando a forma, ao mesmo tempo manifesta a necessidade do poeta de manter uma ordem em meio ao caos. Se a ode oferece maior liberdade de movimento enquanto forma estética, por outro lado permite também uma metrificação rígida. A liberdade anterior exigia organização e racionalidade.

Constatamos, na primeira estrofe, a apresentação de uma problemática, uma tese e uma antítese, dois templos se contrapõe, um menor e outro que o sobrepuja, o que pressupõe o movimento dialético hegeliano. A finalidade da dialética é encontrar a síntese que possa solucionar a contradição. Percebamos que os dois templos não são essencialmente opostos, mas um encontra-se no seio do outro. Contudo, por possuir limites (tetos e colunas), o espaço do menor é diminuído, limitado, dando ao indivíduo a sensação claustrofóbica de um espaço fechado, contíguo. Já o templo maior possui o céu por abóbada e os astros por luzeiros; em outras palavras, não é edificado por tetos e colunas, sequer é constituído de algo, de uma forma. O templo maior é a vastidão, o infinito, o incomensurável. Antero buscava uma linguagem que abarcasse o que não podia ser apreendido. Queria dizer o indizível, compreender o incompreensível. A partir das *Odes* podemos antever a frustração que se seguiria no decorrer da escritura literária do poeta.

Os templos aos quais o eu-lírico faz menção, o pequeno e, portanto, limitado, de visão curta, não oferece à visão um alcance para além de seu teto; é englobado por um templo maior, tendo por abóbada o céu e por colunas o sol e a lua, cada qual posto em uma direção e que se apresenta como a própria natureza. O templo pequeno, de concreto, feito por mãos humanas, é incapaz de abrigar em seu seio o eterno. É o mundo das formas imperfeitas nas quais, posteriormente, o poeta encontrar-se-á assentado. Esse templo menor, essa forma impura, cria a ilusão de abrigar o infinito e veda os olhos aos homens, impedindo-os de enxergar mais longe se não for através de sua mediação. Os indivíduos são proibidos de ver imediatamente, de experimentarem o impacto de como o mundo pode surgir às suas

mentes. E essa imediaticidade não permite a compressão da experiência em uma forma.

A forma templária é pequena porque finita, de material concreto, transitória, não pode suportar a infinitude, o eterno, a Beleza que não morre. O templo maior, que o encobre, que o engole, é vasto por ser a própria natureza, o universal, o absoluto. Suas paredes e tetos não são de pedra, mas o espaço sem fim, ou seja, não possui paredes, não tem uma forma. Mãos humanas não o criaram, portanto, nada abriga; uma vez que não possui forma é, assim, o próprio símbolo da liberdade, a Ideia pura e lógica do conceito que não se metamorfoseia em uma estética rígida. A Ideia não faz parte do templo menor, concreto em sua forma, mas do templo maior porque infinito e, portanto, impossibilitado de ser expresso por meio de um molde concreto. O perfeito não pode ser apreendido mediante a imperfeição; mas esta precisa existir para que a abstração da perfeição possa ser possível.

Na antístrofe, o eu-lírico afirma claramente que aquele que entra no templo humano, o pequeno, não pode ver o sol, nem o céu, nem as estrelas; a visão é obstruída pelo teto - um limite - que faz-se obstáculo para o olhar além, o pensamento, para a manifestação máxima da Beleza. Não há expansão da mente porque a mesma encontra-se obstruída, obnubilada pelas colunas, que obstruem o ver, que fecham os olhos a todos os panoramas, a todas as possíveis perspectivas. Essas colunas às quais o eu-poético alude são as pilastras da sociedade lusitana: Religião, Monarquia e Romantismo, mas também são as formas estéticas possíveis à época anterior; são as linguagens disponíveis em sua geração para a escolha do fazer poético. Essas colunas que detém o passo e o olhar, impedem de seguir em frente e de olhar para frente, além delas; mostra apenas muros e tetos incolores e unívocos, sem nuances. O ambiente do templo menor, no qual essas formas eram cultuadas como verdadeiros deuses, provoca sufocação, quem o frequenta mal consegue erguer a cabeça, mantém-na abaixada em sentido de prostração e homenagem aos ídolos.

Vejamos que Religião, Monarquia e Romantismo possuíam ideologias aproximativas. Tal como um deus e como um rei absolutista, o escritor romântico, distanciando-se do real e imergindo profundamente em seu próprio eu, terminou por elevar-se aos cumes olímpicos. O Romantismo tornou o escritor um ser quase sobrenatural, desnaturalizado por não encontrar espaço na realidade concreta nem nos movimentos sociais. Do alto de seu trono, ditaria a essencialidade da poesia,

colocando-a em uma redoma intocável. O Romantismo serviu aos propósitos nacionalistas e, como tal, defendeu a tradição, idealizou o passado. Sendo um progressista, Clero e Nobreza, bem como a ideologia romântica, não encontravam chance na estrutura de pensamento anterior, voltada para o futuro. Todas as três ideologias encontravam-se aprisionadas em um passado idílico.

As imagens icônicas que Antero vai buscar aos dicionários da Igreja e da Monarquia – ídolos, imperadores, deuses, santos, bíblias -, muitas vezes fazendo alusão a antigos impérios, como a Babilônia, com o intuito de metaforizar o poder das instituições que dominavam Portugal à sua época, aparecem como metáforas desses legisladores da moral e da estética lusitanas. Antero se utiliza de uma linguagem comum aos ouvidos que desejava atingir, principalmente no que diz respeito aos mestres românticos de Coimbra, entre eles seu professor, Feliciano de Castilho, grande ídolo do Romantismo português, com quem Antero travou uma batalha pessoal:

Muito machado de aço, que anda agora
 Cortando na floresta o cedro e o sândalo
 Para a pyra dos Idolos, quem sabe
 Se não há-de voltar talvez o gume
 Contra esses pés myrrhados do esqueleto?
 Muitos braços, que puxam hoje o carro,
 Quem nos diz que não hão-de, enfim quebrando
 As algemas servis, precipital-o?
 E muitas postas mãos em prece humilde
 Talvez erguer-se e dar na cara ao morto?
 E muito lábio, que murmura a supplica,
 Abrir-se enfim para escarrar o ultraje?
 E muito olhar trememente soltar chammas?
 E muitos curvos hombros, que acarretam
 O outro em pó e incenso e myrrha, ainda
 Quem o sabe? Talvez ir-se de encontro
 À base da estatua – e derrocal-a?

Percebemos as assonâncias no fonema /d/, o que ocasiona a sensação de golpe, os mesmos golpes dados nos cortes das árvores nas florestas, lugares sacralizados por religiões antigas. A referência às madeiras de cedro e sândalo diz respeito a serem estas as preferidas em rituais de oblação religiosa, em homenagem às divindades. Dessa forma, Antero satiriza os seguidores incautos desses mestres românticos que abarrotavam Coimbra à época. Esse tom irônico e cáustico que encontramos nas *Odes* condiz com o que Camilo Castelo Branco, amigo de Antero e contemporâneo da *Questão Coimbra*, disse a respeito da publicação do livro, que o mesmo havia causado “um terremoto na velha cidade dos líricos” e que “eram a aurora da poesia moderna” (apud CALVET DE MAGALHÃES, 1998, p.35-36). Esse

caráter insólito das *Odes* provocara não somente espanto, mas também escândalo, principalmente no que concerne ao tom satírico e pouco respeitoso com o qual Antero tratava aos grandes homens e nomes de Coimbra.

Na estrofe supracitada, o próprio Antero - que adiante iria afirmar que o mal não vem da alma do homem, mas *desses* homens específicos, de suas atitudes e escolhas – eram capazes de se redimirem e de enxergarem a Verdade, quando o templo menor for destruído e os ídolos – e formas - de pés de bronze forem precipitados de seus altares. E as mãos que hoje se erguam em preces aos deuses mirrados, esqueléticos, levantar-se-iam para golpear à cara ao morto. É contundente a visualidade da poesia anteriana, rica em analogias que a transforma em iconicidade pura. E digno de um Augusto dos Anjos, o poeta-filósofo profetiza que, os mesmos lábios que soltam súplicas, humilhando-se a pedir a bênção, a proteção e o reconhecimento dos mestres, bem podem voltar-se contra eles a escarrar nas bocas que beijaram. E aqueles que levam incenso e mirra, tal como os reis magos presentearam a Jesus, ou seja, ofertando regalos que dizem respeito apenas aos deuses, às coisas sagradas, podem caminhar até essas estátuas, esses estáticos, os petrificados e enrijecidos, e derrocá-los. *Estáticos, petrificados e enrijecidos*, palavras que aludem ao fato de tais ideologias defenderem algo que já está acabado, o passado em si mesmo, com a finalidade de manter o *status quo*, ou seja, deixar as coisas como estão. Antero queria o vir-a-ser, o movimento, jamais a estaticidade, que é morte em si mesma: não é destruição nem criação. É coisa alguma, pois a ausência de movimento pressupõe morte, paralisia.

Na *épode* do poema XV, a última estrofe da ode, encontramos a resolução anteriana à dicotomia explicitada nas estrofes anteriores. Há a necessidade de demolir essas colunas e tetos artificiais que aprisionam a mente. Faz-se necessário implodir essas velhas e carcomidas estruturas do passado, derrubar os velhos ídolos para que os olhos possam, sem qualquer obstáculo humano (transitório, finito, limitado), liberto de formas que enquadram e fronteiram, alcançar os céus, a vastidão infinita, sem amarras ou cercas de arame farpado. Portanto, faz-se necessário pôr abaixo todas as formas até então conhecidas, dizimar as linguagens pré-estabelecidas, derrubar os tradicionais e já consagrados modos de fazer poesia, de escritura literária. É imprescindível percebermos a força com que as imagens naturais surgem na poesia anteriana enquanto plano de imanência do qual o poeta extrai conceitos, no qual surge a manifestação da visibilidade do poeta.

Em todo o livro das *Odes* encontramos imagens que remetem aos fenômenos da natureza cuja principal característica é o movimento: ondas do mar; o vento em suas múltiplas facetas (mas nunca concatenado em uma forma); o vento anterior surge como turbilhão, furacão, aragem, ventania, brisa, ou seja, demonstra a variação das ações e mudanças, deslocamentos, atividades, dinamismo. Essa sensação de contínuo fluxo provocada pelo uso de verbos e de substantivos que conformam uma imagem de mobilidade representam também a própria inconstância das emoções, dos sentimentos, haja vista que a constância é relacionada ao que já está morto, parado, sem transformação. Nesse sentido, podemos questionar o próprio Antero: que forma seria capaz de dar conta de algo que era puro movimento? É possível apreendermos o devir aprisionando-o em uma linguagem? Quando expressamos o mundo através da linguagem não seria matá-lo por torná-lo estático, arrancando as singularidades da experiência e encaixilhando-as em conceitos eternos? Não seria a própria eternidade ausência de movimento, haja vista que aquilo que é eterno não muda, permanece sempre, é?

Voltando às imagens da natureza na poesia anterior, as ondas e os ventos contrastam com imagens e verbos que representam a ideia oposta, de estaticidade. As montanhas, rochas, a areia da praia, simbolizam o que morreu e que, portanto, não muda mais, não é mais passível de ação. Findou-se, completou-se. A morte aparece aqui como sinônimo daquilo que agora é, algo que concluiu, que se esgotou, chegou a exaustão, haja vista que o vir-a-ser denota movimento. O que está morto precisa ser enterrado para que não comece a feder, decompondo-se a céu aberto. Apenas fazendo ruir os limites, as normas predeterminadas, as formas tradicionais e incompletas, transgredindo os arames espinhosos de uma estética que se putrefaz, cercando e delimitando os espaços com suas colunas e tetos, poderá o Homem ganhar a luz, uma vez que a luz, a verdadeira luz, não pode ser artificial, à luz de velas ou lamparinas, postas em ambientes fechados, claustrofóbicos, iludindo aqueles que até elas migram, como insetos em volta da lâmpada.

A Luz da Verdade é dada pela própria natureza, pelo sol e até mesmo pela lua, pois, para Antero, assim como os estetas românticos podem transmutar-se e reconhecer a Verdade, a lua, ilusoriamente morta, é sol também. O que Antero necessariamente diz é que tudo aquilo que era expresso pelas formas impuras das estéticas tradicionais presentes à sua época não era a verdadeira Beleza porque esta não se deixaria abarcar por uma linguagem já transformada em lugar comum.

Então, como queria ele encontrar essa forma ideal por meio da qual expressar algo que, em si mesmo, não pode ser expressado?

Os jogos de imagens diurna e noturna, o interior do templo menor pressupondo um lugar escuro e lúgubre cuja luz é uma ilusão porque artificial, enquanto a cúpula do céu mostra a luz de Deus significa que esse Deus não simboliza aqui uma divindade de alguma religião, mas a própria ideia de eternidade, de infinito, de onipresença, onisciência e onipotência que a consciência humana, liberta das formas castradoras, pode aspirar. Podemos, inclusive, entender essa imagem de Deus como uma ânsia de Antero por uma divindade que fosse dada ao Homem sem mediação, principalmente a mediação da Igreja e seus sacerdotes, aos quais criticava ferozmente. A Igreja havia *enformado* a Ideia de Deus que, para Antero, possui ressonâncias da divindade de Spinoza: um transcendente na própria imanência.

Aqui encontramos a voz revolucionária de Antero, que instiga a deitar fora os resquícios que aprisionam a chegada da modernidade na alfândega, impedindo-a de adentrar Portugal. Esses resquícios, fossem mestres intelectuais ou formas já esgotadas, os restos, surgem em sua poesia como a imagem do pó, da poeira, da areia, que obstrui os espaços impedindo ou, ao menos, dificultando a passagem, o fluir. Podemos perceber aqui uma analogia com a ideia de um cisco no olho, que incomoda e empalha a visão, não permitindo que possamos ver bem. Em Antero, “aspiração” pressupõe alguma coisa que ainda não possui forma definitiva, algo que não é ainda, mas pode vir a ser, encontra-se no reino do “Possível”, como fala Antero: “do fundo do Tenebroso Possível onde as formas do Ser se estão fundindo”. É pura incompletude, um puro devir, abertura que jamais se completa. A Aspiração, que abre as *Odes*, é a própria ânsia de liberdade a ser alcançada no final do percurso que é o livro; é o “impulso universal”, que, “surge”, “agita”, “turva”, é puro movimento sem nunca se deter, sempre em contínuo fluxo, progresso para frente. “Aspiração” é a força da Ideia, que é “rugido”, “vida ardente”, “desejo intenso”, que “trina”, que “brada” com furor, “com um furor que se domina a custo”, porque é impossível controlá-lo em uma forma, em uma fôrma; é “o seio do mar” e que, “na mente humana”, a consciência pode ascender “à luz da liberdade”.

A Ideia, nas *Odes*, é apenas um “eterno gérmen”, que se move em turbilhão, uma massa de ar revolta, carente de qualquer forma, apenas uma potência mortal e devastadora capaz de arrasar tudo o que encontra pelo caminho. Esse turbilhão é a

própria geração de Antero, os realistas, que ameaçam pôr abaixo os monumentos do Romantismo, da Monarquia e da Religião em Portugal. A Ideia é um furacão, um “universal Espírito” que sobe em uma “espiral das criações”.

O próprio livro das *Odes*, todo ele, a maneira pela qual encontra-se disposto, os lugares nos quais cada poema toma posto e as escolhas estilísticas de seu autor, propõe esse movimento em espiral, esse fluxo contínuo. Passando de um poema a outro, sentimos nesse deslocamento uma sensação de fluxo constante, sem que nada possa servir de entrave à leitura. O fato de Antero misturar odes e sonetos configura a rebeldia por parte do poeta, uma vez que não segue um padrão rítmico no livro. Tanto expressa suas ideias pela métrica sonetista quanto pela métrica da ode sem que isso represente um problema estético. Contudo, vale ressaltar que, se por um lado o poeta não segue rigorosamente uma forma fixa poética, por outro mantém rigorosamente a métrica no interior de cada forma. Se prestarmos atenção ao poema *Pantheísmo*, que abre as *Odes*, cujos versos terminam no verso seguinte e constituem-se em tercetos ao invés dos quartetos característicos da forma ode, é tão somente para manter a métrica decassílabo. O poeta não rompe com a estrutura formal a não ser para alinhar metricamente o pensamento à forma. Seu caos possuía ordem, haja vista que era hegeliano e o princípio lógico subjazia nas estruturas.

A Ideia anterior é “ondas sem praia”, uma vez que, como visto acima, a areia representa em Antero um obstáculo que precisa ser removido. A onda é a próprio pensamento e a areia, a forma, a linguagem em cujo limite a onda esbarra; é a fronteira que impede a onda de seguir seu caminho. Interessante salientar que, na imagística de Antero, ele e os seus companheiros de Coimbra poderiam ser metaforizados pelas ondas do mar, ondas que se formam a partir do movimento do vento, que cria forças de pressão e fricção que perturbam o equilíbrio da superfície dos oceanos.

Aqui, a onda é a própria concepção da Ideia. O vento forma e precipita as ondas por sobre as praias. O próprio movimento do vento pressupõe um movimento dialético e universal. Vejamos: para formar a onda, o vento transfere uma porção de sua energia para as ondas, exercendo na superfície da água uma força que resulta de diferenças de pressão. Isso é provocado pelas flutuações na velocidade do vento quando próximo à interface ar-mar. A superfície do mar perturbada é restabelecida por ação da força da gravidade. A interação cíclica entre a força de pressão exercida

pelo vento e a força da gravidade faz com que ondas se propaguem e se distanciem progressivamente de sua zona de geração.

Aqui também encontramos um indício que remete à mitologia cristã. No livro de *Gênesis*, 1:1-2, temos que: “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra porém estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas”. A tradução do “espírito de Deus” refere-se às palavras, em hebraico, *Ruach Elohim*, geralmente traduzido por vento ou espírito (ruach) de Deus (Elohim). O vento anterior, a Ideia, emerge com ares divinos, revestida como o próprio Verbo que é a Razão.

O próprio movimento que Antero propunha com suas *Odes* era exatamente esse: a Ideia perturba a superfície da consciência humana, a consciência dos indivíduos que, através de ações particulares, deixando de lado os interesses pessoais, tornar-se-iam indivíduos históricos porque mudariam a História Universal. E esse movimento teria por objetivo propagar-se para todos os cantos, uma vez que a concepção de História em Antero é herdeira de Hegel. Suas *Odes Modernas* eram essa Ideia que perturbaria a calma superfície das consciências lusitanas e seriam o motor que impulsionariam os homens históricos portugueses a agirem, a fazerem a História.

No caminho do que Hegel denomina de História, o próprio trajeto que permitirá a concretização da Razão, o filósofo percebe os grandes e importantes momentos através dos quais o *Espírito Absoluto*, que possui um fim em si mesmo, que é sua própria finalidade, supera a si próprio em um contínuo e progressivo movimento que é o próprio progresso da consciência do Homem. Esses momentos grandiosos da História humana enquanto âmbito que permite a expressão concreta da Razão que tudo governa são especiais, uma vez que desvelam o que há de mais sublime enquanto potência em cada e todo ato do Homem.

O Homem histórico, aquinhado de vontade e de paixões particulares, procura alcançar os interesses próprios. Através desses momentos da História, que se desdobram progressivamente em uma reta qualitativamente crescente, o homem concreto busca superar e suprimir as necessidades imediatas em prol de alcançar um ideal de Humanidade perfeita, justa, livre. Por isso mesmo, cada ação particular de cada homem histórico particular contém em si um desígnio universal.

Conforme Hegel, quando cada ato particular provindo de cada homem histórico une-se ao outro ato e, mediante um indivíduo, manifesta-se, este ato/ação

carrega em si próprio toda a proeza, a façanha e a transformação necessárias que condiz a cada transformação na História e a cada aperfeiçoamento da consciência humana em cada época. Portanto, para Hegel (1999, p. 18), “tudo aconteceu racionalmente, que ela foi a marcha racional e necessária do espírito universal; espírito cuja natureza é sempre idêntica e que a explicita na existência universal”. Sendo assim, segundo a concepção hegeliana, a história universal pode e deve ser compreendida enquanto uma teleologia na qual os fatos históricos estão submetidos a uma providência divina: o *Espírito Absoluto*.

Por essa razão, Antero imagina um mar sem praias, sem limites, sem contornos, sem formas determinadas. A ausência de forma, liberdade, é um mar que apenas possui ondas, em constante movimento, atormentado pelos ventos que vão e vêm, sem qualquer limite que as paralise, que as diminua. Percebamos que, na medida em que a onda aproxima-se da praia, ela ganha força e altura. O mar é um absoluto de uma essência imanente. Antero buscava uma forma, contudo almejava uma forma sem forma pela qual manifestar a própria Ideia de Liberdade que, para ser Liberdade, não poderia concretizar-se por meio de um feitio, de um sistema, de uma linguagem, de um conceito.

A Ideia “rasga”, “perfura” o seio do “Possível”, e o que é o Possível? Alguma coisa indissociável, irreconhecível porque ainda não é; não há individualizações, uma vez que individualizar é delimitar, estabelecer fronteiras, enformar. O Possível é algo cuja definição encontra-se imprecisa, logo, pode ser tudo e nada ao mesmo tempo. É uma “rosa imaercível”, uma “onda clara”, feita de luz, “voo inacessível”, que palpita em uma constância de muita ação, fluxo eterno, motilidade infinita, “uma onda que vai e vem e nunca pára”. A Ideia emerge na imagem de um “Semeador de mundos”, que atira as sementes, os “gêrmens do Futuro”, mas que, por outro lado, não sabe se verá florescida as rosas plantadas. Percebamos que a Ideia anterior permanece apenas no âmbito do Possível, da essência pura ainda que ardente; um “sopro fecundo” que “chora nas ondas do mar e canta no vento”. E o futuro... sempre distante.

Em toda a extensão das *Odes*, do primeiro ao último poema, encontramos verbos que prenunciam movimento e deslocamento: voar, rugir, andar, nadar, caminhar, demolir, ruir, semear, tumultuar, ascender, agitar, tornar-se, surgir, ir, levar, trazer, etc. O livro constitui-se enquanto uma grande Ideia que perturba a superfície calma do lago lírico de Coimbra, um movimento progressivo que vai da

Ideia enquanto aspiração que impulsiona o movimento até a liberdade, palavra que fecha o último verso da última estrofe do último poema do livro. Esse processo dá-se mediante a consciência humana. Os poemas, nas *Odes*, possuem uma conformação racional porque são desdobramentos da Ideia e esse desdobrar-se surge muito forte na imagem e na sonoridade que adquire o vento na poesia anterioriana.

O vento por si só constitui-se como um fenômeno natural de ação, de locomoção. Está em todas as partes, é imaterial e invisível, podendo, pois, ocupar qualquer forma. Quando faz-se presente, surge como turbilhão, levantando, levando e espalhando o pó conservado, retido nos cantos, que obstrui os espaços e as paisagens:

Porque o vento, sabei-o, é pregador
Que através das soidões vai missionando
A eterna lei do Universal Amor.

Ouve-o rugir por essas praias, quando,
Feito tufão, se atira das montanhas,
Como um negro Titan, e vem bradando.

A voz do vento anterioriano carrega a ânsia de liberdade. Encarnando a mesma Ideia que fizera, talvez, Anaxímenes eleger o vento como sua *arché*, dando ao vento o status de ser o princípio natural de todas as coisas justamente por suas características peculiares. Ao contrário da água, de Tales, o vento é impalpável, apenas pode ser sentido, jamais aprisionado ou mesmo visto. Podemos tomar nas mãos a água, ainda que não possamos pegá-la; mas ao vento, nem mesmo isso. Não espanta que Antero intua essa capacidade de o vento poder estar em todos os lugares, até mesmo no fogo e na água e na terra, sem a necessidade de engessar-se em uma forma determinada. Portanto, nada mais natural que o vento espelhe a Ideia, esse princípio inteligível da realidade, que não é tudo, mas está em tudo.

Por sua natureza quase metafísica, a voz do vento faz-se escutar na poesia anterioriana, pregando a lei universal, bradando a Boa-Nova, anunciando a salvação, ecoando entre as montanhas – as formas - que tentam limitá-lo, aprisioná-lo; contudo escapa, pois é inefável. Em Antero, ouvimos o vento rugir e surge-nos como tufão, um furacão dos mares, uma ventania poderosa, um vendaval que atormenta as ondas. Percebemos o quanto o vento e a água possuem força na imagética e na sonoridade da poesia anterioriana das *Odes*. A água não é qualquer água, pois esta, ao contrário do vento, pode ser estancada; a água anterioriana aparece como ondas, que se formam e se desformam e mesmo quando se formam, suas formas não são

fixas, ainda que possuam um padrão (ou seja, uma ordem em meio ao caos); elas são e não são, fazem-se e desfazem-se em um *continuum*. Antero dar às ondas e ao vento voz, uma voz revolucionária, uma voz rebelde que martela as velhas estruturas, as esculturas idolatradas que conformam os altares de sua nação – as formas tradicionais.

Confere a si próprio ares de profeta, uma espécie de vidente do Futuro. Em suas *Odes* permeia um estilo profético, quase bíblico, pois o vento fala através de sua consciência, expressa em sua poesia, toma forma na linguagem poética e suas odes buscam espelhar esse movimento. De maneira dissonante, obedecendo às regras rígidas de rima e metrifcação, o vento, contudo, apresenta-se no movimento contínuo e rítmico que sugere o próprio deslocamento do vento sobre a superfície da consciência, ocasionando as ondas que são as ações dos sujeitos históricos. Ainda que quisesse manifestar o caos Antero seguia mantendo uma espécie de ordem.

Como anteriormente salientado, o fato de muitos versos terminarem nos versos seguintes, aparentemente não obedecendo as finalizações de períodos, não demonstra a mobilidade que renega ser enformada, mas justamente o formalismo rígido anterior para manter a metrifcação. Antero surge como o porta-voz, o instrumento mediante o qual a Ideia, na voz do vento que lhe fala e ao qual entende, irá concretizar-se na poesia:

Ah!, quando em pé no monte, e a face erguida
Para a banda do mar, escuto o vento
Ou passa sobre mim a toda brida,

Como o entendo então! E como atento
Lhe escuto o largo canto! E, sob o canto,
Que profundo e sublime pensamento!

No princípio do pensamento há a Ideia. O eu-lírico coloca-se sobre uma montanha, afastado dos sujeitos comuns, aqueles que não estão destinados a modificar a História, cujas ações não possuem peso. Mantém-se, pois, em uma atitude digna de um profeta a quem sempre é exigido o distanciamento do mundo com a finalidade de melhor vivenciar o divino. Foi no monte das Oliveiras que Jesus ascendeu aos céus. Maomé recebeu a mensagem do anjo Gabriel de cima do monte Hira, dando início ao que é hoje a religião muçumana. Também o Zaratustra, de Nietzsche, abandonara sua aldeia para viver nas montanhas, com o intuito de gozar sua solidão e adquirir sabedoria.

Já aqui percebemos o cavaleiro, que vestiria espada e armadura, tornar-se-ia paladino do Amor e da Justiça, pondo-se como missão a busca pelo Santo Graal – a linguagem pura. E o que era o Graal para Arthur e seus cavaleiros senão essa fagulha de eternidade, do infinito na finitude, do transcendente na imanência?

O Graal era um ideal que, ao ser concretizado, ao tornar-se fenômeno, leva à morte, porque o eterno não pode ser comportado pela existência. Quem bebesse do Graal alcançava a eternidade; contudo esta eternidade, uma vez alcançada, pressupunha em si mesma a extinção do corpo físico, pois a finitude não suporta o infinito. É preciso morrer para alcançar a eternidade, pois a vida pressupõe mudança, movimento, transitoriedade, finitude. Isso constitui um paradoxo. Se a Ideia, a própria eternidade, concretiza-se, é aniquilada, pois torna-se fenômeno. Eis a tragicidade de Antero.

A Ideia, em Hegel, constitui-se enquanto tese, bem como a natureza constitui o oposto. Essa natureza concreta apresenta-se como antítese, sendo o Espírito absoluto a síntese que se desdobra nas ações humanas que conformam a História. O Espírito, ou seja, a História, concebe a si próprio, em suas manifestações, como Razão pensante. O universo, em Antero, encontra-se em estado de embate e a consciência humana é o ponto de equilíbrio, a instância através da qual a dialética é resolvida por uma metonímia: a linguagem poética.

O estado oposto da Ideia, a natureza, na qual a Ideia se reconhece, é a dimensão preparatória para o Espírito. É a aspiração que almeja ascender à Razão e à liberdade e essa liberdade concretiza-se nas ações da humanidade. A História é o desdobramento do Espírito. Antero coloca-se como indivíduo cujos atos particulares possuem a universalidade enquanto potência. Portanto o poeta visa suprimir suas paixões e necessidades individuais, contrapondo-se às formas estabelecidas, vigentes à sua época. Pressupunha ser ele este sujeito histórico universal que havia compreendido seu tempo e que havia aproveitado a oportunidade para se levantar contra as regras outorgadas à sua geração.

Representou, pois, a antítese como meio necessário para transformar sua realidade que sintetizava, por sua vez, os interesses da Razão. Essa Razão, a Ideia, é quem conduzia o Homem, não o indivíduo comum, mas o sujeito destinado a ser grande e universal, homens históricos que edificaram a História universal e que, para Hegel, representava o próprio progresso da consciência de liberdade:

.....

Mas o Homem, se é certo que o conduz,
 Por entre cerrações do seu destino,
 Não sei que mão feita d'amor e luz
 Lá para as bandas d'um porvir divino...
 Se, desde Prometheu até Jesus,
 O fazem ir – estranho peregrino,
 O Homem, tentando a grossa treva,
 Vai... mas ignora quem o leva!

As reticências utilizadas ao início da estrofe demarcam um discurso anterior ao qual a fala do eu-lírico se opõe, haja vista que começa o verso seguinte com a conjunção adversativa “mas”. Esse Homem em maiúsculo é o Homem grandioso e universal, é a Humanidade, inconsciente da Ideia que a dirige, mas sendo ele próprio governado pela Razão e, portanto, fazendo da História um conjunto das ações humanas ao longo do tempo, mas um conjunto que possui um propósito e uma meta. A História é ela mesma racional. Esse Homem realiza seus interesses pessoais aliados ao interesse universal.

É a *Providência*, conceituada por Hegel (2005), como sendo esta dimensão inteligível que permeia tudo. O Homem “não vê de frente a face de seu guia” e por isso verga ao peso da dúvida, do medo, luta em agonia, suplica, entrega-se à adoração de falsos ídolos, blasfema, chora. Os homens não conseguem ver o princípio que rege as ações e os fatos históricos, por isso desesperam-se, pois não incapazes de perceber um sentido que confira significado a tudo. Na ação do indivíduo a dialética entre interesses particulares e universais torna-se inseparável. O sujeito abre-se aos riscos ocasionados por suas escolhas e ações que compõe a História. Desgasta-se em sua negação, contudo a Ideia permanece intocada. É a “astúcia da Razão”, denominada por Hegel; no movimento dialético entre perdas e ganhos, pela atuação dos interesses pessoais, é possível exceder algo positivo: o preço do sacrifício, que é a progressiva conscientização da liberdade e que justifica as ações dos Homens grandiosos na História.

O vento anterior levanta os grãos de pó, espalha-os, desfá-los, em movimentos de turbilhão. O pó, outra imagem peculiar na poesia anterior, aparece como a tese a qual a onda visa derrubar. O pó é o resto, o chão que limita, a areia que gruda na pele após banharmo-nos no mar. É a imagem do cisco que incomoda, obstrui a visão, provocando dor e dificuldade de enxergar. Em Antero, o vento mostra-se também como a tempestade que agita e espanta a pulverulência estancada. Contra o estático, que atira o Homem às praias da História, deixando-os

esquecido, os ventos agitam a mente humana, esse mar apenas com ondas, que indaga às rochas e às montanhas, condenadas a permanecerem passivas em seus lugares, prisioneiras. Rochas e montanhas indagam: “O que faz o Homem na História? Qual o seu papel”:

Fronte que banha a luz – o olhar que fita
 Quanta beleza a immensidão rodeia!
 Da geração dos seres infinita
 Mais pura forma e mais perfeita Ideia!
 No vasto seio em um mundo se lhe agita...
 E um sol, um firmamento se incendia
 Quando, ao clarão da alma, em movimento
 Volve os astros do céu do pensamento.

Antevemos aqui a problemática trágica de Antero que explodirá nos *Sonetos*, entre a Ideia pura e a busca por uma forma pura capaz de comportá-la. Prevemos os ecos do tormento do Ideal, essa “febre de Ideal” que terminaria por consumi-lo. A imagem do sol no firmamento ecoa a claridade que o Homem possui dentro de si: a consciência, centro da Razão. O pensamento instiga o indivíduo a seguir adiante, sem olhar para trás, trágico fim de Orfeu (metáfora dos românticos) que, voltando os olhos às trevas do passado, às imagens ilusórias, perde, ao mesmo tempo, a ilusão (por reconhecê-la enquanto tal) e a realidade que está adiante, ainda não alcançada, mas já vislumbrada e que resplandecia diante de si tal como a forma luminosa que se evidencia ao Homem histórico anterior. Por esse motivo, o eu-lírico, a voz do vento, o profeta da revolução, exorta o Homem a seguir:

Tu, que vaes, se te soffre o coração
 Virar-te para traz... pára um momento...
 Dos desejos, das vidas, n’esse chão
 Que resta? que espantoso monumento?
 Um punhado de cinzas – toda glória
 Do sonho humano que se chama História.

A História é cognoscível por que a Razão está na História. Ao afirmar que a Razão está na História, Hegel afirma também que as transformações da História, mediante as ações humanas, são uma obra racional da própria Razão. A Razão humana é um instrumento mediante o qual a Razão absoluta sai do em-si para o fora-de-si, exteriorizando-se nas ações dos indivíduos. Podemos, portanto, consertar a afirmação e ao invés de dizermos que a Razão está na História, digamos, antes, que a Razão é a História. Por isso a Razão é universal, pois nada mais universal do que aquilo que é fonte de todas as coisas e está presente em toda e qualquer existência. A explicação do universo pertence ao âmbito da Ideia.

Em Antero, a Ideia emerge também como uma imagem de luz. O poeta abre as *Odes* com uma epígrafe de Goethe a qual diz: “*Allein im Innern leuchtet helles Licht*”, o que significa: “Só no interior de mim mesmo a clara luz resplandece”. Essa luz é a Ideia, a Razão, a consciência humana. A metáfora utilizada por Antero para se dirigir à História, “Penélope sombria”, que desmancha de noite as teias que as mãos passaram o dia a urdir, não só representa aqui o movimento dialético da História, de tese e antítese, quanto a própria racionalidade da História, uma vez que Penélope bordava e desfazia seu bordado tendo uma finalidade muito bem estruturada em sua mente. A tessitura de Penélope não era sem sentido, em vão, ao acaso, mas, antes, lógica e astuciosa, como a Razão, a própria História.

Outra imagem utilizada por Antero como metáfora para a História é a “Fúnebre Medeia”, aquela que aniquilou os próprios filhos, mas não o fez levada por paixões ou sentimentos desesperados e, sim, sob um auspício racional, com um propósito consciente. A História devora os filhos que ela mesma gera com o objetivo de progredir na direção da autoconsciência de si própria. Percebamos a oposição de luz e sombra, tese e antítese, os movimentos, as transformações da História, construindo-se e desconstruindo-se, em uma constante infinitude de criação, destruição e recriação.

A História é a “virgem desdenhosa”, “amante fria” que, sem piedade, não se deixa possuir, é livre em sua finalidade progressista de autoconscientização. Derruba os velhos cultos que ajudara a erguer, arranca dos altares os deuses carcomidos que ela mesma pusera ali, fá-los rolar alquebrados. Dos antigos heróis da pátria, a História é a força que mantém os ossos fincados no chão: “os nossos Immutáveis, ei-los idos”, tornados cinzas, levados pelo vento. Outra vez a presença tempestuosa do vento anteriano, que varre a sujidade dos vidros para deixá-los resplandecentes à luz do sol:

Sobre os pés do gigante que se eleva...
E era d'ar essa base... e o vento a leva!

E o vento dispersou os “castelos de nevoeiro”, as ilusões confusas, desfazendo “tronos”, “religiões”, “impérios”, deitando-os de roldão aos abismos. A vontade férrea anteriana de pôr abaixo a ideologia romântica de Portugal fá-lo denominar de “Troias em papel pintadas”, “Babylonia de Névoa”, aos mestres de Coimbra e o reino do Romantismo, constituído por seus discípulos. Um desses

mestres era Feliciano de Castilho, de quem Antero fora pupilo e a quem conhecia desde pequeno. Os seguidores de Castilho tinham-no como um verdadeiro Deus da literatura lusitana, viviam às voltas do mestre de francês, obedecendo-o em tudo, seguindo à risca as normas de escrita, pedindo permissão para escrever e para publicar, limitando a imaginação aos ditames daquele que julgava-se um legislador a outorgar leis sobre o que era ou não literatura, haja vista que, com o Romantismo, a poesia tornara-se algo retirado das conflitividades da história.

Por essa razão, as *Odes* provocaram verdadeiro escândalo no antigo mestre de Antero que, em carta, não economizaria em verbetes para classificar o ex-pupilo e seus “coimbrões” de “bácoros que chafurdam por Coimbra, pustulentos, malandrins, patetas doidos, imundos, javardos, porcos” (CALVERT DE MAGALHÃES, 1998, p.37). Mas o vento de Antero seguia, não somente como turbilhão, mas também como tranquila “aragem” que, “roçando, abala e lança na voragem” o passado, “essa larva macilenta”. Uma simples aragem era suficiente para fazer esvair o que tão somente não passava de ilusão:

Ó duração de sonhos! Fortalezas
De fumo! Rochas de ilusão a rodos!
Que é dos santos, dos altos, dos grandes,
Que inda ha cem annos adorámos todos?
As verdades, as Bíblias, as certezas?
Limites, forma, consagrados modos?
O que temos de eterno e sem enganos,
Deus – não pôde durar mais que alguns annos!

Os alicerces de ar que sustentavam os ídolos românticos, dos quais Feliciano de Castilho aparecia como a imagem de um deus, cultuado por seus pupilos de Coimbra, caem em meio ao nada, devorados por Medeia, cuja teia, tecida de dia, fora desfeita ao cair da noite. É a própria negação, a antítese, que destruiria os valores tradicionais e burgueses de Portugal e faria da poesia uma arma de combate mediante a qual o poeta exporia os aleijões sociais e políticos de sua época. Com ares nietzschianos, o eu-lírico martela os ídolos lusitanos, enterrando-os. A alma humana, em meio ao caos dialético, vagueia pelo escuro, arrastada pelo turbilhão, não vendo, superficialmente, qualquer sentido. Deixa-se esvair até que o nada a consuma.

As imagens de verdades eternas, bíblias, que fixam as ações e comportamentos humanos, as certezas inquebrantáveis com as quais Antero pinta a maneira pela qual o Romantismo surgia à sua consciência, através de uma

linguagem e de artefatos imagéticos sagrados, tece sua crítica irônica, satirizando também essas mesmas imagens consagradas da sociedade. Além da crítica aos românticos, Antero puxara sua espada contra essas formas, esses moldes nos quais querem enformar a mente humana. O que é disso tudo agora, se o próprio Deus encontra-se moribundo ainda que insepulto?

