

**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Delfina de Araújo Madureira

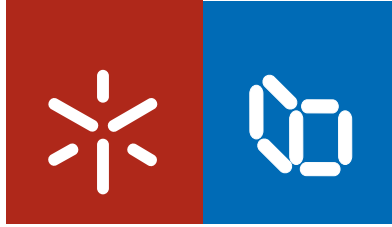
***Sehnsucht e Saudade***  
**Para uma história comparada do *pathos***

*Sehnsucht e Saudade*  
Para uma história comparada do *pathos*

Delfina de Araújo Madureira

UMinho | 2008

Dezembro de 2008



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Delfina de Araújo Madureira

***Sehnsucht e Saudade***  
**Para uma história comparada do *pathos***

Tese de Doutoramento  
Ramo em Ciências da Literatura  
Área de Conhecimento de Literatura Comparada

Trabalho efectuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Orlando Alfred Arnold Grossegeesse**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Em memória de  
meus pais

A meus irmãos

A Rodrigo e a Joana

## Agradecimentos

Na realização deste trabalho, devo expressar o meu reconhecimento e gratidão ao Professor Doutor Erwin Koller que me proporcionou conhecer o meu Orientador, Professor Doutor Orlando Grossegeese, a quem devo todo o incentivo, o apoio, a orientação paciente e o rigor no percurso deste projecto.

## Resumo

Partimos da tese fundamental de uma construção cultural comparável de *Sehnsucht* e *Saudade*, sentimentos definidos na lógica de um *pathos* natural (não-retórico, original) e funcionalizados na lógica de um *pathos* nacional a partir da situação de crise vivida nos finais do século XVII. O entendimento do *sublime* como sentimento grego numa situação de crise permite uma reinterpretação da história da recepção do *sublime* que se afasta de uma visão dominada pela concepção iluminista universal do *sublime* como prova da liberdade humana perante o perigo. A relevância atribuída à estetização da dor e à faculdade contemplativa (Schiller) permitem a definição de um *entusiasmo* triste, sob o impacto do conceito de *joy of grief* e do *ossianismo*. Consideramos este momento evolutivo importante para poder articular a história da recepção do *sublime* com a génese de *Sehnsucht* e *Saudade* como sentimentos valiosos: num momento de crise, a transposição elegíaca do sentimento de perda combina-se com o sentimento original de pertença ao lugar e com o culto da memória colectiva, projectando um passado idealizado para o futuro. Esta configuração é entendida como *pathos* natural, funcionável para um *pathos* nacional, nomeadamente em culturas que nos séculos XIX e XX conservam a noção de Império supranacional, como é o caso da cultura alemã e portuguesa, respectivamente. No caso da Alemanha pós-guerra e pós-holocausto, a crítica desta fixação foi muito mais severa do que no caso do Portugal pós-salazarista. A crítica da construção cultural do sentimento, nomeadamente a passagem de *pathos* natural para *pathos* nacional, é considerada a fase mais recente de uma história comparada do *pathos* que este estudo desenvolve numa análise de discursos teóricos (filosóficos e filológicos) e textos líricos.

Contrariamente ao discurso que destaca a dimensão épica na construção da identidade nacional, com base no conceito da epopeia nacional [*Nationalepos*] que o Romantismo alemão desenvolveu a partir da recepção de *Os Lusíadas*, privilegiamos neste estudo a interacção entre filosofia e poesia para a construção cultural de *Sehnsucht* e *Saudade*, sentimentos valiosos para ‘trabalhar’ momentos de crise. Em vez de reproduzir o tradicional discurso de história literária nacional que defende as referidas construções como próprias do país e do povo, a abordagem de história comparada permite uma geografia transcultural e interliterária, que realça a importância de relações de recepção recíprocas, de um modo directo ou indirecto,

para desenvolver conceitos declarados originais numa determinada cultura e literatura nacional.

Após a análise comparada de discursos teóricos segue uma análise de um *corpus* de poesia alemã e portuguesa, com textos significativos na construção, modificação e desconstrução de *Sehnsucht* e *Saudade*, que procura determinar fases evolutivas no campo da lírica.

## SUMMARY

Starting with the basic proposition of a comparable cultural construction of *Sehnsucht* and *Saudade*, sentiments defined in the logic of a natural *pathos* (non-rhetorical, original) and functionalised within the logic of a national *pathos* stemming from the crisis situation experienced at the end of the 17<sup>th</sup> Century. Recognition of the *sublime* as a Greek sentiment in a crisis situation enables a reinterpretation of the history of the reception of the *sublime* that deviates from a vision dominated by the universal illuminist conception of the *sublime* as proof of human liberty in the presence of danger. The relevance attributed to the aesthetisation of pain and to contemplative faculty (Schiller) enables the explanation of sad *enthusiasm*, under the impact of the concept of *The Joy of Grief* and *Ossianism*. We consider this evolutionary moment important in order to be able to articulate the history of the reception of the *sublime* with the genesis of *Sehnsucht* and *Saudade* as valuable sentiments: in a moment of crisis, the elegiac transposition of the sentiment of loss combines with the original sentiment of belonging to the place and with the cult of collective memory, projecting an idealised past into the future. This configuration is known as natural *pathos*, which functions as national *pathos*, namely in cultures that in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries preserved the notion of a supranational Empire, as in the case of German and Portuguese culture respectively. In the case of post-war and post-holocaust Germany, criticism of this fixation was much more severe than in the case of post-Salazar Portugal. Criticism of the cultural construction of the sentiment, namely the passage from natural *pathos* to national *pathos*, is considered the most recent phase of a compared history of *pathos* that this study is developing in an analysis of theoretic discourses (philosophical and philological) and lyrical texts.

Contrary to the discourse that places emphasis on the epic dimension in the construction of national identity, based on the notion of national epic poetry (National Epics) that German Romanticism developed from the reception of *Os Lusíadas*, in this study we favour the interaction between philosophy and poetry for the cultural construction of *Sehnsucht* and *Saudade*, which are valuable sentiments to ‘work through’ moments of crisis. Instead of reproducing the traditional discourse of national literary history that defends said constructions as belonging to the country and the people, the compared history approach allows a transcultural and interliterate geography that highlights the importance of the relationships of reciprocal reception,



either directly or indirectly, to develop concepts considered original in a given culture and national literature.

After the compared analysis of theoretical discourse there follows an analysis of a *corpus* of German and Portuguese poetry, with texts that are important for constructing, modifying and deconstructing *Sehnsucht* and *Saudade*, which seeks to determine the evolutionary phases in the field of lyric poetry.

## Zusammenfassung

Wir gehen von der grundlegenden These einer vergleichbaren kulturellen Konstruktion von *Sehnsucht* und *Saudade* aus, handelt es sich dabei doch um zwei Gefühlsbezeichnungen, die sich zunächst im Sinne eines natürlichen (nicht rhetorischen, ursprünglichen) *Pathos* definieren ließen und infolge der Krisensituation, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts spürbar wurde, im Sinne eines nationalen *Pathos* funktionalisiert wurden. Begreift man das *Erhabene* als ein „griechisches“ Gefühl im Moment der Krise, so erlaubt dies eine Neuinterpretation der Rezeptionsgeschichte des *Erhabenen*, die sich von der durch die Aufklärung geprägten Sichtweise abwendet, welche im *Erhabenen* einen Beweis für die Freiheit des Menschen angesichts der Gefahr zu erkennen meinte. Die Bedeutung, die der Ästhetisierung des Leidens und der kontemplativen Befähigung (Schiller) beigemessen wird, ermöglicht die Definition eines wehmütigen *Enthusiasmus* in Anlehnung an den Begriff des *joy of grief* und des *Ossianismus*. Wir sehen darin einen wichtigen Entwicklungsschritt, der es uns gestattet, einen Zusammenhang zwischen der Rezeptionsgeschichte des *Erhabenen* sowie der Entstehung von *Sehnsucht* und *Saudade* als wirksame Gemütsbewegungen herzustellen: In Krisenzeiten verbindet sich die elegische Umsetzung von Verlustgefühlen mit dem originären Gefühl einer bestimmten lokalen Zugehörigkeit und dem Kult des kollektiven Gedächtnisses, was mit der Projektion einer idealisierten Vergangenheit in die Zukunft einhergeht. Ein derartiges Zusammenspiel wird als natürliches *Pathos* aufgefasst, das sich jedoch im Sinne eines nationalen *Pathos* funktionalisieren lässt, und zwar insbesondere in solchen Kulturkreisen, die noch im 19. und 20. Jahrhundert an der Vorstellung eines über die eigene Nation hinausweisenden Reichs festhielten, wie dies damals sowohl dem deutschen als auch dem portugiesischen Denken entsprach. Im Falle Deutschlands fiel die Kritik an einer solchen Fixierung nach der Erfahrung des 2. Weltkriegs und des Holocausts wesentlich härter aus als im postfaschistischen Portugal. Die Kritik der kulturellen Konstruktion von Gefühlen, insbesondere was den Übergang vom natürlichen zum nationalen *Pathos* betrifft, gilt als die jüngste Phase der vergleichenden *Pathos*-Geschichte, die im Rahmen dieser Studie anhand der Analyse theoretischer (philosophischer und philologischer) Schriften sowie lyrischer Texte untersucht wird.

Im Gegensatz zu dem Diskurs, der die epische Dimension bei der Konstruktion nationaler Identitäten unterstreicht, indem er sich auf den Begriff des

*Nationalepos* beruft, wie er auch in der deutschen Romantik bei der Rezeption von Camões' *Lusiaden* weiterentwickelt wurde, ziehen wir es in der vorliegenden Studie vor, unser Augenmerk auf die Wechselwirkung zwischen Philosophie und Dichtkunst zu richten, wenn es um die Konstruktion von *Sehnsucht* und *Saudade* als wirksame Gefühle zur Bewältigung von Krisenmomenten geht. Anstatt dem traditionellen Diskurs der Literaturgeschichte zu folgen, der besagte Konstruktionen als Erscheinungen begreift, die einem bestimmten Land und Volk eigen sind, ermöglicht der Zugang über die vergleichende Geschichtsforschung ein transkulturelles, transliterarisches Gesamtbild, das die Bedeutung der wechselseitigen (direkten oder indirekten) Beziehungen bei der Rezeption unterstreicht, um Begriffe zu entwickeln, von denen behauptet wird, sie seien in einer bestimmten nationalen Kultur oder Literatur verwurzelt.

Im Anschluss an eine vergleichende Analyse theoretischer Schriften folgt die Analyse eines Korpus von Werken der deutschen und portugiesischen Dichtkunst, mit denen sich in aussagekräftiger Form die Konstruktion, Modifizierung und Dekonstruktion der Begriffe *Sehnsucht* und *Saudade* beleuchten lässt, die einzelne Entwicklungsstadien auf dem Gebiet der Lyrik zu bestimmen versucht.

***Sehnsucht e Saudade***  
**Para uma história comparada do *pathos***

0. Introdução-----1

**Parte A**

**História comparada dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade***

**I. Do *sublime* e do *entusiasmo* à teorização de *Sehnsucht* e *Saudade***

1. A historicidade do *sublime* -----13  
2. O sentimento da perda e o *entusiasmo*: o *sublime* melancólico-----19  
3. Situações de crise e a ‘construção’ de sentimentos-----22  
4. A geografia do ‘sentimento original’-----29

**II. História da recepção do *sublime* como Pré-História**

1. Do discurso sobre o *sublime* à escrita *sublime*-----34  
2. A dor como base-----43  
2.1. Bodmer: *Poetische Raserey e Das Ungestüme*-----43  
2.2. Burke: *Terror e delight*-----45  
2.3. Kant: os limites da razão e a tristeza como afecto vigoroso-----47  
2.4. Schiller: o *sublime-pavoroso* como prova da liberdade -----52  
2.5. O ‘repertório’ de dor e sofrimento: entre *sublime-pavoroso* e *sublime-contemplativo*-----57  
3. O *sublime* romântico-----62  
4. Conclusão-----66

**III. História dos discursos sobre *Sehnsucht***

1. Do *Pathos* natural ao *pathos* nacional-----67  
2. Apoteose romântica-----70  
3. Ironização do conceito romântico-----75  
4. Psicanálise, filosofia e política-----76  
5. Crítica do discurso-----78  
6. Conclusão-----81

#### **IV. História dos discursos sobre *Saudade***

1. Teoria medieval e barroca	
1.1. D. Duarte-----	84
1.2. Duarte Nunes de Leão-----	86
1.3. D. Francisco Manuel de Melo-----	87
2. Arcádia Lusitana	
2.1. Filinto Elísio-----	90
2.2. José Anastácio da Cunha-----	93
2.3. Marquesa de Alorna-----	94
2.4. Francisco Freire de Carvalho-----	95
3. Mitificação romântica do ‘sentimento original’-----	96
4. Teoria da decadência e ânsia messiânica-----	99
5. A etnografia: Jorge Dias-----	108
6. Crítica do discurso: Eduardo Lourenço/ José Gil-----	109

#### **V. Perspectivas recíprocas: discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade***-----122

1. O <i>sublime</i> e a <i>Sehnsucht</i> no discurso português-----	122
1.1. Kant / Schiller: Garrett e Herculano-----	124
1.2. Goethe: Garrett-----	126
1.3. Schlegel: Garrett-----	129
1.4. Heine: Lopes de Mendonça-----	132
1.5. Romantismo Alemão / Schlegel: Renascença Portuguesa / Teixeira de Pascoaes-----	137
1.6. Romantismo Alemão na Renascença Portuguesa: Pinharanda Gomes--	139
1.7. Kant/ Schiller/ Hölderlin/ Heidegger: Eduardo Lourenço-----	141
2. O conceito de <i>Saudade</i> no discurso alemão.	
2.1. Camões: Schlegel-----	143
2.2. Garrett: Graf von Schack-----	148
2.3. Teixeira de Pascoaes: Carolina Michaëlis-----	150
2.4. Teixeira de Pascoaes: Vigoleis Thelen-----	152
2.5. Miguel de Unamuno: Reinhold Schneider-----	154

VI. Conclusão-----	157
--------------------	-----

## **Parte B**

### **Génese e tradição de *Sehnsucht e Saudade* no discurso lírico**

I. O «fim da retórica» e a lírica nova-----	159
II. Génese e tradição de <i>Sehnsucht</i> no discurso lírico	
1. Johann Wolfgang Goethe: <i>Lied der Mignon; Selige Sehnsucht</i> -----	162
2. Friedrich Schiller: <i>Nänie; Sehnsucht</i> -----	166
3. Friedrich Leopold von Hardenberg (Novalis): <i>An Tieck</i> -----	170
4. Clemens Brentano: <i>Des Spinnerin Nachtlid; Was reif in diesen Zeilen steht</i> -----	171
5. Ludwig Tieck: <i>Glosse</i> -----	176
6. Joseph von Eichendorff: <i>Sehnsucht; Mondnacht; Denkst Du des Schlosses noch auf stiller Höh?</i> -----	177
7. Heinrich Heine: <i>Sehnsucht; Sehnsüchtelei</i> -----	183
8. Rainer Maria Rilke: <i>Mir zur Feier</i> -----	186
9. H.M.Enzensberger: <i>Von der Algebra der Gefühle; Polaroid, zerfließend</i> ---	189

### **III. Génese e tradição da *Saudade* no discurso lírico**

1. Bocage: <i>Camões, grande Camões, quão semelhante.</i> -----	192
2. Filinto Elísio: <i>Odes</i> -----	194
3. Almeida Garrett: <i>Estes Sítios!</i> -----	203
4. Antero de Quental: <i>Unnennbar; Saudades Pagãs</i> -----	206
5. Teixeira de Pascoaes: <i>Canção Saudosa</i> -----	215
6. Manuel Alegre: <i>Trova do vento que passa; É preciso saber por que se é triste.</i> -----	222

IV. Considerações Finais -----	227
--------------------------------	-----

Bibliografia-----	230
-------------------	-----

## 0. – Introdução

*Sehnsucht* e *Saudade* são palavras que, no entendimento geral, expressam essências inconfundíveis de sentimento, atribuídas a culturas específicas, à alemã e à portuguesa, respectivamente. Esta analogia convida, desde já, à análise comparativa da história de dois sentimentos, ou precisamente de dois conceitos de sentimento, que se costumam definir como incomparáveis e intraduzíveis. Tanto a *Sehnsucht* como a *Saudade* denominam um sentimento doloroso específico e referem-se às expressões artísticas e literárias, nomeadamente líricas, deste sentimento. Obviamente existem mais conceitos culturais de sentimento doloroso comparáveis a *Sehnsucht* e *Saudade*, tais como a *morriña* galega ou a *dór* romena.<sup>1</sup> Precisamente esta pluralidade é explorada pela ‘Filosofia da Saudade’ (Botelho / Teixeira, 1986; orgs.) que chega a considerar a *Saudade* uma expressão autóctone destacada dum sentimento universal (vd. Queiruga, 1982: 624). Na nossa leitura da história da *Saudade*, a própria exploração comparativa, cultivada a partir do fim do século XIX, com participação significativa de Carolina Michaëlis de Vasconcelos que faz uma comparação com a *Sehnsucht*, é entendida como parte integrante da evolução de discursos que constroem esta essência inconfundível de ‘sentimento português’ em interação com sistemas comunicativos em fases historicamente definidas, nomeadamente a partir do Romantismo. No âmbito da cultura alemã, este movimento de renovação filosófica e literária de alcance europeu é o maior responsável pelo desenvolvimento da *Sehnsucht* como um sentimento ao mesmo tempo universal e característico da ‘alma germânica’, divulgado neste sentido graças sobretudo à doutrinária Madame de Staël em *De L’Allemagne* (1810) e através de poemas bem conhecidos de Goethe (“Lied der Mignon”) e Eichendorff (“Sehnsucht”).

A nossa abordagem comparativa de *Sehnsucht* e *Saudade* como fenómenos textuais, no sentido mais lato, focalizando os discursos no campo permeável entre filosofia e poesia<sup>2</sup>, distingue-se, portanto, completamente das abordagens filosóficas ou de história literária

---

<sup>1</sup> Optamos por escrever os dois conceitos fulcrais, tratados neste estudo, em itálico e com maiúscula inicial, destacando-os assim doutros conceitos, em itálico.

<sup>2</sup> Basta lembrar a definição da poesia na *Poética* aristotélica como “algo de mais filosófico e mais sério do que a história” (cap. IX; *ed.cit.*: 115).

nacional que tradicionalmente contribuem para a coesão de culturas (conceitos, valores e cânones). É precisamente esta dimensão discursiva que importa analisar, numa perspectiva comparativa, - uma dimensão que engloba a própria funcionalização filosófica e até política destes sentimentos como característica de fases históricas. Ao longo dos séculos XIX e XX a base de filosofia romântica é complementada ou até substituída por teorias modernas de evolução genética combinadas com antropologia e etnologia e, posteriormente, de psicologia colectiva. Esta evolução conduz directamente à crítica destes conceitos culturais de ‘sentimento nacional’ e à sua desconstrução, designadamente após a Segunda Guerra Mundial e nos contextos da internacionalização e globalização que desvalorizam estes conceitos por serem ‘contaminados’ pelos nacionalismos, não só considerados obsoletos mas também responsabilizados, pelo menos em parte, pela crise da civilização ocidental moderna que se manifesta, levado ao seu extremo, no Holocausto. Com isto, também se questiona profundamente a ‘cultura do sentimento’ [Gefühlkultur].<sup>3</sup> A análise crítica da globalização que parte da observação da resistência e da capacidade de renovação de comunidades que afirmam a sua identidade através de mito e sentimento, implica também uma revalorização de espaço social e cultural ‘atrasado’ face à temporalidade acelerada de um espaço público intelectual internacionalizado (a partir do conceito privilegiado da modernidade urbana). Neste sentido, a nossa tese combina a história das emoções como construções culturais com uma historiografia de cultura e literatura comparadas, situando-se no contexto dos *Cultural Turns* que foram surgindo na sequência do *Linguistic Turn* (Bachmann-Medick, 2006).

A nossa investigação acerca da história dos discursos que constroem *Sehnsucht* e *Saudade* como sentimentos essenciais para a identidade cultural alemã e portuguesa, procura dar resposta à pergunta sobre analogias, diferenças e possíveis nexos nesta evolução, dando maior atenção às relações de recepção, nomeadamente através de tradução

---

<sup>3</sup> Conceito de Hermann Boeschstein (1966). A tentativa de harmonizar as diferenças fundamentais entre “Auschwitz, Dresden, Hiroshima” como “catástrofes da nossa cultura” (*idem*: 323-33) demonstra bem a reflexão conservadora acerca da continuidade de *Gefühlkultur* na Alemanha pós-guerra sob o signo da *Neue Geborgenheit* [Novo Aconchego] de Otto Friedrich Bollnow (1955), com a pretensão de superar o existencialismo (*idem*: 342-343). Totalmente oposta é a posição de Th. W. Adorno que teve maior eco na história da crítica do discurso da identidade alemã e do discurso lírico (*vd.* cap. I.2 e III.5 da parte A).



e citação directa ou indirecta, seguindo o conceito de Hans Robert Jauß (1970) acerca da história da literatura como história da recepção que transcende as limitações de literatura nacional.

A nossa abordagem fundamental é a análise comparativa destes discursos no contexto da história do *pathos*, a partir da recepção dos modelos da Antiguidade Clássica no Renascimento, tendo igualmente em consideração as interligações com a história do *entusiasmo*, desde Platão e Aristóteles (*Poética*, XVII) no que se refere à criatividade artística. Os termos de *hypsos* e *ekstasis* no tratado *Peri hypsous* de Longinus<sup>4</sup> (século I d.C.) juntam estas duas tradições num novo conceito de retórica, no qual “a elevação do orador se deve à *ekstasis*, um termo comumente utilizado na Grécia antiga para descrever estados mentais para além da razão (*logos*).”<sup>5</sup>

Conceito sucessor da *ekstasis*, o *entusiasmo* denomina um estado de exaltação que eleva. Já em Platão, este estado implica uma componente de sofrimento e dor que permite a ligação com a história da *melancholia*. Este conceito deve a sua origem à interpretação da “bílis negra” da medicina hipocrática como disposição favorável para a filosofia e para a poesia, num fragmento tradicionalmente atribuído a Aristóteles (*Problema XXX*, 1), mas na realidade escrito por Teofrasto de Eresos. Entendida como uma espécie de *entusiasmo* triste, desde o Neoplatonismo de Marsilio Ficino em *De vita triplici* (1482-89), a *melancholia* passa por sucessivas reinterpretações desde o Romantismo até aos nossos dias.

É a definição schilleriana do sentimento do *sublime*, no ensaio “Über das Erhabene” (1801), como “um sentimento misto (...) composto por um *estado dorido*, que no seu grau supremo se exprime como um arrepio, e por um *estado alegre*, que pode intensificar-se até ao encanto”<sup>6</sup>, que corrobora o nosso ponto argumentativo para uma análise de *Sehnsucht* e *Saudade* como concepções culturais comparáveis, interligadas por relações de recepção,

---

<sup>4</sup> Falamos de ‘Longinus’, seguindo o uso mais comum (a alternativa seria falar de ‘Pseudo-Longinus’). Até à prova de Georg Kaibel em 1899, o filósofo Dionysios Cassius Longinus (210-273) foi tido como autor do tratado *Peri hypsous*. Na actualidade, desconhece-se o seu autor verdadeiro.

<sup>5</sup> “The elevation of the speaker in *Peri Hypsous* is in *ekstasis*, (...), a term commonly used in ancient Greek to describe mental states beyond reason (*logos*).” (O’Gorman, 2004: 3).

<sup>6</sup> Tradução Teresa Rodrigues Cadete (Schiller, 1997: 222). “Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von *Wehsein*, das sich in seinem höchsten Grad als Schauer äussert, und von *Frohsein*, das bis zum Entzücken steigen kann (...).“ (Schiller, SW, vol. 5: 796).

directas ou indirectas, e inscritas na história europeia do *pathos*. Schiller fala de “estado dorido” [Wehsein], utilizando um conceito próximo da melancolia.<sup>7</sup> Já no ensaio anterior “Vom Erhabenen” (1793), que nasce directamente da leitura da *Kritik der Urteilskraft* (1790) kantiana, a fruição estética da dor implica também um *entusiasmo* específico capaz de imaginar o sofrimento e de suscitar um sentimento de *sublime*, nomeadamente do *sublime-pavoroso*<sup>8</sup> [Pathetischerhabene], harmonizado com o *sublime-contemplativo*, através da imaginação artística e poética do sofrimento.<sup>9</sup>

É precisamente esta harmonização e a valorização do entusiasmo neste contexto que relaciona, na evolução do pensamento schilleriano, “Vom Erhabenen” (1793) com “Über naive und sentimentalische Dichtung” (1795). Especial destaque merece a função atribuída à poesia sentimental elegíaca, fundamental para a nossa tese da interacção entre a evolução do conceito do *sublime* e a construção dos ‘sentimentos originais’ de *Sehnsucht* e *Saudade*.

A grande recepção dos textos ossiânicos nas ‘traduções’ de James Macpherson, que se manifesta na proliferação de traduções e comentários por toda a Europa, explica-se precisamente pelo interesse no enaltecimento do prazer do sofrimento. Deste modo, o “Wehsein” de Schiller intensifica-se para “Wehmut” e “Wonne der Tränen“, sob o impacto do conceito de *joy of grief*, potenciado pelo *ossianismo* que entendemos como fenómeno decisivo para uma articulação entre a história do *sublime* e a génese de *Sehnsucht* e *Saudade*, porque nele se combinam, exemplarmente, a transposição elegíaca do sentimento de perda e o culto da memória colectiva, num momento de crise. É neste contexto que a recepção da obra camoniana por Friedrich Schlegel merece ser reapreciada. Ela constitui um primeiro elo significativo no relacionamento mútuo luso-alemão das construções de ‘sentimento nacional’, ao qual corresponde, no sentido oposto, a recepção do Romantismo schlegeliano pela Marquesa de Alorna, apelidada por Alexandre Herculano de Madame de

---

<sup>7</sup> A tradução americana do ensaio fala de “melancholy” e “joyousness” (Schiller, 1988: 42).

<sup>8</sup> Contrariamente à tradução portuguesa dos escritos teóricos de Schiller por Teresa Cadete (1997) que traduz para *sublime patético*, nós optámos pelo termo *sublime-pavoroso*, seguindo a sugestão de José Manuel Heleno (2001: 125) e evitando assim a palavra “patético”, no uso actual desvalorizada. Pela mesma razão mantemos o termo *pathos*, sem tradução portuguesa.

<sup>9</sup> “Nur alsdann, wenn das Leiden entweder blosser Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, dass es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, (...)“ (Schiller, SW, vol. 5: 509)

Staël portuguesa. Estas perspectivas recíprocas merecem a nossa maior atenção na tentativa de definir uma história comparada do *pathos*.

A argumentação de Glenn W. Most, na sua conferência “After the Beautiful” em Chicago (1999), servirá de ponto de partida para a nossa reflexão sobre o sentido de uma história comparada de *Sehnsucht* e *Saudade*. Da mesma forma como Most se interroga se todos os seres humanos em todos os tempos sentiram o *sublime*, podemos interrogar-nos sobre a historicidade de outros complexos emocionais que tiveram e continuam a ter um papel importante na estética, na cultura e na literatura. Já no caso do *hypsos*, traduzido em todas as línguas europeias a partir do *sublimis* latino, verificamos as dificuldades de tradução e as possibilidades de redefinição e diferenciação (sem e com tradução), criando e modificando conceitos importantes para culturas e literaturas nacionais, nomeadamente nos séculos XVIII e XIX.

Nos casos dos conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade* acontece precisamente o contrário, porque eles nascem de definições de emoções específicas, inconfundíveis ou até exclusivas de povos e nações, culminando no *dogma* da inexistência de tradução adequada. No entanto, é precisamente este dogma que deu motivação para este estudo comparativo. Até à actualidade existe a dicotomia entre posições que procuram comprovar a originalidade de essência cultural e outras que a questionam, com argumentos da natureza universal humana.

Tal como no caso do *sublime*, coloca-se ainda a questão da constância através das épocas: será que todos os alemães em todos os tempos sentiram a *Sehnsucht* tal como todos os portugueses em todos os tempos a *Saudade*? Como é possível definir a sua diferença ou a sua semelhança? *Sehnsucht* e *Saudade* existem como essências intemporais?<sup>10</sup>

São perguntas que se relacionam directamente com a criação de identidade nacional através da definição de um ‘repertório de emoções’ [Gefühlshaushalt]<sup>11</sup> específico para cada povo e nação. A partir do momento em que se define uma comunidade não só como imaginada, conforme o conceito de Benedict Anderson (1991), mas também como sentida (Almeida, 1995) é possível estabelecer uma ligação entre a ‘construção’ de sentimentos e a

---

<sup>10</sup> Cf. o ponto de partida de Andrés Torres Queiruga (1982: 571): “fálase sempre de idéntico fenómeno cando se fala de saudade?”

<sup>11</sup> Sobre este conceito *vd.* nota 24.

‘construção’ de identidade cultural. Neste sentido, analisaremos, numa primeira parte A, discursos que contêm indicações ou reflexões sobre *Sehnsucht* e *Saudade*, muitas vezes, por sua vez, de uma forma culturalmente específica, interligando-as com a história da recepção do *sublime*. Nesta recepção, (re)conciliam-se as duas variantes do *sublime*, o *sublime-pavoroso* ou *pathos* e o *sublime-contemplativo* ou *ethos*. O primeiro torna-se importante porque permite definir o sofrimento e a dor representados (= objecto) e ‘sentidos’ (= sujeito) como base principal de um sentimento que – graças ao segundo – se desenvolve, com base no impulso de representação, como moral, social e artisticamente valioso, dependendo em grande parte da actividade própria do ânimo (*entusiasmo*). Basta interligar estas categorias schillerianas com uma cultura de memória e de pertença original (povo, terra) para compreender a *Sehnsucht* e a *Saudade* numa história comparada do *pathos* e do *ethos*. Ambas obedecem a princípios comparáveis de ‘construção’ relativamente (1) ao carácter e à funcionalidade do sentimento específico e (2) a sua definição essencialista.

Como sentimentos de dor que elevam, ambos foram ancorados numa relação profunda com o lugar da pertença original. É esta componente, característica que confere a ambos, *Sehnsucht* e *Saudade*, um papel primordial na construção de um sentimento específico de povo / nação como elemento de uma *representação* da identidade cultural (nacional)<sup>12</sup>, um elemento de um *sublime* específico, produzido e afirmado por discursos que deixaram as suas marcas na memória colectiva. A maioria destes discursos baseiam-se num conceito de cultura teorizado no fim do século XVII que se tornou central a partir da teoria herderiana em *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91). Conforme Herder, cultura é caracterizada por três momentos: fundamento étnico, homogeneidade social e delimitação face a outra cultura, garantindo, deste modo, a especificidade de um povo num território definido, como se fosse uma ilha. Esta noção, largamente divulgada, repercute ainda ao longo do século XX quando vão surgindo outros

---

<sup>12</sup> Colocamos sempre “cultural” em primeiro lugar, por considerá-lo, do ponto de vista analítico, mais correcto: “o conceito de estado está, na prática, misturado com o de nação e todos sabemos que as alterações provocadas por vicissitudes históricas nas fronteiras dos estados não correspondem às concomitantes alterações da nação.” (Almeida, 1995: 73). No entanto, a maioria está habituada ao termo mais utilizado de identidade nacional (a seguir colocado entre parênteses), sem questioná-lo.

conceitos como a *interculturalidade* e a *transculturalidade*<sup>13</sup> bem como a consciência de que as identidades culturais não são essências, mas representações e construções discursivas, tal como também, parcialmente, as próprias emoções. É precisamente neste contexto teórico dos *Cultural Turns* que propomos analisar uma história das emoções como construções culturais, analisando numa abordagem transcultural os discursos que defendem a existência de um sentimento típico para um povo.

É com certeza sintomático que o conceito de cultura que Herder teorizou, nascera num país onde fundamento étnico, homogeneidade social e delimitação não garantem inquestionavelmente a especificidade de um povo num território definido. Assim, a identidade nacional tornou-se um projecto – ao contrário do caso português. Em Portugal existe uma consistência secular de identidade cultural coesa, só havendo uma divisão interna entre o Portugal continental, com uma hierarquia clara entre cultura regional e cultura superior (nacional)<sup>14</sup>, bem delimitado face à vizinha Espanha, e os arquipélagos, fundamento e resto duma identidade maior ultramarina, mas também com traços próprios, na Madeira e nos Açores. No entanto, continua esta identidade maior como projecto – o que Eduardo Lourenço (1978) chamou de “hiperidentidade”. Significativamente, o exílio e a expansão são experiências que, conforme o discurso da ‘filosofia portuguesa’, pautaram o sentimento identitário da *Saudade*.

Tal como a *Sehnsucht* atingiu um lugar proeminente na representação de um sentimento doloroso alemão, a representação portuguesa da *Saudade* ficou também centrada na definição de uma dor ancorada no sentimento da pertença ao lugar: é o sentimento da ausência deste lugar, nas dimensões de espaço e tempo, que alimenta a dor e permite a sua sublimação. No caso da *Sehnsucht*, esta construção torna-se logo polivalente, por tocar em muitas identidades culturais e até nacionais, por exemplo, da Áustria, da Renânia ou da Saxónia. São identidades parcialmente autónomas, interligadas e concorrentes, como no caso mais emblemático do antagonismo entre identidade prussiana e bávara. Neste âmbito, nasce um conceito primitivo da transculturalidade, portanto um

---

<sup>13</sup> *Vd.* a definição sucinta destes conceitos em Wolfgang Welsch (1995).

<sup>14</sup> Por exemplo conforme a definição de Jorge Dias (1950), com a base herderiana e uma funcionalização política bem patentes no conceito de uma “cultura superior” (*cf.* Dias, 1948) que ainda analisaremos.

*conceito pragmático de cultura*<sup>15</sup> que, na actualidade, entra no discurso europeísta. No entanto, é o anseio pela ‘grande pátria’ que torna a *Sehnsucht* um sentimento de coesão nacional. Este sentimento é funcionalizado como meio da sua concretização política a partir do início do século XIX, com a missão de harmonizar a pluralidade de identidades culturais através da mistificação de *Heimat* e *Vaterland* (maior), exemplarmente expressa no poema “Was ist des Deutschen Vaterland?” (1813) de Ernst Moritz Arndt. Neste contexto, é significativa a tradição do dogma de intraduzibilidade que abrange não só *Sehnsucht* mas também *Heimat* (Carl Jakob Burckhardt, 1954; *apud* Bausinger, 2000: 72).

Ao longo de todo o século XX, com a queda dos nacionalismos românticos, passando pela transformação mais ou menos totalitarista, tanto a *Sehnsucht* como a *Saudade* perderam a dignidade da missão de outrora. As representações destes sentimentos acabam por transformar-se também em *kitsch*, tal como Glenn W. Most constata para a evolução do *sublime* em geral (Most, 2001: 125). Esta ideia de declínio e as tentativas de regeneração conduzem à reflexão geral acerca da pergunta: significará o *sublime* uma noção única e permanente, definível através de uma antropologia universal a partir de Burke, Kant e Schiller, ou será antes um denominador aproximadamente comum de uma pluralidade de definições afins numa evolução histórica europeia? Qual a relação entre esta evolução e o surgimento de conceitos de ‘sentimento elevado’, comumente considerados originais e próprios de povos e nações, a partir do Pré-Romantismo? Estas perguntas implicam não só uma analogia mas também uma *conexão estrutural e histórica* entre o *sublime* e os conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade* numa fenomenologia histórica e numa história de discursos constituída através de processos de recepção activa e de canonização, seguindo as reflexões de Hans Robert Jauß (1970): se o novo não é só uma categoria estética mas também uma categoria histórica, as questões centrais são “quais os momentos históricos que produzem a novidade de um fenómeno literário, em que medida esta novidade pode ser apercebida no momento histórico, que distanciamento, percurso ou desvio da compreensão é necessário para a sua concretização e, finalmente, se o momento da sua plena actualização teve tanto efeito que ele conseguiu mudar a forma de olhar para a

---

<sup>15</sup> *Pragmatischer Kulturbegriff*, inspirado por Ludwig Wittgenstein, em Wolfgang Iser (1995: 43).

antiguidade, portanto a canonização do passado literário.”<sup>16</sup> Esta abordagem da estética da recepção conduz à revalorização de todos os processos de tradução ou adaptação, contribuindo, assim, para a história de discursos considerados ou universais (neste caso, nomeadamente o *sublime*) ou originais, até intraduzíveis.

A abordagem pós-estruturalista de Peter de Bolla (1989) em *The Discourse of the Sublime* inspira a nossa análise de *Sehnsucht* e *Saudade* como fenómenos textuais. Com base nas teorias de Foucault e Derrida, De Bolla empreende uma ‘leitura’ da história do *sublime* como tentativa cada vez mais sofisticada de lidar com a ideia de não existir nada para além do texto. No discurso do *sublime* há um processo de consciencialização de que todas as origens, tal como Deus, natureza ou razão não passam de ‘construções’ do poder combinatório da linguagem. Argumentamos que este processo se afirma tanto no discurso sobre o *sublime* (filosofia, história literária) como no discurso *sublime* (criação literária, sobretudo lírica), argumentação essa que fundamenta a estrutura da nossa tese (Parte A e B). A nossa abordagem da evolução, centrada na tríade de poesia, filosofia e religião (heterodoxa), segue ao pensamento referido de Onésimo T. Almeida acerca da importância das ‘comunidades do coração’ face à sua constituição através da narração e da imaginação conforme *Nation as Narration* de Homi K. Bhabha (1990) e *Imagined Communities* de Benedict Anderson (1993). Deste modo, ela se distingue da abordagem tradicional, centrada na ligação entre discurso lírico e narrativo como a mais relevante para a construção do ‘*pathos* nacional’, nomeadamente, no caso da História da Literatura e Cultura Portuguesas, através da epopeia nacional.

Ao privilegiar filosofia e poesia, realçamos uma evolução no pensamento e na criação poética, que questiona a divisão entre ambos e culmina no cruzamento de componentes discursivas, no sentido de filosofia *poética* e poesia *filosófica*. Significativamente, esta evolução é inaugurada pelo tratado de Lessing sobre *Laokoon*

---

<sup>16</sup> “Das Neue wird auch zur historischen Kategorie, wenn die diachronische Analyse der Literatur zu der Frage weitergetrieben wird, welche historischen Momente es eigentlich sind, die das Neue einer literarischen Erscheinung erst zum Neuen machen, in welchem Grade dieses Neue im historischen Augenblick seines Hervortretens schon wahrnehmbar ist, welchen Abstand, Weg oder Umweg des Verstehens seine inhaltliche Einlösung erfordert hat, und ob der Moment seiner vollen Aktualisierung so wirkungsmächtig war, daß er die Perspektive auf das Alte und damit die Kanonisierung der literarischen Vergangenheit zu ändern vermochte.“ (Jauß, 1970: 193-194).

(1766) face à incompatibilidade de filosofia e poesia defendida por Batteux, Kant e Hegel (cf. Stadler, 1990: 56). É essencial para o nosso estudo porque este tratado tenta precisamente uma definição da dimensão emocional da obra de arte, nomeadamente do *sublime-pavoroso*, “segundo critérios que no próprio tratado são reclamados para a poesia”.<sup>17</sup> Devido a esta “autoreferencialidade do conteúdo relativamente à forma” (Stadler, 1990: 59), o *Laokoon* de Lessing possui até um “carácter poético-transcendental” (*ibid.*) que se tornou modelo para Friedrich Schlegel e precursor da fusão explícita entre filosofia e poesia (*ibid.*). Neste sentido, não surpreende que Schlegel combine, de uma forma explícita, a definição e a expressão artística de *Sehnsucht*, igualmente como um século mais tarde, Teixeira de Pascoaes relativamente à *Saudade*.

Apesar desta dificuldade de delimitação absoluta que faz parte da própria história dos discursos, mantemos a divisão do nosso estudo em História comparada dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* (= parte A) e Comparação de *Sehnsucht* e *Saudade* na História do discurso lírico (= parte B). Reflexão e expressão influenciam-se mutuamente, constituindo assim, no seu conjunto, a evolução complexa de modos de falar e escrever, entre estratégias de conservação e inovação.

Destacamos o conceito unificador de uma síntese entre filosofia e poesia da *mitologia* de Friedrich Schlegel (apresentada sob as formas de “Rede” e “Gespräch”), em 1800, que ecoa, um século mais tarde, no pensamento e na escrita de Teixeira de Pascoaes. Esta relação intercultural luso-alemã, embora não comprovada como relação directa de recepção de textos concretos, constitui sem dúvida um argumento importante para o nosso estudo comparativo. Precisamente neste sentido, Paulo A. E. Borges propõe-se, já em 1994, “formular a articulação profético-messiânica entre poesia, filosofia e nacionalidade no romantismo alemão, nos antecessores do movimento da «Renascença Portuguesa» e nos próprios renascentistas, (...)”<sup>18</sup> Dando destaque à “poesia” e ao “pensamento aforístico-intuitivo de Pascoaes” e ao “esforço conceptualizador de Leonardo Coimbra”, Borges

---

<sup>17</sup> “Die Darstellung folgt genau jenen Kriterien, die in der Abhandlung für die Poesie reklamiert werden.“ (Stadler, 1990: 58).

<sup>18</sup> Através de comunicação pessoal, via correio electrónico (dia 1 de Março de 2009), Paulo A. E. Borges afirmou nunca ter chegado a elaborar “o estudo de maior dimensão e alcance” que anunciara em 1994 (Borges, 1994: 289). Citamos conforme Borges (2002).



