

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
(MESTRADO E DOUTORADO)

KELLEN FÁTIMA WIGINESCKI DE BARROS

**A POESIA DE GOMES LEAL: PAISAGEM E DECADÊNCIA COMO  
FORMAS DE REVELAÇÃO LÍRICA**

MARINGÁ – PR  
2013

KELLEN FÁTIMA WIGINESCKI DE BARROS

**A POESIA DE GOMES LEAL: PAISAGEM E DECADÊNCIA COMO  
FORMAS DE REVELAÇÃO LÍRICA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ – PR  
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR., Brasil)

B277p

Barros, Kellen Fátima Wiginescki de  
A poesia de Gomes Leal : paisagem e decadência  
como formas de revelação lírica / Kellen Fátima  
Wiginescki de Barros. -- Maringá, 2013.  
101 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarice Zamonaro Cortez.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2013.

1. Poesia. 2. Decadentismo. 3. Paisagem urbana  
(Literatura). 4. Revelação lírica. 5. Claridades do  
Sul (Gomes Leal) - Poesia portuguesa. 6. Portugal -  
Movimentos literários - Século 19. I. Cortez,  
Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual  
de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e  
Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III.  
Título.

CDD 22.ed. 869.01

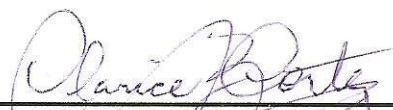
KELLEN FÁTIMA WIGINESCKI DE BARROS

**A POESIA DE GOMES LEAL E SUA RECEPÇÃO: PAISAGEM E DECADÊNCIA COMO  
FORMAS DE REVELAÇÃO LÍRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

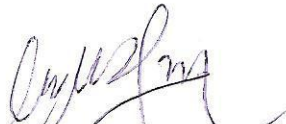
Aprovada em 20 de agosto de 2013.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
- Presidente -



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Para Ela, Leodi Wiginescki de Barros, mãe perfeita,  
*porque de tudo que há de bom em meu mundo, ela é o que há de  
melhor.*

Para Clayton Wiginescki de Barros,  
Cledomar Wiginescki de Barros e  
José Alves de Barros,  
*pelo mesmo tom que pulsa em nossas veias.*

Para Luiz Eduardo P. Batista,  
*pelos anos todos de amizade inabalável.*

Para Clarice Zamonaro Cortez,  
*por pertencer a ela também este projeto concretizado.*

Para Ariane Fabreti,  
Diego Fascina e  
Elerson Cestaro,  
*pelos laços firmados durante nossa trajetória acadêmica.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo sopro de vida.

À professora doutora Clarice Zamonaro Cortez, pela confiança, orientação, disposição, paciência e por ser esta disseminadora da Literatura Portuguesa com tamanha paixão e maestria.

Às professoras doutoras Natália Gomes Thimoteo e Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação, as quais trouxeram novos ares e ajudaram na construção firme deste projeto.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa, o que possibilitou a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Leodi Wiginescki de Barros e José Alves de Barros, pelo amor incondicional oferecido em todo tempo.

Aos irmãos Clayton Wiginescki de Barros e Cledomar Wiginescki de Barros, por entenderem quão importante era este projeto em minha vida.

Ao amigo Luiz Eduardo P. Batista, pela presença, pelo suporte emocional, pela ajuda indispensável, por existir e ser quem é, simplesmente.

Aos colegas Ariane Fabreti, Diego Fascina e Elerson Cestaro, por evitarem que esta caminhada fosse de total silêncio e solidão.

Aos colegas de mestrado - turma 2011-, Alessandra Beltramin, Ariane Fabreti, Beatriz Godoy, Diego Fascina, Elerson Cestaro, Fabiana Marques, Fabiano Cardoso, Kátia Matia, Lígia de Amorim Neves, Marcos Douglas Pereira, Olga Ozaí e Sebastião Castro,

pela parceria. Em especial à colega Aline Gabriela Copceski, pelo exemplo de perseverança, garra, coragem e dignidade diante dos obstáculos enfrentados em sua luta contra um linfoma raro. (Aqui peço licença para dizer que essa menina guerreira, 36 dias depois da defesa dessa dissertação, foi chamada por Deus e no céu faz morada desde então. Portanto, estendo essa dedicatória à mãe dessa garota, Val Mello, que carrega na alma a honradez de ter trazido ao mundo aquela que marcaria a vida de todos que a conheceram, Aline Gabriela Copceski . Que a causa dessa jovem guerreira seja um legado vivo, permanente e inspirador. "A vida é bem isso, ganhos e perdas, chegadas e partidas".

Ao professor Felipe Figueira, pela contribuição na composição e no desenvolvimento das ideias.

Ao professor Fabiano P. Carneiro, companheiro de trabalho, pela doação das melhores palavras de encorajamento.

Ao inestimável Marcelo Celli, pelo incentivo, motivação e seu grande significado em meus dias, todos.

A Denise Mello, pela amizade que vem se firmando ao longo do tempo.

Aos amigos, colegas e familiares todos, por compreenderem minha constante ausência nos últimos tempos.

Aos colegas de trabalho, por entenderem e respeitarem meus momentos de silêncio.

A todos aqueles que vibraram, torceram, incentivaram, acreditaram, ajudando-me, dessa forma, a manter o equilíbrio indispensável nesta trajetória e a acreditar que eu havia feito a escolha certa.

*Em vão busco na velha e hostil Cidade,  
Beata amante, de gangrenas cheia,  
As dispersas raízes da Verdade,  
Como uma flor, num pátio de cadeia.*

**Gomes Leal**



## RESUMO

O estudo em questão advém da percepção de Gomes Leal (1848-1921) sobre temas universais transcrita de forma heteróclita e compósita, demonstrando como a paisagem e o espaço urbano decadente influenciaram em seu estado de espírito. Este trabalho, objetiva, primeiramente, compreender essa relação entre o texto poético e a paisagem, elementos reveladores do estado de espírito do poeta, em sua principal obra, *Claridades do Sul*, cuja primeira edição data de 1875. A obra em questão apresenta inovação na linguagem e na temática, numa postura de libertação dos padrões estabelecidos até então e reflete tanto a vida conflituosa e inconstante do poeta como também o meio em que vivia. Levando em conta que o homem é parte integrante da paisagem e que nesse contexto, sujeito e objeto não se separam, percebemos que o espaço urbano descrito pelo eu lírico é, na verdade, o estado de espírito do próprio poeta. Uma vez parte complementar da paisagem, o poeta a absorve, e, nesse processo, tanto sujeito quanto objeto vão se degenerando e refletindo-se diretamente na construção poética. A relevância da pesquisa se justifica em função da grandeza do movimentos literários do século XIX, em seus *Ismos*, Romantismo, Realismo, Simbolismo, Decadentismo, referências às manifestações posteriores em todas as modalidades de arte. O presente trabalho está ancorado nos pressupostos teóricos de Candido, Aguiar e Silva, Bosi, Borges, Paz, entre outros, que versam sobre teorias do texto poético, bem como nas ideias teóricas sobre espaço e paisagem, de autoria de Santos e Oliveira, Blanchot, Bachelard, Alves, Collot, Oliveira, Marandola Júnior, entre outros. Depreendemos que Gomes Leal revelou de forma profundamente lírica, à luz do seu tempo, a visão singular do meio decadente em que se encontrava, nos versos que compõem *Claridades do Sul*. Contribuir com a fortuna crítica da obra poética de Gomes Leal foi um dos principais objetivos desta dissertação de mestrado.

**Palavras-chave:** Poesia; *Claridades do Sul*; Decadentismo; Paisagem; Revelação Lírica.

## ABSTRACT

This study stems from the perception Gomes Leal (1848-1921) on universal themes transcribed on heteroclit and composite , demonstrating how the landscape and urban space decadent influence on your mood. This work aims , first, to understand the relationship between the text and the poetic landscape, revealing elements of the state of mind of the poet , in his major work , *Claridades do Sul* , whose first edition dates from 1875. The work in question presents innovation in language and theme , in a posture of release of previously established standards and reflects both the shifting and conflicting life of the poet as well as the environment in which they lived . Taking into account that man is an integral part of the landscape and in this context , subject and object are not separate , we realized that the urban space is described by lyrical , in fact, the state of mind of the poet himself . Once complementary part of the landscape , the poet absorbs , and in the process , both subject and object will degenerate and reflecting directly the poetic construction . The relevance of the research is justified by the magnitude of the literary movements of the nineteenth century , in their Isms , Romanticism , Realism , Symbolism , Decadentism , references to later manifestations in all forms of art . This work is based on the theoretical principles of Candido , Aguiar and Silva , Bosi , Borges , Paz , among others , claiming the theories of poetic text , as well as the theoretical ideas about space and landscape, authored by Santos and Oliveira , Blanchot , Bachelard , Alves , Collot , Oliveira , Marandola Jr., among others . We inferred that Gomes Leal revealed so deeply lyrical , in light of its time, the singular vision of the medium in which it was decadent , the verses that make up clarities South Contribute fortune critique of poetic work of Gomes Leal was a major objectives of this dissertation .

**Keywords** : Poetry; *Claridades do Sul*; Decadentism; Landscape; Revelation Lyric .

## Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 LITERATURA, LITERARIEDADE, POESIA E POEMA: BREVES CONSIDERAÇÕES. ....	15
1.1 Literatura e Literariedade .....	18
1. 2. POESIA, POEMA E POESIA LÍRICA .....	23
2. O SÉCULO XIX EM PORTUGAL E A POESIA REALISTA. A TRAJETÓRIA POÉTICA DE GOMES LEAL.....	27
2.1 GOMES LEAL: BREVE APRESENTAÇÃO.....	27
2.2 O SÉCULO XIX EM PORTUGAL E SEUS ISMOS .....	28
2.2 O DECADENTISMO FINISSECLAR: SUAS MÚLTIPLAS ABORDAGENS .....	39
2.2.1 DECADÊNCIA(S).....	40
2.2.2 O CASO PORTUGUÊS: A DECADÊNCIA NACIONAL.....	45
3. CLARIDADES DO SUL: A PRESENÇA DA PAISAGEM E DA DECADÊNCIA COMO FORMAS DE REVELAÇÃO LÍRICA.....	56
3.1 O ESPAÇO COMO UMA PERCEPÇÃO GEOGRÁFICA .....	56
3.2 O ESPAÇO NA POESIA .....	58
3.2.1 O ESPAÇO URBANO NA POESIA .....	62
3.3 A CIDADE MODERNA .....	66
3.4 CLARIDADES DO SUL: DE INSPIRAÇÕES DO SOL ÀS RUÍNAS .....	76
3.5 AS CATEDRAIS .....	80
3.6. A CIDADE .....	83
3.7. LISBOA .....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS .....	97

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo que aqui se inicia, resultado de uma cuidadosa pesquisa, espelha visões do eu-lírico acerca de temas universais, em uma interação do texto literário com o cenário e o sentimento que o invade, suscitando a possibilidade da criação de imagens sugeridas pelo próprio texto. Pretendemos verificar, partindo dessa ideia, de que forma a paisagem e o espaço urbano influenciaram no estado de espírito do eu-lírico, em textos selecionados da obra poética *Claridades do Sul* (1998), *corpus* desta investigação, de Gomes Leal.

A dissertação objetiva compreender quais são os recursos responsáveis pela relação do texto com a imagem e sua capacidade de revelar o estado de espírito do eu lírico, bem como sua ação como fator extensivo. A relevância da pesquisa justifica-se em função da elevação do movimento literário do século XIX e seus *ismos*: Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo, os quais, além de importantes na época, tornaram-se referências para a manifestação posterior - o Modernismo - em todas as artes.

Expressivo representante desse período em Portugal, Antonio Duarte Gomes Leal (1848-1921) apresentou em *Claridades do Sul*, uma significativa qualidade estética, de intensa revelação lírica. Todavia, seu reconhecimento não lhe foi prestado tanto em sua época como nos dias atuais. Nesse sentido, este trabalho pretende apresentar o autor e sua obra poética aos estudiosos de poesia e estudantes de Literatura Portuguesa sua virtualidade poética, bem como a sua temática que versa sobre o universo de sonhos, vida e morte, obsessão pelo pessimismo e pela melancolia, reflexos tanto de sua vida conflituosa e inconstante quanto do meio em que vivia. Visa também contribuir com sua fortuna crítica.

Em 1875, começou a palpitar no poeta uma séria preocupação de resolver o enigma da vida, buscando encontrar uma causa e um sentido

no Mundo e no Homem. Sob esse contexto, publica *Claridades do Sul*, sua primeira e mais importante obra poética, dividida em seis partes: "Inspirações do Sol", "Realidades", "A Carteira dum Fantasma", "Misticismo", "Humorismo" e "Ruínas", apresentando tanto um lirismo de simultânea e dual raiz romântica e realista, bem como insistentes traços decadentistas, traduzidos, segundo Moisés (1978, p. 213), "pela presença dos 'horrores' bebidos em Baudelaire, Heine, Hoffmann e em Edgar Allan Poe, tom declamatório à Victor Hugo, e por certo Parnasianismo mesclado de pessimismo romântico e de misticismo". Do estudo de Gomes Leal nasceu uma impressão de grandioso inexplorado na Literatura Portuguesa, primeiro, pela sua vida inteiramente vivida em poesia e para a poesia, e, segundo, graças à sua obra que, vista em conjunto, é dotada de elevado talento poético. Gomes Leal acrescentou novas vibrações e uma rica e colorida linguagem à poesia portuguesa.

Na obra *Claridades do Sul*, todo o problema gira em torno do sentido do mistério da vida em seu profundo estado de decadência, de forma dilemática e dialética: *Em mim vencerá Deus ou ganhará Satã?* Seu pensamento poético trata-se do eco mais ou menos pessoal de uma etapa histórica da filosofia da segunda metade do século XIX, em que conviviam como podiam: o materialismo, o darwinismo, o idealismo hegeliano, o pensamento imanentista de Schopenhauer e de Hartmann, filósofos alemães, grandes influências do movimento decadentista entre o Naturalismo e o Simbolismo. Esse movimento finissecular decadentista surgiu na França, mas se espalhou por todo o Ocidente e que, como poderá ser visto, não foi nem tão limitado nem tão revelado entre os dois *ismos*. Na referida obra de Gomes Leal, que serão delineadas ao longo deste trabalho, com ênfase no terceiro capítulo, poderemos perceber o Decadentismo verso por verso, de forma que podemos afirmar que tal movimento ecoou em Leal.

Em meados da década de 1870, começou na França um mal estar, uma agitação que se voltava contra a ideologia positivista,

expondo as lacunas do Parnasianismo e Naturalismo. Enquanto as classes mais abastadas viviam o falso otimismo da *Belle Époque*, que se esfacelaria em 1914, a sociedade num todo apresentava um cansaço, uma vazia ideia de que algo morria, que o mundo estava em decomposição. Não há dúvida que tal desconforto, bem como a oposição ao utilitarismo são características do artista romântico, porém, somente depois da segunda metade do século XIX, a arte se tornou uma religião, uma metafísica, uma moral.

A proposta do movimento decadente era uma literatura nova que correspondesse ao estado mental da sociedade, sintetizando o espírito da época, o da elite intelectual dessa sociedade, visão pessimista da vida, interesse pelo universo interior e secreto, a evasão, a recusa do mundo contemporâneo por demais problemático.

Há, em *Claridades do Sul*, uma diversidade de núcleos temáticos, como Satanismo, Natureza, Religião, Espaço Urbano, todos eles impregnados das influências literárias do século XIX, todavia, notadamente, sempre com traços predominantemente decadentistas. O espaço, como cenário de revelação lírica de seu estado de espírito experimentado pelos acontecimentos que o ladeavam, é perceptível em seus poemas, os quais permitem ao leitor a construção de imagens como produtoras de sentido. Como exemplo, podemos citar os dois primeiros versos de "A Biografia de Satã": "Eu vou contar a grande lenda escura/ Do fulminado trágico da Luz..." (LEAL, 1998, p. 267).

De acordo com Joly (1996), vivemos na era da imagem e na visão mais aprofundada do texto, não nos detemos apenas na sua superfície, mas também naquilo que nos possibilita visualizar. A leitura ganha um caráter contemplativo, ao transpassar o papel e ao provocar a geração de imagens, destacando-se os recursos retóricos e estilísticos presentes nos textos.

Sobre o estudo do espaço na poesia, Santos e Oliveira (2001) atentam para a problemática existente com a similaridade estabelecida

entre o objeto em si e sua imagem. Tal problematização baseia-se em dois aspectos: primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como ele verdadeiramente é; segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo. Com base nesses dois aspectos, pode-se pensar a questão da similaridade sob duas perspectivas: a da referência, que considera o objeto anterior ao signo, e a perspectiva de significação, na qual o objeto é criado pela imagem.

Para os autores, a poesia estaria inserida na primeira perspectiva, porque a palavra reproduz alguma característica do objeto em si. Blanchot (1987), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada por Santos e Oliveira (2001), na medida em que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, mas se volta, inicialmente, para o espaço que a literatura constrói, pois ela é solitária e exige certa solidão do leitor, conforme poderemos verificar mediante a leitura de Collot e de Ida Alves.

Nossa investigação, de caráter bibliográfico distribuiu-se em três capítulos, que abordaram desde o conceito de literatura e de literariedade, passando pela poesia lírica, pelas tendências literárias do século XIX, pelas teorias paisagísticas no âmbito do espaço urbano e pelas influências literárias de Gomes Leal até a obra *Claridades do Sul*, propriamente dita, cujo *corpus* selecionado restringiu-se aos poemas "As Catedrais" e "A cidade" (terceira parte do poema "O Pecado"), ambos pertencentes a INSPIRAÇÕES DO SOL (primeira parte da obra), e o poema "Lisboa", da segunda parte intitulada REALIDADES.

A partir dessa divisão do trabalho, configuramos que os aspectos líricos da obra de Gomes Leal, em especial no que concerne ao Decadentismo no espaço urbano, constituem a forma de revelação lírica do poeta, cumprindo, desse modo, os objetivos inicialmente propostos.

## 1 LITERATURA, LITERARIEDADE, POESIA E POEMA: BREVES CONSIDERAÇÕES.

(...) a literatura não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscrito no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos (...) os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade, uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem, ainda, provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam novas leituras desses mesmos textos. (AGUIAR E SILVA, 1993)

Ao iniciarmos o estudo sobre o fenômeno literário, convém destacar breves considerações a respeito do que significa “literatura”, conceito basilar para alicerçar a leitura do *corpus* selecionado da poesia de Gomes Leal. Justifica-se, assim, este estudo teórico introdutório, considerando que a teoria fundamenta a prática.

Para indagar o que significa literatura, retomemos o termo “literatura”. A mera dicotomia entre ficção e não ficção, sendo a literatura ficção, não é válida porque Descartes, Francis Bacon e La Rochefoucauld, por exemplo, fazem parte da literatura dos séculos XVI e XVII. O fato é que ficções imbricam-se continuamente nos conceitos sobre literatura. Devemos evitar esse tipo de dicotomia, porque, em certos casos, culmina em considerações comerciais, segundo Compagnon (2001)<sup>1</sup>. Um poema de Gomes Leal, por exemplo, encontra-se do início ao fim nascido tanto no contexto sóciopolítico – digno de nota é que a questão do decadentismo não é algo criado a partir do nada, mas fruto de uma concepção de cidade enquanto vício, ruína –, quanto nas elucubrações – “imaginações” – do poeta. A literatura, enfim, “[...] transforma e intensifica a linguagem comum,

---

<sup>1</sup> Exemplo interessante, que ilustra esse contexto, é que: “Nas livrarias britânicas encontra-se, de um lado, a estante *Literatura* e, de outro, a estante *Ficção*; de um lado, livros para a escola e, de outros, livros para o lazer, como se a *Literatura* fosse a ficção entediante, e a *Ficção*, a literatura diversidade” (COMPAGNON, 2001, p. 30).



afastando-se sistematicamente da fala cotidiana” (EAGLETON, 1997, p. 2). Todavia, isso não cai em formalismo<sup>2</sup>, que, segundo Eagleton, em Teoria da literatura: uma introdução:

[...] foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura; e como a linguística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do ‘conteúdo’ literário (instância em que sempre existe a tendência de se recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária (EAGLETON, 1997, p. 4).

Podemos afirmar que a literatura é absolutamente complexa: “Não existe uma ‘essência’ da literatura” (EAGLETON, 1997, p. 12).

Nessa perspectiva, entendemos que a literatura muda de acordo com o olhar do indivíduo. Sendo assim, a pergunta inicial “o que é literatura?” poderia ser substituída pelo questionamento de Nelson Goodman: “quando é arte?” ou “quando é literatura?”. Explica-nos o autor que “[...] existem muitas línguas nas quais o termo *literatura* é intraduzível, ou não existe uma palavra que lhe seja equivalente.” (GOODMAN *apud* COMPAGNON, 2001, p. 30).

O sentido moderno de literatura encontra-se vinculado aos ideais românticos – movimento moderno por excelência, que se opôs ao Classicismo, estabelecendo um tipo de escrita que valoriza, por exemplo, a fragmentação e que estabelece primazia (em termos simbólicos) às trevas em detrimento das luzes.

O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do Romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estático. Restrita à prosa romanesca e dramática, e à poesia lírica, a literatura é concebida, além disso, em suas relações com a nação e com sua história. A literatura, ou melhor, as

---

<sup>2</sup> Para o aprofundamento dessa questão, o livro *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*, de Compagnon (2001, p.40) traz uma importante contribuição: “O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, o uso literário da língua é imaginário e estático. A literatura explora, sem prática, o material linguístico. Assim se anuncia a definição formalista de literatura”. (COMPAGNON, 2001, p. 40).

literaturas são, antes de tudo, nacionais (COMPAGNON, 2001, p. 32-33).