No jogo dialético da História, a alma humana, tal como uma Fênix, está prestes a renascer, a História segue conduzida pela mão da Providência hegeliana. O Homem possui dentro de si “o Tempo santo”, a consciência, que é “o vivo altar onde communga a terra”, cuja semente da Ideia o vento ali semeia. A consciência humana surge como uma imagem da terra a ser fecundada pela Ideia, é o braço com o qual a Razão age, fazendo a História, levantando novas vozes. Das vozes anteriores, já mortas, e as quais Antero metaforiza na imagem de “vulcões mal apagados”, surge a pergunta pungente e incrédula, ao ver a turba passar sobre si: “onde vão estes furiosos?”. A imagem que Antero cria para si e para os seus é a imagem do agricultor, do semeador que caminha sobre o solo preparado para receber as novas sementes da primavera, suplantar as bocas do passado, ainda mal silenciadas, pois ousavam questionar a credibilidade e o êxito que aqueles *furiosos* teriam ao passar adiante, seguindo em frente, na progressiva ascensão rumo à liberdade, a finalidade do Espírito na História:

Só nós, só nós, a raça triste e cega,
Que a três palmos do chão nem aparece,
Só nós somos delírio e confusão,
Só nós temos por nome turbilhão.

E esse turbilhão que conforma a geração anterior é um turbilhão de “desejos insofridos”, que o vento perturba e, como ondas, precipitam-se sobre as areias da História; um turbilhão de “heroes feridos”:

Um tropel de reis sem fé, que se espedaça!
Um tropel de deuses vãos, que o nada abraça!

À essa geração que “marcha sozinha”, repleta de um “desejo aberto todo”, Antero metaforiza na imagem de “lumes erguidos agitados por onda eterna”. O sarcasmo anterior contra as estéticas estabelecidas pelas estilísticas tradicionais fá-lo satirizar o fato de que os estudantes de Coimbra, para escrever poesia e, principalmente, publicá-las, deveriam, pois, seguir a mão de seus mestres

superiores, não possuindo autonomia, liberdade de expressão artística, estética, se entendermos por estética, do termo grego *aisthesis* (percepção, sensação), o modo como um indivíduo sente o mundo.

Antero critica não somente aos professores, deuses autoritários, com suas bíblias, mediante as quais dita a moral e a forma de se fazer poesia, características estas que o poeta reúne na odiosa pessoa de seu mestre, Feliciano de Castilho, a quem ataca publicamente através das *Odes*; mas satiriza também os alunos, acusados pelo poeta de comer migalhas nas mãos desses deuses odiosos e moribundos:

Se ha quem tenha na terra monopólio
Do cambio livre, que se chama Ideia?
Se a verdade não vale um grão de arêia
Sem que, antes, a baptise o santo óleo?

Percebemos a força da imagem ligada à religião cristã. Antero utiliza toda a ritualística do cristianismo para ironizar os estetas românticos. O santo óleo remete às práticas do catolicismo. Esses óleos são abençoados em uma missa específica, denominada Missa do Crisma ou Missa dos Santos Óleos; após o término do rito, os padres retornam para as suas comunidades e levam a porção dos óleos para que possa ocorrer a prática dos sacramentos dos fiéis. Através do santo óleo se renova as promessas da aliança entre homens e Deus, expressando a comunhão da unidade católica, o que significa uma valorização da unidade de Deus, dos sacramentos e da vida da Igreja. É com essa imagética que Antero nos confronta ao ironizar que, para fazer poesia, esta deveria ser batizada com os santos óleos dos mestres de Coimbra, receber deles a aprovação, o selo de qualidade, do contrário, estaria fadado a arruinar-se. Em vista disso, Antero afirma que a Razão:

É o absoluto que deixa nas mãos dos homens, que a tentou prender na sua fuga eterna, um fio apenas de túnica de brilho... Toma-os nas mãos Moisés, mostra-o ao mundo e chama-se Jeová. Ergue-o Maomé entre os povos... Deixa-o cair Cristo do alto de sua cruz e se chama amor... E Hegel... lança nos ventos que a levem ao mundo esta palavra – Ideia. (QUENTAL apud CRAVEIRO DA SILVA, 1959, p.61)

Antero verá na poesia a expressão do Espírito, uma vez que ela é a evidência da consciência e por tal motivo buscara o rigor formal mediante o qual expressar a Beleza em sua plenitude. Foi um espírito sintético que desesperadamente procurou a unidade e, por outro lado, sendo profundamente metafísico, buscou, contudo, o

naturalismo monista e, mais concretamente, o hegelianismo, principalmente no que diz respeito à concepção de absoluto e de evolucionismo da História.

Após divinizar a Razão, Antero exalta a evolução do Homem através da História: “Viver! Ser Homem! Que mais alta ambição pode um coração humano conceber?”. Salientemos que Antero, além da filosofia hegeliana, possui a influência da filosofia naturalista alemã, haja vista que esta não somente suprimia o deus cristão, mas antes confundia-o com a natureza, a natureza que emerge como plano de imanência do qual retira seus conceitos. Expressou em sua filosofia o naturalismo e a dialética evolucionista da Ideia, do Homem, da História. Antero ansiava a tradução do real para o pensamento; a Ideia, em si, surge como uma *mônada*.

O poeta transmuda em pensamento as representações e os dados dos sentidos. O pensamento é o ser e se encontra em constante devir. A síntese hegeliana que religa o espírito à matéria, o pensamento ao ser, não consegue satisfazer as exigências morais de Antero, pois, para o poeta, o socialismo era, particularmente, de cunho moralista. Apenas através da moral seria possível uma revolução que pusesse fim às aflições humanas. Por essa razão, encontramos um torvelinho de luz e sombra que perpassa as suas duas principais obras. Mais do que uma dialética inter-obra, é também uma dialética intra-obra.

Nas *Odes*, a dimensão luminosa surge como antítese da obscuridade representada pela ideologia romântica. Sendo o Romantismo uma estilística que pressupunha um centramento no eu, para quem a natureza não era mais do que mera extensão dos sentimentos históricos, não poderia ser essa ideologia a trazer justiça social e moral absoluta às nações, pois preocupava-se exclusivamente com os subjetivismos. As *Odes* são uma arma realista contra a ideologia do Romantismo. Antero desejava ver deus “despir-se deste negro manto”, rasgando “os véus da aurora”, uma vez que o fim último da Ideia é a sua realidade concreta. Contudo, em Antero, essa concreção não chega a efetuar-se. Em todo o livro das *Odes*, percebemos uma ânsia por Ideal, na direção do qual caminha, em meio à escuridão do torvelinho de ideias que foi o século XIX.

Aqui encontramos a alegoria da caverna de Platão, a libertação das correntes estéticas que aprisionavam a poesia, “o resgate desta raça escrava” que haveria de presenciar “os pés de ferro dos tyrannos”, fincados como torres sobre a terra, serem levantados como palhas:

O mal só d’elles vem – não vem do Homem...

Vem dos tristes enganos, e não vem
 Da alma, que elles invadem e consomem,
 Espedaçando-a pelo mundo além!
 Mas que os desfaça o raio, mas que os tomem
 As auroras, um dia, e logo o Bem,
 Que encobria essa sombra movediça,
 Surgirá como um astro de justiça.

Para Platão (Rep. 534 b, c), o Bem pertencia ao mundo das Ideias, das essências, onde só havia harmonia e beleza. O mal em si mesmo não existia nesse mundo e como não havia a presença do mal, tornava-se, portanto, uma representação de algo que não existia no mundo das Ideias enquanto uma essência. O mundo dos sentidos, transitório e finito, uma mera cópia imperfeita daquele outro mundo ideal, era o mal em sua imperfeição, submetido às constantes mudanças, sempre parcial e incompleto. Quando Antero afirma não ser o mal um atributo intrínseco da alma humana, salienta a visão platônica sobre o mal, haja vista que a alma é, em Platão, no diálogo *Fédon* (106e, 107a), algo imortal, sendo, pois, pertencente ao mundo inteligível, do qual extrai a sabedoria inata e no qual não há o mal em essência. Logo, o mal não poderia necessariamente ser um atributo da alma, mas algo exterior, que viesse através dos sentidos. O corpo, este sim, pertence ao mundo sensível, transitório, cujo futuro é decair e apodrecer.

Na *República* ou no *Banquete*, ou mesmo n' *As Leis*, Platão não escreveu um diálogo que tratasse estritamente sobre o problema do Bem e do Mal, mas ressaltou alguns pontos em determinados diálogos que tergiversam sobre a temática, como na *República*, quando divide a alma humana em três partes, sendo a cabeça o centro da consciência, do conhecimento filosófico, o mais alto e nobre conhecimento que pode almejar o Homem, e cuja sabedoria é acessada diretamente do verdadeiro mundo, o mundo das Ideias puras e imutáveis.

A parte baixa do corpo, o ventre, diz respeito aos prazeres do corpo que acarretavam uma deficiência moral na alma humana. Por essa razão, a pedagogia platônica oferece regras de conduta à alma como experiência de formação. Nesse sentido, compreendemos a imagem que o eu-lírico deseja passar: sendo os Românticos propensos aos excessos do corpo, como a vida sexual desregrada e o alcoolismo, o eu-lírico atribui os males, aos moldes platônicos, aos românticos, relacionando a estética romântica à escuridão, às satisfações dos sentidos, ao regime noturno. Não sem razão, Antero, assim como Platão, relacionou o Bem ao sol (PLATÃO, Rep. 508 a,b,c). Sem a luz do sol, o indivíduo não poderia ver. Desse

modo, sem o sol, a luz e, conseqüentemente, sem o Bem, não seria possível enxergar a Justiça, a Virtude e a Verdade.

E o Bem, atrelado à imagem do sol e da luz, não é o intelecto em si, mas aquilo que possibilita que o conhecimento verdadeiro, que a cognoscibilidade dos objetos, sejam dados aos sujeitos em relação ao mundo. O sol produz visibilidade, tem poder de gerar, de fazer crescer, de nutrir. Nesse sentido, é elucidativo a relação do sol com o Bem e, concomitantemente, com a Justiça, o Amor e a Beleza, pois todas estas Ideias encontram-se interligadas, sendo uma condição *sine qua non* da outra.

Em Antero, percebemos, nas *Odes*, uma alegoria da caverna de Platão, a saída do Homem do mundo obscuro das tradições portuguesas, dominadas pela moral mesquinha da Religião, pelo autoritarismo da Monarquia e pela vulgaridade e baixeza da ideologia Romântica, bem como do predomínio das estéticas formais tradicionais, tornadas normas de conduta do fazer poético. Eis as colunas e os tetos do templo menor ao qual Antero alude, e para alcançar a luz, para trazer aqueles que estavam nas sombras à claridade da Razão, aos novos tempos, à modernidade que, nas *Odes*, carece de uma definição concreta e esclarecedora, faz-se necessário, no movimento dialético, pôr abaixo a Ideia antiga para que a nova, a anti-Ideia, possa emergir.

O Realismo representaria esses novos tempos nos quais a arte preocupar-se-ia com os problemas da sociedade, a coletividade, a Humanidade e não mais com a subjetividade do indivíduo. Essa nova Ideia exigia, pois, uma forma completamente fora dos padrões estéticos conhecidos até então. Para Antero, fazendo eco à filosofia platônica, a Justiça é um elemento constituinte do Bem, sendo uma propriedade das ações, uma condição para que o Bem possa existir. O desejo racional do Bem é acompanhado das outras potencialidades da alma, como as pulsões negativas e os instintos. Nesse sentido, a condição mortal dos humanos não permite o conhecimento do Bem. Por isso, Antero observa que o Bem e a Justiça estão intrínsecos à alma, ou seja, à Razão, parte imortal que possui a potencialidade de conhecer o Bem em si; essa alma que ele acusa de ser depravada pelos românticos, cujas ideias a invadem e a estraçalham, afastando-a do conhecimento verdadeiro. Conforme Antero, os românticos não agiriam segundo os ditames racionais, mas levados pela desrazão.

O raio, outra imagem comum na poesia das *Odes*, adquire aqui uma

conotação elevada. Além de vir do céu que, em Antero, representa a própria eternidade e vastidão, o infinito, o raio é um fenômeno luminoso e mortal, ou seja, furioso, que trucidada, aniquila. Além disso, o raio também está ligado ao sol, parte desse centro de luz, do Bem, sobre todos os seres.

Em religiões antigas, tal como assevera Chevalier (1986), o raio possui natureza ígnea, fecundante, seja de ordem material ou espiritual. É a fagulha da vida, é o fogo celeste de imensa força, que tanto pode ser benéfico ou maléfico. Pode estimular e fecundar, como também pode queimar, secar e esterilizar. Exatamente o movimento que sucede para com os realistas e os românticos. No que diz respeito ao plano espiritual, o raio é a centelha que acende uma luz interior, que obriga o sujeito a fechar os olhos ante sua luz, a recolher-se.

Se levarmos em consideração que Antero fundara em Coimbra uma associação denominada *Sociedade do Raio*, anteriormente citada, podemos inferir que ele julgava a si próprio como sendo essa imagem de um raio fatal que despovoaria a terra dos vultos antigos, dos falsos deuses, das estéticas ultrapassadas. Contudo, também é pertinente observar que, tomando em consideração a tradição cristã, quem desce como um raio do céu à terra é Lúcifer, o Portador da Luz, imagem que Antero deseja passar, quiçá inconscientemente, aos de sua geração. Assemelha-se, pois à serpente que ofereceu o fruto do conhecimento à Eva. Retomando a ideia dos dois templos, um pequeno e outro maior, que o encobre, Antero assim se expressa:

Esforça! Ergue estes teus olhos magoados!
Verás que o horizonte, em se rasgando,
É porque um céu maior nos mostre – e é nosso
Esse céu e esse espaço! – é tudo nosso!

Os olhos magoados daqueles que estavam afundados nas trevas podem recuperar-se e enxergar a Verdade. O templo menor rasgar-se-á, o horizonte da aurora já resplandece, mas o dia ainda não se fez. Friedrich Nietzsche (1992), conceituando a tragédia grega, afirma que o fenômeno estético do trágico clássico fora conformado pela sintetização entre as forças dionisíacas e apolíneas, a integralização entre a Razão, a lógica, a individuação, e o caos, a falta de sentido e a embriaguez. Nome derivado do deus grego Apolo, a dimensão apolínea é, em Nietzsche, o que o mundo como representação o é em Arthur Schopenhauer.

Sendo Apolo o deus-sol, a luz resplandecente, o deus arqueiro cujas flechas

simbolizam os raios solares, concedia o poder da visão, a potencialidade de se enxergar e, portanto, de individualizar-se, discernir, alcançar o cognoscível. Essa imagética da luz, em Antero, reflete essa dimensão da medida, da virtude, da moral, a arte que cobre o mundo como um manto estético, de maneira perfeita, a forma pura para expressar a Ideia pura. Contudo, nos *Sonetos*, veremos que tal cortina de beleza revelar-se-á uma resistência ao pessimismo e à falta de sentido que se esconde no âmago da poesia anterioriana, oculta por uma ilusão da realidade criada pela estética.

Antero pintou, pois, a si e aos seus de sua geração, como raios de luz que cortavam as sombras ideológicas do Romantismo bem como as estéticas das formas poéticas conhecidas à época. Essa imagem é muito enfática nas *Odes*, quando observamos:

Passam às vezes umas luzes vagas
 No meio d'esta noite tenebrosa...
 Na longa praia, no rugir das vagas...
 Transparece uma forma luminosa...
 A alma inclina-se, então, por sobre as fragas,
 A espreitar essa aurora duvidosa...
 Se é d'um mundo melhor a profecia,
 Ou se apenas das ondas a ardentia.

A assonância do fonema /s/ no primeiro verso da estrofe, provoca uma sensação acústica de deslize, de coisas que resvalam por nós, esse /s/ sibilante dá a ideia de escorregadio, como a presença quase táctil de flechas de luz, feixes luminosos que perpassam por nós e dos quais apenas podemos sentir o roçar e observar esses pontos de luz como vagalumes que brilham na escuridão.

O segundo verso, a assonância do fonema /t/ gera a sensação da dureza, da rigidez desta noite tenebrosa, demarcando a solidez das sombras que encerram o ambiente. A noite está fechada sobre o mundo. O /t/ é um fonema linguodental que bate contra os dentes para ser pronunciado, “tropeça” para fazer-se produzir. Portanto, é um fonema que possui um obstáculo para ser emitido, não é fluido como o /s/. Nos poemas de Antero, a assonância em /t/ sempre demarca esse obstáculo que o são as trevas para o indivíduo imerso que, sobre a areia, na praia da História, é capaz apenas de ouvir o barulho das ondas. Esse tropeço tanto diz respeito às ideologias egocêntricas dos românticos, quanto também às formas estéticas, às linguagens poéticas presentes em sua época. A assonância em /t/ demarca o tropeço do eu-lírico na matéria dura que são as tradicionais formas de escrever poesia.

Percebamos a presença de uma acústica densa e preponderante em todo o livro das *Odes*. O indivíduo ainda não saiu da caverna, mas já se libertou das algemas, uma vez que consegue olhar para o mar, para a forma luminosa, percebe, pois, a luz ao longe, a saída, essa forma de luz que, verdadeiramente, não é uma forma, mas pura luz, algo indecifrável porquanto apenas claridade. As sombras, em Antero, são as mesmas sombras que, na caverna de Platão, são projetadas nas paredes da caverna, iludindo os homens a pensarem que estão diante da Verdade. É o templo menor de Antero e as sombras neles são projetadas nas colunas e nos tetos por uma luz artificial, tal como a fogueira de Platão. Entretanto, somente ao olhar o sol, e esse olhar para o sol é magoado - faz-necessário acostumar os olhos - será possível enxergar a Verdade Absoluta, a Beleza que não morre em seu pleno esplendor.

A forma de luz que emerge das ondas, dos movimentos da consciência perturbada pela Ideia, das ações dos indivíduos históricos é duvidosa, incerta para olhos que ainda não podem olhar diretamente a luz, pois sentem dor. A luz surge da onda, do movimento, não da areia, da estaticidade, da paralisia. O indivíduo só havia conhecido trevas, por isso demora para perceber o que é aquela luz, pura claridade, que machuca os olhos. Uma forma de luz que é uma forma sem forma, a pura Ideia. A luz não pode ser engessada em formas precisas e determinadas, ela é o que é, não se pode conter a luz. Antero tem o cuidado de utilizar em sua poesia imagens de fenômenos completamente impossíveis de serem apreendidos dentro de uma forma específica: o vento, a luz, quando alude à água é à imagem da onda a qual vai buscar, não um rio ou um lago, mas as ondas do mar, a imensidão do oceano, sua infinitude.

Fazendo eco a Platão, e também a Nietzsche, de quem foi contemporâneo, Antero entende o caminho para a Verdade como uma senda tortuosa, uma “via dolorosa” como chamou, e doloroso porque é sempre traumático despir-se do velho com o qual acostuma-se, jogar fora as ilusões criadas com a finalidade de amadurecer. Nesse sentido, podemos encontrar ecos do Niilismo em Antero, mas não um Niilismo negativo, ainda que seja próprio do Niilismo essa dimensão de negatividade. Encher a existência de sentidos e ilusões é algo necessário e vital para o indivíduo humano, contudo, faz-se necessário saber que esses sentidos são nossos, não estão intrínsecos à existência. Ao iludir-se com a ideia de que a existência possuiria um sentido inato, e uma vez quebrada essa visão, a tendência

do sujeito humano é desesperar-se, é o sentimento de esvaziamento. Entretanto, é preciso lembrar que a culpa é do próprio sujeito por haver preenchido a existência de ilusões. Como o próprio Antero salientaria mais adiante, nos *Sonetos*:

Se nada há que me aqueça esta frieza;
Se estou cheio de fel e de tristeza...
É de crer que só eu seja o culpado!

Em outro poema, Antero retoma esse paralelismo dos poetas realistas como feixes luminosos que seguem, progressivos, para a ascensão da História, rumo a liberdade, que só aparece no final:

Avante! Os mortos ficarão sepultos
Mas os vivos que sigam – sacudindo,
Como pó da estrada, os velhos cultos!

Dôce e brando era o seio de Jesus...
Que importa? Havemos de passar, seguindo,
Se além do seio d'elle houver mais luz!

Os vivos seguem no progressivo desdobramento do Espírito que é a própria História, é a ideia que, após concretizar-se na natureza, volta para si mesma, toma consciência de si no Espírito; é a ideia em si mesma, absoluta, que se expressa pela consciência humana. Os mortos que ficarão sepultados são os ídolos de outra geração, os românticos; a poeira novamente aparece como sujidade, o cisco já foi retirado, não impede mais a visão; contudo, a areia insiste em grudar nas pernas após a saída do mar. Aqueles que desejam caminhar para frente, guiados pelos raios de luz, seguem adiante, precisam se livrar do peso morto com o fim de caminhar mais facilmente.

Aqui também temos a sensação de movimento em oposição à estaticidade daqueles mortos cujos cadáveres apodrecem sem sepultura. Esses mortos, cabe salientar, também dizem respeito às velhas formas caducas que não eram mais suficientes para abrigar a nova Ideia que estava nascendo. A imagem de Jesus emerge como fronteira, pois o próprio Jesus, denominado a “luz da manhã”, relacionado ao sol pela mitologia cristã, será também deixado para trás se, após ele, houver uma luz maior que também o abarca, ou seja, um entendimento maior, um conhecimento ainda mais absoluto, um maior esclarecimento. Percebemos aqui novamente a dialética dos dois templos no que diz respeito à ideia de Jesus, como sendo o templo menor, e Deus aparecendo como o infinito, uma Ideia, sem forma.

Isso é pertinente se levarmos em consideração que Jesus materializou-se, tornou-se concretude, tomou forma humana e, ao fazê-lo, ao volver-se fenômeno, quebrou em si aquilo que possuía de mais absoluto: a eternidade, que subjaz na ideia de um Deus, ainda que possuísse a fagulha divina. Para alcançar novamente o eterno, despiu-se da vida terrena, pois a existência concreta não comporta o infinito.

Eis aqui, mais uma vez, a tragicidade anterior relacionada à forma: a Ideia pura, se tornada fenômeno, se expressa em uma forma impura, aniquilar-se-ia naquilo que realizou pela primeira vez, quebraria aquilo que possui de mais alto, de mais sublime, como afirma Solger: o absoluto, a perfeição, a pureza, a eternidade. Jesus é um limite, pois os que avançam almejam o templo eterno que encobre, inclusive, o simbolismo de Jesus. Essa passagem é demarcada, mais uma vez, pela assonância no fonema /s/, presente nos dois últimos versos da segunda estrofe. A assonância nesse fonema é um recurso utilizado por Antero, em todo o livro das *Odes*, para expressar a imagem e a sonoridade do movimento.

Em Antero, a Ideia é o princípio inteligível da realidade, que se desenvolve internamente em um processo dialético. Constitui-se como uma mônada aos moldes leibnizianos: fechada, simples, qualquer movimento externo à mônada é incapaz de atingi-la, pois suas transformações se dão a partir de um princípio interno que, na Ideia-mônada, é lógico. A Ideia é o sistema de conceitos puros que representam os esquemas do mundo natural e espiritual. É anterior a eles, mas somente do ponto de vista lógico.

É a partir da consciência humana que a Ideia sai de si mesma e alcança sua concretude na realidade, objetivando-se na natureza, transmutando-se nas ações humanas que conformam a História. A subjetividade exterioriza-se na substancialidade mediante o Homem:

A Idéia, o summo Bem, o Verbo, a Essência
Só se revela aos homens e às nações
No céu incorruptível da Consciência.

Percebamos os termos Ideia, Bem, Verbo (racionalidade, linguagem ordenada, discurso lógico), Essência, postos enquanto sinônimos, como desdobramentos de um mesmo princípio ao longo do tempo. Entrevemos a influência de Platão, do cristianismo, da filosofia medieval e de Hegel: o Bem platônico, atrelado à ideia de Justiça; o Verbo do Gêneses, que permitira a luz, pois

foi o discurso ordenado, a linguagem, que retirara o universo do caos e transformara-o em cosmos, dimensão organizada segundo princípios lógicos; o *logos* heraclítico; o Ser de Parmênides; a Essência, sendo esta o “ser algo”, a unidade que subsiste em todas as coisas: “um mesmo nome em tudo está escrito”; e a Ideia, princípio primário e único da realidade. A Ideia é o demiurgo criador da História; o pensamento absoluto que revela as leis do mundo como um vir-a-ser. A realidade reflete um processo dialético lógico.

A Ideia absoluta, em Hegel (1995) e, conseqüentemente, em seu herdeiro, Antero, está na base de toda a História da humanidade. Por esse motivo, o sistema Hegeliano é pan-logístico, o pensamento é exclusivo e universal. A Ideia é um princípio ativo e sua atividade dá-se no âmbito do pensamento, no autoconhecimento:

Foi o Espírito, o fogo incandescente,
Que o baptisou ao lume da Ideia,
Para que possam pegar no grão de areia,
E mudá-lo n'um astro reluzente.

Se a subjetividade muda-se em substancialidade, esta, por sua vez, retorna à reflexão da própria subjetividade. A subjetividade circunscreve a objetividade na condição de racionalidade imanente e de uma significação universal. Por outro lado, a objetividade circunscreve a subjetividade na condição de racionalidade efetivada.

O Espírito, a Ideia em si mesma, autoconsciente, é metaforizada pelo eu-lírico como um fogo, em constante movimento, aceso pelo clarão da Ideia, que é o jato de luz, o centro irradiador. O Espírito é fogo, é movimento, mas a Ideia “não é fogo – é luz”, porque não possui movimento e, portanto, mutação. Ela é o Ser que subjaz nos entes, é o *logos* de Heráclito que se encontra por trás dos movimentos dos opostos, estruturando a realidade. É o Espírito, a Ideia que se autoconhece, que transforma o grão de areia em astro reluzente. Em outras palavras, o grão de areia, opaco, atirado à terra, preso ao chão, estático, passivo, será mudado em astro, livre na vastidão do espaço, em movimento contínuo, no alto, aberto aos olhos, impávido “fazendo da noite humana imenso dia”.

Antero coloca a si e aos seus companheiros como os “grandes profetas da Consciência”, “reveladores santos da Ideia”, “operários do Futuro”, “semeadores da Seara nova”, a bússola que aponta o caminho da História, da Liberdade, ajudantes

do Espírito, instrumentos da Ideia. O movimento realista do século XIX emerge como uma onda que se atira às praias para tudo tragar e o mocho “já não tem onde se esconder”. Claramente uma crítica ao Romantismo e seus valores individualistas, haja vista que o mocho é uma ave noturna, muito comum nos cemitérios europeus e uma imagem muito popular nos poemas românticos que flertam com a morte. Interessante essa imagem que o eu-lírico oferece como metáfora aos mestres românticos, desses ídolos sombrios que, no século que abre suas portas ao Futuro, não poderão mais se ocultar porque a cerração já vem quebrando, “pelos costas o sol vos vem nascendo”. A onda aparece, mais uma vez, como metáfora da liberdade:

Deita-vos a nadar, homens! E vêde
Que a onda é que se chama liberdade!
O dogma é a arêa, apenas – a verdade
É esse Mar – que o Mar nos mate a sede!

E ainda:

Em toda a parte as ondas
D’esse infinito mar,
Por mais que andemos longe,
Nos podem embalar!

Mudar-se de areia a astro é sair da dimensão imperfeita, transitória do mundo sensível, ctônico, para a eternidade, o céu, o urânico, o inteligível. Claramente se delineia a alegoria de Platão (Rep. fragm. 435b,c). A poeira, a areia da praia, imagens muito utilizadas por Antero, também podem ser vistas enquanto metáfora da parte mais baixa da alma, na tripartição platônica, princípio dos impulsos que deseja satisfazer as necessidades dos sentidos. Contudo, a Unidade, cuja imagem Antero traz como um ovo sendo chocado no ninho da Liberdade, tem o poder de reverter essa ilusão, haja vista que coisa alguma é má em essência, pois o mundo das Ideias carece de uma essência do Mal. Os indivíduos que ainda não enxergaram a Verdade apenas estão aprisionados, as almas invadidas e atormentadas pelos mochos sombrios, que são o cisco nos olhos, que projetam as sombras nas paredes do templo menor, impedindo-os de ver a luz que emerge das ondas:

Não! Não há céu e inferno:
Divino é quanto é!
Para que a rocha brilhe

Basta que o sol lhe dê!

Basta que o sol lhe beije
As chagas que ella tem,
E a morta d'essa altura,
A lua, é sol também!

Aqui evidencia-se a Unidade anterioriana, a síntese dos opostos. O que o eu-lírico expressa é justamente o ideal platônico: o que existe realmente, na ontologia de Platão, a única verdade é o mundo das Ideias, o mundo sensível é uma cópia imperfeita, pura ilusão e, portanto, carente de existência de fato. Sendo assim, as dualidades céu/inferno, bem/mal, sol/lua não existem, é mera delusão. E, retomando o princípio de Parmênides, que tanto influenciara Platão, o Ser é o Céu, o Bem, o Sol, seus opostos apresentam-se enquanto carência, são o *não-ser*; por não possuírem uma essência no mundo das Ideias, não são ontológicos. O eu-lírico elimina o pensamento dualista, soluciona as contradições da imanência na Unidade ideal que permeia tudo, a Liberdade. Tudo é luz, a escuridão é apenas uma ilusão, uma ausência daquela, mas não existe de fato, tal como o Mal, em Agostinho (Confissões, livro IV, §15), que não é substancial, mas apenas ausência do Bem.

A lua, símbolo da ideologia romântica, a morta das alturas que encobre os mochos piadores, moradores dos cemitérios, daquilo que não tem vida, também ela é ausência da luz do sol. A lua não-é, ela é sol também, sua aparência cadavérica é ilusória. Podemos aqui fazer uma analogia entre a lua anterioriana com as fases da lua concreta: a lua nova, a ausência total de lua por não receber a luz do sol, emerge como a própria ilusão romântica, a obscuridade, a morte da lua; a lua nova inicia a caminhada progressiva na direção do auge da claridade lunar, a lua cheia, quando recebe totalmente a luz do sol e brilha no céu. Portanto, a lua cheia é sol, pois, não tendo luz própria, só pode brilhar ao receber em si a luz daquele.

Aqui podemos, inclusive, percebermos a gradação das hipóstases plotinianas anteriormente citadas por nós. Observa-se na iconicidade da areia anterioriana, por exemplo, opaca e morta, mas onde também “palpita n’esse pó vida divina” e todos poderão ver, “do interno chão” conteslado surgir “criação nova e palpitante”, ao sopro do vento, à voz clara e vibrante das ondas que bradam. Ou seja, as formas sensíveis, dotadas de almas que procedem da Alma do mundo que, por sua vez, são emanações do *nous*, em si mesmo uma emanação do Uno, são, pois, constituídas pelo princípio divino. Dessa forma, entendemos quando Antero afirma que a Lua é sol também. Observe-se que a lua, aqui, enquanto ideologia romântica,

metaforiza o mundo sensível, a matéria, enquanto o sol é o inteligível, a Unidade.

Um céu novo e resplandecente emerge da escuridão, não são opostos. A imagem do céu rasgando a aurora metaforiza muito bem essa ideia, pois o céu sempre esteve ali, apenas estava encoberto por uma capa de ilusão, ou, melhor dizendo, os homens estavam cegos com os ciscos da poeira nos olhos e não podiam enxergar. Portanto, nesse sentido, a ilusão não estava no mundo, mas no Homem. Luz e sombra não são categorias dicotômicas em Antero, a escuridão não existe, é ilusória, tudo é luz e nesse novo firmamento haverá um novo voo e os astros que acendem na consciência desses novos heróis. Essa dualidade luz/sombra também é uma ressonância platônica/neoplatônica, haja vista que tanto Platão quanto Plotino relacionaram o inteligível com a luz. O intelecto, o *nous* não possuía forma, haja vista que encontrava-se distante da dimensão sensível, das formas concretas, e eram concretas justamente porque distanciadas da Unidade e manifestas nas almas dos entes. Em outras palavras, Antero buscava o impossível, uma forma capaz de abrigar o inteligível que estava presente na realidade concreta, haja vista que permeia tudo, ainda que a realidade se encontre no ponto oposto da linha gradativa plotiniana, mas faz parte do *nous*.

Retornando ao poema supracitado, os *novos heróis* citados por Antero possuem ainda o passo trêmulo, pois buscam destinos ainda encobertos, incertos, a praia do Futuro aparece como uma imagem em volta em abismos, desconhecidas, duvidosas. Esse *futuro* metaforiza a busca pela forma ideal capaz de manifestar essa nova beleza, a verdadeira Beleza que estava prestes a mostrar-se aos homens, uma Beleza que, como vimos, ecoa a filosofia de Plotino. O Futuro, em Antero, surge como “a imensa aurora” e o poeta exclama, com ânsia insofrida, “como essa geração marcha sozinha” e insufla, pois, que o Homem histórico “conquiste sozinho o seu Futuro”, tal como o profeta da luz, o messias da consciência, capaz de compreender a voz do vento:

Irmãos! Irmãos! Amemo-nos agora! É a hora...
É de noite que se procuram,
E paz e união entre si juram...
Irmãos! Irmãos! Amemo-nos agora!

Vês, que ledes na noite... Vós, profetas...
Que sois os loucos... porque andam na frente...
Que sabeis o segredo da fremente
Palavra que dá' fé – ó vós, poetas!

[...]

É preciso passar sobre as ruínas,
Como quem vai pisando num chão de flores!
Ouvir as maldições, ais e clamores,
Como quem ouve música divina!

E quando, sem temor e sem saudade,
Poderdes, d'entre o pó d'essa ruína,
Erguer o olho à cúpula do divino,
Eis de então vêr a nova-claridade!

Heis de então vêr, ao descerrar do escuro,
Bem como o cumprimento de um agouro,
Abrir-se, como grandes portas d'ouro,
As imensas auroras do Futuro!

Guardemos, por agora, essas “grandes portas d’ouro”, adiante voltaremos à elas. Por enquanto, percebamos a imagem que revela o eu-lírico sobre o caminho a ser percorrido por esses profetas. Se tomarmos os relatos bíblicos, os profetas não possuíam um caminho de flores nem foram coroados em suas épocas, mas, antes, tiveram, tal como João Batista, a cabeça posta à prêmio. O eu-lírico oferece uma imagética aos moldes bíblicos, comparando-se a um profeta do garbo de João Batista, que trazia a Boa Nova clamando no deserto seco, no qual só há terra passiva diante do movimento do vento.

Como um profeta que anuncia a nova aurora, é necessário percorrer a via dolorosa que Jesus percorreria a caminho do calvário, quando viera à terra anunciar o reino de Deus, a eternidade. Jesus também pode ser comparado a um profeta e essa visão coaduna-se muito mais à ideia anterior. Se Jesus é visto como a própria Ideia, como Verbo divino, esse Divino quebra-se ao tornar-se fenômeno e só alcança novamente a eternidade despojando-se da existência concreta, de sua forma caduca que não é capaz de abranger a infinitude. Se entendermos Jesus como um profeta, a Ideia, o Divino permanece intocado, uma vez que a forma impura não comporta a pureza; o transitório não comporta o eterno. Mais uma vez emerge a tragicidade anterior da busca pela forma pura a qual jamais encontrará.

A ciência do Espírito é o tempo histórico e a Verdade é fruto do deslocamento histórico. Delineando o percurso seguido pela Razão, no qual se desenvolve, pode o sujeito apreender o que é no presente. Antero reconhece em sua geração uma espécie de fraternidade apostólica: “Irmãos! Amemo-nos agora!”. São irmãos na consciência crítica de sua situação histórica, a partir da qual são capazes de compreender o próprio processo dialético da História, reconhecer o conjunto racional

dos princípios lógicos mediante os quais se desdobra. É aquilo que Hegel denomina de “leis da História”, haja vista que a História é entendida enquanto cadeia de fenômenos logicamente determinados, que ocorrem com regularidade observável, ao longo do tempo, cujo objetivo é atingir o Absoluto.

A imagem noturna pressupõe ainda um ambiente de escuridão, a luz ainda não se fez presente em sua plenitude, mas já demonstra rastros de que deseja surgir. É o momento mais obscuro antes do nascer do sol. A maneira como Antero convoca seus irmãos para a luta assemelha-se a um profeta que anuncia a vinda do Messias, sendo este messias a Razão, a Ideia, o *Nous*. Sua missão é espalhar a Boa Nova metaforizada na Nova Claridade, o reino do céu, dos astros reluzentes, da Ideia, do inteligível. A via é difícil, mostra-se cruel porque tortuoso é o caminho do conhecimento verdadeiro, tal como em Platão. A derrubada dos velhos ídolos, o aparato de valores morais que regia toda uma sociedade fora posto abaixo. E aquele homem, feito à imagem e semelhança daquele Deus, também precisava morrer, precisava ser superado.

Os cacos das ruínas precisam ser superados. Faz-se necessário passar por sobre o lixo, marchar sempre em frente, se para além dos tempos houver mais luz, se para além das formas imperfeitas houver a Forma, pura, suficiente para abrigar a Ideia. A denominação de “profeta” com a qual o eu-lírico nomeia-se, a si e aos seus companheiros, dá à sua missão ares apocalípticos. São os profetas da Razão anunciando a proximidade da aurora que, no entanto, ainda não é chegada, mas está cerca.

É a bancarrota da ideologia romântica, a destruição das ideologias poéticas estabelecidas como sagradas até então, “os nossos Immutáveis, eil-os idos”. São os loucos vanguardistas que anseiam inaugurar uma nova era de liberdade, pois um novo mundo necessita de uma nova poesia, um novo Homem, um Deus ainda desconhecido, uma nova linguagem. O velho mundo, martelado, é a “Babylonia antiga”, “Leviathan dos tempos”, com as suas “amarras de ferro colossais” que aprisionam os homens às margens da praia, na areia, que aprisiona a poesia, a Beleza; é a âncora, “a inércia das gentes”. Para Hegel, apesar de sua grandeza e ao contrário dos indivíduos comuns, o Homem histórico e universal não está destinado a ser feliz, pois, se foram excepcionais, foram-no exclusivamente porque construíram a História que é a consciência da Liberdade.

Os loucos, que o são por andarem à frente, por visionarem algo que ninguém mais consegue ver, caminham por entre as ruínas do passado mirando os abismos do Futuro, escutando clamores e maldições daqueles que não são capazes de enxergar. Desejam apenas encobrir os olhos por não suportarem a luz ou cegar a todos os outros para que não a vejam também. Para Antero, conhecer as leis que regem a História, seus significados e suas direções, pode levar o indivíduo além da consciência de seu próprio tempo. Fá-lo projeto do vir-a-ser. O tempo no qual o Espírito se desenvolve é o tempo da Consciência, no qual o Espírito externaliza-se e, quando se autoconhecer, extinguir-se-ia as fases da História. Haveria completude. Esse movimento faz emergir o propósito do Espírito por detrás dos fatos históricos: o movimento do conhecer a si mesmo.

E Antero grita: faça-se a luz! O poema que fecha a primeira parte das *Odes* retoma a ideia anteriormente trazida pelo poeta, da necessidade de mais clareza, de *Mais Luz!*. Esse poema encerra o primeiro livro com uma gradação imagética e acústica que se unem para conformar a plenitude da Razão. O próprio título do soneto, marcado por uma exclamação, denota um grito, uma exigência, *Mais Luz!*, precisa-se de mais clareza; não está completamente escuro, mas ainda não é possível enxergar com nitidez e precisão. A gradação de luz e sombra, pela qual o poema perpassa, demonstra o movimento dialético, o desdobrar da Ideia, a progressividade da História, a progressiva marcha do mundo sensível para o mundo inteligível:

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

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

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

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

A noite simboliza, nas *Odes*, o mundo pestilento e quimérico do Romantismo, com seus desvarios egóicos e para o qual a natureza, ou seja, o plano de

imanência, nada mais era do que uma extensão de seus sentimentalismos exacerbados. Percebemos, por exemplo, a imagem da lua, a musa que inspirara os Românticos; aparece aqui em minúsculo, representando não mais que o astro natural que gravita ao redor da Terra e que também é sol, embora ainda não saiba.