(2002: 159-60) frisa a “convergência reintegradora (...) entre poesia e filosofia, e entre o poeta e o filósofo”, e faz ainda uma referência adicional à “inflexão «romântica» do «último Heidegger»”. O próprio Pascoaes escreve em 1911, na recensão ao livro *Por Tierras de Portugal e de Espanha* de Miguel de Unamuno, comentando a interpretação da “tristeza lusitana” por este filósofo espanhol, no sentido de um conflito ‘mortífero’ entre a *Saudade* autóctone e a filosofia alemã, nomeadamente Schopenhauer: “Antero suicidou-se por não compreender a *Saudade* que lhe daria a chave do Enigma que ele tentou decifrar. Ligou mais atenção aos sussurros filosóficos e nevoentos da Alemanha...” (in Pascoaes, 1988: 25). Torna-se também verificável a influência da convergência reintegradora entre poesia e filosofia numa frase elucidativa que Pascoaes profere no seu livro *Santo Agostinho* de 1945: “Poesia sem filosofia é osso sem carne, um roer sem gosto”.

Estas referências a movimentos históricos e autores, alemães e portugueses, comprovam a razão de ser deste estudo comparativo: empreenderemos, em primeiro lugar, uma História comparada dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* (= parte A) e, em segundo lugar, uma comparação das expressões poéticas de *Sehnsucht* e *Saudade* na História do discurso lírico, analisando um conjunto de poesias com referência directa ou indirecta aos dois conceitos em questão (= parte B).

Na parte A analisaremos as estratégias nos respectivos contextos históricos que contribuíram, através de uma configuração específica do *sublime* e do *entusiasmo*, para o surgimento dum *pathos* nacional, por um lado no contexto da história nacional alemã, reportando a meados do século XVIII, por outro no contexto da história nacional portuguesa no início do século XIX. Nesta comparação, daremos especial atenção às relações recíprocas. Na parte B, leva-se a cabo uma leitura dos textos líricos alemães e portugueses sob a perspectiva da História comparada desenvolvida na parte A, ao nível de textos teórico-reflexivos (meta-textos). Trata-se de uma análise que procura no texto lírico a dimensão metatextual (poetológica) implícita, prestando a maior atenção à função do discurso lírico na constituição não-conceptual (não-teórico) da *Sehnsucht* e da *Saudade*. Na história da recepção analisaremos como a lírica alimenta os discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* (e os seus respectivos contra-discursos). Prestaremos maior atenção às passagens de recepção activa entre leitura de texto, nomeadamente lírico, e produção de meta-texto, tal como entre leitura de meta-texto e criação poética.

Significativamente, o cânone da lírica da *Sehnsucht* surge através de processos de recepção activa que transferem poesias, inicialmente inseridas em co-textos filosóficos e narrativos, para outros co-textos e contextos (históricos), outorgando-lhes assim maior autonomia na recepção, nomeadamente através da musicalização. A título de exemplo referimos os versos “Weht ein Ton vom Feld herüber, / (...)” inseridos em *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799) de Wilhelm Wackenroder que expressam aquela união entre sentimento dolorido, entusiasmo e música que o próprio texto teórico defende. Retirada do seu co-texto original, a poesia torna-se programática, através da recepção activa de Friedrich Schlegel que isola quatro versos sobre o poder de sublimação da música<sup>19</sup>, fazendo-os tema de uma glosa, em ‘competição’ com outra glosa sobre o mesmo tema de Sophie Bernhardt-Tieck (= “Variationen”, em *Europa*, 1803). O poeta Ludwig Tieck, irmão de Sophie, insere a sua própria glosa, que constitui um dos poemas mais filosóficos sobre *Sehnsucht*, na colecção de contos e novelas intitulada *Phantasus* (1816).

Este exemplo demonstra bem como as partes A e B se encontram interligadas. Existem múltiplos processos de interacção entre os discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* e os discursos líricos, que produzem, reproduzem, banalizam e parodiam estes sentimentos ao longo da história da recepção.

Tal como Most (2001) conclui que a saudade do *sublime* não morreu, tem sido democratizada, transformada e dispersa ao longo da História da nossa cultura, podemos dizer que vivemos depois do *sublime* – no sentido de que a emoção do *sublime*, diferente a muitas outras emoções, parece conter nostalgia dentro dela própria como um elemento intrínseco e, portanto, auto-referencial. Tal conceito de *sublime*, não isento de sentimentos de perda e com laivos melancólicos<sup>20</sup>, corrobora a interligação, proposta nesta tese, entre o *sublime* e conceitos de *Sehnsucht* e a *Saudade*, eles mesmos definidos como sentimentos sublimados e potenciados de perda, *Sehnsucht nach der Sehnsucht* e *Saudade da Saudade*.

---

<sup>19</sup> „Liebe denkt in süßen Tönen, / Denn Gedanken stehn zu fern, / Nur in Tönen mag sie gern / Alles was sie will verschönen.“

<sup>20</sup> “Für uns kann es kein Erhabenes mehr geben, das frei von Verlustempfindungen, von Bedauern und einem melancholischen Anflug wäre. In diesem Sinne findet unser Leben immer nach dem Erhabenen statt” (Most, 2001: 143).

## Parte A

### História comparada dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*

#### I. Do sublime e do entusiasmo à teorização de *Sehnsucht* e *Saudade*

##### 1. – A historicidade do sublime

É comum considerar que no mundo moderno, tanto o belo como o sublime estão em declínio, não desempenhando um papel central quer na arte, quer na estética, quer na literatura ou na filosofia moral, como outrora acontecia. No entanto, existem algumas vozes que afirmam o contrário: Glenn W. Most, na sua conferência “After the Beautiful”<sup>21</sup>, defende a tese de que *não* vivemos na era após o fim do belo e do sublime. É só na versão posteriormente impressa que “beautiful” é substituído por “sublime” (Most, 2002) e por “erhaben”, na tradução alemã conforme a qual citamos (Most, 2001), dando a impressão que este ensaio ‘responde’ a uma intervenção de Jean-François Lyotard (1924-1998) com o mesmo título “After the sublime”.<sup>22</sup>

Tomando como referência o belo, Glenn W. Most começa por declarar a existência do belo em tudo que nos rodeia, desde as capas de revista, a publicidade, os filmes populares, tendo como função preencher-nos tão completamente e tão imperiosamente com um sentido de alegria vital, que somos impelidos a sair de nós próprios de forma a assimilarmo-nos a nós próprios. Não se trata do autêntico belo na plena dignidade da sua missão ontológica e ética de outrora mas simplesmente “ein Bastard, den wir «kitsch» nennen könnten” (Most, 2001: 125). Portanto, o campo de acção que o belo nos solicita hoje em dia, tende a ser reduzido ao poder económico de compra de alguma mercadoria.

No entanto, a estas objecções o autor contrapõe, afirmando em primeiro lugar que o apelo ao belo tem permanecido o mesmo nos nossos dias, embora se sinta um declínio na sua qualidade estética e moral; em segundo lugar, mesmo o mais banal uso do belo na

---

<sup>21</sup> Olin Conference, Chicago 1999.

<sup>22</sup> No âmbito do Colóquio «The States of Theory», realizado na Universidade de Califórnia, Irvine, em Abril de 1987. Tradução portuguesa (Lyotard, 1990a: 139-146).

publicidade e no comércio nos encaminha para o alcance das nossas experiências, e da *saudade* do belo; em terceiro lugar, o *kitsch* tem uma função social importante, na medida em que une comunidades de gostos mais firmemente e até mesmo mais amplamente do que as elevadas formas de arte, tendo também uma dimensão ética que nós não devemos nem ignorar nem condenar; em quarto lugar, não devemos deixar de nos questionar se a experiência do belo, que a maior parte das pessoas tinha no passado, seria de facto tão profunda e tão elevada como nós somos levados a conjecturar, em comparação aos nossos contemporâneos.

É com a interpelação inicial “Que significa para uma emoção nascer ou morrer?”<sup>23</sup> que Glenn W. Most defende a possibilidade e a importância de uma fenomenologia histórica do sentimento:

Rather than simply lamenting the *death* of an emotion, a historical phenomenology of the emotions should try to seek historical causes that might have contributed toward the *transformation* of an emotion.<sup>24</sup>

Poderia pensar-se que o sublime não desempenha qualquer papel significativa na cultura contemporânea. Além do mais, mesmo a palavra *sublime* [*erhaben*] contrariamente ao termo *belo* desapareceu do nosso vocabulário de valorização estética. O substantivo *sublimidade*, ou em alemão a substantivização *Das Erhabene* e o equivalente *Erhabenheit* soam recônditos e arcaicos, pouco utilizados hoje em dia; se o for em raras ocasiões, é mais em experiências domésticas do que propriamente no significado tradicional da irresistível grandeza natural ou artística (Most, 2001: 127).

Most define a experiência do *sublime* como uma resposta emocional, combinando de alguma forma alegria, terror e exaltação, a algo que parece inteiramente transcender as nossas capacidades e as de todos os seres humanos, e que assola os nossos instintos

---

<sup>23</sup> (Most, 2002: 101). „Was bedeutet es eigentlich für ein Gefühl, zur Welt zu kommen und wieder zu verschwinden?“ (Most, 2001: 125).

<sup>24</sup> “Statt einfach den Tod einer Emotion zu beklagen, sollte eine historische Phänomenologie der Emotionen also nach den geschichtlichen Ursachen fahnden, die zu der Veränderung bestimmter Gefühlshaushalte beigetragen haben.” (Most, 2001: 126) O *compositum* “Gefühlshaushalt” na tradução alemã proporciona o conceito económico (orçamento) de um certo repertório estratégico de emoções.

normais e mesquinhos de auto-conservação e auto-elevação. Nesta dificuldade de definição torna-se evidente que o estado emocional específico ligado à experiência do *sublime* é particularmente complexo e contraditório: combina emoções que não só são diferentes umas das outras mas também dificilmente compatíveis umas com as outras.<sup>25</sup> Torna-se igualmente evidente que uma definição universal com base em características (supostamente) intemporais do ‘ser humano’ ficaria relativa ou parcial face a uma fenomenologia histórica de emoções, ao ligar esta exaltação especial que transcende a existência humana concreta, com a evolução histórica da religiosidade:

Tendemos talvez para a hipótese, que tais sentimentos foram largamente distribuídos ao longo da história da humanidade até ao período moderno e que forneceram o ímpeto, impulso e sustento para muita da tradição religiosa.<sup>26</sup>

Perante a hipótese que os Gregos (e porventura outros povos) da Antiguidade já tiveram uma noção do *sublime avant la lettre*, que os levou, por exemplo, “a situar tantos dos seus Templos em lugares que nos ocorrem como sendo de uma grandeza austera e feroz”<sup>27</sup>, surge a ideia de uma fenomenologia histórica da experiência do *sublime*. Nela insere-se a própria história do conceito do *sublime*, desde Longinus, na sua ambivalência de ontologia universal e fenomenologia histórica. Numa história do discurso, o *sublime* faz

---

<sup>25</sup> „Definieren wir die Erhabenheitserfahrung als komplexe, nämlich Freude, Schrecken und Überschwang vereinigende, emotionale Reaktion auf etwas, das entweder unsere eigenen oder überhaupt alle menschlichen Fähigkeiten derart transzendiert, dass es unsere normalen kleinlichen Selbstbehauptungs- und Selbst-erhöhungsinstinkte außer Kraft setzt, um uns völlig zu exaltieren, dann wird deutlich, wie ausgesprochen verwickelt, ja widersprüchlich der mit der Erfahrung des Erhabenen verbundene Gefühlszustand eigentlich ist. Er kombiniert Emotionen, die sich nicht nur voneinander unterscheiden, sondern gewöhnlich schlechterdings unvereinbar miteinander sind.“ (Most, 127, 128).

<sup>26</sup> “Vielleicht neigen wir zu der Annahme, dass solche Gefühle durch die Menschheitsgeschichte hindurch bis in die Moderne hinein weit verbreitet waren, und dass sie zum Ursprung und Erhalt zahlreicher Facetten überlieferter Religiosität beigetragen haben.” (Most, 2001:128)

<sup>27</sup> “Zum Beispiel ist ja denkbar, dass der Impuls, welcher die Griechen veranlasste, ihre Tempel jeweils an Orten bemerkenswert herber und wilder Herrlichkeit zu errichten, eng an jenes Gefühl gekoppelt war, welches später als «das Erhabene» bezeichnet und kultiviert wurde.” (Most, 2001: 128).

parte de um ‘repertório das emoções’ [Gefühlshaushalt]<sup>28</sup> da natureza universal humana mas também do sistema comunicativo de uma sociedade concreta num momento histórico, neste caso da Grécia do primeiro século depois de Cristo.

Perante esta ambivalência, é importante situarmos a abordagem de Glenn W. Most e a nossa própria no contexto de uma *emotionology* (Stearns, 1985; Benthien, Feig, Kasten, 2000; orgs.) que procura tornar as emoções objectos da ciência da história perante o entendimento tradicional, ainda persistente, das emoções como constantes antropológicas, nas dimensões de tempo e lugar, o que conduz à sua desvalorização como factores historicamente importantes. Um conceito oposto parte da inexistência de ‘emoções naturais’ (cf. Trepp, 2002: 87): cada emoção passa por expressões históricas, mesmo as emoções consideradas primárias como medo, tristeza ou alegria, surgindo todas elas como efeito conjunto de factores biológicos, psíquicos, sociais e culturais. Não existe uma teoria única sobre a interacção destes factores, mas diversas teses entretanto clássicas como o surgir de emoções através da interpretação cognitiva do nosso comportamento (“Não choramos por estarmos tristes; estamos tristes por chorarmos”; James Lange) ou da interpretação do nosso estado fisiológico e o ‘trabalhar’ simultâneo da nossa situação actual (“Sinto-me mal esperando ao médico, por isso tenho medo”; Schachter / Singer) e abordagens integrativas recentes como a *lógica fractal dos afectos* [fraktale Affektlogik] de Luc Ciompi (1997) que, ultrapassando os modelos causais, fala de interacções complexas entre ‘programas’ de sentimento, pensamento e comportamento.

Estes conceitos oriundos da psicologia bem como os resultados das investigações da antropologia cultural levam à conclusão que emoções não podem ser interpretadas unilateralmente, nem como processos neuro-biológicos nem como construções meramente culturais. Indo além de qualquer reducionismo, devemos constatar que a mediação cultural de emoções acontece em interacção com os processos neuro-biológicos (vd. Pandel, 1992: 47-49). Embora o alcance das dinâmicas culturais fique por definir, a ‘cultura’ constitui um enquadramento historicamente variável que desenha emoções e lhes atribui um sentido específico.<sup>29</sup> Todas as emoções passam por articulações e modulações históricas, tornando-as, com isto, objectos da ciência da história. Mas não só a sua historicidade motiva a sua

---

<sup>28</sup> Vd. nota 24.

<sup>29</sup> Cf. a abordagem sociológica de Gerhard Jürgen (1988).

análise mais pormenorizada, também o faz a sua profunda influência no nosso pensamento e comportamento: emoções relevam-se fundamentais para estabelecer, conservar e modular sistemas de valores bem como relações entre pessoas (homem / mulher, pais / filhos, grupos) influenciando ideologias, crenças etc. (cf. Trepp, 2002: 88).

A nossa leitura da construção cultural de *Sehnsucht* e *Saudade* à luz da reinterpretação do conceito do *sublime* por Glenn W. Most no contexto de uma sociedade concreta num momento histórico, capaz de servir de modelo para constelações análogas fundamentando a fortuna posterior deste conceito, pressupõe um papel primordial da linguagem como meio de representação e formação: observações etnológicas sugerem que sentimentos, para os quais não há expressão verbal, são praticamente inexistentes. Neste entendimento, a distinção categórica entre expressão e vivência, intimamente interligadas através do sistema cognitivo, carece de sentido. Conforme Trepp (2002: 89) deve-se ao estudo conhecido *Liebe als Passion* de Niklas Luhmann (1927-1998), que analisa o amor não como emoção mas como “código comunicativo” [Kommunikationscode], a persistência de uma definição dualista. Apesar desta crítica, Luhmann serve de inspiração para a nossa análise da construção cultural de afectos em sistemas comunicativos ao longo das épocas.

Conforme Luhmann, o século XVIII vive o fim da retórica, o fim da confiança técnica na comunicação, referindo a questão da distinção entre amor verdadeiro e falso, à qual se respondia durante o Classicismo segundo o modelo da lógica, de um modo consequentemente análogo ao pensar e conhecer. O alcance desta esquematização surge deslocado ao longo do século XVIII, na medida em que se reformula aquilo que o sujeito é enquanto pessoa e enquanto indivíduo. É natural que o processo decisivo de desencadeamento residisse na transição do código para a semântica do sentimento; de um sentimento que se reencontra, forma e reitera na confirmação social e no amor recíproco. O sujeito lança-se entusiasticamente para os braços do sentimento, o qual deixou de ser apenas uma paixão, para passar a ter de ser compreendido, sempre que tiver de solucionar os problemas profundos de uma falsidade existencial, como capaz de emitir juízos em relação a si próprio e consequentemente como capaz de emitir juízos sobre o amor. Da mesma forma, o *sublime* passou da sua condição retórica para uma definição através do sentimento no momento, alegria [“joy”; “Freude”], terror [“terror”; “Schrecken”] e

exaltação [“exaltation”; “Überschwang”].<sup>30</sup> A génese do sentimento do amor, analisada por Luhmann numa perspectiva histórica e discursiva, pode servir de modelo para a nossa abordagem de *Sehnsucht* e *Saudade*, com a componente específica de uma comparação transcultural no contexto da história europeia do *pathos*, interligado com a do *entusiasmo*. Tal como no caso do amor, o sentimento de frustração e perda revela-se um impulso fundamental para o *ethos* e a criação artística.

---

<sup>30</sup> Seguimos a ordem de Glenn W. Most (2001: 127), certamente inspirado por Burke.



## 2. – O sentimento da perda e o *entusiasmo*: o *sublime* melancólico

No seu ensaio sobre a trajetória do *sublime*, Glenn W. Most cita o poema de Robert Frost, intitulado “The Most of It”, referindo-se ao poema como não sendo tanto a representação do *sublime* em si, mas, antes, a representação da nossa dificuldade em representá-lo. Para Frost, e segundo a sugestão de Most, para a maior parte de nós, o *sublime* existe só no modo de desgosto, pesar, de nostalgia, de uma saudade de alguma coisa que de facto nunca esteve presente, de uma falta. Este sublime é uma sombra, cuja frieza imediata nós sentimos, mas que não forma qualquer corpo, uma cicatriz cujas margens nós tocamos, de uma ferida que nunca recebemos.<sup>31</sup> O autor conclui que possivelmente esta era a ideia de Longinus quando inventou o conceito, e neste sentido parece termos voltado, no nosso tempo, a uma experiência do *sublime* como perda, depois dos equívocos optimistas que caracterizam o *sublime* iluminista (Most, 2001: 141).

Esta definição pela perda permite relacionar a teorização do *sublime* com a psicanálise que define o ser humano pela experiência existencial da perda. Outro aspecto, ainda mais importante para este estudo, é a ‘textualidade’ deste sentimento, concretizado num discurso lírico que procura a capacidade paradoxal de dizer o indizível, de expressar a dor de uma ferida que nunca recebemos. Mesmo após o confronto da crítica da cultura com “o último escalão da dialéctica de cultura e barbárie” (a coisificação da mente pela sociedade totalitária) que – conforme o famoso *dictum* de Theodor W. Adorno – teria tornado “bárbaro” também “escrever um poema após Auschwitz<sup>32</sup>, a continuidade inquebrável de um *sublime* nascido de um entusiasmo que se nutre do sentimento da perda corresponde a uma revalorização do *sublime* na arte contemporânea, por exemplo por Barnett Newman e Mark Rothko. Em “The New Sense of Fate” (1948), Newman afirma que a arte ocidental tem sido corrompida pelo ideal grego do Belo que fez da arte um

---

<sup>31</sup> „Das Erhabene ist ein Schatten, den kein Körper wirft, auch wenn wir seine Kühle unversehens spüren; es ist eine Narbe, die wir immer wieder betasten, von einer Verletzung herrührend, die uns nie zugefügt wurde.“ (Most, 2001:141).

<sup>32</sup> „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarsich, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ (Adorno, GS 10/1: 30)

assunto de refinamento formal em vez de expressão de ideias e sentimentos essenciais (Newman, 1990: 166). Most reconhece que encontramos traços da saudade pelo *sublime* espalhados ao longo das décadas recentes da nossa cultura ocidental, mencionando o ensaio “The Sublime is Now” (1948) onde Barnett Newman teoriza uma tentativa para fazer reviver a tradição do *sublime* (Most, 2001:142). O *sublime* emerge em Newman só como um instante da intensidade criativa, derivando apenas do acontecimento da criação artística, reafirmando assim o nexos original com o *entusiasmo*:

The sublime emerges in Newman only as an instant of creative intensity, derived not from God, nature, or indeed from mind, but rather from the event of artistic creation. The sense of the beyond, that is, is nothing other than an effect of oil and canvas. (Shaw, 2006: 7)

Philip Shaw (2006) continua deste modo a ‘leitura’ da história do *sublime*, empreendida por De Bolla (1989) como tentativa cada vez mais sofisticada de lidar com a ideia de não existir nada para além do texto. O processo de consciencialização de que todas as origens, tal como Deus, natureza ou razão não passam de ‘construções’ do poder combinatório da linguagem, reforça por um lado o sentimento da perda e da dor, mas alimenta por outro lado também o *entusiasmo* triste, produtivo em termos de expressão artística que procura transcender a razão ou dizer o indizível, funcionalidades que privilegiam, no campo da literatura, o género da lírica, nomeadamente a partir da sua definição romântica.

Tal noção, útil para definir *Sehnsucht* e *Saudade* como construções culturais nas quais se combinam um *sublime* e um *entusiasmo* específicos, podemos precisar com ajuda do ensaio “Answering the question: What is Postmodernism?” de Jean-François Lyotard (1984), cujo título glosa o famoso ensaio de Kant intitulado “Antwort auf die Frage: Was ist Aufklärung?” (1784). Partindo da definição básica do *sublime* como “an intrinsic combination of pleasure and pain”, o filósofo distingue duas variantes de sublimidade como modos diferentes de enfatizar o irrepresentável: *melancolia* e *novatio*. No primeiro modo, enfatiza-se “the powerlessness of the faculty of presentation” e “the nostalgia for presence felt by the human subject, on the obscure and futile will which inhabits him in spite of everything” (*idem*, 79): a ambição (romântica) de entrar em comunhão com a natureza ou com o espírito absoluto sempre fica frustrada, no entanto persiste. O lamento é o sentimento

característico deste *sublime melancólico*. Por isso, Lyotard considera esta variante do *sublime* não genuína perante o conceito-base da combinação intrínseca entre prazer e dor (*idem*, 81) que subjaz, conforme Lyotard, à noção de *avantgarde*, mais relacionada com a segunda variante, denominada *novatio*, que enfatiza “the increase of being and the jubilation which result from the invention of new rules of the game, be it pictorial, artistic, or any other” (*idem*, 79). Ambas as variantes realçam o irrepresentável. Contudo, a consistência formal dos artefactos no modo da *melancolia* “continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure” (*idem*, 81), reforçando a nostalgia pela natureza e pelo espírito absoluto. O sentimento genuíno do *sublime*, porém, “denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable” (*ibidem*). Neste sentido, Lyotard afirma que o artista ou escritor pós-moderno está na posição do filósofo: o texto e o artefacto não obedecem a regras preestabelecidas porque estas regras são procuradas pela própria obra de arte (*ibidem*).

Esta definição contrastiva do *sublime melancólico* ajuda a determinar o alcance da integração das construções de *Sehnsucht* e *Saudade* numa história de *pathos* e *entusiasmo* precisamente a partir das questões que as reflexões de Lyotard deixam em aberto:

- 1) O conceito-base de uma combinação intrínseca entre prazer e dor privilegia o entendimento iluminista de uma harmonização da dor com o prazer pela razão, possibilitando assim um entusiasmo alegre, próxima da razão (filosofia no sentido iluminista);
- 2) Esta combinação entre prazer e dor exclui o consolo e o prazer na dor, reduzidos ao processo da recepção em vez de considerá-lo também no próprio processo da criação, no sentido de um *entusiasmo triste*, não centrado na inovação mas no projecto de possibilitar uma participação colectiva na nostalgia pelo inatingível, próximo da filosofia-poesia no sentido romântico.

Admitimos que este *entusiasmo triste* é mais conservador em termos temáticos e formais, aproximando-se à inovação (e à filosofia no sentido iluminista) quanto mais questiona tradições de participação colectiva e a respectiva produção discursiva.

É neste enquadramento da textualidade e discursividade do *sublime* e do *entusiasmo* que se inscreve a nossa abordagem comparativa da evolução de *Sehnsucht* e *Saudade*.

Importa ainda teorizar, no âmbito desta história comparada do *pathos*, o nexó entre a transposição elegíaca da nostalgia pelo inatingível e o culto da memória colectiva, num momento da crise.

### 3. - Situações de crise e a ‘construção’ de sentimentos

A nossa tese de que existe não só uma analogia mas também uma *conexão estrutural e histórica* entre o *sublime* e os conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade* é reforçada pela interpretação de Glenn W. Most que revela o *sublime* como um conceito que nasce igualmente de um discurso de identidade nacional e que foi sofrendo, ao longo dos séculos, redefinições e diversificações que corresponderam aos respectivos discursos de identidade.

Conforme Most, não é fortuito que Longinus realce duas fontes do *sublime* mais significativas, a Grandeza e Força de Espírito [“Größe des Geistes”], e as emoções entusiásticas, poderosas e inspiradas [“starke, begeisterte Emotionen”] (Most, 2001: 130) que prevalecem sobre as demais fontes, de *technê* retórica, iniciando assim um longo processo de passagem do *sublime* retórico para uma definição autónoma do *sublime*.

Porquê então o apelo à emoção do *sublime*, e em que situação histórica surge na Grécia antiga? Por que razão uma obra escrita, possivelmente, no século I depois de Cristo, só em finais do século XVIII atinge o auge de recepção na Alemanha com Kant (1724-1804) e Schiller (1759-1805)? E quais as transformações que vai sofrendo ao longo da História até aos nossos dias?

O tratado de Longinus transmite a convicção de que o mundo onde estamos condenados a viver, está espiritualmente empobrecido, em comparação com o grandioso passado. Podemos deste modo encontrar a chave para a compreensão tanto do *pathos* do seu tratado, como do impulso, que lhe proporcionou inventar a emoção do *sublime*.<sup>33</sup> O seu trabalho é um exercício laborioso de memória compensatória, designada a fornecer consolo

---

<sup>33</sup> “Longinus zeigt sich fest davon überzeugt, dass die Welt, in der zu leben er verurteilt ist, im Vergleich zur großartigen Vergangenheit spirituell verarmt ist. Das liefert den Schlüssel zum Verständnis sowohl des Pathos seiner Abhandlung wie des Impulses, der ihn das Gefühl des Erhabenen erfinden ließ.” (Most, 2001: 131)

a um presente entediado e descontente numa fuga imaginária para uma grandeza perdida na realidade histórica, mas para o qual o milagre de escrever, e a sobrevivência de textos escritos, pode ainda fornecer um meio de acesso. Daí o papel central da lírica e da epopeia.

O *sublime* nasce da situação de crise nacional na Grécia, pois, é uma fuga imaginária para uma grandeza do passado, provocada por uma insatisfação com o presente. É a nostalgia de uma hegemonia política perdida, que manifestamente afectou muitos Gregos intelectuais quando a Grécia se tornou, apenas, uma província mais, dentro do Império Romano. Ela assume no tratado de Longinus a forma de uma peculiar insistência de reaculturação: o tempo presente apresenta-se profundamente medíocre em comparação com o grandioso passado, mas o *sublime* fornece um veículo pelo qual o *entusiasmo* divino dos antigos nos pode elevar acima das nossas banalidades do quotidiano e colocar-nos em contacto com mentes mais belas do que aquelas que encontramos no dia-a-dia. Deste modo termina o seu tratado com um capítulo perguntando as razões tomadas como evidentes de que “realmente naturezas sublimes e transcendentais já não existem, salvo raras excepções. Uma tão grande e espalhada escassez de literatura é presenciada na nossa época”.<sup>34</sup>

Em analogia com este fundamento psicossocial do *hypsos* como ‘sentimento grego’ num momento histórico da decadência imperial, procuraremos comparar situações comuns de crise nacional na história alemã e portuguesa. Deste modo, compreendemos os sentimentos *Sehnsucht* e *Saudade* numa fenomenologia histórica do *pathos* e do *entusiasmo* como realizações comparáveis do *sublime*, desde Longinus. Estas realizações, sobretudo na arte e na literatura, permitem uma fuga imaginária de um presente desconcertante, transitando a uma grandeza nacional perdida no passado a renascer no futuro.

Nos finais do século XVIII e princípios do século XIX, os países alemães sob a ‘sombra’ de um Império Germânico de raízes medievais foram alvo de uma crise nacional causada essencialmente pelas invasões napoleónicas e pela depressão social e económica. A Alemanha encontrava-se completamente dividida quer económica quer social quer politicamente. Neste contexto, a *Sehnsucht* surge como construção cultural de uma emoção

---

<sup>34</sup> „(...) wahrhaft erhabene und überragende Geister, von spärlichen Ausnahmen abgesehen, nicht mehr geboren werden. Eine solche Unfruchtbarkeit der Literatur lastet auf dem heutigen Leben.“ *apud* Most (2001: 132).

tipicamente alemã que nasce da combinação entre dor, sentimento de pertença a um lugar e desejo de recuperação de uma harmonia ou grandeza situadas no passado medieval.

Uma combinação análoga caracteriza a construção cultural da *Saudade* num contexto histórico determinado por um “duplo traumatismo”, nas palavras de Eduardo Lourenço (1999: 147), pós-figurações do traumatismo de 1578 (Alcácer-Quibir): em 1807, Portugal é ocupado militarmente pelas tropas francesas e espanholas, depois tutelado pelos chefes militares ingleses até 1820; o seu rei sai rumo ao Rio de Janeiro para aí se instalar. Os românticos, como afirma Eduardo Lourenço (1999: 148 f), não viajam realmente em direcção ao passado, antes trazem o passado para o presente, fazendo da palavra *Saudade*, e do sentimento que ela exprime, de sofrimento e de doçura, a sua verdadeira musa (*idem*, 149). Cerca de cem anos depois, assiste-se à agitação republicana que antecedeu o regicídio, às tensões dos primeiros anos da República, às diversas tentativas falhadas de restauração da monarquia. Como consequência de tudo isto, assistimos, por parte dos neo-românticos, a uma atitude de rejeição das tendências realistas e naturalistas, ligando-se ao historicismo e a um fundo sebastianista marcado pelo desejo de regresso às origens, àquilo que se considerava ser autenticamente português, à estrutura de poder político nascida na I Dinastia, à primitiva igreja portuguesa independente do movimento eclesiástico institucional papal, tudo isto como reacção à estrutura constitucional da I República, que se assemelhava aos olhos de alguns intelectuais numa cópia desnacionalizada das instituições políticas francesas. Tal como já acontece nos finais do século XVIII e princípios do século XIX nos países alemães, a literatura e nomeadamente a lírica assumem-se como ‘campo de renascença’ da nação, daí a “absolutização do lirismo literário português como modo dominante de cultura pátria” (Real, 1998: 43 f).

A funcionalização de *Sehnsucht* e de *Saudade* em contextos históricos análogos, situações de crise, declínio, ‘morte de nações’, sugere a possibilidade de traçar uma história cultural do *pathos* desde a Antiguidade Clássica, com destaque para o *hypsos* como ‘sentimento grego’ no contexto da decadência do Império helénico. Podemos comparar a construção de sentimentos valiosos em situações de crise comuns da história da Grécia do século I d.C., da história nacional alemã de finais de século XVIII e princípio do século XIX, e da história nacional portuguesa do século XIX e princípio do século XX. Compreendemos a função de um *sublime*, nacionalizado nos conceitos de *Sehnsucht* e

*Saudade*, em duas dimensões: em primeiro lugar, há uma relação directa com a situação da nação, crítica por causa da falta de unidade (Alemanha, Áustria) ou da ameaça do seu desaparecimento (Portugal) depois da expansão imperial; em segundo lugar, uma estreita ligação com a arte e a literatura, nomeadamente com a lírica, que adquire uma função essencial de ‘salvamento’ ou de ‘promessa’ da recuperação futura, alimentada pela imaginação nostálgica de um passado idealizado. Constrói-se assim uma espécie de entusiasmo original, igualmente nacionalizado em conceitos de ‘génio germânico’ e ‘lusitano’, com um factor de melancolia autóctone, englobado nas noções de *Sehnsucht* e *Saudade*.

Uma vez estabelecido um nexos entre a construção do sentimento *sublime* culturalmente original e situações de crise, devemos interrogar-nos sobre a relação deste nexos com o messianismo nacional na tradição escatológica, decisivamente impulsionada na Idade Média pela interpretação bíblica de Joaquim de Fiore (1145-1202), “até ao surgimento do Marxismo de maior influência na história europeia” (Cohn, 1988: 117), atribuindo a eventos e figuras da Sagrada Escritura significados que fundamentam um sistema e um sentido da história mundial: Idade do Pai, Idade do Filho, Idade do Espírito Santo. O estudo de Norman Cohn, publicado pela primeira vez em 1957, procura uma explicação do Terceiro Reich pela fortuna do conceito joaquimita na concepção do Império Germânico, a partir da sua crise no fim do século XII: a morte do Imperador Friedrich I. Barbarossa, em 1190, na Terceira Cruzada, é interpretada como sono num lugar escondido (Kyffhäuser), e o seu neto, Imperador Friedrich II, coroado 30 anos depois, como salvador reaparecido ou reincarnado (o *novus dux*, conforme a terminologia joaquimita) que libertará o Santo Sepulcro e iniciará o “Império dos Mil Anos” [Tausendjährige Reich]. No entanto, ele morre em 1250, dez anos antes do início da Idade do Espírito Santo profetizado por Joaquim de Fiore. Esta morte prematura origina uma nova construção de tempo de espera para a futura ressurreição deste imperador e uma proliferação de profecias e propaganda que persiste até ao início do século XVI.<sup>35</sup> No estudo de Norman Cohn, não há nenhuma menção comparativa acerca da repercussão joaquimita na génese do Reino de Portugal<sup>36</sup>,

---

<sup>35</sup> Sobre todo este complexo *vd.* cap. VI “Kaiser Friedrich II. als Messias” (Cohn, 1988).

<sup>36</sup> Ausência compreensível pela intenção principal do estudo de Norman Cohn de procurar explicações para a ideologia do Terceiro Reich.

nomeadamente na refundação através de D. João I, Mestre de Avis, em 1383-85, e na sua refundação fracassada por D. Sebastião, em 1578, na decadência da breve glória da Época dos Descobrimentos, originando um tempo de espera para o futuro regresso do ‘Encoberto’ que cumprirá o novo império. A respectiva proliferação de profecias e propaganda é conhecido como *sebastianismo* que adquiriu maior força ao longo da união de Portugal com Espanha (1580-1640), na sequência do desaparecimento de D. Sebastião no deserto de Alcácer-Quibir.

É precisamente na situação de crise europeia no final do século XVIII e em todas as posteriores que a memória do milenarismo é retomada e reinterpretada, seja de expressão universal (Schlegel) ou nacional (Fichte), coincidindo com a nacionalização do *pathos* e do entusiasmo. É significativo que tanto a identidade alemã como a portuguesa se afirmem como diferentes, excepcionais e parcialmente não-modernos no contexto da civilização europeia, ao manter – precisamente no(s) momento(s) de decadência e crise – uma ideia supranacional de Império como base do discurso de identidade nacional, acompanhada de uma ânsia messiânica. Esta afirmação de uma personalidade colectiva própria, ancorada até num passado remoto da afirmação germânica e lusitana contra o Império Romano, abrange também um repertório específico de emoções que fundamenta uma ligação específica entre povo e território, irracional porque declaradamente original e transhistórica.

A nostalgia pelo regresso a uma plenitude original, cultivada nestes sentimentos de *Sehnsucht* e *Saudade*, corresponde ao “mito del hombre primogénito, que fecunda la cultura nacional y al mismo tiempo sirve de contraste para estimular la conciencia de la modernidad y el progreso nacionales” (Bartra, 1997: 77). É com base na “consciência mítica” [mythisches Bewusstsein] desenvolvida por Johann Jakob Bachofen (1815-1887), significativamente perante a decadência finissecular<sup>37</sup>, que o antropólogo mexicano Roger Bartra descreve a ambiguidade da melancolia mexicana, sugerindo-nos, ao mesmo tempo,

---

<sup>37</sup> Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux declaram que “o mito é, de certo modo, inseparável de uma situação de frustração fundamental, real ou sentida como real. (...) na origem de todo o mito das nossas sociedades está uma situação de *manque*. (...) Para preencher este *manque*, este vazio, a sociedade constrói e desenvolve um mito: um cenário mítico que vai dar sentido ao mundo, que vai recriar a vida do grupo, que vai dar coerência ao grupo” (Machado / Pageaux, 2001: 104).



uma perspectiva pós-colonial sobre a construção de ‘sentimentos nacionais’ que reforçaremos através do exemplo da tristeza brasileira.

A construção da *brasilidade* (vd. Schwarcz, 1993) é iniciada pela etnografia europeia, nomeadamente alemã<sup>38</sup>, a partir da definição de Carl Friedrich von Martius (1836) da “raça brasileira” como mescla de brancos, negros e índios, usando a metáfora do encontro entre três rios. Com pesquisas guiadas pela questão herderiana das diferenças e semelhanças entre povos distantes no tempo e / ou no espaço, a *Völkerkunde* contribui para a génese do discurso da identidade brasileira, nomeadamente graças ao etnólogo Theodor Koch-Grünberg. Este “*Bildungsbürger* na Amazônia” (Frank, 2005) define, por um lado, com base na sua vivência com os índios<sup>39</sup>, uma espiritualidade primitiva na arte selvagem, cujo renascimento terapêutico, pelo bem da humanidade, é desejado perante a ‘crise’ da civilização europeia (vd. Münzel, 1988); por outro lado, a sua transcrição da rica tradição narrativa em volta da personagem Makunaima, compartilhada por diversos povos indígenas da bacia do Rio Branco, inspira o perfil de Macunaíma.<sup>40</sup> A denominação inicial de “herói de nossa raça” revela que Mário de Andrade reage às teses raciais e genéticas da tristeza e do erotismo, expostas por Paulo Prado, mecenas do Modernismo paulista, em *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1926). Estas teses não podem negar o contexto teórico da eugenia, fundada por Francis Galton em *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883), e ficam a meio caminho entre o optimismo racista dos arianos e o pessimismo das raças miscigenadas, já ultrapassados pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (18 de Março de 1924) de Oswald de Andrade que Paulo Prado elogia no prefácio como afirmação do nacionalismo que acabaria com a dependência brasileira relativamente à Europa decadente e esgotada.

---

<sup>38</sup> Sem esquecer o facto que o *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55) foi muito inspirado na passagem do seu autor, o Conde Joseph Arthur de Gobineau, pelo Brasil sendo embaixador francês. Gobineau tinha uma visão pessimista sobre a miscigenação como degeneração. Sobre a repercussão das ideias de Gobineau no Brasil vd. Schwarcz (1993). A idealização da raça ariana é continuada por Chamberlain.

<sup>39</sup> *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien* (1903-05), publicado em 1909.

<sup>40</sup> Concretamente, a leitura do segundo volume *Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer* (1916) da obra *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-13* (5 vols., 1916-24). Para um estudo crítico desta transposição identitária vd. Faria (2006).

A Antropofagia brasileira representa o apogeu da visão messiânica do bárbaro, importada da Europa, convertendo a dialéctica das vanguardas europeias no seu oposto: “A idade de ouro, enfim, que as vanguardas europeias se prometiam como um futuro virtual, foi reivindicada antropofagicamente pelos artistas brasileiros com o pano de fundo cultural de uma realidade plurirreligiosa, multiétnica e multicultural” (Subirats, 2001: 96). A ideia mitificada de ‘Pindorama’, suprimida pela civilização europeia colonizadora que a elite brasileira dos centros urbanos tinha assimilada no projecto de uma nação branca e ilustrada, deve ser recuperada – conforme o movimento antropofágico – através de uma acção devoradora oposta, para o bem do futuro da humanidade.<sup>41</sup> Isto significa a reinvenção do Brasil através da construção de culturas como identitárias, em viagens de jovens intelectuais paulistas por regiões afastadas de Minas Gerais (1924), pela Amazónia e pelo Nordeste (1928-29: Mário de Andrade). Em vez de vanguarda trata-se, no fundo, de um renovado movimento romântico<sup>42</sup>, na esteira de Herder, Schlegel e Fichte, que procura a recuperação (messiânica) de uma infância perdida da humanidade:

(...) a região dos trópicos transformou-se na parte do mundo em que iria surgir a raça cósmica salvadora da humanidade; a miscigenação (juntamente com o sincretismo) deixou de ser degeneração e passou a ser vista como maior riqueza étnica e cultural de um povo. (Netto, 2004: 121-122)

Apesar de sentir a crise da filosofia messiânica, Oswald e Mário de Andrade procuram a redenção na construção de uma identidade adolescente, ainda não definida, portanto caracterizada pela capacidade de transformação, personificada em *Macunaíma*, o herói sem

---

<sup>41</sup> “O sonho poético, o projeto intelectual, essa utopia civilizatória, fundavam-se numa síntese do mágico e da razão moderna, numa assimilação antropofágica da tecnologia moderna pelo espírito xamanístico da selva. Isso significa estabelecer um diálogo aberto entre a memória do passado e os projetos do futuro, entre regionalismo e cosmopolitismo. Significava também uma harmonia renovada entre tecnologia e natureza.” (Subirats, 2001: 98, comentando o ensaio de Oswald de Andrade, “A crise da filosofia messiânica”, *Revista de Antropofagia*, segunda edição – primeiro número, Diário de São Paulo, 17 de Março de 1929).