A interpretação romântica acerca da literatura repousa em várias limitações, pois nega o que compreende por não nacional, por mau gosto (por exemplo, subjungando a literatura popular, despojando-a do *status* de literatura). Tudo isso culmina numa limitação do fenômeno literário que restringe a leitura interpretativa da poesia de Gomes Leal. Por essa razão, o Romantismo não será tratado como único foco interpretativo da arte, mas como *um* foco rico passível de críticas e de outras teorias.

De acordo com Candido, em *O estudo analítico do poema*, os aspectos históricos, biográficos, literários devem ser observados: “Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo. A análise está a meio caminho, podendo ser, como vimos mais análise-comentário ou mais análise-interpretação.” (CANDIDO, 1996, p.18).

Nesse sentido, sobre a (im)possibilidade de revelar o enigma da poesia, Borges é exemplar:

De início, gostaria de alertá-los sobre o que esperar – ou antes, sobre o que não esperar – de mim. Creio que cometi um deslize já no título da minha primeira palestra. O título, se não estamos enganados, é ‘O enigma da poesia’, e a ênfase, claro, recaí na primeira palavra, ‘enigma’. Assim, vocês podem pensar que só o enigma é que interessa. Ou, o que seria talvez pior ainda, podem pensar que me iludi acreditando de algum modo ter encontrado a verdadeira chave do enigma. A verdade é que não tenho revelações a oferecer. (BORGES, 2000, p. 10).

No que se refere à leitura do espaço e da paisagem, Ida Alves explica que: “[...] como a paisagem pode figurar o *estar no mundo* e o *estar na escrita*” (ALVES, 2010, p. 83), posicionamento elementar para um estudo crítico.

## 1.1 Literatura e Literariedade

A literatura é um ramo vastíssimo do conhecimento humano que, como afirmaram Voltaire e Diderot, representa “[...] um conjunto de textos que se singulariza pela presença de determinados valores estéticos (*Le beau littéraire*)” (apud AGUIAR E SILVA, 1986, p. 6).

A literatura expressa particularidades humanas manifestadas pela criação artística, num conjunto de textos resultantes dessa atividade criadora, segundo Aguiar e Silva (1986). Sendo a escrita e a arte expressões complexas do ser humano, não se limitam a um determinado assunto, contrariamente, abrangem no sentido de manifestar o que lhes pertence, o que nos leva à ideia de que a literatura e a arte são manifestações vastíssimas. No entanto, já com Voltaire, pensador iluminista, nos deparamos com o conceito de que a *belle littérature* é caracterizada pela poesia, pela eloquência, pela “história bem escrita”, pela beleza.

Candido em *O estudo analítico do poema* apresenta opinião convergente, ao expor a complexidade do termo literatura e o estudo do poema:

Este problema é importante, pois sobre ele se baseia toda a crítica moderna, que tende a várias formas de interpretação, contra a tradição ossificada do comentário erudito, que bania o requisito da sensibilidade, e, portanto, a verdadeira apreensão do poema. E que estabelecia uma rígida relação causal que hoje não se pode mais aceitar. As modernas tendências críticas (*new criticism* americano, escola de Richards na Inglaterra, estilística alemã e espanhola) se voltam para a estrutura interna, procurando pôr de lado tudo que não seja essencialmente o poema, e considerando circunstanciais e somenos (no que se refere à interpretação) os elementos dados pela investigação erudita (linguísticos, históricos, biográficos). É uma posição que se justifica, e que historicamente vale como antídoto de uma seca anatomia descritiva, antes reinante. Mas não a exporemos aqui; adotaremos a posição mais universitária de considerar a investigação sobre o poema como uma operação feita em duas etapas virtuais: comentário e interpretação, ou comentário analítico e análise interpretativa-intimamente ligados, mas que se podem dissociar (CANDIDO, 1996, p. 15).

Contudo, para além dessa distinção e dessa apresentação, a partir de Voltaire e *Candido*, o termo literatura adquiriu grande variedade de significados, conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura* (1986, p. 9-15), ao abordar os tópicos: a) conjunto da produção literária de uma época; b) conjunto de obras que se particularizam e ganham feição especial quer pela sua origem, quer pela sua temática ou pela sua intenção; c) bibliografia existente acerca de um determinado assunto; d) retórica, expressão artificial; e) por elipse, emprega-se simplesmente *literatura* em vez de *história da literatura*; f) por metonímia, literatura significa também *manual de história da literatura*; g) *literatura* pode significar ainda conhecimento sistematizado, científico, do fenómeno literário.

Ao longo da história, sobretudo, no período moderno, intensificando-se no romantismo e entre os críticos da sociedade burguesa (como é o caso do romantismo), foi estabelecida uma antinomia entre cultura humanística e cultura científico-tecnológica. A literatura, mais do que evidente, é grande expoente do primeiro polo, estabelecendo combate, não raro, com os valores tecnocráticos da sociedade burguesa. Autores que valorizam a escrita pautada por aforismos<sup>3</sup>, que valorizam a fragmentação do conhecimento, e, isso para negar o universalismo da ciência, posicionam se, também, no primeiro polo.

Sob tal perspectiva, podemos encontrar Gomes Leal entre os críticos da sociedade burguesa e de seus valores científico-tecnológicos. Por meio de sua escrita fragmentária, Leal torna-se, assim como Baudelaire, crítico da cultura científico-tecnológica. Segundo Moretto (1989, p.18): “[...] é antes de 1878 que o Decadentismo começa a tomar corpo podendo ser visto hoje como o movimento que, opondo-se à arte parnasiana, reivindicava uma nova estética e, sobretudo, um

---

<sup>3</sup> É o caso de Nietzsche, que, influenciado pelos moralistas franceses, La Bruyère e La Rochefoucauld, tornou o aforismo o seu modo de escrita predominante a partir de *Humano, demasiado humano* (1878).

novo fazer". O decadentismo visa, ainda, "[...] uma volta ao lirismo" (MORETTO, 1989, p. 29).

Dessas ideias, depreendemos que o estudo da lírica torna-se fundamental para a leitura dos poemas de *Claridades do Sul*.

O pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard. O esforço dos Românticos fora incompleto. Mas, sob a influência de Nordier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provinda de Vico e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte liberta definitivamente o lirismo pessoal, o anti-racionalismo (MORETTO, 1989, p. 30-31).

Uma vez mais, explica-nos Fúlvia Moretto:

Com o Decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro. Não importa se foi acompanhado por um negro *mal du siècle*. O que importa é que a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um *eu* isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa definitivamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão (MORETTO, 1989, p. 33).

O termo literatura é, portanto, amplo e polissêmico, move-se no interior da sociedade de forma dinâmica, o que torna difícil de defini-lo sob uma única designação. Uma definição dada e acabada é difícil, por mais que a concepção positivista insista que tudo o que estiver escrito seja literatura<sup>4</sup>. É necessário, ainda, compreendermos o significado de literariedade (também designado por "desfamiliarização").

---

<sup>4</sup> Conforme expressa Aguiar e Silva: "Torna-se extremamente difícil, senão impossível, estabelecer um conceito de literatura rigorosamente delimitado intencional e intencionalmente que apresente validade pancrônica e universal e por isso mesmo é cientificamente desaconselhável impor dogmaticamente à heterogeneidade das obras literárias produzidas durante cerca de vinte cinco séculos – e este cômputo atém-se ao âmbito cronológico do que é habitual designar por 'civilização ocidental' – categorias ou propriedades consideradas, num dado momento histórico, como sendo universalmente específicas da literatura, mas que poderão apenas constituir traços peculiares da produção e da teoria literárias desse dado momento histórico" (AGUIAR e SILVA, 1986, p. 30-31).

Aguiar e Silva (1986) é categórico ao explicar que o esboço da história semântica do lexema *literatura* deixa presumir as dificuldades inerentes ao estabelecimento de uma definição do respectivo conceito: o lexema é fortemente polissêmico; o conceito de literatura é relativamente moderno e constituiu-se, após mais de dois milênios de produção literária, num conjunto concluído e estático de textos inscritos no passado, mas apresenta-se antes como um continuado processo histórico de produção de novos textos – processo este que sugere a existência de mecanismos semióticos particulares não alienáveis da esfera da historicidade e que se objetiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma inovação e uma abertura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda gerar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam novas leituras. (AGUIAR E SILVA, 1986).

Para Eagleton:

A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais linguísticos cotidianos. Em outras palavras, não é a metáfora em si que faria a literariedade de um texto, mas uma rede metafórica mais cerrada, a qual relegaria ao segundo plano as outras funções linguísticas, mas sua organização as torna (pelo menos algumas delas) mais visíveis. Enfim, a literariedade não é questão de presença ou de ausência, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor. (EAGLETON, 2001, p. 42-43).

Todavia, ainda essa definição acerca do que é literariedade é “refutável”. O próprio Eagleton é quem nos mostra as limitações teóricas:

Infelizmente, mesmo esse critério flexível e moderado de literariedade é refutável. Mostrar contra-exemplos é fácil. Por um lado, certos textos literários não se afastam da linguagem cotidiana (como a escritura branca, ou behaviorista, a de Hemingway, a de Camus). Sem dúvida, é possível reintegrá-

los, acrescentando que a ausência de marca é, ela mesma, uma marca, que é o cúmulo da desfamiliarização é a familiaridade absoluta (ou o cúmulo da obscuridade, da insignificância), mas a definição de literariedade no sentido restrito, como traços específicos ou flexíveis, como organização específica, não é menos contraditória. (EAGLETON, 2001, p. 43).

Deparamos, dessa forma, com a crítica ao essencialismo: não é possível precisar uma definição de literatura. As palavras funcionam como metáforas, como convenções que operam pela gramática e que só por meio da linguagem, da sociedade, adquirem sentido – pela *família* que conhecemos os indivíduos, pela base com que reconhecemos as particularidades ou, para sermos ainda mais claros, nada existe por si só na linguagem.

Rejeitar o essencialismo, todavia, não é cair necessariamente no relativismo, mas, em uma busca por respostas mais embasadas, por definições mais claras e menos rasteiras. Enfim, a “obra literária é sempre um *artefato*” cuja “existência como objeto estético exige a intervenção ativa de um leitor”. A obra *Claridades do Sul*, no geral, adquire *status* estético a partir da “intervenção ativa de um leitor”.

Para se compreender, ainda que de forma limitada, a literatura, é necessário compreendermos como o ser humano a avalia, tratada terminologicamente por literariedade, como os homens produzem a cultura – esta definirá, inclusive, como querem certos críticos (Antoine Compagnon, por exemplo<sup>5</sup>) –, a forma de se conceber a literariedade, como organizam as suas vidas privadas, como estruturam o espaço.

O problema do espaço será fundamental para o entendimento da organização da literatura, o que será visível, por exemplo, na leitura do poema “A Cidade” no terceiro capítulo. Assim, de algo aparentemente simples, banal, a leitura de um texto fica complexa diante de um

---

<sup>5</sup> Isso é verificável a partir do livro *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*.

horizonte que não se fecha a um primeiro olhar, nem a um segundo e muito menos a um terceiro olhar (ISER, 1999, p. 126)<sup>6</sup>.

Se a literatura consiste em uma plurissignificação – pois não é “delimitável” –, sendo a “relativização” uma atitude verdadeiramente científica neste enredo, tudo que dela provém torna-se grandemente complexo. A dificuldade de se definir o que é literatura já nos garante uma definição, ainda que, pela via da “antidefinição”, o rigor de tal abordagem é o que constitui, ao mesmo tempo, seu caráter paradoxal e valioso. Estaríamos próximos de uma escrita pautada pela fragmentação – decadentista<sup>7</sup> –, pela crítica à racionalidade?

## **1. 2. POESIA, POEMA E POESIA LÍRICA**

Reiteramos que a literatura é complexa e engloba uma série de atributos vastíssimos, nos quais a poesia, o poema e a poesia lírica se imbricam nesse enredo.

Octavio Paz, em sua obra *O arco e a lira* (1982), traz uma significativa contribuição acerca do que é poesia: “Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético” (PAZ, 1982, p. 16). Candido afirmará, em *O estudo analítico do poema*, que poesia se refere ao ato de criação, enquanto poema se refere ao produto, ao conteúdo, à “[...] unidade concreta” (CANDIDO, 1996, p. 16).

Paz também esclarece o que é poema<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> A este respeito, também fazemos referência a ALVES, 2012, p. 85.

<sup>7</sup> “O Decadentismo – nos diz Charles Brunot – não é uma escola, mas ‘um espírito de revolta’ em que cada autor cria sua língua e seu estilo. Ele é de fato uma atmosfera comum de desconfiança dentro da interrogação do que será este mundo a que a ciência tanto promete” (MORETTO, 1989, p. 31)

<sup>8</sup> Vale lembrar, neste momento, a valiosa opinião de Ida Alves: “[...] o poema não é uma textualidade fechada em si, mas se constitui como poema exatamente pela abertura ao além de si”



Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. [...] O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia (PAZ, 1982, p. 17).

É possível afirmarmos, em conformidade com Candido, que poesia e poema não são uma só coisa, mas algo múltiplo que, no poema, se torna uma “[...] unidade concreta”. O essencialismo tanto de um quanto de outro, a partir disso, não se torna plausível a partir de uma análise científica – a fragmentação torna-se uma tese muito mais razoável, atenta-se mais às particularidades que tornam algo “concreto”. Classificações reducionistas a respeito dos gêneros literários, enquadrando tudo em poesias épica, lírica ou dramática também se tornam um equívoco. Em razão disso que Octávio Paz é tão categórico:

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-los para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa (PAZ, 1982, p. 17-18).

O fato que permanece, todavia, é que cada poema “é único, irreduzível e irrepetível”, expressam o todo, sendo parte – nenhum conteúdo se repete. No que se refere à sonoridade do poema<sup>9</sup>, ainda, Candido expressa – e aqui o crítico literário também destaca a influência de Baudelaire (do Simbolismo e sua respectiva importância dada à sonoridade como, por exemplo, no soneto “Correspondências”, de Baudelaire) em *Claridades do Sul*, de Gomes Leal:

---

(ALVES, 2012, 173). Enquanto Candido (é válido esclarecer) não acredita que o poema seja algo fechado em si mesmo, mas aberto, pois, do contrário, Alves e Candido entrariam em clara discordância, o que não procede. O que existe no ato poético, em suma, é uma “[...] interação entre sujeito, palavra e mundo” (ALVES, 2012, p. 175)

<sup>9</sup> Nas esclarecedoras palavras de Cândido: “A função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema” (CÂNDIDO, 1996, p. 40).

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu "substrato fônico" como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total (CANDIDO, 1996, p. 23).

O estudo histórico, por mais importante que seja para a compreensão da poesia, antes também indica uma limitação. Se Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, aponta para a importância de se entender a história para se compreender as mudanças em torno dos gêneros literários, Octavio Paz distingue a limitação de tal perspectiva, concluindo que a pessoa humana é que deve ser valorizada para se compreender como a literatura de determinado autor se desenvolve.

A perspectiva histórica – consequência de nosso fatal distanciamento – nos leva a uniformizar paisagens ricas em antagonismos e contrastes. A distância nos faz esquecer as diferenças que separam Sófocles de Eurípedes, Tirso de Lope. E essas diferenças não são frutos de variações históricas, mas de algo muito mais sutil e impalpável: a pessoa humana. Assim, não é tanto a ciência histórica mas a biografia que poderia fornecer a chave da compreensão do poema (PAZ, 1982, p. 19).

O poema, uma vez único, é demasiado complexo, “[...] criado por uma ‘técnica’ que morre no instante mesmo da criação. A chamada ‘técnica poética’ não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador” (PAZ, 1982, p. 20)<sup>10</sup>. Por essa razão é que Gomes Leal foi considerado um poeta de impossível definição, porque “[...] o poeta não tem estilo” (PAZ, 1982, p. 21), pois é alguém que a todo tempo se encontra além do tempo e, assim, além

---

<sup>10</sup> Conforme expressa Paz: “Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. [...] O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia” (PAZ, 1982, p. 30).

de classificações. Além de ser um poeta de “impossível definição”, destacamos, na esteira de Vitorino Nemésio, que ele também é um predestinado:

‘Predestinação’ é a primeira palavra que ocorre, falando-se de Gomes Leal. E não o substantivo que a máquina ou a pena dão como qualquer flor de dicionário, mas ‘Predestinação’, que até apetece escrever com maiúscula, como ele escrevia certas palavras – ‘o Veludo’, ‘o Charco’, ‘o Leque’ – e com um sentido inelutável, absoluto, como o que essa palavra tinha no vocabulário de Calvino e de Jansenius e com a mesma coloração de terror que de suas seitas vinha. Destino prefigurado e perfeito, de oito círculos ( - ‘oito luas fatais fitam do espaço’, disse Fernando Pessoa), que quando ele nasceu já era perfeita e geometricamente aziago no regaço de Saturno (NEMÉSIO, 1942, p. 32).

Se Gomes Leal pode ser considerado um modernista, na medida em que seus textos possuem traços modernistas como, por exemplo, a valorização da paisagem, sua obra não se encerra nessa classificação. Não podemos também rematá-la apenas numa análise romântica, realista, simbolista ou modernista. A poesia contempla não apenas uma pretensa estética pura, fruto da erudição do escritor, mas também pelos aspectos políticos, econômicos e pela sua arquitetura.

No próximo capítulo, serão apresentadas as influências do diversos movimentos literários do século XIX nos textos poéticos de Gomes Leal, bem como os acontecimentos históricos do Oitocentismo ao Decadentismo, períodos que adquirem maior complexidade e profundidade quando analisados à luz dos conceitos literários sobre o espaço na poesia.

## **2. O SÉCULO XIX EM PORTUGAL E A POESIA REALISTA. A TRAJETÓRIA POÉTICA DE GOMES LEAL**

### **2.1 GOMES LEAL: BREVE APRESENTAÇÃO**

Gomes Leal nascera em Lisboa, em 1848. Filho natural de D<sup>a</sup>. Henriqueta Fernandina Monteiro Alves Cabral Leal e de João Antonio Gomes Leal, um modesto empregado da Alfândega Grande, que morrera relativamente novo, deixando ao filho alguns meios de fortuna. Em 1867, aos dezenove anos, aparecem as primeiras poesias de Gomes Leal na Revolução de Setembro. Junto com Eça de Queiros, em *A Gazeta*, com *As Notas Marginais*, sob a influência de *Flores do Mal* de Baudelaire, passara a escrever de coisas finamente afastadas do uso geral da retórica literária daquela época: “lábios descorados como a fadiga e tímidos como o arrependimento; luz desejosa e ávida, que tem as estrelas; florestas sonoras; flores de um tapete, que, sob a pressão dos pés, viviam e perfumavam”.

Foi a partir de então que Gomes Leal passara a ter as primeiras sugestões para os seus materiais poéticos: o gosto do romanesco desgrenhado e fúnebre, como fará mais tarde em *O Anticristo*, “como espectador do Navio Colérico e dos assomos de Jeová convocando Arcanjos da Destruição”.

Outra forte influência na vida de Gomes Leal, já em meados de 1870, fora a fermentação política e social de Lisboa, escrevendo textos panfletários de denuncia político-social. Era um momento de mudança. O liberalismo constitucional e romântico perdera suas forças para o republicanismo romanesco. Ao lado de Magalhães Lima, então estudante de Direito, Guilherme de Azevedo e de Luciano Cordeiro, Gomes Leal lança a polémica revista *O Espectro de Juvenil*: “Juvenal é para nós o símbolo da consciência indignada. Nós somos a indignação, os Incorrigíveis”.

Em 1873, porém, sem motivo claro, não sabido até hoje, Magalhães Lima declara que os outros companheiros abandonaram a

redação da revista. Em função disso, Gomes Leal, adere, definitivamente à outra República, à dos comícios e dos panfletos.

Ainda nesse ano, Gomes Leal participa de um acontecimento estrondoso, no Teatro do Príncipe Real. O poeta, com fome, sem um vintém, reflexo de sua boemia, representou duas comédias e no intervalo entre uma e outra, um ator veio à cena declamar *O Mundo Velho*, do poeta. Conta Magalhães, que “houve uma ovação emocionante”. Gomes Leal assistia à sua glória nascendo ao lado dos patriarcas da república: Oliveira Marreca, Latino Coelho, Elias Garcia, Manuel de Arriaga.

E assim, Gomes Leal fora compondo quase que diariamente. No ano da morte de sua irmã, em 1875, começa a palpitar em si uma séria preocupação de resolver o enigma da vida, buscando encontrar uma causa e um sentido no Mundo e no Homem. Ainda sob forte impacto com a morte de sua irmã, que fora o divisor de água de sua temática literária, o problema religioso passa a ser ponto de inquietação em seu espírito. Sob esse contexto, publica *Claridades do Sul*, sua primeira e mais importante obra poética.

## **2.2 O SÉCULO XIX EM PORTUGAL E SEUS ISMOS**

É importante ressaltar que não pretendemos aqui, fazer um estudo sistematizado da Geração de 70 e do Realismo em toda sua grandeza e complexidade em Portugal. A ideia é esclarecer como se constituiu essa Geração e suas contribuições para aquela Pátria Lusitana e em especial, seu conterrâneo Gomes Leal.