Aos raios vaporosos da lua, vaporoso tal como a vida do Romântico, sempre por um fio por espreitar a morte, por estar sempre “reclinado sobre os abismos”, o eu-lírico acusa a lua de defender, de colocar-se a frente desses “magros crapulosos” como um escudo, cobrindo-os, tapando-os, escondendo esses tais poetas de outros tempos, tornando-os insensíveis aos vícios e aos sofrimentos que sabem cultivar, bem como aos problemas históricos, sociais e políticos. Por isso são “abismos silenciosos”, pois a arte romântica era uma arte voltada sobre o próprio eu. A poesia romântica expressava os delírios subjetivos do eu-lírico.

No quarto verso do primeiro quarteto encontramos duas assonâncias, a primeira no fonema /b/, que denota o baque no abismo, a queda e, em segundo lugar, no fonema /s/, que provoca o sussurro do silêncio, o chiado sibilante das palavras apenas murmuradas. A lua, enquanto imagem dessa dimensão social, representação da sensibilidade romântica, é uma ré no tribunal dos realistas tão preocupados com as questões sociopolíticas, com o mundo concreto, com o não-eu. A noite é o não-ser, portanto configura-se enquanto dimensão do eu. Parece que Antero opõe ser/não-ser à ideia de eu/não-eu. Pervaguemos o cenário noturno no qual os dois quartetos aparecem submersos. A noite, nas *Odes*, adquire um valor negativo porque relacionado ao irracional, ao Romantismo, ao centramento do ego, aos divagares, aos abismos insondáveis da mente, ao caos, ao mundo como vontade.

Nos dois tercetos que completam o soneto, observamos uma mudança brusca de imagem. Surge a luz, afinal, no próprio título do poema o eu-lírico assim ordenava: *Mais Luz!*. Contudo, a luz começa baixinha, com o quebranto da madrugada, quando o sol ainda não nasceu, mas jorra seus raios. Essa gradativa passagem que ocorre na metade do soneto corrobora o título do poema, o clamor do eu-lírico ao implorar por mais luz, por mais Razão, por menos sonhos e fantasias. Aqui percebemos as hipóstases plotinianas que elevam o indivíduo da dimensão concreta e obscura para a luz do intelecto; do Romantismo para o Realismo.

Mais Luz!, o soneto que fecha a primeira parte das *Odes*, é o remate final, o momento no qual o eu-lírico passa, gradativamente, das trevas sombrias à claridade

na qual aspira abraçar a Verdade. Como bem salientou Sébastien Joachim (2012), a poesia de Antero remete aos conceitos de Apolíneo e Dionisíaco nietzschianos, que dinamizam movimentos de subida e queda, bem como movimentos acústicos de barulho e silêncio, de movimento e estaticidade, como se o eu-lírico subisse aos píncaros mais altos para, em seguida, descer ao mais baixo dos círculos infernais dantescos. Essa oposição entre noite/dia, luz/escuridão em Antero, mostra-se como metáfora entre a universalidade da razão (transcendência) e o mundo do eu (imanência).

Essa dialética entre ideias aparentemente opostas é própria, como vimos, do sistema hegeliano que tanto influenciou Antero. Hegel entende o Homem em sua completude e busca compreender todos os aspectos do Humano, bem como explicar tudo através de um único sistema. Todo o universo, tudo que existe, existiu ou existirá é um único organismo, uma unidade que mediante suas multiplicidades segue em contínua transformação, mantendo, contudo, a Ideia. Essa totalidade, em seu desenvolvimento, obedece princípios lógicos cuja origem é a Ideia, o Espírito Absoluto e racional, que direciona e ordena a vida em uma totalidade.

Essa racionalidade não está separada da realidade, mas são, antes, a mesma e única coisa, por isso falamos de um panteísmo hegeliano, com o qual Antero abre suas *Odes*, cuja lógica seria essa substância intrínseca a tudo. O que é real é racional, e o que é racional é real. É a racionalidade que cria a multiplicidade mediante a criação de conceitos e a criação de conceitos opostos guia a dialética, que é, portanto, a vida da racionalidade. A Razão cria a realidade quando a conceitua e cria as mudanças da realidade quando cria também conceitos opostos que vão interagir entre si para criar algo novo.

Nesse sentido, podemos afirmar que Antero não entende o Romantismo como oposição em si mesmo, como uma ideia dicotômica, mas como um conceito a ser ultrapassado. Os realistas são exatamente esse movimento de antítese, da possibilidade de criação de algo novo, uma vez que a realidade só existe enquanto conceito racional. Antero traz para a Razão o mundo dos fatos, esse movimento é conceituar. Por esse motivo, podemos afirmá-lo enquanto um imanentista, ainda que a realidade, para ele, seja conceituação racional.

A construção da realidade é um eterno conflito entre ser e não-ser e essa construção do nada pode igualmente desembocar em nada. O Ser e o Nada, para Hegel, são uma e a mesma coisa. Essa estrutura dialética torna-se explícita no

primeiro poema que abre o segundo livro das *Odes: These e Anthitese* que, desde o título, indicia a influência hegeliana no pensamento de Antero. Na primeira estrofe da primeira parte do poema (dividido em dois sonetos), encontramos essa concepção de negação, de oposição às Ideias antigas que necessitam ser superadas:

Já não sei o que vale a nova Ideia,
Quando a vejo nas ruas desgrenhada,
Torva no aspecto, à luz da barricada,
Como baccante após lúbrica cêa.

Percebamos a maneira pela qual o eu-lírico se dirige às antigas estruturas da sociedade, bem como às tradicionais formas estéticas as quais critica, porém nas quais permanece para expressar seu pensamento. A Ideia deveria substancializar-se em natureza e esta, por sua vez, subjetivar-se em Espírito autoconsciente. O Espírito desdobrar-se-ia, então, em três dimensões pelas quais a Ideia trabalharia, constituindo o plano de fundo da História. O Espírito é um conjunto de ações e criações cuja finalidade é buscada pelo Espírito racional e que os indivíduos isolados na História não a pode perceber por procurarem a satisfação de necessidades particulares e não os objetivos do Espírito racional que confere sentido à História.

A Ideia a qual o eu-lírico alude tanto se manifesta na ideologia romântica, a qual deve ser superada pela Nova Ideia, quanto diz respeito às estéticas contemporâneas a Antero, não suficientes para manifestar essa Beleza verdadeira. A imagem dessa Ideia, a tese a ser ultrapassada, é uma fera de olhar sanguinolento pelo desejo de vingança. O antigo deus, a velha forma, que aspirava fumo nos altares e tinha o fogo de seu culto sempre aceso, ei-lo preso da fúria da Fúnebre Medeia.

Os homens possuem a ilusão de fazerem a História, de comandarem os fatos, as transformações históricas, contudo, são meros instrumentos descartáveis. São necessários apenas para que o Espírito possa cumprir os seus objetivos: o Homem é um meio, nunca um fim. Os homens não colhem os frutos de suas lutas, deixam-nos para as gerações vindouras. Entretanto, outra imagem pode ser extraída dessa Ideia incendiada, com olhos ferozes tal como lúbrica bacante: a queda da Ideia na História. Quando a Ideia torna-se fenômeno, quando substancializa-se, perde a sua própria Idealização. Corrompe-se em sua própria natureza, pois pode refletir nas mais múltiplas facetas da existência concreta. Torna-se impura porque expressa em

formas igualmente impuras. Antero delineia essas duas visões nos dois últimos tercetos da primeira parte do poema:

Um século irritado e truculento,
Chama à epilepsia pensamento,
Verbo ao estampido de pelouro e obus.

Mas a Ideia é n'um mundo inalterável,
N'um crystalino céu, que vive estável...
Tu, pensamento, não és fogo, és luz!

Nesse trecho, encontramos a concepção hegeliana de História plenamente poetizada. O século XIX metaforizado em uma imagem de truculência e irritação, com as suas convulsões éticas e morais em crise, o próprio panlogismo hegeliano posto em xeque, ferozmente atacado pelos críticos da modernidade, a começar por Søren Kierkegaard, ainda na primeira metade do século, as utopias fracassadas das quais Antero cria imagens estéticas e uma acústica através das assonâncias nos fonemas /t/ e /b/, respectivamente no primeiro e terceiro versos do primeiro terceto, que ajudam a criar a sonoridade do estampido de um canhão ou de um mosquete.

A falência das velhas estruturas morais encontra eco na própria poesia combativa, irritada e truculenta de Antero. O primeiro terceto exemplifica a aparente falta de sentido dos acontecimentos históricos, cujas ações humanas aparecem como frutos de uma epilepsia social e o discurso se faz na ponta do canhão, tal como a própria poesia anterior, tornada arma de combate contra as velhas estruturas. Charles Baudelaire (1996, p.23-24) apresenta a imagem do poeta como um esgrimista neste período histórico de mudanças vertiginosas:

À hora em que todos estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, litando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo.

Tal como Baudelaire, Antero julgava-se um guerreiro, um verdadeiro combatente e sua espada era a poesia, o florete era uma metáfora para a pena com a qual escrevia:

Ergue-te, pois, soldado do Futuro,
E dos raios de luz do sonho puro,
Sonhador, faze espada de combate!

Sendo ele o profeta do Futuro, um cruzado em busca da Terra Santa, com o intuito de expulsar de Jerusalém os infiéis, paladino do Amor e da Justiça, porta-voz da Consciência, compreende a Razão diretora que guia os acontecimentos históricos. Por isso salienta a Ideia por trás dos fatos da História. A Ideia, imutável, que produz o múltiplo, mas que, ao mesmo tempo, confere unidade e sentido à História, aos fatos históricos, superficialmente dispersos e particulares. No céu estável onde habita a Ideia, o pensamento não é fogo, mas luz. O fogo, em seu crepitar contínuo, é a História em seu eterno vir-a-ser heraclítico. Contudo, a luz permanece sendo, subjaz enquanto Ser, *logos* que estrutura a realidade, o *nous* plotiniano, a Ideia hegeliana. Podemos fazer uma ponte entre Parmênides/Heráclito, Plotino e Hegel nesse contexto da obra de Antero se entendermos tais conceitos – Ser, *logos*, *nous*, Ideia – enquanto princípios que subjazem à realidade e são apenas acessíveis através do pensamento.

Contrariando as aparências, não é uma oposição essencialista o que vemos nas ideias superficialmente dicotômicas de Antero, como se o poeta estivesse em um embate entre luz e sombra, razão e sentimento. As ideias contrapostas são uma e a mesma coisa, a essência de ambas é uma unidade lógica que permeia o processo dialético. Na dialética hegeliana, os estágios da História são necessários, racionais e progressivos, e necessária, racional e progressiva é a luta mediante a qual um estado se segue a outro e que possui Razão sobre o vencido pura e exclusivamente por ser vencedor.

As ideias de Antero não são opostas em si mesmas, mas niveladas pelo processo dialético. A História é o tribunal do mundo e quando se faz coincidir ser com dever-ser, na dialética dos opostos, os valores dicotômicos – verdadeiro/falso, bem/mal -, são aplainados porque igualmente necessários para que a Ideia substancie-se. E o Homem, instrumento da Razão, é um joguete porque é o repositório no qual “a Ideia incarna em peitos que palpitam”, e o seu pulsar são as chamas do fogo quando no coração dos homens, instigando-os a combaterem na luta “árida e bruta”, tal como o /r/ que endurece e enrijece ainda mais essa *secura*; ou, o mesmo /r/, que torna árido, seco, duro e, portanto, estático, também pode, por sua vez, volver-se movimento:

Té que a revolve o remoinhar da luta...
Té que a fecunde o sangue dos heróis.

O segundo livro das *Odes* é o momento de combate da Ideia consigo mesma. A Ideia é, em sua essência, um princípio ativo que se manifesta pelo pensamento. Esse impulso que impele a Ideia à ação e que nasce dela própria, uma vez que assemelha-se a uma *mônada* racional, arrastando-a ao autoconhecimento, é dado por sua própria natureza dialética. A Ideia absoluta é, em si mesma, contraditória, pois, move-se, multa-se, transforma-se, nega-se e passa ao seu contrário. Em seu processo dialético, perpassa três etapas: a primeira fase, Lógica, quando atua como elemento puro do pensamento; a fase da Natureza, sendo esta a outra vida da Ideia absoluta, o oposto no qual a Ideia se reconhece; e a última fase, a Ideia tornada Espírito Absoluto, quando a Natureza esgota seu desdobramento e a Ideia, autoconsciente, retorna a si mesma, iniciando um novo movimento, mas agora no âmbito do pensamento do humano, através da consciência.

É esse movimento que encontramos nas *Odes* anteriores entre os dois livros que compõe a obra. A Ideia enquanto categoria lógica anterior à Natureza e ao Espírito e a concretude no plano de imanência. No combate, há negação e logo retorno da Ideia a si mesma, consciente de si, que dá começo a um novo domínio, dessa vez na consciência do Homem histórico e universal, o próprio Antero, o profeta que escuta a voz do Vento. Nesta etapa, Hegel encontra a consciência individual e social e o grau máximo que a Ideia, sob as formas da Arte, Religião e Filosofia, pelas quais a Ideia alcançaria sua finalidade e chegaria ao fim de seu autoconhecimento.

É justamente neste momento que verificamos a tragicidade anterior, que se expressa no dilema do poeta com a linguagem, uma insatisfação entre Ideia pura e forma impura, insuficiente para abarcar o pensamento filosófico cada vez mais complexo do poeta. A linguagem não comporta mais o *filosofema*, como salientado anteriormente por Joel Serrão, não é mais suficiente para espelhar o mundo, manifestar a Beleza.

A necessidade anterior em derrubar a ideologia romântica e as antigas formas, bem como a precisão de sintetizar o idealismo hegeliano com o naturalismo da filosofia alemã, o socialismo de Proudhon e o materialismo positivista, mediante os quais criaria novos pressupostos, encontra-se presente na própria forma estética com a qual se serve nas *Odes*. Ademais de ter elegido um estilo poético que, embora fixo, não segue regras rígidas, Antero transformou suas odes em verdadeiros espirais, em turbilhões imagéticos e rítmicos, provocando uma

sensação, durante todo o livro, de um contínuo fluxo, um eterno movimento, que migra de um poema para o outro, perfazendo a via-dolorosa entre a “aspiração”, uma ânsia insofrida, um desejo todo aberto, até alcançar, na última página, a Liberdade:

Se já desaba o tecto das Igrejas
E o docel d’esses thronos,
É porque um outro céu maior nos cubra...
O céu da Liberdade!

Outro paralelismo encontramos aqui. Essa é uma figura de linguagem muito comum tanto dentro das *Odes* quanto do livro dos *Sonetos*, e não somente entre os poemas internos a cada uma das obras, mas entre as obras. Antero retoma, muitas e muitas vezes, ideias, frases, efeitos imagéticos e sonoros de um poema para o outro e de um livro para o outro, não só para corroborar uma ideia, como também para opô-la. Aqui, percebemos a retomada da imagem dos dois templos, um menor, de colunas e tetos, no qual deuses de pés de ferro eram adorados por seus discípulos cegos; o outro, que encobre ao primeiro, tem por teto e por colunas os astros e a vastidão do céu infinito.

Nesta última estrofe, pertencente ao último poema que fecha o livro das *Odes*, *Flebunt Euntes*, não encontramos mais a possibilidade de derrubada do templo menor, “é preciso abalar-lhe os tectos e as columnas”, mas a ação concretizada: o templo menor fora posto abaixo, implodido; o dossel dos tronos nos quais sentavam-se os antigos deuses, destruídos, ou seja, as formas de linguagem haviam sido todas descartadas, era necessário agora o encontro de uma nova maneira de dizer a realidade, que expressasse o inteligível.

E o outro templo, o maior, o eterno, o sem fim, o céu maior que a tudo envolve, é a própria Liberdade e, sendo a Liberdade, não está fechada, não possui forma. Antero pusera abaixo as estéticas tradicionais, contudo, não lograra criar uma nova estética que viesse substituir aquelas que assassinara. Ainda que o movimento realista em si mesmo não foi criador de novas formas estéticas, o dilema de Antero não se situa tanto na insuficiência de uma forma para expressar a ideia, embora este movimento também esteja presente; mas, antes, na impossibilidade de se encontrar uma linguagem capaz de dizer o que, em si mesmo, é indizível. Como expressar por meio da finitude aquilo que não é capaz de se medir, de se limitar?

Entretanto, em um primeiro momento, o problema da forma, nas *Odes*, não parece arrefecer o poeta. Ante o olhar humano, o mundo velho rolou das mãos do Deus assassinado, um mero fantasma, “como uma cruz das mãos de um moribundo”:

Porque já se não lê seu nome escripto
Entre os astros – e os astros, como atheus,
Já não querem mais leis que o infinito.

Se os novos profetas recusam qualquer lei que não as do infinito, já não haveria lei; afinal, se Deus está morto, então tudo é permitido. O infinito, por sua própria ideia de incompletude, não comporta fechar-se em leis, eis a circularidade anteriana. Interessante a metáfora usada por Antero para dirigir-se a si e aos seus: ateus para os velhos deuses de estéticas ultrapassadas. Havia matado Deus, estava morto. Olhara para o abismo e o abismo do Futuro o olhara de volta. Comparou sua geração à figura inusual de Diógenes, o Cínico que, segundo se conta, andava pelas ruas de Atenas, durante o dia, com uma lamparina acesa, procurando um Homem honesto. Poderíamos dizer que Antero andara em busca de uma linguagem, uma estética:

Ha o terror – a nuvem das alturas
Trazida para aqui (ou aqui formada),
Raio de luz do eterno santuário
Mettido no candil deste Diógenes!

A nuvem aparece como a imagem de um obstáculo que ameaça tapar a luz do sol e a lamparina de Diógenes, a luz que carrega consigo a procurar homens honestos, é uma centelha desse raio de luz que provém do centro irradiador que é o próprio sol, o inteligível. As imagens da terra e do céu surgem como metáforas das convenções estéticas determinadas e estabelecidas como critérios de valor para o fazer poético e a liberdade da imaginação, da criação poética:

O pensamento livre e iluminado
Mettido ao canto d’essa jaula negra
De pedra e ferro! O céu sempre na terra!
A tenda do deserto em mil retalhos
Partida! E a onda do mar pulverizada!

Podemos também perceber o jogo entre ambientes internos e externos como metáforas para mundo sensível e mundo Ideal, prisão e liberdade, a forma enquanto uma fronteira que delimita a poesia e a vastidão que a torna infinita. Vejamos, mais uma vez, a retomada da imagem dos dois templos: o humano, sempre ameaçado de

ser aniquilado pela Fúnebre Medeia, a História, que assassina friamente seus próprios filhos; e o outro templo, eterno porque além da História, a própria Ideia. O céu na terra é a tentativa vã dos homens ao quererem aprisionar a imaginação criadora entre muros de ferros, em jaulas, pôr correntes ao pensamento. Mas o pensamento é luz e, portanto, não pode ser apreendido.

O pensamento humano é o braço pelo qual a Ideia demonstra o fio evolutivo que une toda a História, uma vez que suas etapas são vencidas pela consciência do Homem. Se Hegel considerava a Filosofia o conhecimento absoluto e a sua Filosofia como sendo a fase final de autodesenvolvimento e autoconhecimento da Ideia, Antero pensou sua poesia como a consciência através da qual a Ideia, voltando para si mesma, iria agir para criar uma nova estética, uma forma pura, ainda não pensada, porque parte das praias do Futuro, mediante a qual seria capaz de expressar seu pensamento filosófico.

A busca por uma forma pura constituiu, em Antero, sua tragicidade. O dilema do poeta com a linguagem já se faz presente no próprio livro das *Odes*, no qual percebemos o uso de muitos tipos de formas estilísticas, como a ode e o soneto, através dos quais o poeta busca dirimir sua Filosofia. As odes parece oferecer ao poeta uma maior maleabilidade para expressão do pensamento, mas não é suficiente enquanto instrumento de precisão, haja vista que o soneto surge em momentos estratégicos no livro: *Mais Luz!* e *These e Antithese* estão em forma de soneto, este último, inclusive, já apresentando um movimento que se expandiria no livro dos *Sonetos*: essa forma estética, predominante na última fase de Antero, tampouco se mostraria suficiência para a tarefa de expressar o filosofema. Em muitos poemas dos *Sonetos*, Antero expande os catorze versos originais da forma em até cento e vinte seis versos, ou seja, poemas inteiros, escritos em forma de soneto, contudo, divididos em várias partes.

Percebemos aqui uma deficiência da forma como meio que satisfaz o âmago do poeta. Entretanto, essa incapacidade estética não é abrupta, mas gradual. Há em Antero poemas, em forma de soneto ou de ode, aos quais denomino “poemas de transição”, uma vez que alguns se encontram cronologicamente datados do período após a publicação das *Odes Modernas*, em 1865, bem como anteriores a 1874, quando os críticos consideram iniciada a última fase anterioriana, dita metafísica, que transcorre até meados de 1884, após o que o poeta deixa definitivamente de escrever.

Nesses poemas de transição, percebemos os primeiros passos de uma mudança que, muito mais do que estilística, é existencial. Dessa época encontra-se sonetos como *Palácio da Ventura*, de 1874 exatamente, que retoma, por exemplo, um paralelismo com o poema *Tentanda Via*, das *Odes*, no qual o poeta assim se expressa em relação ao Futuro:

Heis de então vêr, ao descerrar do escuro,
Bem como o cumprimento de um agouro,
Abrir-se, como grandes portas d'ouro,
As imensas auroras do Futuro!

Em *Palácio da Ventura*, no qual percebemos uma mudança qualitativa na visão de mundo anterior, o *Futuro* metaforiza-se em um palácio suntuoso, aéreo porque parte da eternidade do céu e claro por ser raio de luz do centro irradiador que é o sol, a própria Razão. Contudo, ao finalmente alcançar essas “praias do Futuro”, as portas de ouro, resplandecentes, já alquebrado e sem esperança, o eu-lírico assim expressa:

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão - e nada mais!

Nesse momento, inicia-se a viagem do cavaleiro, paladino da Razão, profeta da Consciência, no que compreendemos ser uma alegoria da caverna de Platão às avessas. Se nas *Odes*, o eu-lírico busca a luz, o Sol, enquanto realidade última e Verdadeira, no caminho para os *Sonetos*, o eu-lírico adentra novamente as sombras como se jamais as houvesse deixado de fato. Percebemos que, em Antero, a dimensão obscura, a imagem noturna, permanece intocada.

O dia, nas *Odes*, não chega necessariamente a nascer de todo. O livro finaliza com a ação da destruição, mas o depois é obscuro, um abismo, o Futuro ao qual Antero jamais pôde expressar em imagens. A busca por uma forma pura jamais se completou, porque não se concretizara, o seu pensamento moral era por demais elevado para que pudesse expressá-lo por meios meramente humanos. Em Antero, justamente pela necessidade de pôr a Ideia em uma forma, dá-se seu sentimento trágico existencial, porque a Ideia, o que o poeta concebia de mais elevado, aniquila-se ao ser concretizado, como afirma Solger. O Possível começa a morrer quando toma forma. Mas, ao mesmo tempo, não conseguir expressar seu pensamento terminou por miná-lo até levá-lo à morte, um suicídio consciente e lógico.

3.2 A febre de Ideal que me consome!

Antero de Quental dizia-se o “Quixote” da revolução e, de fato, encarnou e perdeu-se na ideia metafísica do cavaleiro andante em busca do Graal. À filosofia de Hegel, que tanto o influenciou, chamou “Catedral do pensamento” e o termo com assonância religiosa não é inapropriado, haja vista que, em Antero, a atitude sempre fora de cunho existencial, uma emergência do espírito, e não tanto da ordem da pura inteligência. Percebemos também a influência neoplatônica na poesia anterioriana no que diz respeito à gradação entre luz e sombra, sendo a dimensão obscura relacionada ao grau mais distante do Inteligível, ou seja, do mundo das formas eternas e imutáveis que provém da Unidade, sendo, pois, o mundo concreto, cujas essências são almas procedentes da Ideia, e a dimensão luminosa sinônima do próprio Intelecto, da Ordem, da Razão, panorama das Ideias eternas.

Como bem salientou Eduardo Lourenço (2007), o que Antero sempre buscara não se encontrava na ordem do discurso englobante, da evidência do racional, haja vista que, tanto em Hegel como em Solger, quanto anteriormente encontrado em Plotino, o absoluto não é passível de ser representado pela linguagem. Antero procurava uma pura Verdade, a estrutura lógica por trás da realidade que fosse capaz de aniquilar a angústia, a sede ontológica de realidade que o consumia:

Espírito que passas, quando o vento
Adormece no mar e surge a Lua,
Filho esquivo da noite que flutua,
Tu só entendes bem o meu tormento...

Como um canto longínquo - triste e lento-
Que voga e sutilmente se insinua,
Sobre o meu coração que tumultua,
Tu vestes pouco a pouco o esquecimento...

A ti confio o sonho em que me leva
Um instinto de luz, rompendo a treva,
Buscando, entre visões, o eterno Bem.

E tu entendes o meu mal sem nome,
A febre de Ideal, que me consome,
Tu só, Gênio da Noite, e mais ninguém!

Esse soneto faz parte do livro *Sonetos Completos*, publicado em 1886, que reúne todos os sonetos de Antero, não somente os poemas da última fase de sua produção poética – dita metafísica e correspondente ao período que vai de 1874 a 1884 - mas, inclusive, poemas anteriores à publicação das *Odes* (porém, que não

fizeram parte do corpo das *Odes*) e que, no entanto, apresentam profundas e contundentes diferenças de imagens que colocam o pensamento e o sentir anterior em um jogo dialético existencial para o qual o poeta parecia buscar uma síntese que o satisfizesse.

Nesse capítulo, escolhemos fazer uma separação no livro dos *Sonetos*, abordando, primeiramente, as duas primeiras fases que albergam os sonetos produzidos anteriormente à publicação das *Odes*, sonetos contemporâneos às *Odes*, como o supracitado (e que também não compuseram o corpo do livro), bem como os sonetos escritos entre 1866 e 1874, ano em que, segundo estudiosos como Joel Serrão, teria início a chamada fase metafísica da produção poética anterior.

No soneto acima apresentado, que faz parte da segunda parte do livro completo dos *Sonetos* (1862-1866), ou seja, uma obra que foi corrente à época das *Odes Modernas*, percebemos uma inversão imagética que desfaz aquilo que o poeta apresenta no livro das *Odes*. Esse Espírito, que emerge do poema, que se faz presente apenas ao cair da noite, quando a luz se esvai e o vento tranquiliza, já traz consigo uma sensação de calma, contrária à ideia de movimento incessante que temos nas *Odes*, na qual o universal Espírito palpita, “subindo na espiral das criações”, e que em todas as formas “o Espírito se agita”.

Esse Espírito, aqui, relaciona-se com uma imagem quase sonífera, um Gênio da Noite, uma divindade; se tomarmos em consideração que, na antiga religião grega, o deus Hypnos, deus do sono, mas não do cansaço, era considerado muito mais enquanto um *daemon*, divindade que interfere no espírito dos mortais, podemos, inclusive, inferir que o Gênio noturno ao qual o eu-lírico faz referência é o próprio Hypnos.

Hypnos era filho de Nix (a Noite) e do Érebo (as trevas primordiais que personifica a escuridão profunda e primeva formada no momento da criação, saída do Caos). A metáfora utilizada pelo eu-lírico, “filho esquivo da noite que fluctua” corrobora nossa interpretação. Também Castro Alves referiu-se a Hypnos como “Gênio da Noite”, em um de seus mais belos poemas denominado “Hino a Sono”, nome romano para a divindade grega:

[...]
 Ó sono! Ó Deus noctívago!
 Doce influência amiga!
 Gênio que a Grécia antiga
 Chamava de Morfeu,
 Ouve!...E se minhas súplicas

Em breve realizares...
 Voto nos teus altares
 Minha lira de Orfeu!

O poema de Castro Alves é de 1868, contemporâneo a esta fase de Antero. Portanto podemos utilizar tal estrofe como um paralelo à nossa interpretação do eu-lírico anteriano. Ainda que o poeta baiano confunda Hypnos com Morfeu (este último, na verdade, é filho do primeiro, segundo a mitologia grega), a referência é a mesma. A poesia de Castro Alves, assim como a de Antero, também foi marcadamente política; entretanto, tanto um quanto o outro poeta cantaram a solidão, o pessimismo, o desengano e a morte.

O eu-lírico anteriano reconhece na imagem da noite, metaforizada pela presença do Espírito noctívago, Hypnos, o Sono, a serenidade e a calma que verte o esquecimento em um coração que, em plena luz do dia, encontra-se tumultuado. Percebemos o uso de palavras como “adormece”, “lento”, “sutilmente”, palavras não encontradas em qualquer parte do livro das *Odes* e que pressupõe ausência de movimento, não completa, pois a imagem é quebrada pelo tormento que acabrunha o eu-lírico, o coração tumultuado. A imagem sonal, “A ti confio o sonho em que me leva”, reforça nossa imagem sobre a metaforização de Hypnos como o Espírito que passa quando o vento se acalma e, ao acalmar-se o vento, também o mar se põe em marasmo. Estamos completamente em um ambiente noturno, afirmado pelo aparecimento da lua.

Percebemos aqui o que poderíamos considerar uma inversão qualitativa entre luz e sombra na linguagem imagística da poesia de Antero. Se nas *Odes* o eu-lírico procura avidamente uma saída da obscuridade que o rodeia, e a luz emerge como o símbolo dessa dimensão inteligível das formas eternas e imutáveis, como em Platão e Plotino, observamos agora que a experiência com a dimensão da realidade concreta e, portanto, supostamente distante do eterno e do ideal mostra-se necessária para o próprio alcance dessa comunhão com a unidade, o absoluto. Contudo, essa experiência não é passível de ser posta em um discurso e, por isso, presenciamos a serenidade e a calma, a paralisia e o silêncio. O retorno ao absoluto pressupõe o silenciamento no qual Antero vai caindo à medida que passamos das *Odes* aos *Sonetos*.

Nessa fase da poesia anteriana, anterior e contemporânea à publicação das *Odes*, há a presença ainda da força de vontade que o impele para as “praias do

Futuro”. Contudo, cabe ressaltar que o eu-lírico parece agradecer ao Sono a paz que o esquecimento da noite parece conferir como se a guerra já começasse por cansá-lo de antemão. Vê-se ainda enquanto um portador da luz que rompe as trevas e que busca o Bem supremo, a Verdade, pura, absoluta, extrema, a Beleza. Uma Verdade que, mais para frente, mostrar-se-ia uma ilusão, como o são todos os Graais. O Bem, a Verdade e a Beleza buscadas por Antero não seriam passíveis de limitar-se em uma forma, haja vista que são em si mesmas ilimitadas, são ideais.

Interessante que, nesse momento, ainda que a dimensão diurna, solar, urânica seja aquela à qual o eu-lírico busca, a noite surge como existência plena, concreta, realizada. A noite é, o dia ainda não nasceu, não se fez presente. Mesmo nas *Odes*, em momento algum percebemos um dia plenamente claro, está sempre prestes a surgir. A imagem do dia encontra-se atrelada à imagem de um Futuro abismal, desconhecido porque ainda não concretizado, justamente a questão da forma/linguagem em Antero. A noite é permanente, o dia é uma mera abstração extraída da noite: a noite é que é o real e por esse motivo Plotino afirmara que apenas através da experiência com o real é possível alcançar o absoluto e essa experiência traz consigo necessariamente, gradativamente, o silenciamento, o mesmo processo que identificamos em Antero.

A Beleza, em Antero, adquire feições plitínianas. Segundo Plotino, para se alcançar essa “Beleza que não morre”, inteligível, inteligível seria necessário um processo de conversão, de desapego em relação ao mundo sensível, à tudo o que é concreto. Seria preciso que o sujeito se voltasse para as coisas interiores, para si mesmo, para o próprio eu, tal como Antero fez no final de seu fazer literário, retornando para a torre e antecipando as preocupações próprias do eu-simbolista. A consciência deve passar por um processo de purificação para retornar e contemplar a Beleza, admirar-se com sua pureza e purificar-se a si próprio.

Mas o que temos de fazer para chegar a isso? Qual é o caminho para alcançá-lo? Como poderemos ver essa Beleza imensa que permanece, por assim dizer, no interior do santuário e não se dirige para fora para ser vista pelo profano? Que aquele que pode fazê-lo siga-a até a sua interioridade, abandonando a visão dos olhos, e não se volte para o esplendor dos corpos que admirava antes. (PLOTINO, *Enéadas*, V, 8 [31])

Retornando ao poema supracitado, observamos, portanto, que a dimensão noturna em Antero é frequente, e mais do que isso, é a única realidade plena capaz de permitir, a partir do mundo sensível, a ascensão à Beleza ela mesma, inteligível.

As trevas primordiais, nascidas do Caos, são anteriores à luz, à individuação, representada, em Antero, pela imagem solar, influência platônica que ligava à efígie do Sol o Bem, a Justiça, o Amor, a Virtude, o Ideal apenas alcançável mediante o conhecimento filosófico.

Em Antero, essa ilusória busca pela Verdade aos moldes de Platão levaram-no da imagem ao pensamento filosófico, resumindo sua tragédia mental. Antero, em carta a Carolina Michaëlis, datada de 1886, diz ser esta paixão filosófica o seu apocalipse e, de fato, o livro dos Sonetos revela uma angústia existencial que se consumiu em fogo poético. A síntese a qual Antero passou a vida a buscar, essa conjugação com a unidade, estava sempre imbrincada como hipótese futura, jamais na atualização permanente do Absoluto, como encontramos em Hegel.

Por essa razão, o Futuro, em Antero, estava sempre imerso em sombras, ainda que colocasse a si próprio enquanto o portador da luz, quase como uma vocação luciferiana que, desafiando Deus (e esse Deus, em Antero, diz respeito às instituições as quais procurava derrubar, às ideologias românticas, bem como às velhas tradições formais), aparecia como um raio em meio às trevas. A o dilema com a linguagem para expressar o ideal constitui-se, portanto, como sua tragicidade. A Verdade absoluta a qual procurava pressupõe uma origem nas suas inquietações filosóficas, algumas das quais indicam uma longa, sinuosa e dramática busca de uma filosofia capaz de representar o sentido de suas motivações racionais para atuar na transformação da sociedade e de si próprio.

A busca anterioriana mostra-se como uma aspiração especulativa. Essa procura desesperada soçobrou, contudo, frente as dificuldades filosóficas que o poeta não pôde solucionar mediante premissas capazes de fornecer uma conclusão que oferecesse paz de espírito. Antero não foi capaz de encontrar uma filosofia condigna de suas exigências. Se prestarmos atenção, é no livro dos *Sonetos*, quando temos a ausência completa de movimento e sonoridade através de imagens estáticas e silenciosas, que teremos a forma *soneto* em toda sua plenitude, manifestando estético-formalmente a paralisia do próprio eu-lírico. O soneto anterioriano traduz-se, portanto, como uma queixa por essa procura fracassada, o eu-poético encontrava-se letárgico, perdido, engessado nas antigas formas tal como expressara ao utilizar a própria forma soneto como meio de linguagem poética. E a escolha pelo soneto pode advir da estrutura lógica que essa forma comporta, haja vista que o soneto é delineado como um conjunto de proposições cujo último verso contém a ideia central

e a síntese do poema.

Ainda que tanto a poesia quanto a filosofia possam ser entendidas como produção e exposição de pensamento, haja vista que toda obra literária traz consigo uma reflexão sobre o mundo, em Antero essa oposição emerge enquanto uma filosofia poética ou uma poesia filosófica. A ideia poética anterior torna-se mais abundante quanto mais esclarecida e lógica se mostra a ideia filosófica. Entretanto, a forma pela qual expressar seu pensamento não segue a mesma evolução. Vejamos o poema a seguir:

Conheci a Belleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre:
Assim eu vi o mundo e o que elle encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr do sol e sobre o mar discorre.

Pedindo a forma, em vão, à Ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o baptismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pallido e triste.

Nas duas primeiras estrofes, percebemos características formais que, associadas ao conteúdo do soneto, permitem a conformação de um conceito. A “Belleza” imortal, inteligível, a Beleza em si mesma, afirmada pelo eu-lírico metaforiza justamente essa dimensão eterna, imutável, algo que não faz parte do mundo fenomênico, transitório, mas de um prisma superior, além desse mundo material e finito. A Beleza imortal é a Verdade absoluta, é a própria infinitude a qual aspira o eu-lírico. É a “febre de Ideal” que consome o eu-poético, que tumultua seu coração, é o transcendente. É a Boa Nova trazida pelo profeta da Luz, é a comunhão com a Forma eterna e imutável, ilimitada e inefável.

O uso sonoro de uma escala vocálica, que vai da mais fechada para a aberta, passando pelas vogais /i/, /e/ e culminando no /o/ tônico agudo na última palavra do primeiro verso da primeira estrofe, parece querer elevar o leitor às alturas das quais fala o eu-lírico. Percebemos a imagem dessa Beleza imperecível relacionada ao alto, àquilo que se encontra inalcançável ou carece de existência de fato, uma vez que Antero não enforma essa Beleza; ela é uma Ideia e, como tal, não pode ser

refletida no múltiplo, haja vista que a multiplicidade do mundo sensível deve ser um meio para se alcançar a ideia de Beleza, a Beleza inteligível.

Porém, o primeiro verso não conclui na mesma frase, mas abaixo, no verso seguinte, com uma entonação na vogal /i/ fechada e tônica temos:

Conheci a Belleza que não morre
E fiquei triste.

O efeito sonoro criado parece ir do degrau mais alto para o mais baixo. O golpe da sílaba /i/ no segundo verso provoca uma sensação física de queda, uma sensação quase táctil. E, a partir do segundo verso, começa-se novamente a escala para cima:

Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

A ausência de ponto final e o uso de vogais tônicas abertas uma escala sonora ascendente eleva o leitor aos píncaros iluminados das torres e serras, ou seja, às alturas, ao eterno, ao imutável, ao mundo do sonho, do permanente, da dimensão das verdades eternas. As imagens das montanhas, da torre, do mar corroboram o sentido de infinitude, de vastidão a qual essa Beleza absoluta encontra-se ligada, são imagens da própria transcendentalidade, do inteligível. A vogal tônica /u/ em “tudo”, com sua pronúncia arrastada, provoca a sensação de completude, de abrangência, pois, esse “tudo” diz respeito ao universo inteiro, é a absolutidade.

Mais uma vez o eu-lírico cria um efeito sensorial de queda no primeiro verso da segunda estrofe. O eu-lírico vê tudo, todo o universo a seus pés, mas vê tudo isso

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre;

O impacto da queda neste verso é mais forte, o que prenuncia justamente esse movimento de subida ao ponto mais alto para, em seguida, desabar, o que representa a vogal /i/ tônica. Ao concluir o verso dizendo que a queda dá-se abaixo da luz que ilumina esse mundo superior, temos aqui, mais uma vez, a oposição entre claridade/obscuridade e altura/queda, o eu-lírico despenca da luz para as trevas, do inteligível para o sensível, ou seja, apenas mediante o sensível, dimensão à qual encontra-se preso, poderá pretender alcançar o absoluto. A última palavra,

“jorre”, bem como em “discorre”, quebra o movimento de subida/descida, pois a vogal /o/ nas duas palavras, cuja pronúncia é mais arrastada, quase um eco, provoca uma sensação de paralisia, de estaticidade; a luz apenas **jooooorra**, contínua, ecoando-se, produzindo mais do mesmo, ou seja, sem mudança. A imagem pressupõe uma apatia por parte do eu-poético que se manifesta na própria forma poética do soneto que é em si mesma uma forma enrijecida, não permitindo movimento ou liberdade.