<sup>42</sup> *Vd.* o estudo crítico de Daniel Faria (1999), estabelecendo uma ligação com o modernismo reaccionário (Ernst Jünger), nomeadamente com o debate alemão dos anos 20 sobre *Kultur* e *Zivilisation*, na esteira de Oswald Spengler.

*nenhum caráter* (1928). Tal como *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, esta narrativa é cunhada pelo contexto teórico da eugenia, popularizada na Alemanha por Houston Stewart Chamberlain, nomeadamente em *Arische Weltanschauung* (1912), que também influenciou a noção da “raça lusitana” no *Saudosismo* de Teixeira de Pascoaes, definida de uma forma de miscigenação específica (vd. cap. IV.4. da parte A).

O exemplo da *brasilidade* ilustra não só um caso a intensa interacção transcultural bem como o diálogo de discursos teóricos e literários na construção do sentimento original de tristeza, próximo de *Sehnsucht* e *Saudade*, como ‘sentimento nacional’, mas também leva a questionar a noção eurocêntrica de modernidade, de raiz iluminista, que repercute até nas vanguardas modernistas do cosmopolitismo urbano, perante uma “geografia pós-modernas” (Soja, 1989) de espaços com evoluções diferentes. No próximo capítulo fundamentaremos a abordagem de uma génese transcultural de *Sehnsucht* e *Saudade* em sistemas comunicativos de comunidades que desenvolvem identidades culturais (nacionais).

#### **4. A geografia do ‘sentimento original’**

O catálogo de sete *Cultural Turns* apresentado por Doris Bachmann-Medick (2006) revela-se problemático pelas sobreposições inevitáveis na definição de mudanças interligadas entre si, características da própria interdisciplinaridade dos Estudos Culturais. No que se refere à abordagem deste estudo, partimos de uma noção de texto alargado não só no sentido de ‘textos sociais’ que contribuem para práticas e formações discursivas (“Interpretative Turn”), mas também de ‘textos performativos’ caracterizados pela sua dimensão de encenação (“Performative Turn”): é neste sentido que compreendemos *Sehnsucht* e *Saudade* como construções textuais. Estamos conscientes que estas construções dependem de um tecido de práticas comunicativas e representações que lhes dá forma (“Reflexive Turn”). A própria tentativa de análise não escapa deste tecido, como já constata Hans Robert Jauß (1970) para a história da literatura.

O “Postcolonial Turn” pode ser entendida como consequência desta tomada de consciência acerca da relatividade da posição do discurso, sempre dependente de configurações de poder e a hierarquia de centro e periferia (por exemplo, euro-centrismo e

colonialismo). A abordagem de uma gênese transcultural de *Sehnsucht* e *Saudade* procura um *re-mapping* que questiona, consciente destas configurações e hierarquia, as tradições filológicas nacionais. Daí a importância da análise dos espaços de fronteira e passagem entre línguas e culturas, de tradução e transposição, no sentido do “Translational Turn”, designadamente no caso de conceitos que se costumam declarar intraduzíveis.

Quando Carl Jakob Burckhardt em 1954 afirma que “Heimat ist ein Wort, das unser Sprachgeist erschaffen hat, das in anderen Sprachen nicht zu finden ist“, esta afirmação insinua a ausência de um relacionamento profundo de habitantes de outros países com o lugar no qual nasceram e cresceram – uma insinuação criticada por Bausinger (2000: 72): „Com certeza, isto não se pode afirmar”. No âmbito do nosso estudo, a construção cultural de *Sehnsucht* e *Saudade* como sentimentos originais de pertença a um lugar (região, país, nação), interligados com um culto de memória que se alimenta de paisagem e monumentos, convida para uma abordagem no sentido do “Spatial Turn”: trata-se de analisar a geografia do ‘sentimento original’, constituída, conservada e, finalmente, questionada nos processos de produção social da percepção, utilização e apropriação do espaço. Tal análise deve tomar em consideração as culturas do olhar e a presença mediatizada de paisagem e monumentos através de representações, estrategicamente presentes na cultura nacional do quotidiano (“Iconic Turn”). Da mesma forma como o efeito do *sublime* é produzido através de ‘textos’, num sentido que abrange imagens, música e outros artefactos, *Sehnsucht* e *Saudade* constituem-se através de tradições culturais do olhar e do sentir.

Na sequência desta breve passagem pelas sete *Cultural Turns* definidas por Bachmann-Medick, não seria difícil ampliar este catálogo por um “Emotional Turn”: a tradicional dificuldade de integrar emoções no conceito de História, constatada por Trepp (2002) nomeadamente para as ciências sociais alemãs, é tão sintomática como a “dificuldade peculiar dos historiadores alemães pós-1945, inclusive dos sociólogos da história dos anos sessenta e setenta, de perspectivarem a «História no espaço»” (Blackbourn, 2003: 73), que clama pela necessidade de uma “mudança espacial” [räumliche Wende], sobretudo para a história alemã (vd. Blackbourn, 1999).

Precisamente Germaine de Staël, que através do seu livro *De L’Allemagne* (1810) contribuiu decisivamente para a definição de um sentimento alemão, é considerada uma das precursoras do estudo das emoções (Stedman, 2002). A obra *De l’influence des passions*

*sur le bonheur des individus et des nations* (1796), escrita sob o impacto da Revolução francesa e o regime de terror que se seguiu, obedece ainda ao propósito iluminista de melhorar a humanidade através do controlo das emoções e da sua aplicação proveitosa. Embora centrada nas relações individuais (nomeadamente entre homem e mulher), Germaine de Staël também toca na questão da relação entre povos e repertórios de sentimentos distintivos. Nomeadamente através da recepção da sua obra nas traduções inglesa e alemã afirma-se a noção do sentimento francês, tal como posteriormente do sentimento alemão pela leitura de *De L'Allemagne*.

A correspondência entre espaço geográfico específico e sentimento do povo, inaugurada por Herder e pelo Romantismo, é transformada em ciência pela *Volkskunde*, nascida deste mesmo movimento.<sup>43</sup> Wilhelm Heinrich Riehl, considerado fundador desta ciência, sobretudo através da obra *Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik* (1853-69; 4 vols.), foi discípulo de Ernst Moritz Arndt. No primeiro volume *Land und Leute* (1854), estabelece-se uma relação imediata entre o “carácter nacional” [Nationalcharakter] de povos europeus e o seu “meio ambiente” [Umwelt]. Neste sentido, o carácter alemão é determinado pelo “estado selvagem” [Wildnis] do bosque alemão, em contraste com o jardim inglês e o campo francês – uma definição contrastiva que repercute até na oposição entre *cultura* (germânica) e a *civilização* (inglesa e francesa).

Na esteira da teoria da eugenia (Francis Galton) e da pseudo-ciência das raças, estas definições românticas ficarão totalmente deturpadas e manipuladas pela ideologia nazi. Esta evolução origina as dificuldades pós-holocausto de uma (re-) integração de emoção e espaço na ciência social da história. No entanto, há questões – por exemplo, o elo entre a protecção da natureza [Naturschutz] e o fascínio pelo terreno interminável e estado selvagem (em vez da equação iluminista de “Naturliebe / Menschenliebe”) – que devem ser

---

<sup>43</sup> Já referimos a relevância fundamental de *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91) de Johann Gottfried Herder. Deve-se observar a distinção entre *Volkskunde* (ciência do povo) e *Völkerkunde* (ciência dos [outros] povos), na tradição iluminista de Wilhelm von Humboldt (vd. a influência de Martius e Koch-Grünberg na génese da *brasilidade*). Naturalmente, existem interligações sob o signo do Romantismo e o pensamento do século XX (eugenia, raças).

discutidas<sup>44</sup> por tocar em continuidades profundas no repertório de emoções. No seu núcleo encontramos a *Sehnsucht* ligada ao *sublime* específico do bosque alemão e ao sentimento de perda, ambos possibilitando uma transformação muitas vezes implícita (dependendo do contexto da recepção) de *pathos* natural em nacional, nomeadamente através de poemas e pinturas:

Waldgesinnung bedeutete nicht zwangsläufig Nationalgesinnung. Als Ludwig Tieck den Begriff der „Waldeinsamkeit“ prägte, war dies mehr Ausdruck eines träumerischen Verlustgefühls denn eines politischen Programms. Die Wälder in den Gemälden von Caspar David Friedrich vermitteln mit ihren Kreuzen und Klosterruinen ein Gefühl der Vergänglichkeit, Melancholie und geistigen Sehnsucht, das weit über die Politik hinausreicht. (Blackbourn, 2007)

No caso de Portugal, não existe uma ruptura comparável no discurso sobre sentimento e espaço. Portanto, em vez de (re-)integração coloca-se a questão da falta da reflexão sobre a constância do discurso de identidade e da visão afirmativa da História nacional que também implica uma constância na dimensão emocional. A etnografia de Jorge Dias deriva directamente de uma aprendizagem da *Volkskunde* alemã dos anos trinta, afirmando o carácter do povo português através da sua relação específica com o meio ambiente. Trata-se de uma afirmação de identidade só questionado pela visão sociológica de Boaventura de Sousa Santos que define, de um modo estruturalista, a posição semi-periférica de Portugal que dá origem a processos comunicativos, a todos os níveis (política, economia, sociedade, cultura), caracterizados pela noção de *fronteira*.

É precisamente esta noção que também influi na definição do repertório dos sentimentos, com especial destaque para a *Saudade*. Como veremos na nossa análise, já no século XVII nasce uma consciência da relação da *Saudade* com as viagens marítimas, portanto com o espaço vasto e longínquo, e com a situação de ausência ou perda,

---

<sup>44</sup> „Erzeugte unter den Bedingungen des dicht besiedelten Mitteleuropa die Sehnsucht nach unendlicher wilder Natur – sofern man diese mit deutscher Herrschaft haben wollte – mit einer gewissen psychologischen Automatik eine Sehnsucht nach Expansion in die dünn besiedelten Räume Osteuropas? Und, weiter noch: Enthält die Faszination durch die Wildnis, psychologisch gesehen, eine Faszination durch die Wildheit, auch durch das Wilde im Menschen durch die Gewalt?“ (Radkau, 2003: 53)

característica para a sociedade portuguesa (ausência da terra; ausência do ser querido). Desde o Cavaleiro de Oliveira une-se a este complexo a consciência de atraso e exílio, originados pela política da Contra-Reforma (Inquisição) e, posteriormente, dos jesuítas. Através dos conceitos de decadência de Antero de Quental e Oliveira Martins nasce a afirmação de uma ‘personalidade’ que se desenvolve num sentido diferente do da Europa central, com um génio e um sentimento específicos no âmbito do espaço ibérico, definidos num sentido político por Teixeira de Pascoaes contra a análise do problema da cultura em Portugal por António Sérgio, que, na tradição iluminista, nega a força política de uma projecção de sentimento nascido da comunhão de terra e povo.

Na perspectiva comparativa desta tese destacamos dois aspectos comuns: (1) a afirmação de uma evolução diferente no contexto europeu, fundamentada através da especificidade (mental e emocional) do povo no seu meio ambiente, capaz de superar com o seu entusiasmo específico a crítica de atraso e decadência; (2) a contribuição do espaço (bosque; mar) para a produção de um *sublime* específico que, unido a um culto de memória, ‘trabalha’ o sentimento de frustração ou perda numa nostalgia do inatingível conduzindo à construção cultural de uma especificidade emocional, na qual se misturam tristeza e entusiasmo.

## II. A História da recepção do *sublime* como Pré-História

### 1. – Do discurso sobre o *sublime* à escrita *sublime*

O *sublime*, muitas vezes rotulado como indescritível, é um termo que tem sido debatido há séculos por escritores, artistas, filósofos e teóricos. Geralmente relacionado com ideias de grandeza, de pavoroso, de poderoso, de irresistível, tornou-se um conceito complexo, não deixando de suscitar interesse até à actualidade.<sup>45</sup>

O termo tem as suas raízes na Antiguidade, derivando do latim *sublimis* é uma combinação de “*sub* (up to) and *limen* (lintel, literally the top piece of a door)” (Shaw, 2006: 1). A palavra alemã “das Erhabene” é uma inovação terminológica e conceptual originária da Antiguidade Clássica, que do termo grego *hypsous*, *hypsos* foi traduzido para latim como *sublimis*, (Most, 2001: 128) e para português como *sublime*. A tese sobre o sublime surge como uma tese incompleta, cujo autor e cuja data não são conhecidos. No entanto, a mais antiga compilação do manuscrito foi atribuída a “Dionysius ou Longinus”, nos manuscritos posteriores a “Dionysius Longinus” e pensa-se que poderia ter sido escrita durante o século I depois de Cristo.

Longinus ultrapassa, pelo menos parcialmente, as fronteiras da tradição retórica, transformando a categoria retórica tradicional da *inventio*, ou capacidade inventiva, reinterpretando-a em termos da doutrina filosófica, familiar desde Platão e principalmente desde os Neoplatonistas, da *inspiração divina* do poeta entusiástico que se enche de inspiração transcendente, elevando-se acima dos vulgares mortais, fornecendo-lhe o poder dos deuses.

Longinus apresenta na sua tese a ideia de sublimidade, consistindo numa certa excelência e distinção na expressão. Ele refere as cinco fontes frutíferas de um estilo grandioso e eloquente, realçando as duas mais significativas, a Grandeza e Força de Espírito, “Größe des Geistes”, e as emoções entusiásticas, poderosas e inspiradas, “starke, begeisterte Emotionen” (Most, 2001: 130). Estas duas fontes do sublime são declaradas expressamente por Longinus como sendo em grande parte inatas, enquanto as figuras retóricas, a escolha da dicção e a combinação de palavras, são o assunto de uma arte, portanto objectos da *technê*. Longinus é conduzido a colocar as capacidades decisivas que o

---

<sup>45</sup> *Vd.* “short guide to the theory of the sublime” com bibliografia (Holmqvist / Pluciennik, 2002).



escritor necessita para alcançar o sublime, não sendo alcançável através de disciplina de uma arte que pode ser estudada e ensinada, mas sim através de um talento natural com o qual a pessoa deve ter nascido. Quando afirma que “nobility of soul” desempenha o papel principal de todos os outros factores, sendo um dom e não uma característica adquirida, devendo ser feito tudo o que está ao alcance para treinar a nossa mente em direcção à produção de grandes ideias, parece trair o seu conhecimento da natureza paradoxal de um tratado técnico de retórica. Pois alega que a única realização que pode legitimar amplamente uma produção literária resulta de um dom inato que nenhum tratado técnico de retórica pode ensinar. A grande inovação que surge com Longinus é a invenção da emoção do sublime, no século I depois de Cristo, tendo sido a retórica definida desde os Gregos, seus criadores e exímios cultores, como a arte (*technê*) da persuasão pela palavra. Para Aristóteles a retórica era entendida como a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir (Aristóteles, 2005: 95). Um tal conceito retórico ainda persiste, por exemplo, em Richard A. Lanham (1967) quando define *pathos* como “a persuasão de audiências usando emoções”.<sup>46</sup>

A invenção do *sublime* por Longinus parece não ter tido qualquer êxito naquela época, não tendo sido referenciado por autores quer da Antiguidade quer da Idade Média. A sua terminologia não parece ter tido qualquer impacto quer na Retórica quer na Literatura do seu tempo. A sua obra sobreviveu até aos modernos num único e incompleto manuscrito. O *sublime* era considerado pelos antigos como um conceito possível, mas de modo nenhum como necessário, no sentido de uma vez inventado tornar-se como indispensável para a compreensão e auto-compreensão. Torna-se surpreendente como o tratado sobreviveu até chegar até nós. Foi redescoberto na Renascença, no entanto levou muito tempo até exercer alguma influência significativa. O texto foi impresso pela primeira vez em 1554, e depois duas vezes mais no espaço de quinze anos; no entanto a primeira tradução para Latim não apareceu antes de 1572, e uma segunda, por volta de 1612, e a primeira tradução para Inglês não foi publicada antes de 1652, quase um século depois da *editio princeps*. Aparentemente, a antiga tradição retórica permanecia ainda suficientemente crucial, impedindo que Longinus desenvolvesse o seu potencial cultural.

---

<sup>46</sup> “Pathos, also called pathetic or emotional appeals, is the persuasion of audiences by using emotions.” (Lanham, 1967: 74)

Foi só a impressão em 1674 do *Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours* de Nicolas Boileau (1636-1711), com uma transcrição explicativa, que tornou um autor da Antiguidade o fundador da modernidade estética. O tratado de Longinus foi lido como um contributo original na discussão poetológica de então, tendo experimentado nas épocas posteriores uma recepção como se tivesse sido um texto original da segunda metade do século XVII (vd. Maurer, 1979: 235).

Em termos quantitativos, a recepção de Longinus depois de Boileau é impressionante, pois, havia pelo menos catorze edições do texto grego, passando em finais do século XVIII a versão de Boileau a ser reimpressa pelo menos dezoito vezes em França e três vezes traduzida para Inglês. Quanto a Portugal, a importância de Boileau evidencia-se pela acção de Dom Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4º Conde da Ericeira, que traduz a *Arte Poética*, em verso, numa edição bilingue por volta de 1697.

O primeiro tradutor alemão do tratado sobre o *sublime* de Longinus foi Carl Heinrich Heineken (1706-1791), tendo traduzido a obra em 1737. Provavelmente por volta do mesmo ano, Immanuel Jacob Pyra (1715-1744) redigiu a sua tradução *Über das Erhabene* (vd. Zelle, 1991: 11). Em 1747 surge, em Londres, *An Essay on the Sublime* de John Baillie. Também em pleno século XVIII, surgem três traduções para português: a de Custódio José de Oliveira, a de Filinto Elísio, publicada em Paris, e a de Elpino Duriense (A. Ribeiro dos Santos).<sup>47</sup>

A adaptação que Nicolas Boileau fez de Longinus não se concentrou tanto na subtilidade da análise retórica, mas antes no *sublime* como estando relacionado intimamente com o pensamento e a emoção (“pensé et émotion”), mais do que com determinados estilos de língua. Boileau, ao legitimar os dois primeiros aspectos do *sublime*, anti-retórica o conceito, como afirma Glenn W. Most, “libertando o sublime das garras da tradição retórica, permitindo-lhe começar uma marcha triunfal através de um amplo envolvimento na reflexão literária e psicológica no Século das Luzes”.<sup>48</sup> Na perspectiva de Ned

---

<sup>47</sup> Informação de Maria Leonor C. Buescu na introdução do *Tratado do Sublime* de Dionísio Longino na tradução de Custódio José de Oliveira, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 20.

<sup>48</sup> “It was this derhetoricization that rescued the sublime from the desperate clutch of the rhetorical tradition that was beginning to drown at precisely this time and allowed it to begin a triumphal march through broad swathes of the literary and psychological reflection of the Age of Enlightenment.” (Most, 2002: 111)

O’Gorman (2004), esta libertação é entendida como auto-referencial à própria retórica, tornando-a autónoma.<sup>49</sup> No âmbito da filologia alemã estabeleceu-se a terminologia do “duplo sublime” [“das doppelte Erhabene”], a partir de Carsten Zelle (1995), para distinguir entre o *sublime* como elemento da retórica e o *sublime* como forma superior da produção da arte e da vivência / experiência de arte e natureza (Till, 2006).

Ao longo de todo o século XVIII, o *sublime* continuou a proporcionar, dentro do sistema bastante rígido de regras característica da estética neoclássica, uma saída que permitia uma fuga inofensiva a pressões potencialmente prejudiciais e assim contribuindo para uma estabilização do mecanismo como um todo. Numa época que encontrava garantia e reconforto na propriedade e no decoro, o *sublime* recordava a atracção da emoção forte e perturbadora. Onde a poesia era desvalorizada contra a filosofia como sendo obscura ou confusa e contra a religião como sendo mitológica e profana, o *sublime* fez uma forte reclamação pela dignidade do pensamento e das emoções religiosas que podiam ser comunicadas melhor através da nobre poesia, nem sempre completamente inteligível, do que através de outro meio qualquer. Contra o apelo tradicional da imitação da natureza e dos antigos, o *sublime* insistiu naqueles aspectos do mundo natural que parecia transcender qualquer cópia humana e afirmava a importância da responsabilidade individual do artista.

Pierre Hartmann na sua obra *Du Sublime (De Boileau à Schiller)* considera três tipos de discurso sobre o *sublime*, definindo a fase de Longinus a Boileau como uma teoria **poética** do *sublime*, justificando do seguinte modo esta definição:

Nous nommerons poétique le discours tenu par Longin et Boileau, nous autorisant pour ce rapprochement par-delà les âges de l'exemple de Boileau lui-même, ainsi que de l'existence d'une théorie classique centrée sur l'art discursif en général, et toujours orientée vers la possibilité de reproduire, par le recours à l'imitation, les catégories fondamentales qu'elle a cru pouvoir dégager de la pratique des Anciens.  
(Hartmann, 1997: 7)

Como afirma Hartmann, o século XVIII marca o apogeu das reflexões levadas a cabo

---

<sup>49</sup> “Through notions of *hypsos* (height) and *physis* (nature), and an amalgamation of Ciceronian / Isocratean and Gorgianic notions of rhetoric, ‘Longinus’ frees rhetoric from the project of legitimation. He makes it a marvel that needs no justification – rhetoric ‘comes into its own’.”(O’Gorman, 2004: 1)

sobre o *sublime* depois do discurso poético (Hartmann, 1999: 165). Hartmann considera o discurso poético como sendo largamente transhistórico, porque solidário desta estética clássica, que é ela mesma concebida como uma renascença, e tende-se muitas vezes a esquecer que ela desempenhava um lugar, e um lugar de primeiro plano, a uma experiência *sublime* comumente assimilada à aparição de uma nova sensibilidade, curiosamente qualificada como pré-romântica (*ibidem*).

Num tempo de tensões políticas entre monarquia, aristocracia e a burguesia em ascensão, pela tensão religiosa entre várias confissões e também pela tensão epistemológica entre ciência, cepticismo, filologia e religião, o *sublime* ofereceu a possibilidade bem aceite, referindo-se pelo menos alusivamente aos limites das reclamações pela necessidade de coesão social e a irreduzível importância da diversidade individual.

O *sublime* foi sofrendo uma evolução gradual durante o século XVIII, desde Boileau e Alexander Pope através de Edmund Burke até Immanuel Kant e Friedrich Schiller. A tendência para a anti-retórica que Glenn W. Most (2002: 111) notou em Boileau foi encaminhada até à sua culminação lógica: não só foi separado o *sublime* do sistema de teoria retórica, mas também foi divorciado de Longinus. Por seu lado, o subjectivismo já inerente no tratado da Grécia antiga, tornou-se cada vez mais enfatizado durante o decorrer do século. Foi classificada por Pierre Hartmann de **estética** a teoria de Burke do *sublime*:

Nous qualifions d'esthétique la théorie burkénne du sublime, dans la mesure où elle se veut avant tout, dans la mouvance du sensualisme anglais, une théorie de la sensation sublime. La rupture avec le discours poétique est évidente, et se découvre d'emblée par l'abandon, au profit des manifestations de la nature, de l'oeuvre d'art comme du lieu le plus propice à l'émergence de l'expérience sublime. (Hartmann, 1997:7).

É significativo que Burke conclua o seu tratado com a declaração de não ter tido a intenção “to enter into criticism of the sublime and beautiful of any art” (Burke, Part V, Section VII). Em vez disto, procura estabelecer princípios gerais e padrões para a arte através de um “inquiry into the properties of such things in nature, as raise love and astonishment in us; and by shewing in what manner they operated to produce these

passions” (Burke, Part V, Section VII). Isto mostra claramente o seu distanciamento em relação a um *sublime* articulado apenas com o discurso: “Words were only so far to be considered, as to shew upon what principle they were capable of being the representatives of these natural things, and by what powers they were able to affect us often as strongly as the things they represent, and sometimes much more strongly” (*ibidem*).

Em vez de se centrar tanto na poética, tal como Boileau, Burke está interessado nas coisas que desencadeiam o *sublime*. Concordamos com José Manuel Heleno, quando realça que se transita não só de uma poética para uma estética (*vd.* Hartmann), mas também para uma *psicologia*, sem esquecer a sua base no sensualismo: “O sentimento sublime passa também a estar associado ao eu e ao perigo e, portanto, ao instinto de autoconservação” (Heleno, 2001: 97-98). Comparativamente, Glenn W. Most define o *sublime* como estado ligado aos instintos de auto-conservação e auto-elevação.<sup>50</sup>

Por seu turno, Hartmann classificou de **filosófica** a teoria de Kant. A novidade radical conferida ao sublime pela teoria kantiana provém de um estatuto filosófico conferido a uma categoria que até ao momento não passava de uma categoria poética e psicológica. Na obra *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant abandona toda uma apreensão negativa do carácter *sublime* a favor de uma valorização filosófica da experiência como experiência da liberdade. A uma tal experiência não convém mais os objectos da natureza, mas sim, a Natureza ela mesma, como fenómeno total. Livre de toda uma inflexão negativa, o *sublime* torna-se uma experiência moral, ou antes, a experiência mesma da suprema autonomia do mundo moral relativamente à autoridade moral natural da necessidade. No sistema kantiano, liberdade e moralidade coincidem na excelência de uma subjectividade afeiçoada por um imperativo categórico.

Il est à peine besoin de justifier l'épithète philosophique accolée à la théorie kantienne, pour peu que l'on considère prioritairement la *Critique de la faculté de juger*. Au point de bascule des Lumières, Kant opère une synthèse critique des discours précédents. De Burke, il retient le mouvement psychologique placé à l'origine de l'expérience sublime, de la théorie poétique, l'articulation des domaines

---

<sup>50</sup> “Selbstbehauptungs- und Selbsterhöhungsinstante” (Most, 2001: 127), “self-preservation and self-aggrandizement” (Most, 2002: 104).

esthétique et moral. Il relie de la sorte le discours sublime à une anthropologie dont Schiller se saisira en tant que poète et dramaturge. (Hartmann, 1997:7,8).

A teoria kantiana do *sublime* colocou-nos no coração de uma filosofia dualista. A experiência *sublime* apareceu como reveladora da dualidade da alma humana, dividida entre os domínios do entendimento e da razão. Este dualismo deu origem por sua vez a uma tensão e um esforço procurando ultrapassar este problema. O período dito do idealismo alemão ocupa neste esforço plurissecular um lugar de primeiro plano. De Kant a Hegel passando por Schiller, Fichte, Hölderlin e Goethe é uma mesma vontade que anima os esforços do filósofo, do poeta e do dramaturgo. Embora se deva a Kant o facto de ter sido ele a reformular o problema em termos modernos e de o ter repensado à luz dos resultados da filosofia do século XVIII, não será excessivo considerar Schiller o pensador que levou mais longe uma tal exploração.

Como afirma Pierre Hartmann, se por um lado o conceito do *sublime* está ausente no jovem Schiller, que lhe será fornecido pela leitura de Kant, por outro lado uma problemática do *sublime* está implicitamente presente no jovem Schiller, que não resulta de nenhum modo da única leitura dos textos de Kant (Hartmann, 1997: 85-86).

Após os três tipos de discurso que acabámos de resumir sucede em Schiller um discurso duplo, um discurso teórico e prático, **estético-filosófico** e **dramático**. No que respeita à teoria, Schiller é o sucessor directo de Kant que subscreve a tese da adequação da liberdade à moralidade. Com Schiller a ligação do *sublime* e da liberdade já apreendidas por Longinus sai do domínio da abstracção para afrontar a tenacidade do real. Uma tipologia de objectos e de situações *sublimes* é integrada no teatro, sem jamais ser elevado à dignidade do *sublime* autêntico, mas, como elemento do espectáculo, no sentido de Aristóteles. A carga afectiva do *sublime*, descoberta por Burke sob o registo do terror, está presente por toda a parte como tensão do *pathos* e do *sublime*, da desgraça factual e da autonomia moral. As relações do *sublime* e do mundo moral, pressupostos no discurso poético, ignorados no discurso estético e afirmados no discurso filosófico fazem o objecto de uma exploração exhaustiva, quase sempre retomado no projecto dramático. Em Schiller o projecto grandioso de uma educação estética visa a reconciliação do homem com a natureza e com a sua própria história.

A experiência *sublime* tem uma importância fundamental, como experiência da

liberdade e propedêutica indispensável à realização do ideal de um estado estético. Schiller é o único a dar uma alma a este conceito. O mérito de Schiller teórico é a de ter sabido articular a noção do *sublime* ao projecto geral do idealismo alemão. A nosso ver, o passo evolutivo mais importante é a questão de ter posto em prática o imperativo de que não se devia falar do *sublime* que de uma forma ela mesma *sublime*:

Nous l'avons qualifiée de dramatique parce qu'elle ne reçoit sa pleine signification que de l' oeuvre dramatique, tenue à juste titre pour le fleuron de la production schillérienne. (...)

Schiller est encore le seul de nos auteurs à ne pas se contenter d'une théorie du sublime, ni même de sa figuration plastique, mais à proposer une écriture sublime. De cela aussi nous aurons à rendre compte, en montrant en Schiller le premier et le seul écrivain qui ait fait d'une notion ambiguë et toujours latérale la pierre angulaire d'une écriture dramatique et d'une théorie esthétique générale. (Hartmann, 1997: 8).

A experiência *sublime* revela ao homem o absoluto da sua liberdade, tal é o tema central da teoria de Schiller do *sublime* (Hartmann, 1997: 89). A grande novidade em Schiller foi a orientação que deu à categoria *sublime*: a validação dramática – a escrita *sublime*. Schiller vai sentindo como que um interesse cada vez mais reduzido pelo *sublime* teórico, de herança kantiana, para se interessar mais pelo *sublime* prático, aquele que convém ao dramaturgo: “A nossa sensibilidade está interessada de uma maneira inteiramente distinta face ao objecto *pavoroso* do que face ao objecto infinito; pois o impulso de autoconservação levanta uma voz muito mais forte do que o impulso de representação”.<sup>51</sup> A seguir, adaptamos de Pierre Hartmann (1997: 88) o quadro representativo da oposição *sublime* teórico vs. *sublime* prático que Schiller desenvolve a partir da oposição kantiana entre o *sublime* matemático e o *sublime* dinâmico:

---

<sup>51</sup> Tradução T.R.Cadete (Schiller, 1997: 146). “Unsre Sinnlichkeit ist also bei dem *furchtbaren* Gegenstand ganz anders interessiert als bei dem unendlichen; denn der Trieb der Selbsterhaltung erhebt eine viel lautere Stimme als der Vorstellungstrieb.“ (Schiller, SW, vol. 5: 492).

### ***Sublime teórico vs. Sublime prático***

Impulso <sup>52</sup> de representação	Impulso de autoconservação
Domínio do pensamento	Domínio da vontade
Carácter infinito	Carácter terrífico
Sublime teórico	Sublime prático

A preferência pelo *sublime* prático na concepção dramática de Schiller conduz directamente à supremacia do *sublime-pavoroso* sobre o *sublime-contemplativo* e à relevância da “representação viva do *sofrimento*” [“lebhaftes Vorstellung des *Leidens*”].

Embora o *sublime* prático surja na concepção dramática de Schiller como destacável do *sublime* teórico, *sublime-pavoroso* e *sublime-contemplativo* harmonizam-se, sustentando a nossa tese da comparabilidade do conceito de *sublime* ao de *Sehnsucht* e *Saudade*. Precisamente aí reside o cruzamento de um meta-discurso teórico e de um discurso literário (teatro, lírica) que permite a definição da dor representada (= objecto) e sentida (= sujeito) como base de um sentimento moral, social e artisticamente valioso, que por sua vez está interligado com o *entusiasmo*. Esta conclusão, que sintetizaremos no quadro a seguir (partindo da visão evolutiva de Pierre Hartmann), possibilita uma leitura da história da recepção do *sublime* como enquadramento sistemático e histórico do desenvolvimento de *Sehnsucht* e *Saudade*. É este enquadramento que nos faculta a sua comparabilidade histórica. Começaremos pela estética do *sublime* no século XVIII que parte de bases psico-fisiológicas.

	Longinus	retórica	discursos sobre o <i>sublime</i>
	Boileau	poético	
	Burke	estético/ psicológico	
	Kant	filosófico	
dramático	Schiller	estético/ filosófico	
Educação estética			

<sup>52</sup> Optamos pelo termo „impulso“, seguindo a tradução de T.R.Cadete, em vez de „instinto“ (instinct).



## 2. – A dor como base

Neste capítulo trata-se de recuperar a pré-história do *sublime* romântico que consideramos o mais próximo dos conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade*. Esta pré-história é tradicionalmente ofuscada pelo conceito dominante do *sublime* iluminista que na sua atitude universalista e transcendental tende a transcender a historicidade dos diferentes conceitos do *sublime*. A recuperação desta historicidade nas últimas décadas (De Bolla, 1989) sob o signo do desconstrutivismo e da pós-modernidade constitui o enquadramento da nossa abordagem.

### 2.1. Bodmer: *Poetische Raserey* e *Das Ungestüme*

Boileau contribui para a “História da Estética do Inconcebível” que se cristaliza em volta da fórmula antiga *nescio quid*. No “Préface” da edição de 1701 das suas *Œuvres Completes* ele afirma que uma obra artística bem conseguida se distingue pelo “je ne scay quoy (...) qu’on peut beaucoup mieux sentir que dire” (*apud* Zelle, 1991: 12). O problema do irrepresentável e do indizível suscita o interesse pelo *sublime*, de Boileau até Lyotard.

No espaço da língua alemã, foram os professores suíços Johann Jakob Bodmer e Johann Jakob Breitinger que fundamentaram na definição de Boileau do “merveilleux dans le discours” uma poética que se emancipa da estética iluminista, determinada por Gottsched através do cânone normativo do Classicismo francês, e que prepara o terreno para o surgimento do *Geniekult*. Tal como John Dennis, em *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), destacara o *entusiasmo*, o *sublime* e o terror como elementos essenciais da criação literária, Bodmer e Breitinger desenvolveram, em *Die Discourse der Mahlern* (1721-23), reflexões sobre o *furor poeticus* [“Poetische Raserey”] que pressupõem uma leitura de Longinus, através de Boileau. Prova disto é que Bodmer continua a identificação do *sublime* pelo “merveilleux” (= Das Wunderbare), sugerida por Boileau, preparando assim um distanciamento da estética iluminista. Embora não se concretize o plano de Bodmer, anunciado na sua correspondência, de escrever um tratado sobre o *sublime*, que se propõe

melhorar os pontos fracos de Longinus (vd. Zelle, 1991: 14), existem dois textos teóricos, intitulados *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* (1727) e *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* (1741), que desenvolvem as ideias acerca do *entusiasmo* e do *sublime*: a criação literária deve suscitar “Verwunderung und Erstaunen” (traduzindo isto por “l’étonnement et la surprise” de Boileau). Para além das categorias do grande e do belo, Bodmer introduz a categoria “Das Ungestüme” [o impetuoso; o violento] que pode ser considerada uma primeira tentativa de *sublime-dinâmico* (Zelle, 1991: 29; nota 64), juntando-lhe um conceito de “angenehmes Grauen” [arrepio agradável], por influência de “pleasing astonishment” e “delightful stillness” de Addison<sup>53</sup> e, ainda mais, do “terror” de John Dennis.<sup>54</sup> Como já assinalou Samuel H. Monk no caso de Dennis, o destaque cedido ao terror é historicamente significativo por preparar o terreno para o *sublime* romântico:

(...) terror is the first of several qualities that, finding no very happy home in the well-planned, orderly, and carefully trimmed domain of neo-classicism, sought and found refuge in the sublime, which constantly gathered to itself ideas and emotions that were to be prominent in the poetry and prose of the romantic era. (Monk, 1960: 52)

No contexto do nosso estudo, as reflexões de Johann Jakob Bodmer são relevantes na medida em que fornecem uma ligação, embora ténue, entre a história da recepção do *sublime* e os primórdios de uma poética que se baseia em ‘sentimentos’ em vez de retórica, constituindo assim um episódio importante da Pré-História da *Sehnsucht*.

---

<sup>53</sup> “Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at anything that is too big for its capacity. We are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and feel a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them.” (Joseph Addison em *Spectator*, nº 412, em 1712)

<sup>54</sup> “Now of all these ideas none are so terrible as those which show the wrath and vengeance of an angry god; for nothing is so wonderful in its effects: and consequently the images or ideas of those effects must carry a great deal of terror with them, which we may see was Longinus’s opinion, by the examples which he brings in his chapter of the sublimity of the thoughts (...) nothing is so terrible as the wrath of infinite power, because nothing is so unavoidable as the vengeance designed by it. There is no flying or lying hid from the great universal monarch. He may deliver us from all other terrors, but nothing can save and defend us from him.” (*The Grounds of Criticism in Poetry*, 1704)

## 2.2. Burke: *Terror e Delight*

O estudo de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757, pode ser considerado como uma súmula das questões que atravessam as obras dos seus antecessores e irá inspirar Kant dedicando-lhe uma parte na sua *Kritik der Urteilkraft* (1790).

Tanto Immanuel Kant (1724-1804) como Edmund Burke (1729-1797) foram considerados os analistas “mais escrupulosos da estética do sublime”, segundo a opinião de Jean-François Lyotard (1990: 90). Como afirma Helena Barbas (2002: 8), “Burke procura sintetizar ordenadamente todos os problemas que se levantam em torno da percep o da arte e (...) discutir o sublime, não são enquanto experiência interna, mas também a partir das qualidades exteriores, pertenc a dos objectos que suscitam essa emo o nos indivíduos.”

Procurando definir as fontes do *sublime*, Burke afirma: “Onde quer que esteja, adapta-se a qualquer espécie para despertar as ideias de dor e de perigo, seja qual for,   uma espécie terrível, ou está familiarizado com objectos terríveis ou opera de forma análoga ao terror (...)”.<sup>55</sup> Burke, ao falar do *sublime*, dizia que a sua origem estava no terror, isto  , na capacidade de produzir “a mais forte emo o de que o espírito   capaz”. As primeiras considera es remetem para a existência de três estados, o estado de indiferença, o de prazer e o de dor.<sup>56</sup> Burke afirma que dor e prazer são não são, não necessariamente dependentes para a sua existência na sua mútua diminui o ou mudança, remo o, mas que, na realidade a diminui o ou cessan o do prazer não opera como dor positiva; e que a remo o ou diminui o da dor, no seu efeito tem muito pouca semelhança com o prazer positivo. Burke em nota de rodap  refere: “Mr. Locke (1632-1704), [essay on human understanding, 1. 2. c. 20. section 16] thinks that the removal or lessening of a pain is

---

<sup>55</sup> Edmund Burke, Part One, Section VII, *Of the Sublime*, p.36. “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, (...)”

<sup>56</sup> Section II, *Pain and Pleasure*, p.31. “There is nothing which I can distinguish in my mind with more clearness than the three states, of indifference, of pleasure, and of pain”.

considered and operates as a pleasure, and the loss or diminishing of pleasure as a pain. It is this opinion which we consider here” (Burke, 31).

Burke introduz uma possibilidade intermédia a que chama *delight*, uma sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo e que se distingue do prazer positivo.<sup>57</sup> Lyotard escreve: “o *delight*, esse prazer negativo que caracteriza de modo contraditório, quase neurótico, o sentimento sublime, vem da suspensão de uma dor ameaçadora” (Lyotard, 1990: 90).

Se as ideias de dor e de perigo são mais poderosas que as de prazer, os objectos que incitam à dor e ao perigo são terríveis e são deles que nasce o *sublime*: “As paixões portanto que estão familiarizadas com a preservação do indivíduo, ligam-se principalmente à dor e ao perigo, e são as mais poderosas de todas as paixões.”<sup>58</sup> O *sublime* funciona como um sinal de alerta, uma lembrança da fragilidade do indivíduo frente às potências físicas e metafísicas: “Em todo o imprevisto e inesperado, estamos aptos a iniciar; isto é, temos uma percepção de perigo e a nossa natureza suscita-nos a protegemo-nos contra isso”.<sup>59</sup>

A dor e o perigo podem ser *delight* quando temos uma *ideia* dos mesmos, ou seja, não estamos realmente expostos à dor e ao perigo, antes temos uma ideia dos mesmos: um pensamento que desenvolverá Kant. Muito longe do *sublime* resultar dos nossos raciocínios, o poder do *sublime* antecede-os, arrebatando-nos. É por isso que o terror é o princípio primordial do *sublime*; é aquilo que gera, em primeiro lugar, assombro; e só posteriormente admiração, reverência e respeito. As suas fontes são “Terror”, “Obscurity”, “Darkness”, “Vastness”, “Greatness” e “Infinity”. Todas estas fontes estão relacionadas com o poder e a força que ameaçam o indivíduo em sua integridade. Na leitura de Lyotard:

Esta ameaça, cujos «objectos» e situações são volumosos, que pesa sobre a

---

<sup>57</sup> Section IV, *Of Delight and Pleasure, as opposed to each other*, p.34. “As I make use of the word *Delight* to express the sensation which accompanies the removal of pain or danger; so when I speak of positive pleasure, I shall for the most part call it simply *Pleasure*”.

<sup>58</sup> Burke, Part One, Section VI, *Of the passions which belong to Self-preservation*, p.36: “The passions therefore which are conversant about the preservation of the individual, turn chiefly on pain and danger, and they are the most powerful of all the passions.”

<sup>59</sup> Burke, Part Two, Section XVIII, *Suddenness*, p.76: “In every thing sudden and unexpected, we are apt to start; that is, we have a perception of danger, and our nature rouses us to guard against it.”

conservação do ser, Burke dá-lhe o nome de *terror*: as trevas, a solidão, o silêncio, a aproximação da morte podem ser «terríveis» ao anunciarem que o olhar, outra pessoa, a linguagem, a vida podem vir a falhar. Sentimos que pode já não acontecer nada. O que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo, tenha «lugar» e anuncie que não está tudo acabado. Um simples *eis*, a mínima ocorrência, é esse «lugar». (Lyotard, 1990: 90-91)

Com esta leitura, Lyotard aproxima-se das duas questões centrais:

- 1) a representação do irrepresentável que, no pensamento de Burke conduz ao papel privilegiado de *poetry*, por possuir o poder de despertar a imaginação e o pensamento pela combinação de palavras;<sup>60</sup>
- 2) a dificuldade da análise racional de algo que, por definição, resiste à razão (na tradição do *nescio quid*). Esta segunda problemática surge com maior força na análise do *sublime* realizada por Immanuel Kant.