Nos anos seguintes a 1860, o Romantismo começou a dar claros sinais de cansaço. Sua prática literária, um tanto alheia à realidade da época, ainda pautada pelas ideias da segunda geração romântica com seu formalismo convencional e o sentimentalismo exagerado, já não

acompanhava mais o novo modelo político social que estava surgindo. Portugal já não era o mesmo:

Coimbra vivia então numa grande actividade, ou então num grande tumulto mental. Pelos caminhos-de-ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de coisas novas, ideais, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários. Cada manhã trazia a sua revelação como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon, e Hugo [...] e Balzac, e Goethe, e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros. Naquela geração nervosa, sensível e pálida [...], todas estas maravilhas caíram à maneira de achas numa fogueira, fazendo uma vasta crepitação e uma vasta fumaça! (QUEIRÓS *apud* MOISÉS, 1984, p. 190)

Como constatado, uma nova geração surgia, doutrinada por Eça de Queirós e tantos outros que inflamaram a literatura europeia, com um espírito de inquietude, de contestação, aliado a um desejo de ação e ansioso por uma intervenção cultural:

Boa parte da jovem “intelligentzia” nacional começara [...] a reagir ao imobilismo ideológico e literário que se apossara aos poucos da cultura portuguesa. (FEITOSA, 1995, p. 19).

E foi em Coimbra, centro irradiador dessa reação, que as manifestações começaram a criar força e, proclamando “uma nova concepção do intelectual, essencialmente individualista, em que se afirma a independência como primeiro valor” (FEITOSA, 1995, P. 23), surgiu o momento aglutinador da futura Geração de 70, com a *Questão Coimbrã ou Bom Senso e Bom Gosto*, que dentre uma série de motivações circunstanciais, propunha, segundo as palavras de Rosane Feitosa:

Uma tentativa de eliminar excessos e desequilíbrios que, da política ao jornalismo, do clero às finanças, da produção teatral à instituição militar – passando, naturalmente, pela instituição universitária – fazia da vida pública portuguesa, sob a Regeneração um ato coletivo de dolorosa decadência. (FEITOSA, 1995, p. 22).

De um lado os românticos, liderados por Castilho, e de outro os revolucionários, os realistas, liderados por Antero. É rebatendo Castilho que Antero escreve *Bom senso e Bom Gosto*, manifesto importante para os realistas, declarando-se polemicamente contra Castilho: “A futilidade num velho desgosta-me tanto como a gravidade numa criança. V. Ex.<sup>a</sup> precisa menos cinquenta anos de idade, ou então mais cinquenta anos de reflexão.” (ANTERO *apud* MOISÉS, 1984, p. 195).

A polêmica estava armada. Por um lado, Antônio Feliciano de Castilho insistia, segundo Antero, num modelo romântico nostálgico, obsoleto, de poetas que cultuavam a palavra, o dicionário, a métrica, alheios às influências de um “modernismo” iminente, ou até mesmo já inserido, ainda que intrinsecamente, no romantismo europeu, como já proclamava Baudelaire, segundo afirma Friedrich:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como havia pretendido os românticos em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. (FRIEDRICH, 1991, p. 36).

Por outro lado, Antero de Quental se posicionava contra esse romantismo “engessado” que Castilho defendia, reagindo com o famoso panfleto em resposta carta-posfácio de Antônio Feliciano de Castilho apresentada no *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, de outubro de 1865, na qual o autor de *Cartas de Eco a Narciso* aludia ironicamente às teorias filosóficas e poéticas expostas nos prefácios a *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras* (ambas de 1864), de Teófilo Braga, e na nota posfacial das *Odes Modernas*, de Antero de Quental (de Julho de 1865).

Em sua carta ao “Exmo. Sr. Antônio Feliciano de Castilho”, Antero o classificou, em tom pejorativo, como *mestre inquestionável* daquele período:

O que se ataca na escola de Coimbra (talvez mesmo V. Ex.<sup>a</sup> o ignore, porque há malévolos inocentes e inconscientes), o que se ataca não é uma opinião literária menos provada, uma concepção poética mais atrevida, um estilo ou uma ideia. Isso é o pretexto apenas. Mas a guerra faz-se à independência irreverente de escritores que entendem fazer por si o seu caminho, sem pedirem licença aos *mestres*, mas consultando só o seu trabalho e a sua consciência. A guerra faz-se ao escândalo inaudito duma literatura desaforada que cuidou poder correr mundo sem o selo e o visto da chancelaria dos grãomestres oficiais. (apud MOISÉS, 1978, p. 148).

Como visto, Antero criticou veementemente aqueles que procuravam “abafar” o novo, o espírito de independência que começava a brotar naquele meio artístico, sem pedir licença aos dominadores intelectuais de até então. E Antero foi além, ao afirmar que Castilho e seu grupo, no auge de seu “pontífice”, condenou aqueles que se propuseram à inovação:

Mas é que a escola de Coimbra cometeu efetivamente alguma coisa pior do que um crime – cometeu uma grande falta: *quis inovar*. Ora, para as literaturas oficiais, para as reputações estabelecidas, mais criminoso do que manchar a verdade com a baba dos sofismas, do que envenenar com o erro as fontes do espírito público, do que pensar mal, do que escrever pessimamente, pior do que isto é essa falta de querer caminhar por si, de *dizer* e não *repetir*, de *inventar* e não *copiar*. [...]. Inovar é dizer aos profetas, aos reveladores encartados: “há alguma coisa que vós ignorais; alguma coisa que nunca pensastes nem dissestes; há mundo além do círculo que se vê com os vossos óculos de teatro; há mundo maior do que os vossos sistemas, mais profundo do que os vossos folhetins; há um universo um pouco mais extenso e mais agradável sobretudo do que os vossos livros e os vossos discursos”. (apud MOISÉS, 1978, p. 149).

Antero discursou a favor das criações da alma moderna, a favor do espírito livre de jugos, livre de preconceitos, livre de vaidades, enaltecendo aqueles que ele julgava verdadeiros poetas, os que inovavam, e desprezava os que faziam da poesia o instrumento de suas vaidades.

Vale lembrar que Antero não esteve sozinho nessa polêmica, pertencendo ao grupo formado por outros jovens como Eça de Queirós,



Teófilo Braga, Oliveira Martins que, juntos, constituíram a famosa Geração de 70, expressão de uma importante revolução cultural e literária.

Esse grupo<sup>11</sup> de jovens burgueses tinha como objetivo maior “transformar a realidade portuguesa, partindo da análise das ‘causas da decadência’ e procurando remediar os erros, atrasos e defeitos de Portugal”. (FEITOSA, 1995, p. 32). E assim o fizeram. A seu modo, cooperaram com a criação de um novo estado de espírito, ventilando novas ideias, propondo novos ideais.

Foi a Geração de 70 que, renunciando à subjetividade do Romantismo, debruçada sobre os problemas culturais, religiosos e políticos da época, inaugurou a “Arte Nova”, o Realismo, em oposição aos preceitos do período anterior. E o resultado foi bastante positivo:

Esse foi o resultado da total abertura de Portugal ao mundo das evoluções científicas e culturais de então. Seus membros foram expoentes de Portugal do liberalismo, lutando por arrancar o país do subdesenvolvimento industrial, comercial e político. (FEITOSA, 1995, p. 36)

E em meio a todo esse processo de quebra de paradigmas, Gomes Leal demonstrou, por meio de seus poemas, toda essa tendência inovadora tão aclamada pela Geração de 70. Todavia, não podemos afirmar que ele esteve totalmente alheio às primeiras tendências românticas. Na verdade, transitou e aprofundou-se num Romantismo finissecular, cresceu num Realismo efervescente e atendeu às primeiras tendências modernistas, conforme nos diz Machado:

tudo isso nos permite situar Gomes Leal, nos finais dos anos 60 do século XIX, como um herdeiro directo (mas não, claro, um imitador ou mesmo um discípulo) dos primeiros românticos portugueses. Mas há também, desde o início da sua obra, um

---

<sup>11</sup> A. J. Saraiva, em referência a esse grupo, teria tecido a seguinte crítica: “o curioso é o lema de nacionalismo literário que esta geração se atribuía a si própria, como se a vida nacional e os problemas nacionais fossem de fato a sua preocupação”. (SARAIVA apud MONTEIRO, 1997, p. 58)

sentido finissecular baudelairiano que a define essencialmente, tornando-a única. (MACHADO, s/d, p. 110).

Gomes Leal trouxe à tona todo o sentimento impreciso que foi se cristalizando ao longo das décadas, atingindo então seu ápice, tratando com bastante lirismo o culto ao vazio social e religioso do século. É justamente nesse momento que a literatura “[...] passou a ser considerada um utensílio, arma de combate, de reforma e ação social” (MOISÉS, 1984, p. 205). A poesia “O astrólogo” apresenta tais traços:

Quem tem ouvidos que ouça, e o velho mundo  
 Que o aprenda de cor, pois que o que digo  
 É fruto dum estudo egrégio e fundo,  
 Como a ciência dum Caldeu antigo

A Terra há muito que é um charco imundo,  
 Vencida eternamente do Inimigo,  
 E há muito lhe prevejo um fim profundo,  
 E um tremendo e trágico castigo.

Ora, ontem à noite, fui a um monte  
 Muito alto – e eis que avisto no horizonte  
 Dez signos, como em longa procissão...

E esses signos, a mim que sou vidente,  
 Tinham formas de letras, claramente:  
 - E nessas letras li DESTRUIÇÃO.

(LEAL, 1998, p.200)

O eu lírico aponta os sinais dos novos tempos. A temática do poema assinala a denúncia ao contexto social da época. Substantivos acompanhados por adjetivos obscuros denotam o caos que se constatava e que, certamente, vinha já de longa data: “velho mundo”, “charco imundo”, “fim profundo”, “trágico castigo” e o substantivo

talvez mais ecoante de todos: “destruição”. A linha traçada pelo eu lírico parece anunciar a tragédia social instalada naquele meio.

Com seu amadurecimento poético, Gomes Leal, influenciado tanto por seus conterrâneos românticos como Bocage, Garrett, Herculano e Antero, bem como pelos novos modelos literários europeus, à frente dos quais estava Baudelaire, passou a fundir todo esse sentimento *fin de siècle* ao realismo, quer tematicamente, quer pela construção de um modelo de linguagem novo, marcado pela simbologia e alegoria, livre dos convencionalismos a que Antero tanto se opunha. Estamos tratando agora de um Gomes Leal heteróclita, segundo nos aponta Álvaro Manoel Machado:

Assim, Gomes Leal revela uma curiosa, digamos mesmo insólita tendência heteróclita. Para essa tendência contribuem, sem dúvida, os modelos do romantismo português, paralelamente a modelos estrangeiros [...]. (MACHADO, s/d, p. 111).

Gomes Leal, diferentemente dos rapazes da Geração de 70, não pertencia à classe burguesa, não vinha de família abastada e nem frequentou os bancos acadêmicos de Coimbra. Apesar de estimulado pela fermentação política e social e corroborar com as novas tendências, repelia a possibilidade de ser considerado um realista. Na verdade, ele anunciava a liberdade na criação poética, procurando caminhar de forma isenta aos vícios de quaisquer movimentos, não havendo nele preocupação de impor um sentido unilateral à obra poética que realizava.

Tal isenção, ainda que almejada por ele, era praticamente impossível de se realizar. Esse foi um poeta, conforme já dito, heteróclita, que bebia de todas as fontes, cuja arte, compósita, alimentava-se de tudo e de todos.

Sua arte, criada em meio a um turbilhão de novidades, não podia deixar de carregar consigo características de movimentos diversos, contemplando desde a subjetividade do romantismo à objetividade do

realismo. Leal propunha uma poesia forte e verdadeira, mas que não desprezasse nem o amor, nem a imaginação nem a liberdade. Ou seja, “um verdadeiro equilíbrio entre o ideal e real” (NEMÉSIO, 1942, p. 72). Para isso se tornar possível, na base de toda sua arte, o poeta postulou a verdade, a pureza e o sentimento.

[...]

Há muito que são bons, castos, brilhantes.

- mas, também... ó cruéis! sempre distantes,

Como dos nossos braços o Ideal.

(LEAL, 1998, p. 183)

Por parte do poeta, há uma forte inclinação a uma função pragmática da poesia, ou seja, ela deveria conter em si um lado útil que se dirigisse à inteligência e à alma, que a salvasse da indiferença, todavia, não por meio de um processo objetivo, senão “como uma filosofia e como um bálsamo”. (NEMÉSIO, 1942, p. 74).

[...]

E assim, sem ai, nem dor, entre a neblina,

Morrer-me, como morre a balsamina,

- e ouvindo, em sonho, os ais do teu piano.

(LEAL, 1998, p. 156)

Ao lado de Guilherme de Azevedo e Cesário Verde, Gomes Leal reúne o maior número de virtualidades poéticas daquele período de inovação. Foi o poeta que introduziu a poesia panteísta em Portugal, assim como Teófilo Braga a poesia histórica e Antero de Quental a poesia social. Independe de tal classificação, cuja paternidade Leal chegou a requerer, muito mais por um ideal político a um ideal literário, considera-se que “reivindicação de prioridade de uma poesia portuguesa verdadeiramente nova na substância e na técnica, não há dúvida que só a Gomes Leal pode caber.” (NEMÉSIO, 1942, p. 15).

Sua poesia panteísta apresenta-se em forma de um misticismo mais íntimo, mais pessoal e cheio de ironia, como podemos notar no soneto que começa evocando Baudelaire, grande modelo de linguagem mística:

A bela flor azul

Eu não sou o fatal e triste Baudelaire,  
 Mas analiso o Sol e decomponho as rosas,  
 As rijas e imperiais dalias gloriosas,  
 – E o lírio que parece o seio da mulher

Tudo o que existe ou foi, morre para nascer.  
 Na campa dão-se bem as plantas graciosas.  
 E um dia, na floresta harmónica da Cousas,  
 Quem sabe o que serei, quando deixar de ser!

A Morte sai da Vida – a Vida que é um sonho!  
 A flor da podridão, o belo do medonho,  
 E a todos cobrirá o místico cipreste!...

E, ó minha Esfinge, a flor pálida e azul no meio,  
 Que ontem tinhas no baile e que trouxeste ao seio,  
 – Levantei-a dum chão onde passara a Peste.

(LEAL, 1998, p. 52)

Para construção desse soneto, de carácter panteísta, Leal valeu-se de características baudelairianas. Podemos perceber a presença do panteísmo nesses versos, uma vez que ele estabeleceu o ciclo da vida em tom místico, demonstrando que a morte não é o fim, mas o início de uma nova fase dentro da natureza, contrapondo-se, dessa forma, aos preceitos cristãos. Ainda no primeiro verso, a menção a Baudelaire não aparece de forma gratuita. Sua influência, na verdade, está presente em todo o soneto. De acordo com Hugo Friedrich, a severidade do mundo espiritual de Baudelaire,

[...] a persistência em seus temas, poucos, mas intensos, permitem deduzir os pontos centrais pelas palavras [...] que, sem qualquer dificuldade, se podem distinguir em dois grupos opostos. De um lado estão: obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro, pútrido..., do outro, ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza... Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. (FRIEDRICH, 1991, p. 46)

À maneira de Baudelaire, Gomes Leal também lançou mão de tal recurso, como podemos observar nas palavras: *morte, podridão, medonho, pálido, peste* por um lado e por outro, palavras como: *vida, flor, belo, azul, graciosas, nascer*, todas presentes no poema supracitado.

O poeta fez uso disso num propósito de reforçar o panteísmo em seu fazer poético. Como seu eu lírico diz, “tudo que existe ou foi, morre para nascer”.

Além de tendências românticas e realistas em sua obra, é notória a presença de traços simbolistas, embora sua existência como estilo de época inserido no movimento literário português do século em questão seja contestada por diversos estudiosos, dentre eles, Adolfo Casais Monteiro, que observa:

Terá havido realmente na poesia portuguesa uma época simbolista? Houve, afinal, dois simbolismos: um que se proclamou como tal – e talvez não mereça tal nome; e um verdadeiro simbolismo, mas que nunca teve características de movimento, não se tendo proclamado como simbolistas os poetas a quem devemos dar esse nome, e que aliás só os são incidentalmente, ou melhor, momentaneamente. Trata-se, porventura do mais delicado problema da história literária do século XIX português. (CASAIS MONTEIRO, 1977, p. 8)

Além de abordagens melancólicas, pessimistas, dessacralizadoras, inclinadas ao Decadentismo, que será tratado no próximo subtópico, há em *Claridades do Sul*, não só efeitos cromáticos e luminosos, mas também a explosão de imagens por meio de metáforas, cruzamentos sinestésicos, bem como a investida musical e da transposição ciente,

direta e imediata, a fim de obter certo efeito particular, mediante a maior expressividade possível conforme podemos observar no fragmento do soneto *O Visionário ou Som e Cor*, dedicado a Eça de Queirós:

Eu sou um visionário, um sábio apedrejado,  
 Passo a vida a fazer e desfazer quimeras,  
 Enquanto produz o monstro azulejado  
 E Deus, em cima, faz as verdes primaveras.  
 [...]  
 E obedecendo ainda a meus velhos amores,  
 Procuro em toda a parte a música das cores,  
 - E nas tintas da flor achei a Melodia.  
 (LEAL, 1998, p 148)

A primeira estrofe consiste em um bloco de repetição de elementos fônicos consonantais similares que dão a entender que reproduzem o som das ondas do mar. A segunda estrofe, por sua vez, contempla o amálgama formado por percepções cognitivas diversas, construindo uma proposta imagística que, com propriedade, essa figura pode conceber.

Para Casais Monteiro (1977), pode-se concluir que o que há de simbolista na poesia portuguesa daquela época não aparece como tendência dominante e bem caracterizada, mas como impreciso anúncio de uma fase subsequente. “E assim é, realmente, o que de mais fecundo para nossa poesia se continha na ‘mensagem simbolista’, só veio a frutificar plenamente com a poesia ‘modernista’.”. (CASAIS MONTEIRO, 1977, p. 9).

Justamente por todo esse heteroclicismo e toda essa virtualidade poética, Leal viria a se tornar um poeta decisivo na história da literatura portuguesa do século XIX, em seu misto de Romantismo, Realismo, Decadentismo, Simbolismo e Modernismo. Seus traços inovadores, sua visão revolucionária, sua “independência” de qualquer *ismo* o tornaria

um dos precursores daquele movimento que depois seria chamado de Modernismo. Ao tratar desse movimento, Adolfo Monteiro nos revela o que de mais importante o poeta trouxe à poesia portuguesa:

Aparecimento do que não pode ter tradução em termos estritamente racionais, introdução de elementos até então considerados não poéticos, ou seja, modificação total das noções de poético e de prosaico, renovação de ritmo, que por um lado como que ganha inéditas possibilidades expressivas, por mais rigoroso uso das formas clássicas aplicadas a um objeto considerado até aí incompatível com elas, e por outro, ganha uma autonomia desconhecida em relação às possibilidades de variação que lhe eram consentidas, sobrepondo-se o ritmo à métrica, deixando-se de lado o critério quantitativo da tradição neoclássica. (CASAIS MONTEIRO, 1977, p. 11)

Salvo exceções, a condição de precursor quase sempre implicou em certa desvalorização, certo esquecimento. E foi isso que aconteceu com o poeta. O mérito a sua contribuição tão importante à literatura portuguesa pouco lhe foi dado, inclusive pela crítica especializada. Certamente, isso não se deve à qualidade estética de sua obra, que de forma alguma pode ser considerada literatura menor - pelo contrário. Costumeiramente a atenção se volta àqueles que representam o novo, não àquele que o experimentou:

Precursor não é apenas o que viu antes aquilo que só muito depois se irá generalizar, é também aquele cuja obra só ganhará pleno sentido em função duma sensibilidade que, embora adivinhando-a, está longe de ter conseguido exprimir totalmente - pois nesse caso, em vez de precursor seria o verdadeiro representante da "nova sensibilidade". (CASAIS MONTEIRO, 1977, p. 63).

## **2.2 O DECADENTISMO FINISSECLAR: SUAS MÚLTIPLAS ABORDAGENS**

Ao longo deste estudo, diversas vezes utilizamo-nos dos termos *decadente*, *decadência*, *decadentismo*. Eles são recorrentes pelo fato de



estarem relacionados às décadas finais do século XIX em toda a Europa, logo intimamente ligados a Gomes Leal e sua obra *Claridades do Sul*.

O Decadentismo, ao longo dos séculos XX e XXI, tem sido tratado de maneira bastante controversa. Há os que defendem a ideia de que este foi uma manifestação filosófico-ideológica de uma geração, assim como aqueles que o defendem como um estilo de época que se afirmou nos finais do século XIX. A fim de compreendermos melhor tal controversa, bem como o Decadentismo em si, independente de seu *status* dentro da história da literatura, propusemo-nos a subdividir este tópico, esclarecendo a princípio o termo *decadência* e *decadente*, bem como *Decadentismo* e *decadentista*, uma vez que não raro, tais termos se confundem e/ou se imbricam. Expostos tais termos, serão brevemente apresentadas suas possíveis origens e sua manifestação em Portugal no final do século XIX e por fim, sua influência direta sobre o fazer poético de Gomes Leal.

### **2.2.1 DECADÊNCIA(S)**

Partindo de um sentido mais amplo, optamos por recorrer ao *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* e foi possível notar que, no que tange ao campo semântico, as palavras em questão podem gerar certa confusão. A palavra *decadentista* define-se como “estado ou condição do que está decadente”<sup>12</sup> e significa, antes de mais nada, “relativo a decadentismo ou que é seu seguidor, entusiasta ou continuador”<sup>13</sup>. *Decadentismo*<sup>14</sup> é, por sua vez,

---

<sup>12</sup> Antônio Houaiss *et alii*. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2003, p. 1189.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

[...] um estilo formalmente próximo do simbolismo e que se caracteriza pelo pessimismo, pelo tédio, pelo descrédito nas instituições humanas e no próprio ser humano, criando, como forma de escapismo, uma atmosfera propícia à devoção, aos prazeres sensuais e às sensações extravagantes; decadismo. (HOUAISS, 2003, p. 1189).