O uso de substantivos como “serra”, “torre”, “mar”, “nau” auxiliam na criação imagética do poema, pois são objetos que caracterizam-se por sua altura ou vastidão, corroborando a ideia de altivez, de superioridade, de eternidade que o eu-lírico deseja passar. Os verbos “minguar”, “fundir”, bem como a preposição “sob”, indiciam a ideia contrária, de baixo, de inferior. Esse movimento efetuado pelo eu-lírico, através de elementos imagéticos e sonoros, simbolizam o sentir melancólico que é caracterizado como um sentir depressivo, ou seja, para baixo. A sonoridade da imagem poética é criada justamente pelo uso de vogais que permitem perceber acusticamente o efeito descendente do ritmo do soneto.

A partir da concepção do sentir melancólico, aproximamo-nos do conceito de angústia do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, o primeiro a colocar o problema da angústia existencial do ponto de visto do indivíduo ao afirmar que a condição humana é liberdade, liberdade porque não pode ser abarcada por um sistema conceitual teórico. Não há possibilidade de se solucionar as contradições da existência humana. Sendo assim, essa liberdade emerge como angústia.

Para Kierkegaard, a angústia é um estado afetivo, algo que não é *nada*, o sujeito angustia-se de *nada*, pois a angústia não se refere a *nada* determinado e sim a possibilidade de poder. Estar aberto às possibilidades torna-se mais angustiante do que estar aberto à realidade:

Na possibilidade tudo é igualmente possível e quem foi educado pela possibilidade entende o espantoso não menos não menos que o agradável. Quando alguém passou na escola da possibilidade, com mais segurança que uma criança que conhece o abc, ele sabe que não pode exigir absolutamente nada da vida e que o espantoso e a perdição moram com todos os homens. (KIERKEGAARD, 1968, p.175)

A angústia seria, portanto, o lugar psíquico no qual irrompe o espírito, haja vista que, no sentimento de angústia, o indivíduo não pode enganar-se, pois angustiar-se é relembrar o nada que somos. Tal como afirma Kierkegaard (1968,

p.109), “se perguntarmos qual é o objetivo da angústia, deve-se responder aqui como em toda parte: é o nada. A angústia e o nada marcham continuamente juntos”.

E ainda:

En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear. ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia_ que es al mismo tiempo angustia. Soñando proyecta el espíritu de antemano su propia realidad; pero esta realidad es nada; y la inocencia ve continuamente delante de sí esta nada. (KIERKEGAARD, 1982, p.59)

Portanto, a angustia, do ponto de vista kierkegaardiano, não está relacionada a um objeto determinado, sendo apenas a realidade da liberdade como possibilidade antes mesmo desta possibilidade. A relação da angústia com o seu objeto é um *nada*. O sentir anterior caracteriza-se pela busca de uma Verdade a qual colocou-se como missão, contudo, o poeta não sabe que Verdade é essa a qual busca, apenas procura-a desesperadamente, como uma síntese existencial entre expressão de pensamento e forma poética. Contudo, essa Verdade, sendo ela mesma inteligível, não é passível de se mostrar mediante uma linguagem finita e limitada. Essa situação de desinteresse, por parte do melancólico, em relação ao mundo que o cerca e tudo que o compõe, essa apatia por si mesmo e a perda das capacidades de afetos vários caracterizam a angústia existencial:

Assim eu vi o mundo e o que ele **encerra**
Perder a **cor**, bem como a nuvem que **erra**
Ao **pôr** do **sol** e sobre o mar discorre.

É justamente na experiência da angústia que o ser que somos revela-se naquilo que é: nada, tão somente pura possibilidade. Nos versos finais do segundo quarteto, percebemos uma ritmicidade marcada novamente pela assonância, dessa vez na terminação /erra/ e aliteração na vogal tônica /o/, respectivamente nas palavras grafadas acima. A assonância nesses fonemas provoca um movimento sinuoso para baixo: “encerra/cor”, “erra/pôr” e, mais uma vez, a paralisia em “discorre”, dando uma sensação de escorrimento, de alguma coisa que deflui, escoar, drena.

A assonância em /erra/ ocasiona um efeito de caimento, algo que está em queda, uma continuidade decrescente; enquanto a aliteração na vogal /o/ indicia um corte brusco para baixo, como se a imagem perdesse realmente a vivacidade, haja

vista que a falta de cor pressagia doença. A palidez é a característica mesma dos cadáveres, em outras palavras, metaforiza aquilo que não possui mais vida. Uma coisa sem cor é algo sem vitalidade. A palavra /discorre/ fechando o último verso, denota justamente o significado do verbo: discorrer, escoar, divagar, passar ao largo. O som da última sílaba, em assonância com /erra/, provoca o efeito sonoro e imagético de alguma coisa que desceu e continua a descer, uma vez que *discorre*, em outras palavras, está em contínua descida.

Como anteriormente salientado, no primeiro terceto, presenciamos elementos acústicos provocados pela assonância nos fonemas /t/ e /d/, ambos caracterizando-se enquanto pontos de articulação linguodental, ou seja, a língua bate nos dentes para produzir a sonoridade do fonema, o que caracteriza a ideia de tropeço a qual o eu-lírico alude na estrofe:

Pedindo a forma, em vão, à Ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

O elemento imagético e sonoro do verbo “tropeçar”, denota o obstáculo que a própria forma soneto tornara-se para expressar um sentir que não era mais racional, lógico. Esse tropeço também pode referir-se às normas linguísticas, ou seja, a própria linguagem humana torna-se insuficiente para dar conta dessa transcendência desejada pelo eu-lírico. A poesia, antes vista por Antero como arte suprema mediante a qual expressaria seu pensamento filosófico, transformara-se em obstáculo pelo qual o poeta não é capaz de satisfazer sua febre de ideal.

O soneto, estrutura composicional conformada por proposições (feitas por uma justaposição de conceitos) e uma conclusão (expresso pelo último verso do poema), entra em declínio (mas não desaparece). É interessante percebermos que, na evolução do pensamento filosófico anterior, o poeta haja escolhido como meio de expressão de pensamento uma forma racionalizada que permite o jogo dialético da linguagem.

Contudo, a forma não caminha a par com o seu cada vez mais complexo sistema de pensamento. Assim como a Razão hegeliana vovera-se insuficiente para responder às necessidades das contradições do existir humano, o soneto enquanto forma perfeita e harmoniosa de expressão do pensamento racionalizado tornara-se,

pois, insatisfatório enquanto modelo de expressão do sentir do eu-lírico que não era mais racional ou passível de ser compreendido pela dimensão da Razão.

Era incapaz de traduzir, em seu molde lógico e duro - porquanto enrijecido pela estrutura fixa - essa expressão suprema da consciência humana, esse sacrifício de todos os sentimentos e de toda a meditação que necessitava um modelo de beleza perfeito até ao ideal e, como ideal, inatingível. Contudo, é ao soneto que o eu-lírico ainda recorre como forma lógica de mensurar sua insatisfação com a própria forma referida.

Se voltarmos à filosofia de Platão, na *República* (livro X, 600d), mais precisamente nos livros II, III e, de forma conclusiva, no livro X, o mestre de Aristóteles almeja banir definitivamente da cidade ideal a poesia considerada mimética. Para Platão, a poesia, sendo mimese, ou seja, a representação de alguma coisa presente no mundo sensível (vale ressaltar que, na época de Platão, não existiam ainda o que entendemos hoje por arte abstrata, etc.), era uma mera cópia de uma cópia; em outras palavras, o mundo sensível, para Platão, era uma representação imperfeita do mundo das ideias. É importante lembrar que, na ontologia platônica a única coisa real é a Ideia.

Sendo assim, se o mundo sensível é cópia do mundo das ideias e a poesia é uma cópia desse mundo imperfeito, encontra-se, pois, a três graus de distância da Verdade, não sendo, portanto, propícia como expressão do Inteligível, do Bem, da Justiça, do Belo. Não há coisa alguma no mundo sensível que seja capaz de abarcar essa Beleza ideal. Por esta razão, diz o eu-lírico, pede à Ideia pura a forma mediante a qual possa expressar essa Beleza ideal. Mas sendo a Ideia o real em si mesmo, não pode ela ser expressa por qualquer forma do mundo sensível, pois, ao fazê-lo, quebra-se no que realizou, como salientou Solger, uma vez que não só pode ser vista em si própria, mas também na multiplicidade imperfeita. Sua dimensão absoluta relativiza-se. A melancolia do eu-lírico no último terceto corrobora essa ideia:

Recebi o baptismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pallido e triste.

Aqui o eu-lírico faz uma distinção entre o “eu” poeta e o “eu” filosófico. O batismo dos poetas, se tomarmos a filosofia platônica, era o mimético, o poeta é um mero copiador de um mundo imperfeito e ilusório, por isso encontrava-se assentado

entre formas imperfeitas e, por isso mesmo, não podia alcançar a expressão da Ideia, da Verdade absoluta. A necessidade anterior era encontrar uma forma estética capaz de traduzir seu pensamento filosófico, como se desejasse escrever um tratado de filosofia em forma de soneto. Essa diferença entre mundo ideal e mundo sensível é corroborada mais a frente, quando o poeta assim se expressa no soneto denominado *Aspiração*:

Meus dias vão correndo vagarosos
Sem prazer e sem dor, e até parece
Que o foco interior já desfalece
E vacilla com raios duvidosos.

E' bela a vida e os annos são formosos,
E nunca ao peito amante o amor fallece...
Mas, se a belleza aqui nos apparece,
Logo outra lembra de mais puros gosos.

Minha'alma, ó Deus! a outros céos aspira:
Se um momento prendeu mortal belleza,
E' pela paz eterna que suspira...

Porém, do pressentir dá-me a certeza,
Dá-ma! E, sereno, embora a dor me fira,
Eu sempre bendirei essa tristeza!

Se tornarmos às *Odes*, a palavra “aspiração” abre o livro no poema *Pantheísmo*, e a imagem passada pelo eu-lírico naquele momento era de um “desejo aberto todo”, “uma ancia insofrida e misteriosa” a qual o eu-poético chamava “vida” e as formas tradicionais não importavam mais, pois essa “aspiração” almejava alcançar a “liberdade”, que vem ao final do livro, a última palavra que fecha as *Odes*. A “aspiração” não era passível de enformar-se, haja vista que, ao fazê-lo, não seria mais ânsia, desejo e sim concretude.

Aqui, contudo, temos uma imagem diferente, ainda que este soneto (1860-1862) seja anterior à publicação das *Odes*. A “aspiração”, o “foco interior”, que também pode significar a “luz”, o “fogo” interno que impulsiona o eu-lírico em seu agir, - a própria alma que habita o humano e que provém da *Anima Mundi*, como afirmara Plotino, uma emanção do *nous* e, conseqüentemente, da Unidade - já vacila, desfalece, perde força, energia, carece de vitalidade; os raios, aqui, são incertos. Percebemos uma dialética no pensamento anterior, uma quase contradição que emerge mediante imagens que metaforizam a realidade consciente do poeta e esse dilema com a linguagem já estava presente à época das *Odes*. Ao mesmo tempo que o poeta clama por liberdade, enrijece-se nas formas estéticas

vigentes, não cria nada novo, não ousa. A única forma capaz de comportar a Beleza anteriana era o silêncio.

A ausência de pontuação no primeiro quarteto metaforiza justamente esse transcorrer dos dias, sem pausa, ininterrupto, o que pressupõe, inclusive, um sentimento de tédio, um tempo que consome a si próprio, pois encontra-se ausente de significado qualitativo, um tempo que passa, simplesmente passa, “sem prazer e sem dor”, tão somente transcorre, quantitativamente. O eu parece ecoar. O tempo, para o eu-lírico, assume a forma de um labirinto do qual não se pode escapar e, ao tentá-lo, ao esforçar-se por fazê-lo, por ultrapassar a condição humana, tudo que se encontra é vazio, silêncio, que ecoa e, logo em seguida, vem a queda e a morte. Percebamos o ecoar do eu-lírico pressupondo uma tentativa de saída do labirinto do eu, porém sendo um labirinto sem saída, porque desprovido de uma essência, de uma fixidez, retorna a si mesmo. Ou seja, o eu traga-se, afoga-se em si próprio, sem começo, início ou fim.

Na segunda estrofe, o eu-lírico remete às belezas transitórias que, uma vez reconhecidas, logo fazem lembrar outras tantas, ou seja, não se diferenciam umas das outras, são todas iguais aos olhos do poeta. As formas finitas, cópias imperfeitas de uma Beleza ideal, não possuem distinção, não se singularizam ainda que, em sua multiplicidade, possuam formas diferentes e particulares. Percebemos aqui um divórcio entre o eu e o mundo externo à consciência. Uma separação que se encontra no início da atitude filosófica. Essa consciência de se saber separado do mundo e em face deste provoca um sentimento de inquietação como se a existência tivesse sido atingida por uma sensação de inadaptabilidade. Ao perceber o mundo concreto das formas sensíveis enquanto relativizadas, desprovidas de um valor em si mesmo, Antero separa-se da dimensão imanente e torna-se pura abstração.

A alma do eu-lírico, a parte imortal de seu ser e, portanto, a dimensão que possui acesso ao mundo Ideal, às Ideias, almeja outros céus, aspira à Beleza eterna ainda que, por um tempo, tenha-se prendido às formas mortais, transitórias e imperfeitas. E, usando de um paralelismo, o eu-poético retoma o sentimento de tristeza ao descobrir-se batizado pela sina dos poetas, ou seja, condenado às formas imperfeitas, à representarem um mundo três graus distantes da Verdade. Contudo, o eu-lírico implora que, se ao menos obtiver a certeza de que esse Ideal existe, congratular-se-ia por essa melancolia.

Interessante percebermos que as duas aspirações andam de mãos dadas em

Antero: uma aspiração pela revolução social, o agir para mudar a sociedade; e a aspiração pelo Ideal, o agir para mudar a si próprio. Se nas *Odes* encontramos a primeira aspiração, nos *Sonetos* constatamos a segunda. Por esse motivo observamos a imagem da noite intocada em Antero, inclusive nas *Odes*; durante todo o livro o eu-lírico encontra-se imerso na noite, o dia está sempre na probabilidade de nascer, é sempre um Possível. Inclusive no soneto *Mais Luz!*, o eu-poético está em um ambiente noturno, almeja pela luz, pressente a alvorada, o auge do meio dia e sonha ver o lusco-fusco do crepúsculo, o pôr do Sol, o amigo dos heróis. Mas não há luz do sol! Essa luz é sempre pressentida, almejada, mas jamais chega.

O Futuro, em Antero, o nascer pleno do Sol, a vitória da Razão, metaforiza-se em “portas de ouro” as quais o eu-lírico deseja desesperadamente chegar e, ao abri-las, encontrar a luz pura da autoconsciência do Espírito. A Ideia é o Espírito e o Espírito é a História, sempre em um eterno devir. Entretanto, a diferença de Antero para Hegel é que este último encontra a Ideia no próprio movimento dialético da História, enquanto Antero jamais encontra a Ideia, pois essa está sempre jogada para um Futuro ainda não tornado realidade. Por isso, no mesmo período anterior à publicação das *Odes* (1860-1862), encontramos o Futuro como possibilidade de realização da Ideia e, ao mesmo tempo:

[...]
 Ai! Que importa o futuro, se inclemente
 Essa hora, em que a esperança nos consiste,
 Chega... é presente... e só à dor assiste?...
 Assim, qual é a esperança que não mente?
 Desventura ou delírio?... o que procuro,
 Se me foge, é miragem enganosa,
 Se me espera, peor, espectro impuro...

Assim a vida passa vagarosa:
 O presente, a aspirar sempre o futuro:
 O futuro, uma sombra mentirosa.

O Futuro, aqui, aparece como uma esperança malfadada, uma esperança que emerge aos moldes gregos, o último resquício da caixa de Pandora, que permaneceu no fundo ao sair todos os males da humanidade. Para Nietzsche (1992), a esperança seria o maior mal que atormenta os humanos, pois estes esperariam por uma solução, uma saída, mas só encontrariam dor. A esperança é a vontade schopenhauriana, uma força cega e violenta que impele o indivíduo a continuar, a persistir, a ansiar pelo Futuro, ainda que desconhecido, pela fugaz

esperança de que algo melhor pode advir. O eu-lírico anterior não possui saída: coloca-se como porta voz do Vento, como instrumento da Razão, como portador da luz que guiará os que estão nas trevas; mas, ao mesmo tempo, não crê nesse mesmo Futuro que busca desesperadamente.

Desventura ou delírio, pergunta-se o eu-lírico. Se consegue encontrar a Ideia que almeja alcançar, se esta não estiver atrás das portas de ouro do Futuro, então fora mera ilusão, miragem; contudo, se, por outro lado, lá estiver ao abrir-se as portas de ouro do Futuro, é imperfeita, concretizou-se, tornou-se fenômeno, perdeu, pois, sua dimensão de absoluta, não é mais pura, não é mais Ideia. Não há solução capaz de sintetizar a contradição da dialética anterior: ou não encontra a Forma pura ou, se a encontra, não é a Forma, mas uma mera cópia imperfeita, mais uma forma. O eu-lírico torna-se herói trágico e a tragicidade encontra-se justamente na incapacidade de morrer, desespera em vida e, ainda nessa época, expressa sua tragédia mental:

Só males são reais, só dor existe:
Prazeres só os gera a fantasia;
Em nada [um] imaginar, o bem consiste,
Anda o mal em cada hora e instante e dia.

Se buscamos o que é, o que devia
Por natureza ser não nos assiste;
Se fiamos num bem, que a mente cria,
Que outro remédio há [aí] senão ser triste?

Oh! Quem tanto pudera que passasse
A vida em sonhos só. E nada vira...
Mas, no que se não vê, labor perdido!

Quem fora tão ditoso que olvidasse...
Mas nem seu mal com ele então dormira,
Que sempre o mal pior é ter nascido!

No primeiro quarteto, encontramos os ecos da filosofia schopenhauriana, principalmente no que diz respeito ao aspecto pessimista, haja vista que o Pessimismo traduz-se enquanto uma doutrina segundo a qual o Mal predomina sobre o Bem, valendo mais o não-ser do que o ser. Quando o eu-lírico afirma que a realidade é o mal e os prazeres são gerados pela imaginação, corrobora a filosofia de Schopenhauer para quem o existir é querer, logo é sinônimo de sofrer, uma vez que a ânsia, a Vontade – princípio metafísico que ativa os desejos no indivíduo – faz do mundo mera representação desses desejos. É o que podemos observar no eu-lírico anterior. A busca implacável pela Verdade, busca essa impelida por uma vontade metafísica cega e agressiva, que impulsiona o herói anterior à tragicidade

da existência. Esse mundo como representação é o mal, em cada hora, instante e dia faz o sujeito seguir atrás de uma fagulha de esperança que, ao final, será nada. Percebamos, contudo, que à mesma época das *Odes*, reduto do pensamento hegeliano de Antero, encontramos a contraposição desse panlogismo e a influência de Schopenhauer no poeta. Antero representou ele mesmo uma dialética da existência.

Na segunda estrofe, a ideia de uma esperança que se espedaça ao abrir-se das portas do Futuro fica ainda mais premente. O que buscamos - e que deveria ser aquilo que oferecesse alívio às nossas dores – não é capaz de satisfazer, de curar a ânsia que traz o indivíduo amarrado à essa Vontade insana de persistir. Esse Bem supremo, que o eu-lírico anteriano almeja alcançar, é uma fugaz ilusão criada pela mente e, retomando o sentimento de tristeza, fazendo um paralelismo aos outros dois poemas anteriormente citados, o eu-lírico, mais uma vez, reconhece-se triste por não encontrar, para além das portas do Futuro, essa Ideia cuja impossibilidade de se concretizar faz dela mesma o aspecto trágico da poesia anteriana. O poeta anseia tornar realidade algo que, em sua própria natureza, não pode fazê-lo, pois, uma vez fenômeno, espelhada na multiplicidade, perderia sua própria pureza de Ideia, deixaria de ser Ideia, aniquilar-se-ia.

Percebamos a dialética trágica que emerge no primeiro terceto: a volúpia suprema, a paz só poderia ser alcançada se passássemos a vida em sonho sem coisa alguma dela ver, vivenciar, experimentar; a dimensão sonal aparecendo aqui como o Ideal anteriano. A felicidade seria poder viver a existência na Ideia, mas a Ideia não pode existir sem ser. Ao mesmo tempo, o eu-lírico reconhece essa impossibilidade, pois salienta que, se a Felicidade seria viver em sonho, não vê-lo concretizado na realidade seria vê-lo igualmente perdido, uma vez que a Ideia necessita reconhecer-se fora de si.

Na última estrofe completa-se a tragicidade do eu-lírico: mesmo o esquecimento, ofertado pelo Gênio da Noite, com seu canto lento e triste, seria insuficiente para fazê-lo esquecer-se de seu mal, porque nascer é o mal, existir, ser, estar em uma forma concreta é o único mal maior que existe. Aqui encontramos a dimensão existencial da dialética do poeta com a forma. Se “ser”, o mais extremo de tudo, é o mal, qualquer outra coisa é, conseqüentemente, mal também. Pode-se esquecer tudo, mas esquecer que se existe, é impossível. Em Antero, a existência, o ser, a forma, torna-se inconveniente. O dilema da linguagem sai do nível estético e

alcança o existencial. A forma humana tornara-se insuficiente para albergar o puro pensamento.

Por essa razão, a forma é sempre impura, a Ideia é incapacitada de se tornar fenômeno e não poderia ser diferente. O ente, a forma, é impuro; a Ideia, o ser é puro justamente em sua natureza abstrata. Percebemos isso com mais força no soneto *Ideal*, da mesma época cronológica dos demais (1860-1862):

Aquella, que eu adoro, não é feita
De lírios nem de rosas purpurinas,
Não tem as formas languidas, divinas
Da antiga Venus de cintura estreita...

Não é a Circe, cuja mão suspeita
Compõe filtros moraes entre ruínas,
Nem a Amazona, que se agarra às crinas
D'um corcel e combate satisfeita.

A mim mesmo pergunto, e não atino
Com o nome que dê a essa visão,
Que ora mostra ora esconde o meu destino...

E' como uma miragem, que entrevejo,
Ideal, que nasceu na solidão,
Nuvem, sonho impalpável do desejo...

Podemos observar a abstração anterioriana impossibilitada de tomar formas concretas. Aquela a quem o eu-lírico adora não é feita de coisa alguma, nem de rosas ou lírios, formas lânguidas como a Vênus, ou seja, contornos lascivos – e aqui entrevemos uma nota de sensualidade na poesia anterioriana, o que pressupõe fazer alusão à uma mulher voluptuosa. Aquela a quem anseia não é uma Vênus, nem Circe, outra imagem da mitologia, mais uma figura feminina de poder; nem mesmo é a Amazona, que aqui também pode ser uma imagem mitológica, haja vista que as amazonas fazem parte do imaginário grego, como Hypólita, a rainha das Amazonas. O eu-lírico desfila muitas facetas do feminino para salientar que “Aquela” a quem deseja não pode ser percebida na multiplicidade, tornada forma, fenomênica.

O próprio eu-lírico sente-se incapaz de dar-lhe um nome, haja vista que, nomear Àquela a quem almeja alcançar seria enformá-la, limitá-la, o nome é uma fronteira; afirmar um nome é afirmar um caráter, uma particularidade e, portanto, estender fronteiras, delimitar. “Aquela” a quem ama não pode ter nome, é inominável, é somente uma visão, ou seja, talvez uma miragem, algo não concreto, portanto não possui forma. É inefável, ilimitada, eterna, ideal.

A Ideia, um sonho impalpável, um mero desejo que sua ânsia almeja tornar

uma representação no mundo, mas que encontra a impossibilidade na hora mesma de concretizar-se. A inviabilidade da Ideia em tomar corpo, a expressão do pensamento por meio de uma forma, torna compreensível a dimensão intocada da noite na poesia anterior. O dia, em Antero, prenúncio da Razão, é completamente impraticável. A Razão exige concretude, racionalização de abstrações. A dimensão solar, metaforizada pela presença do dia, é uma dimensão que individua, que delimita, que enforma o mundo, que pressupõe o ente. Por isso, em Antero, em momento algum, mesmo nas *Odes*, o dia, a luz, o sol, jamais se faz, encontra-se sempre na possibilidade:

As auroras, um dia, e logo o Bem,
Que encobria essa sombra modeviça,
Surgirá, como um astro de Justiça!

.....

Heis de então ver, ao descerrar do escuro,
Bem como o cumprimento de um agouro,
Abrir-se, como grandes portas d'ouro,
As imensas auroras do Futuro!

.....

Ninguém o dia sabe ao certo: emtanto, vemos
Pelos signaes do céu que a *aurora* perto está...

.....

Onde se agita um feto, hoje inda é escuro,
Mas que é aurora e luz... porque é Futuro!

.....

Como podemos perceber, entre outros trechos que poderíamos citar das *Odes*, a aurora, o dia, jamais toma forma, nunca se faz, restringe-se à uma mera abstração, a um Futuro jamais alcançado, que se encontra sempre mais adiante sem jamais chegar. A aurora surgirá, está prestes a fazê-lo, as portas que abrirão as imensas auroras do Futuro estão por se descerrarem, encontra-se perto a aurora, mas... ainda é escuro, a aurora pertence ao Futuro e não ao presente.

O presente, aquilo que é, é a noite, a escuridão, o ser, a abstração, sem forma, sem nome, sem nada. No soneto *Voz de Outono* (1860-1862), percebemos que a concretude, a realidade fala com o eu-lírico e lhe atira à face a inutilidade dos devaneios aos quais entregara-se o eu-poético. A Natureza aqui aparecendo como a própria dimensão do sensível em sua totalidade:

Ouve tu, meu cansado coração,
O que te diz a voz da Natureza:
— «Mais te valera, nú e sem defesa,
Ter nascido em aspérrima soidão,

Ter gemido, ainda infante, sobre o chão
 Frio e cruel da mais cruel
 deveza, Do que embalar-te a Fada da Beleza,
 Como embalou, no berço da Ilusão!

Mais valera à tua alma visionária
 Silenciosa e triste ter passado
 Por entre o mundo hostil e a turba vária,

(Sem ver uma só flor, das mil, que amaste)
 Com ódio e raiva e dor... que ter sonhado
 Os sonhos ideais que tu sonhaste!»

A dimensão imanente, metaforizada pela imagem da Natureza, o Universo em sua concretude, a substância que subjaz em tudo, a Natureza como imagem do todo, da completude, ganha voz e dirige-se ao eu-lírico, fá-lo saber que de nada serve o haver-se embalado nos braços da Belleza – e aqui encontramos outro paralelismo anterioriano – a fada do Ideal que consome o eu-lírico e que o acalentara no berço da Ilusão. A Natureza, a realidade joga à face do eu-lírico a fantasia de sua mente visionária, que pressente algo que, verdadeiramente, está impossibilitado de existir na concretude. É como se, às angústias humanas, o universo respondesse não se importar com tão sofrimento. É-lhe indiferente. A realidade sensível diz ao eu-lírico anterioriano que é ilusório pensar existir algo para além dela mesma. Tudo o que existe está aqui.

Por essa razão, diz a realidade que melhor teria sido o eu-lírico passar toda a existência em completa solidão, sem haver conhecido qualquer das flores – concretas, transitórias, reais e, por isso mesmo, imperfeitas e impuras – do que ter sonhado a Flor imperecível, o sonho Ideal que sonhara, a forma pura mediante a qual expressar a Ideia pura.

O nome do poema, *Voz de Outono*, já pressupõe uma decadência, haja vista que a estação do outono é considerada o início da morte das folhas, estas amarelam, perdem a cor verde viçosa que denota vitalidade; em seguida, caem; a temperatura, em muitos lugares, como no próprio Portugal, baixa e a frieza é pressuposto daquilo que não tem vida, da morte do corpo. A *Voz do Outono* é a voz da decadência, da morte, da perda da energia vital. Em Antero, pressagia a própria derrocada existencial. Se retomarmos as hipóstases de Plotino, o eu-lírico anterioriano sai da luz, do mundo inteligível, portanto ilusório, para morrer, para encerrar-se na sua condição de finitude, na condição existencial humana que é meramente um ser

para a morte.

Em outro poema, *Despondency*, também da mesma época, encontramos esse sentimento de desânimo, como bem salienta o nome do soneto (*despondency* significa *desânimo*, em inglês), que vai em um *continuum* decadente, amarelecendo como as folhas do outono, despencando das árvores para morrerem de vez no inverno. A partir desse momento dos *Sonetos*, percebemos o início de uma descida, de uma progressiva marcha para baixo:

Deixá-la ir, a ave, a quem roubaram
Ninho e filhos e tudo, sem piedade...
Que a leve o ar sem fim da soledade
Onde as asas partidas a levaram...

Deixá-la ir, a vela, que arrojaram
Os tufões pelo mar, na escuridade,
Quando a noite surgiu da imensidade,
Quando os ventos do Sul levantaram...

Deixá-la ir, a alma lastimosa,
Que perdeu fé e paz e confiança,
À morte queda, à morte silenciosa...

Deixá-la ir, a nota despreendida
D'um canto extremo... e a última esperança...
E a vida... e o amor... Deixá-la ir, a vida!

Em um primeiro momento, podemos observar a repetição do termo “Deixá-la ir” em quase todos os versos, bem como o uso das reticências ao final de cada metro, o que pressupõe essa sensação de continuidade insignificante que se esvai, que escorre pelo tempo sem que o eu-lírico coisa alguma faça para impedir. Simplesmente deixa que essa coisa, a sua coisa inominada, se vá. O uso das vogais /a/ e /e/ provoca a sensação do vento eterno, sem fim, que carrega tudo, que dispersa. Deixá-la ir a ave com as asas partidas, partidas pelo próprio vento, que o vento, portanto, a carregue ao lugar onde essas asas se quebraram; Deixá-la ir a vela, arrojada pelos tufões do mar em meio à obscuridade que a tudo tomou; Deixá-la ir a alma que já tudo perdeu, fé e esperança, e espera apenas a morte; Deixá-la ir a vida...

Percebamos aqui um paralelismo que Antero faz com imagens do vento encontradas nas *Odes*. Aquele vento que impunha sua força sobre a superfície do mar/consciência é o mesmo que agora partira as asas à ave que tentara voar, aproximar-se do sol, mas cujas asas derreteram; o mesmo vento que impelia as

ondas contra as areias da História agora rompe as velas e o mastro que possibilitavam ao eu-lírico guiar-se na direção de um norte. Mas o norte fora perdido, o vento agora não é mais o das *Primaveras*, é o vento do outono, gélido, que traz em si a potencialidade invernal.

Poderíamos trazer, inclusive, a imagem do mito de Ícaro, herói da mitologia grega, filho de Dédalo, arquiteto do Labirinto do Minotauro. Após Teseu matar o monstro mitológico, Dédalo confecciona asas feitas de cera para que ele e o filho pudessem escapar do Labirinto, haja vista que o rei Minos, indignado com a vitória do jovem ateniense, Teseu, aprisiona Dédalo e Ícaro no local. O final já é de todos conhecido: o jovem tenta voar demasiado alto, aproximar-se do sol, mas as asas derretem à morte.

Ícaro não é somente um jovem – imaturo – que peca por irreflexão, mas também pode ser visto enquanto herói do ideal, sonhador, que deseja alcançar o infinito, a liberdade plena, a luz. O soneto anteriormente apresentado, no qual pudemos observar a queda do alto metaforiza em imagens e sonoridade por Antero, podemos imaginar o próprio eu-lírico anterior como essa imagem que desejou o transcendente, mas teve que se contentar com a sua condição humana de finitude. Em Antero, presenciamos o sentir melancólico/entediante, uma vez que o primeiro caracteriza-se enquanto um aniquilamento de si pela perda de um ideal, de um desejo e o segundo assinala-se enquanto uma crise de significado: perdido o sentido que serviria enquanto bússola para a existência, esta encontra-se ela mesma em perigo.

A repetição do grupo de palavras no início das estrofes, “Deixá-la ir” pressupõe o sentimento reverberação; a vida ecoa, ou seja, a vida entendida enquanto transcurso do tempo existencial encontra-se pulverizada, partida em fragmentos iguais uns aos outros e, portanto, relativizados, sem valor em si mesmos. Se os instantes da vida foram igualados logo não se diferenciam, tornaram-se os mesmos, ecoando, reproduzindo-se. E aqui a ideia de multiplicação ou reprodução, nesse sentido, pode dizer respeito à um mero duplicar-se, dar origem a um outro igual a si próprio, indefinidamente. Observemos o uso da aliteração no fonema /v/ que traduz a sensação de desvanecimento, do esvair-se, do escoamento do próprio eu, da própria existência: *ave*, *vela*, *vida*, tudo isso *voa*, *vai* embora. A própria aliteração da vogal /a/, aberta e cuja pronúncia não contém qualquer obstáculo, o ar

passando livremente, denuncia também essa abertura, esse vácuo no qual o eu-lírico ecoa.

Uma vez que os sentidos e significados foram perdidos, o eu-lírico esvazia-se, torna-se indiferente, apático, a vida perdera o sentido e também o seu valor intrínseco. É o sentimento do niilismo europeu manifestando-se esteticamente na poesia anterior. A ave, a vela, a alma, a vida, tudo fora nivelado, igualado qualitativamente. A assonância no fonema /v/ provoca a sensação do próprio vento que varrerá para longe todas essas parcas ilusões. Não há mais categorias de valor. As asas partiram-se, as velas arrojaram-se, a alma esvaziou-se, não há mais vida, apenas o corpo ainda segue, e a última esperança... e a vida... e o amor... que mais importam? Que eles também se vão.

E se a Natureza faz reconhecer ao poeta sua parcela de culpa na tristeza na qual tomou parte, o próprio eu-lírico também discerne sua culpa por haver enchido a existência de ilusões. E aqui emerge mais uma vez a própria metáfora do Niilismo, sentimento de quebra dos valores supremos, de perda de sentido existencial que tão fortemente atingiu a geração intelectual anterior no final do século XIX. Nesse momento, surge em Antero a imagem do frio enquanto metáfora para o esvaziamento interior:

Não duvido que o mundo no seu eixo
Gire suspenso e volva em harmonia;
Que o homem suba e vá da noite ao dia,
E o homem vá subindo insecto o seixo.

Não chamo a Deus tirano, nem me queixo,
Nem chamo ao céu da vida noite fria;
Não chamo à existencia hora sombria;
Acaso, à ordem; nem à lei desleixo.

A Natureza é minha mãe ainda...
É minha mãe... Ah, se eu à face linda
Não sei sorrir: se estou desesperado;

Se nada há que me aqueça esta frieza;
Se estou cheio de fel e de tristeza...
É de crer que só eu seja o culpado!

No primeiro quarteto percebemos a afirmação da realidade concreta a qual não se pode fugir, ainda que o indivíduo seja invadido por abstrações, sonhos fugazes. O eu-lírico diz não poder duvidar que o mundo gire em seu eixo, ou que o Homem, o sujeito humano, possa fazer de seus vãos sonhos realidades concretas (ir do dia à noite) ou mesmo é-lhe impossível acreditar que insetos ou seixos possam

evoluir até tornarem-se Homens. Em outras palavras, são fatos, são realidades as quais é impossível negar concretude, objetividade; cada coisa encontra-se em seu devido lugar fora do eu-lírico; ainda é filho da Natureza, ou seja, pertence, pois, à dimensão imanente, concreta, à terra. Descobre-se aprisionado à existência meramente humana e, por tal condição, é-lhe humanamente impossível conhecer o transcendente.

O eu-lírico reconhece-se enquanto fenômeno, enquanto ser finito, mas se reconhecer meramente uma forma imperfeita, impura, quando julgava-se instrumento da Ideia, portador da luz da Razão, profeta da Consciência, soldado do Futuro, não o satisfaz. Reconhecer-se fenômeno e finito é, pois, reconhecer-se enquanto insuficiente para ser o porta voz dessa Boa Nova que traria a Luz. O sentimento de desespero, o qual aproxima o eu-lírico da filosofia kierkegaardiana, emerge enquanto perda da dimensão imanente.

O querer ser apenas pensamento, perder o contato com a dimensão concreta, provoca o sentimento de desespero humano. Esse desespero é metaforizado pelo eu-poético enquanto uma frieza que o corrói, o gosto de fel que o atormenta, uma tristeza melancólica que o invade, haja vista que a melancolia surge da não superação da perda de algo que, no eu-lírico anterior, é a própria Ideia que se aniquila, a impossibilidade da Ideia tornar-se forma, o que pressuporia a própria aniquilação da mesma; porém, a Ideia não é capaz de existir sem ser, sem concretizar-se.

Ao haver sonhado esses sonhos vãos, o eu-lírico reconhece-se como único culpado, traz para si a responsabilidade de suas escolhas, torna-se autêntico. Na segunda estrofe, depreendemos justamente essa autenticidade do eu-poético, tal como se estivesse sendo julgado pelas quimeras que criara: não se queixa de nada fora de si mesmo, não julga que Deus seja um tirano pelo estado deplorável no qual o eu-lírico se encontra; o céu da existência não lhe parece noite fria, nem a própria existência uma hora sombria por conta de seu sentimento de desespero; nem o acaso virou ordem nem a lei tornara-se desleixo.

Aqui percebemos a indiferença total do universo diante da dor do indivíduo humano. É o próprio sentimento de absurdo existencial que Albert Camus (2017) exporia na figura de Sísifo: a busca humana por um sentido existencial e o silêncio da Natureza diante do desespero e inutilidade dessa mesma busca:

O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. Isto é o que não devemos esquecer. A isto é que devemos nos apegar, porque toda a consequência de uma vida pode nascer daí. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge do seu encontro, eis os três personagens do drama que deve necessariamente acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz. (CAMUS, 2017, p.39)

Não encontrar um sentido no universo não significa, contudo, que esse sentido não exista; apenas pressupõe que tal sentido, se existir, é-lhe impossível ao humano conhecê-lo. Em Camus, o *impossível* pressupõe *humanamente impossível*. A Natureza é completamente indiferente ao desespero humano que surge no eu-lírico e o eu-poético reconhece a própria incapacidade de culpar qualquer coisa fora de si mesmo por seu estado de espírito. O que mudara no universo diante da dor individual humana? Nada! Tudo segue seu caminho, apenas o humano encontra-se diferente porque incompleto, e essa abertura, esse constante vir-a-ser sem jamais encontrar-se leva ao desespero.

No livro *La enfermedad mortal*, o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (2008, p.47) afirmou que o Homem é espírito, mas “¿qué es el espíritu? El espíritu es el yo”. Contudo, o que vem a ser esse “eu”? Esse “eu”, conforme Kierkegaard, é uma relação que se relaciona consigo mesma. O desespero humano, a doença mortal, emerge da relação que é o sujeito - uma relação que se relaciona consigo própria – que não se põe a si mesmo, mas, antes, foi posto por outro – no caso de Kierkegaard, por Deus.