### 2.3. Kant: Os limites da razão e a tristeza como afecto vigoroso

Immanuel Kant contrapõe, na sua *Kritik der Urteilskraft* (1790), uma “exposição transcendental de juízos estéticos” à exposição “fisiológica” de Edmund Burke (KU: 128-129).<sup>61</sup> A importância tradicionalmente atribuída à análise do *sublime* kantiana, na qual se comprova o ser humano como ser racional, conduz a uma leitura predominantemente iluminista do *sublime* desde a transcrição de Longinus por Boileau até ao século XIX,

---

<sup>60</sup> Burke, Part Five, Section I, Of Words, p.149: “But as to words; they seem to me to affect us in a manner very different from that in which we are affected by natural objects, or by painting or architecture; yet words have as considerable a share in exciting ideas of beauty and of the sublime as any of those, and sometimes a much greater than any of them”. A arte de pintar permanece aos olhos de Burke julgada pelos constrangimentos da representação figurativa, suscitando a leitura de Newman (1948) in “The Sublime is Now” (Lyotard, 1990: 90).

<sup>61</sup> Texto citado conforme a 2ª edição de 1793, ao qual segue também a tradução portuguesa de António Marques e Valério Rohden (1998). Por isso, utilizamos esta edição (sigla: KU) como paginação única.

colocando Kant, até certa medida, fora da historicidade<sup>62</sup>, tal como aconteceu com o Idealismo alemão (*Deutsche Klassik*) na história da literatura alemã. Uma releitura a partir da psicanálise, do desconstruativismo e da pós-modernidade, nomeadamente empreendida por Lyotard, sob o signo de um interesse renovado pelo *sublime* nas artes e na literatura, significa não só uma interpretação crítica do projecto iluminista<sup>63</sup> mas também a sua integração numa historiografia do *sublime* que revaloriza as fases anteriores e posteriores à *Kritik der Urteilskraft*. Neste sentido, a nossa leitura procura uma articulação da problemática central (vd. *supra*), tratada por Lyotard (1988; 1991), com aspectos da “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos” [Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile]. Trata-se de uma espécie de anexo após o § 29, que, na sequência de Burke, interpreta os afectos relativamente ao *sublime* e ao *entusiasmo*. Esta interpretação pode ser entendida como preliminar de um conceito do *sublime* romântico que precisamente nesta viragem para a historicidade do *sublime* experimentou uma revalorização face ao *sublime* entendido como tipicamente kantiano.<sup>64</sup> É neste sentido, que a história da recepção do *sublime* se comprova como pré-história ou para-história, na sua evolução sincrónica, dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* que nascem precisamente a partir da crise de finais do século XVIII.

Em primeiro lugar, Kant começa por escrever sobre a concordância entre o belo e o sublime, afirmando que o belo concorda com o sublime no facto de que ambos aprazem por si próprios.<sup>65</sup> No entanto, Kant não deixa de referir as diferenças consideráveis entre ambos. Começa por distingui-los pela noção de forma, considerando que o belo consiste na limitação

---

<sup>62</sup> De Bolla (1989) mostra como a descrição académica do discurso britânico do século XVIII sobre o sublime tem sido permanentemente distorcido por uma leitura deste discurso sem qualquer sensibilidade para com o contexto histórico, através dos paradigmas transcendental-idealistas estabelecidos na *Kritik der Urteilskraft*. A filosofia crítica de Kant “has become sublimated within our perceptions of the sublime” (De Bolla, 1989).

<sup>63</sup> “Lyotard’s strident call for the realization of sublime feeling in the avant-garde is ultimately a preventative against a return, which he deems fatal, to old Enlightenment metanarratives.” (David, 1998)

<sup>64</sup> Vd. Duffy (2005), continuando a abordagem de De Bolla (1989).

<sup>65</sup> Zweites Buch, Analytik des Erhabenen, §23. Übergang von dem Beurteilungsvermögendes Schönen zu dem des Erhabenen: “Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, daß beides für sich selbst gefällt.” (KU: 74).

e o sublime na ilimitação [“Unbegrenztheit”]:

Enquanto o belo comporta directamente consigo um sentimento de promoção da vida e por isso é vinculável a atractivos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indirectamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas; (...).<sup>66</sup>

Enquanto o belo proporciona serenidade, o sublime é caracterizado por uma tensão entre forças que se inibem e de imediato se tornam efusivas. O ânimo tanto repele o objecto como se sente atraído por ele, constituindo assim o *sublime* um sentimento que entra em conflito com as faculdades de juízo e representação, precisamente pelo seu arrebatamento:

(...) aquilo que, sem raciocínio, produz em nós, e simplesmente na apreensão, o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma aparecer contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, inadequado à nossa faculdade de representação e por assim dizer violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.<sup>67</sup>

O verbo “vernünfteln” indica bem a limitação do raciocínio face à violência necessária ao *sublime* que a leitura psicanalítica de “Un roman de famille du sublime” destaca (Lyotard, 1991: 218-220), entendendo “l’enfant sublime (...) sentimentalement contraire, contradictoire: douleur et satisfaction”. O conflito entre imaginação (mãe) e respeito pela lei (pai) conduz a uma componente de dor ou até luto na experiência do *sublime* que confirma a

---

<sup>66</sup> “(...) indem dieses (*das Schöne*) directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, und daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar ist; jenes aber (*das Gefühl des Erhabenen*) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, dass sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkerer Ergiessung derselben erzeugt wird.“ (KU: 75)

<sup>67</sup> “(...) das, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloß in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurteilt wird.” (KU: 76)

fragilidade da construção iluminista da superioridade do ser racional, necessária para ser capaz de sentir o verdadeiro *sublime*:

Não podemos dizer mais, senão que o objecto é apto à exposição de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, as quais, se bem que não lhes seja possível nenhuma representação adequada, precisamente por esta inadequação, que pode apresentar-se sensivelmente, são activadas e chamadas ao ânimo.<sup>68</sup>

Neste conflito vislumbra a dor como base do *sublime*, embora muito velada, que consideramos central na história da recepção do sublime como pré-história do discurso sobre a *Sehnsucht* e a *Saudade*, sobretudo quando articulado com o *entusiasmo* e a experiência do *sublime* na natureza. A este respeito, a definição do *dinâmico-sublime* (§ 28), “Da natureza como um poder” [“Von der Natur als einer Macht”], torna-se notória.

Não pode haver objectos da natureza *sublimes*, pois se o belo tem a ver com a forma dos objectos, o *sublime* pressupõe uma relação entre o nosso ânimo e a natureza: “Para o belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós, para o sublime porém simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz sublimidade; (...)”.<sup>69</sup> Podemos portanto dizer que o *sublime* é uma disposição do espírito: “O que deve denominar-se sublime não é o objecto, mas sim a disposição do espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade do juízo reflexiva”.<sup>70</sup>

Se a natureza revela o seu poder sobre nós, a faculdade de ânimo acabará por se sobrepor. Se não fôssemos superiores à natureza jamais sentiríamos o *sublime*. Ao resistir aos

---

<sup>68</sup> § 23. “Wir können nicht mehr sagen, als daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.” (KU: 77)

<sup>69</sup> § 23. “Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt; (...)” (KU: 78)

<sup>70</sup> § 25. “Mithin ist die Geistesstimmung durch eine gewisse die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen.” (KU: 85)



sentidos, a razão lança-nos para o domínio do supra-sensível. Se ficássemos ao nível das sensações não poderíamos sentir o absolutamente grande. Há uma relação desigual entre a natureza e nós. “A natureza é portanto sublime naquele entre os seus fenómenos cuja intuição comporta a ideia da sua infinitude.”<sup>71</sup> O *dinâmico-sublime* mostra o poder da natureza e a nossa pequenez. No entanto, se nos encontramos em segurança, conseguimos vencer o medo, e admirar o espectáculo da natureza, Kant afirma que “encontramos no nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza na sua incomensurabilidade”.<sup>72</sup>

Portanto a natureza “chama-se sublime porque ela eleva a faculdade da imaginação à representação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria do seu destino, mesmo acima da natureza.”<sup>73</sup> Este grau superior pode fazer sentir “este comprazimento entusiasmante” [“dieses begeisternde Wohlgefallen”] que junta o *sublime* sentido na natureza com o *entusiasmo*.<sup>74</sup> Embora nesta definição a componente da dor esteja ausente, encontramos-a, na conclusão do último § 29, quando Kant defende uma crítica da faculdade do juízo que se eleva “da psicologia empírica, onde de contrário ficariam sepultados sob os sentimentos do deleite e da dor”.<sup>75</sup> Neste sentido, a capacidade de sentir o *sublime* é produzido pela cultura (que desenvolve a faculdade do juízo), como Kant exemplifica nas escaladas do Montblanc por H.B. de Saussure, “para algum dia poder fornecer descrições sublimes”<sup>76</sup>. É novamente a partir do relato das viagens

---

<sup>71</sup> § 26. “Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.“ (KU: 93)

<sup>72</sup> „(...) mithin in unserem Gemüte eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden: (...)“ (KU: 104)

<sup>73</sup> „(...) heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.“ (KU: 105)

<sup>74</sup> Na última parte, „Observação geral (...)”, o *entusiasmo* articula-se directamente com o *sublime*: “Die Idee des Guten mit Affekt heißt der *Enthusiasm*. Dieser Gemütszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen, daß man gemeinlich vorgibt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden.“ (KU: 121).

<sup>75</sup> “(...) hebt sie aus der empirischen Psychologie, in welcher sie sonst unter den Gefühlen des Vergnügens und Schmerzens (...) begraben bleiben würden, (...)“ (KU: 112-113).

<sup>76</sup> “(...) um dereinst pathetische Beschreibungen davon geben zu können.” (KU: 111). Evitamos a palavra “patético”, no uso actual desvalorizada (vd. nota 6). No caso concreto, De Saussure escreveu *Voyages dans les Alpes* (4 vols., 1779 e segs.).

de Saussure aos Alpes que Kant introduz ainda uma “tristeza *interessante*” [“*interessante Traurigkeit*”], inspirada pela “vista de um deserto” [“*Anblick einer Einöde*”]. O retiro voluntário para um lugar, “para não ouvir nem experimentar mais nada do mundo”, oferece a condição ideal para que surja a tristeza como afecto vigoroso<sup>77</sup>, se tiver o seu fundamento em ideias morais, tornando-se assim numa disposição *sublime* (KU: 128).

Este detalhe prova uma ligação, embora tradicionalmente marginalizada, entre a definição kantiana do *sublime* e a melancolia. Esta ligação será retomada na leitura de Kant por Lyotard (1984: 79-81; 1991), no contexto da pós-modernidade, realçando “the powerlessness of the faculty of presentation, on the nostalgia for presence felt by the human subject, on the obscure and futile will which inhabits him in spite of everything.” Lyotard rotula isto de *melancolia*, na qual a ambição romântica de entrar em comunhão com a natureza ou com o espírito absoluto sempre fica frustrada e, não obstante, persiste (cf. David, 1998). Veremos como Friedrich Schiller, partindo duma recepção produtiva de Kant, explora precisamente este caminho para a génese de um *sublime* melancólico (vd. cap. I.2. da parte A), combinando-o com uma teoria da poesia elegíaca cuja fundamentação vai na direcção de um *pathos* natural, não retórico.

#### **2.4. Schiller: o *sublime-pavoroso* como prova da liberdade**

Enquanto o pensamento kantiano evolui completamente na tranquilidade do conceito, não passando do *sublime* teórico, Schiller, na sua leitura de *Kritik der Urteilskraft*, avança para uma síntese entre teoria e prática do *sublime* (cf. Hartmann, 1997: 88-89). De Kant a Schiller há uma tentativa de passagem do pensamento à sua encarnação em figuras concretas que devem fazer-nos experimentar o que a filosofia não fez senão designar e indicar. A teoria schilleriana do *sublime* pretende ser propedêutica a uma experiência do *sublime*. A escrita dramática encena situações concretas que, na ilusão da representação de situações históricas reais, nos fazem sentir até que ponto não depende senão da nossa liberdade o envolvimento na experiência do *sublime-prático*

---

<sup>77</sup> “wackerer” / “rüstiger Affekt”, caracterizado como esteticamente *sublime*, por oposição ao “schmelzender Affekt” (KU: 122).

[“praktischerhaben”].

Schiller, ao fazer a distinção entre o grande e o *sublime*, afirma que se pode ser grande na felicidade e que não se pode ser *sublime* senão na infelicidade (Schiller, SW, vol. 5: 502). A infelicidade aparece como a determinação prévia do *sublime*. Inscrevendo a distinção entre grande e *sublime* na teoria de géneros literários, pode mostrar-se que cada um dos exemplos de grande ofereceria matéria para uma epopeia, cada um dos exemplos de *sublime* matéria para uma tragédia: “Grande é quem vence o pavoroso. Sublime é quem não o teme mesmo vencido por ele”.<sup>78</sup>

A própria noção de desgraça permite ultrapassar o ponto de vista estritamente psico-fisiológico que associa invariavelmente o *sublime* a uma experiência do medo. Segundo Schiller, é favorável ao *sublime* toda a situação na qual um indivíduo, abandonado dos homens e dos deuses, não pode encontrar consolo senão nele próprio, dando provas da sua resistência moral à adversidade:

Para o *sublime-pavoroso* são portanto necessárias duas condições principais. Em primeiro lugar uma representação viva do *sofrimento*, a fim de suscitar o afecto compassivo com a intensidade conveniente. Em segundo lugar uma representação da *resistência* contra o sofrimento, a fim de chamar à consciência a liberdade interior do ânimo. Só através da primeira é que o objecto se torna *pavoroso*, só por meio da segunda é que o pavoroso se torna simultaneamente *sublime*.<sup>79</sup>

Schiller insiste no carácter supra-sensível do homem que a sensibilidade estética põe em jogo e que constitui o fundamento da moralidade humana. Com a experiência do *sublime* o homem sente-se livre e racional. Há no pensamento de Schiller, no seguimento de Kant,

---

<sup>78</sup> “*Groß* ist, wer das Furchtbare überwindet. *Erhaben* ist, wer es, auch selbst unterliegend, nicht fürchtet”. (Schiller, SW, vol. 5: 502)

<sup>79</sup> Tradução de Teresa Rodrigues Cadete (Schiller, 1997: 161). “Zum *Pathetischerhaben* werden also zwei Hauptbedingungen erfordert. Erstlich eine lebhafte Vorstellung des *Leidens*, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweitens eine Vorstellung des *Widerstandes* gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand *pathetisch*, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich *erhaben*.” (Schiller, SW, vol. 5: 512).

um estrato supra-sensível da humanidade capaz de servir de fundamento a outros modos de ser. É um substrato oculto, que se revela na experiência estética. A arte permite a objectivação do homem, sem arte o homem jamais se conheceria. Através da criação artística o homem exhibe a sua subjectividade. Existe uma separação entre Kant e Schiller no que respeita ao estatuto conferido à subjectividade. Kant considera o belo subjectivo, no entanto, Schiller acreditou que poderia conferir objectividade à beleza (Cf. Heleno, 2001: 123).

Segundo Schiller o *sublime* é encarado como uma tendência inscrita no homem para se relacionar com a divindade, sendo esta considerada uma representação pavorosa, podendo, por isso, tornar-se numa representação sublime, devido à sua raiz supra-sensível, enquanto o belo teria a função de glorificar o sensível. Para Schiller, a noção de *sublime* só tem sentido se relacionarmos o sensível com o racional no ser humano. Segundo o autor “sublime é um objecto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites; perante o qual ficamos fisicamente a perder, mas acima do qual nos elevamos moralmente, *i.e.* através de ideias”.<sup>80</sup> Só enquanto entes sensíveis somos dependentes, enquanto entes racionais somos livres. A experiência do *sublime* dá-nos, em primeiro lugar, a sentir a nossa dependência enquanto entes naturais, ao fazer, em segundo lugar com que travemos conhecimento com a independência que mantemos, enquanto entes racionais, sobre a natureza tanto em nós como fora de nós.

Todos os impulsos, que actuam em nós enquanto entes sensíveis, podem ser remetidos para dois impulsos fundamentais, o *impulso de representação* [“Vorstellungstrieb”], que nos permite transformar o nosso estado, para exteriorizarmos a nossa existência, e o *impulso de auto-conservação* [“Trieb der Selbsterhaltung”] para preservarmos o nosso estado, para continuarmos a nossa existência. O impulso de representação tende para o conhecimento, o impulso de auto-conservação para os sentimentos, para uma percepção interior da existência: “O sublime-teórico contradiz o

---

<sup>80</sup> “Erhaben nennen wir ein Object, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den kürzern ziehen, über welches wir uns aber moralisch, d.i. durch Ideen erheben.” (Schiller, SW, vol.5: 489).

impulso de representação, o sublime-prático o impulso de conservação.”<sup>81</sup>

Schiller distingue o *sublime-prático* do *sublime-teórico*, afirmando que o primeiro, de acordo com a intensidade da sensação, tem uma vantagem muito grande em relação ao sublime teórico: “Um objecto é teoricamente sublime na medida em que contém em si a ideia da infinitude, de cuja representação a faculdade de imaginação não se sente à altura.”<sup>82</sup> Schiller afirma que toda a essência do *sublime* assenta na consciência da liberdade racional e que todo o prazer com o *sublime* se fundamenta precisamente apenas nesta consciência; o autor relaciona o *sublime-prático* com o *sublime-pavoroso*, e com o impulso de auto-conservação; o *sublime-teórico* com o *sublime-contemplativo* e o impulso de representação. Segundo Schiller, só a natureza pavorosa pode ser *sublime-prático*. Quando o objecto não tem absolutamente nada de pavoroso para a nossa sensibilidade, não é possível qualquer experiência do *sublime*. Por seu lado, quando ele é somente pavoroso, quando não nos sentimos superiores a ele enquanto entes racionais, esta experiência também não é possível. Por isso, o *sublime-prático* significa a apologia (1) do prazer no pavor e (2) da “liberdade interior do ânimo” [innere Gemütsfreiheit] como condição essencial de sentir este prazer:

Liberdade interior do ânimo é absolutamente necessária para achar sublime o que é pavoroso e ter prazer com o mesmo; por isso pode já ser sublime apenas por nos dar a sentir a nossa independência, a nossa liberdade do ânimo. O pavor real e sério suprime toda a liberdade do ânimo.<sup>83</sup>

Esta liberdade interior do ânimo deve, em certa medida, superar a dependência da nossa existência de condições naturais exteriores a nós. Logo que a natureza altera a relação

---

<sup>81</sup> “Das Theoretischerhabene widerspricht dem Vorstellungstrieb, das Praktischerhabene dem Erhaltungstrieb.” (Schiller, SW, vol.5: 492). Mantemos o termo „representação“ utilizada na tradução de Teresa R. Cadete (1997), consciente da problemática do significado da „Vorstellung“ entre „representação“ (= Darstellung) e „imaginação“ (= Einbildung).

<sup>82</sup> “Theoretischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vostellung der Unendlichkeit mit sich führet, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt.” (Schiller, SW, vol.5: 491).

<sup>83</sup> “Innre Gemütsfreiheit gehört schlechterdings dazu, um das Furchtbare erhaben zu finden und Wohlgefallen daran zu haben; denn es kann ja bloß dadurch erhaben sein, daß es unsre Unabhängigkeit, unsre Gemütsfreiheit zu empfinden gibt. Nun hebt aber die wirkliche und ernstliche Furcht alle Gemütsfreiheit auf.” (Schiller, SW, vol.5: 496).

determinada que tem conosco e na qual se fundamenta o nosso bem-estar físico, vê-se atacada e posta em perigo. O impulso de conservação funciona como uma alerta através da dor. Por isso, logo que o nosso estado físico sofre uma transformação que ameace determiná-lo no sentido oposto, a dor faz lembrar o perigo, e o impulso de auto-conservação vê-se exortado por ele a resistir. Se o perigo pertence àquela espécie que torna inútil a nossa resistência, então tem de nascer o pavor. Logo, um objecto cuja existência contradiz as condições da nossa é, se não nos sentimos à sua medida em questões de poder, simplesmente um objecto de pavor.

Schiller (SW, vol. 5: 497-98) fala de dois tipos de segurança: a física exterior e a interior ou moral. A segurança física beneficia toda a gente da mesma maneira, a moral pressupõe um estado de ânimo que não se encontra em todos os sujeitos. É a segurança moral que proporciona a experiência *sublime*. Se existir pavor real e não sentirmos a nossa independência não é possível vivenciar uma experiência *sublime*, aproximando-se neste estado de ânimo novamente do *sublime-contemplativo*, reduzindo a componente pavorosa:

O objecto sublime tem de ser pavoroso, mas não pode suscitar pavor real. Pavor é um estado de sofrimento e de violência; o *sublime* só pode agradar na livre contemplação e por meio do sentimento de actividade interior.<sup>84</sup>

A segurança moral é postulada por ideias religiosas, pois só a religião fornece motivos de tranquilização para a nossa sensibilidade. A moral segue as directrizes da razão, sem qualquer consideração pelo interesse da nossa sensibilidade; a religião procura estabelecer uma reconciliação, um acordo entre as exigências da razão e os interesses da sensibilidade (Schiller, SW, vol. 5: 498). Com estas observações constatamos que (1) a distinção entre o *sublime-pavoroso* e o *sublime-contemplativo* não é tão categórica como parece à primeira vista; (2) o prazer no pavor significa a apologia da liberdade interior do ânimo no qual se harmonizam razão e sensibilidade, moral e religião; (3) a redução da componente do pavor real conduz à valorização da força da imaginação (entusiasmo) para produzir uma representação viva do perigo que permite o prazer de experimentar o pavor na contemplação.

---

<sup>84</sup> „Das erhabene Objekt muß also zwar furchtbar sein, aber wirkliche Furcht darf es nicht erregen. Furcht ist ein Zustand des Leidens und der Gewalt; das Erhabene kann allein in der freien Betrachtung und durch das Gefühl innerer Tätigkeit gefallen“ (Schiller, SW, Vol. 5: 496).

## 2.5. O ‘repertório’ de dor e sofrimento: entre *sublime-pavoroso* e *sublime-contemplativo*

Schiller faz uma distinção entre o *sublime-contemplativo* e o *sublime-pavoroso*, afirmando que no caso do primeiro “tudo depende da actividade própria do ânimo, uma vez que só *uma* condição é dada a partir do exterior, tendo porém as outras de ser preenchidas pelo próprio sujeito. Por este motivo, o efeito do *sublime-contemplativo* não é nem tão intensamente forte nem tão amplo como o do *sublime-pavoroso*. “*Não tão amplo*: porque nem todas as pessoas têm imaginação suficiente para produzir em si uma representação viva do perigo, nem todas têm suficiente força moral autónoma para não preferirem afastar-se de tal representação.”<sup>85</sup> “*Não tão forte*: porque a representação do perigo, por mais viva que seja a maneira como é despertada, é contudo neste caso sempre voluntária e o ânimo permanece mais facilmente senhor de uma representação que produziu em actividade autónoma. O sublime contemplativo proporciona por isso uma fruição mais reduzida mas também menos heterogénea.”<sup>86</sup>

O sublime é utilizado na arte poética. Os poetas usam determinados ambientes que proporcionam um efeito sublime, nomeadamente, uma calma profunda, um grande vazio, uma iluminação súbita da escuridão, um profundo silêncio, a solidão, o misterioso, o incerto e encoberto, todos estes exemplos são ingredientes do que é pavoroso e terrível criando, portanto, sublimidade.

Schiller dá como exemplos de objectos ideais pavorosos como o tempo [die Zeit], a necessidade [die Notwendigkeit], o dever [die Pflicht] sendo “objectos pavorosos logo que a *faculdade de imaginação* os relaciona com o impulso de conservação; e tornam-se sublimes logo que a *razão* os associa às suas leis supremas.” [“...sind furchtbare Gegenstände, sobald die Einbildungskraft sie auf den Erhaltungstrieb bezieht; und sie werden erhaben, sobald die

---

<sup>85</sup> „*Nicht von so ausgebreiteter*: weil nicht alle Menschen Einbildungskraft genug haben, um eine lebhaftere Vorstellung der Gefahr in sich hervorzubringen, nicht alle selbständige moralische Kraft genug haben, um eine solchen Vorstellung nicht lieber auszuweichen“ (Schiller, SW, vol. 5: 504).

<sup>86</sup> “*Nicht von so starke Wirkung*: weil die Vorstellung der Gefahr, auch wenn sie noch so lebhaft erweckt wird, in diesem Falle doch immer *freiwillig* ist und das Gemüt leichter über eine Vorstellung Meister bleibt, die es selbsttätig erzeugte. Das Kontemplativerhabene verschafft daher einen geringen, aber auch weniger gemischten Genuß.” (Schiller, SW, vol. 5: 504).

Vernunft sie auf ihre höchsten Gesetze anwendet.”] (Schiller, SW, vol. 5: 505)

“Só quando o sofrimento é mera ilusão e ficção, ou, no caso de ter ocorrido na realidade, quando é representado não directamente aos sentidos mas à faculdade de imaginação, é que pode tornar-se estético e suscitar um sentimento sublime. A representação de um sofrimento alheio, associada ao afecto e à consciência da nossa liberdade moral interior, é pavorosamente sublime.” [Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, daß es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen. Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit, ist pathetischerhaben.] (Schiller, SW, vol. 5: 509)

Schiller no seu ensaio “Über naive und sentimentalische Dichtung” (1795) possibilita a interligação entre o *sublime*, uma estética da dor e a revalorização da sensibilidade natural. Segundo Friedrich Schiller, a tristeza por alegrias perdidas, pela idade dourada desaparecida do mundo, pela felicidade da juventude e do amor que se esvaiu, só pode constituir matéria para uma poesia elegíaca se tais estados de paz sensorial puderem ser simultaneamente representados como objectos de harmonia moral. Na elegia a tristeza só pode decorrer de um entusiasmo despertado pelo ideal. É importante a energia, o espírito e nobreza na dor e o entusiasmo para que uma obra seja poética, nunca podendo ser um objecto exterior, o conteúdo do lamento poético, devendo sempre ser um objecto interior e ideal. Deverá ser transformada uma perda na realidade numa perda ideal. É nesta transformação do que é limitado em algo ilimitado que consiste o tratamento poético. O poeta elegíaco busca a natureza, mas como uma ideia e numa perfeição na qual ela nunca existiu, embora ele chore a sua perda como algo que tenha existido e se tenha perdido.

“Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint” (Schiller, SW: 567).



No seu estudo sobre “Über naive und sentimentalische Dichtung”, Michael Hofmann (2003: 122) faz um paralelismo entre a poesia ingênua e a poesia sentimental, declarando que, enquanto a poesia ingênua suscita alegria e prazer [Freude, Lust], espelhando uma realidade harmoniosa, característica estética do belo considerada a arte dos limites, espelhando aparências harmoniosas, a *poesia sentimental* suscita apenas a tristeza, que é uma mistura entre prazer e dor, característica estética do sublime, considerada a arte do infinito, aparecendo o princípio da reflexão como expressão de uma energia transcendental.

“O idílio sentimental é tendencialmente a anulação da oposição, do contraste entre a poesia ingênua e sentimental e ao mesmo tempo como um novo *Elysium* um paraíso terrestre, simbolizando a dissolução de todas as contradições que caracterizam o mundo moderno”.

[Die sentimentalische Idylle ist tendenziell die Aufhebung des Gegensatzes zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung und gleichzeitig als neues Elysium ein innerweltliches Paradies, das die Auflösung aller der widersprüche symbolisiert, welche die gemeine Wirklichkeit der modernen Welt prägen.] (Hofmann (2003: 124).

“Como caso-limite da poesia moderna é considerado o idílio sentimental. (...) O idílio sentimental é até ao momento, o nível mais elevado na argumentação do percurso de Schiller, dentro da poesia sentimental, nas duas formas até agora faladas através da discrepância entre realidade e ideal devendo garantir uma forma de reconciliação estética.”

[Als Grenzfall der <modernen> Dichtung ist die sentimentalische Idylle anzusehen. (...) Die sentimentalische Idylle ist insofern die höchste Steigerungsstufe in Schillers Argumentationsgang, als sie innerhalb der sentimentalischen Dichtung, die in den beiden bisher besprochenen Formen durch die *Diskrepanz* zwischen Wirklichkeit und ideal gekennzeichnet war, eine Form der ästhetischen Versöhnung garantieren soll;] (Hofmann, 2003: 124).

<b>Naive Dichtung</b>	<b>Sentimentalische Dichtung</b>	
Freude + Lust	Mischung von Unlust und Lust	
Harmonische Wirklichkeit	Unbefriedigende Wirklichkeit + Ideal	
	Satire	Elegie
	<b>Sentimentale Idylle</b> → Aufhebung des Gegensatzes zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung.	
Kunst der Begrenzung	Kunst der Unendlichen	
Widerspiegelung von Erscheinungen	Prinzip der Reflexion: transzendierende Energie → erhabene Empfindungsweise	

“Na própria argumentação de Schiller, surge a entronização do idílio sentimental como problemático”. [Denn selbst von Schillers eigener Argumentation her erscheint die Inthronisierung der sentimentalischen Idylle problematisch] (Hofmann, 2003: 125), enfatizando, por seu turno, o potencial da poesia sentimental elegíaca, interagindo assim entre a evolução do conceito do *sublime* e a construção dos ‘sentimentos originais’ de *Sehnsucht* e *Saudade*.

Poesia sentimental é caracterizada como «arte do infinito», [“Kunst des Unendlichen”], (Schiller, 1966:559). poesia ingénuo caracterizada como «arte da limitação» [“Kunst der Begrenzung”] (Schiller, 1966:559).

“Satírico é o poeta quanto torna a distância face à natureza e a contradição entre a realidade e o ideal (no efeito sobre o ânimo ambas as coisas vão dar ao mesmo) no seu objecto”.

[Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale(in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht] (Schiller, 1966:561).

“Se o poeta opõe a natureza à arte e o ideal à realidade de tal modo que a expressão do primeiro se torna preponderante e que predomina o sentimento de agrado com o mesmo, então designo-o como *elegíaco*”

[Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn *elegisch*] (Schiller, 1966: 566).

Os poemas de Ossian comprovam essa transformação de imagens da memória em ideais, os ideais em deuses. Ossian ao referir o tempo passado e os poetas já desaparecidos, transforma as imagens da memória em ideais. (Cf. Schiller, SW: 567, 568). “Wenn uns Ossian von den Tagen erzählt, die nicht mehr sind, und von den Helden, die verschwunden sind, so hat seine Dichtungskraft jene Bilder der Erinnerung längst in Ideale, jene Helden in Götter umgestaltet.”

Schiller interliga o *sublime-pavoroso* com o *sublime-contemplativo*, valorizando a elegia na qual a tristeza só pode decorrer de um entusiasmo despertado pelo ideal. O prazer do sofrimento (*joy of grief*) surge como condição para a escrita lírica que canta uma unidade maior, perdida no passado, projectando-a através da lamentação para um futuro que faça renascer esta unidade maior. Esta definição coincide exactamente com o que definimos sobre situações de crise e a ‘construção’ de sentimentos, na teorização de Glenn W. Most. Na sequência da grande recepção dos textos ossiânicos nas traduções de James Macpherson devemos situar o fenómeno decisivo para a articulação entre a história do *sublime* como ‘Pré-história’ e a génese de discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*, por um lado, e discursos líricos, nos quais *Sehnsucht* e *Saudade* tenham um papel fulcral (= Parte B). Esta nossa conclusão é corroborada pelo estudo de Schmidt / Gaskill (2004) sobre o ossianismo, entendido como corrente simultânea com a transposição de *joy of grief* (Young) na cultura e língua alemã, uma influência ‘alheia’ que fica negligenciada pela historiografia tradicional da literatura alemã. Esta nossa conclusão está também em conformidade com o entendimento do próprio Hans Robert Jauß (1970), quando considera a acção de Schiller „o prelúdio da revolução estética perpetrada pela primeira geração dos

românticos, nomeadamente Friedrich Schlegel e Novalis.<sup>87</sup> Com isto, confirma-se a relevância de (1) um conceito do *sublime* que valoriza a transformação estética da dor e (2) a sua interligação com “das Naive” e “das Sentimentalische” para uma definição de *Sehnsucht* e *Saudade* como sentimentos ‘construídos’ em articulação com a história do *pathos*.

### 3. – O *sublime* romântico

O ensaio “Über naive und sentimentalische Dichtung” (1795) de Schiller exerce uma grande influência no Romantismo alemão. Schiller começa por estabelecer uma dualidade formada pela poesia ingénuo (‘naiv’) e poesia sentimental (‘sentimentalisch’). O poeta ingénuo consubstancia-se da característica original e natural, conjugando uma relação intuitiva com a natureza. A sua função é a de imitar a realidade já existente. No poeta sentimental, passa-se o contrário, pois, este, tem consciência da perda dessa identidade primordial e por isso sofre com a consciência do antagonismo do mundo. A sua função é representar o ideal. Deverá ser transformada uma perda na realidade numa perda ideal. É nesta transformação do que é limitado em algo ilimitado que consiste o tratamento poético. O poeta elegíaco busca a natureza, mas como uma ideia e numa perfeição na qual ela nunca existiu, embora ele lamente a sua perda como algo que tenha existido e se tenha perdido. Desta maneira o poeta supera o desencanto do presente, estabelecendo através do ideal a harmonia paradisíaca de uma nova Idade de Ouro.

Também Novalis idealiza de forma notória a Nova Idade de Ouro, dando-se uma unidade plena entre ideal e realidade, entre sujeito e natureza. Desta forma a humanidade poderá alcançar um elevado nível de consciência. Ao poeta cabe a função de ajudar a humanidade a alcançar o paraíso, o meio de o alcançar é a poesia, o método é a romantização ou poetização do mundo. Desta forma, Novalis eleva o eu poético, mas principalmente eleva a poesia à categoria do absoluto, ou seja, define a poesia como sendo a expressão máxima de qualquer actividade criativa. A poesia absoluta é

---

<sup>87</sup> „ein erster Akt jener «ästhetischen Revolution», die von der ersten Generation der Romantiker, von Friedrich Schlegel und Novalis, unmittelbar danach vollzogen wurde.” (Jauß, 1970: 105)

“Gemütherregungskunst”, permitindo “innre Mahlerey und Musik”, “innre Stimmungen, und Gemälde oder Anschauungen (...), vielleicht auch geistige Tänze” (Novalis, 1983: 639).

A ideia de poesia absoluta em Novalis é influenciada pelo misticismo de Jacob Böhme, pela filosofia de Plotino, de Espinosa, Fichte e Schelling, fundamentando-se na convicção da identidade perfeita entre sujeito e objecto, entre o homem e cada uma das partes do universo. Hölderlin, Friedrich Schlegel, Schelling e Novalis são defensores de um naturalismo místico. O homem forma um microcosmos no qual se reproduz o macrocosmos do universo. Cosmos e sujeito constituem um todo, uma unidade indivisível, uma interdependência. Neste sentido, o mundo é uma “symbolisches Bild” do espírito humano (Novalis, 1975: 255). Só mediante a íntima conjugação do entendimento, da intuição e da fantasia é que é possível perceber as propriedades misteriosas, conhecer a matéria e a alma das coisas, o finito e o infinito. Tudo isto só é possível mediante a interrelação do sentimento e da reflexão.

A missão do poeta é precisamente reencontrar-se com a natureza e os seus elementos e perceber a sua voz interna. A única forma e via de acesso é a do conhecimento poético, a da intuição, reflexão e fantasia.

Só à poesia corresponde a função primordial de restabelecer a concórdia universal, a de recuperar a Idade de Ouro perdida, um estado de perfeita e feliz harmonia, resultado da consciência intuitiva do mundo.

Friedrich Schlegel considera que a poesia absoluta, enquanto manifestação suprema da lírica, é “Konstruktion des Ganzen”, “künstlich geordnete Verwirrung”, “reizende Symmetrie von Widersprüchen” (Schlegel, 1967: 318). A sua finalidade consiste em “den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen” (Schlegel, 1967: 319). Ainda nas próprias palavras de Friedrich Schlegel, a poesia absoluta tem como objectivo principal “die Musik des Lebens zu phantasieren” (Schlegel, 1967: 263; 161). Só a fantasia e nunca a pura razão permite captar em sua integridade o intrincado, o inexplicável, o apocalíptico da vida.

Friedrich Schlegel (1772-1829), influenciado por Schelling e o seu *Sistema de Idealismo Transcendental*, considera que “ há uma espécie de poesia cuja essência assenta na relação entre o ideal e o real a que se pode chamar poesia transcendental. Começa na sátira a absoluta diferença de ideal e real, hesita na elegia, e termina como idílio com a absoluta identidade dos dois”. (Schlegel, 1991: 50).

Friedrich Schlegel expressa no fragmento número 116 de *Athenäum* o conceito de ‘poesia universal progressiva’:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. (Schlegel, 1969: 118, 119).

Seguindo o conceito de ‘poesia universal progressiva’, Novalis cultiva o princípio da universalidade, submetendo as ciências, a arte, a história e a religião a um vasto programa de *romantização* (Novalis, 1981: 545):

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es – Unbekannte, Mystische, Unendliche- dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisirt- Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Segundo este fragmento, a romantização do mundo pretende revelar o sentido originário e oculto das coisas, descobrir a palavra secreta do universo.

Segundo Novalis, antigamente, quando tudo era harmonia e concórdia, existia uma única linguagem como meio de expressão comum a todo o universo, o poeta exercia funções de sacerdote, médico e vidente, evidenciando o poder universal da poesia. Mediante o triunfo da visão analítica da ciência, pelo contrário, o poeta tem tendência a perder as suas funções originárias, no entanto, segundo a opinião de Novalis, o poeta autêntico deverá continuar a ser poeta, vate, adivinho, científico e sacerdote. Tanto o mundo como a ciência devem ser poetizados, e a poesia chegar a ser poesia universal.

É precisamente no fragmento número 16 de *Blüthenstaub*, que o autor realça o poder mágico da palavra poética, referindo a transformação do mundo num mundo poetizado. A síntese da natureza e espírito só pode ser alcançado graças ao poder mágico da palavra poética e em virtude da capacidade criadora e intuitiva do eu:

Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder niegends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. (Novalis, 1981: 417).

Podemos concluir que tanto Schiller como Novalis e Friedrich Schlegel fazem uma apologia à poesia, defendendo-a (Shelley's Defence of Poetry) e elevando-a à categoria de absoluto (Novalis), a qual restabelece a concórdia universal, recuperando a Idade de Ouro perdida, sendo alcançável através do conhecimento poético, da intuição, reflexão, fantasia e “expressão da imaginação” (Shelley) e tendo o poeta como função primordial ajudar a humanidade a alcançar o paraíso.

#### 4. Conclusão

Neste segundo capítulo apresentámos a História da recepção do *Sublime* desde o Barroco e Iluminismo até à época romântica. Foi realçada a importância da impressão em 1674 do *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours* de Nicolas Boileau (1636-1711) e da influência que teve na Europa. Conduzidos pela obra de Pierre Hartmann classificámos a teoria do *sublime* em diferentes fases, nomeadamente, poética de Boileau, estético-psicológica de Burke, teoria filosófica com Kant e estético-filosófica com Schiller, procedendo não só a uma síntese de Burke e Kant, mas também aplicando a teoria, nomeadamente do sublime-pavoroso, à prática na escrita dramática, com o objectivo de uma educação estética do homem.

Com o ensaio “Über naive und sentimentalische Dichtung” (1795), Schiller harmoniza e interliga o *sublime-pavoroso* com o *sublime-contemplativo* e consegue assim dar o passo evolutivo decisivo para o *sublime* romântico, no entendimento de Robert Jauß (1970), atribuindo uma funcionalidade destacada à poesia sentimental elegíaca. Isto revela-se fundamental para a nossa tese da interacção entre a evolução dos conceitos do *sublime* e do *entusiasmo* e a construção dos sentimentos de *Sehnsucht* e *Saudade*, a partir do conceito romântico de poesia como expressão ‘natural’ do sentimento individual e colectivo. No próximo capítulo trataremos da história dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*, analisando a sobreposição de *pathos* nacional relativamente ao *pathos* natural, funcionalizando este último, sob o manto da ‘naturalidade’ e da ‘originalidade’, os sentimentos e a sua textualidade lírica correspondente, que será analisada na Parte B. A partir do fim do século XIX, os discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* começam a criticar esta construção, situando a sua crítica em diversos contextos teóricos.



### III. História dos discursos sobre *Sehnsucht*

#### 1. Do *pathos* natural ao *pathos* nacional

A teoria burkeana sobre a sensação do sublime, bem como todo o sensualismo inglês, marcou profundamente Kant. Em 1764, as suas *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime] tratam do belo e do sublime sob um ponto de vista antropológico e psico-fisiológico, situando-se na órbita burkeana. Este ensaio só recebeu novamente atenção na esteira de uma revalorização do chamado Kant «pré-crítico» face a uma sobrevalorização do Kant «crítico». Tal revalorização corrobora a nossa ideia de articular a História da recepção do sublime com a génese de conceitos de ‘sentimento elevado’ próprios de povos e nações.

Conforme o Kant «pré-crítico», sentimentos diferentes do belo e do sublime dependem não só do objecto do sentimento (“Gegenstand des Gefühls”) mas também do sujeito, diferenciado entre carácter e sexo, e, finalmente, entre colectivos (povo ou nação). Conforme o relacionamento do belo e do sublime com os temperamentos, explicado no segundo capítulo “Von den Eigenschaften des Erhabenen und Schönen am Menschen überhaupt”, uma personalidade de tendência melancólica possui um sentimento especial para o Sublime (“*Gefühl vor das Erhabene*”). No quarto capítulo “Von den Nationalcharaktern, in so ferne sie auf dem unterschiedlichen Gefühl des Erhabenen und Schönen beruhen”, Kant atribui aos Italianos e Franceses o sentimento do belo, enquanto que os Alemães, os Ingleses e os Espanhóis se destacam pelo sentimento do sublime (Kant, 1764: 58). Se combinarmos a tendência melancólica com a aptidão para o sublime, obteríamos facilmente uma caracterização aceitável do ‘carácter nacional português’, no entanto ausente na classificação kantiana.