Tais definições levam o leitor mais desatento a crer estar diante de uma possível síndrome do fim de século que inebriou toda ou grande parte de uma geração, em nosso estudo específico, a Literatura Portuguesa do fim do século XIX. De acordo com J.C Seabra Pereira, na *Enciclopédia Verbo das Literaturas*, o Decadentismo ou estética decadentista significa

Um estilo epocal que se afirma nos finais do século XIX, precedendo o Simbolismo e, depois acompanhando-o epigonalmente, envolvendo-se por vezes com surtos de tendências neo-românticas, diluindo-se outras vezes (sobretudo no espaço dilecto dos *magazines*), através dos conluios de letras e artes peculiares da viragem ornamentalista do séc. XX. (SEABRA, 1997, p. 14).

A partir deste esclarecimento, notamos a necessidade de marcar a diferença entre uma síndrome fim de século e um estilo de época propriamente dito.

Seabra, referindo-se ao Decadentismo, toma-o como:

Signo da reação irracionalista e espiritualista contra o Positivismo e o Cientismo, e no quadro de uma mais lata renovação estética antinaturalista e antiparnasiana, distingue-se pela simbiose de retoma artificialistas de pendores românticos, de pessimismo agônico e esteticismo mórbido, numa poética da sugestão verbo-musical de matizes perceptivos, oposta à tradição arquitectural do discurso literário e afecta ao princípio temático-formal da decomposição. [...] a vigência do estilo de época decadentista estende-se da área franco-belga a toda Europa e América Latina. (SEABRA, 1997, p. 14).

Nesse sentido, a síndrome de fim de século, decadência social, no sentido de corrupção moral, e a estética decadentista ou Decadentismo se fundem de maneira tal que se torna dificultoso afirmar com precisão

se estamos realmente tratando de estilo de época firmado e consistente ou não.

Para tanto, recorreremos ao verbete de Haquira Osakabe, exposto no *Dicionário de Fernando Pessoa e o modernismo português* (2010), que, ao tratar do termo *decadência*, estabelece ligações semânticas, literárias e culturais aos termos *decadentismo*, *finissicularismo*, *declínio histórico*, *declínio filosófico* e até mesmo *degeneração*, mostrando que *decadência* pode implicar em conotações divergentes, até mesmo opostas.

Partindo da referência histórica, Osakabe (2010) relaciona *decadência* ao estilo literário da época: o *Decadentismo*, datando-o da segunda metade do século XIX, considerando-o enraizado ao Ultra Romantismo. Nesse sentido, *decadência* é a “tensão entre a permanência e a impermanência. [...] O ponto mais dolorosamente vital na referida contraposição não estaria no resultado do processo, mas no processo em si”. (OSAKABE, 2010, p. 208). A essa contraposição, compreende-se um ato de aprofundamento ininterrupto num movimento cego à parte de sentidos lógicos ou teológicos.

A esse posicionamento, carregado por uma variedade de imagens em que se “conjugam algumas tendências imagéticas bem características: imagens declinantes, imprecisas, cambiantes, imagens que remontam ao inexorável fluxo temporal” (OSAKABE, 2010, p. 208), traduzidos em termos de estilo de época, deu-se o nome de *Decadentismo*.

Ainda em relação ao termo *decadência*, o autor relaciona-o a implicações nitidamente negativas, ao associando-o ao Cristianismo ou Catolicismo que, segundo ele, era a base do declínio daquele período, uma vez que subjugavam a inteligência “por conta do afrouxamento de certas virtudes morais decorrentes do espírito fraternalista da doutrina de Cristo.”(OSAKABE, 2010, p. 209).

Formava-se nesse período um profundo mal estar relacionado à religião. Havia uma tentativa de libertação contra o domínio da Igreja que imperava até então e uma ascensão das ciências. Nesse contexto de transição a *decadência* passa a ser entendida mais precisamente como a fenda entre a crença em Deus (Teocentrismo, Teísmo, Espiritualismo) e a crença no Homem (Antropocentrismo, Positivismo, Materialismo). Tudo se distancia e se funde ao mesmo tempo e não resta muita coisa ao homem dessa época, senão a crença de que Deus é o próprio Homem e a Igreja está em pleno declínio, conforme podemos notar nos fragmentos do poema "Acusação a Cristo":

Bradava um dia ao Cristo, ao Redentor,  
 Satã, cansado d'insultar os astros:  
 - Eis-te pedindo aí qual velha flor,  
 Profeta escarnecido nos teus rastros!...

Vê como a Igreja vai! baixel sem mastros!  
 Navio roto em mares do Equador!  
 E os seus padres tem ouros e alabastros...  
 E folga, Messalina sem pudor!

[...]

(LEAL, 1998, p. 99)

O homem, em sua transitoriedade, perde a confiança e até mesmo o respaldo da Igreja. Notamos nos versos de "Acusação a Cristo" uma forte crítica a essa Instituição e a seus representantes: "Vê como a Igreja vai! baixel sem mastros!", "E os seus padres tem ouros e alabastros...", demonstrando o quão enfraquecidos estavam naquela sociedade. Nesse sentido, o Homem, numa tentativa de manter-se em equilíbrio em meio ao caos instalado em si mesmo e no meio em que se encontrava, coloca-se como o próprio centro de tudo, sua própria força motriz:

E aqui, ao invés do sentimentalismo piegas, das resignações morais, o apelo estaria numa paradoxal apologia da vontade nula, da inércia, do tédio universal. O que justificaria essa apologia da rendição? Na verdade, antes de ser rendição, essa atitude significaria a única acção legítima do homem, capaz de negar-se aos dois grandes consolos que ele mesmo teria criado para si mesmo: Deus é o próprio Homem. (OSAKABE, 2010, p. 209).

Existe ainda outra parte ligada a série de significados de *decadência*, a relacionada à degenerescência. E talvez seja essa a mais polêmica de todas, por se tratar muito mais de uma questão psico-sócio-biológica do que estética propriamente dita.

O caos instalado no último quartel do século XIX em toda a Europa parece ter ido às suas últimas consequências. O homem estava desfigurado, fosse física ou moralmente falando. A euforia da *Belle Époque* já não mais se sustentava e entrou em declínio acentuado. O culto ao social, tão inflamado pelos jovens da Geração de 70 arrastou-se em seu próprio fôlego ofegante. Era a descrença. Era a decadência:

O homem do fim do século XIX, além das características físicas nitidamente deformadas em relação aos padrões consagrados pela história humana, seria também depositário de um conjunto revelador de um longo processo de declínio do seu perfil moral: egoísmo e desprezo pelos semelhantes, libertação do dogma e negação do mundo supra-sensível, amoralidade. (OSAKABE, 2010, p. 209).

O poema "O Selvagem" retrata esse caos:

Eu não amo ninguém. Também no mundo  
Ninguém por mim o peito bater sente,  
Ninguém entende meu sofrer profundo,  
E rio quando chora a demais gente.

Vivo alheio de todos e de tudo,  
Mais callado que o esquife, a Morte e as lousas,  
Selvagem, solitário, inerte e mudo,  
- Passividade estúpida das Cousas.

Fechei, de há muito, o livro do Passado  
Sinto em mim o desprezo do Futuro,  
E vivo só commigo, amortalhado  
N'um egoísmo bárbaro e escuro.

Rasguei tudo o que li. Vivo nas duras  
 Regiões dos crueis indiferentes,  
 Meu peito é um covil, onde, ás escuras,  
 Minhas penas calquei, como as serpentes.

E não vejo ninguém. Saio somente  
 Depois de pôr-se o sol, deserta a rua,  
 Quando ninguém me espreita, nem me sente,  
 E, em lamentos, os cães ladram à lua  
 (LEAL, 1998, p. 170)

Logo no início do poema o eu lírico declara que “não ama ninguém”. Instaura-se a perplexidade, não em relação à sintaxe e vocabulário, pois o poema não ostenta rebuscamento. É o próprio “eu” que carrega consigo o peso dessa constatação, dessa falta de amor e incompreensão, onde os dêiticos em primeira pessoa explicam a atitude egocêntrica e solitária assumida por ele, “Ninguém entende meu sofrer profundo”.

Na segunda estrofe, o “eu” encontra-se “alheio de todos e de tudo”, “mais calado que o esquife, a Morte e as lousas”, “selvagem e solitário, inerte e mudo”. O clima é trágico, a partir da comparação em um grau superior: “mais que”, transportando-o à região da Morte. Os quatro adjetivos: “selvagem”, “solitário”, “inerte” e “mudo” decretam o seu estado de total abandono, em um deserto interior, onde o sujeito, embora dilacerado, ainda tem consciência de sua “passividade estúpida”. Estamos diante de um eu lírico decadente.

### **2.2.2 O CASO PORTUGUÊS: A DECADÊNCIA NACIONAL**

Por toda Europa, o final do século XIX foi marcado por uma forte inquietação intelectual. Em meados de 70, ao lado dos parnasianos e dos naturalistas, houve na França um profundo mal estar, uma agitação que se revoltava contra a ideologia positivista. Por mais que as classes

abastadas ainda vivessem o falso otimismo da *Belle Époque*, que se esfacelaria por volta de 1914, havia já o predomínio de um certo cansaço, uma vaga ideia de que algo que morria, de um mundo em decomposição.

O Decadentismo, cujo conceito é de difícil definição, conforme já observado, ora pode representar estado de decadência, melancolia, ora um movimento literário, com características específicas no bojo cultural. O fato é que a aproximação entre Leal e o Decadentismo é, a princípio, bastante complexa, uma vez que se faz necessário investigar tanto o que é o Decadentismo quanto Gomes Leal, por meio de sua revelação lírica. Tanto um quanto outro são universos de infinita complexidade. Todavia, levamos em consideração que o Decadentismo é um estado de pessimismo, melancolia, descrédito para com as instituições humanas, e que Gomes Leal também expressa em seus poemas justamente esse pessimismo, melancolia e descrédito para com essas mesmas instituições, algo que nos permite estabelecer o vínculo entre um e outro.

Convém salientar que as críticas à decadência são mais antigas que o século XIX, o que invalida a ideia de que apenas naquele século tais críticas tenham vindo à baila. O que ocorre é que no século XIX há uma sistematização da decadência. Em suma:

[...] apesar de a decadência social – pela perda das antigas virtudes – ter sido uma das críticas mais queridas das sociedades ocidentais pelos decadentes, da Antiguidade Clássica ao advento da Modernidade, só muito incipientemente foi um fenômeno pensado à luz de uma teorização elaborada. E o século XIX preencheria essa lacuna, especialmente na sua última metade, quando o discurso da decadência está na ordem do dia: repensa-se a viabilidade do Ocidente, da Europa e, no seio desta, das nações individualmente consideradas (PRESCOTT, 2009, p.19).

O século XIX foi a culminância de um longo processo que se arrastou, por assim dizer, desde o século XVI. Podemos dizer que o século XIX encerrou a chamada “modernidade” e inicia a contemporaneidade. E por modernidade entendemos aqui tanto o

colonialismo típico dos séculos XVI, XVII e XVIII quanto as ilusões em torno da racionalidade europeia. Ou seja: o Oitocentos torna-se uma “ponta de iceberg” que, a um só tempo, culmina e colapsa o ideário moderno e aponta os rumos do século XX. Todavia, mesmo o século XVI refere-se a algo anterior: ao XIV, XIII, XII, etc., ou seja, o período moderno nasce sobre o medieval e este tinha ecos decadentes, basta vermos o pensamento milenarista e escatológico do Ano Mil, em que se anunciava o “fim dos tempos”. Por sua vez, o período medieval já é fundado a partir da civilização romana e sua corrupção dos valores, bem como das invasões germânicas. Por fim, o Império Romano tem vinculação muito forte com os gregos e é sabido que Platão, por exemplo, dizia que o “mundo sensível” é o mundo do erro, do engano, da ilusão, da corrupção: “[...] tudo o que nasce está sujeito à corrupção” (PLATÃO, 1990, p. 367). Parece que a decadência acompanha o Ocidente milenarmente.

Em linhas gerais, o clima de desconfiança já era muito forte no século XIX e recebeu o nome, em diversos autores, de “decadência”, tornando-se tão forte que gerou inclusive uma tendência literária, conforme vimos. O processo histórico português, afetará a literatura, como é visível em Gomes Leal. A colonização entra em colapso – e essa empresa já é tida como origem de uma decadência nacional, pois foi fundada em torno da violência –, o que acarreta em crepúsculo do império português. Tudo isso gera, também, uma profunda crise moral que afetará as diversas camadas da população portuguesa e, do ventre destas, os literatos. O fato que convém destacar, contudo, é que o sentimento de decadência vem de longe. Remete, por exemplo, às epístolas de Sá de Miranda e à epopeia de Camões.

A “impressão da desconsolada decadência” vem de longe. No tempo de Garcia da Orta, surge já registrada nos velhos historiadores da Índia e em obras literárias como as epístolas de Sá de Miranda ou a epopeia de Camões. Com efeito, para além da famosa crítica biliosa do Velho do Restelo à empresa dos Descobrimentos, certos cantos de *Os Lusíadas*



encerram, aqui e ali, um certo tom disfórico que macula a grandeza dos feitos imperiais portugueses (PRESCOTT, 2009, p. 32).

É óbvio, enfim, que as críticas à sociedade oitocentista foram realizadas, predominantemente, pela elite culta, todavia, há de se destacar que por meio de panfletos e de algumas poesias, como as de Gomes Leal, também as classes sociais mais baixas entraram no bojo do decadentismo<sup>15</sup>. E, de certa forma, o que os poetas – mesmo os da elite – escreviam, refletia os anseios duma sociedade agonizante – ou a falta deles. Os intelectuais dão voz a uma consciência coletiva. E como fica a ideia de nação diante do espírito decadentista? Certamente abalada. Todavia, conforme afirma António Quadros, “[...] a mitogenia portuguesa contém uma energia própria, transcende os eventos históricos, se é que não os provoca, estimula, alimenta” (QUADROS, 1989, p. 50). Disso resulta que, mesmo diante duma profunda crise, Portugal ainda permanece firme na esteira de seu sentimento de nação.

No século XIX a decadência não é novidade. Muitos autores vinculam-se ao satanismo, ao decadentismo, enquanto expressões de seus afetos e desafetos e, diante disso, elaboram verdadeiros diagnósticos da cultura e da sociedade que, a seu ver, está doente, degenerada. O decadentismo é justamente a sintomatologia da degenerescência social expressa em versos. *Claridades do Sul* torna-se uma espécie de laudo da sociedade portuguesa do século XIX para o XX. A evolução e o otimismo científicos com Darwin e Comte, tão apregoados no século XIX, deveriam se chamar “involução” e “pessimismo”.

O século XIX recebe influências: do iluminismo, do industrialismo, do liberalismo, das experiências socialistas, bem como do evolucionismo e do positivismo. Por fim, exala tanto o otimismo quanto o pessimismo.

---

<sup>15</sup> Sobre a dificuldade de uma definição em torno do conceito de decadência, apontamos a dificuldade sentida por CALAFATE: “[...] o conceito de decadência é dos mais confusos conceitos aplicados no domínio da história, ficando sempre dependente de um conjunto de motivações subjectivas em que nem sempre se descortina a fronteira entre a utopia e a realidade” (CALAFATE, 2006, p. 15).

Pode-se perceber que o Oitocentos, desde a sua origem, é um complexo cenário em movimento por paradoxos. Sobre esse clima finessecular de Portugal, expressa Maria de Lourdes Belchior:

São anos de encruzilhada, de confusão e de naufrágio os anos de 1890 a 1910-1915. A literatura denuncia e revela as situações, os problemas e as angústias daqueles anos de viragem do século XIX para o século XX" (BELCHIOR, 1980, p. 121).

Com a ascensão do iluminismo, do liberalismo, bem como do evolucionismo e do positivismo, a instituição de maior influência em Portugal no século XIX, a Igreja e sua doutrina de expiação de pecado, passou a perder sua hegemonia, uma vez que as ideias mágico-míticas perdem força diante de um pensamento racional e científico. Em "A Biografia de Satã", fica explícita tal ideia, a partir do desdém com que o personagem mítico "Satã" é sugerido.

#### Biografia de Satã

A Trindade Coelho

[...]

Ele é o Velho Mal, o Orgulho, o Enfado,  
E somente Satã um pseudônimo.  
É o autor do Remorso e do Pecado,  
O morcego da Bíblia, o cão danado,  
Que espancava de noite S. Jerônimo.

No tempo em que era belo, grande e forte,  
Fez a guerra dos astros contra Deus.  
Tem-lhe sido inconstante e vária a sorte.  
- Andava roto e pobre, por Francforte.  
Nos bairros tortuosos dos Judeus.

[...]

Quem dirá os espinhos que cingiste,  
Quem pesará teu cálix de agonias...  
E quantos longos séculos carpiste  
Aquela luz que cai magoada e triste,  
- Ó grão crucificado de ironias!...

Eu sei que hoje estás morto ou retirado,  
 Ó corvo escuro e mau do firmamento!...  
 E que andavas no mundo, envergonhado,  
 Já doentio, calvo e desdentado,  
 E que era o teu catarro a voz do vento.

[...]

Em Sodoma, na noite derradeira,  
 Tentas as filhas sensuais de Lote.  
 Fazes de Roma toda uma fogueira!...  
 E és tu mesmo que escolhes a figueira  
 A Judas, natural de Iscariote.

Foi *Ele* que abrasou na carne, um dia,  
 A tribo sensual de Benjamim.  
 - Pregou na catedral de Alexandria.  
 - Era pai de um senhor de Normandia.  
 - Foi amigo de Nero e de Caim.

[...]

Fazia distrair a S. Clemente  
 Com a bulha invisível de corcéis...  
 E era *Ele*, nas horas do poente,  
 Quem apagava as luzes, de repente,  
 Quando oravam nos templos os fiéis.

Tomava, às vezes, ordens, a tonsura,  
 E benzia as prostradas povoações...  
 Fazia a voz, então austera e dura,  
 Explicava os segredos da Escritura,  
 E cantava, entre as lentas procissões.

[...]

(LEAL, 1998, p. 267-270)<sup>16</sup>

O título parece-nos bastante sugestivo. *Biografia de Satã* remete a uma série de perguntas: por que “Satã”? Por que uma biografia? Qual a intenção do eu lírico? O fato é que em nossa sociedade ocidental, sobretudo, que se pauta pela dualidade céu/inferno, Deus/Satanás, tal poema provoca, ainda, estranheza. O pessimismo, assim, pode se arvorar enquanto mote valorativo – o que em Leal, decadentista, é bastante presente, conforme já afirmado. O título dá início a uma

---

<sup>16</sup> O poema “A Biografia de Satã” possui, ainda, mais seis estrofes, todavia, optamos por explorar tão somente as apresentadas, uma vez que a finalidade é exemplificar a discussão apresentada até então e não nos debruçarmos, por ora, na análise interpretativa em seu todo.

inquietação que só é parcialmente esclarecida – o que gera não a ideia de equilíbrio típica do classicismo, mas de inquietude – mediante a leitura do poema.

Em “Ele é o Velho Mal, o Orgulho, o Enfado, / E somente Satã um pseudônimo.”, perguntamo-nos como Satã pode ser apenas um pseudônimo? Essa indagação trará uma verdadeira explosão subjetiva, um verdadeiro lirismo – “puro lirismo”<sup>17</sup> –, pois se Satã é uma máscara, há alguém (alguma coisa) que o ultrapassa em matéria de maldade e a tradição que via em Satã o sumo mal, na verdade, está lidando apenas com o véu de alguém muito mais cruel. O uso de termos, como Velho Mal, Orgulho e Enfado sugerem, por meio de personificações, a própria dessacralização de Satã, traçando desde já a sua biografia.

Nos versos: “É o autor do Remorso e do Pecado, / O morcego da Bíblia, o cão danado, / Que espancava de noite S. Jerônimo”, fica mais claro o motivo dele ser tão cruel: quem inventa o “Remorso” e o “Pecado”, quem é o “morcego da Bíblia, o cão danado” que causa terror? “Remorso”, “Pecado”, “Morcego” trazem conotações pesadas que tornam o “cão danado”, o próprio Satã, parte intrínseca de tal enredo. No que se refere à figura de São Jerônimo, tradutor da Bíblia do grego e do hebraico para o latim, o eu lírico afronta seus ensinamentos, sua posição como um dos doutores da Igreja, ao lado de Santo Agostinho e Santo Ambrósio. Já a figura do Morcego, o eu lírico considera Satã o “morcego da Bíblia”, configurando-se assim a grande figura do mal, que “suga” os ensinamentos desse livro, a fim de usá-los contra o próprio Deus e seu povo.

Seguindo pelos versos “No tempo em que era belo, grande e forte, / Fez a guerra dos astros contra Deus. / Tem-lhe sido inconstante e vária a sorte. / - Andava roto e pobre, por Francforte”, basta lembrarmos da grande força política da Igreja da Alemanha no século XIX e o caos instalado entre católicos e protestantes, numa

---

<sup>17</sup> Cf. MORETTO, 1989, p. 33.

intensa briga pelo poder, a fim de assumir o Estado, que naquele momento, encontrava-se a mercê dessa disputa, com bem menos poder de ação do que as vertentes católicas e protestantes. Ou seja, a disputa não era entre Igreja e Estado, muito menos entre Deus e Satã. Na verdade, nesse cenário, o próprio Satã estava fora de contexto, não exercia nem poder, nem força, nem mesmo medo, estava esquecido em detrimento de uma briga muito maior, a do poder almejado pelas instituições cristãs.