O “eu” é, então, uma relação derivada, “una relación así derivada y puesta es el yo del hombre” (KIERKEGAARD, 2008, p.48). Uma relação que se relaciona consigo próprio e que, no entanto, relacionar-se consigo próprio é relacionar-se com o outro. Entretanto, se o sujeito é uma relação derivada e, portanto, dependente, “es imposible que el yo pueda alcanzar por sus propias fuerzas el equilibrio y el reposo, o permanecer en ellos, a no ser que, mientras se relaciona consigo misma, lo haga también respecto de aquello que ha puesto toda la relación” (2008, p.48). Desse modo, a tarefa do indivíduo seria, pois, “autorelacionarse y querer ser sí mismo, el yo se apoye de una manera lúcida en el Poder que lo ha creado” (2008, p.49). Em outras palavras, o sujeito é espírito, entretanto haverá de chegar a ser espírito, ou seja, aceitará por livre e espontânea vontade fundamentar-se em Deus. Se, por acaso, nega esta opção, estará desesperado, viverá a íntima contradição de não ser o que é e aqui encontramos a encruzilhada de Antero.

Assim se expressa Kierkegaard no capítulo segundo de sua obra *La enfermedad mortal*: “¿De dónde viene la desesperación? De la relación en que la síntesis se relaciona consigo misma, mientras que a Dios, que hizo al hombre como tal relación, lo deja escapar de sus manos” (2008, p.52). O desespero, segundo o filósofo, é a angústia profunda que incapacita o sujeito até mesmo de encontrar alento na morte. Está impedido até mesmo de morrer. Partindo do mito de Lázaro que, segundo a tradição bíblica, é ressuscitado por Jesus quando há já quatro dias jazia morto vítima da lepra, Kierkegaard percebe uma sutil perturbação nessa história que discursa sobre o Homem vencer a morte. O filósofo dinamarquês dá-se conta que a morte em si mesma não é a maior angústia do indivíduo humano, uma vez que, tal como o próprio Jesus falara antes de proceder à ressurreição de Lázaro, o mal de Lázaro não é de morte.

Oras, se a morte factual não é a morte, o que vem a ser realmente a angústia mortal humana? Para Kierkegaard, é justamente o desespero, a consciência desesperada. O pensador partia, obviamente, de uma base cristã, colocando a fé enquanto solução para escapar ao desespero. Entretanto, no lugar do Deus kierkegaardiano podemos colocar a dimensão transcendente que é constantemente buscada pelo sujeito humano. O indivíduo agarra-se à ideia de uma eternidade, de uma infinitude a qual ele mesmo não pertence, haja vista que é matéria e, como tal, existe concretamente e está fadado à aniquilação. Contudo, o indivíduo humano é, além de matéria, consciência, subjetividade, essa fagulha dada por Prometeu aos mortais e pelo qual fora punido por Zeus. É o que o indivíduo possui de mais elevado, que o conecta ao mais além da matéria, às abstrações. Porém, para Kierkegaard, não conseguir reconhecer essa dimensão transcendente na própria imanência leva o indivíduo ao desespero.

No eu-lírico anterior percebemos esse movimento. Em um primeiro instante, temos um eu-poético que busca a síntese entre matéria e espírito, expressão de pensamento e linguagem. O poeta acredita ser possível alcançar essa síntese lógica, racional que será capaz de sistematizar a existência humana, a realidade, unindo imanência e transcendência mediante uma forma poética pela qual se satisfizesse ao expressar seu pensamento, seu sentir filosófico. Para Antero, assim como para Hegel, tudo que era real era, conseqüentemente, inteligível; e o inverso também se faz: tudo que é racional é real, portanto, a Razão pode ser expressa mediante uma forma concreta.

As coisas reais, a concretude, são o que se pensa e as formas subjetivas de conhecimento também são formas objetivas de realidade. Assim, as leis matemáticas dos fenômenos físicos também são leis do pensamento. Para que não haja divisão entre Natureza e Ideia, entre a essência e o fenômeno, de modo que o pensamento movimenta-se de baixo para cima, indo do concreto para o abstrato; não se afasta da realidade, mas está mais próximo disso.

Percebemos que a tragicidade em Antero dá-se nesse âmbito, no movimento do abstrato para o real: o poeta consegue traduzir a realidade em pensamento, mas não é capaz de concretizar o Ideal, o que possui de mais elevado sem que esse prisma mantenha sua pureza abstrata, uma vez que a existência concreta e, portanto, impura porque múltipla e transitória e relativa, não suporta o transcendente. O sentir trágico surge justamente porque, em Antero, o transcendente aniquila-se ao se tornar fenômeno, ao ser trazido para a imanência. A perda dessa dimensão de concretude faz do poeta puro pensamento, abstração, mas uma abstração que precisa existir concretamente. Eis a consciência desesperada anteriana.

Aparentemente, as fórmulas do desespero são duas: a primeira diz “que uno desesperadamente no quiera ser sí mismo”, enquanto a segunda afirma “que uno desesperadamente quiere ser sí mismo” (KIERKEGAARD, 2008, p.59). Entretanto, a segunda fórmula reduz-se à primeira. Com efeito, na primeira fórmula, o desesperado não quer ser ele mesmo, ou seja, não quer ser o EU que realmente é. Na segunda fórmula, o desesperado quer ser ele-mesmo; mas esse “eu” que desesperadamente deseja ser é um “eu” que ele não é; um “eu” de sua própria invenção. Kierkegaard conclui, portanto, que a fórmula de todo desespero é que o indivíduo, desesperadamente, não quer ser ele mesmo. Desse modo, o eu desesperado foge de si e, ao mesmo tempo, almeja encontrar-se; contudo busca-se fora, projetando o eu subjetivo na realidade objetiva, alienando-se de si e perdendo-se.

O desespero é, pois, a discordância interna de uma síntese – finitude e infinitude - cuja relação diz respeito a si mesmo. Esta relação é o espírito, o EU, e nele subjaz a responsabilidade da qual depende a consciência desesperada. Não é bem uma consequência da discordância, mas da relação orientada sobre o próprio EU. A *doença mortal*, o *desespero humano*, no sentido estrito kierkegaardiano, significa um mal que só termina pela morte – no caso de Antero, a morte da

individualidade/subjetividade. Para Kierkegaard, o desespero surge quando um dos âmbitos, finito e infinito, é abandonado. O desespero é a doença e não o remédio, tal como afirma Kierkegaard (1979, p.318), é a doença do EU, de ter um eu, de não querê-lo e de querer ser ele próprio:

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo uma existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu.

A consciência desesperada anterior alcança seu auge ainda em 1866, um ano antes da publicação da primeira edição das *Odes Modernas*. O poema *Palácio da Ventura*, um de seus sonetos mais conhecidos, é analisado por nós no presente trabalho enquanto um poema que marca uma transição. Cronologicamente colocado na produção anterior que abrange o período entre 1862 e 1866, esse soneto expressa a perda dessa dimensão concreta, ainda que transpareça a ruína dos valores metafísicos que Friedrich Nietzsche muito bem salientara.

Em Antero, morre a esperança de encontrar uma síntese existencial capaz de unir Natureza e Ideia; aniquila-se no poeta as ilusões do não-eu, os objetivos do movimento realista do qual fora o fundador. Esse poema traz em si um paralelismo: as grandes portas de ouro que abririam as imensas auroras do futuro, anteriormente evocadas pelo eu-lírico anterior das *Odes*, finalmente fazem-se presentes. O eu-lírico anterior, na figura do cavaleiro, surge aqui, mais uma vez, na dimensão social:

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota a armadura...
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas de ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...

Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão - e nada mais!

O soneto já abre com o verbo “sonhar”, o que contradiz primordialmente a sensação de movimento que, aparentemente, o poema querera mostrar. O cavaleiro está em seu cavalo, e está correndo, célere. Percebemos isso pelas assonâncias nos fonemas /k/ que provoca a sensação do galope do animal. O ritmo rápido da estrofe, marcado pela tônica das palavras paroxítonas muito próximas, permite que sintamos essa rapidez do andar do cavalo.

Contudo, essa ação não é mais que um sonho, ou seja, o movimento é ilusório, é quimérico. Indiscutivelmente o eu-lírico encontra-se paralisado a ponto de sonhar, o que remete diretamente ao dormir, ao sono, a um estado caracterizado pela ausência de qualquer tipo de ação ou movimento. A ideia movimenta-se, mas a realidade está paralisada, ela não consegue sair de si-mesma para fora-de-si, quebrar a barreira do sonho e tornar-se realidade concreta. Esse artifício vai corroborar, ao final do poema, na chave de ouro do soneto, no último verso, a ideia central do soneto, o fecho das premissas lógicas que encadeiam um argumento.

Na primeira estrofe, temos um quadro que nos remete, mais uma vez, ao medievo, época marcadamente idealista, o que já demarca o perfil do eu-lírico, uma característica sonal, platônica, metafísica, haja vista que a Idade Média foi um período reconhecidamente dominado pela dimensão transcendente. A figura do cavaleiro andante, de espada e armadura, em busca do palácio encantado, cavalgando por desertos, por sóis e por noite escura, simboliza o vazio existencial no qual o eu-lírico percebe-se atirado, tanto os desertos luminosos da ilusória Razão, quanto os desertos noturnos dos abismos niilistas.

O cavaleiro soçobra, a Razão é um barco à deriva que tenta manter-se, a duras penas, na superfície em meio ao caos. O cavaleiro luta em meio ao deserto corroído dos sentidos tradicionais a fim de resgatar a supremacia da Razão humana. A Razão é o cavalo que o cavaleiro cavalga com pressa, mas é uma pressa que não o leva a qualquer lugar, haja vista que não existe, é um mero sonho, uma fantasia. A Razão, o meio pelo qual o eu-lírico age, não o leva a qualquer parte. Tudo não passava de uma vã ilusão, uma quimera já pressagiada pelo próprio eu-lírico em outros poemas.

Neste soneto, encontramos uma síntese da angústia do eu-lírico, em todo ele, percebemos elementos de qualidade. No primeiro quarteto identificamos um efeito

sonoro produzido pela assonância fonética em /q/, /c/ e /d/, no primeiro verso e a assonância na consoante /p/ no segundo verso, o que ocasiona um efeito acústico do que seria um galope de um cavalo, que corrobora a afirmação “sonho que sou um cavaleiro andante”. Prestemos atenção que as consoantes que compõe o efeito acústico possuem uma fonética “quicada”, como se a língua e os lábios ricocheteassem para produzir o fonema, efeito este que também faz jus ao movimento do animal.

Tal experiência acústica provoca um efeito sensorial que traduz um elemento indexical, já que o som suscita no leitor uma imagem acústica como qualidade analógica. Temos neste soneto um caráter bidimensional, pois o espaço acústico, como afirma Julio Plaza (2003, p.59), cria um mundo de imagem e som superpostos, o bidimensional como imagem de muitos espaços em um tempo multinivelado. Percebemos uma relação imagética no efeito sonoro produzido pela assonância fonética marcando o ritmo do poema, o que provoca um efeito sensorial que traduz o galope rápido de um cavalo. Esse galope célere pressupõe o desespero do eu-lírico de alcançar aquilo no qual acreditara e que ameaçava esvaír-se por entre os dedos.

A própria definição que o eu-lírico se dá, *paladino*, indica essa perspectiva de busca, o cavaleiro que vagava a procura de façanhas que lhe dessem honra e comprovassem seu valor. Se a Razão, em Antero, aparece atrelada ao Amor e à Justiça – “Irmã do Amor e da Justiça” -, então o cavaleiro faz-se paladino da própria Razão, seu defensor incorruptível, até à morte. O paladino, cavaleiro errante e destemido, de caráter inquestionável, que luta e busca a Verdade, o Bem, o Justo, o Belo – aqui percebemos o neoplatonismo -, cujo lema era proteger os fracos e oprimidos e levar a luz aonde houvesse escuridão. Esse efeito rítmico, que encontramos nas duas primeiras estrofes, codificam um elemento imagético através de recursos semânticos e sonoros que ocasiona um envolvimento corporal do leitor.

O palácio configura-se enquanto o Futuro, esse Futuro que só poderia ser acessado pela Razão e cujas portas de ouro, nas *Odes*, abrir-se-iam às auroras do porvir. O castelo é a forma pura buscada pelo poeta, que seria capaz de dizer o mundo, de expressar a Beleza que não morre. A busca pelo Futuro, metaforizado em um castelo de portas de ouro, pressagia a procura de algo sólido, concreto, formal, em meio ao um mundo subitamente tornado instável e às abstrações nas quais o eu permanecera aprisionado. O eu-lírico anterior aguilhoa-se psicológica e

metafisicamente ao Ideal do cavaleiro andante, quixotesco. Mas, ao mesmo tempo, o castelo é uma imagem do transcendente.

O cavaleiro desarmado, roto e alquebrado, no segundo quarteto, parece desesperançado ao deparar-se, por fim, com o fulgurante palácio encantado, símbolo este das alturas, do sublime, do superior, acima e além do mundo fenomênico, como algo sólido, como a única coisa realmente verdadeira, a forma eterna e imutável, a luz do inteligível. A própria imagem do castelo medieval pressupõe essa ideia de segurança, é um símbolo de proteção.

O Futuro, com suas portas de ouro, desesperadamente almejado pelo eu-lírico, apresenta-se em sonho, como uma imagem abstrata, que contrasta com a própria figura de um castelo, que indicia alguma coisa grande, dura, uma fortaleza de pedra e concreto, algo que seria supostamente material. A busca por uma forma mostra-se, mais uma vez, inútil. A síntese querida pelo eu-lírico e sempre jogada para um Futuro prestes a se concretizar – mas, jamais concretizado – mostra-se arruinada. As portas de ouro do castelo que se abriam para as auroras provocam, uma vez mais, um regime diurno da imagem; é a forma concreta a qual o poeta buscara em meio às abstrações, ao puro pensamento.

O que encerra o castelo encontra-se afastado do resto do mundo, tomando um aspecto tão inacessível quanto desejável. Prefigura, portanto, um símbolo de transcendência. Na segunda estrofe, essa imagem acústica do galope é quebrada pela presença, agora, de sílabas arrastadas, como em /desmaio/ e /vacilante/, ambas paroxítonas e longas, provocando um efeito de passadas mais largas e lentas, como se o cavalo houvesse diminuído a marcha, ainda estivesse a caminho, porém devagar, sentimento expresso no segundo verso, quando temos os símbolos do cavaleiro, espada e armadura, já rotas, alquebradas, o que indica o cansaço do paladino, a tristeza de não haver encontrado o que buscava. Em ambas as estrofes encontramos palavras sempre paroxítonas, que demarcam a ritmicidade sonora imagética do animal, que metaforizam o andar do cavalo e servem como marcadores do ritmo do soneto.

O palácio da ventura tão desejado, penosamente encontrado (ou não), simula a própria casca fulgurante do sujeito, o indivíduo em sua vivência fenomênica, silencioso e escuro, vazio em seu interior por não possuir um. As portas de ouro são o *véu de Maia* schopenhauriano. O corpo, a forma, que podemos interpretar como sendo este palácio, não é exterior de interior algum. Não há qualquer ordem por trás

do mundo transitório das formas ilusórias dos fenômenos. Não há coisa alguma regendo a vida. A essência do existir humano é a existência. O humano é lançado no mundo sem qualquer objetivo aparente. A existência é uma força bruta que simplesmente é, sem qualquer sentido:

Trata-se de MAIA, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois se assemelha ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou pedaço de corda no chão que ele toma como serpente. (SCHOPENHAUER, 2001, p.49)

Nesse soneto, particularmente, percebemos uma ponte com o conceito de *Logopeia* trazido por Ezra Pound (2006), a capacidade de se combinar forma e conteúdo das palavras com a finalidade de obter uma obra sublimada pela beleza estética, utilizando-se para isso de efeitos sonoros e imagéticos para criar conceitos. Temos neste soneto a presença de imagens, como o cavaleiro, o cavalo a galopar, a espada, a armadura, o castelo, o próprio cenário que nos remete ao medievo com suas florestas e bosques; encontramos a presença do ritmo e da melodia, demarcados pelas figuras de linguagem que representam o galope do animal, célere ou lento; temos, por fim, o aspecto reflexivo, pois imagem e som juntam-se para criar o símbolo da descrença, da quebra dos valores tradicionais, da fragmentação do eu, do niilismo. A angústia no eu-lírico anterior emerge como uma crise de significado. O eu não é mais capaz de significar o mundo e, conseqüentemente, não consegue mais significar a si mesmo. Implode-se e é reduzido a nada: vazio e escuridão – nada mais!

O primeiro terceto é muito contundente se remetermos aos versos de *Tentanda Via*, os quais diz:

Heis-de então ver, ao descerrar do escuro,
Bem como o cumprimento de um agouro
Abrir-se, como grandes portas d'ouro,
As imensas auroras do Futuro!

Os golpes aos quais o eu-lírico faz menção retumbam na assonância dos fonemas /g/, /p/ e /b/, que provocam essa sensação de batida, de punhos que esmurram as portas douradas desse Futuro, penosamente buscado e jamais encontrado. Não esqueçamos que o eu-lírico apenas sonha. Não só os golpes são

ilusões, mas o encontro com o Futuro, enquanto realidade concreta metaforizada na imagem do castelo, se desvanece.

A dimensão concreta desfaz-se e o eu-lírico continua aprisionado em suas abstrações, a Ideia não alcança realizar-se. A imagem desse cavaleiro que chega às portas de ouro do Futuro, implorando para que se abram diante de si, dos seus ais, ou seja, de seus lamentos, de seu desespero, de sua angústia e falta de esperança, torna-se bastante particular e faz uma ponte entre os dois livros anteriores, suas duas fases poéticas, ainda que os dois poemas encontrem-se a uma distância temporal, tomando em consideração as suas composições, de apenas dois anos.

O último quarteto conclui as premissas anteriormente levantadas, fechando o argumento anterior. O anseio de eternidade e a busca implacável por concretizar essa mesma eternidade no transitório, a procura dessa síntese que possibilitaria traduzir a Ideia na Natureza, unindo naturalismo e idealismo, fracassa. As portas de ouro não se abriram para as auroras do Futuro, porque tanto um quanto o outro eram vanidades quiméricas. A casca dourada do castelo abre-se para silêncio e escuridão, ou seja para o nada, é o indivíduo diante do absoluto que é a própria imanência e a experiência com a imanência pressupõe o silêncio, como salientara Plotino. O castelo dourado é o *véu de Maia*, a dimensão apolínia, do sonho, do estético:

Deus de todas as formas criativas e, ao mesmo tempo, o deus-adivinho. Ele que, segundo a sua raiz, é o “Brilhante”, a divindade da luz, domina outrossim o belo brilho do mundo-fantasia interior. A verdade excelsa, a perfeição destes estados em contraposição à realidade cotidiana, inteligível em partes, assim como a consciência profunda da natureza, que sana e auxilia em sono e sonho e, ao mesmo tempo, a analogia simbólica da capacidade de adivinhar, e, em geral, de todas as artes, pelas quais se faz a vida possível e digna de ser vivida. Mas mesmo aquela tênue linha, que a representação sonhada não deve atravessar, para não parecer patológica pois, em caso contrário, nos enganaria a aparência como verdade nua e crua, não deve faltar a imagem do Apolo: aquela limitação medida, livre de sentimentos mais selvagens, aquela tranquilidade sábia do deus-escultor. (NIETZSCHE, 1992, p.38)

Contudo, por trás dessa aparência deslumbrante e formal há somente estaticidade, morte, vazio, coisa alguma daquilo que o eu-lírico julgara encontrar. O silêncio e a escuridão não possuem forma, se pensarmos que o som é onda e a luz permite que enxerguemos e distingamos as coisas do mundo, ou seja, que individualizemos a realidade, o silêncio e a escuridão são ausências, *não-são*.

Temos aqui a força dionisíaca que metaforiza os instintos obscuros do inconsciente; a força de dissolução da personalidade:

Sob a magia do dionisíaco não só se fecha novamente a aliança entre homem e homem; também a natureza estranha, inimiga ou subjugada, torna a celebrar sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas, e pacíficas se aproximam as feras das rochas e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e coroas; sob seu jugo marcham a pantera e o Tigre (...) o homem se sente um deus, vagueia ele mesmo agora tão extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. (NIETZSCHE, 1992, p.40)

Para Nietzsche, o dionisíaco é o que permite o encontro do eu consigo mesmo mediante o aniquilamento da racionalidade, uma vez que o apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si próprio. Assim como Apolo era o deus da beleza, o espírito apolíneo era o espírito da aparência. Sendo assim, Nietzsche compreendeu a arte apolínea como superficial, meramente contemplativa, uma imagem refletida da essência do Ser. O castelo de portas de ouro ao qual chegou o eu-lírico anterior, ou melhor, não chegou, pois o desejo de alcançá-lo era, em si mesmo, uma ilusão, uma aparência, um reflexo na água ao qual o poeta tentara alcançar e que terminou por morrer afogado ao ir em busca de algo que, simplesmente, não existia.

Nesse sentido, podemos enxergar a luz como metáfora para a cegueira e a caoticidade. A luz, nesse sentido, pode adquirir uma imagem da Razão desmedida, que cega e que seria responsável por conduzir a civilização europeia ocidental, no século XX, à uma das maiores barbáries da história mediante a instrumentalização da própria Razão: as experiências das duas guerras mundiais. Sob esta perspectiva, tanto Nietzsche quanto Schopenhauer estariam corretos ao perceberem essa dimensão luminosa como ilusória e superficial alicerçada pelo nada.

O sentido, tal como salienta Berger e Luckmann (2004), é uma forma complexa da consciência, não existe em si mesmo, mas possui um objeto de referência. O sentido seria ver conexões, relações entre as experiências. Com a “morte de Deus”, anunciada pelo arauto dos dois próximos séculos, Friedrich Nietzsche (2001), todo esse aparato metafísico que servia de norte às ações humanas, esse sustentáculo que respondia aos anseios humanos, como define Franco Volpi (2012), ruiu.

E aquele homem, feito à imagem e semelhança daquele Deus, também precisava morrer, precisava ser superado. O sujeito encontra silêncio e escuridão – e nada mais, nada mais daquilo que julgava que encontraria. Afinal, o niilismo não destrói a realidade, mas as ilusões que se cria em relação à realidade. O sentimento de angústia evidencia-se diante da perda deste eu, desse centro de Razão. O indivíduo é atirado no vórtice caótico da existência contingente e o sentir melancólico emerge como uma falta de si próprio que se traduz em “visões misérrimas e atrozes” e faz o eu-lírico indagar-se: “Ai de mim, ai de mim, e quem sou eu!?” ou lastimar: “Também me busco a mim, sem me encontrar.”

E aqui se desvela o *véu de Maia* schpenhauriano. O sujeito humano é vazio de uma essencialidade, de leis que o determinem de antemão; não há qualquer eu que esteja no controle das ações humanas. Estas são impulsionadas pela vontade cega e irrefutável, que se esconde para além do mundo fenomênico que é minha representação. Silêncio e escuridão, como admite o eu-lírico... o sujeito humano encontra-se cego e surdo diante da crise que o arrasta. Não há salvação.

A perda desta consciência de eternidade, da dimensão da finitude, acarreta uma cisão na relação entre imanência e transcendência. O desespero é a destruição do eu, uma doença mortal que impossibilita a morte do sujeito. A vontade do indivíduo é minar-se, porém é o que não consegue fazer. O eu desespera por não poder destruir-se, devorar-se, libertar-se do julgo.

A consciência desesperada lança contra o indivíduo aquilo que nele acreditava-se refratário, indestrutível: o eu. Desespera-se, pois, de si próprio. O mal não termina por destruí-lo, é uma tortura sem fim, não pode libertar-se de si. Assim é o desespero, a doença mortal do eu, o desesperado é um doente mortal, constantemente em estado terminal, sem jamais chegar a termo. Uma doença mortal da qual não se morre. O desespero configura-se enquanto uma perturbação, uma inquietação, uma desarmonia, um receio de algo que não se sabe bem o que é, alguma coisa desconhecida ou que o próprio sujeito não ousa conhecer:

Deste modo a consciência, a consciência interior, é o fator decisivo. Decisivo sempre que se trate do eu. Ela dá a sua medida. Quanto mais consciência houver, tanto mais eu haverá; pois que, quanto mais ela cresce, mais cresce a vontade e haverá tanto mais eu quanto maior for a vontade. Num homem sem vontade, o eu é inexistente; mas quanto maior for a vontade, maior será nele a consciência de si próprio. (KIERKEGAARD, 1979, p.207)

Contemplando as multidões a sua volta, submergindo na cotidianidade, nas ocupações humanas triviais, nas preocupações causais da natureza, tentando compreender os sentidos e os rumos do mundo e de si próprio, o desesperado esquece-se de si, não ousa acreditar em si, acha demasiado arrogante sê-lo e lhe parece muito mais simples e seguro parecer-se aos outros, retornar à superfície, atirar o abismo para debaixo do tapete, não pensar sobre ele; prefere seguir como uma imitação servil, um número, mais uma ovelha no rebanho, confundindo-se na massa difusa e sem rosto.

Entretanto, no fundo, por trás das aparências, a angústia apresenta-se, a consciência desesperada mostra-se quando o eu é suspenso e, com ele, a magia das ilusões dos sentidos. Do momento em que a Razão vacila, o desespero que apenas entreolhava, mostra-se, passa dos bastidores ao palco da existência. Aqui encontramos a angústia existencial, o sentir melancólico, um estado mórbido, caracterizado por abatimento, grande tristeza, desencanto pelo mundo e seus objetos, apatia, até a aniquilação final.

3.3 Que descanse nas mãos de Deus

A crise da modernidade, cujo auge deu-se na segunda metade do século XIX, marcou a dilaceração da forma poética e da linguagem como instrumento insuficiente para dizer, mostrar a realidade. Se nas gerações anteriores a Antero, a forma não havia sido aniquilada, era pelo fato puro e simples de que a consciência também mantivera-se firme, fixa e una. O esfacelamento da forma, que encontraremos com os modernistas, era uma consequência da fragmentação da própria subjetividade. Uma vez que não havia mais fatos, apenas perspectivas, interpretações, a realidade concreta, muito embora não viesse a desaparecer (o que seria impossível), perdeu espaço e importância; o que valia agora era o mundo consciente, como essa realidade apresentava-se à consciência de cada indivíduo. Quando o poeta deixou de ser uma testemunha do universal para contemplar o relativo, quando a consciência deixou de ser uma unidade e estilhaçara-se, tornou-se uma consciência infeliz. Para Roland Barthes (1971), nesse momento a literatura passara a ser uma problemática da linguagem.

A questão do dilema que encontramos em Antero, entre forma e expressão de pensamento, Idealismo e Imanência, linguagem e realidade, é um dilema do poeta

com a forma. A escritura, segundo Barthes (1971), sempre mostrara-se enquanto um embate, um exercício de domesticação da forma, ainda que fosse por meio da repulsa a uma forma-objeto, tal como encontramos em Antero, uma forma que o escritor encontra fatalmente pelo caminho e que precisa encarar, enfrentar e assumir. O poeta não pode destruir a forma sem destruir a si próprio.

Conforme, Barthes (1971), a escrita é uma função e assume uma relação entre criação e sociedade na qual a linguagem literária transforma-se pelos destinos sociais. A escrita é, pois, a forma compreendida na intenção humana e encontra-se relacionada às crises históricas, uma vez que imbrica as escolhas éticas, estéticas e políticas dos escritores no que diz respeito ao uso social da forma a qual escolhera. Contudo, o escritor não é livre para escolher sua escrita no que Barthes denomina de “um arsenal intemporal das formas literárias” (1971, p.25); é no bojo da História que se abrem os leques possíveis que estabelecem as escrituras a serem elegidas por um dado escritor. Antero criara para si a imagem ideal do indivíduo engajado e, posteriormente, a ideia de que a escritura, a obra literária, a poesia, era um ato, ou, ao menos, deveria sê-lo.

Entretanto, reduzir o pensamento ao limite exato de um metro deflagrou o dilema trágico em Antero de Quental. A formulação capaz de expressar a ideia sobrepôs à potência da beleza poética. Até Antero, a ideologia burguesa, da qual ele próprio era herdeiro, concedia a justa medida do universo, preenchia os espaços vazios sem qualquer possibilidade de contestação. O escritor Antero, enquanto juiz dos outros indivíduos e da sociedade, não tendo diante de si alguém que o olhasse, não via a si próprio estilhaçado. Quando o eu, que havia saído do em-si romântico para o fora-de-si realista, retorna ao si-mesmo, trazendo consigo as características temporãs do Simbolismo, o universal já havia escapado; o poeta transcendera a si próprio, mas condenara-se nesse movimento. O escritor transformara-se em uma presa dessa ambiguidade entre a realidade fora de si e o “dizer” a realidade. Como expressar em linguagem, em uma forma poética, o mundo consciente que chega à mente? A consciência já não alcançava abranger a própria condição existencial. A ideia não podia expressar-se em uma linguagem porque a linguagem, como salienta Wittgenstein (1968), já não era suficiente para dizer o mundo. Eis o nascimento de um trágico literário.

Na poética anterior, percebemos uma desintegração da linguagem que leva o poeta a um silêncio progressivo da escritura. Nas últimas fases do livro dos

Sonetos, que abrangem os poemas de 1874 a 1884, observamos esse naufrágio da forma, da linguagem enquanto suficiência para traduzir os dados que chegam da realidade. A ideia, a “Belleza que não morre”, aquilo que o indivíduo possui de mais nobre, de mais alto, de mais valoroso, não encontra um escopo formal através do qual se expressar. Assentado entre as formas incompletas, o poeta soçobra no vasto oceano da realidade, haja vista que não há escritura que se mantenha revolucionária para sempre, e o silêncio da forma, como salienta Barthes (1971), só consegue escapar mediante um mutismo completo. É o que percebemos em Antero. No livro dos *Sonetos*, gradativamente, acompanhamos esse contínuo silenciar, uma paulatina passagem da ação para a passividade. Se antes havia aqueles feixes de luzes que atravessavam, céleres, em meio à escuridão, e anunciavam a iminência do nascimento da aurora:

Passam às vezes umas luzes vagas
No meio d’esta noite tenebrosa...
Na longa praia, entre o rugir das vagas,
Transparece uma forma luminosa...

Agora essas luzes aparecem esfalfadas, desgastadas, sem qualquer brilho:

Dorme entre os gelos, flor imaculada!
Lucta, pedindo um último clarão
Aos soes que ruem pela imensidão,
Arrastando uma auréola apagada...

As luzes que antes prefiguravam uma forma iluminada, agora fogem pelas trevas, as auréolas já apagadas. A flor imaculada a qual faz menção o eu-lírico é a ideia que, adormecida no gelo, ou seja, na total falta de ação, ainda luta para fazer valer uma última luz, um resquício de claridade:

Só uma flor humilde, misteriosa,
Como um vago protesto da existência,
Desabrocha no fundo da Consciência.

Salientemos a diferença das imagens que marcavam movimento, nas *Odes*, como o vento em turbilhão, que era a própria efígie da ideia hegeliana, a perturbar a superfície da Consciência, levantando as ondas, ícone dos movimentos da História; e agora temos, nos *Sonetos*, um quadro de congelamento, de inanição. Atentemos para o verbo dormir e para o próprio substantivo, *gelo*, *frio*, *duro*, *parado*, cujas

moléculas encontram-se petrificadas sem qualquer possibilidade de ação. A aliteração na letra /r/, nos verbos “ruir” e “arrastar”, provocam a sensação de roçar, rastejar, resvalar desses sóis apagados.

O vento, a imagem da Ideia, se antes era pura ação, inspiração, vir-a-ser, movimento, surge agora como vaticínio da morte, da completa debilidade, enregelado. Os astros não reluzem mais, como nas *Odes*, não encontramos mais trinar de aves ou rugir de feras:

Como um vento de morte e de ruína,
A Dúvida soprou o Universo.
Fez-se noite de súbito, imerso
O mundo em densa e álgida neblina.

Se, anteriormente, nas *Odes*, o vento era a inspiração que conduziria à liberdade, arrastando tudo em turbilhão, provocando as ondas que se lançariam sobre as praias da História, esse mesmo vento representa agora a imagem da descrença, da dúvida que assolou a modernidade, ameaçando as certezas que alicerçavam a sociedade europeia ocidental. A Razão mostrava seus limites, reconhecia-se como insuficiente, acabara o império de sua universalidade. Agora são os ventos do Niilismo que enregelam. A Ideia passou a ser uma flor que desabrocha na Consciência, mas que está, ao mesmo tempo, presa em suas raízes, não tem mais movimento; não há mais a capacidade de ação.

A Ideia não é mais “inspiração”, um “turbilhão”, uma “aragem”, uma “ventania”, um “furacão”, livre, cuja aspiração levá-la-ia até a Liberdade; é, antes, uma flor, frágil, que luta regelada e que pode, a qualquer momento, ser levada embora pelo sopro niilista que transformou o iminente clarão da quase recém-nascida aurora em noite súbita e profunda e uma noite coberta de neblina.

Apenas dúvidas existem, e a dúvida não é negação, tampouco afirmação, é uma ambiguidade, é e não-é, ser e não-ser, é alguma coisa turva, sem contornos definidos, completa ausência de contornos; uma bússola cuja agulha apontasse para todas as direções ao mesmo tempo e, sendo assim, para direção alguma. O gradativo silenciamento que percebemos ao longo das fases poéticas dos *Sonetos* diz respeito a necessidade de o poeta cantar a inevitabilidade da morte da linguagem enquanto instrumento suficiente para dizer a realidade, um mundo concreto que se estilhaçara juntamente com a fragmentação da própria consciência. No eu-lírico anterior, percebemos esse processo no soneto *No turbilhão*:

No meu sonho desfilam as visões,
Espectros dos meus próprios pensamentos,
Como um bando levado pelos ventos,
Arrebatado em vastos turbilhões...

O sonho, no eu-poético, encontra-se esfacelado em múltiplas visões que são, por sua vez, sombras dos pensamentos, arrastados pelos ventos e arrebatados em turbilhões. Esse movimento de turbilhão do vento anterior, desse vento da dúvida, partiu em pedaços a realidade una, fragmentou-a e dispersou os pedaços. As visões são meros fantasmas, quimeras, fantasias e, por isso mesmo, encontram-se na dimensão sonial e não na realidade. Os pensamentos do eu-lírico estão dilacerados, açambarcados pelos ventos da descrença e destruídos. Não existe mais uma realidade a qual um princípio lógico, para além dela, pudesse conferir sentido; agora temos apenas fragmentos de realidades dadas pelas diversas subjetividades, sem coisa alguma por trás para oferecer uma significação. Há apenas o devir de um mundo fenomênico cujas transformações não possuem guia, meta ou objetivo.

Por esse motivo, encontramos nos *Sonetos*, principalmente nas duas últimas fases que abarcam um período de dez anos, de 1874 a 1884, a ausência de verbos ligados à ação, ao movimento, ao barulho e uma predominância de substantivos, verbos e adjetivos que dizem respeito ao silêncio, ao mutismo, à passividade, à prisão, à paralisia. O soneto *Em Viagem*, escrito no período entre 1874 e 1880, expressa muito bem esse processo gradual que vai da claridade ao obscuro, do som ao silêncio, da ação à letargia:

Pelo caminho estrito, aonde a custo
Se encontra uma só flor, ou ave, ou fonte,
Mas só bruta aridez de áspero monte
E os soes e a febre do areal adusto,

Pelo caminho estrito entrei sem susto
E sem susto encarei, vendo-os defronte,
Phantasmas que surgiram do horizonte
A accommetter meu coração robusto...

Quem sois vós, peregrinos singulares?
Dor, Tédio, Desenganos, Pesares...
Atraz d'elles a Morte espreita ainda...

Conheço-vos. Meus guias derradeiros
Sereis vós. Silenciosos companheiros,
Bemvindos, pois, e tu, Morte, bemvinda!

O título do soneto já indicia essa transformação gradativa, algo que está em processo, que ainda não finalizou. O eu-lírico demonstra justamente estar em caminho desse abismo, dirige-se para ele. A viagem é justamente a imagem dessa queda, contudo é uma caída paulatina. Se retomarmos o soneto *Mais Luz!*, no qual encontramos uma viagem sucessiva, porém ao contrário desta, um movimento que ia da morte e do silenciamento do eu-lírico romântico, o eu que sai de si-mesmo em direção ao fora-de-si, projetando-se no nós, no mundo e na humanidade, percebemos agora que a viagem é na direção da morte e não mais da vida e do movimento. O eu-lírico perfaz um processo de declínio, de abatimento, até a letargia final, a morte, a qual encontra a espreitá-lo. O eu retorna para si autoconsciente do fracasso de sua busca. Por esta razão, Antero foi um precursor de algumas características que seriam próprias do movimento simbolista, cuja inauguração deu-se um ano antes de seu suicídio.

Durante as *Odes*, em momento algum deparamo-nos com palavras que digam respeito à morte ou ao morrer. É contundente percebermos que morte e morrer surgem apenas nos *Sonetos*, principalmente nas duas últimas fases, as quais analisamos. *Em Mais Luz!*, o eu-poético critica o silêncio e a lugubricidade daqueles que se curvam para o abismo – a morte -, esses magros crapulosos para os quais o mundo é tão somente uma extensão de seus sentimentalismos históricos. Que esses sonhadores de virgens vaporosas amem a noite e o mutismo! Ao longo do soneto, percebemos uma gradual mudança que, no entanto, não se concretiza. A transformação da noite em dia encontra-se no desejo do eu-lírico:

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

Percebamos que o verbo “amar” encontra-se no futuro, é algo que está por acontecer, mas não é uma realidade ainda. Vejamos o uso de verbos como “referver” e “rumorejar”, bem como a palavra “vida” fazendo referência ao movimento, ao auge da claridade do sol, imagem mesma da fertilidade e da fonte de energia vital em muitas sociedades antigas e modernas. Não encontramos em momento algum o termo “morte” ou “morrer”, o eu-lírico encaminha-se na direção da vida, da luz. No soneto *Em Viagem*, por outro lado, encontramos o oposto: o eu-poético migra no sentido da morte, da ausência de vitalismo e cria um cenário cujas

figuras remetem justamente para essa vacuidade negativa.

O caminho que percorre é estreito e, portanto, limitado. Podemos perceber aqui que essa estreiteza do caminho diz respeito à própria linguagem, à forma poética que se tornara insuficiente para expressar a Ideia, para dizer a realidade, para traduzir o mundo. É contundente que observemos em Antero o uso obsessivo da forma “soneto” nessa fase, como um Orfeu que tenta salvar aquilo que ama renunciando a ela. O caminho estreito, árido, seco, bruto é a forma imperfeita que não é capaz de expressar a Beleza que não morre. A imanência não comporta o Ideal, como afirma a filosofia trágica de Solger, pois este aniquila-se naquilo que é em si mesmo ao tornar-se fenômeno, ao concretizar-se; a Ideia perde completamente aquilo que fazia dela o que era: justamente a sua imortalidade, sua eternidade que se transformava em algo a ser buscado, em alguma coisa digna de ser alcançada. Porém, assim como o próprio Graal, ao ser conquistada, a Ideia morre, assassina-se, e com ela todos aqueles que a perseguiram. Por essa razão, Barthes (1971, p.100) afirma que:

É porque não há pensamento sem linguagem que a Forma é a primeira e última instância da responsabilidade literária, e é porque a sociedade não se reconcilia que a linguagem, necessária e necessariamente dirigida, institui para o escritor uma condição dilacerada.

Por esse motivo não temos mais a vastidão do templo universal que abarca o templo de pedra, menor; nesse novo caminho que se estreita, que afunila o eu-lírico, onde dificilmente encontra-se uma flor, ou ave, ou fonte, em outras palavras, é um caminho no qual não há vida, não existe qualquer sinal de presença vivificante: tanto a flor, quanto o vento e a água foram, anteriormente, metáforas para a Ideia. Agora, apenas a aridez bruta e áspera dos montes, a aliteração em /r/ novamente demarcando essa dureza, essa petrificação do cenário no qual o eu-poético se encontra.