Tendo em vista o juízo estético, Kant defende a autonomia da arte, questiona a relação entre o bem e o belo, levantando-se ainda a questão de uma universalidade da arte. O juízo do gosto não se refere ao conhecimento, a conceitos, mas sim ao sentimento. Este é subjectivo, mas há nele uma aspiração à universalidade que Kant explora na sua posterior fase de filosofia crítica: em 1790, *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da Faculdade de Julgar] tem em

vista encontrar uma relação entre o domínio do entendimento, que é o objecto da *Crítica da Razão Pura*, e o da razão moral, que é o objecto da *Crítica da Razão Prática*. No entanto, o Kant «pré-crítico» comprova uma tendência geral, já em pleno século XVIII, de determinar uma especificidade emocional de povos (e nações) no intuito de explicar a história e posição de cada um no seio da Europa, nomeadamente sob o impacto da Revolução Francesa. Já referimos o exemplo de Germaine de Staël (*vd.* cap. I.4), ao qual acrescentamos as reflexões de Friedrich Schiller quando trata da experiência *sublime* não só no âmbito da história universal da humanidade mas também no seu uso para despertar sentimentos nacionais:

Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, und die Musen wissen es am besten, wie nahe die Künste des Erhabenen und Schönen damit zusammenhängen mögen. (Schiller, SW, vol. 5: 535)

[Formar moralmente o ser humano e acender no cidadão a chama do sentimento nacional é, por certo, uma missão muito honrosa para o poeta, e as musas sabem melhor do que ninguém quão próxima é a relação dela com as artes do sublime e do belo].

É na verdade poética, não na história, que se funda todo o efeito estético. A verdade não consiste porém no facto de ter realmente acontecido mas no facto de ter podido acontecer, logo na possibilidade interna da coisa. Pensamos que Schiller foi influenciado pelo pensamento aristotélico. Aristóteles em *Poética* ao falar sobre a função do poeta e ao comparar o poeta e o historiador, afirma que a função daquele não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. É precisamente no ensaio *Über das Pathetische* que se contrapõe a verdade poética e a histórica, afirmando que “é na verdade poética, não na histórica, que se funda todo o efeito estético. A verdade poética não consiste porém no facto de ter realmente acontecido mas no facto de ter podido acontecer, logo na possibilidade interna da coisa. A energia estética tem portanto de residir já na representação da

possibilidade”.<sup>88</sup>

Para além desta afirmação, Schiller relaciona a poesia com o *sublime* e considera que o papel da poesia é formar moralmente o ser humano e acender no cidadão a chama do sentimento nacional. Schiller sugere uma analogia funcional entre Poesia- homem e Amor-herói e defende a importância da poesia, pois esta “pode educá-lo para que se torne um -herói, exortando-o a acções e armando-o de energia para tudo aquilo que ele deve ser”.<sup>89</sup>

Com isto, Schiller harmoniza as noções de *pathos* natural que tiveram com Bodmer e Breitinger as primeiras consequências poetológicas nonexo entre o maravilhoso e o entusiasmo, com base em Boileau, com um *pathos* nacional. Esta harmonização torna-se com Herder („Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder der alten Völker“) uma base reconhecida para a construção de sentimentos que expressam uma identidade colectiva, cultural e nacional. A transfiguração lírica do prazer da dor (*joy of grief*), nomeadamente ligada à vivência da perda, desempenha uma função primordial na transição do *sublime* retórico para o *pathos* natural num momento histórico da crise social e política:

---

<sup>88</sup> “(...), denn es ist die poetische, nicht die historische Wahrheit, auf welche alle ästhetische Wirkung sich gründet. Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache. Die ästhetische Kraft muß also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen.” ( Schiller, SW, vol.5: 534).

<sup>89</sup> Die Poesie kann dem Menschen werden, was dem Helden die Liebe ist. Sie kann ihm weder raten, noch sonst eine Arbeit für ihn tun; aber zum Helden kann sie ihn erziehen, zu Taten kann sie ihn rufen und zu allem, was er sein soll, ihn mit Stärke ausrüsten. (Schiller, SW, vol. 5: 535)

[A Poesia pode tornar-se para o homem no que o amor é para o herói. Não pode dar-lhe conselhos, nem bater-se com ele, nem fazer por ele um trabalho; mas pode educá-lo para que se torne um herói, exortando-o a acções e armando-o de energia para tudo aquilo que ele deve ser].

“A dor (grief) permite-nos visitar o objecto da perda numa perspectiva estilizada e positiva, e a sua superação reforça a nossa auto-estima. A experiência do sublime passa por um processo semelhante. Pois, enquanto no prazer da dor (*joy of grief*), a distância temporal torna agradável o sentimento de luto, no sublime, a distância espacial, objectivamente presente ou apenas subjectivamente imaginada, assegura-nos que a existência não está ameaçada no seu essencial“ (Schmidt / Gaskill, 2004: 832).<sup>90</sup>

A importância atribuída à estetização da dor e à faculdade contemplativa permitem a definição de um *entusiasmo* triste, sob o impacto do conceito de *joy of grief* e do *ossianismo* permitindo visitar o objecto da perda, tornando-se este momento crucial na articulação da história da recepção do sublime com a génese de *Sehnsucht* e *Saudade*.

## 2. - Apoteose romântica

Para os irmãos Schlegel, Friedrich Schlegel (1772-1829) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845), na *Zeitschrift Athenaeum* (1798-1800) assim como nas *Vorlesungen über Schöne Kunst und Literatur* (1802-1805), a poesia, mais que uma mera arte poética, era o aprofundar da consciência, a superação de todas as delimitações e a reconciliação do Homem com a Natureza.

Podemos verificar a construção de uma relação directa entre o florescimento de um vazio na constituição da nação e o surgimento de uma geração que procurava criar uma harmonia, uma ordem das coisas, tendo-se denominado a este fenómeno a Idade de Ouro da

---

<sup>90</sup> [„Die *grief* sorgt dafür, dass man sich den Gegenstand des Verlusts immer wieder in positiv stilisierter Form vor Augen führt und durch die Überwindung des Schmerzes an Selbstwertgefühl gewinnt. Gleiches gilt nun aber auch für die Erfahrung des Sublimen. Denn während es im Fall der *joy of grief* die temporale Distanz ist, die das Gefühl der Trauer angenehm macht, verschafft beim Erhabenen der lokale Abstand – sei es als objektiv vorhandener oder nur subjektiv imaginiertes – den Menschen die Sicherheit, dass die Existenz nicht essentiell bedroht ist“] (Schmidt / Gaskill, 2004: 832).

Poesia. Formou-se o culto da Idade de Ouro, “*goldenes Zeitalter*” e a Idade Média era a alternativa certa para criar uma Ordem das coisas, como resposta a um terrível caos. O gosto romântico pela Idade Média tem a sua raiz na filosofia da história de Herder, segundo a qual cada nação é um organismo dotado de um espírito próprio – espírito que se desenvolve ao longo do tempo, mas que não se modifica na sua essência, e que constitui a matriz de todas as manifestações culturais e institucionais de uma nação. A Idade Média, época de gestação das nacionalidades europeias, aparecia como a primavera do “espírito do povo” (*Volksgeist*) característico de cada nação, como o período histórico em que tal espírito se revelara na sua pureza originária, sem ter sido ainda maculada por qualquer influência alheia.

Segundo Herder a musicalidade primitiva da língua e da poesia, ainda se encontra nas *Volkslied*. A canção popular, distingue-se, segundo a sua opinião, por constituir um texto poético natural e original, configurando uma lírica ‘ingénua’(‘naiv’), no sentido de Schiller, caracterizada por uma entoação poética, pela tonalidade e musicalidade interna.

“ das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck : Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation (...)” (Herder, 1975: 183).

No entanto para Herder a *Volkslied* é sempre considerada uma composição poética e não uma composição musical, a componente visual subordina-se ao elemento acústico, o significado linguístico ao som, a coerência temática à estruturação rítmica e musical. “Lied muß gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Sylben allein zählt und mißt und wäget, sondern auf Fortklang horcht und ihm fortschwimmt” (Herder, 1975: 183). Desta forma, durante o Romantismo, o conceito de *Lied* aumenta o seu significado designando em vez de um determinado género musical, uma categoria literária própria da visão poética romântica.

August Wilhelm von Schlegel em *Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur* caracterizava a *Sehnsucht* como a poesia da época actual, oscilando entre recordação e pena “Erinnerung und Ahndung” (Schlegel, 1809). Em contrapartida a poesia dos antigos era considerada a dos bens, a valiosa, “ Die Poesie der Alten war die des Besitzes” (Schlegel, 1809). A Idade Média no caso específico da Alemanha funcionava como uma alternativa, a

um presente no caos, a um presente odiado. A poesia antiga é o alimento da poesia moderna, tudo o que chega aos nossos tempos não passa de restos, ecos, ressonâncias, aproximação, regresso ao Olimpo da poesia<sup>91</sup>.

O conceito da Idade de Ouro surge na sequência de um vazio instalado numa nação. Não suportando as vicissitudes presentes surge a necessidade de um apelo ao passado, sendo a poesia o veículo desse apelo. Cada país criou as suas diferentes Idades de Ouro e escolheu cuidadosamente como representantes dignos da nação, escritores clássicos, criando assim os seus representantes de nação. No mesmo tratado, defende-se em forma de interrogação a existência do reflexo do divino no homem, ou seja, a própria alma, como “vibrante centelha de toda a poesia”.<sup>92</sup>

Em *Gespräch über die Poesie*, fala-se de uma poesia que cada ser humano transporta dentro de si, comparando essa poesia com o amor e com a Natureza que cada ser humano possui:

Die Vernunft ist nur eine in allen und dieselbe; wie aber jeder Mensch seine eigene Natur hat und seine eigene Liebe, so trägt auch jeder seine eigene Poesie in sich. Die muß ihm bleiben und soll ihm bleiben, so gewiß er der ist, welcher er ist, so gewiß nur irgend etwas Ursprüngliches in ihm war; und keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, seine innerste Kraft rauben, um ihn zu einem allgemeinen Bilde ohne Geist und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen. (Schlegel, 1969: 153)

Não haveria poesia das palavras se não existisse a poesia “die sich in der Pflanze regt, im Licht strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Fraun glüht?” (Schlegel, 1969: 153). Schlegel foi também grandemente influenciado pela filosofia organicista e panteísta de Baruch Spinoza (1632-1677). Esta influência fez-se sentir na literatura alemã da segunda metade do século XVIII e ainda no período romântico. Em

---

<sup>91</sup> “Diese erste Masse hellenischer Dichtkunst, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die festlichen Gesänge und Schauspiele; das ist die Poesie selbst. Alles, was noch folgt, bis auf unsre Zeiten, ist Überbleibsel, Nachhall, einzelne Ahndung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchsten Olymp der Poesie”. (Schlegel, 1969:160).

<sup>92</sup> “Und ist nicht dieser milde Widerschein der Gottheit im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie?”. (Schlegel, 1969:177).

*Rede über die Mythologie*, Schlegel afirma a importância atribuída a Espinosa: “Na verdade, custa-me a entender que se possa ser poeta sem venerar Spinoza, sem o amar e aderir à sua causa”.<sup>93</sup> Neste sentido, discute-se a atomização da força do entusiasmo na poesia. Segundo Schlegel, falta à literatura um centro, algo como a mitologia para os antigos. Falta verdadeiramente uma mitologia, há que trabalhar para a conseguir, para produzi-la. A nova mitologia deverá formar-se a partir do mais fundo do espírito, deverá ser a mais elaborada de todas as obras de arte, pois deverá abarcar todas as outras, ser por um lado leito e vaso para a velha e eterna fonte primitiva da poesia, e porventura o poema infinito que encobre os gérmenes de todos os outros poemas.<sup>94</sup>

Mitologia e poesia formam uma unidade inseparável, ambas são umas e inseparáveis. Todos os poemas da Antiguidade se articulam uns com os outros, se fecham uns nos outros para formarem um todo a partir de massas e elos cada vez maiores; tudo se inter-relaciona, e em toda a parte domina o mesmo espírito em expressões diferentes. E por isso, afirma Schlegel, não é retórica oca dizer-se que a poesia antiga é um único poema, indivisível, completo e perfeito. Se uma nova mitologia só pode nascer como que a partir de si própria, do mais fundo do espírito, encontra-se um aceno significativo e uma curiosa confirmação no idealismo. A Antiguidade distante renascerá, e a formação espiritual do futuro mais distante anunciar-se-á em sinais premonitórios. O idealismo tornar-se-á, não apenas, na sua génese, um exemplo da nova mitologia, mas também, de forma indirecta, a fonte dessa mitologia. Segundo o autor, o ideal de um realismo que traz em si, só poderá ser encontrado na poesia, pois o realismo nunca mais poderá surgir sob forma filosófica e muito menos como sistema. Realça-se a importância do *entusiasmo*. O princípio de toda a poesia é o de superar o processo e as leis da razão sensatamente pensante, para nos transportar de novo para o belo caos da imaginação, para a con-fusão primeva da natureza humana, cujo símbolo mais belo é para o autor a variegada multidão dos deuses antigos. Apela à importância do conhecimento

---

<sup>93</sup> “In der Tat, ich begreife kaum, wie man ein Dichter sein kann, ohne den Spinoza zu verehren, zu lieben und ganz der seinige zu werden.” (Schlegel, 1969: 177)

<sup>94</sup> “Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.” (Schlegel, 1969: 174).

da cultura oriental bem como a importância do conhecimento das literaturas românicas.<sup>95</sup>

Friedrich Schlegel ao aspirar a uma relação entre filosofia e poesia parece-nos ter sido influenciado pelo pensamento aristotélico.

Em *Athenäums-Fragmente*, Schlegel procura uma definição de poesia escrevendo que essa definição apenas pode afirmar o que ela deve ser, mas não o que ela na realidade foi e é. “Eine Definition der Poesie kann nur bestimmen, was sie sein soll, nicht was sie in der Wirklichkeit war und ist; (...)” (Schlegel, 1972: 37). “Was in der Poesie geschieht, geschieht nie, oder immer. Sonst ist es keine rechte Poesie. Man darf nicht glauben sollen, daß es jetzt wirklich geschehe” (Schlegel, 1972: 35). Com esta definição Schlegel parece ir de encontro ao princípio aristotélico da verosimilhança e da necessidade. Por outro lado, o objecto da história é o tornar-se realidade tudo o que é prático necessário. “Der Gegenstand der Historie ist das Wirklichwerden alles dessen, was praktisch notwendig ist” (Schlegel, 1972: 34). “Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet” (Schlegel, 1972: 33).

Em *Athenäums-Fragmente*, Schlegel define o belo como tudo aquilo que é ao mesmo tempo encantador e sublime. [“Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist] (Schlegel, 1972: 36). Tanto em *Brief über den Roman*, como em *Athenäums-Fragmente* o poeta afirma que toda a poesia devia ser romântica “...alle Poesie solle romantisch sein...” (Schlegel, 1969: 190); “...denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein” (Schlegel, 1972: 38). Influenciado pela filosofia de Fichte, Friedrich Schlegel, argumentava que a poesia devia ser essencialmente religiosa considerando ser Deus o ideal de toda a poesia.

Durante o século XIX sentem-se transformações no que respeita à alusão ao mundo sobrenatural, transcendente. Muitos poetas ou não aludem ao *transcendente* ou fazem-no com ironia, evolução que irá ser tratado no capítulo seguinte.

---

<sup>95</sup> Os irmãos Schlegel, em especial August Wilhelm, contribuíram de forma notável, através de lições e obras históricas, e sobretudo de traduções, para a divulgação das literaturas românicas modernas na Alemanha, nomeadamente de Cervantes e Camões.



### 3. Ironização do conceito romântico

A maior parte dos autores e artistas modernos parece terem-se adaptado bem ao desaparecimento do sublime desde meados do século XIX. A primeira geração de poetas românticos, em Inglaterra, Alemanha e Itália ainda procuram as montanhas e as profundezas na tentativa de explorar os limites da imaginação humana; ( Most, 2002: 114) no entanto muitos dos seus mais recentes sucessores líricos parecem bem mais cautelosos, tímidos e auto-críticos.

Grande parte dos poetas líricos modernos parecem estar mais à vontade tratando temas mais privados ou mais quotidianos e fazem alusão à transcendência com ironia ou ambiguidade ou nem sequer fazem alusão a ela. Heinrich Heine invoca o sublime para logo a seguir o ironizar ou para o ridicularizar. No seu livro: *Ideen. Das Buch Le Grand* (1826), no capítulo XI, Heine escreve: “Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas, Madame!”<sup>96</sup> Heine reconhecendo a vida tão fatalmente séria considera que se tornaria insuportável sem a ligação do trágico com o cómico. “Mesmo no mais elevado *pathos* da tragédia do mundo, costumam insinuar-se traços cómicos”.<sup>97</sup> Nota-se em Heine um discurso crítico, carregada de linguagem irónica e de aspectos cómicos, concretamente o autor ironiza a construção cultural de *Sehnsucht*.

Na obra *Die romantische Schule* (1836) Heine critica os desenvolvimentos da fase inicial do romantismo, divergindo das ideias de Friedrich Schlegel, Brentano e Eichendorff. Assiste-se com Heine à transição de um universalismo de aspiração romântica para um Universalismo do artefacto, que implica uma concepção artística de poesia.

---

<sup>96</sup> Heine, Heinrich, *Ideias, O Livro de Le Grand*, tradução de Fernanda Mota Alves, Clássicos Relógio D’Água Editores, 1995, Título original *Ideen Das Buch Le Grand* (1826), p.57.

“ Aber das Leben ist im Grunde so fatal ernshaft, daß es nicht zu ertragen wäre ohne solche Verbindung des Pathetischen mit dem Komischen”. (Kapitel XI)

<sup>97</sup>Ibidem, p.58. (...) sogar in das höchste Pathos der Welttragödie pflegen sich komische Züge einzuschleichen”. (Kapitel XI).

Manifesta-se, desta forma, o fim de um período de arte, “Ende einer Kunstperiode” (apud Michael Feldt, 1990: 289).

A sua relação com a literatura do idealismo apresenta, características discrepantes. Heine, por um lado, afasta-se da literatura do idealismo e do romantismo, por outro, aproxima-se de Goethe e da poesia romântica( Cf. Feldt, 1990: 288).

#### **4. Psicanálise, filosofia e política**

“Acima de tudo, a alma alemã tem mais variedade e diversidade, tem mais elementos e camadas sobrepostas do que uma efectiva estrutura: isto tem a ver com a sua origem. Um alemão que se atrevesse a afirmar que «infelizmente, duas almas moram no meu peito», atentaria contra a verdade ou, mais correctamente, ficaria por trás da verdade, pois tem muitas almas. Como povo resultante da mais monstruosa mistura e confusão de raças, talvez mesmo com o peso excessivo de um elemento pré-ariano, como «povo intermédio» em todos os sentidos da palavra os alemães são mais inapreensíveis, mais amplos, mais contraditórios, mais desconhecidos, mais imprevisíveis e surpreendentes, são até mesmo mais assustadores do todos os outros povos: escapam a qualquer definição (...). A alma alemã tem em si caminhos e atalhos, há nela cavernas, esconderijos e masmorras; a sua desordem tem muito do atractivo do mistério; o Alemão conhece os caminhos turtuosos em direcção ao caos. E como todos os seres amam o que se lhes assemelha, o Alemão ama as nuvens e tudo o que não é claro, tudo o que se modifica, é crepuscular, húmido e encoberto. Sente como «profundo» tudo o que é incerto, mal formado, periclitante e está em crescimento.

[„Die deutsche Seele ist vor allem vielfach, verschiedenen Ursprungs, mehr zusammen- und übereinandergesetzt als wirklich gebaut: das liegt an ihrer Herkunft. Ein Deutscher, der sich erdreisten wollte, zu behaupten, zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust’ würde sich an der Wahrheit arg vergreifen, richtiger, hinter der Wahrheit um viele Seelen zurückbleiben. Als ein Volk der ungeheuerlichsten Mischung und Zusammenrührung von Rassen, vielleicht sogar mit einem Übergewicht der vor-arischen Elementes, als ‚Volk der Mitte’ in jedem Verstande, sind die

Deutschen unfassbarer, umfänglicher, widerspruchsvoller, unbekannter, unberechenbarer, überraschender, selbst erschrecklicher, als es andere Völker sich selber sind – sie entschlüpfen der Definition (...). Die deutsche Seele hat Gänge und Zwischengänge in sich, es gibt in ihr Höhlen, Verstecke, Burgverliese; ihre Unordnung hat viel vom Reiz des Geheimnisvollen; der Deutsche versteht sich auf die Schleichwege zum Chaos. Und wie jeglich Ding sein Gleichnis liebt, so liebt der Deutsche die Wolken und alles, was unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist: das Ungewisse, das Unausgestaltete, Sich-Verschiebende, Wachsende jeder Art fühlt er als ‚tief‘“](Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1886:709-710)

Jung chama Wotan a um traço característico fundamental da alma alemã, distanciando-se das hipóteses de Freud e Adler: „Para a mentalidade germânica essas doutrinas especificamente judaicas não são, de facto satisfatórias, porque nós germanos ainda temos dentro de nós um verdadeiro bárbaro, que não permite que se brinque com ele, e cuja aparição não significa um passatempo agradável para nós“.

Jung salienta as „diferenças na psicologia germânica e judaica“ considerando estes mais fracos que aqueles.

Foi justamente o germano suíço Jung que em 1945 que descobriu a culpa colectiva dos alemães.

[Wir stimmen gewiss Carl Gustav Jung nicht zu, der uns 1936 in seinem Wotan-Essay den Nationalsozialismus erklären will, als er sagt: „Ich wage sogar die ketzerische Behauptung, dass der alte Wotan mit seinem abgründigen und niemals ausgeschöpften Charakter mehr vom Nationalsozialismus erklärt als alle drei vorgenannten vernünftigen Faktoren zusammen“ (der ökonomische, politische und psychologische Faktor). Jung nennt Wotan eine „Grundeigenschaft der deutschen Seele“ und setzt sich von den Hypothesen Freuds und Adlers ab: „Für die germanische Mentalität sind aber diese spezifisch jüdischen Doktrinen durchaus unbefriedigend, denn wir Germanen haben noch einen echten Barbaren in uns, der nicht mit sich spaßen lässt und dessen Erscheinen für uns keinen angenehmen Zeitvertreib bedeutet.“ Jung hebt die ihm „längst bekannten Verschiedenheiten der germanischen und jüdischen Psychologie“ hervor. Die Juden müssten wie die Frauen als „die physisch Schwächeren“ (...) „auf die Lücken in der Rüstung des Gegners zielen“. „Das arische Unbewusste hat ein höheres Potential als das jüdische.“ Freud kenne „die germanische Seele nicht, so wenig, wie alle seine germanischen Nachbeter sie kannten. Hat sie die gewaltige Welt des Nationalsozialismus, auf den eine ganze Welt mit erstaunten Augen blickt, eines Besseren belehrt? Wo war die unerhörte Spannung und Wucht, als es noch keinen Nationalsozialismus gab? Sie lag verborgen in der germanischen Seele, in jenem tiefen Grunde, der alles andere ist als der Kehricht-Kübel unerfüllbarer Kinderwünsche und unerledigter Familienressentiments.“ 1945 hat ausgerechnet dieser schweizerische Germane Jung dann die Kollektivschuld der Deutschen entdeckt].

## 5. Crítica do discurso

Interrogando-se sobre o ser alemão, Friedrich Nietzsche afirma em *Para Além do Bem e do Mal (Jenseits von Gut und Böse, 1886)* que “aquilo que caracteriza os alemães é que a questão de saber «o que é alemão» nunca se esgota entre eles”.<sup>98</sup> Com isto, Nietzsche acrescenta à sua definição híbrida do ser alemão (*vd.* cap. III.4) ainda uma definição discursiva: a obsessão da procura de uma identidade homogênea. Precisamente esta obsessão é considerada uma característica da cultura e literatura alemãs dos séculos XVIII e XIX, entre ânsia messiânica e construção de sentimento de povo, que instaura um ‘complexo de pátria’ nomeadamente perante a invasão napoleónica, nacionalismo peculiar que não deixa de se alimentar do conceito medieval supra-nacional do Império Romano de Nação alemã. Na sombra de um entusiasmo nacional mais ou menos ingénuo ou eufórico instala-se um “Leiden an Deutschland”, lugar-comum de autores e filósofos pelo menos desde Hölderlin, continuado em Heinrich Heine e outros autores de *Junges Deutschland* que ironizam e criticam este ‘complexo’ (*vd.* cap. III.3), preparando assim o terreno para uma crítica de discurso inaugurado por Nietzsche.

Tanto Adorno como Walter Benjamin afirmam que o significado de ser alemão se associa a uma forma de ser, literária e filosoficamente, contraditória. Walter Benjamin escreveu em pleno fascismo alemão, em *Teses sobre o conceito de História*, uma frase lapidar dando a ideia ampla dos aspectos da cultura alemã: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (Benjamin, 1940).

Por sua vez Adorno em: “Auf die Frage: Was ist Deutsch?” afirma que: “Em tudo o que é alemão, uma coisa não vai sem o seu contrário” (Adorno, 1977)

Gerhard Schulz (1996) define *pathos* como estar emocionado de forma solene [“feierliches Ergriffensein”]. Norbert Bolz no seu artigo intitulado: “Das Pathos der Deutschen”, refere a abrangência vocabular da palavra *pathos*, evocando “dor, paixão, disposição, afecto e êxtase”. [“Leiden, Leidenschaft, Stimmung, Affekt, ja Ekstase”] (Bolz,

---

<sup>98</sup> “Es kennzeichnet die Deutschen, daß bei ihnen die Frage «was ist deutsch?» niemals ausstirbt.” (Nietzsche, 1886: 709).

1996:13). Estabelece a relação dialéctica *pathos*, Liberdade. [“Pathos ist die Kraft der Differenz von Leiden und Freiheit im Leiden selbst”] (ibid.). Evoca Kant que estabelece a relação empírica e inteligível com o *pathos*, relacionando o carácter empírico referente à dor no homem, o carácter inteligível referente à sua liberdade. [“Als empirischer Charakter ist der Mensch leidend, als intelligibler Charakter ist er frei”] (ibid.).

Refere ainda que esta é a base da fórmula mais importante em Schiller: “Em todo o *pathos* o ente sensível deve estar interessado através da dor, o ente racional através da liberdade” [“Bei allem Pathos muß de Sinn durch *Leiden*, der Geist durch *Freiheit* interessiert sein”] (apud: Bolz, 1996: 13).

Quando Schulz questiona sobre a existência de um *pathos* australiano, britânico, chinês ou americano, afirma que, à partida, significa negá-la. “Na pura abstracção *pathos* não é para ter e como possivelmente a singularidade nacional só se torna interessante na medida em que para o bem ou para o mal uma nação chamou a atenção do mundo”. [“ In reiner Abstraktion ist Pathos nicht zu haben, und als möglicher nationale Einheit wird es nur dort dort interessant, wo die Nation selbst im guten oder bösen die Welt auf sich aufmerksam gemacht hat”] (Schulz, 1996:111).

Falar na actualidade, do *pathos* alemão é torná-lo inseparável das calamidades, das avarias e dos excessos da história alemã deste século, e é originado sem dúvida por ele.<sup>99</sup> “Não se pode falar de um *pathos* específico alemão e sobre “Das Pathetische” como conceito estético na arte filosófica alemã como se estas calamidades, avarias e excessos não tivessem existido” [“Man kann über spezifisch deutsches Pathos and über das Pathetische als ästhetischen Begriff in deutscher Kunst philosophie nicht so reden, als hätte es diese Kalamitäten, Havarien und Exzesse nicht gegeben”](Schulz, 1996: 111, 112).

Ao comparar o *pathos* alemão com o *pathos* de outros países, Schulz refere a questão da existência de países cuja história do passado foi também marcada por situações de excesso e situações bizarras, no entanto, vivem o *pathos* nacional de uma forma mais leve, mais pragmática e até irreflectida, não com o peso da culpa dos crimes praticados.

---

<sup>99</sup> “Die heutige Beschäftigung mit deutschem *Pathos* ist nicht trennbar von den Kalamitäten, Havarien und Exzessen der deutschen Geschichte dieses Jahrhunderts, und sie wird zweifellos durch sie veranlaßt”. (Schulz, 1996: 111).

Schulz analisa, num processo de construção e desconstrução o *pathos* dos alemães, que sintetizaremos no quadro a seguir:

<b><i>Crítica do pathos nacional</i></b>
<i>pathos</i> nacional inseparável dos excessos da história alemã, co-responsável pelas calamidades
Crítica da arte - Impossibilidade da representação do <i>pathos</i> na arte
Tentativa de uma construção ‘inocente’ apesar da culpa
Língua como meio expressivo fundamental de todos os conteúdos de <i>pathos</i>
Reabilitação do sentimento.

Nesse processo surge, por um lado, o *pathos* como inseparável dos excessos da história alemã, funcionando simultaneamente como causa e efeito, por outro uma crítica do *pathos* alemão na arte separado da história real como se nenhuma calamidade tivesse existido. É realçado o aspecto da língua como meio expressivo fundamental de todos os conteúdos de *pathos*.

“Também não se viverá sem *pathos* no futuro, andam juntos assim como o sofrimento humano e perdurará na lei natural da morte e com ele a tentativa de Schiller em afirmar em comparação com isso o *pathos* da Arte e da Crença” [Man wird ohne Pathos auch in Zukunft nicht auskommen, ganz so wie menschliches Leiden aneinander und am Naturgesetz des Todes fortbestehen wird und mit ihm gut schillerisch der Versuch, dagegen im Pathos der Kunst oder des Glaubens “die moralische Selbstständigkeit des Menschen” zu behaupten] ( Schulz, 1996: 122).

## 6. Conclusão

Antes de entrar numa comparação dos discursos sobre *Sehnsucht* com os discursos sobre *Saudade*, convém recapitular a evolução dos conceitos, tal como foram desenvolvidos ao longo dos dois capítulos anteriores que procuraram comprovar a tese fundamental de uma história de discursos interligada relativamente ao sublime e à *Sehnsucht*. Recapitulamos os passos argumentativos cruciais:

- 1) O entendimento de *Sehnsucht* nesta história dos discursos pressupõe um conceito que constrói a recuperação de uma originalidade de sublime-extático (Longinus)<sup>100</sup> intrinsecamente interligado com a recuperação do entusiasmo (derivado da *éxtase*) como fonte de poesia e filosofia.<sup>101</sup>
- 2) Esta recuperação desenvolve-se num processo que passa de:
  - (a) um conceito centrado no sublime-pavoroso que procura provar o sublime como força moral do homem (liberdade perante o perigo existencial) superior à força da vivência do sublime sobre os sentidos do homem (soçobro repentino, sensação de abismo, aniquilação existencial)<sup>102</sup> para
  - (b) a complementaridade de sublime-pavoroso e sublime-contemplativo, da forma dramática e lírica da vivência do sublime, chegando
  - (c) a uma estética / poética centrada na dor (sublime-melancólico) que procura libertar-se da dominância do conceito iluminista do sublime (= a liberdade do homem) e vai além da tentativa de harmonização (o idílio sentimental), desenvolvendo a ambivalência de “Unlust-Lust (Ideal)”: daí a maior importância atribuída à elegia.

---

<sup>100</sup> A releitura de Longinus por Andrea Vierle (2004) corrobora a nossa abordagem por entender o sublime-maravilhoso de Tieck e o idealismo mágico de Novalis como recuperação do sublime-extático de Longinus.

<sup>101</sup> O que significa também uma recuperação do conceito aristotélico da poesia em contraste com a história como “algo de mais filosófico e mais sério do que a história” (cap. IX da *Poética*; *ed.cit.*: 115)

<sup>102</sup> Vd. a definição dicotômica sintética de Torsten Hoffmann (2006), aproveitando a potencialidade da língua alemã de expressar contrários através da mudança de prefixos: *Intellektuelle Bewältigung / Ermächtigung des Subjekts*; *Sinnliche Überwältigung / Entmächtigung des Subjekts*.

- 3) Esta libertação não significa uma marginalização do sublime e a sua dissolução no belo<sup>103</sup>, mas sim a reinterpretação do sublime-melancólico como ‘sentimento original’ do sujeito individual e colectivo perante uma situação de crise existencial (‘pathos natural’).
- 4) A definição deste sentimento (neste caso, *Sehnsucht*) como surgindo na proto-história duma ‘pátria’ (*Heimat*) num contexto específico de natureza e transmitido através da poesia popular ou de um poeta-vate permite a interligação com o discurso da identidade romântica (recuperação da triade poesia-filosofia-religião funcionalizada para a redenção da ‘pátria’, actualmente em decadência, na sua ‘originalidade’ natural) e com o paradigma romântico da lírica como expressão imediata deste sublime-extático (com preferência, na natureza) fundado no prazer da dor, valorizando o discurso elegíaco na sua função de suporte de uma cultura de memória. Isto possibilita a funcionalização da *Sehnsucht* no ‘pathos nacional’.
- 5) Após o apogeu ‘inocente’ desta construção no Romantismo, coincidindo com as guerras de libertação contra a ocupação napoleónica, desenvolve-se um processo duplo, de repercussões mútuas, entre (a) reinterpretação e (b) desconstrução, a vários níveis: a) a reinterpretação etnográfica, antropológica e filosófica que desemboca na sua funcionalização política nefasta no nacional-socialismo; b) a ironização da expressão lírica e a crítica da sua funcionalização que desemboca no questionamento da cultura e de um discurso de identidade colectiva e nacional que se baseia na construção de ‘sentimento original’ como próprio de um povo, chegando a negar o fundamento sentimental de uma identidade colectiva.

---

<sup>103</sup> como ainda afirma Hoffmann (2006: 30), cuja abordagem da questão no fundo não transcende o conceito iluminista do sublime e a sua respectiva negação, falando, depois do seu declínio, de uma ressurreição pós-moderna a partir de Lyotard. Significativa é também a sua exemplificação conclusiva do sublime (no capítulo: “Noch einmal: Was ist das Erhabene?”) através da análise da poesia “Das Firmament” de Brockes, que se aproxima da complementaridade de sublime-pavoroso e sublime contemplativo, destacando a “Intentionslosigkeit des Erhabenheitsgeföhls” (*idem*, 65), conferindo-lhe precisamente aquela autonomia estética que o sublime romântico toma como a sua base.



- 6) O processo da desconstrução que se torna dominante, também permite uma reabilitação do sentimento, numa *Sehnsucht* autoreferencial, consciente das tradições e dos discursos: a) através da psicanálise, sobretudo no ‘trabalho’ da experiência do Holocausto, também se chega à reafirmação do sentimento identitário apesar da sua funcionalização política no passado, dando origem a tentativas de uma construção ‘inocente’ apesar da culpa; b) a partir da crítica da arte na era da reprodução (Benjamin), também se recupera a ‘aura’ perdida, no entanto só no momento fugaz e sem ‘originalidade’ perante a reprodução mediática.

Recapitulada e sintetizada esta evolução, interessa agora, numa História comparada do *pathos*, se podemos constatar uma evolução semelhante no caso dos discursos sobre *Saudade*. Desenvolvendo esta evolução, prestaremos maior atenção às seguintes questões:

- a) interligação com o *sublime*
- b) construção de um sentimento original
- c) funcionalização deste sentimento original e as suas consequências para processos de reinterpretação e desconstrução.

## IV. História dos discursos sobre Saudade

### 1. Teoria medieval e barroca

#### 1.1. D. Duarte

Após uma primeira manifestação da *Saudade* na lírica com D. Sancho I (1154-1212) e D. Dinis (1261-1325), nas cantigas de Amigo,<sup>104</sup> é com D. Duarte (1391-1438), o filósofo-rei ou rei-filósofo, no *Leal Conselheiro* que surge o primeiro esboço filosófico, a primeira reflexão sobre a *Saudade*, acompanhada da novidade de que a *Saudade* é um sentimento e não um estado psíquico inferior como o *nojo*, *o prazer*, *a dor* ou *o aborrecimento*.

“A suidade nom descende de cada uma destas partes, mas é um sentido que vem da sensibilidade e não da razão” (Capítulo XXV, *Leal Conselheiro*).

---

<sup>104</sup> Maria Teresa de Noronha (2007: 77) caracteriza as Cantigas de amor, de pranto e de amigo como primeira *Saudade* (manifestativa).

Seguem os versos mais conhecidos:

“Ai eu, coitada, como vivo en gran cuidado  
por meu amigo que hei alongado!  
Muito me tarda  
o meu amigo na Guarda!

Ai eu, coitada, como vivo en gran desejo  
Por meu amigo que tarda e no vejo!  
Muito me tarda o meu amigo na Guarda!  
( D. Sancho I)

Já no século XV se intentara, como afirma Óscar Lopes na conferência proferida no Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992 “uma perscrutação contrastiva entre *suidade, nojo, tristeza, desprazer e avorrecimento*, perscrutação efectivamente precursora daquela meditação fenomenológica a que, a partir de 1950, se entregaram vários ensaístas portugueses e sobretudo galegos quando tentaram caracterizar a saudade e distingui-la da *morriña e arela* galegas, da *señardad* asturiana, das *soledades* castelhanas, da *añoranza* de origem catalã, da *dór* romena, da *Sehnsucht* germânica, da *Angst* e da *Sorge* especificamente heideggerianas, etc.” (*Expressões modernas da Saudade portuguesa, 1992:128*)<sup>105</sup>

Para além deste estudo contrastivo, D. Duarte define a saudade como um sentimento, realçando a sua singularidade.

“ Digo afeição e deleitação, porque são sentimentos que ao coração pertencem, donde verdadeiramente nasce a suidade mais que da razão nem do siso.” (*Leal Conselheiro, cap. XXV*)

D. Duarte no capítulo XXV do *Leal Conselheiro* faz, pela primeira vez, a análise psicológica da *Saudade*, como ele próprio declara, não fala pelo que dizem os livros, mas pelos ensinamentos da sua própria experiência.

“ E para entender isto, não cumpre ler por outros livros, ca poucos acharão que dele falem, mas cada vendo o que escrevo, considere seu coração no que já por feitos desvairados tem sentido, e poderá ver e julgar se falo certo.” (*Leal Conselheiro, cap. XXV*)

Ao descrever a *Saudade*, “Como para a análise dos outros sentimentos, D. Duarte não ultrapassa o horizonte de uma descrição espontaneamente <fenomenológica> (Lourenço, 1999:106). O que mais o detém é a descrição de “uma espécie de «anatomia da melancolia» (Cf. Lourenço: 1999: 102).

Como afirma Eduardo Lourenço “não encontramos nesta primeira imagem da saudade, ao contrário da longa tradição posterior, os traços quase hagiográficos que a ideia

---

<sup>105</sup> Óscar Lopes refere em notas as antologias doutrinárias do saudosismo: *Filosofia da Saudade*, selec.e org.de Afonso Botelho e A. Braz Teixeira, refere a obra *Introdução à Saudade*, antologia org. por Dalila L.P. da Costa e Pinharanda Gomes, *Poética do Saudosismo*, org. e apresent. de Fernando Guimarães e a *Saudade Portuguesa* de Carolina Michaëlis.

de saudade revestirá mais tarde, até se tornar o supremo ícone da cultura portuguesa” (Lourenço, 1999: 107). A *Saudade* segundo D. Duarte tem mais ligações com a tristeza e o desgosto do que com a felicidade. Ao compararmos a sua visão da *Saudade* com a óptica romântica, encontramos uma inversão, ou seja, para D. Duarte o estado presente é melhor que o estado passado, enquanto que a *Saudade* vista sob a óptica romântica é marcada pela consciência de um presente sem esplendor. “D. Duarte não vê ainda a saudade como um sentimento intrinsecamente desdobrado, reflexo de uma relação única, mas inconciliável, da alma com o objecto da sua lembrança ou do seu desejo, como o farão mais tarde os românticos, especialmente Almeida Garrett, em versos celebrados. (...) D. Duarte distingue dois tempos da saudade, um ligado ao passado, o outro ao futuro” ( Lourenço, 1999:107).

Embora Eduardo Lourenço afirme que a *Saudade* em D. Duarte tem mais a ver com a tristeza e o desgosto que com a felicidade, da mesma opinião não partilha Jacinto do Prado Coelho que afirma a existência em D. Duarte, de defesa de um estado saudoso em que há um complexo de alegria e de tristeza. “E o mesmo pensava, em começos século XVII, Duarte Nunes de Leão (Coelho, 1ªed. 1977: 45).

## 1.2. Duarte Nunes de Leão

Com Duarte Nunes de Leão (1530-1608) surge por um lado uma definição da *Saudade* como lembrança e desejo: “a saudade é lembrança de alguma coisa com desejo dela” encontram-se já reunidos *o desejo e a lembrança*, isto é, o espírito e o corpo, Cristianismo e Paganismo (Pascoaes, 1988: 50), conceitos tão apregoados por Teixeira de Pascoaes que ao distinguir de entre todos os seus precursores destaca especialmente Duarte Nunes de Leão permitindo-lhe “conjurar o labéu de passadista, contrabalançando a retrospecção da memória com o prospecção do desejo” (Lopes, 1992: 128).