Em “Nos bairros tortuosos dos Judeus”, a imagem de Lúcifer – anjo de luz -, tido como o mais belo, grande e forte anjo – um querubim que cai do paraíso, por tentar se igualar a Deus – é retomada pelo eu lírico que traz, literalmente, uma biografia do próprio mal, do desequilíbrio – que é o princípio de toda doença: “Fez a guerra dos astros contra Deus”. Isso o fará (Satã), por decorrência, um desgraçado, de “vária a sorte”, “pobre” e que andarás por lugares “tortuosos”. A consequência da ação desequilibrada é uma vida medíocre, decadente. Vemos, ainda, a dessacralização tornar-se carro-chefe de “A Biografia de Satã”.

Na sequência, os versos “Quem dirá os espinhos que cingiste, / Quem pesarás teu cálix de agonias... / E quantos longos séculos carpiste / Aquela luz que cai magoada e triste, / - Ó grão crucificado de ironias!...” sugerem que a própria representação do condenado é retomada pelo eu lírico: viver cheio de espinhos – dores –, beber angústias – agonias –, ou seja, um castigo dado por Deus. Jesus *versus* Satanás – um, pela cruz, trouxe redenção; o outro caiu do céu e vive da tristeza –, luzes *versus* trevas, alegria *versus* tristeza, equilíbrio *versus* desequilíbrio, saúde *versus* doença, docilidade *versus* ironias – tal poema é rico em antagonismos, verso por verso.

Nos versos: “Eu sei que hoje estás morto ou retirado, / Ó corvo escuro e mau do firmamento!... / E que andavas no mundo, envergonhado, / Já doentio, calvo e desdentado, / E que era o teu

catarro a voz do vento”, o diabo está “morto ou retirado”, e recebe designações de “corvo e mau do firmamento”. O corvo, sinônimo de animal maligno, que traz a desgraça.

A narrativa bíblica, conforme é possível verificar, é mote para compreendermos este poema de Leal. Tal narrativa é proposital e funciona como antagonismo ao seu satanismo, ao seu movimento de dessacralização. Ora, tais imagens não são casuais: trazem uma significação pesada, pejorativa, acusadora, tudo para incriminar uma determinada desgraça. Tal biografia é quase que um combate empreendido pelo eu lírico e, nessa luta, o mal sai envergonhado, doente, calvo e desdentado – e era “o teu catarro a voz do vento” -, mas hoje este já se encontra morto-condenado.

Nos versos: “Em Sodoma, na noite derradeira, / Tentas as filhas sensuais de Lote. / Fazes de Roma toda uma fogueira!... / E és tu mesmo que escolhes a figueira / A Judas, natural de Iscariote”, Sodoma é símbolo de toda perversão possível e que, segundo a narrativa bíblica, junto à cidade Gomorra, foi destruída por Deus, devido à prática de atos imorais. Ao utilizar-se da expressão “noite derradeira” o eu lírico o faz para intensificar a perversidade, a crueldade, daquela terra. O poeta utiliza-se da adjetivação expressiva: para intensificar o escárnio que sente pelo mal e também para personificá-lo.

O mal corrompe, fragmenta, dessacraliza, via luxúria, depravação, como “as filhas sensuais de Lote”, numa referência ao livro de Génesis 19: 18-38.

Esse mesmo mal fez de Roma uma completa promiscuidade, decadência. É ele quem gera o descontentamento e a ira e faz com que Judas traia Cristo. Por fim, Satã (o espectro) presenteia Judas com uma figueira, para este se matar. O fim do mal é a desagregação, a morte.

Nos versos: “Foi Ele que abrasou na carne, um dia, / A tribo sensual de Benjamim”, o recurso à sensualidade se faz presente. “Abrasar na carne” poderia ser traduzido como prostituição e levar a

perversão à tribo de Benjamim é corromper um ideário de harmonia e santidade, instaurando o próprio germe do mal. Portanto, a dessacralização torna-se latente.

Nos versos: “- Pregou na catedral de Alexandria. / - Era pai de um senhor de Normandia. / - Foi amigo de Nero e de Caim”, continua a adjetivação, intensificação no poema: transmitir maus costumes, ser gerador, “pai”, e ser amigo de dois, Nero e Caim: Nero, um conquistador que perseguiu os cristãos; Caim, assassino de seu irmão: ambos perversos em seus interesses.

A homeostase de Deus – o equilíbrio perfeito -, que se estende a tudo, é contraposta pelo princípio do desequilíbrio e da desintegração de Satã. Os antagonismos entre bem e mal, Deus e o diabo, são claros.

Nos versos: “Foi distrair a S. Clemente / Com a bulha invisível de corcéis... / E era Ele, nas horas do poente, / Quem apagava as luzes, de repente, / Quando oravam nos templos os fiéis”, surgem os questionamentos: Distrair a S. Clemente? Como se distrai um santo? Como criar uma imagem de uma “bulha invisível de corcéis”? Tudo isso se dá pela ideia de desequilíbrio e, com isso, de fantasia, alucinação, dispersão. São Clemente foi um escritor e teólogo cristão que defendia a repartição da riqueza entre os homens, além de ter sido um dos padres – é considerado um doutor da Igreja – mais erudito da época. Homem de tamanha hombridade sendo distraído pelo Mal. Algo que apenas Satã seria capaz de fazer.

A atitude de apagar as luzes – (Satã *foi* um anjo de luz) - significa gerar escuridão. Satã tem, então, uma “luz” que gera trevas para tirar a comunhão dos fiéis, o brilho de sua fé, mesmo quando estes estão em oração. A tentativa de verificar se, mesmo nas trevas, o homem é capaz de (re) rever a luz, uma vez mais, adquire grandes proporções.

Já nos últimos versos: “Tomava, às vezes, ordens, a tonsura, / E benzia as prostradas povoações... / Fazia a voz, então austera e dura, / Explicava os segredos da Escritura, / E cantava, entre as lentas

procissões”, a imagem de um hipócrita, de um irônico, concretiza-se nessa última estrofe, pois o próprio mal é no mínimo, uma imagem de inquietação, e quando ele explica as Escrituras e seus segredos, com firmeza na voz, tal qual um fiel, avaliá-lo torna-se tarefa das mais difíceis. E isso pelo fato de que o mal, tão bem caracterizado e adjetivado no poema, adquire várias e várias formas – pois também ele é devir. O mal ora é “Remorso”, ora “Pecado”, ora “cão danado”, ora “doentio”, “calvo”, “desdentado”.

Conforme sugerido nos versos de “A biografia de Satã”, houve a dessacralização satânica, o que nos remete à decadência da Igreja e seus dogmas, uma vez que estando Satã desabonado, já não há mais propósito em se temer as punições pregadas pelo Igreja.

A ideia de decadência, enfim, que encontrou grande eco em Portugal, por meio de Gomes Leal e de tantos outros escritores (Alexandre Herculano, Teófilo Braga, Basílio Teles, etc.), foi algo que perpassou toda a Europa. Como vimos acima, tal ideia parece perpassar toda a história do Ocidente. E mesmo hoje, século XXI, a ideia de decadência inspira muitos indivíduos. Não é incomum vermos um sentimento de melancolia e declínio pairando no ar nesse começo de século. O conflito do homem não cessa, muda apenas a forma de se expressá-lo.



### **3. CLARIDADES DO SUL: A PRESENÇA DA PAISAGEM E DA DECADÊNCIA COMO FORMAS DE REVELAÇÃO LÍRICA.**

#### **3.1 O ESPAÇO COMO UMA PERCEPÇÃO GEOGRÁFICA**

Segundo Oliveira e Marandola Jr. (2010, p.122) “ (...) geografia e espaço não são sinônimos, mas a ciência geográfica centrada no espaço possui conceitos e um método próprio que produz um discurso sobre o espaço que se abre ao diálogo interdisciplinar.” Postulam os autores que existe uma nova cartografia do mundo sendo esboçada, como, por exemplo, a relação Geografia e Literatura, que se estende além do interesse pela discussão espacial e incide diretamente sobre a ciência geográfica pela sua tradição na investigação, pensamento e exploração do espaço.

Quando pensamos na relação Geografia-Literatura, não aproximamos apenas dois campos do conhecimento. Antes, abordamos duas visões de mundo, suas especificidades, virtudes e limitações. Ao reportarmos à História, veremos que “...da Antiguidade até o Renascimento, a história de um povo estava intimamente ligada à geografia de seu território, frequentemente exposta numa prosa literária” (OLIVEIRA e MARANDOLA JR., 2010, p. 122).

Na Literatura, podemos exemplificar essa relação com as narrativas de viagens nos séculos XVI e XVII e os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII, entre outras, que corroboram a aproximação narrativa dos conhecimentos geográficos e literários. Devemos ponderar, porém, que, mesmo com tal proximidade, o valor narrativo prevaleceu sobre as descrições ou representações do espaço, que recebeu o papel de palco e de ornamento nas narrativas histórico-literárias.

Essas ponderações iniciais levam-nos a questionar sobre como estabelecer diálogo entre Geografia e Literatura: seria a nossa literatura hoje mais ou menos “devedora” ao espaço e à Geografia?

Em resposta à pergunta, avaliamos que hoje os geógrafos apontam o valor da literatura para o conhecimento geográfico, interesse que se originou de romances que tinham a realidade e o conhecimento sobre os lugares e regiões, nas descrições das paisagens e dos costumes de diferentes lugares.

De acordo com Oliveira e Marandola Jr. (2010, p. 124), as relações estabelecidas entre a Geografia e a Literatura foram sempre necessárias para que as atitudes e o mundo assumissem sua verossimilhança. Para exemplificar essa ideia, podemos destacar as obras literárias representativas de vários países, como por exemplo, é impossível investigar a cidade de Paris sem ler Zola, ou investigar a paisagem do sertão brasileiro sem a leitura de Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa, autores e obras extremamente significativas do século XX. Todavia, a literatura denominada clássica, como as epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio, e *Os Lusíadas*, de Camões, devem também ser consideradas como verdadeiros registros geográficos, porque trazem em seus textos imaginários mitológicos da cultura ocidental e registros históricos sobre diferentes lugares e pessoas.

Na literatura brasileira, a união entre Geografia e Literatura anuncia-se com a *Carta* de Pero Vaz de Caminha enviada ao rei D. Manoel de Portugal, contendo descrições da paisagem exótica nos seus pormenores, a beleza das praias e de sua vegetação, passando, em seguida, pelos relatos dos exploradores, naturalistas e pintores. São incontáveis as obras que retratam espaços urbanos e rurais. Todos contribuíram, a partir de sua imaginação artística, para a formação histórica e cultural de um povo.

Podemos entender o papel da Literatura para a com Geografia como forma de conhecimento legítimo do ponto de vista científico. As contribuições literárias permitiram ao geógrafo a ampliação de seu olhar sobre a Literatura que, de acordo com Oliveira e Marandola Jr. (2010, p. 131), esse olhar passou a ser “a representação do espaço no discurso literário, que não deve estar condenada a um processo exclusivo de descrição da paisagem (...) revela também aspectos e traços humanos essenciais”.

Concluimos que os significados, o sentido dos lugares, as identidades territoriais, os sentimentos de envolvimento com o meio (ou mesmo desligar-se do meio), a percepção da paisagem, a rejeição e afeição dos lugares, além dos símbolos, sinestésias e metáforas de natureza espacial e telúrica tornaram-se foco do estudo geográfico de obras literárias.

A descrição das cores, dos sabores e os costumes culturais e geográficos são, portanto, o principal liame que une essas duas formas de conhecimento no “desenho de geografias literárias e de literatura geográficas intensas, profundas, realistas e subjetivas” (OLIVEIRA e MARANDOLA JR., p. 136).

### **3.2 O ESPAÇO NA POESIA**

O estudo do espaço poético busca compreender como os conceitos narrativos de manifestação e ambientação são apreendidos no universo da poesia. Autores como Santos e Oliveira (2001), Blanchot (2011) e Bachelard (1978) empenharam-se de forma mais sistemática ao estudo do espaço poético.

A ânsia de separar o espaço poético do narrativo justifica-se pelo papel de situar a personagem, o eu lírico, manifestando-a ao leitor. Cumpre destacar que a sua significação procede de maneira distinta nos dois gêneros. Santos e Oliveira (2001, p.74) assim destacam essa distinção:

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais. [...]. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem.

Todavia, Santos e Oliveira (2001) sublinham a problemática que existe através da similaridade estabelecida entre o objeto em si e sua imagem. Essa problematização dá-se por duas razões: na primeira, a imagem apenas reproduz alguns caracteres da percepção do objeto, não o construindo em sua totalidade; já na segunda, as imagens visuais são figurativas e não significa que sempre representam algo em especial.

Diante dessas duas importantes razões é possível refletir a problemática da similaridade também sob dois diferentes aspectos. O primeiro considera o objeto anterior ao signo e o segundo considera o horizonte de significação, afirmando que o objeto é feito pela imagem. Para os autores, a poesia estaria envolvida no primeiro aspecto pelo fato de que a palavra reproduz caracteres do objeto em si. Gomes Leal, em seus poemas, traz as características do objeto em si por meio de recursos estilísticos como a adjetivação expressiva, ao retratar a figura de satã (no poema "Biografia de Satã"), ou descrever a cidade de Lisboa (no poema "Lisboa"), como nos exemplos abaixo:

[...]  
 Ele é o Velho Mal, o Orgulho, o Enfado,  
 E somente Satã é um pseudônimo.  
 É o autor do Remorso e do Pecado,  
 O morcego da Bíblia, e o cão danado  
 Que espancava de noite S. Jerônimo.  
 (LEAL, 1998, p. 267)

(...)  
 A cidade é garrida e esbelta de manhã!  
 É mais alegre então, mais límpida, mais sã.  
 Com certo ar virginal ostenta suas graças...  
 Há vida, confusão, murmúrios pelas praças.

E, às vezes, em roupão, uma violeta bela  
 Vem regar o *craveiro* e assoma na janela.  
 (LEAL, 1998, p. 116)

Blanchot (2011), ao analisar o espaço poético, parte de uma perspectiva mais global do que a abordada por Santos e Oliveira, pois não trata o espaço do vocábulo como mola propulsora do seu estudo, mas focaliza, inicialmente, o espaço que a literatura estrutura, estabelece, constrói, pois ela é solitária e exige determinada solidão do leitor<sup>18</sup>. O autor reconhece, dessa forma, que a escrita possui um papel importante, uma vez que dá voz, faz eco ao que não pode ficar quieto. O poema "O Selvagem", de Gomes Leal, exemplifica essa ideia de gerar uma imagem, ao retratar a cidade noturna como "deserta", onde somente a lua é espectadora dos fatos:

[...]

E não vejo ninguém. – Saio somente  
 Depois de pôr-se o sol, deserta a rua,  
 Quando ninguém me espreita, nem me sente,  
 E, em lamentos, os cães ladram à lua...

(LEAL, 1998, p. 170)

Ao afirmar que "depois do objeto viria a imagem", Blanchot (1987, p.257), preliminarmente, diverge das ideias de Bosi (1977, p.13), em *O ser e o tempo da poesia*, ao afirmar que "a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo"(...), ou seja, a figura suporta a ausência e a presença, ou ainda, a imagem como o indício do reconhecimento do objeto materializado. Para Blanchot (2011, p. 257), "[...] a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é sua continuação; vemos, depois imaginamos. "Depois" significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar". A imagem constitui-se, portanto, o elo entre o

---

<sup>18</sup>Segundo Blanchot: "[...] A obra não é acabada nem inacabada: ela é. [...]. Aquela que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra" (BLANCHOT, 2011, p.12).

exterior e a intimidade, pois só quando se torna íntima ao leitor é que vai exercer o fascínio, atribuindo um novo sentido ao vocábulo. Bachelard, ao analisar a questão, considera que a imagem transcende ao causalismo, para manifestar um novo horizonte que não pode ser solucionado por nenhum psiquismo anterior:

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (BACHELARD, 1978, p. 193).

Depreende-se dessas hipóteses que a imagem poética não se forma como algo fortuito, na mente do leitor. Por isso, a repercussão da imagem é fundamental para estabelecer o seu ser, uma vez que para Bachelard (1978) a “percussão imagética oferece uma sonoridade do ser” de maneira que a imagem seja sentida por aquele que lê, sendo que este é quem determina a sua existência.

Ao tratar do poeta, no entanto, Bachelard (1978) o reconhece como o criador da novidade imagética que origina a linguagem. A imagem antecede o pensamento, devido a sua capacidade de ser gerada na alma antes de chegar ao espírito. Contudo, na filosofia da poesia, a divergência entre tais vocábulos não deve ser simplificada, porque a palavra alma (do latim *anima*), por exemplo, tem a conotação de algo imortal e pode ser dita (interpretada), de acordo com Bachelard (1978), com a convicção de animar o poema.

Compartilhando a ideia bachelardiana, Jouve (*apud* Bachelard, 1978, p.187) afirma que “a poesia é a alma inaugurando uma forma”. É necessário recorrer a essa repercussão, uma vez que a ressonância, como pontua Bachelard (1978), é mais generalizada por dispersar-se

nos diferentes campos da nossa vida social, enquanto a repercussão se volta para o aprofundamento individual. A ressonância permite ao leitor ouvir o poema, ao passo que a repercussão desperta a criação poética na alma do leitor que pode ler o poema e senti-lo.

Nessa mesma esteira, a imagem decorre de duas situações: numa primeira, a imagem está isolada no verso ou na frase que a manifesta, propiciando-a. Na situação seguinte, brilhar no espaço da linguagem mediante o seu movimento, que faz com que a imagem deslize do verso para a imaginação do leitor. Esse trajeto formador da imagem faz com que Bachelard (1978, p. 201) afirme que: “Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido na imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço da poética da imagem”. Bachelard (1978) mostra-nos, dessa feita, uma situação para que o leitor tenha acesso à imagem poética, recebendo-a abertamente e sem pré-visões.

### **3.2.1 O ESPAÇO URBANO NA POESIA**

As cidades, sobretudo, os grandes centros, além de um lugar formado por várias identidades, são também produtoras e disseminadoras de cultura e de novos horizontes para se imaginar. Propiciam um permanente “aqui e agora”, cujo fundamento é a transitoriedade contínua, incessante. Nas palavras de Ida Alves:

Esse tratamento crítico da noção de paisagem inscreve-se na vontade de aprofundar a análise do discurso poético como discurso predominantemente imagético, no qual a visualidade mais do que um efeito do enunciado é uma experiência representativa da própria construção da linguagem lírica e um meio de problematização da subjetividade e da identidade que, no poema, também se configuram ou se desfiguram a partir de experiências comuns do cotidiano (ALVES, 2008, p 79).

A preocupação com as imagens torna-se basilar para se compreender a literatura. As cidades tornam-se mais complexas e instigantes e sua abrangência mais rica. Ainda sobre a paisagem, Michel Collot adverte: “A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica” (COLLOT, 2012, p. 11). Segundo Collot:

As primeiras representações picturais da paisagem, a aparição da palavra nas línguas europeias, datam do século XVI, e são contemporâneas da emergência de um espaço antropocêntrico. É o Romantismo que, com sua teoria da paisagem como “estado de alma”, enfatizará o aspecto subjetivo, parcial, egocêntrico de nossa experiência do espaço. Mas a fenomenologia mostrará que essa solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo envolve duplo sentido: enquanto *horizonte*, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo *consciência de...*, o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo (COLLOT, 2012, p. 12).

Nesse sentido, o nosso interesse de estudar as imagens e as paisagens na poesia de Gomes Leal baseia-se, principalmente na ideia de que “a retomada da paisagem como questão de reflexão tem um histórico que se relaciona também à crescente preocupação com o meio ambiente, tema atualíssimo nas pautas de todos que se inquietam com a sobrevivência de nosso mundo” (ALVES, 2010, p. 82). Dessa preocupação, resulta a Ecocrítica, que possui convergência com as afirmações de Ida Alves:

Busco compreender a escrita poética como um espaço de troca permanente entre sujeito e mundo e, com esse pressuposto, a investigação sobre paisagem significa uma abordagem de matiz filosófico-cultural que, sem esquecer a realidade textual e a estrutura de composição própria à linguagem poética, abre-se para uma discussão mais ampla a partir das experiências e contradições do sujeito lírico e da constituição do poético como espaço-vivência de mundo, afirmando-se nesse contínuo diálogo entre poesia e filosofia a vontade de compreender o texto poético como interrogação constante sobre o real e a ficção, no jogo permanente de criar versões / visões de mundo (ALVES, 2008).

Os estudos sobre a paisagem não se dão de forma ingênua, como se o sujeito fosse mero contemplador da natureza, das cidades, enfim,



da paisagem. Pelo contrário, esse sujeito intervém continuamente na paisagem, de forma com que esta seja parte de si, de sua visão de mundo. Gomes Leal, em pleno século XIX, sente-se parte integrante de seu meio, de sua cidade. Isso faz com que a perspectiva cartesiana de separar pensamento de matéria, *res extensa* e *res cogitans*, inevitavelmente, seja desconstruída. A subjetividade, portanto, é a mola que impulsiona a criação, é esse o sentido da crítica ao modo de ser cartesiano. A desconstrução do racionalismo, digno de nota, será usual entre os decadentistas.

É nesse enredo que podemos compreender, também, que as paisagens podem ser tanto “belas” quanto “feias” – mas, principalmente, um meio de se buscar e compreender o próprio eu. Paisagem e homem se homogeneízam de forma tal que este passa a fazer parta da composição daquela, conforme esclarece-nos Collot:

A paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista, diferente, por exemplo, do espaço cartográfico ou geométrico que, não sendo visto por ninguém e de nenhum lugar, não possui horizonte. Ele se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis” (COLLOT, 2010, p. 206).