Se antes tínhamos uma imagem quase aérea, insubstancial, abstrata, com a predominância do vento e dos astros e das aves, temos, de ora em diante, as figuras da montanha, que representa a própria fortaleza de pedra sem qualquer possibilidade de movimento. Se anteriormente havia o desejo de alcançar o templo universal, agora só resta o templo menor, a forma imperfeita e dura, que não pode abrigar em seu seio o templo maior, que o sobrepuja.

O sol, que antes iluminava, agora mostra sua face oposta, como o próprio

Apolo, cujo símbolo para os gregos era tanto de vida quanto de morte: os raios do sol podem ser benéficos e maléficos. O sol, nos *Sonetos*, queima, esturrica, resseca a terra adusta, abrasadora. É um cenário completamente morto este no qual caminha o eu-lírico anterior. Se antes percebíamos luzes que atravessavam a noite, agora, com suas auréolas apagadas, aparecem os fantasmas. No horizonte, não há mais uma forma de luz como antes havia:

Na longa praia, no rugir das vagas...
Transparece uma forma luminosa...

Temos, nesse momento, no horizonte, uma imagem fantasmagórica que figura justamente o sopro da dúvida – haja vista que o fantasma é considerado um fenômeno que, embora possua uma aparência, não tem, contudo, substancialidade; é e não-é; é alguma coisa ambígua, é duvidosa, haja vista que é a imagem de algo que, supostamente, encontra-se morto, mas que “existe” de uma outra maneira:

E sem susto encarei, vendo-os defronte,
Phantasmas que surgiram do horizonte

Esses peregrinos, anteriormente guiados pela luz do eu-lírico, agora serão eles a guiarem-no na direção por esse estreito caminho ressequido. Dor, tédio, desenganos, pesares... esses fantasmas representam a descrença e a frustração. Em outro soneto, *Espectros*, dessa mesma fase, de 1874-1880, temos especialmente essa confirmação:

Espectros que velais, enquanto a custo
Adormeço um momento, e que inclinados
Sobre os meus sonos curtos e cansados
Me encheis as noites de agonia e susto!...

[...]

Se a minh'alma há-de ver, sobre si fitos,
Sempre esses olhos trágicos, malditos!
Se até dormindo, com angústia imensa,

Bem os sinto verter sobre o meu leito,
Uma a uma verter sobre o meu peito
As lágrimas geladas da descrença!

Os companheiros agora são silenciosos, sombras translúcidas, duvidosas, cujos olhos choram as lágrimas da descrença sobre o eu-lírico. As lágrimas são

gélidas, mais uma vez a imagem do frio, que se traduz no gelo, metaforiza a ausência de vida, o sopro gelado da morte, ou seja, da falta do calor que pressagia o vital e que varreu a Europa com a Dúvida, colocando em risco todas as bases que sustentavam o edifício ocidental, fosse Deus ou a Razão.

É nesse momento, dessa penúltima fase dos *Sonetos*, que a noite se fecha completamente no cenário do eu-lírico anterior e as praias douradas do Futuro são tragadas pelas trevas. Quaisquer possibilidades de claridade, de luz, de aurora desaparecem por completo. Não existe, a partir daqui, qualquer menção a verbos, adjetivos ou substantivos que indiciem o dia, o claro, a luz, o sol. Nesse sentido, podemos perceber que a dimensão noturna é, em Antero, permanente; sempre esteve presente, sempre fora a única realidade. O dia, o sol, a luz eram meras ilusões, na verdade delusões, haja vista que se apresentavam como uma aversão à realidade de fato, um desejo de não se confrontar com a realidade ainda que a soubesse. Percebemos, no soneto *No circo*, a ideia do mundo diurno, iluminado, apolínio enquanto mundo como representação:

Muito longe d'aqui, nem eu sei quando,
Nem onde era esse mundo, em que eu vivia...
Mas tão longe... que até dizer podia
Que enquanto lá andei, andei sonhando...

Porque era tudo ali aéreo e brando,
E lúcida a existência amanhecia...
E eu... leve como a luz... até que um dia
Um vento me tomou, e vim rolando...

Caí e achei-me, de repente, involto
Em luta bestial, na arena fera,
Onde um bruto furor bramia solto.

Senti um monstro em mim nascer n'essa hora,
E achei-me de improviso feito fera...
— É assim que rujo entre leões agora!

Percebamos a dimensão sonial, “enquanto lá andei, andei sonhando”, que o eu-lírico reconhece em relação àquele mundo de claridade, da Razão como irmã do Amor, da Justiça e do Bem. Era longe, era o mundo das Ideias, era o transcendente, era o próprio sonhar, o idealismo do eu-poético. Por estar na dimensão do quimérico, da fantasia, do devaneio, não havia tempo nem espaço, o eu-lírico não consegue saber quando nem onde esteve enquanto caminhava nesse mundo ideal. Tudo era aéreo, mole, leve, brando, porque sonho, era o prisma do vaporoso, do

insubstancial, da utopia.

Apenas no ideal do eu-lírico a existência amanhecia, ou seja, a realidade concreta, o mundo como vontade permanecia afundado na escuridão. Percebamos o uso das reticências como uma figura que prenuncia essa leveza do eu-lírico, esse voar diáfano, uma leveza como a própria luz que, embora seja formada por matéria, as partículas que conformam o fenômeno da luz não possuem massa, ela é onda e também matéria. Mais uma vez, a imagem do vento surge, contudo não é mais o vento panteístico da inspiração que elevaria o indivíduo à liberdade, mas o vento da ruína, o sopro da Dúvida que a tudo resseca, mata. Antero utiliza o sopro, encontrado no início de muitas mitologias, como a cristã, e que deu início à criação, à vida. O sopro da dúvida, contudo, mata a vida; temos, portanto, uma inversão de valor.

No primeiro terceto, percebemos a ação de ser tomado, de rolar e cair. Encontramos aqui a queda na história, na temporalidade, no mundo como vontade. Esse vento é o prenúncio da vontade cega e violenta que impele o indivíduo a seguir sem qualquer sentido. Não há mais certezas, apenas dúvidas a envolverem o eu-lírico em luta bestial, em uma “arena fera onde um bruto furor bramia”. A aliteração novamente na letra /r/, um recurso figurativo muito utilizado por Antero em todo o livro dos *Sonetos*. Se o /s/ sibilante marcou as *Odes* enquanto representação do movimento, de agora em diante temos o /r/ alveolar que predomina, uma consoante cujo som é articulado no encontro da língua com os dentes; ou seja, há um empecilho para o eu-lírico, este não pode mais deslizar, movimentar-se, ir de um lado ao outro. Se não existe mais a vastidão inexorável - espaço, do universo, da natureza -, se agora o caminho é estreito, esse limite da forma é marcado pela mudança da consoante nas aliterações.

O sopro da dúvida ao qual remete o eu-lírico emerge principalmente no que diz respeito à “morte de Deus”, a quebra desse aparato metafísico sobre o qual erguia-se a moral ocidental. Antero era hegeliano e, como tal, não era ateu, mas buscava, antes, um sagrado que fosse capaz de sintetizar a espiritualidade do cristianismo primitivo que, ao seu modo, tal como afirmava o poeta, fora revolucionário, e o panteísmo oriental. Antero propunha um pampsiquismo, corrente espiritualista trazida por Leibniz, no século XVII, na qual a matéria teria uma essência anímica, um fundamento psíquico inextenso que subjazesse no imanente:

Ser de ilimitada e infinita expansão, tirando de si mesmo, [...], criações cada vez mais complexas, mais ricas de energia, vida e expressão [...] desde as forças elementares e puramente mecânicas [...], ao instinto que sonha, à inteligência que observa e compara, à razão que ordena, ao sentimento que fecunda, até à contemplação e à virtude dos sábios e dos santos. (QUENTAL, *Tendências*, 1991, p.40-41)

Ao definir sua posição filosófico-religiosa como *pampsiquista*, uma vez que Antero era leibneziano, o poeta afirmou que o pampsiquismo era a própria:

[...] síntese das ideias modernas, um espiritualismo idealista, enxertado, para florir e frutificar, no tronco robusto do materialismo. Sendo síntese, será conciliação; e todas as grandes correntes do pensamento filosófico do nosso século se acharão igualmente representadas nela, cada uma por aquilo que tem de legítimo [...] (QUENTAL, *Tendências*, 1991, p.88).

Segundo Fátima Gomes (2014) em *Antero de Quental e o Budismo*, para Antero o Universo seria capaz de resolver-se na Consciência humana, a Natureza tenderia, pois, para uma ética, haja vista que a consciência humana é a própria sede da moralidade. O indivíduo humano enquanto finito, microcosmo, é abarcado pelo macrocosmo, pelo infinito que reconhece em si próprio. O Espírito Absoluto, através da consciência humana, fá-lo compartilhar do Espírito Universal; a Unidade original esfacela-se na multiplicidade da Natureza e que indicia uma racionalidade que alicerça o Universo e que o indivíduo humano encontra em si; o relativo através do qual o Absoluto se reconhece:

O espírito humano sente agora palpitar nas coisas o que quer que é análogo à sua própria essência, sente-se, todavia, em comunicação com a mole imensa que o suporta. [...] O Universo Já não é o enigma incompreensível, desesperador, que a si mesmo parecia, quando olhando em volta via em tudo a negação do seu pensamento, do seu ideal, da sua essência. (QUENTAL, *Tendências*, p.82).

A posição ateísta que teria tomado, em Coimbra, enquanto único posicionamento coerente com os ditames da Razão, traduz-se, nessas últimas fases dos *Sonetos*, enquanto uma dúvida em relação à existência divina, conquanto de maneira sarcástica, uma vez que o “lírio da fé já não renasce”. Varrida a Europa pelo sopro da descrença, perdidas as ilusões que estivera a sonhar em tempo-espço transcendental, o eu-lírico anteriano passa a questionar-se, diversas vezes:

Já provamos os fructos da Verdade,
O’ Deus grande, ó Deus forte, ó Deus terrível,
Não passas de uma vã banalidade!
.....
Amortalhei na fé o pensamento,

E achei a paz na inércia e esquecimento...
Só me falta saber se Deus existe!

Se a consciência humana fragmentara, a percepção da realidade também esmigalhar-se-ia, uma vez que, nesse momento, não importava mais o mundo concreto, mas o mundo consciente tal como aparecia à mente do indivíduo. Reduzindo todas as coisas às suas essências, a linguagem não era suficiente para traduzir esse mundo porque não havia mais um mundo factual, apenas perspectivas dele. Esfacelada essa anterior unicidade em multiplicidades panópticas, o eu perdera também sua identidade, tornara-se ele próprio um fantasma. Essa nova realidade levaria Augusto dos Anjos, nascido ainda durante a vida de Antero, mas compondo uma geração imediatamente a dele, a afirmar em seu único livro denominado *EU*, no primeiro poema que abre a obra: “Sou uma sombra, venho de outras eras...”. Era ao eu que Augusto se referia, o eu imutável, alicerçado por um princípio além dele; esse eu era uma mera sombra do que havia sido. Em Antero, essa fragmentação do eu surge na figura de um duplo, o estranho familiar que nos habita:

O espectro familiar que anda commigo,
Sem que pudesse ainda ver-lhe o rosto,
Que umas vezes encaro com desgosto,
E outras muito ancioso espreito e sigo.

É um espectro mudo, grave, antigo,
Que parece a conversas mal disposto...
Ante esse vulto, ascético e composto
Mil vezes abro a bocca... e nada digo.

Só uma vez ousei interrogar-o:
Quem és (lhe perguntei com grande abalo)
Phantasma a quem odeio e a quem amo?

Teus irmãos (respondeu) os vãos humanos,
Chamam-me Deus, há mais de dez mil annos...
Mas eu por mim não sei como me chamo...

O espectro familiar, esse desconhecido que anda consigo, ao qual o eu-lírico não conseguia ver o rosto, ou seja, era-lhe familiar e, no entanto, não sabia quem era, ao qual era obrigado a encarar desgostoso e, ao mesmo tempo, seguia-o, era a própria espécie *Homo sapiens* que desdobrara-se, no sopro da descrença, na ruína do ideal de Homem, na implosão da subjetividade humana, e que forçava esse Homem a olha para si, cindido entre o que era e o que acreditara haver sido.

O último terceto é esclarecedor: interrogado pelo Homem criado à imagem e semelhança de Deus ou da Razão, o Homo Sapiens responde que os vãos humanos, não o Homem, mas os homens, chamavam-lhe Deus, contudo, ele próprio, não tem ideia de quem realmente é. Percebemos aqui a concepção de Ludwig Feuerbach (2007), ao criticar a concepção do deus cristão criado pela teologia e pela filosofia da religião.

Feuerbach, principal e mais importante filósofo da religião do século XIX, criticara em *A essência do cristianismo* (1841), a teologia de sua época, ao afirmar que a relação que os indivíduos mantinham com sua divindade era, na verdade, uma relação consigo próprio. Ao adorar a Deus, o sujeito adorava a si mesmo; projetara na realidade concreta os broquéis próprios de uma divindade, características estas que encontrava em si, mas que não se permitia possuir.

Externando-as, criara para si um objeto de adoração ao qual submetera-se, tornando-se alienado de si mesmo, dessa imagem de si que construía, pois “ao projetar a si mesmo, o homem aliena-se de si mesmo, gerando a divisão consigo mesmo. Então, a alienação religiosa, segundo Feuerbach, é tomar como Deus algo que, na verdade, é apenas expressão do próprio homem, ilusão, ídolo” (ZILLES, 1991, p.108). Há, portanto, uma inversão, pois o homem desnaturaliza-se através da criação de Deus. O ideal de Homem, crido à imagem e semelhança desse Deus que, na verdade, era tão somente uma projeção, na objetividade, da ideia de divino que o homem possuía de si próprio. Por isso o *Homo sapiens*, ou melhor dizendo, a Razão que caracterizaria a espécie humana, afirma ter sido chamada Deus por séculos; porém, não sendo este deus mais do que um mero sacrifício do homem em prol dessa ideia de Deus, não sabia realmente quem era ou como se chamava. Por essa razão, no momento vivido por Antero:

[...] o homem só conseguirá afirmar-se plenamente em todas as suas dimensões quando tiver suplantado a Deus, seja para reapropriar-se dos seus atributos, que na realidade nunca deixaram de ser o da humanidade, seja para libertar-se de uma ficção multilante e paralisante. (VALADIER, 1991, p.59)

Podemos encontrar essa concepção universal de Homem, que fora ameaçada, colocando em dúvida essa singular divinização do Homem e, por isso, ocasionando a fragmentação desse Homem – uma subjetividade única e universal - em homens - subjetividades completamente singulares - em outros sonetos de

Antero. Essa fragmentação do Homem universal em homens singulares aparece, de maneira angustiante, no soneto *No Turbilhão*:

- Phantasmas de mim mesmo e de minha alma,
Que me fitaes com formidável calma,
Levados na onda turva do escarceo,

Quem sois vós, meus irmãos e meus algozes?
Quem sois vós, visões misérrimas e atrozes?
Ai de mim! Ai de mim! E quem sou eu?

Percebemos aqui a imagem dos fantasmas como sendo os companheiros – humanos - que, anteriormente luminosos, quais feixes de luz que pressagiavam a aurora, agora são guias silenciosos cujas auréolas estão apagadas e que encaram e derramam sobre o eu-lírico, de cuja alma são desdobramentos – desdobramentos porque são humanos, estão aprisionados à condição do existir humano -, as lágrimas gélidas da dúvida. O eu-lírico e seus irmãos de espécie – reduzidos a serem homens particulares - e, ao mesmo tempo, algozes do sujeito poético por lhe atirarem à face a Verdade sobre o que não era (o Homem universal feito à imagem e semelhança de Deus/Razão), denunciando esse niilismo que varre a identidade fixa e una, é a própria visão da miserabilidade da condição humana. Reconhecendo-se apenas *Homo sapiens*, se, anteriormente fora Deus, agora desconhece quem é. Não por acaso o primeiro poema que abre essa penúltima fase dos *Sonetos* anteriores é, justamente, denominado *Homo*:

Nenhum de vós ao certo me conhece,
Astros do espaço, ramos do arvoredo,
Nenhum adivinhou o meu segredo,
Nenhum interpretou a minha prece...

Ninguém sabe quem sou... e mais, parece
Que há dez mil anos já, neste degredo,
Me vê passar o mar, vê-me o rochedo
E me contempla a aurora que alvorece...

Sou um parto da Terra monstruoso;
Do húmus primitivo e tenebroso
Geração casual, sem pai nem mãe...

Misto infeliz de trevas e de brilho,
Sou talvez Satanás; — talvez um filho
Bastardo de Jeová; — talvez ninguém!

Observemos neste soneto que o eu-lírico reconhece-se não como homem ou Homem, mas *Homo*, traz à tona um termo científico, reduz o Homem universal a ser

uma mera espécie entre outras, contudo, uma espécie estranha às demais, desconhecida, cujo segredo não pôde ser revelado, cuja prece não pôde ser interpretada. Nem as árvores, muito menos os rochedos, os ramos das folhas; o mar, a própria aurora que, a cada manhã, nasce, nada fora capaz de saber o que era ou quem era o *Homo*, pois quem fala aqui através do eu-lírico é a própria espécie *Homo sapiens*, não mais o Homem subjetivo, a subjetividade fora implodida e o Homem, reduzido a nada.

Há dez mil anos anda a espécie *Homo* em um contínuo degrado, impelido por uma força, (pela vontade?), a proliferar-se, a continuar, cegamente, nesse exílio – e aqui a existência surge como dimensão disfórica, ou seja, negativa, pois que existir é estar exilado, fora do que se poderia considerar como o reino natural do *Homo*. A espécie que aqui fala afirma-se um parto da natureza, aqui metaforizada pela Terra, que pode, inclusive, fazer referência à divindade greco-romana, Gaia/Terra, como a própria imagem do universo.

A espécie *Homo sapiens* não é apenas um parto do natural, mas um parto monstruoso, um aborto, talvez, fruto da contingência do desdobrar-se da vida sobre o planeta, originado do *húmus* primitivo, sem pai ou mãe, ou seja, desaparece aqui as tradições metafísicas que davam ao Homem um lugar privilegiado no universo. Acreditando-se especial, o *Homo* exagerara sua importância a ponto de reivindicar a interferência, em sua gênese, de uma presença divina.

O último terceto resume o que é o *Homo*: ninguém, coisa alguma de importante no universo, um misto de treva e brilho, ou seja, de imanência e transcendência; somos um parto monstruoso porque, diferente das outras espécies que habitam o universo, paridas pela Terra, somos a única espécie que possui a dimensão ctônica, carnal, ligada ao baixo, à terra, ao mundo como vontade; contudo, possuímos também a consciência, o brilho, os olhos que apontam para o urânico, para cima, que transcende a imanência. O indivíduo humano sabe-se indivíduo humano e este saber obviamente afeta e transforma a sua relação com o mundo. Pascal (*Pensamentos*, fragm. 347) assim define o sujeito humano:

O homem é apenas um caniço, o mais fraco da natureza; mas é um caniço pensante. Não é preciso que o universo inteiro se arme para esmagá-lo: um vapor, uma gota de água, são suficientes para matá-lo. Mas, mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que o que o mata, porque ele sabe que morre, e conhece a vantagem que o universo tem sobre ele; e disso o universo não sabe. Toda a nossa dignidade

consiste, pois, no pensamento. É a partir dele que nos devemos elevar e não do espaço e da duração, que não saberíamos ocupar.

Temos a consciência e por tê-la não podemos ser predeterminados por uma essência que nos aprisionaria a um papel único e fixo. A consciência, por um lado, volta-se para fora de si, orientada para o mundo externo; contudo, esta intencionalidade não implica fundir-se com a realidade. Permanecendo consciência, não permite a fusão do indivíduo com o mundo. Disso provém o abismo que separa o sujeito humano de tudo que lhe é exterior. Somos porvir, em um movimento eterno de vir a ser, porque somos essencialmente abertura. Somos essa facticidade, esse aspecto da existência humana que é definido por Heidegger (2015) pelas situações em que nos encontramos, o “fato” que *somos* e que *somos* forçados a confrontar. A existência humana padece de uma inadaptabilidade densa. Gerd Bornheim (1998, p.44), citando o filósofo Theodor Litt, afirma que este definiu o homem como sendo:

[...] uma totalidade destotalizante, no sentido de que, se tende a unir-se ao mundo, este o rejeita, estabelecendo-se um dualismo, uma unidade rompida, que frustra no homem qualquer possível vontade de entrega, no sentido de autodesposseção.

Nós, humanos, temos um modo de ser que tem a ver com as condições contingentes que não dependem das nossas escolhas. Somos e quando percebemos que somos o fazemos sem que seja possível recuperar o vínculo essencial em que nós, seres humanos existentes, já nos descobrimos sendo no mundo. É o ser-aí, compreendemo-nos enquanto seres que existem, que se manifestam enquanto entes. Nós não podemos ser caracterizados fora da existência, pois ela é o nosso compreender-se e projetar-se. Enquanto substância, ou seja, em nossa existencialidade ou substancialidade, somos um *ainda-não* que, lançados na existência, reside na não totalidade, no vazio, no nada. A existência é a nossa essência.

Por essa razão, para Heidegger (2015), não é possível definirmos o indivíduo humano em relação a si próprio, pois este não é algo isolado, encontra-se em relação com o mundo e as coisas do mundo e a *presença*, a manifestação do ser do ente que é o homem, cuja compreensão é a expressão de sua essência, não é somente um fato que pode ser verificado, mas é, antes, vivido, pois o homem apenas é sendo. Heidegger (2015) fala, por isso, na condição da existência humana

enquanto previamente dada, pois o homem não está interligado ao mundo enquanto uma coisa fixa e coesa com uma totalidade maior. O homem descobre-se no *aí* cujo limite é o próprio mundo.

O homem é a única manifestação do ser capaz de interrogar a realidade que o abarca, é o que Heidegger denomina de *compreensão*, a essência do ser do ente da *presença* que se encontra anterior a toda e qualquer consciência reflexiva. Sendo assim, a existência da *presença* é o eixo por onde cortam as coordenadas e que se caracterizam por um movimento contínuo entre o pré-dado na situação da *presença* e a realidade que é desvelada na compreensão. E por isso somos abertura, e é a partir deste fenômeno que nós determinamo-nos em nosso ser. Somos a única espécie que se questiona em seu ser, somos a consciência de ser, a insônia da matéria. E, por sermos insônia, mais uma vez percebemos a dimensão intocada da noite em Antero. No soneto *Nox*, encontramos essa reconciliação com o notívago:

Noite, vão para ti meus pensamentos,
Quando olho e vejo, à luz cruel do dia,
Tanto estéril lutar, tanta agonia,
E inúteis tantos ásperos tormentos...

Tu, ao menos, abafas os lamentos,
Que se exalam da trágica enxovia...
O eterno Mal, que ruge e desvaria,
Em ti descansa e esquece alguns momentos...

Oh! Antes tu também adormecesses
Por uma vez, e eterna, inalterável,
Caindo sobre o Mundo, te esquecesses,

E ele, o Mundo, sem mais lutar nem ver,
Dormisse no teu seio inviolável,
Noite sem termo, noite do Não-ser.

Observamos que a luz do dia surge agora como cruel, como algo que provoca dor e sofrimento por ser mera ilusão, vã representação de um mundo ilusório, cujos alicerces encontram-se afundados na vontade dionisíaca, sem sentido nem ordenação. E, sendo essa luz uma fantasia, fruto de uma delusão, o lutar é estéril, não conduz a lugar algum; apenas agonia, tormento e inutilidade podem ser conseguidos. Percebamos a aliteração na consoante /t/ no último verso do primeiro quarteto, um som linguodental que soa forte e duro e que corrobora o estado de tormento interior do eu-poético. Essa imagem é contrastada pela aliteração nas consoantes /s/ e /x/ no segundo quarteto, que diz respeito à capacidade da noite em

acalmar, silenciar os queixumes, esmorecer a dor, desvanecer... O uso dessa configuração consonantal provoca uma sensação de abaixamento, de adormecimento, como se o eu-lírico fosse, gradualmente, no “seio inviolável” da noite, entorpecendo-se.

A noite, aqui, é uma evocação para a morte, uma vez que é não-ser; conforme uma metáfora para a morte do próprio eu-lírico perturbado, em constante tormento. Apenas a noite/morte acalenta a dor, abafa o lamento; apenas na noite/morte é possível descansar, esquecer, adormecer. Vejamos o uso de verbos que indiciam a ausência de tudo aquilo que simboliza a vida, que é o movimento, a lembrança, o acordar, estar desperto, em alerta, o estado de vigília, o vigor. Mais uma vez a morte aparece como termo eufórico, positivo; isso dá-se justamente pelo sujeito poético considera-la enquanto una, inalterável, eterna, imutável, aquilo que é. Vale salientar que o mundo, a vida, encontrava-se esfacelada, fragmentada; a morte era a única que continuava a ser, porque o não-ser também é. Haja vista vez que a angústia era persistente, apenas a morte seria capaz de libertar o eu-lírico do estado de sofrimento.

A imagem da morte como libertadora é predominante na poesia anterioriana a partir dessas duas últimas fases de seus *Sonetos*. A morte surge como a imagem de um cavaleiro sombrio em *Mors Liberatrix*:

Na tua mão, sombrio cavaleiro,
Cavaleiro vestido de armas pretas,
Brilha uma espada feita de cometas,
Que rasga a escuridão como um luzeiro.

Caminhas no teu curso aventureiro,
Todo involto na noite que projectas...
Só o gládio de luz com fulvas betas
Emerge do sinistro nevoeiro.

— «Se esta espada que empunho é coruscante,
(Responde o negro cavaleiro-andante)
É porque esta é a espada da Verdade.

Firo, mas salvo... Prostro e desbarato,
Mas consolo... Subverto, mas resgato...
E, sendo a Morte, sou a Liberdade.»

No primeiro quarteto, o eu-lírico oferece uma imagem da morte como sendo o próprio vácuo escuro, o etéreo, o éter antes da luz, a noite primitiva a qual os gregos chamavam *Nix* (nox). Percebamos mais uma vez a figura do cavaleiro na poesia

anteriana, desse mundo medieval que indicia justamente essa dimensão de sonho, de ideal, de platonismo em Antero, pois, tanto o eu-lírico emerge como cavaleiro, enquanto paladino da Razão, como a morte também surge na pele de um cavaleiro libertador, de espada feita de astros na mão e, conseqüentemente, montado em um cavalo, rasgando a escuridão, o que pressupõe a aliteração do /s/ durante todo o quarteto, o que provoca a sensação de fissura, de rasgo.

A Morte, esse cavaleiro sombrio, projeta a noite, envolve-se nela, é a própria noite e a reconciliação do eu-lírico anterior com a dimensão noturna dá-se justamente por metaforizar a morte, enquanto libertação do sofrimento, na imagem da noite. Se a noite é a Morte e a Morte é a própria liberdade da dor existencial, desse exílio na existência a qual estava condenado, logo a noite não era cruel, como a luz do dia, mas reconfortante. O reino natural do indivíduo não é ser, mas o não-ser que também é.

No último terceto, o jogo aliterativo entre as consoantes /r/ e /s/, nos termos “firo”, “prosto”, “desbarato”, “subverto” e, respectivamente, em “salvo”, “consolo”, “resgato”, demonstram justamente a ambigüidade da morte, pois somente ao ferir pode resgata do sofrimento duro da existência, só é capaz de alcançar o que deseja renunciando ao próprio desejo. Os termos com aliteração em /r/ são aqueles que ocasionam dor e sofrimento, ser ferido, prostrar-se ao chão, encontrar-se desbaratado, subvertido; enquanto que, aqueles que se encontram em aliteração /s/, denotam sentimentos opostos, pois consola, resgata, salva. A espada da morte é a Verdade e, sendo assim, dói, provoca padecimento, contudo, por ser a Verdade, é capaz de consolar e salvar.

Em *Mors-Amor*, novamente percebemos a figura da morte enquanto um cavaleiro sombrio, montado em negro corcel:

Esse negro corcel, cujas passadas
Escuto em sonhos, quando a sombra desce,
E, passando a galope, me aparece
Da noite nas fantásticas estradas,

Donde vem ele? Que regiões sagradas
E terríveis cruzou, que assim parece
Tenebroso e sublime, e lhe estremece
Não sei que horror nas crinas agitadas?

Um cavaleiro de expressão potente,
Formidável, mas plácido, no porte,
Vestido de armadura reluzente,

Cavalga a fera estranha sem temor:
 E o corcel negro diz: "Eu sou a morte!"
 Responde o cavaleiro: "Eu sou o Amor!"

Temo um cavaleiro, montado em um cavalo negro, ou seja, a dimensão da escuridão, que aparece entre as sombras, nas estradas noturnas. O eu-lírico define esse cavaleiro como “tenebroso” e “sublime”, outra vez percebemos as aliterações nas consoantes /r/ e /s/ marcando as características, respectivamente, negativa e positiva. No primeiro terceto, pervagamos mais uma vez por esse jogo consonantal, quando o eu-lírico caracteriza o cavaleiro sombrio enquanto “for_midável”, porém “plá_cido”.

O último terceto ocasiona uma mudança drástica da visão do eu-lírico anterior: se, anteriormente, a Razão era irmã do Amor e do Sol, agora o cavaleiro, metaforizada na própria imagem noturna, era o Amor que cavalgava sobre a Morte. Entretanto, no soneto anterior, era a Morte o cavaleiro sombrio, o que possibilita interpretarmos que, em Antero, amor e morte eram ideias sinônimas, eram uma e a mesma coisa. A imagem do Amor cavalgando a Morte permite compreender a capacidade de salvar e consolar que a morte possui, haja vista que “liberatrix” significa, em latim, “libertador”: “morte libertadora” e “morte-amor”.

Essa penúltima fase que abrange os sonetos anteriores entre 1874 e 1880, finaliza-se com o soneto *Estoicismo* que, em seu próprio título, traz o sentimento de passividade a qual o eu-poético parece sujeitar-se. O cavaleiro que procurara, corajosamente, o *palácio da ventura*, agora, “exausto e vacilante”, “quebrada a espada”, “rota a armadura”, depõe armas, ideia que apareceria no último soneto, da última fase anterior, *Nas mãos de Deus*, o qual pressagia uma metáfora para o suicídio que, factualmente, concretizar-se-ia sete anos depois que o poeta, Antero, parara definitivamente de compor poesia.

Em *Estoicismo*, ainda não identificamos uma indireta de suicídio, apenas a alusão de cansaço do sujeito poético, que se expressa pela imagem de um cenário no qual frigidez e aridez encontram-se figuradas:

Tu que não crês, nem amas, nem esperas,
 Espírito de eterna negação,
 Teu hálito gelou-me o coração
 E destroçou-me da alma as primaveras...

Atravessando regiões austeras,
 Cheias de noite e cava escuridão,
 Como n'um sonho mau, só oiço um não,

Que eternamente ecoa entre as esferas...

— Porque suspiras, porque te lamentas,
Cobarde coração? Debalde intentas
Opôr á Sorte a queixa do egoísmo...

Deixa aos tímidos, deixa aos sonhadores
A esperança vã, seus vãos fulgores...
Sabe tu encarar sereno o abismo!

No primeiro quarteto, encontramos o termo “nem” provocando a sensação de tédio por sua própria repetição e sendo uma conjunção negativa, corrobora a definição que o sujeito poético dá a si mesmo, “espírito de eterna negação”, definindo, a partir de si, a condição existencial humana, a insatisfação característica de nosso modo de ser, que é sempre incompletude. A imagem do frio, metaforizado no hálito gélido que endurece o coração e que apagara da alma a primavera, denuncia o inverno espiritual no qual o eu-lírico adentrara. Faz, inclusive, uma referência à primeira fase poética anterior, das *Primaveras Românticas*, denunciando que essas quimeras estavam destroçadas.

Os caminhos pelos quais o eu-lírico seguia agora, ao contrário da vastidão do mar e do céu, que aparecia nas *Odes*, eram agora estritos, austeras, cavas e o “não” que escuta continuamente ecoa nas esferas, ou seja, o eu-poético encontra-se preso, limitado. Essas esferas pelas quais sussurra o “não” é a própria linguagem que não é capaz de dizer o mundo, que não é capaz de comportar a ideia. Assentado entre essas formas sempre incompletas, o eu-poético “suspira” e “lamenta”, queixando-se da sorte de ter recebido o “batismo dos poetas”.

Contudo, pede, resignado, que os sonhadores deixem as vãs ilusões – aqui reconhece-se não mais como um sonhador, mas como alguém capaz de encarar o abismo, a morte, com serenidade, extirpando da alma as paixões, os desejos, enfim, a esperança, aceitando o destino com resignação e alcançando, assim, a imperturbabilidade da alma. Somente assim, seria capaz o espírito de chegar ao *Nirvana*:

Para além do Universo luminoso,
Cheio de formas, de rumor, de lida,
De forças, de desejos e de vida,
Abre-se como um vácuo tenebroso.

A onda desse mar tumultuoso
Vem ali expirar, esmaecida...
Numa imobilidade indefinida
termina ali o ser, inerte, ocioso...

E quando o pensamento, assim absorto,
emerge a custo desse mundo morto
E torna a olhar as coisas naturais,

À bela luz da vida, ampla, infinita,
Só vê com tédio, em tudo quanto fita,
A ilusão e o vazio universais.

*Nirvana*³ (em sânscrito), ou *Nibbana* (em páli), que intitula o soneto supracitado, é o principal objetivo da prática búdica. Para chegar-se ao *Nirvana*, o estado de iluminação, seria necessário transcender a ilusão da existência. Para o Budismo, o ser humano é composto por cinco agregados chamados de *Skandhas*: o corpo, as sensações, as percepções, os impulsos e emoções, os atos conscientes e inconscientes. Qualquer coisa a que uma pessoa possa se agarrar, acreditar, se apoiar, conhecer, se apoderar encontra-se dentro de um desses grupos que formam a base do que nós acreditamos ser a individualidade.

A crença na individualidade advém da invenção de um eu situado acima e além desses agregados. Essa crença parte da suposição de que qualquer destas partes sou “eu”, ou “me” pertence, ou é “meu”; em outras palavras, “eu” sou isso, “eu” tenho aquilo, ou “eu” sinto isto, isto está em “mim”. Porém, a individualidade desaparece quando desaparece também a crença nela, ou seja, não é uma realidade, um fato, é apenas uma ilusão; nas palavras de Conze (1973, p.7), “não passa de imaginação gratuita.” Quando o indivíduo, constituído pela massa de agregados que está sujeita a todas as mutações, transformações, impermanências, cessa de existir, o resultado é o *Nirvana*.

O eu-lírico afirma existir algo para além do mundo transitório - em constante mutação, em contínua impermanência -, repleto de formas, de rumores e, portanto, de vida. É próprio da vida a mudança, a inércia caracteriza a morte. Para além do mundo luminoso, ou seja, desse mundo como minha representação, há um vácuo escuro, haja vista que a noite, a obscuridade, encontra-se associada ao não-ser; há um vazio imperturbável, imóvel, indefinido, contudo, sem a anterior aceção negativa que o termo “vazio” possui no Ocidente. O vazio é o não-ser, mas não ausência, é o *Possível* anteriormente citado por Antero, nas *Odes*, do qual as formas do Ser emergem. Essa é a própria visão budista a respeito do *Nirvana*, conceito bastante complexo do sistema filosófico búdico.

³ Estado de libertação do sofrimento. O verbo, em páli, significa “soprar”, “sopro” e mesmo “assoprado”.

Buda resumiu seu pensamento em três princípios fundamentais: 1) Princípio de impermanência; 2) Princípio da insubstancialidade ou do não-eu; 3) Princípio do incondicionado ou do *Nirvana*. A insubstancialidade diz respeito a que os seres e o mundo em que habitam são frutos de um contínuo processo de transformação. Nada é estável, perene ou duradouro. Todas as coisas encontram-se em um estado de *vir-a-ser*. Tudo é impermanente e efêmero. Os fenômenos são passageiros, sujeitos à lei do surgir e do perecer.

O princípio da insubstancialidade ou do *não-eu* afirma que, neste mundo onde tudo é um *vir-a-ser*, não existe coisa alguma que seja substancial e definitivo. Nenhum fenômeno existe independente do contexto onde ocorre e transforma-se quando o contexto muda. Todas as coisas estão vazias, desprovidas de natureza própria, intrínseca, que lhes possa dar existência permanente.

No terceiro princípio, Buda afirma que há um absoluto por trás dos fenômenos impermanentes e relativos e é possível atingi-lo desapegando-se dos fenômenos efêmeros, aceitando-os como tais, assumindo as mudanças e a transitoriedade de si e de todas as coisas com todas as suas consequências, o sentimento estoico do eu-lírico apresentado no poema anterior.

Quando isso ocorre, experimenta-se o *Nirvana*, esse “absoluto nada”, nas palavras de Raveri (2005, p.91). A existência é um incessante fluir, tudo está dentro do processo de trânsito, as coisas e os seres. O sofrimento existencial vem a partir do momento em que nos agarramos ao leito do rio esperando que algo ali permaneça o mesmo. É esse o ponto conflitante na poesia anterior: a Ideia, esse permanecer que, em sua condição mesma de absoluta, não pode ser comportado pelo relativo, pela imanência, pelo transitório. Ao tornar-se fenômeno, a Ideia aniquila-se. Dessa impossibilidade surge a incapacidade da linguagem como insuficiente para expressar a realidade.

O eu-lírico anterior tenta, através da ética estoica, atingir essa plenitude búdica. Quando nega-se a realidade do eu, chega-se a uma doutrina que exalta a ação, a importância do ato e de sua consequência, porém nega o agente. No livro *Visuddhimagga*, temos que “só existe o sofrimento, porém o sofredor não pode ser achado. Há atos, mas o ator não pode ser encontrado.” (apud ROCHA, 1984, p.45). Então, se há sofrimento e não há sofredor, quem é que sofre?

Na ideia do Nirvana anterior, encontramos a ideia do *Possível*, que o poeta trouxera sendo o reino da Inspiração que permitiria alcançar a Liberdade. No poema

Pantheimos, que abre as *Odes Modernas*, Antero assim se manifesta em relação à Ideia:

Rasgando o seio imenso, ide saindo
Do fundo tenebroso do Possível
Onde as formas do Ser se estão fundindo...

Como podemos observar, percebemos no eu-lírico anterior essa necessidade de buscar o Ser por detrás das manifestações concretas do mesmo, aquilo que estaria para além dos entes, haja vista que o Ser encontra-se incluído em qualquer enunciado que diga respeito a qualquer ente. A busca anterior constitui, portanto, uma busca ontológica pelos fundamentos do Ser; contudo, como Martin Heidegger (2015) afirmaria mais adiante, quase quarenta anos após o suicídio de Antero, era necessário buscar-se uma nova via de acesso à questão do Ser, haja vista que tal questionamento só poderia ser traçado a partir da análise do ente ao qual compete a compreensão de Ser, constituindo essa compreensão sua própria essência. Mas, que ente privilegiado seria esse? O próprio Antero dera a resposta: a espécie *sapiens*, os indivíduos pertencentes à espécie humana *sapiens*. Por essa razão, a abordagem ontológica da questão do Ser só é possível a partir da consideração do ente que indaga sobre o Ser.

O *Nirvana* anterior quase se funde com a problemática do Ser, com a diferença de que o poeta não parece ainda enxergar a importância ontológica da indagação do ente humano, essa existência que somos e em cuja consideração a analítica existencial deve ser buscada. Antero, hegeliano ainda, acredita haver uma síntese racional que abarcasse todos os fenômenos transitórios, inclusive os *sapiens*, sendo a consciência humana um mero instrumento para que o Absoluto, a Ideia, conhecesse a si mesma. Por esse motivo, o conceito do *Nirvana* budista foi redirecionado pelo poeta como sendo esse Absoluto por trás do transitório:

Sonho de olhos abertos, caminhando
Não entre as formas já e as aparências,
Mas vendo a face imóvel das essências,
Entre ideias e espíritos pairando...