Duarte Nunes de Leão acrescenta ainda que “Saudade - este aspecto, como é próprio dos Portugueses, que naturalmente são maviosos e afeiçoados, não há língua em que da mesma maneira se possa explicar, nem ainda que por muitas palavras que se declare bem. Porque, por o que os latinos chamam *desiderium*, não é isso propriamente, cá, segundo a definição, de M. Túlio, no livro IV das *Tusculanas questões: Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*, quer dizer, *desiderium*, ou desejo, é vontade de ver alguém que não está

presente, sendo saudade palavra que não se diz somente referindo a pessoas, mas a cousas inanimadas, porque temos saudade de ver a terra em que nascemos, ou em que nos criámos, ou em que nos vimos em algum gosto ou prosperidade. Pelo que, parece mais lhe podia quadrar esta definição que é: lembrança de alguma cousa com desejo dela.”. (Excerto do cap. XXI de Origem da Língua Portuguesa, Lisboa, 1606; apud: *Filosofia da Saudade*, 1986:18).

A *Saudade* em Duarte Nunes de Leão ao reunir lembrança e desejo está centrada na definição de uma dor ancorada no sentimento de pertença ao lugar: é o sentimento da ausência deste lugar, nas dimensões de espaço e tempo. Esta *Saudade* refere também a vontade e o desejo de ver alguém que não está presente. Não podemos deixar também de referir a alusão que Duarte Nunes de Leão faz à incomparabilidade e intraduzibilidade do conceito deste sentimento, ideia retomada por D. Francisco Manuel de Melo.

### **1.3. - D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666)**

Como já referido, na mesma linha de pensamento surge D. Francisco Manuel de Melo: “E pois parece que lhes toca mais aos Portugueses, que a outra nação do mundo, o dar-lhe conta desta generosa paixão, a quem somente nós sabemos o nome, chamando-lhe *Saudade*...” (D. Francisco Manuel de Melo, 1660).

D. Francisco Manuel de Melo para além de definir a *Saudade* como *a generosa paixão*, sentimento mais característico entre os portugueses que de outra nação do mundo, define pela primeira vez a saudade como Amor e ausência. "*Amor e ausência são os pais da saudade*", explicando as causas deste florescimento da *Saudade*: "e como nosso natural é, entre as mais nações, conhecido por amoroso, e nossas dilatadas viagens ocasionam as maiores ausências; de aí vem, que donde se acha muito amor e ausência larga, as saudades sejam mais certas, e esta foi sem falta a razão porque entre nós habitassem, como em seu natural centro". O autor declara ter sido o primeiro neste reparo e define a *Saudade* como “uma mimosa paixão da alma, e por isso tão subtil, que equivocamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da satisfação. É um mal, de que se gosta, e um bem, que se padece: (...).

“Assim prova ser parte do natural apetite da união de todas as coisas amáveis e semelhantes;” é “um desejo vivo, uma reminiscência forçosa, com que apeteçemos

espiritualmente o que não havemos visto jamais, nem ainda ouvido, e temporalmente, o que está de nós remoto e incerto;” (D. Francisco Manuel de Melo, Excerto de Epanáforas de Vária História Portuguesa, Epanáfora Amorosa III, 1660; apud: *Filosofia da Saudade*, 1986:19e 20).

Com a *Theórica das Saudades*, D. Francisco Manuel de Melo faz uma sistematização da *Saudade*, indo da *Saudade* do contexto concreto para (1) uma definição racional das condições propícias da *Saudade* em Portugal (Amor e Ausência): argumentação embrionária para o *pathos* nacional; (2) uma definição de um grau superior da *Saudade* no sentido de um *pathos* universal, ligando o sentimento com filosofia e retórica.

“pella mais nobre porção que ha em nós”

“fóra de nós, ha outra cousa melhor que nós mesmos com que nos desejamos unir; sendo esta tal a mais subida das *saudades* humanas, (...).

(D. Francisco Manuel de Melo, Excerto de Epanáforas de Vária História Portuguesa, Epanáfora Amorosa III, 1660; apud: *Filosofia da Saudade*, 1986:19 e 20).

“Ninguém melhor que D. Francisco Manuel de Melo traçou o retrato desta nova saudade, que é ao mesmo tempo desejo de eternidade e nostalgia eterna. (...) A saudade é para ele um sentimento simultaneamente singular, universal e transcendente” (Lourenço, 1999: 110, 111).

Passaremos a escrever as passagens mais significativas sobre a *Saudade*, a que chama «esta generosa paixão» (que Eduardo Lourenço classificou como expressão magnífica) (Lourenço, 1999:111).

É a saudade uma mimosa paixão da alma, e por isso tão subtil, que equivocadamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da satisfação. É um mal, de que se gosta, e um bem que se padece: quando fenece, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhoria se acaba a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabarão primeiro. Não é assim com a pena; porque quanto é maior a pena, é maior a saudade, e nunca se passa ao maior mal, antes rompe pelos males; conforme sucede aos rios impetuosos, conservarem o sabor de suas águas, muito espaço de misturar-se com as ondas do mar, mais opulento. Pelo que diremos que ela é um suave fumo do fogo do amor, e que do próprio modo que a lenha odorífera lança um vapor leve, alvo e cheiroso, assim a saudade, modesta e regulada, dá indícios de um amor fino, casto e puro. Não necessita de larga ausência; qualquer desvio lhe basta, para que se conheça. Assim prova ser parte do natural apetite da união de todas as coisas amáveis e semelhantes; ou ser aquilo falta, que da divisão dessas tais coisas procede. Compete por esta causa aos racionais, pela mais nobre porção que há em nós; e é legítimo argumento da imortalidade de nosso espírito, por aquela muda ilação, que sempre nos está fazendo interiormente, de que fora de nós há outra coisa melhor que nós mesmos, com que nos desejamos unir; sendo

esta tal a mais subida das saudades humanas, como se disséssemos: um desejo vivo, uma reminiscência forçosa, com que apeteçemos espiritualmente o que não havemos visto jamais, nem ainda ouvido, e temporalmente, o que está de nós remoto e incerto; mas um e outro fim, sempre debaixo das premissas de bom e deleitável. Esta é em meu juízo a teórica das saudades, pelos modos que, sem as conhecer, as padecemos, agora humana, agora divinamente.

(D. Francisco Manuel de Melo, Excerto de Epanáforas de Vária História Portuguesa, Epanáfora Amorosa III, 1660; apud: *Filosofia da Saudade*, 1986: 20).

Existe em D. Francisco Manuel de Melo uma abordagem da *Saudade* que nos parece interligada com o *Sublime* ao definir a *Saudade* como: “um desejo vivo, uma reminiscência forçosa, com que apeteçemos espiritualmente o que não havemos visto jamais, nem ainda ouvido, e temporalmente, o que está de nós remoto e incerto”.

“Será preciso esperar até ao romantismo por uma leitura tão perspicaz e tão digna da saudade, do seu mistério ou do seu enigma. O romantismo fará entrar na história, principalmente na nossa, esta imagem sublime. O romantismo português não é outra coisa senão a leitura da história de Portugal como avatar da saudade e, inversamente, da saudade como avatar da nossa história” (Lourenço, 1999: 112).

Apesar de se verificar só no romantismo uma leitura da *Saudade* na continuidade de D. Francisco Manuel de Melo, que a definiu como amor e ausência, a teoria é também retomada cerca de três séculos mais tarde por um Criacionista chamado Leonardo Coimbra (1883- 1936), “A Saudade é a lembrança da Pátria com o desejo de regresso”, centrado na história da filosofia (Coimbra, 1923, publicado na revista *A Águia*, III Série, nº11-12, in: *Filosofia da Saudade*, 1986: 183). Devemos, ainda, realçar escritores considerados “pré-românticos”, onde na sua escrita é exaltada a marca de um ideal estético e sentimental notoriamente melancólico, são eles: Filinto Elísio (1734-1818), José Anastácio da Cunha (1744-1787), Marquesa de Alorna (1750-1839) e Francisco Freire de Carvalho (1779- 1854) dos quais trataremos nos subcapítulos que se seguem.

## 2. Arcádia Lusitana

### 2.1. - Filinto Elísio (1734-1819)

O *Tratado do Sublime*, como aconteceu em França com Boileau, foi traduzido no século XVIII para português. Há três versões: a de Custódio José de Oliveira, publicada em 1771 e reeditada em 1984 por Maria Leonor Carvalhão Buescu, com um esclarecedor prefácio; a de Filinto Elísio, incluída em 1819 na edição parisiense das Obras Completas, e a de Elpino Duriense cujo rasto se perdeu.

Na tradução (incluída em 1819 na edição parisiense das Obras Completas) que Filinto Elísio faz de “O Tratado do Sublime” de Longino, afirma que se baseou na tradução de Boileau, por não ter um conhecimento profundo da língua grega. O autor declara a já existência de uma tradução em Língua Portuguesa do Tratado levada a cabo por Cândido Lusitano, (Francisco José Freire). Afirma ainda que deve esse conhecimento, embora já com 83 anos de idade, a uma nota do “ilustríssimo Elpino Duriense” (António Ribeiro dos Santos) (Elísio, 1817, vol. XI: 265).

Filinto Elísio (1734-1819), conviveu com Marquesa de Alorna, dela recebendo o nome arcádico de Filinto Elísio. Francisco Manuel do Nascimento, era de origem humilde, tendo-se tornado sacerdote.

Uma denúncia feita à inquisição obrigou-o a refugiar-se em França, em 1778, devido às suas ideias enciclopedistas e liberais. Aí conheceu personalidades importantes da cultura francesa, como o poeta Lamartine (1790-1869). Com dificuldades económicas crescentes viu-se obrigado a escrever, a ensinar e a fazer traduções para garantir a sobrevivência. Entre os autores que traduziu encontram-se Chateaubriand (Os Mártires, 1816), Longino (Sobre o Sublime), La Fontaine, D’Alembert, Sórora Mariana Alcoforado (Lettres Portugaises) e Wieland (excertos de Oberon). As suas obras completas foram editadas em Paris (1817- 1819, 11 tomos).

Embora o seu estilo siga os preceitos da estética classicista arcádica, sendo um defensor enérgico do purismo da língua, muitos dos seus poemas reflectem uma grande intensidade emocional, no que têm de revolta e de sofrimento pessoais, o que faz com que alguns o considerem já precursor do romantismo.



No livro *Líricas e Sátiras* de Filinto Elísio, com o prefácio de Joaquim Ferreira, este autor ao referir a obra de Filinto Elísio afirma a questão de Filinto Elísio “se ter obcecado na imitação impessoal do lirismo de Horácio e refere a sua indiferença perante as inovações já sensíveis no final do século XVIII” (Ferreira, 1960: 65). Joaquim Ferreira cita de Filinto Elísio uma frase comprovativa da sua fidelidade aos paradigmas da Arte Poética por um lado e, por outro, comprova o conhecimento que o autor possuía de Longino através da tradução que o autor fez do *Tratado sobre o sublime*. A partir desta altura nota-se uma mudança plena da riqueza energética de inspiração e de emoção, comprovada nas reflexões do poeta acerca da poesia possivelmente com influência de Longino: “Quem dá carácter à poesia lírica, são os grandiosos, e elevados pensamentos: sem essa condição não pretende nenhuma Ode grangear aplausos merecidos” (Elísio, 1817 (vol. IX): 253).

Como já referido foi em 1817, no início da publicação das suas obras, que Lamartine conheceu Francisco Manuel do Nascimento (pseud. Filinto Elísio), na altura um velho poeta português exilado. Filinto Elísio deu a conhecer a beleza da literatura portuguesa, particularmente, Camões. Pierre Salomon leva a cabo um estudo comparativo sobre o tema do entusiasmo poético em Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elísio) e em Lamartine (Salomon, 1928). Nesse estudo comparativo, Salomon faz referência à situação da obra de Filinto Elísio ter sido estudada nos liceus franceses com o objectivo de saber até que ponto este autor influenciou Lamartine. Este, por sua vez, para descrever *o entusiasmo* inspira-se, principalmente, nas Odes. Segundo Pierre Salomon foram encontradas analogias de fundo entre a Ode “Ao Estro” de Filinto e “l’Enthousiasme” de Lamartine, também na escolha das expressões e dos ornamentos do estilo, os dois poetas manifestam pontos de contacto. Lamartine chega a dedicar-lhe nas *Meditações* os emocionantes versos ao: “*poete exilé*”.

A influência de Filinto Elísio não se fez só sentir em escritores estrangeiros mas também nacionais, nomeadamente, na obra garrettiana, especialmente na *Lírica de João Mínimo*- em duas poesias *Aniversário de Filinto* (1817) e *Filinto* (de 1819) e também nas *Flores sem Fruto*, na *D.Branca* e no *Camões*.

Garrett considerava que Filinto Elísio foi depois de Camões o poeta que mais serviços fez à Língua Portuguesa, legando-nos o gosto e o amor a tão rico e belo idioma e

que tão desprezado se encontrava. Encontramos no início da obra *Lírica de João Mínimo* uma atribuição, apologia e reconhecimento do sublime por parte de Garrett para com Filinto Elísio. “Se se trata de sublimes raptos líricos, quem chegará tão alto como Francisco Manuel?” (Garrett, 1828, 1981: 35).

Também António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865), nas *Memórias de Literatura Contemporânea* (1855), declarou ser Filinto “o grande inovador de estilo, sobretudo nos *Mártires* e no *Oberon*, e os serviços feitos à Língua como os que melhor a salvaram de estrangeirismos desnecessários e absurdos. Muitos que se prezam de a escrever bem, estudaram-na sobretudo nos seus escritos, e muitas elocuições que apresentam um grande valor de novidade foram bebidas nas obras de Filinto (Cf. Mendonça, 1855: 71).

“Parece impossível que um poeta, desterrado da patria, vivendo n’uma sociedade tão diferente d’aquella em que primeiro abrira os olhos á razão, e ao estudo, tivesse uma tão superior influencia sobre a escola poetica moderna. Para que Filinto fosse um poeta completo, para que creasse uma escola de invenção, faltou-lhe só ser completamente da sua epocha; e em vez de procurar o matizado e o mimoso da musa Horaciana, embeber-se no estudo e convivencia da poesia, que se afastára das tradições mythologicas.” (Mendonça, 1855: 71)

Com este comentário, pensamos que Mendonça se refere à grande influência que Filinto Elísio teve em França, nomeadamente, em Lamartine, relativamente ao tema do entusiasmo poético (Salomon, 1928). António Pedro Lopes de Mendonça refere que aquilo que verdadeiramente faltou a Filinto foi a questão de não se ter embebido tanto na poesia da sua época e ter-se debruçado mais e procurado “o matizado e o mimoso da “musa Horaciana” (Mendonça, 1855).

António Pedro Lopes de Mendonça refere ainda a *imaginação*, o *suave sentimento* e o *entusiasmo* de Filinto Elísio.

“Havia no infeliz poeta elementos talvez para ser creador, e todavia elle passa na nossa historia litteraria como um talento de transição, que o passado illumina com as suas tradições, que se aproxima do futuro pelos vagos accents da sua melancolia.” (Mendonça, 1855: 73)

Mendonça faz uma descrição nas suas *Memórias de Literatura Contemporanea*, da vida infeliz e de pobreza em que vivia Filinto Elísio em Paris, no exílio. Mendonça relata a importância da sua obra e a influência que teve no jovem Garrett.

“O sr. Garrett, esse, sem se desligar inteiramente das afinidades litterarias do passado herdeiro definitivo das conquistas de Filinto Elysio, na indole e na forma da linguagem é uma physionomia que pertence completamente, é incontestavelmente o seu chefe, e o seu modelo” (Mendonça. 1855: 77).

Devemos realçar em Filinto Elísio, por um lado, um estilo que segue os preceitos da estética classicista, por outro, um estilo caracterizado por uma nova sensibilidade, muitos dos seus poemas reflectindo uma grande intensidade emocional, cheia de melancolia, de revolta e de sofrimentos pessoais e amargura. O entendimento de *Saudade* em Filinto Elísio pressupõe um conceito que constrói a recuperação de uma originalidade de sublime-extático com influência de Longinus interligado com o entusiasmo (derivado da êxtase) como fonte de poesia.

## **2.2. José Anastácio da Cunha (1744- 1787)**

Relativamente a José Anastácio da Cunha devemos fazer referência a uma tradução de um *Idylle* que surgiu em o *Investigador Português em Inglaterra*. Através de Hernâni Cidade tomámos conhecimento das influências anglo-germânicas nos pré-românticos portugueses, no estudo *A Obra poética do Dr. José Anastácio da Cunha, com um Estudo sobre o Anglo- Germanismo nos Proto-Românticos Portugueses*.

Segundo Jacinto do Prado Coelho, José Anastácio da Cunha, apesar da forma diletante que imprime a muito que escreve, veio a desempenhar “um papel decisivo na história da Poesia portuguesa” (apud: Buescu, 2001:93).

José Anastácio da Cunha traduziu *Ossian*, como tal os temas amorosos tornam-se evidentes, intensivos, baseados na experiência individual e concreta das vivências interiores, abalando as convenções neoclássicas através da linguagem impetuosa, tendo introduzido na poesia portuguesa, lirico-amorosa uma expressão de novidade e de espontaneidade caracterizada por uma exaltação amorosa, por inquietação religiosa e existencial. O conceito

de *joy of grief* potenciado pelo ossianismo torna-se decisivo para a articulação entre a história do *Sublime* e a gênese da *Saudade*. Na sua poesia são exaltadas a inquitação e a angústia perante temas como a vida e a morte e o amor carnal sublimado. A angústia surge associada ao amor, alternando entre *melancolia* e o *prazer*. Segundo Jacinto do Prado Coelho “José Anastácio repudia o “vulgar, grosseiro amor”, para celebrar o amor “inocente” que é união perfeita de corpos e almas(...) (Coelho, 1961:17).

É de enfatizar o papel desempenhado por José Anastácio da Cunha na história da poesia portuguesa, afastando-se das convenções neoclássicas, valoriza uma linguagem espontânea e impetuosa, desenvolvendo temas baseados na experiência individual.

### **2.3. - Marquesa de Alorna (1750- 1839)**

Marquesa de Alorna (1750-1839), casada com um oficial alemão, conhecedora e interessada pela literatura alemã, tendo empreendido várias viagens pela Europa, é uma das mais notáveis vozes do “pré-romantismo” em Portugal, é nas palavras de Herculano a “Madame de Staël portuguesa”, “como Madame de Staël, ela fazia voltar a atenção da mocidade para a arte da Alemanha, a qual veio dar nova seiva à arte meridional que vegetava na imitação servil das chamadas letras clássicas, (...)” (apud: Guimarães, 2007: 99). Herculano relaciona-se com ela durante o exílio londrino, em 1814, difundindo um espírito como afirma Vitorino Nemésio “vário, poético, anelante, revolucionário sem revolução, libertador sem compromisso” (apud: Machado, 1979: 58).

Ainda segundo Herculano, Marquesa de Alorna era considerada “mãe espiritual” dos poetas que se iniciavam no Romantismo (Cf. Guimarães, 2007:99). A própria autora afirma ter-se dedicado ao verso solto. “Resolvi a favor do verso solto, que em assunto que exige uma multidão de imagens e de expressões vivas, não se há-de sentir a falta de rima” (apud: Guimarães, 2007:99).

Aos olhos de Álvaro Machado parece de certo modo estranho a questão de Marquesa de Alorna nunca ter citado Novalis, já conhecido em Inglaterra na altura do seu exílio londrino. No entanto, é certo que, as primeiras fontes da cultura romântica de Garrett e de Herculano foram germânicas, via Marquesa de Alorna. O poeta alemão mais admirado

pela Marquesa de Alorna foi Wieland, já conhecido e traduzido por Filinto Elísio, que transmitira esta sua descoberta à Marquesa de Alorna e a Garrett.

Como afirma Álvaro Machado, só a partir da Geração de 70 a complexidade estético-cultural do pré-romantismo e do romantismo europeus foi apreendida em Portugal. “Assim, o grande impulso criador universal do romantismo, em elaboração desde meados do século XVIII, escapa em grande parte aos românticos portugueses pela sua deformação cultural nacionalista. Álvaro Machado compara esta situação dos românticos portugueses de ter medo do que fosse apenas sugerido pela imagem arquetípica, de ter medo do que nas obras mais elevadas do romantismo é culto metafísico da imagem e do fragmentário com a situação alemã e sobretudo de Novalis, que em simples e breves fragmentos dizia muito mais do que outros em centenas e centenas de páginas de prosa ou de poesia” (Machado, 1979: 87).

#### **2.4. Francisco Freire de Carvalho (1779- 1854)**

Um dos escritores que abordou a questão teórica do *gosto* e do *sublime* foi Francisco Freire de Carvalho,<sup>106</sup> quando em 1840 publica *Lições Elementares de Poética Nacional*, as quais são seguidas por um «Breve Ensaio sobre Crítica Literária ou Metafísica». Nesta obra o autor reflecte muito da cultura iluminista ou racionalista do século XVIII. Ainda nesta obra Francisco Freire de Carvalho contrapõe o sublime ao belo.

Seguindo o pensamento kantiano fala em «sublime moral». Considera os requisitos essenciais à expressão do sublime e refere-se a uma imaginação como a de Ossian.

---

<sup>106</sup> Ao referir Francisco Freire de Carvalho inspirámo-nos num capítulo intitulado: “O problema do gosto e do sublime” do livro recente (2009) de Fernando Guimarães, *História do Pensamento Estético em Portugal*, no qual este autor faz uma análise muito concisa e muito clara da noção do gosto e do sublime.

Fernando Guimarães, refere que Francisco Freire de Carvalho ao considerar os requisitos essenciais à expressão do *sublime* passa de uma abordagem estética para uma outra: “A imitação, que a tradição retórica e estética considerava necessário em arte, sofre um desvio em face de um trabalho da imaginação: «o sublime é o fruto[...] de uma imaginação forte»” (Guimarães, 2009:40).

Vários são os autores portugueses que tratam do tema “O Belo e o Sublime” , por exemplo, Amorim Viana «Programa de um curso de Moral» que publicou em *O Instituto* (1860, vol.IX, nº 18); Visconde de Algés (José António de Sousa Azevedo) na revista *A América* (1871, vol. 3, números 2 e 4); Custódio José Vieira, dois artigos intitulados «Estética»na revista *A Península* (1852 números 15 e 34); Aristides Ferreira de Bastos, *Elementos de Poética* (1872); Teófilo Braga, *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* (1892); Leonardo Coimbra, artigo do livro *O Pensamento Criacionista*, título do artigo: «A crítica do sublime de Kant» revista *A Águia* (1914, nº 31).

Com Francisco Freire de Carvalho a imitação sofre um desvio em face de um trabalho da imaginação. O sublime é fruto de uma imaginação forte.

### **3. Mitificação romântica do ‘sentimento original’**

Na obra de Almeida Garrett surge, por um lado, a confluência do Arcadismo ou Neoclassicismo e, por outro, do Romantismo. Essa confluência torna-se notória se compararmos uma nota do próprio Garrett, ao poema intitulado *O Retrato de Vénus*, referindo-se à bela natureza e à semelhança que, a partir da natureza, se deve transpor para a obra de arte. Prevalece a ideia de mimese e o realce dado a Aristóteles.

É precisamente na introdução à primeira edição do poema *Camões*, com a data de 22 de Fevereiro 1824, que Garrett declara explicitamente um afastamento da tendência Neoclássica:

A índole deste poema é absolutamente nova; e assim não tive exemplar a que me arrimasse, nem norte que seguisse. (...) Conheço que ele está fora das regras; e que, se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e

defeitos. Porém declaro desde já que não olhei a regras nem a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza, que não pelos cálculos da arte e operações combinadas do espírito. (Garrett, 1973: 29).

Fernando Guimarães afirma que o afastamento “aqui expresso não provém ou deriva de uma reflexão de ordem estética; o que está em jogo é apenas o afastamento de uma certa retórica” (Guimarães, 2009:29).

Segundo Helena Barbas a fonte de inspiração e de influência em Almeida Garrett no trabalho de recolha romancística vem na sequência da recepção poetológica do ossianismo em meados do século XVIII, desencadeado em Inglaterra pela polémica em torno de *Ossian Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language*. O nome dos autores que teriam influenciado Garrett, teriam sido Thomas Percy (1729-1811) com a colectânea, *Reliques of Ancient Poetry*, editada em 1765, o bispo de Dromore (1782); *Minstrelsy of the Scottish Border* compilada pelo escocês Walter Scott (1771-1831) em 1801-02, e *Ancient Spanish Ballads* de 1823, onde John Gibbson Lockhart (1794-1854), o jornalista escocês e genro de Scott apresenta uma tradução dos poemas espanhóis organizados pelo alemão Diepping (Cf. Barbas, 1994:13).

A escolha de Camões e d’ *Os Lusíadas* como fonte de inspiração para a obra de Garrett, tem, de certo modo, a ver com um fenómeno cultural surgido em finais do século XVIII, princípios do século XIX, em que Camões despertava a atenção da cultura europeia, surgindo traduções francesas, inglesas e alemãs d’*Os Lusíadas*. O interesse centrava-se, por um lado, pela gesta heróica das Descobertas, a história trágica de Inês de Castro, assim como, pela vida dolorosa do poeta aventureiro, Camões. Houve a nível europeu traduções, exaltando o seu génio, encontrando nele uma inspiração nova nos seus sofrimentos, tendo surgido trabalhos a nível da literatura, da música e da pintura. Esta atenção e interesse por *Camões* e pelos *Lusíadas*, continuou até à actualidade de Garrett, tendo o autor constatado tal facto, e escrito sobre o assunto na “Introdução” ao *Romanceiro*, 1851:

Toda a Europa lê hoje os Lusíadas: é verdade. E porquê? Será pelas formas vergilianas do poema, pelos deuses homéricos do seu maravilhoso, pela beleza dos modos que só nós sentimos bem? Não, é pelo que ali há de poesia original, própria, primitiva: porquanto era

o Camões poeta tão português na alma que as mesmas harmonias homéricas e vergilianas, os mesmos sons clássicos se lhe repassavam debaixo dos dedos naquela sincera e maviosa melodia popular que respira das nossas crenças nacionais, da nossa fé religiosa, do nosso fanático – e ainda bem que fanático! – patriotismo, da nossa história, meio história, meio fábula, dos tempos heróicos. (Garrett, 1961:64)

O que Garrett reconhece em Camões como extraordinário e único, é a sua poesia original, própria e primitiva. É a valorização do ‘sentimento original’ do sujeito enunciativo destacado perante uma situação de crise existencial e do povo ou país perante uma crise nacional que permitem a desejada funcionalização do *pathos* natural como *pathos* natural.

Garrett ao compor em dez cantos o seu poema ‘Camões’, exilado em França, compara a sua situação à do seu herói e pensa na sua pátria ingrata a mesma que deixara morrer Camões na miséria. Ambos sentiram a mesma *Saudade*, da pátria. Cruzam-se dois tempos críticos da história nacional. Por um lado 1580 data da morte de Camões, o qual segundo a lenda expirou com a Pátria, após os acontecimentos trágicos em Alcácer Quibir, (1578) e o desaparecimento do Rei D. Sebastião, cujo tema serve de desfecho do poema de Garrett; por outro lado, 1823 marca a crise política que Portugal atravessava e Garrett quer morrer com a morte da Pátria. O poema ‘Camões’ não reflecte somente uma dor pessoal, individual, mas uma dor colectiva, correspondendo a uma crise de nacionalidade, ao (*pathos* nacional). Com o poema ‘Camões’, Garrett conjuga dois momentos de “morte de nação”, 1580, 1823, na primeira morre o seu herói com a Pátria, na segunda “morre” e quer morrer com a morte da Pátria o poeta autor.

É a *Saudade mitificada* que é invocada por Garrett, abrindo o seu poema:

Saudade! gosto amargo de infelizes,  
Delicioso pungir de acerbo espinho,  
Que me estás repassando o íntimo peito

“Estes versos convocam a saudade (o sentimento de sofrimento e de prazer por um bem ausente) cumprindo, no lugar onde aparecem, o papel reservado à ‘invocação’ no poema épico mas, ao mesmo tempo, antecipando o sentimento final com que cada português se defrontará ao fechar o livro: saudade de uma Pátria *ideal* de que Camões, poeta e soldado, foi, no passado, o obreiro *real*” (Gonçalves, 1999:3).



O ‘*Camões*’ garrettiano representa por um lado uma procura e uma busca por um bem ausente, por um Ideal de Perfeição e de Harmonia realçado pelo “sentimento de ausência (ausência de um Bem maior), pelo sentimento de perda e de espera” (Ibid.).

Maria Manuela Gonçalves estabelece um paralelismo, uma possível afinidade entre “a saudade garrettiana (a apontar para a ausência da Pátria ideal de que *Camões* é o símbolo) e aquela pessoana exortação épica “É a Hora!” do último poema da *Mensagem* (aparentemente a exigir a reparação de uma falta, ou seja, a reposição de Portugal no plano mais alto da sua existência histórica) (...) tanto *Camões* como a *Mensagem* comungam do mesmo projecto de utopismo romântico no que isto significa de crença num lugar e num tempo onde a perfeição é (porque já foi) possível”(Ibid.).

“Garrett faz da Razão (como queria Kant) vontade moral por onde resistir ao particular e caótico da História. E como herdeiro de Kant (porque já é um romântico) mostra, ao refazer o texto de *Os Lusíadas*, que essa vontade moral é um processo criativo, individual, unicamente dependente da vontade do sujeito” (Ibid.).

Para concluir devemos afirmar que Garrett pretende com o seu discurso restabelecer do seio do caos e da desordem o seu oposto, ou seja, a ordem, a harmonia e a perfeição através da escrita e da construção do ‘sentimento original’, funcionando como salvamento e recuperação e como desejo de Ideal e de Perfeição.

Só o ‘sentimento original’ (*pathos* natural), a *Saudade* permanece na escrita como desejo de transformação do caos e da desordem em Ordem, Harmonia e Perfeição.

#### **4. Teoria de decadência e ânsia messiânica**

“A alma lusitana, ingénua na sua candidez – tombado agora por terra o edifício imperial, desconjuntado e condenado o sistema de ideias patrióticas que desde o XVI século tinham dado a vida à nação- rebentava em soluços, buscando no seio da natureza, onde se acolhia, uma salvação que não podia esperar mais das ideias, dos sistemas, dos heróis, nem dos reis em quem tinham confiado por dois séculos. A obra temerária dos

homens caía por terra; e o povo, abandonado e perdido, abraçava-se à natureza, fazendo do lendário D. Sebastião um génio, um espírito- e da sua história um mito.

O Sebastianismo era pois uma explosão simples da desesperança, uma manifestação do génio natural íntimo da raça, e uma abdicação da história. Portugal renegava, por um mito, a realidade; morria para a história, desfeito num sonho; envolvia-se, para entrar no sepulcro, na mortalha de uma esperança messiânica” ( Martins, 1972 16ªed.: 374).

Este é o relato de decadência e de desesperança de Oliveira Martins no que respeita à *História de Portugal*, ponto de partida para a criação do mito como fuga de uma realidade desconcertante, de uma crise.

Carmo Salazar Ponte em *A História como Tragédia*, traça, por um lado, um paralelo entre a *História de Portugal*, obra de Joaquim Pedro Oliveira Martins (1845- 1894), considerada ponto de partida para a criação do mito criado à volta da identidade portuguesa, essencial para a compreensão da nossa identidade e das nossas raízes complexas, e a *Oresteia*, obra-prima da literatura dramática, único exemplo que a Antiguidade nos legou, que relata os grandes temas da culpa e da expiação, do significado do sofrimento humano, da responsabilidade do homem face aos outros homens e o sentimento frente ao destino. Na obra é referido o conceito de catarse, conceito este ligado à tragédia como sendo essencial para a compreensão da *História de Portugal*, residindo parte da grande sedução da *História de Portugal* no seu efeito catártico afirmando que este efeito alcança o seu apogeu com o mito sebastico, que ao cristalizar um certo período no tempo, leva ao alheamento do presente e futuro em momentos de crise política.

“Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da nação, havia dois epitáfios: um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é, o poema d’Os Lusíadas. A pátria fugira da terra para a região aérea da poesia e dos mitos” (Martins, 1879:360, 361).

Este é um comentário de Oliveira Martins, *História de Portugal*, citado por Carmo Salazar Ponte (1998: 158), o qual vai plenamente de encontro ao tema do nosso trabalho, em que a construção de sentimentos, a reconstrução da *Saudade* e a poesia adquirem a função essencial de ‘salvamento’ e de ‘recuperação’ da nação em crise.

Segundo António José Saraiva o contramito da Decadência instaurou-se com

Antero de Quental, que Oliveira Martins desenvolve sobretudo na *História de Portugal*, apresentando o Portugal do século XIX como uma sobrevivência póstuma de um país que morreu em 1580. “A *História de Portugal* de Oliveira Martins é uma espécie de *Os Lusíadas* em negativo” (Saraiva, 1982: 122).

Guerra Junqueiro na obra *A Pátria* deu da História de Portugal uma versão narrativa e dramática, procurando responsabilizar pela decadência a dinastia de Bragança. O autor refere a história da Pátria reduzida a biografias, caracterizada pelo sonho, tristeza e *Saudade* “A história pátria resume-se quase numa série de biografias, num desfilar de personalidades, dominando épocas sobretudo depois de Alcácer. Povo messiânico, mas que não gera o Messias. (...) Em vez de traduzir o ideal em carne, vai-o dissolvendo em lágrimas. Sonha a quimera, não a realiza” (Junqueiro, 1896: 191).

No final do século XIX, princípios do século XX, como reacção ao criticismo devastador e impotente da década de Setenta, e como resposta à agressão de Inglaterra, eclode o misticismo nacionalista; O *Saudosismo* será, mais tarde, a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico.

A *Saudade* funciona para Pascoaes, em pleno século XX, com uma dupla função, é não só “a chave da explicação da psique portuguesa mas ainda o fermento necessário para um ressurgimento nacional” (Coelho, 1ªed. 1977: 45).

Faremos uma incursão pela força poética e doutrinária de Teixeira de Pascoaes, focalizando e realçando os aspectos mais importantes para o nosso estudo.

Jorge de Sena ao referir a obra de Pascoaes considera que “a variedade da sua obra é a da grandeza e da originalidade de uma personalidade excepcional, (...). É um vento de lirismo desenfreado que devora tudo, uniformiza tudo, identifica tudo, eleva tudo a um egotismo cósmico, em que cristianismo e paganismo se congraçam num humanismo transcendente, eivado de panteísmo naturalista, (...) (Sena, 1964: 16).

Imensa, variada e difícil de classificar foram os adjectivos utilizados por Maria das Graças Moreira de Sá, ao escrever o subcapítulo (II.2.) sobre o *Panorama da obra de Teixeira de Pascoaes*, no seu livro intitulado *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. No entanto, a mesma autora mais adiante refere o aspecto impressionante da univocidade

que preside a toda a abundância de obras e à singularidade e facetas de que o autor se revestiu. Tendo-se revelado como biógrafo, ficcionista, dramaturgo, crítico literário, conferencista e prosador, ele será sempre o poeta “de uma única visão singular do mundo e das coisas, a que chamou *Saudade*” (Sá, 1992: 35).

Se por um lado, no primeiro quartel do século XIX, se gerou o processo de mitificação, de divinização do sentimento nacional, um século mais tarde, “Teixeira de Pascoaes, levando ao extremo a visão e a intuição de Garrett, dará à *Saudade* romântica um alcance cósmico” (Lourenço, 1999: 153), proclamando o Saudosismo como uma necessidade psicológica da pátria portuguesa.

Pascoaes define a *Saudade* no artigo “Renascença (O Espírito da nossa Raça)”, publicado na revista *A Águia*, vol. I, 2ª série, nº2 (Fevereiro 1912) que embora publicado na secção Literatura, o artigo reflecte ser a continuação do primeiro manifesto da *Renascença Portuguesa*:

Não me cansarei de afirmar que a *Saudade* é, em sua última e profunda análise, o amor carnal espiritualizado pela Dor ou o amor espiritual materializado pelo Desejo; é o casamento do Beijo com a Lágrima; é Vénus e a Virgem Maria numa só mulher. É a síntese do Céu e da Terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza. A Saudade é a personalidade eterna da nossa Raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há-de aparecer entre os outros Povos. A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das Artes, como aconteceu na Itália, mas vivida dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo dum Povo. A Saudade é a manhã de nevoeiro; a Primavera perpétua, «a leda e triste madrugada» do soneto de Camões. É um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana... (Pascoaes, 1988: 39).

Surge, nesta definição de Pascoaes, a Saudade como instintiva e emotiva e abrangente, vivida dia a dia e hora a hora, como uma necessidade psicológica de um povo, é o amor carnal espiritualizado pela Dor ou o amor espiritual materializado pelo Desejo.

Em *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo (Opúsculo de 1912)* Pascoaes começa por revelar o seu desejo e o seu sonho que é “fazer reviver no povo português a alma

portuguesa (...) porque tal cousa é imprescindível para que Portugal viva, entre os outros países, uma vida própria e bela, independente” (Pascoaes, 1988: 44). O autor tem a preocupação em realçar o verdadeiro significado de renascimento que não significa um simples regresso ao passado. “Renascer (...), é tirar das fontes originárias da vida uma nova vida.” (Pascoaes, 1988: 44).

Ainda no mesmo *Opúsculo de 1912*, o autor refere o origem dos povos da Península Ibérica, declarando que a alma lusitana nasceu do cruzamento entre os povos, pertencentes a dois ramos étnicos distintos, diferenciados por estigmas de natureza física e moral. Um dos ramos é o ária (gregos, romanos, celtas, godos, normandos) e o outro é o semita (fenícios, cartagineses, judeus e árabes). (Pascoaes, 1988: 45). O ária criou a civilização grega, o culto da Forma, a Harmonia plástica, o Paganismo. O semita criou a civilização judaica, o Velho Testamento, o culto do Espírito, a Unidade divina, o Cristianismo que é a suprema afirmação da vida espiritual. O ária concebeu a Beleza objectiva; o semita a Beleza subjectiva. O ária trouxe para a Península Ibérica o Paganismo e o semita o Cristianismo.

Pascoaes ao referir a *Saudade* define-a como um sentimento próprio dos portugueses “sentimento que nasceu do casamento do Paganismo greco-romano com o Cristianismo judaico, o qual tomou na nossa língua uma forma verbal sem equivalente nas outras línguas” (Pascoaes, 1988: 46,47) resultando, portanto, da combinação harmónica do sangue dos dois antigos ramos étnicos. “A Saudade é o desejo da Causa ou Criatura amada, tornado dolorido pela ausência. (...) Pelo desejo, a *Saudade* descende do sangue ariano, e pela dor, do sangue semita.” (Pascoaes, 1988: 47).

Ainda na conferência “O Espírito Lusitano ou o Saudosismo” (Porto, 23 de Maio de 1912), Teixeira de Pascoaes afirma que “A Saudade é também a Tristeza, a Luz e a Vida, acompanhada sempre dos seus contrários Alegria, Sombra e Morte; ampliando-a à Natureza, a *Saudade* é a própria alma universal, onde se realiza a unidade de tudo quanto existe” (Pascoaes, 1988: 47).

Ao comparar os vários povos, Pascoaes considera que “no povo espanhol domina o sangue semita que o tornou espiritualista, violento e dramático. No povo italiano domina o sangue ária que o tornou (...) pagão. (...) O povo português criando a *Saudade* que é o Desejo e a Dor, que é Vénus e Maria, o Espírito semita e o Corpo ária, viveu a própria

Renascença (...) nova Religião quer dizer nova Arte, nova Filosofia, um novo Estado (...).” (Pascoaes, 1988: 48).

Interpretando o sentimento da *Saudade*, inscrito como motor de continuidade da história, estabelece três períodos marcantes na existência de Portugal, do qual o último, o que ele próprio estava vivendo, ganha a forma emblemática de uma regeneração: “Os primeiros grandes períodos da *Saudade* foram o quinhentista e o camoneano, porque Camões, sozinho, faz uma época; eis os períodos da *Saudade* inconsciente, da *Saudade* aflorando em relâmpagos instintivos, aqui, além, nesta estrofe de Camões, naquele verso de Bernardim.” (Pascoaes, 1988: 48-49).

“A *Saudade* procurou-se no período quinhentista, *sebastianizou-se* no período da decadência, e *encontrou-se* no período actual.” (Pascoaes, 1988: 49).

A *Saudade* a que Pascoaes chamou Criação “A Criação é apenas um instante da minha melancolia” (Pascoaes, 1999: 94) “A Criação vem da Dor,(...)” (Ibidem : 95). A acção de Pascoaes no sentido de um renascimento pátrio já tinha sido levada a cabo tanto por Almeida Garrett como por Alexandre Herculano, os quais entendiam a literatura como tarefa cívica, como meio de acção pedagógica. O pensamento teórico de Teixeira de Pascoaes é uma reacção contra a ideia de decadência de Portugal, instituindo-se como um reflexo do movimento político-social de regeneração. A *Saudade* estabelece o elo de ligação entre o passado e o futuro. Em *Verbo Escuro*, Pascoaes define o futuro como o passado que amanhece. (Cf.Pascoaes, 1914: 83).

Podemos, pois, afirmar que toda a obra de Teixeira de Pascoaes é rica na invocação da poesia, contendo nela como que uma força regeneradora de uma realidade, muitas vezes em crise, em que só a força poética poderá revigorar e funcionar como porta- voz de um povo em decadência. Há uma relação directa entre uma situação de crise nacional e a eclosão do misticismo nacionalista.

“A poesia é uma flor que mergulha as raízes no sangue e na terra de uma Pátria e desabrocha em pleno céu”. (Pascoaes, 1987: 47). Esta frase ou definição, insere-se no livro *Os Poetas Lusíadas* (1919), no subcapítulo: *Da Poesia Espontânea e da Poesia Culta*, onde Pascoaes coloca os poetas na região entre a Humanidade e a Divindade, “ o poeta é um

enviado. Vem ao mundo afirmar as superiores Potestades que misteriosamente presidem ao drama da Vida e lhe dão um sobrenatural sentido. Vem sublimar o vulgar, revelar o grande que as pequenas coisas escondem, converter o ruído em harmonia e a harmonia em melodia. (...) Poeta quer dizer profeta” (Pascoaes, 1987: 44-45). Pascoaes ainda neste subcapítulo faz uma distinção entre os artistas do verso e os criadores de poesia, entre a poesia culta e a poesia espontânea, definindo a primeira como exprimindo um estado de alma criado e definido, predominando nos momentos desfalecidos e a segunda exprimindo um estado de alma criador e indefinido, surgindo nos períodos genésicos da Alma. O autor realça que irá tratar só dos poetas espontâneos “porque na sua poesia melhor se define e revela o génio da (...) Raça. Eles são os enviados de Deus à velha Lusitânia, para que ela reze e cante, sobre o mundo, a elegia eterna da Saudade” (Pascoaes, 1987: 47).