Na poesia de Gomes Leal, o retrato paisagístico deve ser entendido como fruto de sua experiência, tornando-se inseparáveis sujeito e objeto. A terceira parte do poema “O pecado”, intitulada “A Cidade”, exemplifica as ideias teóricas:

Em vão busco na velha e hostil Cidade,  
Beata amante, de gangrenas cheia,  
As dispersas raízes da Verdade,  
Como uma flor, num pátio de cadeia”  
(LEAL, 1998, p. 76).

Leal, poeta decadente e decadentista, pessimista, que bebeu do satanismo de Baudelaire, “empresta” tais características a seu eu lírico, que por sua vez expõe seu olhar sobre Lisboa da época, hostilizando-a.

Acerca de ser a poesia um retrato das experiências do poeta, Collot corrobora:

E por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço, nas grandes direções significativas de sua existência. A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu (COLLOT, 2012, p. 22).

Essas considerações são retratadas, ainda, pelas ideias fenomenológicas de Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês: “O poeta fala no âmago do ser. Será necessário, pois, para determinar o ser de uma imagem, senti-la em sua repercussão” (BACHELARD, 1978, p.184). É nessa esteira, ainda, que o autor realça a importância da fenomenologia:

Só a fenomenologia — isto é, o levar em conta a *partida da imagem* numa consciência individual — pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetividades, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é essencialmente *variacional*. Ela não é, como o conceito, *constitutiva* (BACHELARD, 1978, p. 185).

As ideias acima discutidas valorizam o “ponto de vista” como algo fundamental aos estudos sobre a paisagem. A visão, o olhar é um pressuposto da teoria fenomenológica, conforme se verifica na citação acima: a partir de dentro e não de fora. E se é “ponto de vista”, um olhar é sempre parte<sup>19</sup>. Na esteira de Collot:

A paisagem não é um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço (COLLOT, 2012, p. 13).

---

<sup>19</sup> “Justamente porque não se dá a ver por completo, a paisagem se constitui como *totalidade* coerente; ela forma um “todo” apreensível “de um só golpe de vista”, porque é fragmentária. Um conjunto que não se define senão pela exclusão de determinado número de elementos heterogêneos. Desse modo, o horizonte delimita um espaço homogêneo, no seio do qual, como diz Littré, “todos os objetos dispersos anteriormente *reúnem-se*” (COLLOT, 2012, p. 16).

### 3.3 A CIDADE MODERNA

A ideia de cidade moderna é bastante recente, remonta ao século XVIII, mediante as ideias de pensadores iluministas como Voltaire, Adam Smith e Fichte, ganhando maior sistematização nos últimos séculos. Dessa forma, a cidade traz consigo paradoxos insolúveis, tornando-se mais complexos. Toda e qualquer forma de se analisar a urbanidade vem a ser intrincada e destinada a se deparar com inúmeros paradoxos. Arrisca-se a significar uma análise incompleta, pelo fato de que a transitoriedade pode lhe ser intrínseca.

Voltaire era bastante otimista, ao elaborar sua concepção de cidade. Considerava-a um lugar em que as classes mais baixas da sociedade buscavam emancipação social. Emancipação em meio a um cenário engrenado pelo desenvolvimento industrial, por meio do qual o relacionamento entre ricos e pobres é considerado uma espécie de incentivo aos menos providos de bens materiais para que se empenhem na inserção das classes mais nobres. Schorske, enfim, considera que para Voltaire, “[...] *Londres era la Atenas de la Europa moderna*”<sup>20</sup> (SCHORSKE, 1987, p. iii). Sobre a influência da Grã-Bretanha nesse processo, podemos afirmar junto a Guido Zucconi:

Nesse quadro de próspera expansão, a Grã-Bretanha se oferece aos nossos olhos como caso precursor: entre 1750 e 1800 se revelam tendências que depois na primeira e na segunda metade do século, se manifestarão em vários outros lugares, mesmo onde o ciclo de industrialização não havia sido iniciado (ZUCCONI, 2009, p. 18).

Já Adam Smith é mais contido que Voltaire ao tecer sua visão acerca da cidade: “*Defendió a la ciudad sólo en lo que concierne a su relación con la campaña: el intercambio entre materias primas y manufacturas, entre ciudad y campo, constituía la columna de toda*

---

<sup>20</sup> Londres era a Atenas da Europa moderna. (Tradução livre).

*prosperidad* (apud SHORSKE, 1987, p. v)<sup>21</sup>. Smith apresenta-se bastante crítico ao afirmar que o capitalista é uma espécie de nômade, alguém que vai onde há o objeto de seu interesse, a mercadoria, o capital, algo que resultaria numa falta de interesse para com ideais patrióticos – capitalista seria uma espécie de “cosmopolita”, um indivíduo itinerante que se move em prol do capital. A cidade, assim, geraria a decadência humana.

Nesse sentido, o decadentismo tornou-se referência temática muito comum e importante entre vários autores do século XIX e XX – como Nietzsche e Gomes Leal. Portanto, várias esferas político-filosóficas – como a ancorada por Adam Smith. Segundo Schorske,

Para Smith, como para Voltaire, la dinámica de la civilización reside en la ciudad. Pero Smith, en tanto economista y moralista, se comprometió de manera menos total que Voltaire con el proceso de urbanización. Defendió a la ciudad sólo en lo que concierne a su relación con la campaña: el intercambio entre materias primas y manufacturas, entre ciudad y campo, constituía la columna vertebral de toda prosperidad (SCHORSKE, 1987, p. v)<sup>22</sup>.

Fichte também resgata na cidade medieval, particularmente na forma de organização social dos burgos, a ideia de algo comunitário. A cidade deveria ter grande senso de comunidade e a virtude deveria ser sempre social. Conforme expressa Schorske: “*Fichte adoptó la noción, elaborada por pensadores occidentales, de la ciudad como agente formador de cultura por excelencia*” (SCHORSKE, 1987, p. vi)<sup>23</sup>.

Schorske, sintetizando as concepções acerca da cidade entre os séculos XVIII e XIX, considera:

---

<sup>21</sup> “Defendeu a cidade apenas no que diz respeito a sua relação com a campanha: a troca entre matérias primas e manufaturadas, entre cidade e campo, constituía a base de toda prosperidade” (Tradução livre).

<sup>22</sup> “Para Smith, como para Voltaire, a dinâmica da civilização está na cidade. Mas Smith, enquanto economista e moralista comprometeu-se de maneira menos intensa que Voltaire com o processo de urbanização. Defendeu a cidade apenas no que diz respeito a sua relação com a campanha: a troca entre matérias primas e manufaturadas, entre cidade e campo, constituía a colona vertebral de toda prosperidade” (Tradução livre).

<sup>23</sup> “Fichte adotou a noção, elaborada por pensadores ocidentais, da cidade como agente formador de cultura por excelência” (Tradução livre).

*Se puede, en mi opinión, definir tres modos de evaluar la ciudad en los últimos doscientos años: la ciudad como virtud, la ciudad como vicio, y la ciudad más allá del bien y del mal. Estas actitudes tanto de pensadores como de artistas aparecieron según una sucesión temporal. El siglo XVIII desarrolló, a partir de la filosofía de la Ilustración, una visión de la ciudad como virtud. El industrialismo del siglo siguiente causa el Ascenso de la concepción antitética: la ciudad como vicio. Por fin, en el marco de una nueva cultura de la subjetividad, a mediados del siglo pasado, emerge una actitud intelectual que sitúa a la ciudad más allá del bien y del mal (SCHORSKE, 1987, p. iii)<sup>24</sup>.*

Todavia, todo o ideário de cidade enquanto virtude, ancorado pelos iluministas, começa a decair no século XVIII, sendo substituído pela tese de cidade enquanto vício. Será justamente no século XIX que tal tese ganhará corpo e força.

*La primacía de la razón, la estructura racional de la naturaleza, el sentido de la historia fueron juzgados desde la perspectiva de la experiencia personal. Este enorme movimiento de revaloración incluyó, como era inevitable, a la idea de ciudad. En la medida em que nociones como vicio y virtud, regresión y progreso iban perdiendo claridad de sentido, la ciudad comenzó a ser colocada más allá del Bien y del Mal (SCHORSKE, 1987, p. xiv-xv)<sup>25</sup>.*

Depreende-se que a cidade não carrega apenas traços positivos, mas o lado obscuro a acompanha. O bem e o mal caminham lado a lado nas cidades, assim como luz e trevas. Baudelaire, em *Flores do Mal*, e Gomes Leal, nos poemas *Biografia de Satã* e *A Cidade*, representarão,

---

<sup>24</sup> “É possível, em minha opinião, definir três modos de avaliar a cidade nos últimos duzentos anos: a cidade como virtude, a cidade como vício, e a cidade mais além do bem e do mal. Essas atitudes tanto de pensadores como de artistas apareceram segundo uma sucessão temporal. O século XVIII desenvolveu, a partir da filosofia da Ilustração, uma visão da cidade como virtude. O industrialismo do século seguinte causou a ascensão de uma concepção oposta: a cidade como vício. Por fim, no marco de uma nova cultura da subjetividade, em meados do século passado, emerge uma atitude intelectual que situa a cidade mais além do bem e do mal” (Tradução livre).

<sup>25</sup> “A primazia da razão, a estrutura racional da natureza, o sentido da história foram julgados a partir da perspectiva da subjetividade. Este enorme movimento de revalorização incluiu, como era inevitável, a ideia de cidade. Na medida em que noções como vício e virtude, regressão e progresso iam perdendo claridade de sentido, a cidade começou a ser colocada para além do Bem e do Mal” (Tradução livre).

justamente, o lado negativo, a concepção de cidade enquanto vício, ruína, decadência.

Os bulevares – algo típico da cidade moderna – contribuíram para que a miséria aparecesse, pelo fato de que suas ruas iluminadas irradiam até os mais distantes becos urbanos. Com os bulevares, os pobres, miseráveis, tornaram-se presentes, o que não acontecia antes da iluminação. Gomes Leal, em *Claridades do Sul* observa os avanços da civilização na história da humanidade, quando as cidades tornam-se lugares por excelência da vida moderna. Com isso, expõe-se nas obras o lado duro e horrível da vida, o que resultou tanto em comoção e pena quanto em mal estar, escárnio, zombarias, expressos na “família de olhos”, de Baudelaire.

Em Portugal, Cesário Verde (1855-1886) expressou em versos sua experiência humana adquirida no balcão da loja de ferragens da família, em contato com operários, donos de oficina, resultando o seu interesse humano “pelos bons trabalhadores” encontrados nas ruas de Lisboa ou nos arredores. A cidade foi por ele traduzida como o sentimento de desespero e protesto que atormenta um português (um “ocidental”) face à cidade de Lisboa, percorrida desde o anoitecer até à completa escuridão das “horas mortas”. Mas a cidade também representa o todo da civilização ocidental a que Portugal pertence, e o sentimento que ela provoca – “melancolia”; “enjôo”; “desejo absurdo de sofrer” – é ao mesmo tempo um produto dessa civilização e um protesto contra ela. Os versos da Parte I – Ave-Marias, do poema *O Sentimento dum Ocidental* exemplificam:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.  
(VERDE, 2010, p 199)

Na cidade, enfim, um emaranhado de fatores se junta, resultando em tecnologia a favor da produção, desigualdades sociais, urbanidade, militarização, etc. A cidade torna-se uma "instituição autônoma":

No decorrer do século XIX, a cidade é ilustrada pela primeira vez como sendo uma instituição autônoma: não é mais representada simplesmente como no passado, mas agora ela é descrita de maneira detalhada como entidade completa (ZUCCONI, 2009, p. 65).

Uma nova concepção de ser humano, enfim, também se forma: o homem civilizado (urbanizado, citadino) *versus* o homem incivilizado (o rural, o medieval), resultando em uma espécie de luzes *versus* trevas. A paisagem se transforma do modo manual para o vapor (trem e bulevares). A pressa e a intensidade incessantes do progresso tornam a modernidade o sinônimo de um quase desespero. Não há tempo para visões idílicas sobre a vida e a natureza, pelo ritmo acelerado que tomou conta da cidade e das pessoas. Isto reforçaria, uma vez mais, a crítica ao essencialismo já mencionada. A urbanização, sob o signo dos bulevares, contribui para esse crescimento exacerbado das cidades. O sujeito moderno se constitui, enfim, em um pêndulo entre o passado e o futuro, num presente cada vez mais acelerado. Segundo Guido Zucconi:

O século XIX, de fato, configurou alguns tipos fundamentais da paisagem atual. Entre outros, nos deixou as estações ferroviárias e os estabelecimentos industriais, as galerias comerciais e as lojas de departamento, os bairros de edificação pública e as orlas marítimas (ZUCCONI, 2009, p. 14).

E conforme expressa Jorge Luiz Antonio:

[...] a instalação da máquina a vapor para transportes pluviais e marítimos (a partir de 1820), a construção de estradas, a instalação de uma rede ferroviária nacional e internacional (1853), a presença do telégrafo elétrico (1857), a criação de indústrias, a presença de operários de fábricas (cerca de 1881), o surgimento da profissão de engenheiro civil (de 1864 em diante), a exploração do subsolo, as transformações e o crescimento urbanos (cerca de 1890), os transportes coletivos,

a instalação de candeeiros a gás nas grandes cidades portuguesas (por volta de 1848) (ANTONIO, 2002, p. 53).

Um paradoxo muito grande, diante disso, foi gestado pela modernidade, ao considerar mais gênio e mais poeta aquele que melhor retratasse a vida cotidiana e urbana. Será menosprezado, conseqüentemente, aquele que ainda pretenda conservar a aura metafísica na arte, distanciando-se da realidade – visando ao essencialismo. O poeta moderno é aquele que vive em meio ao tráfego e a partir dele constrói sua poesia e sua arte. A arte é possível em meio ao “comum”. E, segundo Bonfá, ainda no que concerne ao problema do lado horrível da vida,

É o contato com a “atmosfera” dessa cidade símbolo da burguesia que produz aquele estranho sentimento, ou sensibilidade, ligada à vida moderna. Um sentimento que coaduna exaltação e horror, sedução e repulsa (BONFÁ, 2009, p. 3).

Nessa mesma direção, Sarlo expressa categoricamente, ao afirmar que *el espacio público pierde sacralidad* (o espaço público perde a sacralidade):

*El espacio público pierde sacralidad: todos lo invaden, todos consideran a la calle como el lugar común, donde la oferta se multiplica y, al mismo tiempo, se diferencia, pero siempre se muestra ante el deseo que ya no reconoce los límites de la jerarquía”* (SARLO, 1990, p. 37)<sup>26</sup>.

Surgem as massas – algo que será tema constante de críticas por parte de vários autores dos séculos XIX e XX. Marx, Nietzsche, Freud, Ortega y Gasset, Reich e Baudrillard são nomes dignos de referência. O que é projetado pelo passado, ecoa no presente – na medida em que este é um pêndulo – e chicoteia no futuro (a imagem do chicote faz gerar a ideia de que a ferida posterior é fruto de algo anterior).

---

<sup>26</sup> “O espaço público perde a sacralidade: todos o invadem, todos consideram a rua como o lugar comum, onde a oferta se multiplica e, ao mesmo tempo, se diferencia, mas sempre se mostra ante o desejo que já não reconhece os limites da hierarquia” (Tradução livre).



Portanto, estudar literatura torna-se complexo, porque esta se mescla numa história incessantemente múltipla, interdisciplinar: o devir. E, por que jamais será possível um estudo plenamente objetivo em literatura, em especial no que concerne às cidades? Pelo “simples” fato de que a transitoriedade, a pressa – intrínseca às cidades –, ser-lhe permanentemente pertencente. Mendonça esclarece essa interpretação ao mencionar o filósofo e fenomenólogo Gastón Bachelard, através de seus estudos sobre a “imagem poética”<sup>27</sup>:

Por meio de suas análises, ele funda o campo denominado topoanálise ao fazer uma divisão do “espaço percebido pela imaginação”. Para Bachelard, a leitura desse espaço imaginário permite verificar a existência de dois tipos de espaço: o tópico e o atópico. Segundo essas terminologias o espaço tópico refere-se ao espaço feliz, e o espaço atópico ao espaço hostil. Com esse estudo sobre o espaço tópico e atópico Bachelard demonstra que o espaço vai além da mensuração e da reflexão do geômetra (MENDONÇA, 2000, p. 79).

O termo espaço, lugar através do qual “[...] o olhar se constrói” (VIEIRA, 2006, p. 9), é de primeira importância e grandeza aos vários estudiosos da história da arte, da geografia e da história, ecologia, cinema, turismo, literatura, etc. Segundo Vieira, amplo é o tema: “[...] o uso do termo extrapolou os territórios desses saberes, e hoje, o vocábulo transformou-se numa metáfora, quando se quer situar num panorama qualquer assunto sobre o qual se queira discorrer” (VIEIRA, 2006, p. 2). A noção de espaço, ainda nessa direção, torna-se duplamente complexa: ao mesmo tempo em que se refere ao material também se reporta ao imaterial, ao imaginário: “[...] é tanto uma realidade exterior quanto uma representação” (VIEIRA, 2006, p. 5).

---

<sup>27</sup> Acerca de Bachelard, Pessanha traz uma valiosa contribuição: “[...] Bachelard não fala do espaço apenas diurnamente, enquanto categoria física e matemática, espaço neutro, impessoal; resgata, no nível do imaginário poético e filosófico, o espaço enquanto lugar: situado, singular, povoado por lembranças pessoais, sítio de experiências colorido por emoções datadas. Esse espaço, que se desdobra e singulariza em casa, concha, ninho, cofre, gaveta..., é cenário da vida do corpo, morada de afetos, fonte de *poiesis* artística ou filosófica, fundamento da natureza enquanto paisagem” (PESSANHA, 1988, p. 156).

Paisagem e espaço, ainda, não são sinônimos, conforme afirma Milton Santos: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. O espaço são essas formas, mais a vida que as anima”. E a paisagem, também, deve ser tratada enquanto um processo cultural. Logo, a forma com que vemos a paisagem se altera ao longo do tempo e é fruto, justamente, do tempo (história). E se há historicidade acerca da paisagem, inevitavelmente há historicidade acerca do “olhar”. Não olhamos a paisagem da mesma forma duas vezes, da mesma forma que “um homem não pode entrar no mesmo rio duas vezes”, como afirmara Heráclito, filósofo pré-socrático do devir.

Em suma, bem e mal convivem e caminham lado a lado – retomando a linha de raciocínio de Bachelard. Ruas, antes cheias de *glamour*; hoje, cheias de decadência, de prostituição e de informalismos. São estes os efeitos da massificação e das vicissitudes impregnadas na sociedade: a dramática conversão das luzes em trevas. Não é possível estabelecer parâmetros fixos para se interpretar as cidades, justamente devido à sua transitoriedade: ao mesmo tempo as cidades estão repletas de prostituição, que se convertem em lugares de luxo; uma catedral, hoje, pode estar ao lado de um bordel.

Passado, presente e futuro, na medida em que se imbricam – sendo, muitas vezes, a continuidade a própria descontinuidade, ruptura -, fazem com que a ideia de paradigma se desmanche no ar – alusão ao pensamento de Marx, no *Manifesto do partido comunista*, e também à obra de Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*<sup>28</sup>. E tudo isso para dizer que, onde luzes e trevas são relativas e muito próximas, a poesia só pode se tornar complexa e reflexa, em cenários de quebras de

---

<sup>28</sup> Tudo isso, contudo, não culmina numa “mera repetição”, conforme critica Vieira: “O imaginário não pode ser mera repetição de um eterno retorno, pois isso conduziria a uma forma a-histórica de pensamento” (VIEIRA, 2006, p. 11).

paradigmas, como o retratado por Gomes Leal, tal qual nos aparece nos versos de “O Visionário ou Som e Cor”:

[...]

E obedecendo ainda a meus velhos amores,  
 Procuo em toda a parte a música das cores,  
 - E nas tintas da flor achei a Melodia

[...]

Nunca lhe ousei falar, nem sei se amor lhe inspiro.  
 Mas quando enfim morrer, então, como um suspiro  
 Meu seio florirá, em vez do meu amor...

Numa flor que porá talvez sobre a janela.  
 Uma flor rubra e negra, em forma duma estrela,  
 - Como uma sinfonia obscura de terror.

(LEAL, 1998, p. 148-151)

Além disso, o poeta se encontra ladeado de pensamentos paradoxais que encaminham teses sobre a cidade e, com ela, os grandes centros e sujeitos urbanos que, muitas vezes, pelo caráter de transitoriedade próprio às cidades, são absolutamente díspares. Assim o verificamos em versos de “Lisboa”:

Decerto, capital alguma do Ocidente  
 Tem mais afável sol, ou um céu mais clemente,  
 Mais colinas azuis, rio d’águas mais mansas,  
 Mais igrejas e cães – e vargens onde a esteira  
 Seja em tardes d’estio a flor da laranjeira

[...]

No entanto a vida é quase intermitente.  
 Chafurda na inacção, feliz, gorda, contente.  
 E, eclipsando as acções dos seus navegadores,  
 Abrilhanta a *batota* e as *casas de penhores*.  
 Faz guerra à Vida, à Acção, ao Ideal!... e ao cabo

- É talvez a melhor amiga do Diabo!  
(LEAL, 1998, p. 166-117)

A cidade, não obstante, permanece sendo uma fatalidade para o homem – não podemos recuar e obliterar sua existência é o que dirá Mendonça, que há uma busca “por meio de leituras do espaço urbanizado, feitas a partir de observações e de contato com a vida moderna” (MENDONÇA, 2000, p.77), que por meio de um prisma que interprete e compreendo melhor o relacionamento do homem moderno com o espaço em que habita.

De tudo o que foi apresentado, concluímos que várias concepções foram elaboradas sobre as cidades, sempre vivas, populosas e agitadas. Um grande centro apresenta ruas movimentadas, multidões de pessoas e de veículos.