Que é o mundo ante mim? fumo ondeando,
Visões sem ser, fragmentos de existências...
Uma névoa de enganos e impotências
Sobre vácuo insondável rastejando...

O trecho supracitado pertence ao soneto *Contemplação*, da última fase cronológica do livro dos Sonetos, que abarca poemas entre os anos de 1874-1884. Como o próprio título já insinua, a atitude estoica anteriormente concebida pelo eu-lírico, desagua no comportamento contemplativo que, segundo o próprio estoicismo, assim como também para o Budismo, do qual o poeta extraíra o conceito de *Nirvana*, a prática contemplativa era o estágio ideal a ser alcançado: um estado de presença serena. A palavra “contemplação” deriva do termo latino *contemplativo*, que, por sua vez, corresponde ao termo grego *theoria*. Refere-se ao ato de concentrar longamente a visão, de pôr atenção em algo; uma profunda aplicação da mente em abstrações; meditação; reflexão; atenção plena. Seria um revelar, um esclarecer e tornar manifesta a natureza da realidade.

O propósito da atitude contemplativa é a busca da verdade. Segundo Josef Pieper (1979), a definição mais atraente que está embutida no conceito de contemplação é a percepção silenciosa da realidade, alcançada através da visão direta e não do conhecimento intelectual. Conforme Allan B. Wallace (2009), em *Ciência Contemplativa: Onde o Budismo e a Neurociência se Encontram*, a intuição é uma forma perfeita de conhecer porque é o conhecimento do que está realmente presente. A analogia efetuada por Wallace diz respeito ao “ver” com os sentidos; contudo, diferente do conhecimento objetivo, a contemplação não se dirige meramente para o seu objeto, mas repousa nele.

Os versos anteriores codificam exatamente essa necessidade de buscar o princípio que subjaz por trás da realidade fenomênica, o espírito impassível que paira na esfera do intangível, haja vista que, no vasto mundo concreto a mente humana não consegue saciar sua ânsia de completude, uma vez que sua essência é a própria incompletude do ser.

O eu-lírico afirma que sonha, agora, de olhos abertos, ou seja, não se encontra adormecido, mas desperto; contudo, esse “estar desperto” aproxima-se do alcance da Iluminação no Budismo, quando o indivíduo atinge a compreensão da realidade. Nas duas estrofes mencionadas acima, a aliteração em /s/ corrobora essa dimensão sonal, haja vista que provoca uma sensação de sussurro, de desvanecimento, de devaneio. Porém, esse devaneio ao qual o eu-lírico entrega-se agora não é meramente uma quimera, uma ilusão, mas, antes, a dissipação daquela realidade que, na verdade, não consistia na realidade de fato, apenas aparências, formas incompletas. Nesse momento, o eu-lírico sai do estado contemplativo do

Nirvana búdico, de revelação da realidade a partir da visão, e passa para a dimensão platônica, uma vez que reduz o mundo concreto às suas essências, ao seu *eidos*, para encontrar essa face imóvel, a Ideia, que voa entre formas e espíritos.

Percebamos aqui o dilema entre expressão de pensamento e forma, a Ideia impossibilitada de ser colocada sob uma estética. Todas as formas, ditas “imperfeitas”, pelo eu-lírico em poema anteriormente citado, emergem como meras aparências que tentam manifestar a Ideia, contudo, sem êxito. É justamente o reconhecimento dessa impossibilidade que dá ao eu-lírico anterior a revelação de uma realidade que está para além dessas formas, dessa linguagem imperfeita. Se voltarmos à filosofia platônica, as formas do mundo sensível eram meras cópias imperfeitas, irregulares das Ideias inteligíveis que, por sua vez, não possuem formas, eram apenas Ideais. O Ideal, ao ser enformado, perde sua própria razão de ser, aniquila-se. A Ideia é a única coisa realmente verdadeira em Platão, bem como para o eu-lírico anterior.

A segunda estrofe desfila os estilhaços de uma subjetividade fragmentada. O que é o mundo, esse mundo concreto que se encontra fora de nossa mente? É tão somente um fumo, ou seja, algo que é e não-é, não se deixa apalpar e, no entanto, pode ser visto, ainda que não possua uma forma que possa ser definida. Fumo, fumaça, fragmento, a repetição da letra /f/ fragmenta a realidade. Através da fumaça vemos e não vemos, pois não esconde completamente a visão, mas tem a capacidade de turvar o olhar. E essa fumaça ondeia, está em movimento, não é letárgica.

Essa imagem diz respeito ao mundo caótico de múltiplas perspectivas no qual não há mais fatos concretos, fixos, apenas pontos de vista subjetivos, o que o eu-lírico denomina de “fragmentos da existência”, partes esfaceladas da realidade que perdera espaço para o mundo consciente, ou seja, para a realidade que aparece a mente de cada sujeito e que oferece sua parcela existencial mediante a tradução dessa realidade em pensamento e do pensamento em linguagem. Essas “visões sem ser”, são as formas incompletas, insuficientes de dizer a realidade, uma vez que essa mesma realidade transformara-se em “névoa de enganos”, nada mais era certo. Fumo e névoa, duas imagens que traduzem, no eu-lírico anterior, o dilaceramento da subjetividade, corroborado pela aliteração da consoante /s/ que demarca esse rastejar por sobre o vazio, o nada, o abismo; bem como a aliteração

nas consoantes /f/ e /v/, ambas labiodentais e que acrescenta uma sensação de alguma que está sendo carregada, arrastada pelo vento; algo que está sendo esfumado pela fumaça. Só existe fumaça e névoa, ou seja, coisa alguma de concreto, mera ilusão, e embaixo, o nada a abrir-se.

A contemplação visa a revelação da realidade, um desvelamento silencioso. Esse relevar-se, em Antero, assume conotações búdicas quando o próprio poeta denomina *Nirvana* essa dimensão das essências últimas às quais alcança mediante reduções eidéticas que perfaz no mundo concreto. Percebemos que esse Absoluto por trás dos fenômenos transitórios, o Ser atrás das manifestações dos entes, corrobora a própria concepção de Ideia que Antero possuía, herdada do panlogismo hegeliano. A Ideia, esse *logos*, essa estrutura lógica que mantém em seu abraço gravitacional todo o universo. Contudo, agindo através da consciência humana, enquanto Espírito, a Ideia encontra-se impossibilitada de concretizar-se, pois, ao fazê-lo, aniquilar-se-ia naquilo que é em si mesma.

A síntese almejada pelo poeta, que configuraria materialismo e idealismo aos moldes leibnizianos e hegelianos, unindo a matéria ao transcendente, ao espiritualismo, só consegue encontrar escopo na imagem da morte. Falhando em sua busca filosófica, Antero foi um trágico literário que reuniu a impossibilidade de concretização da Ideia à insuficiência da linguagem estética enquanto forma para espelhar o mundo, expressar o pensamento. O poeta entregou-se a um progressivo silenciamento que, pouco a pouco, como bem apresenta os títulos dos poemas de sua última fase cronológica, evidenciam esse cessar poético que conduziria o escritor ao mutismo final.

A morte, em Antero, emerge na imagem do cavaleiro negro munido de espada cujo lume parece carregar astros; em outro momento, é o corcel negro montado e guiado pelo Amor. A morte ganha voz, o eu-lírico escuta e antevê, ao longe, seus passos sepulcrais. Se retomarmos o soneto anteriormente citado, *Em Viagem*⁴, encontramos em *Elogio da Morte*, a corroboração da ideia desta “viagem” ser justamente o decaimento do eu-lírico na direção da aniquilação final. A “viagem”, que nomeia o soneto anteriormente analisado por nós, marca o momento do declive, dessa depressão de um sentimento para baixo, decrescente, depressivo, que é exposta pela própria organização dos sonetos no livro: *Em Viagem* é seguido por

⁴ Ver p.189.

Nirvana, Visão, Transcendentalismo, Contemplação, Redenção, Voz Interior, Logos, Oceano Nox, O que diz a Morte, até desabar no último soneto que encerra o livro: *Na mão de Deus*. Vale salientar que o soneto *Elogio da Morte* subdivide-se em seis sonetos, o que pressagia a ideia de uma viagem longa perfeita pelo eu-lírico até alcançar os braços da morte.

O próprio simbolismo da “viagem” diz respeito à busca pela Verdade, tal como significou a procura pelo Santo Graal, aventura na qual os cavaleiros de Arthur partem em uma “viagem” pela busca dessa relíquia que é a representação da própria Imortalidade. A “viagem” representa a procura por um centro espiritual. O Graal era essa dimensão de *transcendentalismo*, como Antero muito bem abre a última fase cronológica dos seus *Sonetos*. A viagem de Antero não se cumpre no eu fora-de-si, mas no próprio interior de seu ser, pois a viagem é uma fuga de si mesmo que jamais termina, a não ser com a morte:

N'esta viagem pelo ermo espaço,
Só busco o teu encontro e o teu abraço,
Morte! Irmã do Amor e da Verdade!

E ainda:

Que nome te darei, austera imagem,
Que avisto já n'um ângulo da estrada,
Quando me desmaiava a alma prostrada
Do cansaço e do tédio da viagem?

Em um primeiro momento, temos o caminho, ermo, demarcado pela aliteração nas consoantes /t/ e /d/, figura utilizada anteriormente por Antero para provocar os mesmos efeitos. O espaço é inóspito, não condigno com a vida. A existência, que inferimos do próprio ato de “viajar”, tornara-se sinônimo de cansaço e tédio, tal como o eu-lírico afirma na estrofe seguinte. A vida é o exílio do espiritual, apenas a morte é capaz de libertar das algemas da existência, pois existir pressupõe uma forma e, como tal, esta não é suficiente para comportar o espírito.

A viagem é a busca pelo conhecimento verdadeiro, pela síntese que, para Antero, só seria alcançada na morte. A viagem anterior pode ser representada pela “viagem” de Odisseu, ou de Eneias, ou mesmo dos cavaleiros da Távola Redonda. Contudo, tendo em Antero uma representação assaz forte, a figura do cavaleiro remete de imediato ao mundo medieval e, com ele, à viagem que marcou aquele cenário, a *Divina Comédia*. A “viagem” de Antero pode ser contemplada como a

subida de Dante do inferno ao paraíso; contudo, no poeta lusitano, não houve qualquer ascensão, mas descenso. A estrutura do livro dos *Sonetos* condiz com um movimento para baixo, que pressagia um sentimento melancólico, que é depressivo. Os caminhos tortuosos percorridos pelo eu-lírico o levam a um paraíso diferente daquele alcançado por Dante; se, em Dante, quem o eleva aos céus é Beatriz, a representação do Amor, em Antero, é a Morte, irmã do Amor e da Verdade, quem o recebe em seus braços:

Por ti me engolfo no nocturno mundo
Das visões da região inominada,
A ver se fixo o teu olhar profundo...

Fixal-o, comprehendel-o, basta uma hora,
Funérea Beatriz demão gelada...
Mas única Beatriz consoladora!

A viagem, em Antero, pode ser percebida como uma progressão espiritual, uma marcha em busca do centro espiritual e essa viagem apenas termina *post mortem*, ou seja, de uma progressão de estados espirituais que prolongam a manifestação da existência humana até alcançar o objetivo supra-humano. A viagem anterioriana prenuncia um desejo de mudança interior, testemunha uma insatisfação que impele a mente à busca. Sempre insatisfeito, o eu-lírico anterioriano sonha com o inacessível e não encontra jamais aquilo que andara a buscar e que constituíra, na verdade, aquilo do qual desejara fugir: si próprio. A viagem é a imagem de um contínuo rechaço de si mesmo a ponto de terminar nos braços da Morte.

Se tomarmos em consideração o dilema entre poeta e linguagem, o qual assinalamos como sendo o aspecto trágico por nós salientado e analisado na poética anterioriana, podemos perceber que tal problemática ascende, no poeta, a um nível existencial. Antero tornara-se pura abstração, pensamento filosófico; transformara a si próprio em uma operação intelectual, um objeto de reflexão isolado de fatores que, comumente, encontram-se relacionados com ele na realidade objetiva. Perdendo o contato com o mundo concreto, com a *mundanidade*, Antero progressivamente se encaminha para a aniquilação de sua própria forma, haja vista que esta tornara-se insuficiente para comportar a pura abstração na qual se havia transformado.

A impossibilidade de se enformar a existência em um padrão, uma fórmula lógica capaz de sintetizar a materialidade e a transcendentalidade, - como se

buscasse uma teoria lógica mediante a qual fosse possível explicar a existência -, fez Antero perceber que a existência não podia ser apreendida, compreendida e petrificada em conceitos, Ideias, abstrações. A Razão não era capaz de abarcar a totalidade e a plenitude da existência humana, da experiência existencial do indivíduo. A vida não pode ser considerada como algo mediatizado.

Compreender, tal como o faz Hegel, a existência enquanto parte do desenvolvimento do *Espírito*, aniquila o caráter particular do indivíduo em prol de uma dimensão coletiva generalizada absoluta. Antero encontra-se justamente neste limiar entre o sistema absoluto de Hegel e a filosofia kierkegaardiana de um pensar sobre o indivíduo; está mesmo situado na tese-antítese desses dois pensamentos que se confrontam na primeira metade do século XX.

Antero representa, a partir dos *Sonetos*, um posicionamento que se tornaria mais cognoscível a partir da década de 1880: o indivíduo frente ao absoluto, o indivíduo que se relaciona com a sua própria existência, um sujeito singular que se encontra na época da impessoalidade e da desagregação. O indivíduo é responsável pela vida, pelo seu existir, haja vista que a existência não é uma substância pronta e dada, mas um processo, um devir, uma constante construção. É próprio da essência do ser especificamente humano a abertura ao nada e o desejo de compreensão desse nada que somos.

Antero passou a existência a procurar pela síntese que conciliasse as contradições existenciais. Primava pela generalidade, por uma Ideia de Humanidade, por uma Voz absoluta que guiaria este povo à salvação redentora da revolução política com a instauração do socialismo. Seguindo a cartilha do sistema hegeliano, dissolveu as particularidades, as singularidades - as suas próprias, inclusive - no absoluto. Em suas *Odes*, embora encontremos este movimento que configura a própria existência, Antero almejou superar as contradições - em si mesmas insolúveis - da existência, através de um Ideal estético, ao qual jamais encontrou. Obviamente, este encontro seria impossível, uma vez que a existência não possui síntese, não contém uma possibilidade de conciliação de contradições, dos opostos. O absoluto dissolve o indivíduo e Antero viu-se aniquilado ele próprio. A realidade reduzida a uma ideia imaginária, o indivíduo concreto substituído por uma ideia fantástica.

Nesta perspectiva, percebemos a presença de uma consciência desesperada em Antero, cujos ecos já escutamos, em altíssimo, nas *Odes*, a tormenta por uma

forma Ideal, uma linguagem poética capaz de abranger o absoluto, forma essa com a qual Antero jamais se deparou. O desespero é a discordância interna de uma síntese – finitude e infinitude - cuja relação diz respeito a si mesmo. Esta relação é o espírito, o eu, e nele subjaz a responsabilidade da qual depende a consciência desesperada. O desespero anterioriano não é bem a consequência dessa discordância, mas da relação orientada sobre o próprio eu. Em Antero, a *doença mortal*, o *desespero humano*, no sentido estrito kierkegaardiano, significa um mal que só termina pela morte – da individualidade/subjetividade – sem que após reste qualquer outra coisa.

Em Antero, uma vez que a linguagem não consegue abranger a totalidade existencial humana, o indivíduo enquanto um eu, enquanto consciência individual por sobre o coletivo, tem importância. A subjetividade é que é a realidade. Por isso, podemos afirmar que o eu-lírico anterioriano foge em direção à Ideia, para a infinitude, abandonando o finito. Uma vez que as coisas existem para o sujeito, fazendo-o distanciar-se da dimensão sensível, encontramos o desespero. E, por outro lado, deparamo-nos com o esvaziar-se desta subjetividade, destes valores humanos, o sujeito reduzido a nada. Antero viveu em eterna contradição, em tese e antítese com seus próprios conflitos, sem que conseguisse formar uma síntese que permitisse a cura da doença mortal.

A poesia anterioriana, na medida em que o sujeito é constituído apenas pelo elemento transcendente, prolifera discursos enunciando o remédio para essa “vertigem” que o constitui sem, contudo, remediar o problema; pelo contrário, aprofunda a dor. Por que, afinal, esses discursos teriam esse caráter sedativo? A resposta é simples: porque, ao invés de trazer clareza ao eu acerca-o de sua própria constituição transcendente, esses discursos objetivariam sanar a dor colocando um algo no lugar, isto é, iludindo o eu e insinuando que ele - de fato - seria constituído por algo em específico quando, na verdade, esse eu não seria constituído por nada senão a própria falta de ser algo em específico.

Se, para Antero, a própria existência não era suficiente, a literatura enquanto linguagem era, por sua vez, incapaz de apreender em sua plenitude a realidade, não era suficiente a dimensão da linguagem para abranger em sua totalidade a realidade externa a si. O mundo dos signos recaía constantemente em ambiguidades pelo próprio dinamismo da língua. Fez-se necessário, portanto, para compreendermos o

dilema entre linguagem e poeta enquanto dimensão trágica na poética anterior, entendermos as imagens criadas por Antero, o atormentado pelo Ideal.

3.4 A síntese trágica para um Gênio que era um Santo

Como percebemos, a dimensão trágica da existência diz respeito às situações humanas limites e é inerente à própria realidade humana. Contudo, o indivíduo humano por si só não é trágico, tal dimensão pertence ao âmbito dos valores, vindo a manifestar-se no sujeito. A tragédia trata sobre temas que permeiam as emoções mais primitivas do sujeito humano. O trágico abarca temáticas de valores universais, mas não essencialistas, invitando os espectadores a uma reflexão de si enquanto *ser-aí-no-mundo* e construindo uma ponte com o próprio presente.

A tragédia relaciona-se com os debates que envolvem as conjunturas históricas. Porém, uma vez que existem aspectos de sofrimento que são intrínsecos ao ser genérico, a tragédia mescla-se também aos fatos mais naturais e materiais da natureza humana. Fenômenos como o amor, a velhice, as doenças, a finitude - o medo da própria morte -, o sofrimento pela morte de outros, a brevidade da vida, a fragilidade da existência, o contraste entre a fragilidade humana e a aparente eternidade do universo, todos esses são características marcantes e recorrentes nas culturas humanas, ao longo do tempo-espaço, não importando as mais variadas formas sob as quais essas condições do existir humano possam ser representadas.

No trágico, o sujeito humano transcende o real para alcançar o arquetípico, encarnando embates humanos e adquirindo um valor simbólico, consubstanciando um sentido a-temporal. Desse modo, o sentimento trágico, a reação trágica, nada mais é do que a própria interpretação humana aos embates e questionamentos existenciais e são estas interpretações que evocam a própria ideia de tragicidade: uma conciliação com a finitude e a fragilidade humanas, no qual a questão universal é colocada em primazia por sobre qualquer particularismo.

Percebemos, dessa forma, que o trágico não surge de forma gratuita, em qualquer sociedade ou período da história, mas é inerente a determinadas épocas históricas e culturas particulares – como a Ocidental -, sofrendo alterações ao longo do tempo. O sentimento trágico, que está arraigado à condição existencial humana - ainda que esta não seja trágica em si mesma, embora possa ser vivenciada de maneira trágica – encontra-se como parte constitutiva da própria condição de *ser-aí*

do indivíduo humano. A partir disso, foi possível compreendermos o fenômeno trágico na modernidade e em que medida pode ser ele vivenciado dentro da produção poética de Antero de Quental.

De uma compreensão do trágico investigamos a presença de um sentir trágico na produção lírica de Antero de Quental. Percebemos que o aspecto de tragicidade existencial em sua poética encontra-se no dilema entre o Ideal e a realidade concreta, entre poeta e forma estética, entre linguagem e mundo, mediante a qual o poeta buscara expressar o pensamento, dizer o mundo. Se a linguagem literária, ou seja, verbal, era insuficiente para tentar dizer a realidade, a poesia anterior tentou criar imagens, o poder da palavra imagética, para explicar a mesma. Antero demonstrou uma consciência desesperada, uma melancolia que se traduziu nessa busca paranoica e que dissociou, no eu-lírico anterior, as dimensões de finito e infinito, não permitindo que o sujeito encontrasse a síntese subjetiva que possibilitasse a saída da circularidade do desespero humano.

Essa impossibilidade do eu emergiu enquanto um sentir melancólico, uma falta de algo que o eu-lírico não era capaz de evidenciar. Antero demonstrou uma metafisicidade em toda sua produção poética, uma perda de contato com a dimensão concreta e finita em prol de um Ideal que o atormentara pela vida, ainda que se encontrasse no bojo do movimento realista. Esse “tormento do Ideal” corrobora a genética hegeliana da qual Antero fora herdeiro. A própria época de Antero, sua geração, a aclamada e calorosa geração de 70, fora legatária do panlogismo de Hegel, tecendo os embates éticos, sociais, políticos e afetivos pelos quais a segunda metade do século XIX, mais precisamente a Geração de 70 portuguesa, vivenciava.

A concepção hegeliana fora empregada na produção da própria subjetividade moderna, a partir do final do século XVIII e início do século XIX. A logística hegeliana parte do princípio que a Razão humana seria o instrumento ideal e único capaz de desvelar o ser do mundo e seus objetos, encontrar o princípio de unidade que subjaz nas multiplicidades, capaz de estruturar, formar e oferecer um sentido único e um entendimento correto ao mundo. Antero acreditava em uma síntese que reunisse transcendentalismo e materialidade. Para Antero, portanto, o Universo resolver-se-ia a si próprio na Consciência humana.

Entretanto, alicerçado pelos críticos da modernidade, compreendeu que, mais importante do que a busca por uma Verdade que unificasse tudo, que explicasse e

fornece uma compreensão unitária a todo o universo, era a busca de verdades que pudessem servir aos anseios de cada indivíduo e que pudessem adaptar-se às escolhas e às vivências de cada qual, bem como às maneiras como cada pessoa construía seus próprios eus. Não havia uma Existência Humana, mas existências humanas, pois uma vez que não havia mais coisa alguma que determinasse o existir do sujeito humano, apenas ao percorrer o caminho, ao tomar as decisões, ao fazer as escolhas, poderíamos de fato existir.

O cristal da essência humana que unificava o viver humano e, conseqüentemente, o destino humano e que, no eu-lírico anterior, se apresentava como o projeto hegeliano de Humanidade, fora quebrado. Agora tínhamos uma humanidade cujo progresso iria peremptoriamente ao desenvolvimento da Razão até o auto-conhecer-se, a Razão que era em-si e projetava-se para a realidade no que Hegel chamara de fora-de-si, até alcançar o Espírito e a consciência de si.

No que diz respeito à produção de subjetividade na modernidade, havia a ideia de um eu humano único, uma essência humana – a Razão – que subjaz nas multiplicidades de vivências de sujeitos. Não era possível pensar-se em uma subjetividade fragmentada, pois fragmentados eram os sentidos que permitiam experiências múltiplas de individualidades. Entretanto, atravessando a presença, indo além do ser-aí, a Razão humana seria capaz de achar a si própria enquanto princípio unitário que conforma e confere a natureza humana ao indivíduo humano: é a marca da Humanidade.

Era esse mesmo a tese levantada por G. W. F. Hegel, principal representante, junto a Immanuel Kant, do idealismo alemão. A Razão, a mesma Razão que, para Hegel, governava a História, o fim último dessa Razão era, pois, a realidade concreta, o reconhecimento de si na realidade, pois, para Hegel, a Razão estava em tudo, no mundo, na própria História e esta nada mais seria que o desdobrar-se da Razão até a autoconsciência de si mesma. No caminho do que Hegel denomina de História, o próprio trajeto que permitiria a concretização da Razão, o filósofo percebe os grandes e importantes momentos através dos quais o *Espírito Absoluto*, que possui um fim em si mesmo, que é sua própria finalidade, supera a si próprio em um contínuo e progressivo movimento que é o próprio progresso da consciência do Homem. Esses momentos grandiosos da História humana enquanto âmbito que permite a expressão concreta da Razão que tudo governa, são especiais uma vez

que desvelam o que há de mais sublime enquanto potência em cada e todo ato do Homem.

Antero concebia esta mesma percepção sobre a História, um palco de embates e conflitos humanos que, sempre em progresso, tem por objetivo elevar o homem concreto àquele ideal de Homem cuja finitude expressa o *Espírito Absoluto* que, gradualmente, a cada geração, a cada época, aperfeiçoa-se e conscientiza-se de si próprio mediante a mente humana. A Razão tomara o lugar mais alto, substituindo a ideia de Deus, e a Literatura seria a sua arma de combate, a sua espada.

Para Antero, a Ideia, essa síntese lógica universal, seria expressa pela consciência do poeta, seu cavaleiro e paladino, manifestando-se na escritura literária, na poesia. Contudo, a escritura literária anterioriana converge, progressivamente, para um mutismo da linguagem e da forma cuja síntese só é possível mediante o silenciamento total. A hipótese por nós levantada, mediante a qual defendemos a tese de um sentir trágico na poesia anterioriana, encontra-se no dilema do poeta com a forma, a linguagem como insuficiência para dizer o real, explicar a realidade e, mais particularmente, a ideologia do Realismo que primava pela objetividade, frustrara Antero na busca dessa linguagem poética (não era prosador) por meio do qual atingir essa plenitude do real.

Esse dilema nasce no bojo do próprio movimento dialético do qual a poesia anterioriana é herdeira, o poeta encarnara, existencialmente, a própria tese-antítese filosófica que pairava sobre o século XIX: o panlogismo hegeliano, alicerçado por uma Razão Universal e Absoluta e a frágil condição humana diante do absurdo silêncio e indiferença de um universo que não parecia se importar com os questionamentos e angústias humanos e que fora proclamado por Søren Kierkegaard.

Antero buscara a forma estética, a linguagem literária, a expressão verbal exata e metricamente lógica para expressar a Ideia, o Ideal de Homem e de Humanidade que trazia de Kant e, principalmente, Hegel; contudo, recaiu nos braços do desespero aos moldes de Kierkegaard, da irracionalidade da existência, da condição contraditória da vida, que não pode ser comportada em conceitos, equações ou uma linguagem. A linguagem torna-se inútil para dizer a realidade pelo simples fato de que a realidade ultrapassa qualquer capacidade imaginativa humana.

Em Antero, percebemos um movimento dialético que vai do eu-em-si romântico, de suas *Primaveras*, a juventude anterior ao espírito de Coimbra, e que se encaixa na primeira fase do movimento hegeliano, a Ideia em-si, que existe apenas logicamente; passamos ao eu fora-de-si realista, a projeção do eu anterior no “nós” da humanidade, a voz da revolução que mudaria os rumos de Portugal através da literatura. As angústias anteriores são lançadas para o cosmos, saindo do micro para o macro; ao alcançar o “nós”, o eu anterior coloca-se em um patamar e passa a se ver enquanto a luz em meio às trevas, Lúcifer, o portador da luz, que guiaria, com seus fochos, a humanidade perdida, ao menos a nação portuguesa; chegamos, por último ao retorno desse eu para si próprio, autoconsciente, afundado nas frustrações, um eu que se manifestaria mediante a consciência humana, expressando-se esteticamente através da arte.

Esse retorno do eu consciente de si é o ponto no qual encontramos o sentir trágico anterior, pois, voltando sobre si próprio, perde-se em pura abstração, não sendo capaz de se expressar em uma forma direta, uma linguagem, haja vista que essa consciência do eu diz respeito não a um conhecimento positivo, mas antes a um desconhecimento de si. Esse eu perdera-se, estilhaçara-se, fragmentando-se; a realidade não era mais universal, transformara-se nas muitas perspectivas das muitas subjetividades na realidade. O mundo concreto não importava mais, somente o mundo tal como aparecia à consciência de cada um. Como abranger tais realidades? Como dizer a realidade se o que se entendia por realidade já não existia mais? A realidade seria a somatória de todas essas infinitas possibilidades de realidade mais as infinitas possibilidades que permanecem meras potencialidades?

A desilusão das verdades absolutas, entre elas a verdade do eu, empurraram Antero para o anti-materialismo que seria uma marca confessa do movimento simbolista da geração seguinte a sua. Antero não se preocupou apenas em defender o primado e uma espécie de transcendentalismo do espírito, como também sentiu que forças fora de qualquer controle da dimensão racional da consciência conduzia as rédeas da existência, muito mais do que as imposições da Razão.

Esse transcendentalismo desembocou em uma poética que, gradativamente, indo das *Odes* aos *Sonetos* - as duas obras poéticas anteriores por nós analisadas enquanto corpus investigativo -, caracterizou-se por uma rigidez formal que, no livro dos *Sonetos*, concretizou-se esteticamente na forma fixa adotada pelo poeta, ainda

que esta forma mostre-se insuficiente para expor todo o complexo pensamento filosófico anterior da última fase de sua poesia e vida. Uma das explicações para o uso exaustivo do soneto em suas últimas fases era justamente a crença de que uma ordem lógica subjazia em tudo. Ainda que no Realismo não houvesse lugar para metafisicidades, Antero buscara uma Verdade para além dos fatos. A poesia deveria ser regida pela probabilidade científica. O soneto é uma forma estética composta por proposições lógicas cujo desfecho encontra-se no último verso.

Entretanto, no pensamento filosófico de Antero, enxergado como elemento real, encontrava-se uma dialética trágica que sustentava a Ideia como expressão divina. O real, a forma estética, a linguagem verbal da literatura – instrumento pelo qual o divino, o eterno, o sublime, o infinito pode ser enxergado – constitui-se enquanto aniquilamento do próprio eterno, do próprio infinito, haja vista que a Ideia não pode só aparecer em si mesma, como também pode desdobrar-se nas oposições da existência. Afinal, tudo pode ser reconhecido em seu oposto. Uma vez que a existência não pode comportar a Ideia, uma vez que a materialidade não suporta a transcendência, o pensamento não pode ser enformado mediante uma linguagem; esta torna-se insuficiente para dizer a realidade, para expressar os dados do mundo concreto que chegam à consciência do poeta.

Mediante essa questão, percebemos o uso de imagens na poesia anterior, a constante necessidade de utilizar uma linguagem imagética para tentar transmitir a abstração filosófica. Se a linguagem literária era insuficiente, Antero tentou, através da utilização de figuras de linguagem, de configurações estéticas que propiciam sensações acústicas e visuais, oferecer ao leitor uma dimensão de como a realidade surgia para si. Mediante quadros pintados com metáforas, o poeta quis traduzir o seu mundo, a sua perspectiva, elevada ao âmago da idealização, e que se manifestou por uma busca frenética e paranoica por uma forma estética que fosse capaz de satisfazê-lo.

Por essa razão, compreendemos o dilema do poeta com a forma enquanto tragicidade, pois, a Ideia, na medida em que se torna fenômeno, que se expressa por meio da forma – sempre insuficiente porque o que deseja é abarcar o infinito – aniquila-se, é suprimida justamente naquilo no qual realizou-se na primeira vez. Na tragédia anterior, é a própria Ideia que é aniquilada, não um mero elemento concreto, temporal, transitório, finito; mas aquilo que o indivíduo possui de mais elevado, de mais nobre, e que, no entanto, precisa render-se, quebrantar-se,

esmorecer, porque a Ideia não pode existir sem ser, sem se reconhecer em seu oposto. Antero realiza a concepção trágica de Goethe, para quem o essencial do trágico é precisamente o fato de que o conflito trágico não permite nenhuma solução.

Há um dilema entre a expressão de pensamento e a forma concreta pela qual expressá-lo. A realidade não comporta o pensado, a linguagem possui seus limites, por essa razão a poesia anterior é caracteristicamente imagética; uma vez que a linguagem demonstra ser insuficiente para expressar o pensamento - ou seja, conforme a filosofia de Wittgenstein, há limites na capacidade das proposições escritas em traduzir os dados da experiência sensível - o poeta busca na imagem uma maneira pela qual conceituar a realidade, ainda que essa forma se mostre insuficiente para satisfazer o poeta.

A vertigem formal que marca a angústia existencial expressa-se, no eu-lírico anterior, na imagem e na acústica da queda, dessa sensação, passada ao leitor, do desabamento do mundo e do eu, o que metaforiza o sentir melancólico que é para baixo, descendente, depressivo. O eu fragmenta-se, diluído no mundo de fenômenos, reduzido ao que se apresenta à consciência de cada um. Percebemos uma fratura do eu-lírico anterior ao perder o fundamento que garantia a sobrevivência da subjetividade. Desprovido de um eu substancial ou essencial que possibilitasse uma significação a si e ao mundo, o eu-lírico tornara-se uma mônada nômade, um indivíduo vagabundo, deserdado da universalidade da Razão, órfão de Deus, vagando sem rumo, sem qualquer possibilidade de descobrir qualquer coisa que pudesse garantir um sentido e oferecesse consistência à existência. O eu encontrava-se aprisionado no vazio infinito.

O dilema do poeta com a forma traduziu-se, em Antero, a um nível existencial. A existência impõe uma forma e uma matéria, ainda que seja uma existência abstrata. Afirmar a existência de algo é negar outras tantas possibilidades, pois, se afirmo alguma coisa, ofereço a esta coisa um conceito, um limite ontológico, dou uma forma e uma matéria mediante a qual existir. Sob este aspecto, Antero havia se transformado em abstração, puro pensamento filosófico, cujo intuito era explorar até os limites do possível, da intelectualidade, a vida moral, o consciente, o inconsciente, o subconsciente, os instintos, os estados mórbidos, toda a complexa fenomenologia do psiquismo. O movimento reabilitação do espírito, que desembocaria no Simbolismo, iniciara-se ainda com os mentores do Realismo.

Antero vivenciara o ceticismo que pusera em dúvida as verdades e as possibilidades das ciências positivas, da Razão que impunha sobre o mundo a convicção de que todas as manifestações da espiritualidade humana eram menos verdades do que aquelas apuradas pela inteligência racional.

Antero não fizera qualquer movimento para reabilitar as verdades do idealismo, as verdades morais e sentimentais, as verdades da imaginação, do inconsciente, que oferecia uma verdade cuja natureza e a significação eram muito diferentes de tudo aquilo que havia sido oferecido pela Razão científica e materialista. Apenas presenciou os novos problemas espirituais e estéticos postos em dúvida, ao questionamento e à uma nova orientação. Sentira-se desiludido pelo descrédito dos fundamentos racionais das convicções da cultura realista, mas não tomou em si o estandarte de uma revolução mental que marcaria a geração estética modernista, mediante a visão dos novos problemas e verdades do universo e da vida humana.

Epílogo

Como conclusão do presente trabalho de pesquisa podemos ressaltar sua incompletude, haja vista tratar de uma investigação que, por si só, sempre estará fadada a contestações de análises, interpretações ou lacunas a serem, futuramente, preenchidas.

A poesia de Antero de Quental é preme de tragicidade uma vez que a percepção da existência, à sua época, perdera qualquer sentido que a pudesse (re)significar. Ser consciente disso torna trágica a condição do eu-lírico anteriano. Ao colocar o sujeito humano nos limites de sua condição existencial, o sentido trágico da vida atirara o poeta em um vórtice de percepções da realidade fragmentadas e o obrigara a representar esse mesmo mundo sem sentido, fraturado em perspectivas, carente de uma universalidade, esvaziado de qualquer unidade que pudesse reunir suas partes, completamente desprovido de propósitos ou certezas.

Em nossa investigação, levantamos a hipótese de que a própria dialética da qual Antero mostrara-se herdeiro se havia transformado em uma circularidade trágica cuja única saída seria o mutismo literário e a aniquilação final do poeta. Hegeliano de formação, Antero abraçara a concepção de sujeito histórico enquanto braço da Razão universal, esse princípio lógico que era intrínseco a tudo. Munido desse cientificismo positivista, Antero criou para si um ideal de Homem universal moral do qual ele mesmo revestira-se. Em outras palavras, o objetivismo que o realismo exigia de Antero fê-lo caminhar contra a própria ideologia do movimento ao qual dera a base de sustentação.

Líder do movimento literário realista de Portugal, cuja principal característica era a objetividade e a escrita enquanto espelho da realidade, o poeta buscou, no rigor formal de sua poética metricamente pensada, de um sentimento que pensava e racionalizava a imaginação, alcançar esse mesmo objetivismo realista e transformar a poesia em um reflexo integral da realidade, em uma forma mediante a qual iria dizer o mundo, um modo através do qual poderia mostrar as estruturas lógicas da realidade.

Essa busca particular anteriana por uma linguagem capaz de expressar conceitualmente a experiência fenomênica do mundo provém do próprio sistema hegeliano, que negava veracidade às experiências imediatas da realidade que chegavam à consciência. O mundo, tal como aparece a um sujeito, só era passível

de ser uma Verdade através do crivo do Espírito, após ser racionalizado e expresso mediante uma linguagem.

Essa linguagem, que manifestaria o mundo fenomênico (e, portanto, particular, finito, transitório) através de conceitos, seria responsável pela universalização, pela eternalização desse mesmo mundo. Na palavra, no conceito o mundo perderia sua característica de singularidade e finitude e transformar-se-ia em absolutidade. Contudo, o dilema anterior encontra-se justamente nesse questionamento: como uma linguagem, que estaria intimamente relacionada ao mundo dos fenômenos particulares e mutáveis, poderia expressar o absoluto? Como uma forma direta, ligada à tradução da experiência de mundo que chega através dos sentidos, poderia comportar o Ideal?

Diante do dilema anterior, encontramos lampejos da filosofia neoplatônica de Plotino, quem acreditava que a realidade estava estruturada em graus que iam do mundo concreto das formas transitórias e imperfeitas até a unidade, o inteligível, o Uno, caracterizado como a luz em si mesma. Segundo Plotino, apenas através das experiências sensíveis - a imanência estava plena do inteligível, pois era uma emanção dele – o sujeito poderia atingir a absolutidade.

Contudo, tal experiência conduziria o indivíduo ao silenciamento gradual, haja vista que a linguagem seria insuficiente, porque limitada e finita, para comportar e traduzir o infinito, o ilimitado, o inefável. A gradação entre sombra e luz das hipóstases plotinianas surge, em Antero, na dualidade claro/escuro que encontramos metaforizada na poesia anterior entre a luz como a dimensão da Consciência e a escuridão como sinônimo do mundo fenomênico.

Percebemos aqui o pensamento de Ludwig Wittgenstein sobre os limites da linguagem. Para o filósofo austríaco, a linguagem não tem como propósito “dizer” o mundo, demonstrar as estruturas lógicas que seriam comuns à realidade e à própria linguagem. Tais estruturas apenas mostrar-se-iam, mas não seriam suficientes para “falar” de algo que transcendesse o próprio mundo imanente, concreto, natural. Por essa razão, questões como a natureza do mundo ou do sujeito humano, o sentido da vida, etc., não seriam passíveis de serem traduzidas por meio de uma linguagem.

Cindido entre finitude e infinitude, entre o mundo concreto e transitório e o ideal que o consumia, percebemos em Antero aquilo que o filósofo Solger identificaria no próprio sistema hegeliano: a Ideia não poderia manifestar-se no mundo concreto, haja vista que se aniquilaria no que representa em si mesma, ou

seja, perderia a própria idealidade para se tornar fenômeno. O sistema hegeliano trazia em si o próprio dinamismo trágico. Eis o tormento do ideal que consumiu Antero durante toda a existência.