Tanto Joaquim de Carvalho como Mário Cesariny, afirmam que a obra de Pascoaes intitulada “*Os Poetas Lusíadas*” não é o livro onde se encontram as mais significativas páginas da concepção pascoaesiana da *Saudade*. Nesta obra o autor refere que na inspiração do poeta existe um dualismo sentimental que é composto por duas forças: “uma que actua sobre o passado; é a lembrança que prende os poetas à tradição emotiva da sua raça, irmanando-as. A que actua sobre o Futuro, é uma força de esperança, em que os poetas se distinguem uns dos outros e definem o seu carácter original e criador (Pascoaes, 1919: 47 - 48).

“ ...Passado e futuro unidos pela ponte emotiva da Saudade,...” (Real, 1998: 54).

A incomparabilidade e intraduzibilidade da palavra *Saudade* defendida por Pascoaes vai de encontro à nossa referência, afirmação na introdução relativamente à interpretação da *Saudade* como elemento essencial ou origem autóctone duma filosofia universal. Por um lado, Pascoaes define a *Saudade* como essência da alma Portuguesa, resultante do cruzamento entre os povos, descendendo pelo desejo do sangue ariano e pela dor do sangue semita, por outro lado, a *Saudade* adquire a função primordial de ‘salvamento’ ou de promessa de recuperação futura, consubstanciada pela imaginação nostálgica de um passado glorioso.

Na sequência das dissidências com António Sérgio em 1912, Teixeira de Pascoaes afirma de forma insistente, que “o movimento da *Renascença Portuguesa* se faz e fará

dentro da *Saudade revelada*, a qual se ergue à altura duma Religião, duma Filosofia e duma Política, (...).” (Pascoaes, 1988: 65).

Com Teixeira de Pascoaes poesia, filosofia e religião de redenção nacional encontram-se, comprovando o nosso estudo precisamente esse encontro como constelação discursiva privilegiada em situações específicas de crise. Trata-se de combinar a defesa de um sentimento identitário com a missão política de uma regeneração e renascença nacional.

Pascoaes afirma “o saudosismo, não é criação: é revelação, (Pascoaes, 1988: 64) remetendo essa revelação para o passado, para os tempos antigos, referindo Duarte Nunes de Leão como o verdadeiro revelador do saudosismo (Cf. Pascoaes, 1988: 65). dando ainda como exemplo as cantigas populares, as obras de alguns escritores. Para além de Duarte Nunes de Leão e do rei D.Duarte, a própria paisagem, os costumes, a linguagem e as lendas do Povo, onde a *Saudade* é vista a seus olhos como a mais alta e larga expressão da alma portuguesa.

Leonardo Coimbra conciliou o saudosismo pascoaesiano com o seu criacionismo filosófico, vindo mais tarde o saudosismo a receber uma renovada valorização, à luz da fenomenologia de Husserl e da filosofia da existência de Heidegger.

Ao desenvolver Husserl a teoria de redução fenomenológica e Heidegger ao desenvolver o seu existencialismo, foi possível vislumbrar como a *Saudade* podia apresentar-se à análise filosófica da mesma forma que a angústia, o temor, o desespero, a alegria, a esperança.

António Quadros num artigo intitulado "Filosofia da Saudade", publicado no *Diário de Notícias*, em Lisboa, no dia 24 de Janeiro de 1963, escreve sobre o valor ontológico, metafísico, e religioso da *Saudade*, realçando o contributo valioso de Pascoaes no campo filosófico:

Pela *Saudade* o homem compreende o seu próprio ser como participante de todos os seres no Ser Universal. A Teixeira de Pascoaes fica a filosofia devendo uma das suas aberturas ontológicas, fenomenológicas e antropológicas de mais funda repercussão no incitamento à superação humana.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Esta parte de texto está incluída no livro: *Filosofia da Saudade* (Botelho / Teixeira, org. 1986:754), assim como no livro de António Quadros intitulado: *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos* (1989: 103).



Em 1977, em "Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes", Joaquim de Carvalho escreve que “em Teixeira de Pascoaes não é possível separar a expressão do expressado, a criação da objectivação, porque todas brotam da sua nativa maneira de ser” (Carvalho, 1977: 700).

A afirmação de Joaquim de Carvalho de que Pascoaes foi “o único poeta português no qual o pensamento filosófico se constituiu simultaneamente com o poeta” (*Idem*: 707) corrobora o nosso estudo relativamente à fusão entre filosofia e poesia, antecipado por Paulo A.E. Borges, o qual compreende o movimento da «Renascença Portuguesa» como uma espécie de pós-figuração da “articulação profética-messiânica entre poesia, filosofia e nacionalidade no romantismo alemão”, destacando a “convergência reintegradora (...) entre poesia e filosofia, e entre o poeta e o filósofo” (Borges, 2002: 159-160). Não tendo, no entanto, este autor realizado o declarado estudo.

Enquanto o interesse de Borges fica centrado na história da filosofia portuguesa, a nossa abordagem fica centrada no fenómeno textual de estabelecer uma filosofia e uma política da *Saudade*, invocando a força regeneradora da poesia para chegar a um renascimento nacional. O exemplo da acção poética e doutrinária de Teixeira de Pascoaes confirma, deste modo, plenamente a abordagem de Glenn W. Most acerca da funcionalização do *sublime* em situações de crise para a ‘construção’ de sentimentos (*cf.* cap. I. 2. da parte A): a (re)construção da *Saudade* adquire a função essencial de ‘salvamento’ ou de ‘promessa’ da recuperação futura, alimentada pela imaginação nostálgica de um passado glorioso. Cumprindo as ‘regras’ desta textualidade, Pascoaes constrói a *Saudade* como fonte original e autóctone de um entusiasmo nascido da dor, ambos ‘textualizados’ na *Saudade* como essência do ânimo português, harmonizando razão e sentimento em textos filosóficos e líricos.

## 5. A etnografia: Jorge Dias

No estudo “Cultura Popular e Cultura Superior” Jorge Dias , faz a distinção entre cultura popular e cultura superior, definindo a cultura popular como “a cultura de certas classes humanas que se encontram num estado semi-natural, espontâneo, irrefletido, mítico, mas sem fronteiras rígidas com o mundo lógico da reflexão crítica, que caracteriza o homem da Cultura Superior” (Dias, 1948: 8).

Dias refere a impossibilidade de diferenciação cultural com base no elemento social, sendo apenas essa diferenciação possível através da abstracção, interagindo, no indivíduo, deste modo, Cultura popular e Cultura Superior. “(...) A cultura popular é o produto de três elementos distintos: *o homem, a terra e a tradição*” (Dias, 1948: 10). A Cultura Superior “é o triunfo do espírito sobre a matéria” (Dias, 1948: 12)

Jorge Dias (1950), com a base herderiana e uma funcionalização política bem patentes no conceito de uma “cultura superior” (cf. Dias, 1948): “No caso (...) português, a cultura superior não é também um somatório das diferentes culturas regionais, mas uma integração destas, de que resultou uma coisa nova em que elas estão contidas, embora transformadas por uma espécie de fenómeno de sublimação espiritual.”

A inclusão do pensamento de Jorge Dias no seguimento do nosso estudo tem a ver, por um lado, com a análise que o autor faz da “Cultura Popular e Cultura Superior”, com base em Herder, comprovativo das relações luso-alemãs, por outro lado, devemos também referir o estabelecimento dos elementos fundamentais da cultura portuguesa, considerando a *Saudade* como um estado de alma *sui generis*, como resultante da combinação de factores diferentes e por vezes opostos (Cf. Dias, 1960:16). O autor estabelece a relação entre a situação geográfica e os traços culturais identitários, interligando aspectos históricos, geográficos e psíquico-sociais, caracterizando a *Saudade* como um estranho sentimento de ansiedade, parecendo resultar da combinação de três tipos mentais distintos: o lírico sonhador- mais aparentado com o temperamento céltico -, o fáustico de tipo germânico e o fatalístico de tipo oriental. E acrescenta “Por isso, a saudade é umas vezes um sentimento poético de fundo amoroso ou religioso (...). Outras vezes é a ânsia permanente da distância, de outros mundos , de outras vidas, e nas épocas de desgraça, a saudade toma uma forma especial, em que o espírito se alimenta morbidamente das glórias do passado” (Dias, 1950,

1960: 16). Segundo Dias interagem diferentes formas de *Saudade* podendo existir uma possível relação com uma *Saudade* com a função poética, uma *Saudade* com a função filosófica e por fim uma *Saudade* com uma função política.

## **6 . Crítica do discurso: Eduardo Lourenço / José Gil**

Neste capítulo não podemos deixar de referir Eduardo Lourenço, cuja obra, assume o papel de consciência crítica dos temas ligados à cultura nacional. Há quem compare o papel deste autor com o papel desempenhado por António Sérgio nas décadas de trinta a cinquenta do século XX.

Considerado um dos mais lúcidos e importantes pensadores portugueses da actualidade, Eduardo Lourenço analisa criticamente os grandes momentos e as grandes questões da cultura portuguesa orientando-as para um novo questionamento, revelando de modo diferente o que se considerava como um dado histórico interpretativo adequado.

Enquanto o pensamento de Teixeira de Pascoaes se rege por uma concepção providencialista da História de Portugal, atribuindo à Raça Portuguesa ou Raça Lusíada, características específicas que a diferenciam de todas as outras raças, nomeadamente, o sentimento lírico-poético de tendência religiosa, a Saudade, o mito sebastianista; a interpretação de Eduardo Lourenço apresenta características muito específicas, denotando-se uma divergência no discurso relativamente a Pascoaes.

Segundo Eduardo Lourenço a hiperidentidade existente em Portugal é causada pela existência de um défice de identidade real, compensando esse défice de identidade no plano imaginário, reflectindo-se na nossa identidade nacional a consciência de uma profunda fraqueza, sendo superada pela convicção mágica de uma protecção divina. Nos vários momentos da nossa História, não suportando o presente em decadência, em declínio surge a tendência para o regresso a um passado real ou imaginário, um passado de sonho, procurando um futuro renascido. “Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começámos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado” (Lourenço, 1988 (3ª ed.) : 22). No nosso caso a *Saudade* estabelece o elo de ligação entre o passado e o futuro. Analogicamente com Longinus o *sublime* desempenha a função de

‘salvamento’ ou de ‘promessa’ de recuperação futura, munida pela imaginação melancólica de um passado esplendoroso.

Tem sido ultrapassada essa fragilidade através de mitologias diversas, através de imagens prodigiosas, da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, do providencial. “Os Portugueses vivem em permanente *representação*, tão obsessivo é neles o sentimento de *fragilidade* íntima inconsciente e a correspondente vontade de a compensar (...)”. (Lourenço, 1988 (3ª ed.) : 76). As especulações teóricas de Eduardo Lourenço são pautadas pela evidente convicção da não existência de um destino providencial para o povo português e a convicção que Portugal não é mais heróico, mais sábio ou mais virtuoso do que outros povos. (Real, 1998: 61,62). Como já referido, é notória a divergência ao nível do discurso entre Pascoaes e Lourenço. No entanto, embora se denote em Lourenço uma posição crítica, esta vem acompanhada de uma certa ambiguidade, porque ao mesmo tempo é continuadora de mitificação do destino português.

Para além destas convicções o que é ainda mais profundamente marcante é a crença de Eduardo Lourenço da impossibilidade de questionarmos a história cultural portuguesa sem a inserirmos, em primeiro lugar, no espaço geográfico peninsular e em segundo lugar e mais determinadamente, na análise relacional despreconceituada da história da cultura portuguesa face a face à história da cultura europeia. (Real, 1998: 62).

De forma lúcida e imparcial Eduardo Lourenço olha sem complexos para a Europa, expondo tanto as feridas traumáticas do nosso inconsciente como as feridas traumáticas da Europa não exibindo nem vencedores nem vencidos, mas sim, biografias diversas, parceiros culturais diferentes, recalcamientos e sublimações variados.

Em *Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço centra-se quase exclusivamente sobre imagens de origem literária, é “um discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmos temos forjado” (Lourenço, 1988 (3ªed.):12), fazendo um relato dos vários momentos da nossa história referindo que o próprio surgimento de Portugal como Estado, foi do tipo traumático, nunca tendo recuperado desse traumatismo. Pensamos que Eduardo Lourenço se refere precisamente às consequências da rebelião de D. Afonso Henriques contra sua mãe que, tal como afirma Carmo Salazar Ponte “causaram repercussões que nunca foram atenuadas com a passagem do tempo; pelo contrário, elas são reactivadas no Grande Mecanismo, ou seja o processo de sucessão dinástico no qual toda a nação portuguesa está

inevitavelmente comprometida: ainda que remoto, o processo está sempre presente” (Ponte, 1998:154).

A consciência de uma imensa fragilidade e a necessidade de ressurreição de uma Pátria “morta” surge já em *Os Lusíadas*, nomeados por Eduardo Lourenço como uma ficção e uma hipérbole, ou seja, a hiperbolização do amor pátrio. “Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza (...) o poema é o eco sumptuoso e triste” (Lourenço, 1988 (3ªed.): 20). “A hiperidentidade foi construída por Camões através dos *Lusíadas*”, afirma Eduardo Lourenço num programa televisivo intitulado a *Ilha* (25 de Abril de 2005).

Camões, através do seu poema, inventa e institui em mito o sentimento pátrio, é o sentimento pátrio que estrutura e se consubstancia n’*Os Lusíadas*. O Verbo camoniano fez-se Carne a ponto de nos servir de Pátria,<sup>108</sup> quando já a não tínhamos.

Sabendo do redescobrimento do tratado sobre o sublime na Renascença, poderemos questionar se teria havido alguma influência do tratado na obra *Os Lusíadas* tanto na sua temática geral, pela sua grandeza artística, como em alguns episódios que parecem inscrever-se numa estética sensível ao sublime. O poema épico ou epopeia, *Os Lusíadas*, escrito em pleno século XVI, no Renascimento, época em que impera o gosto pelas dimensões gigantescas, por essa necessidade de grandeza e de domínio elevado ao cimo do espírito. O poema, gerador da hiperidentidade portuguesa, segundo Eduardo Lourenço, é a narração de um facto heróico grandioso, “*real grandioso*” (*Os Lusíadas*, (5ªed. *Introdução Literária*: 36), que analisando etimologicamente este título, *real*, surge como adjectivo substantivado de “*res, rei*” em latim “facto, realidade” e *grandioso*, adjectivo qualificativo, de *grandis*, em latim *alto, elevado, pomposo, nobre, sublime*. Sabemos que, tal como sublinha Eduardo Lourenço, episódios como o do Adamastor e o de Inês de Castro, se tornam tão célebres e celebrados, um século mais tarde, ou seja, em pleno século XVII, época em que o sublime se torna um fenómeno cultural de dimensão europeia, que um, o do Adamastor, parece increver-se numa estética sensível ao monstruoso e portanto ao

---

<sup>108</sup> Eduardo Lourenço refere, Teófilo Braga, afirmando que este “encontra não poucas dificuldades para nos mostrar como a Carne –esse sentimento pátrio – se fez Verbo. Mas nenhuma para mostrar como o Verbo camoniano se fez Carne a ponto de nos servir de Pátria, como aos Judeus a *Bíblia*, quando já a não tínhamos” (Lourenço, 1988, 3ªed., p. 149).

sublime, o outro, o de Inês de Castro, que exalta o sentimento da fatalidade e da onnipotência da paixão, podiam ser integrados na *Stimmung* romântica. (Eduardo Lourenço, 1999, in: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da saudade-Romantismo, Camões e a saudade*: 145, 146).

Surge, portanto, o poema como uma ressurreição de uma pátria “morta”, uma recolha da nossa primeira e eterna figura, surgindo como superação do primeiro traumatismo, para além da necessidade de contínua reafirmação das fronteiras territoriais e políticas e pela tentativa da formação e consolidação do império marítimo.

Em 1578 com a batalha de Alcácer Quibir surge mais um momento traumático na História de Portugal, ao qual Eduardo Lourenço denominou como segundo traumatismo, que levou à perda da Independência e à nulificação de Portugal:

“Sessenta anos em contacto directo e na economia invisível da história porventura frutuoso, com o interlocutor imediato de um viver que foi e é sempre múltiplo diálogo mas que nós teimamos em contemplar como solilóquio, permitiram, enfim, que nos descobríssemos às avessas, que sentíssemos na carne que éramos (também) um povo naturalmente destinado à subalternidade. Esta experiência constitui um segundo traumatismo, de consequências mais trágicas que o primeiro. (...) Nesses sessenta anos o nosso ser profundo mudou de sinal. Como portugueses esperámos do milagre, no sentido mais realista da palavra, aquilo que, razoavelmente, não podia ser obtido por força humana.” (Lourenço, 1988 (3ªed.):20, 21, 22).

No final do século XIX, princípios do século XX, como reacção ao criticismo devastador e impotente da década de Setenta, e como resposta à agressão de Inglaterra, eclodirá, segundo a opinião de Eduardo Lourenço, a mais nefasta flor do amor pátrio, a do misticismo nacionalista; O *Saudosismo* será, mais tarde, a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal.” (Lourenço, 1988 (3ªed.):25).

Tanto o Saudosismo como a República, surgem como movimentos públicos e culturais com o objectivo de redimir a nossa existência diminuída do século anterior.

Surge, portanto, este contraste entre o real e o imaginário. A nossa identidade real em défice gera uma “hiperidentidade” visando nesta palavra o “irrealismo” que é a não

concordância entre o que historicamente se é e o que se julga ser, entre *ser e representação*, compensando o déficit de identidade no campo imaginário.

A partir de 1926, com Salazar e os seus discursos, Portugal passou a viver sob uma ficção ideológica, sociológica e cultural ainda mais irrealista que a proposta pela ideologia republicana; era a imagem de um país sem problemas, um oásis da paz, um exemplo das nações, uma “*lusitanidade exemplar*”.

Eduardo Lourenço faz alusão “às Histórias de Portugal”, apresentando um Portugal que em diferentes momentos da história, devido a variadas vicissitudes, se volta para um passado real ou imaginário, um passado dito glorioso, um passado de sonho, para suportar a dor de um presente de profunda fraqueza, insatisfação, de declínio, de decadência, de intrínseca fragilidade, procurando projectar um futuro renascido.

Há por parte de Eduardo Lourenço um apelo a aceitarmos-nos tal como somos, sem ressentimentos fúnebres, nem delírios patológicos, com a carga inteira do nosso passado. Antes assim, do que deixar que alguns confisquem a imagem de Portugal. Apela o autor, a que, é obra e aposta da comunidade inteira, a definição e o perfil do futuro.

Em *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, (1996) José Gil faz uma leitura da obra de Eduardo Lourenço, afirmando que este aparece muitas vezes como a *consciência Crítica* de Portugal, integrando-a na perspectiva da cultura europeia sendo um dos raros portugueses a possuírem uma ideia da “situação espiritual” de Portugal. Analisa de forma profunda o núcleo do pensamento trágico de Eduardo Lourenço, “Dificilmente se poderá encontrar melhor definição do conceito de <<trágico>>, analisado o pensamento de Eduardo Lourenço como um todo, do que a expressa por José Gil em o <<ensaísmo trágico>>” (Real, 2008:373).

O que é a experiência trágica da existência? A de que não há justificação visível, racional, assegurada por uma Verdade exterior e transcendente para a nossa vida, e para o valor da vida; que deste nunca se pode ter uma certeza reconfortante trazida por uma ideia ou uma essência, restando-lhe apenas ser objecto de luta e sofrimento, sem garantia nenhuma de redenção. Deus morreu e o homem perdeu as referências do seu destino. O trágico vem da absoluta opacidade da existência e, por consequência, da impotência da linguagem que a nomeia e anseia por captar. E assim a própria linguagem se enche de trevas, deixando de aparecer transparente a si mesma. Há um <<sem nome>>,

um «abismo» que se cavou irremediavelmente em cada existência humana singular, e que marca as múltiplas cisões que a dilaceram: entre Deus e o homem, entre o homem e o homem, entre ele e a linguagem, entre esta e o real. (Gil, 1996:11)

O núcleo do pensamento trágico de Eduardo Lourenço consiste, por um lado, na opacidade do real e a existência como vivência trágica da impossibilidade da transparência, por outro, da necessidade sempre reiterada de o dizer, de indefinidamente nomear essa mesma impossibilidade de o dizer, porque é da consciência da impossibilidade da transparência que nasce a única possibilidade de fazer alguma luz nessa opacidade fundamental (Cf. Gil, 1996:12). Trata-se de pensar sempre em nome daquilo que não se deixa pensar e dizer. A tarefa do pensador trágico Eduardo Lourenço consiste essencialmente no desejo de dizer o indizível descobrindo-se ontologicamente só ou vazio ou impotente para o formular percorrendo os meandros labirínticos, as estratégias, as mil maneiras de escapar, enfrentar, lutar com a linguagem contra o paradoxo ontológico de um silêncio do sentido de que brota todo o sentido, sempre inacabado, sempre mutilado (Cf. Gil, 1996:14).

O sentimento trágico nasce da ausência de lugar natural para o homem, acompanhada de uma ausência de finalidade para a existência humana, permanecendo misteriosa a raiz primordial donde ela se originou.

Miguel Real ao referir o sentimento trágico em Lourenço e no século XX, compara-o com o sentimento trágico na antiguidade e conduz-nos a um comentário de Maria Manuela Cruzeiro:

Assim, se na tragédia clássica se afrontam valores, paixões, interesses, na anti-tragédia contemporânea afrontam-se ausências e não valores. Na tragédia clássica há revolta e indignação contra poderes que nos transcendem e situações- limite em que o homem desafia esses poderes. Na tragédia contemporânea, ao contrário, não há sequer lugar para a audácia, a indignação e, muito menos, para a revolta, pois não faz sentido o homem revoltar-se contra um mundo que ele próprio construiu, ou seja, afinal, contra si mesmo. Não há, pois, a distanciação necessária para a recusa e a revolta, uma vez que o seu destino se dissolve no quotidiano mais banal, na satisfação e na passividade. Digamos, pois, que desta forma o trágico se democratiza, exigindo, para tal, o desaparecimento do herói e a sua substituição pelo homem comum. Ou ainda que o trágico perde a face, no mundo anónimo e impessoal, dominado pela voraz aliança entre técnica e ciência. Ionesco



e Beckett poderão traduzir essa nova e tão antiga situação e a farsa e a paródia poderão, com vantagem, suceder à tragédia. (Cruzeiro, 1997: 26, 27).

O autor critica a história de Portugal demasiado fascinada pelas “aventuras celestes de um herói isolado, num universo previamente deserto”. Eduardo Lourenço constrói uma “heterodoxia” uma crítica trágica que é também uma teoria da crítica, uma “imagologia” (Gil, 1996:15).

Como afirma Maria Manuel Baptista, “sendo o ponto de partida do ensaísmo lourenceano o sujeito dilacerado do fim da modernidade, só a categoria do trágico lhe poderia convir, (...), a vivência trágica, pois que de situação ontológica-existencial se trata antes de mais (e não apenas de determinação psicológica de um lugar de enunciação)” (Baptista, 2003:121).

É a experiência e a existência trágicas que provocam em Eduardo Lourenço a consciência da sua liberdade, impedindo o repouso do espírito, transformando-se em princípio crítico radical de todo o tipo de ortodoxias, numa época, anos 50, em que Portugal sucumbia sob dogmatismos de várias espécies.

Miguel Real no ensaio “*Portugal Ser e Representação*” tematiza, por um lado, a imagem histórica da identidade nacional de Portugal, entrecruzando as visões providencialista e messiânica em Teixeira de Pascoaes e Agostinho da Silva e as visões europeias em António José Saraiva e Eduardo Lourenço, por outro a questão da existência ou não de uma filosofia portuguesa, bem como a questão do predomínio de um pensamento racional ou de um sentimento lírico.

O autor dá-nos exemplos das categorias de carácter sagrado que teriam atravessado toda a história de Portugal, nomeadamente a da sua fundação hierofântica (a visão de D. Afonso Henriques em Ourique), a da revelação de um destino messiânico (Bernardo de Brito, Camões, Bandarra, D.João de Castro, p. António Vieira, Raúl Leal, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Agostinho da Silva) e a da anunciação de uma escatologia salvadora

(o Quinto Império, o Império do Espírito Santo, o Saudosismo exemplar da raça Lusíada). (Miguel Real, 1998:21).

Como afirma Miguel Real, a análise de António José Saraiva (1917-1993) sobre a estrutura imagética portuguesa, revelada historicamente, assume-se como muito distinta das análises feitas na sua obra *Portugal- Ser e Representação*. A posição de A. J. Saraiva é a de um olhar intemporal, a-histórico, “neutral”, não emitindo qualquer juízos de valor. Segundo a leitura de Miguel Real da obra: *A Cultura em Portugal- Teoria e História, Livro I Introdução Geral à Cultura Portuguesa*, António José Saraiva estrutura as colunas vitais por que se erigiu a cultura /consciência portuguesa a partir de três pares de categorias e critérios: o dos mitos dominantes nas várias épocas, o do grupo dominante que serve de padrão e exemplo. O grupo dominante economicamente ou hierarquicamente nem sempre é o dominante culturalmente. A dominância resulta do dinamismo cultural. Outro é o do sistema cultural a que se pertence. Pertencemos hoje (aparentemente) ao sistema cultural europeu- ocidental. Finalmente, outro critério, designado pelo autor por Palavras e Coisas, critério que estabelece o valor para cada época do signo linguístico e portanto do próprio discurso.

A ideia-chave motivacional do comportamento e da consciência nacionais é, portanto, a análise dos Mitos, A. J. Saraiva define os mitos históricos como “uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo” (Saraiva, 1982:118).

O primeiro grande mito colectivo português, que aliás é um mito de toda a Espanha, foi o da Cruzada, fixado eloquentemente por Camões no poema nacional dos Portugueses. Portugal era o paladino da fé católica, e a expansão mundial da Fé era a sua vocação própria, a razão de ser de toda a história. Em relação especial com Deus, que o favoreceu desde o nascimento, Portugal realizava um plano divino que culminaria na conversão do mundo inteiro. “É uma guerra santa a combater o inimigo infiel” assumindo uma identificação com os desígnios divinos. O mito da Cruzada intensificou-se nos séculos XV e XVI. Tanto João de Barros, na *História do Imperador Clarimundo*, como Camões idealizaram a acção dos portugueses num nível mundial de cruzada. Gil Vicente, referindo-se à guerra com os Mouros, chama a Portugal “alferes da Fé”. A um nível popular este mito exprimiu-se nas Trovas do sapateiro Bandarra, que profetiza a unificação do mundo sob um só rei e um só pastor.

António José Saraiva refere que a este complexo mítico pertence o “milagre” de

Ourique, que pela primeira vez aparece relatado nas páginas da Crónica de 1419. Fernão Lopes não o inventou tendo-o achado escrito num texto anterior. Possivelmente este “milagre” foi forjado sob o impacto da guerra com Castela, tendo possivelmente um sentido anticastelhano. Ele significava que Portugal era um reino de fundação divina e que a sua independência se fundava num direito superior ao direito humano.

O mito da Cruzada não agiu apenas no plano mental, mas foi fortemente motivador no plano da acção.

Como afirma António José Saraiva o mito é também uma forma de compensação em relação a uma realidade frustrante. (Saraiva, 1982: 120)

O mito como forma de compensação em relação a uma realidade frustrante parece-nos ter desempenhado em Portugal uma função semelhante à invenção do sublime por parte de Longinus na Grécia antiga. É quando Portugal parece condenado a um estrangulamento inglório, em luta com Holandeses e Castelhanos, perdido da África e do Oriente, que o mito ganha a sua forma mais grandiosa e precisa através de Padre António Vieira que o descreveu na *História do Futuro*.

Como constata Miguel Real o que de facto António José Saraiva pretende dizer é que o acto do nascimento de Portugal como nação marcou todos os portugueses perduravelmente como uma “segunda pele” havendo por isso uma necessidade cultural de se procurar e encontrar modelos mentais outros que nos entusiasmam para além da vida quotidiana (Real, 1998:99, 100).

Como comprova Miguel Real, inspirado na obra de António José Saraiva, o mito sofre um declínio, ao longo do século XVII e XVIII, passando a existir como um delírio sem qualquer relação com a situação histórica real, e foi principalmente com Alexandre Herculano que o mito perdeu o seu vigor ao mostrar na *História de Portugal* que o ‘milagre’ de Ourique era uma fraude historiográfica. (Miguel Real, 1998: 100). Mas, já um século antes, Luís António Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar*, mostrara a mais completa falta de respeito por esta crença, sem provocar resposta, o que mostra que em meados do século XVIII já ninguém a tomava a sério (Real, 1998:99, 121).

Por seu lado, o século XIX vê nascer através do historicismo e do positivismo, uma nova ideia-chave da história portuguesa, a ideia da decadência, a que A. J. Saraiva chamou contramito, primeiro porque se opõe deliberadamente ao mito de cruzada, segundo porque

pretende não ser um mito, mas uma expressão nacional da realidade, em terceiro lugar porque não tem a função de justificar e motivar a acção colectiva. Ela é antes de mais a expressão de uma ausência de ideal, da incapacidade de dar um sentido à vida colectiva (Real, 1998:99, 100).

A História de Portugal pode ser dividida em dois grandes segmentos: um que vai das origens até meados do século XVIII, na qual assume papel fortemente motivador o mito messiânico da Cruzada e, outro, que vem desde então até aos nossos dias no qual o contramito da “decadência” se tem imposto, ainda que em contínuo conflito com os afloramentos messiânicos que de quando em vez renascem.

No século XIX surge o contramito da decadência e a Época dos mercadores, dando origem ao rompimento da unidade cultural Ibérica e a procura de modelos Europeus. Esta procura da Europa tem-se verificado desde meados do século XVIII e século XIX como comprova António José Saraiva. No século XX até aos nossos dias o peso da Europa Comunitária nas decisões do governo português tem vindo a ser cada vez maior.

José Gil é considerado um grande pensador português, o qual na obra *Portugal, Hoje- O Medo de Existir*, apresenta de forma real e lúcida questões actuais e pertinentes como “De que tamanho somos, nestes tempos de mudança?” (Gil, 2005:59). Uma questão que pode estar directamente ligada com os problemas de identidade. Ao levantar-se a questão pode significar que ainda não ajustámos a nossa estatura real à imagem que dela possuímos. Segundo o autor só conseguiremos alcançar o verdadeiro conhecimento do nosso tamanho quando nos abirmos a outros povos, a outros países.

Parece-nos existir nesta questão alguma analogia, ou pontos de contacto entre o pensamento de José Gil e Eduardo Lourenço. Ainda no capítulo *O Espaço não Público* da obra acima citada, o autor questiona a presença da questão europeia nos “debates” políticos nacionais afirmando não haver espaço público porque este está nas mãos de umas quantas pessoas cujo discurso não faz mais do que alimentar a inércia e o fechamento sobre si próprios da estrutura das relações de força que elas representam. Os lugares, tempos, dispositivos mediáticos e pessoas formam um pequeno sistema estático que trabalha afanosamente para a sua manutenção.

Quando o próprio autor se interroga como tudo isto é possível, responde que é possível porque as consciências vivem no nevoeiro.

José Gil afirma ser na esfera da relação com a morte e os mortos que melhor se mostra a recusa portuguesa de se inscrever. É neste plano que se joga toda a não-inscrição dos acontecimentos, porque é ele que condiciona e determina a relação dos vivos com a vida. O autor relata a questão da velocidade de esquecimento do morto por parte dos vivos, que, uma vez terminada a cerimónia fúnebre, a saída do território do cemitério opera um corte brusco, verificando-se que colectivamente só o rito deu existência ao morto entre os vivos, excepto para os familiares e amigos íntimos cuja dor e sofrimento irrompem espontaneamente.

Segundo o autor a vida portuguesa não comporta verdadeira tragédia. Se a morte nela não se inscreve, se não há morte trágica, nenhum outro acontecimento conseguirá realmente produzir sentido.

José Gil considera o Portugal democrático de hoje uma sociedade de medo. Sendo o medo que impede a crítica. Vivemos numa sociedade sem espírito crítico- que só nasce quando o interesse da comunidade prevalece sobre o dos grupos e das pessoas privadas. Segundo o autor estamos longe de expressar, de explorar, de conhecer e de reivindicar os nossos direitos cívicos e sociais de cidadania, ou seja, a nossa liberdade de opinião, o direito à justiça, as múltiplas liberdades e direitos individuais no campo social. (Gil, 2005:41, 42).

O autor avança na sua obra com algumas hipóteses sobre as causas do divórcio entre conhecimento e democracia, referindo-se a três fenómenos: a ausência de um “espaço público”, a não- inscrição e a existência de uma sociedade normalizada em Portugal. A característica essencial do “espaço público” é de constituir uma exterioridade, um “fora” . Fora que não existe em Portugal. É isso segundo o autor que faz com que se perpetue, contra todas as mudanças que o país tem vindo a conhecer, uma espécie de força entrópica ou de buraco negro que suga a possibilidade de *produzir sentido*. O buraco negro é o espaço de ausência do espaço público. É o que separa as instituições umas das outras, o que separa os indivíduos que se reúnem para um acontecimento cultural e que voltam para casa, depois, sem que nada tenha ficado entre eles, sem que o acontecimento tenha repercussões posteriores na sua vida pública e privada.

Relativamente ao fenómeno da não-inscrição José Gil afirma que em Portugal nada se inscreve, nada acontece que marque o real, que o transforme e o abra. É o país por

excelência da não-inscrição. A não- inscrição surge, talvez, como o factor mais importante para o que podemos chamar a estagnação actual da democracia em Portugal. Apesar das liberdades conquistadas herdámos antigas inércias: irresponsabilidade, medo que sobrevive sob outras formas, falta de motivação para a acção, resistência ao cumprimento da lei...( Gil, 2005: 43). A não-inscrição do passado salazarista teve efeitos de incorporação inconsciente do espaço traumático, não-inscrito, nas gerações que se seguiram. José Gil constata que a não-inscrição não ocorreu apenas no plano político mas em todos os planos da vida social e individual. A leviandade suscitada pela não –inscrição permite que a lei não se cumpra ou que dela se escape, que os programas não se realizem, que não se pense nunca a longo prazo, que as fiscalizações não se façam, que a administração não se transforme realmente, que os projectos de reforma não se executem, que os governos não governem. José Gil acrescenta que Portugal é um país de burocratas em que impera o juridismo, em certas zonas da administração, de maneira obsessiva. Como se, para compensar a não- acção, se devesse registar a mínima palavra ou discurso em actas, relatórios, notas, pareceres.

José Gil ao falar de Portugal como tendo uma sociedade normalizada quer dizer que a vida individual e social do português encontra limites internos aquém dos que são a priori necessários para se estabelecer uma vida em comum. Baseado na terminologia de Foucault e Deleuze afirma que Portugal está em fase de transição de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controlo, afirmando que o velho Portugal rural e pré-industrial fechado sobre si e sobre o seu império colonial pertencia à categoria das sociedades disciplinares, a entrada de Portugal na Europa leva-o na direcção das sociedades de controlo, provocando o maior obstáculo à democracia, à descoberta da vida livre e aberta. (Gil, 2005: 45, 47).

José Gil caracteriza a sociedade portuguesa como um espaço onde habita o medo, ou os vários “medos”, o medo de agir, de tomar decisões diferentes da norma vigente, medo de amar, de criar, de viver , medo de arriscar, sendo uma das características desse medo a de não se inscrever. O autor chega mesmo a questionar se a própria não-inscrição, não provém do medo. Porque este arranca o indivíduo ao seu solo, desapropria-o do seu território e do seu espaço, deixa-o a sobrevoar o real, em pleno nevoeiro. (Gil, 2005:84). O autor considera este medo uma herança, porque interiorizado, mais inconsciente do que

consciente , acaba por fazer parte do “carácter dos portugueses” (ditos “tristes, taciturnos, acabrunhados”). O medo segregado pelo Estado Novo veio reforçar os dispositivos já interiorizados e vocacionados para acolher e estratificar mais cargas de temor. O medo impede certas forças de se exprimirem, inibe, retira e separa o indivíduo do seu território, retrai o espaço do corpo, estilhaça coesões de grupo, provocando o complexo de inferioridade, que consiste na desvalorização do seu ser, de uma falta ontológica que faz com que estejam convencidos, no seu foro mais íntimo , de que “não estão à altura”, de que são inferiores aos outros (os de “lá de fora”). É o medo que tolhe os portugueses, inibindo-os de expandir a sua potência de vida, mesmo a vontade de viver.

Ao analisar a obra de José Gil podemos verificar a existência de múltiplas cisões que dilaceram a existência humana, como o medo, a não-inscrição, o complexo de inferioridade, a desvalorização do ser, a própria não- inscrição da morte.

## V. Perspectivas recíprocas: discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*

Neste capítulo, o estudo focaliza os discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* e a sua percepção recíproca. Trata por um lado da recepção do conceito da *Sehnsucht*, seja através de meta-texto filosófico ou texto poético, e as suas marcas nos discursos portugueses sobre *Saudade*, apresentando as perspectivas de diversos autores; por outro lado, trata do conceito da *Saudade* nos discursos de autores alemães.

O nosso interesse é partir da comparabilidade ao nível da História dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* (capítulos III e IV) para uma *conexão estrutural e histórica* entre o *sublime* e os conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade*.

### 1. – O *sublime* e a *Sehnsucht* no discurso português

Num estudo intitulado *Les Romantiques Portugais et L'Allemagne* (1939), Gerd Moser analisa estas relações e as suas dificuldades, começando pela separação geográfica e linguística entre Portugal e Alemanha. O contacto via terrestre obrigava a passar duas barreiras, que não se abriam facilmente. Uma era França e outra Espanha. Antes do século XIX o número de portugueses que conhecia a língua alemã é de tal maneira ínfimo que todos se dirigiam às traduções francesas, sendo a língua francesa de uma maneira geral de fácil compreensão a um português. Era, portanto, através da França, que os portugueses tomavam conhecimento de filósofos como Leibniz, Wolf, Kant e de poetas como Gessner. Uma tradução que surgisse naquela época de alemão para português seria através das traduções francesas. Muitas vezes esta situação provocou protestos veementes, pois uma obra para ser lida em Portugal, só depois de uma triagem segundo o gosto francês e depois de uma tradução é que chegava a Portugal.

Embora em França o gosto romântico pelo selvagem e o primitivo tenha sido antecipado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a literatura alemã teve uma grande contribuição de ordem teórica para a formação do romantismo europeu. Como afirma Álvaro Manuel Machado, há nos pré-românticos alemães, mais do que nos ingleses ou nos franceses, uma predisposição para formar grupos literários de que sairão teorias, não só sobre a literatura mas também sobre a cultura em geral, exaltando um regresso às fontes



nacionais e populares (Machado, 1979: 35). Madame de Staël, com um retrato idealizado da Alemanha em *De L'Allemagne* (1810) e François Chateaubriand foram considerados os primeiros escritores românticos do país. Em França o substantivo *romantisme*, derivado do alemão *Romantik*, que já designava um movimento literário, é utilizado apenas no começo do século XIX, graças sobretudo à doutrinação Madame de Staël em *De L'Allemagne* (1810), mas também a Sénancour (1770-1846) em *Obermann* (1804). No entanto, será um pouco mais tarde, em 1820, que o Romantismo se impõe em França com Victor Hugo (1802-1885), Romantismo visionário e cósmico (Machado, 1979: 34).

Regressando ao princípio do Romantismo em Portugal, por volta de 1830, podemos encontrar uma abundância de traduções de românticos franceses, tanto em livro como em jornais e revistas literárias (Machado, 2001: 23). De entre os vários autores traduzidos como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Paul de Kock, Lamartine, não podemos deixar de referir Victor Hugo.

A história literária do século XIX prova que os portugueses estiveram receptivos às influências estrangeiras. Para muitos portugueses, França era a segunda pátria, escolhendo como referência algumas figuras carismáticas, nomeadamente Victor Hugo. Entre os entusiasmos hugófilos destaca Eça de Queiroz. No seu artigo necrológico em forma de carta para a *Ilustração*<sup>109</sup>, explicava porque era “hugólatra” e afirmava que “para ele (como no fundo, para a toda a geração nascida à volta de 1840/1845), o poeta da *Légende des Siècles* representava um quádruplo ideário: o horror a Napoleão III e a crença nos Estados Unidos da Europa, o amor por todos os *miseráveis* e transviados, o ideal deísta e o do messianismo da França, mormente diante daquele país-quartel além-Reno, que era a Alemanha” (Eça de Queiroz, *apud* Medina, 2001: 75).

Chegou mesmo a ser criado um *club Victor Hugo*, em 1881, em Lisboa, embora como afirma João Medina, nada se saiba relativamente a tal club apenas que foi fundado em Lisboa na data acima referida e que era republicano, no entanto, “o interesse, a estima fervorosa e a atenção às suas ideias político-sociais, morais e até religiosas, sem falar no

---

<sup>109</sup> Esta carta /artigo vem na sequência de um pedido de Mariano Pina (director da revista Universal impressa em Paris, *Ilustração*) a Eça de Queiroz, pouco tempo após a morte de Victor Hugo. O texto traz a data de 20-VII-1885, a morte do poeta francês ocorreu em Paris a 22-V-1885.

domínio especificamente estético-literário, não diminuíram em Portugal, antes parecem ter aumentado imenso (...)" (Medina, 2001: 103).