Em razão da inerente transitoriedade, as cidades geraram modificações no campo da literatura, de forma que a valorização de um estilo fragmentário, de crítica à ideia de que só há luzes e belos destinos se as pessoas adquirissem ampla recepção. Gomes Leal é um poeta que recebeu ecos dessa transitoriedade, que pode ser vislumbrada através de seu decadentismo e de seu estilo fragmentado. *Claridades do Sul*, reflete sobre a cidade, a partir de uma visão decadentista, configurando um universo por meio do qual tudo o que foi analisado ao longo deste capítulo, a questão sobretudo do espaço, encontra eco. Várias tendências literárias, bem como o contexto do Oitocentos, encontra-se em *Claridades*. A leitura de Gomes Leal é fundamental para que compreendamos os postulados de Collot e de Ida Alves.

### 3.4 CLARIDADES DO SUL: DE INSPIRAÇÕES DO SOL ÀS RUÍNAS

[...]  
 Há muito já que o Olimpo está vazio,  
 E no seio de um astro imenso e frio  
 É morto o Deus do Testamento Velho

Apenas, sobre o mundo eterno e aflito,  
 Fausto rebusca o x do infinito,  
 E Satã dorme em cima do Evangelho.  
 (GOMES LEAL, 1998, p. 38)

A escolha de *Claridades do Sul* não nos foi gratuita: esta é, dentre todas suas publicações, a mais representativa de Leal. Nela, o poeta trouxe à tona todo seu heteroclicismo por meio de uma sensível revelação lírica. Nela, há a reunião de todas as influências do século XIX, todavia, em tom inovador e desprendida de vícios mantidos até então. *Claridades do Sul* teve sua primeira edição em 1875 e foi reeditada em 1998. Em nossa pesquisa, fizemos uso do material mais recente, uma vez que sua primeira edição é um objeto raro e pouco acessível.

Em sua composição estética, a obra é dividida em seis partes. Na primeira parte, denominada INSPIRAÇÕES DO SOL, encontramos um poeta diurno, anunciando o decadentismo que marcará toda sua obra, conforme retratam os poemas "Hino ao Sol", "Benefícios e filosofia do Sol", "Flores, flores!" e "A primavera". O poema "A Cidade", pertencente à terceira parte de "O pecado", representa uma exceção, porque imagens decadentistas já se fazem notar. O próprio movimento da divisão da obra, do início ao fim, apresenta os traços visíveis do caráter decadentista, considerando-se as imagens apenas uma coloração da tela.

Já em REALIDADES, segunda parte do livro, Gomes Leal transforma-se: abandona o caráter diurno e assume sistematicamente o noturno. A realidade contida nos textos manifesta-se de forma pessimista, derradeira e trágica. Podemos exemplificar isso com os

poemas “De noite”, “Na taberna” e “Lisboa”. Os burgueses são chamados de “banais” e “indolentes”: “Os burgueses são gordos, chãos, contentes,/ Amantes de Cupido, egoístas, indolentes” (GOMES LEAL, 1998, p. 117).

A terceira parte – A CARTEIRA DE UM FANTASISTA – dá continuidade ao declínio anunciado na primeira parte. O pessimismo, a melancolia, a angústia – conceito fundamental do existencialismo, que emerge não por acaso no século XIX - abundam em suas páginas, conforme os versos do poema “Na cabeceira dum leito” destaca-se o espírito romântico que aflora em seus versos:

Quando as tuas mãos inermes  
Forem em cruz sobre o peito,  
E que te roam os vermes,  
- Ó corpo branco e perfeito!

E sejas cheia de terra,  
Boca cheia de risadas!  
Chora este amor que me aterra,  
Pelas noites estreladas...  
(GOMES LEAL, 1998, p. 140).

A quarta parte intitula-se MISTICISMO. A temática do misticismo é tratada de forma antagônica a uma corrente literária muito forte no século XIX, o Parnasianismo, criticando a objetividade, ao enfatizar a subjetividade abundante.

Misticismo e caráter diurno evidentemente se opõem, o espaço é outro, as imagens são outras: nenhuma figura utilizada pelo poeta, devido ao enredo, ocorre por acaso. A natureza é valorizada como verdadeira mãe do artista, o que podemos verificar a partir dos títulos dos poemas: “Debaixo das ervas”, “À pomba que voou”, “A um lírio”, “A uma andorinha”, “Entre os arvoredos”, “Confissão a uma violeta”, “Rosa mística”, “Junto do mar”, “A casinha branca do vale”, entre outros. A figura da melancolia, como dito, abunda em quase todos os poemas, como no texto “Junto do mar”, que traz as palavras “Passado” e “Quimeras” grafadas em maiúsculo: “Que vezes viajando no Passado,/ -

Nas horas das torturas das Quimeras – Meu bem! cismo nas límpidas esferas,/ Junto do verde mar lento e chorado” (GOMES LEAL, 1998, p. 231).

Chegando à quinta parte, temos o título de HUMORISMO, que, a exemplo da comédia grega, fruto da decadência, da tragédia e da *polis*, exala, antes e acima de tudo, seriedade, escárnio em face de situações deprimentes e degenerescentes. Em “Humorismo” ressaltam imagens irônicas, em poemas como: “A Biografia de Satã”, “Nova Balada do Rei de Tule”, “Fantasia dum Aborrecido”, “Fantasias”, “Inconveniente de Matar a Mulher”, entre outros. Encontram-se aspectos graves, de ironia intensa, aspectos impregnados de influências baudelarianas. Exemplifica-se com a terceira estrofe de “Bilhete dum estudante”: “Se eu fosse Deus, minha amada,/ - Dar-te-ia, Satã, m’esfole! – Uma cartinha fechada,/ Servindo de lacre o Sol” (GOMES LEAL, 1998, p. 275). Podemos também fazer referência ao poema “Dedicatória dum Livro” em sua primeira estrofe: “A Ti, a quem eu sempre, em meus idílios/ Sublimo, em frases ternas, / Te dedico, eu, vergonha dos Virgílios! /Estas rimas *modernas*.” (GOMES LEAL, 1998, p. 278). Ironia e sarcasmo, espécie de comédia às avessas: eis parte do caráter dessa quinta parte.

Todo o movimento de *Claridades do Sul* resulta em RUÍNAS, a sexta parte. Movimento declinante, decadente, tal qual sinaliza a sequência dos títulos dos poemas: “Farrapos”, “Aos Vencidos”, “O Mundo Velho”, “Aos vencedores”, “A canalha”, “O novo livro” e “A morte do Atleta”. A morbidez do sujeito lírico intensifica-se em cada um dos poemas. Em “Farrapos”, dedicado a Oliveira Martins, encontramos no longo texto poético um diálogo entre a alma e a carne, reiterando o profundo sentimento finissecular do poeta:

**A Alma**

Já estou lassa de ti, mundo em ruínas.  
 Velho mundo cruel, nada m'ensinas  
 De grande ao coração.  
 Acaso estás tão gasto e gangrenado?...

**A Carne**

- Ah como é bom sob este azul arcado,  
 Fazer a digestão!

[...]

**A Alma**

Cansada de sofrer, em vão anseio  
 O Justo, o Belo. – Ó terra, abre-me o seio,  
 Bastante, enfim sofri!  
 Estou lassa do Vício e da Impostura!...

**A Carne**

Dizem que a terra é fria, a cova escura,  
 E tudo acaba aí!

(GOMES LEAL, 1998, pg. 296)

Podemos considerar que a obra poética de Gomes Leal delinea o seu próprio espaço, ao trazer imagens que culminam num horizonte desenhado pelo percurso temático das seis partes que compõem a obra – o decadentismo. *Claridades* desencadeia um movimento em que só restarão “Ruínas”, fazendo do seu leitor uma espécie de “arqueólogo”, que precisa observar artefato por artefato.

Considerando o heterociclismo presente em *Claridades do Sul*, entendemos que vários núcleos temáticos se destacam: o satanismo à Baudelaire, como exemplo, o poema “As catedrais”, pertencente a INSPIRAÇÕES DO SOL; o poema “Acusação a Cristo”, da segunda parte REALIDADES; e “A Biografia de Satã”, da quinta parte HUMORISMO.



Outros núcleos, com poemas de matizes românticas, realistas, simbolistas/decadentistas, tais como "As aldeias" de INSPIRAÇÕES DO SOL, "O Visionário, ou Som e Cor" (I, II, III e IV) são exemplos que, segundo Moisés (1991), apontam o aspecto simbolista e a evidente influência da poesia e das ideias de Baudelaire, tais como as sinestésias e as metáforas. Casais Monteiro (1977), reitera que a poesia de Gomes Leal é considerada precursora pela imaginação e pela afinidade com os processos da poesia simbolista.

Nesse sentido, considerando o percurso teórico que trata do espaço urbano, optamos pelo comentário analítico, conforme nos sugere Candido, dos textos: "As Catedrais" e "Cidade", pertencentes à terceira parte do poema "O Pecado", de INSPIRAÇÕES DO SOL, e do poema "Lisboa", de REALIDADES.

### 3.5 AS CATEDRAIS

#### As catedrais

Como vos amo ver, ó catedrais sozinhas,  
A recortar o azul das noites consteladas...  
Erguidos coruchéus, místicas andorinhas,  
- Ó grandes catedrais do sol ensangüentadas!

Como vos amo ver, pombas alvoroçadas,  
Ogivas ideais, anjos de puras linhas,  
Catacumbas sem luz, aonde embalsamadas  
Dormem, de mãos em cruz, as santas e as rainhas!

Em vão olhais o Céu sagradas epopeias!  
Flores de renda e luz, d'incenso e aromas cheias,  
Aves celestiais, banhadas da manhã!

Em vão santos e reis, ó monges dos desertos,  
Em vão, em vão rezais, sobre os livros abertos,  
- Ó Céu, por que chorais, é uma ficção cristã!  
(GOMES LEAL, 1998, p.70)

Verdadeiro hino às catedrais, o soneto acima é constituído de versos dodecassílabos, com rimas graves e agudas, obedecendo ao

esquema *ababbaba ccdeed*. Inseridas na paisagem urbana, as catedrais são consideradas símbolos da espiritualidade, construídas na última fase da Idade Média, séculos XII e XIV, na Europa.

Vistas em seu conjunto, o exterior das catedrais adquire uma evidente dimensão monumental, destacando-se do contorno urbano. Explica Bracons (1992) que no seu interior os valores plásticos e espaciais dominantes são bem definidos. Das portas para dentro busca-se a unidade, a continuidade, para que a luz que se infiltra pelos vitrais seja uniformemente distribuída. A “mística da luz” pode ser assim entendida como elemento mediador entre Deus e os homens. De acordo com Gozolli (1990), nesse clima de obrigação religiosa de celebrar a fé cristã e a imagem divina chegava-se a Deus por um esforço do pensamento rigidamente formal, mas rico de sutilezas, com a edificação de novas e grandiosas igrejas.

O soneto em questão pertence à primeira parte *INSPIRAÇÕES DO SOL*, de *Claridades do Sul* e retrata nas duas primeiras estrofes o deslumbramento do poeta pelas catedrais. No primeiro verso do soneto, o eu lírico declara sua admiração e invoca as catedrais: *Como vos amo ver, ó catedrais sozinhas*. No segundo verso, a paisagem é noturna: *A recortar o azul das noites consteladas...*, numa demonstração da pujança de um monumento que “recorta” a noite estrelada. Visão romântica que se completa no verso seguinte: *Erguidos coruchéus, místicas andorinhas*, ao se referir às partes mais elevadas das torres (“coruchéus”) e das aves que lá habitam e que se tornam simbólicas, as “místicas andorinhas”.

Na segunda estrofe, a admiração é reforçada na descrição dos demais detalhes das catedrais - as “ogivas ideais”, que são os arcos diagonais de uma abóbada gótica, os anjos esculpidos (“de puras linhas”), personagens constantes nas catedrais góticas, bem como as “catacumbas sem luz”, subterrâneos onde se escondiam cristãos

primitivos e que serviam para sepulturas de santas e rainhas, tal como expresso no verso: *Dormem, de mãos em cruz, as santas e as rainhas!*

Essa visão romântica e solene é imediatamente desfeita nos tercetos, quando o sujeito lírico passa a considerar a inutilidade da religião refletida nas monumentais catedrais. Tudo se torna inculto, inútil, desde a potência das catedrais em sua enfática verticalidade (“Em vão olhais o Céu sagradas epopeias!”), reveladora dos ideais estéticos, das transformações do gosto (“Flores de renda e luz ...”), do pensamento filosófico e dos rituais (“d’ incenso e aromas cheias,”) à oração dos santos, reis e monges que rezaram, através dos séculos, sobre os livros sagrados: ***Em vão, em vão rezais, sobre livros abertos.*** (Grifo nosso)

O eu lírico declara, ironicamente, a descrença, o desalento, sentimentos contrários à fé cristã e à beleza suscitada pelas imensas catedrais no último verso, como chave de ouro: - “Ó Céu, porque chorais, é uma ficção cristã!”.

Retomando a paisagem e a decadência como formas de revelação lírica, presentifica-se o “contrário irônico” do poeta, conforme Seabra Pereira (1998, p.20), uma das características da recepção criativa do humorismo satânico herdado de Baudelaire. Confirma-se também o anticlericalismo de Gomes Leal, uma das prerrogativas da Geração de 70, a que pertenceu.

A paisagem passou a ser rediscutida a partir do conceito-chave da geografia cultural e de outras perspectivas teóricas e diferentes níveis de análise no âmbito das ciências sociais e humanas, segundo Alves (2010, p. 82). No caso das catedrais, a paisagem é um dado construído, que envolve a percepção do sujeito lírico que primou pela visualidade na sua linguagem lírica. Os estudos que apresentam a temática da paisagem na literatura demonstram a sua forte presença ao longo do século XIX a partir dos ideais românticos, como também indicam, no

século XX, a perspectiva, a representação e a subjetividade do escritor.  
Segundo Alves (2010, p.83-84)

“Nos estudos poéticos, o tratamento renovado e crítico da noção de paisagem inscreve-se na vontade de aprofundar a análise do discurso poético como discurso predominantemente imagético, no qual a visualidade é uma experiência fundamental da especificidade da linguagem lírica.”

### 3.6. A CIDADE

#### III

#### A Cidade

Em vão busco na velha e hostil Cidade,  
Beata amante, de gangrenas cheia,  
As dispersas raízes da Verdade,  
- Como uma flor, num pátio de cadeia.

Quando, alta noite, *D. Juan* passeia,  
Ela põe-lhe em leilão a mocidade...  
Tratada com a mística ansiedade,  
Com que um sábio cultiva a flor da Ideia.

Mas, contudo, ninguém receia tanto  
O áspero Deus e o lenho sacrossanto  
Da dorida tragédia do Calvário...

E, ó *D. Juan*, às luzes das estrelas,  
Tu bem sabes se encontras, nas ruelas,  
Mais de uma vez, perdido algum rosário!...  
(GOMES LEAL, 1998, p. 76)

O soneto “A Cidade”, parte III do poema O Pecado, possui versos decassílabos e rimas em *abba ccd eed*. Presentifica-se a paisagem noturna e a cidade torna-se tema principal. Depreendemos que nada se constrói ao acaso em literatura: a história a influencia, outras tendências literárias a influenciam, a paisagem influencia. Assim sendo, podemos ler Gomes Leal de forma mais detalhada, verificando a extensão da paisagem, no caso, o espaço urbano à noite.

Na primeira estrofe, temos a visão pessimista e decadentista da cidade. O decadentismo aparece explícito ao tratar a Cidade de “velha” e “hostil”, cuja Verdade não se encontra mais firmemente alicerçada,

contrariamente, encontra-se corrompida (“de gangrenas cheia”). No que se refere à questão da Verdade, há muitas hipóteses a serem consideradas. Levando-se em conta o posicionamento da Geração de 70, a busca da Verdade sugere uma possível tomada de consciência social, de justiça, ou progresso e humanização tão desejada.

O cenário noturno do poema é degenerado, sem saída e agressivo. Segundo Ida Alves (2008), os estudos sobre o espaço/paisagem não se dão de forma ingênua, pelo contrário, o sujeito lírico intervém continuamente na paisagem de forma com que esta seja sua visão de mundo.

Na segunda estrofe, a promiscuidade está presente, revelando mais uma face decadente da cidade. A figura representativa é *Don Juan*, que passeia e seduz a juventude. A noite é alta e as ideias se confundem: “Quando, alta noite, *D. Juan* passeia,/ Ela põe-lhe em leilão a mocidade.../ Tratada com a mística ansiedade,/ Com que um sábio cultiva a flor da Ideia”.

O lendário *Don Juan*, rapaz galanteador da Espanha, que seduzia inúmeras moças da nobreza espanhola, é signo de perversão e vem descaracterizar ainda mais a verdade, reiterando a ideia contida na primeira estrofe, no verso “As dispersas raízes da Verdade”.

*Don Juan*, longe de ser religioso, ou da Verdade, antes a deturpa. Representa no texto um tipo facilmente encontrado nas grandes cidades, tornando o ambiente citadino promíscuo, sem referências: “Em vão busco na velha e hostil Cidade, / beata amante, [...]”.

A ideia da ausência de referências, pode bem caracterizar a angústia decadentista que marca os últimos anos do século XIX, de crítica a um tipo de sociedade:

[...] nos parece como o momento do lirismo, o desabrochar de uma sensibilidade inquieta, um estado de crise, sendo o Simbolismo o momento intelectual, a fase de reflexão sobre este lirismo, à procura de uma unidade que o Romantismo, na França, não soubera descobrir e que permitirá definir a poesia em sua essência e colocar as bases de um novo regime (...). a

passagem da Decadência ao Simbolismo é a passagem do pessimismo ao otimismo e, ao mesmo tempo, a descoberta da poesia (MICHAUD *apud* MORETTO, 1989, p. 29).

Dessacralizar, portanto, torna-se conceito-chave, ponto alto para se entender os versos de Gomes Leal: “Mas, contudo, ninguém receia tanto/ O áspero Deus e o lenho sacrossanto/ Da dorida tragédia do Calvário...”. Deus e Cristo tornam-se figuras rejeitadas em meio a um movimento de dessacralização, decadentista. Os versos refletem o movimento decadentista do século XIX, que também se estende ao longo do século XX, com desencantamento e a mesma frieza. Deus é relegado, muitas vezes, em prol do satanismo, outras vezes é tratado de forma indiferente e agressiva: “**áspero** Deus” e “**dorida** a tragédia do Calvário”, expressões do desencantamento do sujeito lírico com a religião.

E, diante de uma sociedade decadente, a nostalgia impera com um sentimento de impotência, como se a vida e todas as promessas divinas ouvidas ao longo da história naufragassem: “E, ó *D. Juan*, às luzes das estrelas,/ Tu bem sabes se encontras, nas ruelas,/ Mais de uma vez, perdido algum rosário!...”.

O vocativo “ó *D. Juan*” remete à cidade noturna (“às luzes das estrelas”) e ao fato da religiosidade enfraquecida pela oferta de sedutores. Da paisagem da cidade ao soneto de Gomes Leal há um conjunto de ideias que faz da crítica literária uma ciência rica, capaz de compreender não apenas a parte estética e literária da sociedade, mas também o seu movimento histórico. Compreender o aspecto da paisagem (no caso, noturna), que se coaduna com a dessacralização, torna-se fundamental à leitura.

O poeta faz uso de uma profunda adjetivação expressiva. Observamos nos versos o uso de uma adjetivação binária, quando o poeta se refere à cidade – *velha e hostil* – adjetivos antepostos ao substantivo *cidade* (primeiro verso), que significam a perda da beleza e da harmonia. Nos demais versos, os adjetivos apresentam-se

antepostos, com exceção de *sacrossanto*, posposto à palavra lenho, significando sagrado e inviolável. O trabalho linguístico do poeta relacionado à cidade e seu cenário noturno configura sua revelação lírica.

Podemos concluir, afirmando que a cidade, no texto, revelou-se um espaço decadente, que perdeu sua referência e sua religiosidade. Atrasada, semidestruída (“Beata amante”), corrupta e degradada moralmente (“de gangrenas cheia”), as raízes desordenadas da Verdade são raras, assim como encontrar “uma flor num pátio de cadeia”. O rosário, símbolo maior da Igreja, encontra-se perdido nos lugares mais escusos de uma cidade, as ruelas, onde a criminalidade e a prostituição estão presentes.

### 3.7. LISBOA

#### Lisboa

*Cette ville esta au bord de l'eau; on qu'elle est  
batie em marbre...*

Baudelaire

Decerto, capital alguma do Ocidente  
Tem mais afável sol, ou um céu mais clemente,  
Mais colinas azuis, rio d'águas mais mansas,  
Mais tristes procissões, mais pálidas crianças,  
Mais igrejas e cães – e vargens onde a esteira  
Seja em tardes d'estio a flor da laranjeira!

A Cidade é garrida e esbelta de manhã! –  
É mais alegre então, mais límpida, mais sã.  
Com certo ar virginal ostenta suas graças...  
Há vida, confusão, murmúrios pelas praças.  
- E, às vezes, em roupão, uma violeta bela  
Vem regar o *craveiro* e assoma na janela.

A Cidade é beata – e, às lúcidas estrelas,  
O Vício, à noute, sai aos becos e às ruelas  
Sorrindo, a perseguir burgueses e estrangeiros...  
E à triste e dúbia luz dos baços candeeiros,  
- Em bairros imorais, onde se dão facadas –  
Corre às vezes o sangue e o vinho nas calçadas.

As mulheres são gentis. – Umas altas, morenas,  
 Graves, sentimentais, amigas de novenas,  
 Ébrias de devoções, relêem as suas Horas.  
 - Outras fortes, viris, os olhos cor d'amoras,  
 Os lábios sensuais, cabelos bons, compridos,  
 - Às vezes, por enfado, enganam os maridos!