No primeiro capítulo, apresentamos Antero e sua poesia, nosso objeto de estudo na presente investigação. Pervagamos os principais pontos de sua biografia, seus posicionamentos políticos, suas heranças intelectuais, bem como fizemos um diagnóstico crítico de sua época e dos movimentos estéticos que se digladiavam na Europa, e em Portugal, na segunda metade do século XIX. Com a finalidade de percebermos as relações sociais e políticas que estão entranhadas em sua produção lírica, não somente de modo conteudístico, mas também e, principalmente, manifestando-se na dimensão do estético, procuramos perceber de que forma a literatura anterior poderia ser vista enquanto a expressão de uma subjetividade que dialoga com o coletivo do qual faz parte e no qual também atua, percebendo nesse jogo a hermenêutica proposta por Fredric Jameson, o qual pontua que a literatura seria uma tentativa de conciliar as contradições sociais evidentes na dimensão do estético.

Apresentamos as duas principais obras poéticas de Antero, suas *Odes* e os *Sonetos*, caracteristicamente metafísicos, sem, no entanto, deixarmos de também citar e pervagar seus escritos não literários, como o opúsculo *Bom senso e Bom gosto*, seus ensaios filosóficos *A Filosofia da natureza dos naturalistas* e *Tendências gerais da Filosofia na segunda metade do século XX*, bem como suas cartas íntimas que traziam pensamentos conturbados, frutos de uma personalidade atormentada. Tais corpus analíticos tiveram por finalidade oferecer um conjunto dialógico entre a subjetividade anterior que se manifestava ao nível da linguagem, fosse essa literária ou filosófica, assim como da própria sociedade que havia perdido as referências morais que a sustentavam.

Antero foi um dos intelectuais europeus atingidos pelos ventos gélidos da descrença que varreram alguns seletos grupos de parte da Europa, para quem a vida havia perdido o completo sentido e, conseqüentemente, também o valor. A incapacidade de manter um eu, uma face mediante a qual se reconhecer, atingiu plenamente a geração anterior, seus pares do intelectualismo coimbrão de final do século XIX, influenciando os modos como esses autores, inseridos no interior desta situação histórica específica, carregariam suas obras.

Nas *Odes*, encontramos um Antero revolucionário, de um idealismo moral que trouxera de Immanuel Kant e, principalmente do socialismo de Pierre-Joseph Proudhon, mas que desejava projetar na realidade concreta, fazer da literatura – a linguagem escrita, verbal – sua arma de combate mediante a qual agiria no mundo.

Realista, Antero almejava objetivar a realidade, espelhar o eu no não-eu, ir do em-si para o fora-de-si, projetando no mundo sua Ideia. Fez de si próprio o portador dessa luz racional. Afastou-se dos românticos no que dizia respeito a uma poesia centrada nos histerismos egóicos, canalizada para os desvarios irracionais do eu, ainda que o individualismo, emblema do Romantismo, tenha persistido em sua poesia.

Antero continuou, sob uma certa perspectiva, um romântico. O individualismo, o emocionalismo e o moralismo, prismas marcantes dessa corrente estética, são visíveis em seus *Sonetos*, bem como a propensão a melancolia e ao pessimismo. Assim como o eu-lírico romântico, o eu-poético anteriano sofreu a discrepância entre sonho e realidade, foi um herói trágico que se dilacerou no conflito entre suas ilusões e a indiferença do universo, assim como da trivialidade da nova vida burguesa liberal. A sua própria luta por uma Liberdade, que alcançou as raias metafísicas, opondo-se à tradição, é própria de uma ação do sentir romântico.

Na outra frente de combate, distanciou-se dos parnasianos no que concernia a uma poesia voltada sobre si própria, uma arte que deveria ser sua própria justificativa e que, para o poeta, era a pura manifestação da passividade burguesa. Contudo, também expôs em sua obra caracterizações próprias do Parnasianismo, ao menos do que diz respeito ao rigor formal e métrico, um vocabulário aristocrático, a palavra logicamente exata, bem como as rimas ricas. A ideologia realista obrigou-o a buscar, obsessivamente, o rigor formal próprio da estética parnasiana, atirando o poeta em um movimento dialético entre Ideia e forma, expressão de pensamento e linguagem, um dilema que o atormentou ao longo da existência, saindo do nível poético e adentrando o existencial.

Se Antero era incapaz de encontrar a forma ideal, pura, através da qual manifestar a realidade em sua plenitude, em toda a sua inteireza, a linguagem literária mostrava-se, pois, insuficiente para espelhar o mundo, manifestar a experiência fenomênica do mundo, particular e transitória, que deveria universalizar-se e se eternalizar mediante sua expressividade em forma de conceito.

A objetividade realista alcançada pelos prosadores expressou-se em Antero enquanto um tormento do Ideal. Poderíamos perguntar: por que não da forma? Porque era a Ideia que não seria capaz de sobreviver fora do que era em si mesma. A única realidade para Antero era constituída pelo Ideal que trazia em si; a Ideia era a única Verdade em sua ontologia. A realidade fora-de-si era meramente incompleta, eram formas impuras incapazes de comportar algo que, em si mesmo, não podia ser enformado. Sob esse aspecto, uma análise das características simbolistas em sua poesia poderia mostrar-se de grande enriquecimento crítico.

Antero não apresentou em sua poética a diluição dos contornos da forma, esse esvanecimento das formas diretas, fixas, em favor do ritmo da transitoriedade do mundo e das coisas do mundo, da fugacidade dos instantes. Contudo, percebe-se em sua poesia esse choque trágico de não conseguir encontrar um meio de expressão de algo que, necessariamente, escapa a uma forma definida e que não pode, portanto, ser traduzido por uma via direta.

Assim como os simbolistas, Antero tentou segurar-se na essência dessa concepção de um mundo verdadeiro para além desse mundo fugaz e que só é realizável mediante a Beleza. Antero aproxima-se dos simbolistas ao colocar o mundo sensível como ilusório e imperfeito, querendo encontrar esse mundo das Ideias, da Forma pura para traduzir a Ideia pura; não era o mundo que Antero queria traduzir, mas sua essência. Ele não negava o mundo concreto, mas acreditava que havia algo mais para além dele e isso é uma característica plenamente simbolista.

A Ideia era, em si mesma, infinita, eterna e, por isso mesmo, não passível de ser posta em um limite como uma forma, dita através de uma linguagem. Por esta razão, a realidade não poderia ser abarcada plenamente através de um código linguístico criado pelo humano, ele próprio parte desse todo incompreensível. Esse sentido lógico ao qual Antero buscava e que deveria sintetizar a materialidade e a transcendentalidade simplesmente era impossível de ser acessado. Se há um sentido por trás do mundo não é dado ao sujeito humano sabê-lo. Os limites da linguagem para dizer o mundo, para comportar algo como a Ideia que, em si mesma, só pode existir fora de um limite, apenas pode ser pensada em plena liberdade, constitui-se enquanto um sentir trágico em Antero.

No segundo capítulo, dissertamos sobre as capacidades trágicas da obra anteriana. Explanamos o modo pelo qual lemos o trágico em Antero, dentro de uma relação dialógica entre indivíduo e sociedade, buscando demonstrar que o trágico

manifesta-se como uma *estrutura de sentir*, conceito cunhado por Raymond Williams e que, por sua vez, caracteriza-se enquanto uma estrutura mental que pervaga um grupo de escritores dentro de uma determinada época histórica. Há uma dialética entre mundo subjetivo do autor e fatos sociais e políticos que são simbolicamente representados mediante o fazer literário, na dimensão do estético, segundo o viés hermenêutico de Fredric Jameson.

Procuramos entender a relação semântico-discursiva dentro da poesia de Antero enquanto um reflexo, uma relação de estrutura, manifestando o princípio organizador através do qual uma visão específica de mundo, bem como a coerência do grupo social que a mantém, atua na consciência particular. A obra de Antero pode ser compreendida através de seu caráter estético que revela o grau mais elevado possível da consciência de um grupo social que, afinal, criou-a em seus autores individuais assim como por meio deles.

Abordamos as filosofias e a problemática com a linguagem de pensadores do século XIX e XX que conformam entre si e dentro da obra anterior uma circularidade a qual denominamos trágica. Como pudemos observar ao longo de nossas análises, o trágico anterior dá-se em três movimentos que se condicionam enquanto um movimento dialético de tese, antítese e síntese. O aspecto tético encontra-se no movimento dialético hegeliano da Ideia enquanto princípio lógico que sai de si próprio, projeta-se para fora de si enquanto motor primordial de toda a realidade, anterior à própria realidade e que dá origem a ela. A Ideia retorna para si autoconsciente e, mediante a consciência humana – e Antero via-se exatamente como essa consciência histórica – agiria no mundo através, no caso de Antero, do fazer artístico, manifestando-se em uma estética, no caso a realista.

Enquanto realista, o poeta buscou no rigor formal a suficiência da linguagem para espelhar a realidade. Desejou encontrar uma forma estética que fosse capaz de abarcar a Ideia pura, ela mesma incapaz de se enformar, haja vista que, ao fazê-lo, perderia sua pureza, deixaria de ser aquilo que realizara no primeiro movimento. O segundo movimento trágico, a antítese, dá-se nessa impossibilidade de se encontrar uma forma estética capaz de abarcar essa Ideia. A linguagem mediante a qual lemos e dizemos o mundo não satisfaz o poeta para expressar essa Beleza.

A busca pelo rigor formal impossibilita a concretização da Ideia, pois a realidade não é capaz de abarcar o eterno, o pensamento. As filosofias de Solger, Plotino e Wittgenstein alicerçam esse momento dialético trágico anterior: a Ideia

não pode concretizar-se porque aniquilar-se-ia no que representa em si mesma. A linguagem não pode “dizer” algo que transcende a realidade concreta, não é capaz de captar e traduzir aquilo que, em si mesmo, não pode ser comportado por meio de uma forma limitada.

Em um terceiro momento, coroando a síntese dessa dialética trágica, encontramos o vórtice de uma *consciência desesperada* aos moldes das análises de Søren Kierkegaard – que nos serviu de base teórica para analisarmos o terceiro momento da dialética trágica anterior -, ainda na primeira metade do século XIX, quando, opondo-se ao próprio hegelianismo, afirma ser impossível abranger a realidade e a existência mediante uma forma lógica – ou uma linguagem. A realidade sempre irá se sobrepor a qualquer tentativa humana de apreendê-la sistematicamente. A *consciência desesperada* manifesta-se em Antero através da angústia, do silenciamento gradual de sua escritura, até atingir a aniquilação final.

No último capítulo, pervagamos as obras de Antero, do ponto de vista temático e também cronológico, seguindo a teoria de Joel Serrão sobre a escritura literária anterior, que divide os poemas de Antero em três fases temporais, caracterizados pela estrutura fixa utilizada por Antero, bem como pela maneira que essas estruturas poéticas são trabalhadas pelo poeta e que demarcam cada uma das dimensões do círculo dialético trágico anterior em nossa análise.

Em um primeiro momento, investigamos o livro das *Odes*, caracterizado pelo uso exaustivo da forma fixa ode e também do soneto, ainda que este apareça em pequena escala. Nessa primeira fase cronológica, Antero percebia a ode e o soneto enquanto formas capazes de expressar seu pensamento. Observamos que na ode, embora seja uma forma fixa que permite maior liberdade, tanto do ponto de vista métrico quanto das rimas, Antero, ainda que pareça muitas vezes quebrar as regras dos quartetos da forma, apenas o faz para manter o rigor métrico do decassílabo, característica forte de sua poética.

Nas *Odes*, encontramos um poeta que já prenuncia o dilema com a linguagem, mas que se encontra ainda em busca de sua forma estética ideal para expressar a Beleza em sua máxima manifestação. É interessante notarmos que essa obra traz incongruências do ponto de vista do pensamento anterior, o que demarca as dialéticas de sua mente. As duas palavras com as quais abre e fecha o livro, *aspiração* e *liberdade*, demarcam esse conflito entre expressão de pensamento e linguagem. Antero clamava por liberdade em todas as suas facetas, ao mesmo

tempo em que ia cada vez mais se aprisionando em um rigor formal que contrastava com sua aspiração à liberdade, o que demonstra que essa Liberdade anterior era puramente uma ideia.

A liberdade anterior era metricamente prisioneira de uma paranoica busca pela perfeição formal que fosse capaz de espelhar a realidade em sua totalidade. Cada poema composto das *Odes*, os posicionamentos que cada um toma na organização do livro, parecem constituir uma teia em forma de vórtice, como as próprias palavras usadas por Antero parecem manifestar: ventania, turbilhão, furacão. É esse redemoinho que é a aspiração, a Ideia, manifestada na imagem do vento anterior, a-espacial, a-temporal, que é em si mesmo algo que não poderia ser comportado em uma forma espaço-temporal, transitória, finita.

Observamos na linguagem imagética do vento essa dialética entre Ideia e forma estética. À Ideia, Antero metaforizou em um fenômeno natural que, aparentemente, não possui um limite. O vento anterior é o próprio afã de liberdade. Enriquecedor seria uma análise minuciosa do simbolismo da imagem do vento e suas expressões, na obra anterior, com a finalidade de tentar responder porque o autor sentiu a necessidade de se utilizar desta linguagem imagética para encarnar a aspiração: algo que não está completo, mas que se encontra em movimento de tornar-se.

Essa dialética percorre todo o livro das *Odes*, manifestando-se em diversas imagens. A luz, ícone muito utilizado por Antero, encarna essa Ideia eterizante, surgem como fachos de claridade, quase como ectoplasmas que anunciam a Boa Nova, a vinda da aurora, sempre em vias de realizar-se, mas que nunca chega, de fato, a concretizar-se. Interessante percebermos em nossas análises que há a presença permanente de um ambiente noturno nas duas obras anteriores. Nas *Odes*, o eu-lírico revolucionário espera ansiosamente a luz, coloca-se como o portador dessa luz, o protótipo simbólico de Lúcifer, o anjo rebelde que caiu na Terra em forma de raio, tal como a *Sociedade do Raio* formada por Antero.

O regime noturno da imagem é perene nos dois livros, mesmo nas *Odes*, no qual o eu-lírico encaminha-se para a luz, prestes a rebentar. Contudo, os verbos no futuro faz-nos perceber que o dia ainda não chegou, a noite é cerrada ainda que se possa ver fachos luminosos, sem forma, mas que, no entanto, não deixam de ter um modo de existência mesmo que sua forma seja completamente indefinível. Se para os românticos o passado era a tentativa de fuga, atraindo-os pelo exotismo e pelo

distanciamento, em Antero, o futuro adquire essa mesma conotação: afastamento e exotismo, principalmente por ser sempre indefinido e inesperado. O passado para os românticos e o futuro para Antero funcionam pelo mesmo motivo: o desejo de escapar ao circunstancial, manifestando-se, tanto no eu-lírico romântico quanto no anterioriano, por meio do sonho, da loucura, da utopia.

A poesia anterioriana está grávida de imagens simbólicas que remetem ao mítico. É possível percebermos referências diretas às mitologias grega e, principalmente, cristã. A figura do eu-lírico anterioriano das *Odes* como o arquétipo luciferiano é contundente, essa relação com a luz, cujo próprio nome *lúcifer* significa – anjo de luz/aquele que porta a luz -, levando em consideração a linguagem anterioriana, que se utiliza de todo um arcabouço cultural cristão para criticar os mestres e seus discípulos românticos de Coimbra, indicia uma imagem de rebeldia luciferiana em Antero.

No segundo momento, adentramos o livro dos *Sonetos*, os poemas que, por nós, foram colocados como sendo poemas de transição. Alguns, escritos ainda à época da publicação das *Odes*, muitos, inclusive, antes de 1865; outros, encontrando-se na fase conseguinte à publicação, de 1866 até 1874, quando se inicia a terceira e última fase da poética de Antero.

Nesse momento de nossa investigação, mostramos uma mudança na poesia anterioriana, do ponto de vista conteudístico, bem como a nível estético. Levando em consideração que todos esses poemas, fora do cenário político anterioriano, estavam inseridos dentro da forma fixa do soneto, percebemos a necessidade de uma linguagem metricamente lógica e matematicamente metrificada a qual o poeta obsessivamente buscava para expressar seu pensamento cada vez mais complexo. Aqui, quiçá, coubesse o questionamento de que, se Antero clamava tanto por liberdade, inclusive formal, por que seu passo dirigiu-se para uma forma fixa tão enrijecida como o soneto e não arrastou o poeta para os versos livres, os quais vamos encontrar no Simbolismo e, principalmente, no Modernismo?

Os poemas abarcados por essa cronologia de transição retratam o momento de desilusão anterioriano. Sonetos como *Palácio da Ventura* e *Tormento do Ideal* fazem parte desse momento poético. Se retomarmos de nossas análises a imagem do castelo, em *Palácio da Ventura*, percebemos a figura do castelo como o símbolo da segurança, da materialidade, da concretude, ou seja, da forma estética almejada pelo poeta.

O palácio venturoso que espelharia a Beleza que não morre, com suas portas de ouro, cuja cor lembra a luz do dia ansiada por Antero. Contudo, o palácio está vazio, apenas encontra silêncio e escuridão. Desiludido, o cavaleiro andante, que sonhava encontrar esse castelo de ventura, fora obrigado a assentar-se na vida concreta, entre formas impuras e incompletas, insuficientes para manifestar a máxima Beleza. E, a partir desse instante, ficara pálido e triste. A partir desse momento de transição, entre as esperanças das *Odes* e o pessimismo da última fase poética de Antero nos *Sonetos*, de 1874 a 1884, inicia o terceiro movimento trágico da dialética anterior: a consciência desesperada.

Todo o livro dos *Sonetos* é marcado pela imagética noturna. Palavras como *dia*, *sol*, *luz*, *claridade* não são mais citadas em qualquer momento do livro. Os poemas anteriores compilados no livro dos *Sonetos* estão imersos em escuridão, principalmente a sua última fase, que abrange poemas escritos entre 1874 e 1884, sete anos antes do suicídio de Antero. A partir dessa data, Antero não escreveria mais poesia, publicaria ainda dois tratados filosóficos, mas a escritura literária estava encerrada. Percebemos, no percurso das *Odes* para os *Sonetos*, um gradativo silenciamento que se manifesta em imagens, principalmente da natureza, cuja finalidade é expressar a angústia na qual o eu-lírico recaía. Se a linguagem conceitual não era suficiente para plasmar as experiências de uma consciência em face da realidade, a linguagem imagética, recorrendo à própria realidade – mediante o uso de ícones da natureza -, tenta dar conta desse tormento por expressar-se.

Se nas *Odes* tínhamos um ambiente de movimento, expresso pela própria imagem do vento, em suas mais variadas acepções, de visão e de barulho, com a imagem das ondas do mar, dos turbilhões, na última fase dos *Sonetos* encontramos apenas silêncio e escuridão. Imagens que denotam passividade, paralisia, estão presentes. O poeta se utiliza de figuras como as montanhas, que limitam o caminhar do eu-lírico e que traduzem os limites da própria linguagem para a expressão desse eu que é puro pensamento. A figura do poço em um de seus poemas, no qual o eu-lírico vê-se aprisionado, é bastante contundente, haja vista que o poço sufoca, encerra alguma coisa; quem se encontra dentro do poço está aprisionado em um espaço apertado, claustrofóbico. As aliterações em consoantes sibilantes, como nos fonemas /s/ e nas consoantes linguodentais, como /t/ e /d/, demarcam também essa tradução semântica do dilema com a linguagem. As sonoridades sibilantes parecem fluir, escorregar, esvair-se por entre os lábios, como a materialidade dissolvendo-se

por entre os dedos. Por outro lado, as linguodentais conformam uma pronúncia forte, que traduz um obstáculo muito mais enrijecido para serem pronunciadas, o que traduz, para o poeta, a própria limitação que a linguagem impunha para dizer o mundo: este escapava por entre os dedos, ainda que a linguagem quisesse detê-lo.

A partir dessa imagem percebemos o desespero no qual esse eu-poético se encontra para dar vasão ao seu fazer poético tendo de escolher entre as formas históricas presentes em sua geração. A doença mortal arrastara o eu-lírico anterior para a aniquilação final. A viagem descendente perfeita pelo eu-poético expressa o sentimento de melancolia, da perda de algo para o qual o eu-lírico não atina. Não sabe o que foi perdido, apenas consegue dar-se conta de que algo ficara pelo caminho e esse algo era o próprio eu, o rompimento da síntese existencial que o atirara ao desespero. Se o mundo de formas imperfeitas era insuficiente para comportar a Ideia, o corpo físico, a existência material do sujeito também passou a ser vista como deficiente para abarcar a pura abstração na qual se havia tornado o indivíduo. A existência concreta perdera o sentido e o valor, não era mais satisfatória para acomodar a subjetividade, a mente.

Nessa fase, o flerte anterior com a morte emerge potencialmente. A imagem da morte aparece como um cavaleiro negro montado em um corcel, da mesma maneira que o próprio eu-lírico se havia posto anteriormente, um cavaleiro, cuja espada deveria ter sido a literatura. O cenário que remete ao medievalismo levanta indícios de um forte idealismo em Antero, da busca da forma como a busca pelo Graal dos cavaleiros arturianos. O Graal – a forma/linguagem em Antero - era a própria eternidade e só seria possível alcançá-lo abrindo mão dessa existência concreta e impura, dessa forma imperfeita. Quem bebia do Graal, como Galahad o fizera, nas lendas da Távola Redonda, precisava morrer em sua forma impura, imperfeita, mera cópia de um ideal, para tornar-se pura abstração, voltar a ser o que verdadeiramente era, a única realidade possível: a Ideia.

A sentir melancólico, no eu-lírico anterior, manifesta a dor de perder o referencial de significação tentando fazer prevalecer o *eu*, diluído nas fragmentações da derrocada dos fundamentos tradicionais; um eu que ainda não foi separado do objeto de desejo – a busca por esse significado - que agora nutre este mesmo *eu*, metamorfoseando-se no próprio objeto. O desespero seria justamente a dor de um *eu* ferido, vazio, incompleto. Este indivíduo não se veria lesionado, mas sim afetado por uma ausência. Seu pesar não oculta a culpabilidade ou a vingança tramada

contra sua frustração cujo sentimento é ambivalente.

A tristeza em Antero é a expressão mais arcaica de uma ferida narcisista não simbolizada, infalível, tão precoce que não é capaz de ser atribuída a nenhum agente exterior, mas ao próprio sujeito. Desse ponto de vista, o eu-lírico anteriano está de luto não por um objeto em si, mas por algo que foi perdido e ao qual não sabe nomear.

Como podemos perceber, o eu-lírico anteriano demonstra ter sido despojado de um bem supremo inominável, de alguma coisa irrepresentável, é um ser ferido e, ao mesmo tempo, cativo deste afeto. O afeto é a sua *Coisa*. É um mártir ao extremo, mostra-se como objeto de uma grande injustiça e isso se deve a que suas reações são provenientes da revolta ao sobrevir um abalo no vínculo sobre seu próprio eu. Perdidas as esperanças das ideologias realistas, sua mente conturbada não se deslocou para um outro lugar, voltou-se sobre o próprio *eu*.

O eu-lírico anteriano está de luto por algo ao qual não sabe definir. Essa insistência sem presença, essa luz sem representação, aproxima-se do conceito kierkegaardiano de angústia, um angustiar-se por nada. A angústia seria um desmaio no qual desfalece a própria liberdade, é todo o possível egoísmo e nada é mais egoísta do que a manifestação concreta da realidade e a possibilidade de realização. Na angústia reside a infinitude egoísta e é justamente na angústia que o nada, objeto da angústia, se torna mais e mais um algo.

O nada da angustia é, pois, no caso anteriano, um complexo de pressentimentos que se refletem em si mesmos, aproximando-se cada vez mais ao indivíduo. Ainda que sejam considerados essencialmente, não significam nada na angustia: melhor dizendo, não é um nada com o qual o indivíduo não teria nada a ver, mas seria antes um nada que se encontra em viva relação de reciprocidade com a ignorância da inocência.

A imagem da vertigem, a qual recorre Kierkegaard para metaforizar a angústia existencial, expressa-se no eu-lírico anteriano na imagem e na acústica da queda, dessa sensação, passada ao leitor, do desabamento do mundo e do eu, o que metaforiza o sentir melancólico que é para baixo, descendente, depressivo. O eu fragmentara-se, diluído no mundo de fenômenos, reduzido ao que se apresenta à consciência de cada um. Percebemos uma fratura do eu ao perder o fundamento que garantia a sobrevivência da subjetividade.

Em Antero, houve um esvaziamento do mundo, que se tornou pobre e sem

sentido. Contudo, esse esvaziamento aconteceu no próprio *eu*, é o próprio sujeito que se vê vazio e sem sentido. A angústia anteriana denuncia um estado do qual se deseja sair e denuncia-se através da própria angústia. É uma angústia do ponto de vista existencial, temor pela própria liberdade, uma reflexão da liberdade sobre si mesma em suas possibilidades. Por isso mesmo a angústia da liberdade pode ser comparada a um indivíduo que olha para um precipício; ao olhar para o abismo, o sujeito teme por cair em seu vazio, ao mesmo tempo em que experimenta a sensação de desejo de atirar-se intencionalmente ao mesmo vazio.

A liberdade a qual desejara Antero era pura angústia, pois todas as possibilidades podem ser de *sim* como também de *não*. Mas sempre envolvem o sujeito na ameaça da nadaificação. O Possível, ao qual cantara Antero em suas *Odes*, mostrara-se garantia de nada, pois sob qualquer possibilidade humana oculta-se sempre a possibilidade do fracasso. No Possível tudo faz-se possível. A angústia anteriana é a vertigem, pois aqueles que olham para uma profundidade que abre suas fauces experimentam o atordoamento. E onde estaria essa vertigem? Nos olhos de quem mira ou no abismo? A resposta seria: em ambos, pois a angústia é a vertigem da liberdade e emerge quando a liberdade fixa o olhar no vazio de sua própria possibilidade e dá as mãos à finitude para sustentar-se. O esforço anteriano por sair da angústia apenas aumentou a sua angústia, a longa e difícil aprendizagem por alcançar a plenitude do Ser.

É a intolerância à perda de um sentido para a vida concreta e a morte do significativo que assegure uma saída satisfatória para o processo de luto dessa perda que arrasta o eu-lírico anteriano para que se refugie na inação, fazendo-se de morto ou mesmo morrendo de fato. Uma parte do eu opõe-se à outra, contradizendo-a, criticando-a, tomando-a por objeto da censura moral da consciência e do exame da realidade.

Um olhar mais aprofundado para a poética anteriana seria capaz de enxergar outros traços, outras perspectivas trágicas em sua poética, haja vista que o sentir trágico é intrínseco à condição existencial humana. Um dos grandes pontos de interrogação no que diz respeito a Antero é a própria análise do significado da linguagem em sua poética, do lugar que a importância da linguagem adquire enquanto instrumento para expressar um pensamento.

É contundente observarmos que Antero parecia desejar escrever um tratado filosófico sob a forma de um soneto, trabalho que, obviamente, mostrou-se

infrutífero, algo percebido, por exemplo, no soneto *Elogio à Morte*, quando o poeta desdobra os quatorze versos sonetísticos em oitenta e quatro versos. Certamente, a linguagem possui uma dimensão muito mais profunda a ser ainda investigada, em suas muitas dimensões, na poesia filosófica anteriana.

Sendo a poesia de Antero profundamente conceitual, análises que investiguem o poder da linguagem imagética em sua poesia devem ser exploradas. Costuma-se enquadrar Antero enquanto poeta-filósofo, um poeta que buscara transformar a poesia em silogismo, por essa razão a escolha da forma soneto sob a qual sua produção lírica basicamente se estrutura. Contudo, a forma lógica do soneto mostrara-se insuficiente, com seu alicerce de premissas e conclusão, a ponto de impelir o poeta, talvez inconscientemente, para uma poesia figurativa. Uma investigação sobre as premissas poéticas anterianas enquanto ícones mediante os quais o poeta procura metaforizar seu mundo consciente, poderia enriquecer o cenário das discussões sobre sua produção literária.

A dimensão humana anteriana possibilita ver outros Anteros, muitas vezes afastados dos arquétipos aos quais Antero sempre encontrara-se ligado. A herança hegeliana é óbvia e contundente em seu trajeto enquanto poeta e filósofo, mas aspectos kierkegaardianos são de extrema relevância em sua poesia e merecem destaque enquanto um ponto investigativo a ser levado em consideração. Esse distanciamento anteriano da materialidade de fins do século XIX, um afastamento ocasionado pela decepção com as convicções racionalistas de sua geração, impeliram o poeta para um sentir desesperado, uma quebra da imanência, tendo como refúgio essa fuga para o ideal, a Ideia que jamais poderia ser manifesta, haja vista que, ao fazê-la, romper-se-ia no que possuía de mais precioso: sua própria idealidade.

Essa quebra entre as dimensões imanente e transcendente emerge, em Antero, como jogos de luz e sombra que comportam em si simbologias arquetipais de uma coletividade que traduzem, através da imagem simbólica, a consciência racional, trazendo para o primeiro plano dimensões da realidade que não podiam ser totalizadas mediante o uso da razão, tais como a imaginação, a fantasia, o sonho, a subjetividade, etc. As imagens simbólicas são uma espécie de acervo imagético arquetípico que se encontra no inconsciente coletivo e que consiste em ser um conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens, o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as

criações do pensamento humano. Essas imagens coletivas devem permitir a implicação de uma coletividade humana através da qual os indivíduos possam se conhecer e se reconhecerem nelas e por elas.

Esse jogo imagético configuraria uma análise dos regimes diurno e noturno da imagem, tal como pensado pelas investigações das estruturas simbólicas do imaginário de Gilbert Durand, cujos estudos sobre as imagens dá-se mediante a catalogação de significados que são intrínsecos às próprias imagens, as quais podemos observar como recorrentes nas diferentes culturas espaço-temporais. As imagens simbólicas são organizadas em duas estruturas as quais denomina de *regime diurno* e *regime noturno*; contudo, essas duas categoriais não devem ser vistas enquanto agrupamentos rígidos de formas imutáveis.

A poesia anterior demonstra a força da crença nos valores humanos de empatia e justiça de cunho socrático. Um poeta que vivenciou e experimentou os dissabores que abalaram as consciências dos indivíduos na segunda metade do século XIX e a nascente sociedade capitalista que desembocaria nas maiores barbáries da História ainda na primeira metade do século XX. Antero viu, como veria também Allen Ginsberg, quase um século depois de si, as maiores mentes de sua geração serem tomadas e destruídas pela vertigem da modernidade.

E aquela Razão, tão profundamente sobrestimada por Antero e sua geração, como sendo o único caminho capaz de solucionar os problemas da Humanidade, as contradições da existência, cabe ainda a nós perguntarmo-nos como tal Razão, como essa geração esclarecida, iluminada pela deusa das Luzes, fora capaz de levar a Humanidade não ao progresso e à felicidade, almejados por Antero, mas à morte, à devastação e à banalização do mal. Compreendemos porque Antero cedo previu que a Razão não conseguiria dar aos homens a tão sonhada paz que a Religião também não dera.

Antero foi o poeta da superidealização de um mundo e de uma concepção de humanidade em cujo bojo existe um princípio ético kantiano. Sem conseguir ver concretizadas suas aspirações morais, permaneceu suspenso no mundo das ideias que, em sua época, também começara a ruir e o poeta também com ele. Antero é o homem nietzschiano, suspenso em uma corda tensionada entre o macaco e o super-homem. O que a geração de Antero fizera para superar o homem? A consciência desesperada, que um filósofo uma geração antes da sua havia proclamado, venceu-o por fim e fê-lo sucumbir às desilusões de um mundo e de

indivíduos imperfeitos. O que restara foi um mundo poético legado pelo cavaleiro andante que sonhara chegar ao palácio da ventura e que nos permite vivenciar ainda caminhos possíveis para a salvação da espécie humana que não a extinção.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J, e A. Ambrosio de Pina. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ALVES, Castro. **Castro Alves** – Coleção: Poesia Romântica Brasileira, Vol. 1. São Paulo: Editora Edigraf, 1965.
- AMORA, Antônio Soares. **O Simbolismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ARNAU, Juan. **La palabra frente al vacío**. Filosofía de Nagarjuna. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ARNOU, René. **Le désir de Dieu dans la philosophie de Plotin**. Roma: Presses de l'Université Grégorienne, 1967.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1996.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar** – A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. 9. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- _____. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo** – Ensaio sobre o Absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Humanistas, 2006.
- CARVALHO, Magda Costa. **A natureza em Antero de Quental**. Lisboa: INCM, 2006.
- CEVASCO, Maria Eliza. **As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Es: Editorial Herder, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes. **O mundo poético anteriorano**. Revista de Linguística. V. 7/8, 1965.

CONZE, Edward. **Buddhismo**: Sua essência e desenvolvimento. Tradução de Elza Bebiano. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1973.

COSSETIN, Vânia Lísia Fischer. **O problema da linguagem no sistema hegeliano** – O paradoxo do absoluto incondicionado e exprimível. 2007. 211 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Pontífice Universidade católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária** – uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. **O que é Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência** – a ideia do trágico. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____. **Teoria da Literatura** – Uma introdução. Tradução de Watensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERRAZ JUNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José (org). **Antologia de textos da “Questão Coimbrã”**. Lisboa: Moraes, 1980.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Tradução de José da Silva Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FRAGA, Gustavo de. **Reflexão sobre Antero**. Arquipélago. Série Ciências Humanas, n. 1, jan. 1979, pp.9-41.

GUIMARÃES, Fernando. **Linguagem e Ideologia** – Uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena. 2. ed. Porto: Lello Editores, 1996.

GOMES, Fátima. Antero de Quental e o Budismo: Alguns Apontamentos. Revista de Cultura, Edição do Instituto Cultural de Macau, n.16, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti. 10. ed. Rio de Janeiro; Ed. Vozes, 2015.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **A razão na história**: introdução à filosofia da história universal. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **Filosofia da História**. 2. ed. Tradução de Maria Rodrigues e Harden. Brasília, DF: Editora da UnB, 1999.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp.384-416.

JOACHIM, Sébastien. Entre o luminoso e o noturno: Antero de Quental. In: _____ . Novos aspectos da leitura. Recife: Ed. Universitária, 2012.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma –** Teorias dialéticas da literatura no século XX. Tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Huicitec, 1985.

_____. **O inconsciente político** – a narrativa como algo socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KIERKEGAARD, Søren. **El concepto de la Angustia** – Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original. Traducción de José Luis L. Aranguren. Madrid: ESPASA-CALPES, S.A., 1982.

_____. **La enfermedad mortal**. Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Editorial Trotta, 2008.

_____. **La época presente**. Traducción de Manfred Svensson. Madrid: Minima Trotta. 2012.

_____. **O conceito de Angústia**. Tradução de João Lopes Alves. Lisboa: Hemus Editora. 1968. Coleção Divulgação e Ensaio.

_____. **O desespero humano**. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Temor e Tremor**. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário e A afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. **Antero ou A noite intacta**. Lisboa: Gradiva, 2007.

_____. **Poesia e Metafísica** – Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

MACHADO, Álvaro. **A geração de 70** – uma evolução cultural e literária. Lisboa: Presença, 1998.

MAGALHÃES, José Calvet de. **Antero** – A vida angustiada de um poeta. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARINHO, Simone. **Mística, Linguagem e Silêncio na Filosofia de Plotino**. Mirabilia, n.2, 2002, pp. 93-101.

MARTINS, Ana Maria Almeida. **Antero de Quental** – Fotobiografia. Açores, Pt: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

MARTINS, Ana Maria Almeida (org). **Cartas II** – 1881-1891. Açores, PT: Editorial Comunicação, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária** – Poesia. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **A literatura portuguesa**. 29. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

_____. **Dicionário de termos filosóficos**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Antero de Quental** – Poesia e Prosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

MONTEIRO, Ângelo. Antero de Quental: O sentido existencial de sua missão na literatura portuguesa. In: PAIVA, José Rodrigues (org). **Antero de Quental** – Homenagem no centenário da sua morte. Estudos Portugueses, Recife, n. 3, 1992.

MOST, Glenn W. Da Tragédia ao Trágico. Tradução de Constança Ritter. In: Kathrin Holzemayr Rosenfield (org). **Filosofia e Literatura: o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A origem da tragédia** – helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Assim falou Zaratustra** – Um livro para todos e para ninguém. Tradução de César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Segunda Consideração Extemporânea. In: _____. **Obras Incompletas**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

_____. **La gaya ciencia**. Traducción de José Jara. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1985.

OLIVEIRA, Loraine. **Notas sobre lógica e dialética na Enéada de Plotino**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 30(2): 167-178, 2007.

PAIVA, José Rodrigues. **Fulgurações do Labirinto** – Ensaios. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção Os Pensadores.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Os filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

PIEPER, Joseph. **El ocio y la vida intelectual**. Traducción de Alberto Pérez Masegosa et al. 4. ed. Madrid, ES: Ediciones Rialp, S.A., 1979.

PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLOTINO. **Acerca da Beleza Inteligível** (Enéada V, 8). Tradução de L. Gabriela Soares. *Kritérion*, 107, jun. 2003, p. 110-135.

_____. **Enéadas** III-IV. Tradução de J. Igal. Madrid: Gredos, 1999.

_____. **Enéadas** IV-V. Tradução de J. Igal. Madrid: Gredos, 1998.

_____. **Enéadas**. Traducción de J. Igal. vols. I-III. Madrid: Gredos, 1992.

QUENTAL, Antero de. **Antologia Poética**. Brasília, DF: Editora Argus, 2006.

_____. **Bom senso e Bom gosto** – Carta ao Excelentíssimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

_____. **Odes Modernas**. 2.ed. Porto: Porto & Braga, 1875.

_____. **Sonetos**. Porto: Livraria Portuense, 1886.

_____. **Tendências Gerais da Filosofia da segunda metade do século XIX**. Açores, PT: Editoria Comunicação, 1991.

RAVERI, Massimo. **Índia e Extremo Oriente** – Via da libertação e da imortalidade. Tradução de Camila Kintzel. São Paulo: Hedra, 2005.

RICOUER, Paul. **A teoria da interpretação** – O discurso e o excesso de significação. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

ROCHA, Antônio Carlos. **O que é Budhismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SALDANHA, Nelson. Filosofia e Consciência história em Antero de Quental. In: PAIVA, José Rodrigues. **Antero de Quental**: Homenagem no centenário de sua morte. Estudos Portugueses, Recife, n. 3, dez./jan. 1992.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **Antero de Quental** – Uma visão moral do mundo. Porto: Editora Temas Portugueses, 2008.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. Lisboa: Europa-América, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SECO, Maria João; PEDROSA, Alcino. **O sentido do trágico em Antero de Quental**. Actas del II Congreso Internacional SEEPLU, 2012, pp.193-215.

SERRÃO, Joel. Introdução. In: QUENTAL, Antero. **Tendências Gerais da Filosofia da segunda metade do século XIX**. Açores, PT: Editoria Comunicação, 1991.

SILVA, Lúcio Craveiro da. **Antero de Quental** – Evolução de seu pensamento filosófico. Braga, Pt: Livraria Cruz Braga, 1959.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do Tédio**. Tradução de Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VOLPI, Franco. **O Niilismo**. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola Jesuítas, 2012.

WALLACE, Allan B. **Ciência Contemplativa**: Onde o Budismo e a Neurociência se Encontram. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo; Cultrix, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editoria UNESP, 2011.

_____. **Cultura e Sociedade** – De Coleridge a Orwell. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

_____. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Marxismo y Literatura**. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península S.A., 1997.

_____. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São

Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Editora UNESP, 1968.