Os burgueses banais são gordos, chãos, contentes,  
 Amantes de cupido, egoístas, indolentes,  
 Graves nas procissões, nas festas, e nos lutos.  
 Bastante sensuais, bastante dissolutos,  
 Mas humildes cristãos!... e, em místicos momentos,  
 - Tendo, ainda, cruéis saudades dos conventos!

Viciosa ela se apraz num sono vegetal,  
 Adversa ao Pensamento e contrária ao Ideal.  
 - Mas, mau grado assim ser viciosa, egoísta, à lua,  
 Como Nero também, dá concertos na rua.  
 E, em noites de verão, quando o luar consola,  
 - Põe ao peito a guitarra e a lírica viola.

No entanto a sua vida é quase intermitente.  
 Chafurda na inacção, feliz, gorda, contente,  
 E, eclipsando as acções dos seus navegadores,  
 Abrilhanta a *batota* e as *casas de penhores*.  
 Faz guerra à Vida, à Acção, ao Ideal!... e ao cabo  
 - É talvez a melhor amiga do Diabo!  
 (LEAL, 1998, p. 116-117)

Poema composto de sete sextilhas, versos dodecassílabos, com rimas *aabbc*, contrariamente ao texto anterior, a cidade de Lisboa é apresentada a partir de uma visão positiva e o cenário é diurno.

Desde a primeira estrofe, ela não se compara às demais capitais do Ocidente em suas qualidades: “[...] mais afável sol, ou um céu mais clemente, / Mais colinas azuis, rios d’ águas mais mansas, / Mais tristes procissões, mais pálidas crianças, / Mais igrejas e cães, vargens e tardes d’ estio[...]”. O uso repetitivo do advérbio mais (l. *magis*) enfatiza a quantidade, a intensidade dos atributos naturais da cidade: sol, céu, colinas, rios, águas, procissões, crianças, igrejas, cães, vargens e tardes que compõem o belo cenário da cidade de Lisboa. A adjetivação é expressiva, sempre no sentido de exaltação: afável (sol), clemente (céu), azuis (colinas), mansas (águas dos rios), tristes (procissões) pálidas (crianças) e “tardes d’ estio a flor de laranjeira”.



Na segunda estrofe, completa-se a visão positiva da Lisboa diurna, nos versos:

A Cidade é garrida e esbelta de manhã! –  
 É mais alegre então, mais límpida, mais sã.  
 Com certo ar virginal ostenta suas graças...  
 Há vida, confusão, murmúrios pelas praças.  
 - E, às vezes, em roupão, uma violeta bela  
 Vem regar o *craveiro* e assoma na janela.

A adjetivação permanece favorável aos predicados da cidade vista de manhã: “garrida e esbelta”; “mais alegre”, “mais límpida”, “mais sã”, “um ar virginal”, “suas graças” - tudo numa intensificação da beleza ao estilo romântico. O espaço urbano da praça possui vida e a personagem feminina, também idealizada (“violeta bela”), surge para completar o cenário. Oliveira e Marandola Jr. (2010, p. 131) ensinam que “a geograficidade de um texto diz respeito aos laços de cumplicidade que o homem estabelece com o meio, trazendo para o campo de interesse a afetividade, os sentimentos, a emoção e o complexo sistema de significações que o conhecimento intuitivo e perceptivo implicam”.

Essa visão positiva e diurna das duas primeiras estrofes sofre, a partir da estrofe seguinte, uma sensível mudança: A Cidade é beata – e, “às lúcidas estrelas, / O Vício, à noute, sai aos becos e às ruelas / Sorrindo, a perseguir burgueses e estrangeiros...” Num paralelismo imperfeito contrasta-se o cenário e o perfil da cidade: “A Cidade é garrida e esbelta de manhã! A Cidade é beata – e, às lúcidas estrelas, / O Vício, à noute, sai aos becos e às ruelas / sorrindo [...]”. Drasticamente, a mesma cidade, à noite, à luz das “lúcidas” estrelas sofre uma radical mudança. Volta a figura do Vício (no texto anterior representado por *D. Juan*), que converte em tristeza e tragédia a cidade. A escuridão favorece à criminalidade e torna os bairros viciados: “E à triste e dúbia luz dos baços candeeiros, / - Em bairros imorais, onde se dão facadas – / Corre às vezes o sangue e o vinho nas calçadas”. Linguagem expressiva e sinestésica demonstra que, apesar

de “beata” e com “tristes procissões” e “mais igrejas” (atributos revelados na primeira estrofe), o poder da devassidão, da podridão é mais forte. Vício e beatitude, paradoxos que as cidades refletem em seu exterior.

A promiscuidade expressa o meio pervertido no espaço urbano. Assim, estética e ética se confluem no horizonte chamado vida em sociedade. A observação da paisagem, ou seja, do cenário decadente, típico do Oitocentismo português, torna-se basilar para o entendimento do texto.

O poema segue o seu curso, apresentando nas duas estrofes seguintes a descrição e o comportamento de personagens anônimas – mulheres e homens habitantes da cidade de Lisboa. A adjetivação é expressiva, ao descrever as qualidades femininas como gentis, altas, morenas, graves, sentimentais, devotas e amigas de novenas, relêem as *Horas*, manual de orações cristãs. Outras são fortes, viris, descrevendo detalhes como “os olhos cor d’ amoras”, “lábios sensuais”, “cabelos bons, compridos”, quando entediadas traem os maridos. Reiteram-se, nessa estrofe, a beatitude e o vício, situações divergentes.

Na estrofe seguinte, os homens também passam pelo crivo do sujeito lírico.

Os burgueses banais são gordos, chãos, contentes,  
Amantes de cupido, egoístas, indolentes,  
Graves nas procissões, nas festas, e nos lutos.  
Bastante sensuais, bastante dissolutos,  
Mas humildes cristãos!... e, em místicos momentos,  
- Tendo, ainda, cruéis saudades dos conventos!,

Denominados “burgueses”, recebem descrição semelhante à anterior, quando o sujeito lírico menciona as mulheres lisboetas. Os burgueses são banais, gordos, chãos, contentes, amantes de Cupido, egoístas, indolentes, mas, ao mesmo tempo, são sérios nas procissões, nas festas e nos lutos, humildes cristãos, embora sensuais e bastante

dissolutos. Frente a frente, encontram-se novamente a beatitude e o vício, fruto da cidade decadente – é ela que oferece esse duplo comportamento às pessoas. Cristãos, mas contraditoriamente, na prática, são hipócritas, nas palavras do eu lírico “bastante dissolutos”, “bastante sensuais”.

A cidade passa a ser considerada, nas estrofes finais, como “viciosa”, mergulhada “num sono vegetal”, contrária ao Pensamento e ao Ideal. Resta ao sujeito lírico enaltecer a lua e à música da guitarra e da viola, lembrando-se da tradição do fado que consola e apaga os vícios. Ainda sobre a vida palpitante da cidade de Lisboa, que “chafurda na inacção”, mesmo assim é feliz, gorda e contente e, surpreendentemente, “amiga do Diabo”, configurando as situações divergentes, a dessacralização e o decadentismo. O poeta não nutre uma perspectiva otimista em *Claridades do Sul* em relação a sua sociedade, tal como se lê nos poemas “A Biografia de Satã”, “A Cidade” e “Lisboa”.

Lisboa é uma cidade “viciosa”, que nega o “Ideal”, uma vez que é “egoísta”, vive de paradoxos, de problemas insolúveis que tornam a vida uma angústia. O ambiente das cidades torna-se problemático e o pessimismo torna-se uma arma de combate para a literatura realista, considerada engajada, conforme expressara Moisés (1984). Nero, imperador romano, perseguidor dos cristãos, pode se exibir em meio a esse cenário decadentista.

Por fim, Lisboa é “talvez a melhor amiga do Diabo” e, também, amiga dos “burgueses.” Ambos dão-se as mãos no Oitocentismo. Nietzsche afirmaria que esse dramático movimento geraria a “morte de Deus”, ou seja, a quebra de um paradigma norteador do Ocidente, o que, em Gomes Leal, pode muito bem atender pelo nome de dessacralização. *Lisboa*, portanto, reflete por excelência a dessacralização que caracteriza o decadentismo Oitocentista.

Pelas análises destes três poemas, pudemos compreender melhor a concepção da decadência no espaço urbano português naquele período e verificar o quanto essa concepção decadente se fez presente nos versos de *Claridades do Sul*.

Foi possível, através de "As Catedrais", "A Cidade" e "Lisboa", enxergar a cidade pelos olhos de quem lá esteve e testemunhou todas as mudanças ocorridas naquele contexto. O poeta, que se empresta ao eu lírico, uma vez sujeito que não pode se separar do objeto, revelou-nos, de forma sensível e lírica, os traços de uma paisagem que emanava a decadência, tal qual se encontrava seu estado de espírito, refletindo uma ação constante de um sobre o outro. Portugal foi retratado em suas nuances finisseculares, o avesso de sua face foi posto à vista e à luz veio a decadência urbana daquele período.

*Claridades do Sul*, em sua atemporalidade, revelou através de seus versos, a decadência e o Decadentismo português, com paisagens urbanas obscuras, conflituosas e degradantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, produto de uma cuidadosa pesquisa bibliográfica, ao chegar em sua etapa final, leva-nos a crer que, por se tratar de um texto acadêmico, não se deve considerar seu objeto um produto acabado. O poeta Gomes Leal, por sua virtualidade poética, bem como sua principal obra, *Claridades do Sul*, oferece muito a ser explorado. Todavia, entendemos que os objetivos propostos nas considerações iniciais foram cumpridos; partindo de diversas fontes de pressupostos teóricos e da leitura dos textos poéticos do autor, pudemos tecer nossa própria compreensão e desenvolver horizontes particulares e pontos de vistas específicos.

A justificativa maior desta pesquisa recai na escolha do estudo da qualidade estética de *Claridades do Sul* por meio da revelação lírica do poeta Gomes Leal, uma vez que, mesmo sendo um dos nomes significativos da Literatura Portuguesa do século XIX, seu reconhecimento sempre esteve aquém de sua relevância.

Gomes Leal e seu legado poético foram, conforme constatado, elementos fundamentais à inovação literária do final daquele século ao propor núcleos temáticos revolucionários e lançar mão de uma linguagem que evidenciava um modernismo iminente, em que elementos, até então supostos não poéticos, foram difundidos. O ritmo da poesia passou por uma renovação, sobrepondo-o à métrica e à apropriação de uma autonomia desconhecida em relação às possibilidades de variação que lhe eram consentidas.

No entanto, essa inovação custou-lhe um alto preço: o peso da desvalorização diante de seus leitores contemporâneos, dos atuais e da crítica especializada. Conforme constata Casais Monteiro, “precursor não é apenas o que viu antes aquilo que só muito depois se irá generalizar” (CASAIS MONTEIRO, 1997, p. 62). Dessa forma, com seus traços inovadores, Gomes Leal somente teve, de forma injusta, significado literário por ter sido aquele que abriu as portas e deu

passagem àqueles que foram nomeados representantes dos movimentos sucessores.

Da pesquisa realizada, foi possível identificar traços de indiscutível qualidade estética e inovadora, por meio de temas tratados de formas inexploradas na obra *Claridades do Sul*. Essa postura é o que nos leva a afirmar que Gomes Leal não passou despercebido por ter sido um poeta trivial, mas, sim, por haver assumido o papel de pioneiro.

Dentre os diversos núcleos temáticos recorrentes em *Claridades do Sul*, a decadência é o mais constante em suas seis partes. Podemos constatar a clara questão da decadência, em seus âmbitos social, econômico, humano, urbano, explorada por um poeta que foi produto literário de seu tempo, das suas leituras, inclusive as de mundo, e que obedeceu a sua consciência, retratando dessa forma o que mais gritava naquele quartel final do século XIX, um estado de profundo desânimo, pessimismo, frutos de toda aquela agitação do desenvolvimento pelo qual o mundo ocidental passava.

Diante de tão recorrente tema, fomos levados a investigar a questão da decadência tanto como um estado de espírito quanto um estilo de época. Foi possível compreender nos versos dos textos lidos sua profunda complexidade. Encontramos posicionamentos diversos a respeito do assunto, incluindo-se estudos acadêmicos cujo tema se volta tão somente a essa questão.

Decadência para alguns compreende um aspecto de um estilo de época, o Decadentismo. Esse estilo de época, em oposição ao Parnasianismo, apesar de curto e pouco discutido durante as últimas décadas do século XIX, teria de fato acontecido, fruto de uma revolução intelectual francesa, que denunciava o caos instalado na sociedade daquela época, trazendo à tona todo o enfraquecimento e colapso moral, social, econômico, urbano. Rapidamente, esse novo posicionamento teria se propagado por toda a Europa e se instalado com facilidade em Portugal que, depois de ter sentido o

enfraquecimento da Igreja em detrimento das ideias e ideais positivistas, passava a enfrentar a atmosfera de tensão pós revolução industrial, amargurando um profundo estado de declínio. E foi esse contexto caótico a fonte necessária para que os literatos dela bebessem e registrassem o momento por meio de suas impressões de mundo e da realidade instalada.

Baudelaire, conforme já constatado, teria sido o grande nome desse movimento na França e seria forte influência a tantos outros poetas por todo o Ocidente, colaborando com o pessimismo, a tristeza, a morbidez, o satanismo e a decadência do fim do século, anunciando um novo estilo literário, tanto na linguagem quanto na temática: o Modernismo.

Por outro lado, há os que defendem a ideia de que o Decadentismo não teria sido um estilo de época, mas sim um estado de espírito individual e coletivo de uma sociedade em condição de declínio. Se pensarmos que esse estado de espírito não é uma exclusividade do século XIX, que tal sentimento foi presente em outros períodos, desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais, a ideia de Decadentismo exclusivo do século XIX cai por terra. De fato, o que se instaurou nesse século foi uma sistematização do Decadentismo.

Na verdade, é um imbricamento das duas ideias. O sentimento decadente comum aos finais de século se instaurou de maneira diferenciada no século XIX a ponto de tornar-se, além de um estado de espírito, um movimento literário, ainda que muito breve, porém, intenso e decisivo quanto àquilo que viria mais tarde no campo da literatura.

Na obra poética de Gomes Leal, como já retratado, houve a confluência das diversas manifestações literárias do século XIX. E delas, por mais que o poeta tenha desejado, não lhe foi possível se desvencilhar, por isso ele foi considerado heteróclito, em cuja produção compósita não nos foi raro encontrar traços românticos, realistas,

simbolistas, inclusive parnasianos. Ficou-nos evidente, todavia, que o tom decadente sobressai, destacando-se.

Embora o título da obra, *Claridades do Sul*, a princípio nos remeta à ideia de clareza, purificação, paz e tranquilidade, constatamos que se trata de fato, de mais uma das ironias do poeta. Traços decadentes, que começam a dar sinais desde a primeira parte da obra, tornam-se mais intensos no decorrer das demais partes, independente do núcleo temático por ele tratado.

Sendo um dos percursos desta pesquisa identificar esse estado de decadência em um núcleo específico – o espaço urbano nos versos de Gomes Leal –, propusemo-nos, *a priori*, investigar em que medida o poeta filtrou esse contexto decadente e o concebeu de forma lírica. Após a análise interpretativa dos poemas no terceiro capítulo, “As Catedrais”, “A Cidade” e “Lisboa”, verificamos que o poeta teve a sensibilidade de perceber as transformações que aconteciam ao seu redor e a propriedade para retratar a face corrompida do espaço urbano em que se encontrava.

Levando em conta que o homem é parte da paisagem e que nesse contexto, sujeito e objeto não se separam, apreendemos que o espaço urbano descrito pelo eu lírico é o estado de espírito do próprio poeta. Notamos, portanto, que este, uma vez parte integrante da paisagem, emana a ela aquilo que dela absorve e nesse processo, tanto sujeito quanto objeto vão se degenerando, o que se reflete diretamente em sua construção poética.

Gomes Leal, em seu estado de profunda melancolia e sensibilidade aguçada, foi capaz de enxergar o contexto decadente em que se encontrava, extraíndo a essência do comum, despercebida pela maioria, desde aldeias, ruelas, ruas, avenidas, praças, fontes, casarões, igrejas – elementos componentes do espaço urbano em que vivia.

É por toda capacidade de revelação lírica contida no poeta e dispensada em seus versos que voltamos a afirmar que a investigação



absoluta de Gomes Leal não se encerra nesta pesquisa. O campo investigativo ainda é vasto e oferece vertentes múltiplas.

Insistimos em sua grandeza como poeta e sua significância no bojo literário do século XIX em Portugal, uma vez que ousou servir-se de uma liberdade poética que viria a ser a força motriz dos movimentos estéticos sucessores.

*Claridades do Sul* é uma obra digna de ser trazida à luz acadêmica não apenas por oferecer elementos inovadores, mas também pela sua dimensão literária: “se nem sempre o conseguiu – ainda assim os justos e os fortes, pela sua vontade, o saberão apreciar. [...] Eis tudo. Mais nada.” (SEABRA PEREIRA, 1998, p.333)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: 1998.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1968
- ALVES, I. F. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. In: ALVES, I. F. & FEITOSA, M. M. M (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- \_\_\_\_\_. , NEGREIROS, Carmem & LEMOS, Masé (Orgs.) . *Literatura e Paisagem em Debate*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- \_\_\_\_\_. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, 2008.
- ANTONIO, J. L. *A poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Ed., 2002.
- ANTONIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2011.
- ARISTÓTELES, HORÁRIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cutrix, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAUDELAIRE, C. *Flores do mal*. Rio de Janeiro: Livraria Edições de Ouro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. A Literatura Portuguesa: Expressão de uma Cultura Nacional? Tradicionalismo e Renovação na Viragem do Século XIX para o Século XX – 1890-1915. In: *Os Homens e os Livros II, Séculos XIX e XX*. Lisboa, Editorial Vergo, 1980.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- BIBLOS – Enciclopédia VERBO das literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Verbo, 1997.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONFÁ, C. E. M. A "intencidade" de Gomes Leal. *Revista Travessias*, n. 6.

BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Paulo (dir.). Nova Águia, *Revista de Cultura para o Século XXI: A Ideia de Pátria*, Sua Actualidade. Nº1, Lisboa, Zéfiro, 1º semestre 2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRACONS, José. *Saber Ver A Arte Gótica*. Tradução Jamir Martins, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CALAFATE, Pedro (org.). *Portugal como Problema. Século XIX: A Decadência*. Vol. III. Lisboa, Fundação Luso-Americana e Público, 2006.

CÂNDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIDADE, Hernâni. *Século XIX: a revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Trad. de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, I. F. & FEITOSA, M. M. M (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

Dicionário de Fernando Pessoa e o modernismo português. Coord. Fernando Cabral Martins. São Paulo, Ed. Leya, 2010.

Dicionário de literatura (Brasileira, Portuguesa e Galega). 3ª. Ed. Direção de Jacinto do Prado Coelho. Porto: Figueirinha, 1976 - 1º Volume.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Eça de Queiroz: realismo português e realidade portuguesa*. São Paulo: HVF Arte & Cultura: 1995.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GOZOLLI, Maria Cristina. *Como Reconhecer a Arte Gótica*. Tradução Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1990.

GULLAR, F. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ISER, W. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, vol. 2.

JAY, M. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la critica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

JUNQUEIRA, I. *A arte de Baudelaire*. In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

LEITE, S. U. A poesia e a cidade. In: *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 13-61.

LIMA, C. L. *Teoria Literária em suas fontes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MACHADO, Álvaro. *Gomes Leal, Baudelaire e pós romantismo finissecular*. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5656.pdf>. Acesso em: 19 julho, 2013.

MENDONÇA, M. R. *As faces do espaço urbano na literatura*. Ensaios e ci., Campo Grande – MS, v. 4, n. 3, p. 69-82, dez. 2000.

MOISÉS, M. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1984.

\_\_\_\_\_. *Presença da literatura portuguesa: romantismo e realismo*. Rio de Janeiro - São Paulo: Difel Difusão Editorial do Livro, 1978.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NEMÉSIO, Vitorino. *Destino de Gomes Leal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1942.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

NOBRE, G. Morte no horizonte: a ausência da paisagem na poesia de Manuel de Freitas e Jude Stefan. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana* da UFF, Vol. 2, nº 2, Abril de 2009, p. 94-100.

OLIVEIRA, Livia de e MARANDOLA Jr., Eduardo. Caminhos geográficos para a literatura. In: ALVES, Ida Ferreira e FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Organizadoras). *Literatura e Paisagem - perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Tradução Olga Savary.

PESSANHA, J. A. M. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, A. et al. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 6. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

\_\_\_\_\_. Diálogos III – *A República*. Trad. de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PRESCOTT, Vera Lúcia dos Santos Rocha. *A decadência nacional de fim-de-século. Estudo sobre Guerra Junqueiro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2009. 129 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras/Departamento de Estudos Românicos, Lisboa, 2009.

QUADROS, António. *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*. Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. -J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Sujeito, tempo e espaço ficcionais: *introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 3ª. Edição. Porto: Porto Editora, s/d.

SARLO, B. Modernidad y mescla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELLUZZO, A. M. de M. (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

SCHORSKE, C. E. *La Idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler*. Revista Punto de Vista, Buenos Aires, n. 30, jul/out. 1987.

SOUZA, Adalberto de Oliveira (org.). *Entre as barreiras e o ilimitado: reflexões sobre a modernidade e a pós-modernidade na literatura*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SUBIRATS, E. *Paisagens da solidão: ensaios sobre filosofia e cultura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986.

UNGARETTI, G. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. Trad. de Liliana Laganá, Lucia Wataghin e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Imaginário, 1994.