Verificamos para além de uma influência indirecta da literatura alemã através da literatura francesa uma influência directa através do esforço manifestado por Alexandre Herculano em introduzir o gosto pela literatura alemã “de inspiração nocturna”. Em 1840 *O Panorama* refere-se às obras de Goethe, Novalis, Tieck e Schlegel (Cf. Ferreira, 1971: 84).

### **1.1. Kant / Schiller: Garrett e Herculano**

No capítulo “Sentidos da Literatura, As possibilidades do sublime em Garrett e Herculano”, Fernando Guimarães refere que em 1834, Alexandre Herculano publica no *Repositório Literário* um artigo cujo título é “ Qual é o estado da nossa cultura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?” e acrescenta que antecipa uma outra pergunta de Antero de Quental: “Como é que se pode viver sem ideias?” (apud: Guimarães, 2007: 93)

Herculano considera como seria desejável uma abordagem estética, tendo em vista “o exame das diferentes teorias sobre o belo e o sublime”. Marquesa de Alorna influenciou Herculano na formação de um novo gosto literário, fazendo voltar a atenção para a arte da Alemanha. Mais do que propriamente Almeida Garrett, o qual estava mais voltado para os pensadores ingleses e franceses, era Herculano, conhecedor do pensamento estético alemão.

Há ainda um outro artigo que saiu no *Repositório Literário*, em 1835, intitulado: “Poesia: Imitação – Belo – Unidade”. Neste artigo encontramos pontos de vista que têm muito a ver com o pensamento estético de Kant e Schiller. Alexandre Herculano confere ao Belo, que é “objecto de poesia”, uma referência subjectiva: “é sempre a alma do homem quem o sente e goza”. Mas essa subjectividade é passível de se objectivar através do juízo estético que propende para a universalidade. Referindo-se ao belo afirma: “Nós queremos que todos os tempos, todos os homens o julguem e gozem como nós, e diremos, sem hesitar, o que não for do nosso sentir ou carecerá de gosto ou o terá pervertido”. E acrescenta: “o belo não existe nos objectos, é pois em nós, no mundo das ideias que o

devemos buscar” “ a imaginação é quem nos presta a ideia de que resulta o juízo acerca do belo”.

Embora em Herculano a noção de sublimidade não seja expressamente desenvolvida podemos encontrar algumas referências implícitas à noção de sublime pelo facto de se valorizar a imaginação ou a inspiração. Encontrando pontos de contacto com o pensamento de Longino indo ao encontro de uma expressão marcada por intensidade (*ekstasis*) e elevação (*hypsos*) referidas em *Do Sublime*, as quais se deixam entrever no arrebatamento, no patético, na veemência apaixonada que atravessam o espírito romântico.

É especialmente no teatro que se denota uma determinada influência de Schiller na obra de Garrett. Educar tornou-se a função primordial do teatro para ambos. Por um lado Schiller desejava educar uma nação, por outro Garrett desejava educar o público e os futuros autores dramaturgos. Garrett deve à literatura alemã a primeira revelação do romantismo no teatro. Tudo o que adquiriu da literatura alemã estava conforme ao seu carácter e serviu para o desenvolvimento artístico assim como à realização do seu sonho: a renascença da literatura nacional.

Garrett não só recebeu mas também deu através dos tradutores Luckner e Schack. Garrett suscita grande interesse na Alemanha.

Em 1843 na “Memória” Garrett afirma que abrirá caminho a um drama em que as situações conduzem ao “horror que excede as forças do sentimento humano”. Parece estar a anunciar-se o que corresponde a uma estética do sublime e ao pensamento de Schiller.

Como já referido no primeiro quartel do século XIX, Schiller já era conhecido em Portugal. Nas décadas de trinta e quarenta era considerado por Herculano e Garrett um dos grandes modelos da renovação do teatro romântico nacional. Para os românticos, a comoção veemente, o abalo, os grandes pensamentos serão uma manifestação do *sublime*.

“A sublimidade em Garrett e Herculano é uma modulação que acompanha uma sensibilidade – e não uma expressão de mero sentimentalismo – capaz de aprofundar e intensificar dramaticamente as suas obras, nomeadamente o teatro em Garrett – *Frei Luís de Sousa* e a poesia em Herculano como acontece com “Deus”, ou a *Voz do Profeta* e do *Eurico*.” (Guimarães, 2007: 98).

Como já referido, Fernando Guimarães afirma que o alcance teórico da noção de *sublime* foi pouco explorado, não se tendo revestido de significativa importância entre os portugueses. No entanto, o autor refere no capítulo “As possibilidades do sublime em Garrett e Alexandre Herculano” (Guimarães, 2007) que tanto Francisco Freire de Carvalho com “As Lições Elementares de Poética Nacional”, como o Visconde de Algés (José António de Sousa Azevedo) com o estudo intitulado: “O Belo e o Sublime”, deram um contributo sobre esta temática (Cf. Guimarães, 2007, pp.98 e 99).

“Cerca de trinta anos depois de terem saído As Lições Elementares de Poética Nacional, o Visconde de Algés (José António de Sousa Azevedo), assina na revista *A América* (volume 3, nº 2 e 4, 1871) um estudo intitulado “O Belo e o Sublime”, reportando-se especialmente ao Pseudo- Longino, a Kant e a Hegel e pondo um pouco apressadamente em questão os pontos de vista destes dois últimos” (Guimarães, 2007: 99, notas). Neste estudo, o Visconde de Algés começa por fazer a distinção entre o belo e o sublime, nas artes sonoras, como a música e a poesia e nas artes plásticas, como a pintura e a escultura. Segundo o autor em qualquer composição revela-se simultaneamente o belo e o sublime. “Há na mesma arte diferentes géneros, que se manifestam com diferente perfil. Assim na poesia, enquanto as graciosas modulações do belo caracterizam o género lírico, as grandes vibrações do sublime caracterizam o género épico. Porém em ambos os géneros se observa sempre, com vário predomínio o belo e o sublime” (Azevedo, 1871: 30).

## 1.2. Goethe: Garrett

No capítulo XXVIII de *Viagens Na Minha Terra*, Garrett ao descrever uma deliciosa vista dos arredores de Santarém observada de uma das janelas da Alcáçova, de manhã, lembra-se do *Fausto* de Goethe. A contemplação da paisagem é identificada com a vivência do sublime- contemplativo: “Com os olhos vagando por êste quadro imenso e formosíssimo, a imaginação tomava-me asas e fugia pelo vago infinito das regiões ideais. Recordações de todos os tempos, pensamentos de todo o género me afluíam ao espírito e me tinham como num sonho, em que as imagens mais discordantes e disparatadas se sucedem umas às outras.

Mas eram tôdas melancólicas, tôdas de saúde, nenhuma de esperança!...

Lembram-me aqueles versos de Goethe, aqueles sublimes e inimitáveis versos da introdução do Fausto:”(Garrett, 1935: 227, 228).

A contemplação da paisagem, leva o autor a recordar todos os tempos; as lembranças surgem todas carregadas de melancolia e de *Saudade*, nenhuma de esperança.

Garrett traduz alguns versos da introdução do Fausto lamentando a sua tradução considerando-a fiel mas sem mais nenhum mérito.

Ressurgis outra vez, vagas figuras,  
Vacilantes imagens que à turbada  
Vista acudíeis dantes. E hei-de agora  
Reter-vos firme? Sinto eu ainda  
O coração propenso a ilusões dessas?  
E apertais tanto ! ... Pois – embora! – seja;  
Dominai, já que névoa e vapor leve  
Em torno a mim surgis. Sinto o meu seio,  
Juvenilmente trépido, agitar-se  
Coa maga exalação que vos circunda.  
Trazeis-me a imagem de ditosos dias,  
E daí se ergue muita sombra amada.  
Como um velho cantar, meio esquecido,  
Vêm os primeiros símplices amores,  
E a amizade com eles. Reverdece  
A mágoa, lamentando o errado curso  
Dos labirintos da perdida vida;  
E me está nomeando os que traídos  
Em horas belas por falaz ventura,  
Antes de mim na estrada se sumiram.

(...)

( Viagens na Minha Terra, Almeida Garrett, capítulo XXVIII).

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!  
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.  
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?

Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?  
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten,  
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;  
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert  
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.  
Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,  
Und manche liebe Schatten steigen auf;  
Gleich einer alten, halbverklungenen Sage,  
Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf;  
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage  
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf,  
Und nennt die Guten, die, um schöne Stunden  
Vom Glück getäuscht, vor mir hinweggeschwunden.  
(...)  
(Johann Wolfgang Goethe- Faust, Zueignung)

É precisamente no final do mesmo capítulo, que o autor, Almeida Garrett, afirma não se atrever a pôr o resto da “infeliz tradução”, O autor interroga-se “ Quem pode traduzir tais versos, quem, de uma língua tão vasta e livre, há-de passá-los para os nossos apertados e severos dialectos romanos?” (Ibidem: 228). Garrett remete para a intraduzibilidade dos versos de língua alemã para língua portuguesa, por considerar a língua alemã vasta e livre comparativamente com a língua portuguesa de dialectos apertados e severos.

Pensamos que a razão que levou Garrett a lembrar-se deste poema é porque transmite uma certa *Saudade* e melancolia, dor e mágoa [“Der Schmerz”], a recordação de um passado irrecuperável semelhante ao estado de alma do poeta e aos pensamentos que lhe ocorreram na altura.

Segundo Hernâni Cidade, houve por parte de Garrett uma especial admiração por Goethe, o que influiu bastante nas suas opiniões literárias, no seu estilo “as suas composições (...) têm todas um cunho diferente, (...), um carácter de maior transcendência e profundidade, pensamento mais vigoroso, estilo mais próprio e feito, mais verdadeiramente original” (Cidade, 1961: 23-24).

### 1.3. Schlegel: Garrett

Integrado no contexto cultural da época, Garrett converte-se à nova estética, tornando-se o seu introdutor em Portugal, ao publicar em 1825 e 1826 dois poemas narrativos – *Camões* e *D.Branca*, primeiras tentativas da revolução romântica. “A aproximação entre a Saudade portuguesa e a Sehnsucht alemã vem de Garrett” (Moser, 1939: 91).<sup>110</sup>

Foram os alemães os grandes divulgadores do romantismo na Europa, merecendo destaque a acção doutrinária exercida pelos irmãos Schlegel, os quais, juntamente com poetas e filósofos, formaram em Berlim o primeiro grupo romântico, influenciando directamente Madame de Staël. Em 1810, ao publicar *De L’Allemagne*, Madame de Staël contribuiu para a introdução em França da nova escola literária. Na 4ª parte *La Religion et L’enthousiasme* do seu livro de L’Allemagne, no capítulo X, a autora começa por marcar a distinção entre entusiasmo e fanatismo. Enquanto este último é uma paixão exclusiva, onde uma opinião é o objecto, o entusiasmo relaciona-se com a harmonia universal: é o amor ao belo, elevação da alma, é o gosto, o prazer, da dedicação do afecto extremo, reunido num mesmo sentimento que há na grandeza e na calma. O significado desta palavra para os Gregos é uma nobre definição: o entusiasmo significa Deus em nós . “L’enthousiasme signifie Dieu en nous”. O pensamento não é nada sem o entusiasmo, nem a acção sem o carácter; o entusiasmo é tudo para as nações literárias, o carácter é tudo para as nações activas: as nações livres têm necessidade tanto de um como de outro.

Madame de Staël afirma que o entusiasmo é a qualidade verdadeiramente distintiva da língua alemã (...). O entusiasmo empresta à vida o que é invisível, e o interesse àquilo que não tem qualquer acção imediata sobre o nosso bem-estar neste mundo. Não há pois

---

<sup>110</sup> “Ce rapprochement entre la *saudade* portugaise et la *Sehnsucht* allemande, de qui venait-il sinon de Garrett?”

sentimento mais próprio, mais conveniente, à procura das verdades abstractas (Staël, 1968:305).<sup>111</sup>

O pensamento do homem toma um carácter sublime quando chega a considerar-se ele mesmo de um ponto de vista universal (Ibidem).<sup>112</sup> Serve em silêncio aos triunfos da verdade, e a verdade é como a natureza, uma força que não age senão com um movimento progressivo e regular. Madame de Staël afirma que para atingir a essência das coisas é preciso uma impulsão, que nos agite a ocuparmo-nos com ardor. Continua afirmando que jamais se poderá encontrar a verdade que pela elevação da alma.

O conceito de Natureza para Schlegel não difere do conceito da Natureza para Schiller. A Natureza, para Schiller segundo o seu ensaio *Über naive und sentimentalische Dichtung* não nos encanta porque é benéfica para os nossos sentidos ou porque apraz ao espírito e ao gosto, mas apenas porque é natureza, isto é, criação divina, mantida dentro da lei divina; e os seres e as coisas naturais, satisfazendo assim mais o senso moral do que o senso estético; cativam-nos porque são como nós éramos e como ainda um dia havemos de ser, quando libertos de artifícios e deformações, regressemos à unidade da Natureza. Não difere deste conceito da Natureza o grande crítico Schlegel, mais que uma vez citado por Garrett. “Deus criou a terra como um poema e todo o homem tem *a faísca divina da poesia sob as cinzas da sua insensatez*. Certas cantigas populares intuíram a verdade científica da vida amorosa das plantas.

Hernâni Cidade refere o Prefácio de 1843 ao primeiro volume do *Romanceiro*, onde a poesia é insistentemente chamada *popular*, reacção romântica que trouxe a renascença da poesia nacional e popular que marcou a história da Literatura Portuguesa no segundo quartel do século XIX, onde as palavras de ordem eram: “nenhuma coisa pode ser nacional se não for popular”, (...) “o tom e o espírito portugueses, esses é preciso estudá-los no grande livro nacional que é o povo”. Surge a exaltação da Idade Média onde o povo está

---

<sup>111</sup> « (...) l'enthousiasme étant la qualité vraiment distinctive de la langue allemande, on peut juger de l'influence qu'il exerce sur les lumières d'après les progrès de l'esprit humain en Allemagne. L'enthousiasme prête à la vie ce qui est invisible, et de l'intérêt à ce qui n'a point d'action immédiate sur notre bien-être dans ce monde ; il n'y a donc point de sentiment plus propre à la recherche des vérités abstraites ; »

<sup>112</sup> “la pensée de l'homme prend un caractère sublime quand il parvient à se considerer lui-même d'un point de vue universel”.



mais perto da Natureza. Como refere Hernâni Cidade parece existir aqui uma influência alemã, nomeadamente influência de Schlegel. E acrescenta que as doutrinas vindas *lá de fora*, orientam Garrett na valorização do *cá de dentro*. (Cf. Cidade, 1961: 29, 30, 31).

Com os irmãos Schlegel, e com a obra “*Gespräch über die Poesie*”, publicada em 1800, inicia-se uma fase da Literatura Alemã, que é ilustrada por August Wilhelm Schlegel do seguinte modo: “ Os verdadeiros donos da poesia são os antigos, a nossa é a poesia da ‘*Sehnsucht*’, aquela mantém-se firme no presente, esta oscila entre recordação e premonição”. (*Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jede steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung*). Surge nesta época o culto do regresso à Antiguidade e à Natureza, os alemães trabalharam mais do que qualquer outra nação a poesia desde as suas raízes, a poesia primitiva. Na Alemanha, com os irmãos Schlegel, no início do século XIX, no período *Frühromantik*, verificamos uma transição, uma mudança do discurso do *sublime*, próprio da *Deutsche Klassik* para a *Sehnsucht*. Podemos verificar que o *sublime* não surgiu como uma emoção estável e eterna mas foi evoluindo ao longo da história europeia tendo essa evolução dado origem a uma analogia e uma conexão com os conceitos de *Sehnsucht* e Saudade. A *Sehnsucht* e a *Saudade* obedecem aos mesmos princípios de ‘construção’, nacionalizando não só o valor do sentimento mas também o sentimento em si.

Ludwig Tieck, contemporâneo de Garrett, sente fascínio por Camões, tomando-o em 1833, como objecto do romance *Tod des Dichters* (Tieck, 1944). Por seu turno, Garrett refere-se a Tieck no poema Camões.

#### 1.4. Heine: Lopes de Mendonça

Em Portugal, na segunda metade do século XIX, Heinrich Heine (1797-1856), foi depois de Goethe, o autor alemão mais lido, mais apreciado e mais traduzido. Foi principalmente através de dois trabalhos, um levado a cabo por Maria Manuela Tavares Ribeiro, em 1980 e o outro por Maria Manuela Gouveia Delille, em 1981, que investigámos sobre a relação entre a obra de Heinrich Heine e a obra de António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865). Maria Manuela Tavares Ribeiro (1980) afirma que o alvo principal do seu estudo é a apresentação da bibliografia de António Pedro Lopes de Mendonça, pondo em foco o autor na linha da sua inserção no movimento romântico português e na interligação entre literatura e sociedade. A autora refere que, a par do jornalismo e da literatura de imaginação, Mendonça cultivou ainda os estudos históricos. Na obra *Memórias de Litteratura Contemporanea* o autor revela o seu conhecimento directo ou indirecto de autores clássicos e modernos. Esta autora refere a leitura de Heinrich Heine, por António Lopes de Mendonça, embora, de uma forma não muito profunda, por não ser esse o objecto do seu estudo.

No trabalho intitulado: *A Recepção Literária de Heinrich Heine no Romantismo Português (De 1844 A 1871)*, levado a cabo por Maria Manuela Gouveia Delille, em 1981, a autora no capítulo: 1.5. *Traduções, «imitações», e Reflexos Heinianos em obras e revistas Lisbonenses do Segundo Romantismo* refere a antologia “*Scenas e Phantasias de nossos tempos*”, de 1860, estando nela incluídas composições de António Pedro Lopes de Mendonça, já anteriormente publicadas primeiro na *Ilustração Luso-Brasileira* de 1856 e um ano mais tarde n’*A Revolução de Setembro* 1857, revista literária e jornal diário, respectivamente, tendo o texto sofrido modificações sensíveis em quase todos os números.

O título *Delírios na primavera e delírios no outono* é uma «imitação» portuguesa do *Lyrishes Intermezzo* de Heinrich Heine da autoria de António Lopes de Mendonça, tendo sido publicado em 1856 na revista *Ilustração Luso-Brasileira* sob o título *Horas de amor e horas de desengano*.

O título “*Delírios na Primavera, e delírios no Outono*” é análogo ao que surge n’*A Revolução de Setembro*, mas, surge por baixo do título: (Imitação de H. Heyne). Surge neste momento por parte de Mendonça, já uma preocupação e um cuidado em identificar o

autor original, não se tendo verificado esta situação quer na revista literária, quer no jornal diário.

Na obra já referenciada “*Scenas e Phantasias de nossos tempos*”, logo a seguir à «imitação» Delírios na primavera e delírios no outono, Lopes de Mendonça insere outra tradução em prosa poética de lírica heiniana. Trata-se de três números dos dois primeiros ciclos da colectânea de Heine *Die Nordsee* (1825-26), reunidos pelo tradutor português sob a designação de *Delírios no mar* (Imitação) faltando indicação do autor original.

Maria Manuela Gouveia Delille após um estudo minucioso de análise de textos portugueses e confronto com os originais alemães e com versões francesas de Gérard de Nerval conclui que Lopes de Mendonça derivou exclusivamente a sua «imitação» das traduções em prosa poética de Nerval. Tanto no caso do Intermezzo como no dos seis números traduzidos da colectânea *Die Nordsee*, a recepção da lírica heiniana por Lopes de Mendonça processa-se através do texto francês de Nerval.

Só em 1855 é que surge por parte de Lopes de Mendonça a primeira referência explícita a Heinrich Heine. Encontra-se na obra: “*Memórias de Literatura Contemporânea*” e consiste numa caracterização da personalidade literária do autor alemão.

“Na Alemanha o herdeiro de Goethe e Schiller, o poeta humorista, o crítico espirituoso e sarcástico, o céptico cheio de imaginação e entusiasmo artístico, Henrique agoniza num leito, e quase que com ele tem de expirar a virente poesia do norte. (...) É a hora do crepúsculo. As antigas crenças afundam-se nas linhas caprichosas do horizonte. As novas mal despontam indistintas no outro hemisfério. Mas a poesia não morre, não pode morrer nunca (...) (Cf. Mendonça, 1855: 25).

“(…), nas relações da obra de António Lopes de Mendonça com a de Heine, não se trata tanto de um caso de influência como de convergência ou afinidade” (Delille, 1984:109).

Lopes de Mendonça passa da leitura da obra de Heine à tradução-imitação, de um processo de recepção passiva a um processo de recepção activa. No *intermezzo* de Heine/Nerval- do qual Lopes de Mendonça nos deu duas versões há uma história de amor e desengano. Como refere Maria Manuela Delille “a temática do amor traído, da frustração amorosa, é susceptível de ser lida como simbolizando a frustração, em sentido lato, do indivíduo poético e idealista, dentro de uma sociedade dominada por interesses puramente

egoístas e materiais” (Ibidem). A obra de António Pedro Lopes de Mendonça apresenta uma problemática análoga, por isso, a captação da atenção por parte deste autor.

Podemos, pois, concluir que os ensaios críticos de António Pedro Lopes de Mendonça contribuíram para captar Heine na sua verdadeira dimensão de Romântico céptico ou tardio, de escritor humorista, cuja acentuada tendência para dissonâncias, contrastes e digressões variadas reflecte a crise profunda atravessada pela sociedade do tempo e anuncia a poesia moderna. Vários são os autores portugueses pertencentes à chamada geração de 70 que indicam Heine como um dos modelos da moderna poesia satânica, poesia que se manterá actuante na literatura portuguesa durante o último quartel do século.

Durante a nossa investigação chegámos a encontrar um pequeno livro de 39 páginas intitulado *Poesias de Heine* interpretadas por Afonso Lopes Vieira, edição fora do mercado com uma tiragem de 150 exemplares. Neste pequeno livro Afonso Lopes Vieira começa por criticar a tradução em verso afirmando que ninguém melhor que um verdadeiro poeta pode sentir horror por esta expressão. Acrescenta que Nerval, amigo de Heine chamou a esse género luar empalhado. Refere que no seu trabalho a comoção e o sentido são de Heine, “a interpretação e o ritmo são d’alguém que gostou de viver horas esquecidas com o espírito do grande feiticeiro” (Vieira, 1901: 9).

Nascido em Düsseldorf, Heine pertenceu a uma época designada pelo príncipe Metternich como o *princípio do seu fim*, referindo-se à velha Europa; um momento de crise em que as aspirações de unidade nacional, e de uma Constituição que pusera fim ao absolutismo, propiciando com ele a instauração de um estado moderno teriam que conviver com a realidade quotidiana de uma Alemanha dividida em trinta e nove estados, nos quais a nobreza se mantinha agarrada aos seus privilégios tradicionais entre eles os de ditar os seus gostos em matéria de poesia e de música.

A poesia de Heine era o reflexo de uma dor, uma melancolia, uma dilaceração interior, dor existencial (Weltschmerz), a ruptura que existe entre espírito e matéria, entre ideal e realidade entre indivíduo e uma sociedade em permanente contradição. O poeta procura a descoberta de novos mundos pela dor e o sofrimento características essenciais da *Sehnsucht*. A modernidade de Heine consiste principalmente na descrição que fez de

desterro, exílio- *Heimatlosigkeit*, tédio da vida -*Weltschmerz* e ilusões perdidas -*verlorene Illusionen*.

Aus meinen großen Schmerzen

Mach' ich die kleinen Lieder;

(...)

(Lyrisches Intermezzo, XXXVI) Heinrich Heine-Sämtliche Gedichte, 1997: 96)

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,

Daß ich so traurig bin;

Ein Märchen aus alten Zeiten,

Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

(...)

(Die Heimkehr - 1823-1824 Heinrich Heine-Sämtliche Gedichte, 1997:115)

O estudo sobre Heinrich Heine levado a cabo por Joseph A. Kruse pode ser considerado em três fases. A primeira fase abrange o espaço de tempo de Heine que vai desde a sua aparição até à sua morte. A segunda fase situa-se nos finais dos anos 80 do século XIX, prolongando-se até cerca do início da primeira Guerra Mundial. A terceira fase começa alguns anos após o final da segunda Guerra Mundial e dura até aos nossos dias (Cf. Kruse, 1979: 152).

Num artigo escrito em 1844 por A. S. sobre “*Heinrich Heine und sein Wintermärchen Deutschland*” o autor escreve: “Assim como ele antes era o satírico romântico do *pathos* dos alemães, assim é ele hoje o romântico satírico da liberdade alemã” (apud: Kruse, 1979: 159).<sup>113</sup>

Segundo Robert Prutz (1847) Heine é o romântico que transporta a verdadeira ideia, afirmando o seguinte: “ Heine ist die Romantik ohne romantische Illusion, ganz baar, ganz nackt, die reine Willkür, das bloße geniale Belieben, das nichts hat, nichts will, als bloß sich selbst-und auch dies sein eigenes Selbst verachtet er, weil er weiß, wie werthlos es ist” (apud , Kruse 1979: 160).

---

<sup>113</sup> “ Wie er aber früher der romantische Satyrker des deutschen Liebespathos war, so ist er jetzt der satyrische Romantiker der deutschen Freiheit.”

Viktor Hehn (1848) considerava que Heine negava com todas as armas do humor qualquer mundo romântico, ele construía-o para logo a seguir o derrubar.(apud: Kruse, 1979:161).

Depois da morte de Heine as discussões sobre a sua relação com o romantismo acalmaram. Na burguesia o interesse pela sua obra diminuiu a não ser “das Buch der Lieder” que continuava a ter alguma popularidade. Depois dos anos 60 do século XIX, Heine conseguiu prestígio como “politische Heine”. Hermann Molkenbuhr declara que em meados dos anos 60 Heine era muitas vezes citado em comícios, reuniões de social-democratas.

Segundo Fritz Mauthner (1897) o melhor presente, ou a melhor dádiva do romantismo, a *Sehnsucht*, foi Heine quem a introduziu, é quase o único romântico que trouxe até nós o Romantismo, assim como foi o vencedor de uma escola da qual foi Mestre.

Enquanto Mauthner analisou o aspecto da *Sehnsucht*, Walzel interessou-se especialmente pelo aspecto da *ironia romântica*.

No período de 1910 até 1950 surge uma mudança na recepção de Heine. Karl Kraus publica um trabalho com o título “*Heine und die Folgen*”. Kraus manifesta-se contra a lírica de Heine principalmente contra “*Buch der Lieder*”:

“ Die romantische Kultur macht jedermann zum Dichter. Da ist die Kunst keine Kunst. Und der Himmel eine Hölle. / Heinrich Heine aber hat den Deutschen die Botschaft des Himmels gebracht, nach dem es ihr Gemüt mit einer Sehnsucht zieht, die sich irgendwo reimen muß und die in unterirdischen Gängen direct vom Kontor zur blauen Grotte führt. Und auf einem Seitenweg, den deutsche Männer meiden: von der Gansleber zur blauen Blume. Es mußte geschehen, daß die einen mit ihrer Sehnsucht, die andern mit ihren Sehnsüchten Heinrich Heine für den Erfüller hielten” (apud: Kruse, 1979: 180).

Durante o fascismo Heinrich Heine era considerado dos piores entre os que deviam ser dominados. “Der Jude ist unser Unglück”(apud: Kruse, 1979: 181). Heine é Judeu e é característica suficiente para numa época onde impera o regime fascista ser este autor desterrado. Lutz escrevia: Endlich Schluß mit Heinrich Heine! (apud: Kruse, 1979: 185).

Contrariando esta tendência e fazendo campanha contra o fascismo Lukács (1936)

considera Heine como “nationalen Dichter” (apud: Kruse, 1979: 185). Segundo Kruse o problema da relação do romantismo e Heine é um problema alemão, que considera prolongar-se no tempo.

No entanto, com o fim do regime fascista tanto na zona ocidental como na zona oriental nota-se uma tendência para a recepção de Heine.

Eva Becker (1966) refere a questão da recepção de Heine no que respeita à escola:

“Wer nach 1945 in einer westdeutschen Schule seine Kenntnis deutscher Literatur erworben hat, dem ist Heinrich Heine kaum mehr als ein Name- es sei denn, er habe einen ungewöhnlichen Deutschunterricht genossen. In Lehrplänen, Lesebüchern und Anthologien ist Heines Platz (sofern er überhaupt vorkommt) weit hinter Autoren wie Eichendorff, Hauptmann oder Kafka”. (apud: Kruse, 1979: 186).

## **1.5. Romantismo Alemão/ Schlegel: Renascença Portuguesa/ Teixeira de Pascoaes**

Pouco tempo após a proclamação da República surge no Porto o movimento da Renascença Portuguesa, com a revista, *A Águia*, sob a orientação de Teixeira de Pascoaes, de Jaime Cortesão e de Leonardo Coimbra. Numa altura de crise surge a revista e o movimento da *Renascença Portuguesa* com o objectivo de poder pensar Portugal a uma nova dimensão, visando não só promover a maior cultura do povo português, por meio da conferência, do manifesto, da revista, do livro, da biblioteca, da escola, mas também tal como escreveu Teixeira de Pascoaes em 1912, em *A Águia*, vol.I, 2ª série, nº1: “ dar um sentido às energias intelectuais que a nossa Raça possui; isto é, colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abraça todas as almas sinceramente portuguesas:- Criar um novo Portugal, ou melhor ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridão física e moral, em que os corpos se definharam e as almas amorteceram” (Pascoaes, 1988:35).

Teixeira Pascoaes define a “*Saudade* como sendo o amor carnal espiritualizado pela Dor ou o amor espiritual materializado pelo Desejo; é o casamento do Beijo com a Lágrima; é Vénus e a Virgem Maria numa só Mulher. É a síntese do Céu e da Terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza. A Saudade é a personalidade eterna da nossa Raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há-de aparecer entre outros Povos. A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das Artes, como aconteceu na Itália, mas vivida dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo dum Povo. A Saudade é a manhã de nevoeiro; a Primavera perpétua «a leda e triste madrugada» do soneto de Camões. É um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana...” (Pascoaes, 1988: 39).

Paulo A. E. Borges (1994: 289) refere um iniciado estudo de maior dimensão e alcance com o objectivo de mostrar a relação existente entre a poesia no romantismo alemão e a poesia no movimento cultural da *Renascença Portuguesa*. Neste estudo, Paulo Borges propõe discernir as relações entre poesia, filosofia e nacionalidade, no entanto este estudo nunca se chegou a realizar.

No estudo recente intitulado *Princípio e Manifestação Metafísica e Teologia da origem em Teixeira de Pascoaes*, Borges (2008) refere a crença e esperança de Jorge Coutinho relativamente à influência de Teixeira de Pascoaes ser semelhante à de Hölderlin em Hegel e Heidegger. Jorge Coutinho considera Pascoaes como sendo, “afinal, em múltiplos aspectos e sentidos e a seu modo e medida, simultaneamente um Hölderlin e um Heidegger português”.<sup>114</sup>

Jorge Coutinho (1996: 94-95) ao falar da obra de Teixeira de Pascoaes caracteriza-a por um lado como: “a aparente anarquia e a multiplicidade de modelos de escrita em que se exprime”, por outro lado, configura-se como “uma obra unitária, confirmando e ilustrando a observação de Heidegger, segundo o qual «todo o grande poeta faz poesia a partir de um só poema».”<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> “Teixeira de Pascoaes: Um Pensamento Refundador”, Revista Portuguesa de Filosofia, t. LI (1995: 389); apud: Borges, 2008: I, 306).

<sup>115</sup> „Jeder grosse Dichter dichtet nur aus einem einzigen Gedicht“ (Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Tübingen: Neske, 1959: 37).



Esta ideia de dualidade na obra de Teixeira de Pascoaes, é partilhada por outros estudiosos da sua obra, nomeadamente Maria das Graças Moreira de Sá.

Pascoaes combina a definição e a expressão artística de *Saudade*, assim como um século antes o fizera Friedrich Schlegel com *Sehnsucht*. É de realçar o conceito unificador de uma síntese entre filosofia e poesia da *mitologia* de Friedrich Schlegel, ecoando um século mais tarde no pensamento e na escrita de Teixeira de Pascoaes. É, pois de realçar a convergência reintegradora entre poesia e filosofia e entre o poeta e o filósofo.

## **1.6. Romantismo Alemão na Renascença Portuguesa: Pinharanda Gomes**

No ensaio intitulado “Saudade ou do mesmo e do outro”, Pinharanda Gomes (1976) afirma que o romantismo filosófico alemão tocou de perto alguns pensadores, “estando ainda para averiguar em toda a latitude a influência do pensamento de Nietzsche nas especulações poéticas, metafísicas e cósmicas de Teixeira de Pascoaes” (Gomes, 1976: 173).

Segundo o autor deve-se principalmente a Carolina Michaëlis “a contribuição mais efectiva para uma aproximação da saudade a um específico valor do romantismo alemão, a *Sehnsucht*, a qual, rudemente definida como a ânsia do infinito, a fome do absoluto, sem objectiva relação com a suidade ou a soledade, põe no ser do homem a dimensão do transcendente, desta forma preconizando que, sendo a saudade identificável com *Sehnsucht*, a saudade seria, por conseguinte, a necessidade de infinito, a noção categorial transcendentalista, inerente à mais remota intimidade do homem”. (Gomes, 1976: 173-174).

O autor acredita que a ideia ou imagem de *Sehnsucht* se encontra mais perfeitamente expressa por Pascoaes do que pelo poema de Goethe. Dá o exemplo do poema de Pascoaes intitulado: “*A uma ovelhinha*” que segundo o autor “corporiza de forma admirável, e mais admirável ainda em virtude da matinal simplicidade poética, a alemã *Sehnsucht*” (Ibid.).

Entre as meigas ovelhas pobrezinhas  
Que eu guardo pelos montes, uma existe  
Que vive só das ervas mais sequinhas  
E anda longe de tudo, sempre triste.

E assim fica a olhar o céu profundo,  
Faminta dessa relva que enverdece  
Os outeiros e os vales do outro Mundo.

Nesta percepção da *Saudade* como *Sehnsucht*, também Leonardo Coimbra, prefaciando o poema de Pascoaes (*Regresso ao Paraíso*) anotou algo de equivalente a número Pascoalino, quando afirmava que “a *Saudade* sofre da concupiscência do infinito, da evolução sem termo” (apud: Gomes, 1976: 174).

Pinharanda Gomes afirma que a característica de fome de infinito (ou *Sehnsucht*) é apenas um dos predicados da *Saudade*, mas não todo o seu carácter. O autor refere que é importante considerar a *Saudade* não só no prisma do transcendental, mas também no que existe de imanente e de imanentista. O autor compara com outras aproximações, nomeadamente com a nostalgia, com o temor com a morriña que estabelece uma equivalência no plano da finitude, enquanto uma aproximação com a *Sehnsucht* se estabelece uma equivalência no plano da infinitude, umas vezes pecou-se por aproximação física, outras vezes por aproximação metafísica, ao tomar-se uma parte patente da *Saudade* como sendo toda a *Saudade*. O autor afirma ainda que a relação da *Saudade* com a nostalgia é equivalente à relação de *Saudade* com a *Sehnsucht*- é verosímil mas não total; é real, mas não universal. *Sehnsucht* e nostalgia são da *Saudade*, mas a recíproca não é verdadeira. Nela, *Saudade* cabem uma e outra, mas nenhuma das três é identificável entre si. Por carência, peca a relação com a nostalgia; por excesso, peca a relação com a *Sehnsucht*. Se a nostalgia é uma ânsia na horizontalidade, e se a *Sehnsucht*, é uma ânsia na verticalidade, teremos que uma e outra constituem segmentos da *Saudade*, e isto porque a *Saudade* tanto comporta o saber da situação finita, como o saber da insituação infinita-tanto o relativo como o absoluto, tanto o singular como o geral, tanto o particular como o universal (Gomes, 1976:175). Pinharanda Gomes relata a possibilidade que a *Saudade* oferece de ser referenciada, por um lado, ao mundo da imanência e, por outro, ao universo

da transcendência. Segundo o autor a *Saudade* pode ser referenciada ora ao mundo da imanência ora ao mundo da transcendência. Ora aplicável à *Saudade* de uma criatura na poesia lírica, ora aplicável à *Saudade* do criador na poesia hierática, na mística assim como na filosofia e ao tempo futuro.

## **1.7. Kant, Schiller, Hölderlin, Heidegger: Eduardo Lourenço**

É de 1952 a 1956 os anos que Eduardo Lourenço dedica ao estudo e à escrita sobre o existencialismo (Cf. Real, 2003: 109).

Ao longo destes anos são analisadas as obras de S. Kierkegaard, A. Camus, J.-P. Sartre, M. Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel e outros filósofos pertencentes ao movimento existencialista.

Em *Heterodoxia I*, o jovem Eduardo Lourenço leva a cabo estudos em torno da dialéctica, enaltecendo e/ou criticando filósofos como Kant, Hegel e Marx (Real, 2003: 110). Nesta obra, o autor, nega a existência de possibilidade de identificação entre Verdade e Absoluto, crendo que, a existir ou a ser necessário uma dialéctica, esta será sempre uma “dialéctica da participação onde a existência é mediadora absoluta, será precisamente uma dialéctica dramática, consciência da vida como criadora participante de valores e consequentemente responsável, agindo num mundo que não é simples espectáculo, mas representação onde joga o seu ser por inteiro e uma única vez” (Lourenço, 1949: 105).

Em *Heterodoxia II*, Eduardo Lourenço interpreta o aparecimento social do movimento existencialista no século XX, com a apresentação nesta obra de um capítulo intitulado: *Situação do Existencialismo, com os subcapítulos: O Existencialismo como facto sociológico, A motivação profunda do Existencialismo, Alguns temas específicos do Existencialismo*. Podemos verificar a insistência no tema por parte de Eduardo Lourenço que “ao interesse pelo conhecimento substituir-se-á o interesse pela existência, no momento preciso em que a vida humana se encontra pessoal e colectivamente ameaçada, não só nos seus produtos intelectuais mas na sua forma de existência.” (Cf. Real, 2003: 222- 223).

O existencialismo é o símbolo do homem em processo de ruptura com a realidade natural donde emergiu, mas também é o símbolo negativo da sociedade complexa e quase demente que criou; é o símbolo de um domínio quase absoluto sobre a natureza, mas também é o símbolo da «angústia da criança humana perdida na floresta e incapaz de reencontrar o caminho de casa» (Lourenço, 1954: 243).

Tendemos talvez para a hipótese, da existência de uma conexão entre a definição do sublime pela perda e a angústia do homem em processo de ruptura e cisão com a realidade e a definição do “Instante” no qual deslizamos parados na Eternidade, e considerando que a sua perda, na representação da eternidade e do tempo, manifesta o obscurecimento do nosso parentesco profundo com a Realidade (Lourenço, 1987: 35). A Saudade é a sensível existência humana, a si mesma inacessível e próxima. “Só a palavra poética é libertação do mundo”. (Lourenço, 1987: 40).

No ensaio *Tempo e Poesia* incluído no livro com o mesmo nome, Eduardo Lourenço recorda a frase de Hölderlin celebrada por Heidegger: “É poeticamente que habitamos o mundo ou não o habitamos”.

Eduardo Lourenço ao considerar a poesia “Criação” aproxima-se de Teixeira de Pascoaes, dando um passo no sentido de um fundo sagrado ou divino do poetar, como refere Paulo Borges, em: “*Do Labirinto da Saudade ao fio de Ariadne do Instante*”(Cf. Borges, 2009:56).

Esta reflexão acima citada surge em homenagem ao ensaio de Eduardo Lourenço intitulado: “Tempo e Poesia”, o qual, segundo opinião de Borges, é considerado um dos mais subtis contributos para uma teoria da dimensão profunda da *Saudade*, onde o pensamento já se abre à instância poética a que exorta. (Borges).

O “paradoxo do instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. (...) O Instante toca-nos (ou somo-lo) a um tempo com uma leveza de sonho e um excesso que nos desfaz. (...) a sua realidade é a de um só dia, o dia intérmino da presença do homem a si mesmo, transparente e duro como diamante, cujo impensável nome é Sempre. (Lourenço, 1987: 35-36). Como o autor refere Teixeira de Pascoaes assim anteviu com visionária limpidez ao baptizar um dos seus livros com o título luminoso. (Lourenço, 1987: 36).

Pensamos que influenciado por este ensaio, Borges escreve *Da Saudade como via de Libertação*, onde define a Saudade como Saudade do instante, livre de tempo e eternidade, livre de passado, presente e futuro. (Borges, 2008: 47).

A novidade deste ensaio reside em apresentar como ponto de partida uma trajectória de libertação e mudança efectiva de cada homem e do mundo, através de um trabalho ético-meditativo.

## **2. O conceito de *Saudade* no discurso alemão**

### **2.1. Camões: Schlegel**

No princípio do século XIX assiste-se a uma evolução do espírito crítico que segundo Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux se deve ao efeito conjugado de uma tripla influência.

Primeiro, a dos irmãos Schlegel que promovem a redescoberta das literaturas ibéricas na Alemanha: (...) Friedrich Schlegel escreve um artigo entusiasta sobre *Os Lusíadas*.

Segundo, em grau menor, a acção do suíço Sismondi, que exalta os escritores do Sul e que fala com eloquência e convicção do poema de Camões.

Terceiro, a acção de Madame de Staël, que em França exerce a mesma influência quanto a Camões e quanto aos escritores alemães, servindo de intermediária, de introdutora e de divulgadora de um novo sistema de avaliação crítica e estética. (Machado, 2001:81,82).

Durante o século XIX, a vida de Camões interessou fortemente os franceses. Madame de Staël evoca-o chegando a chamar herói. Nesta altura o interesse maior centra-se no autor mais do que no livro.

Na Alemanha o interesse pela língua e cultura portuguesas, revela-se já na segunda metade do século XVIII, com a publicação de um ensaio em 1769 de Johann Andreas Dieze

(1729-1785), intitulado *Von der portugiesischen Dichtkunst*, sendo uma primeira abordagem ao estudo da poesia portuguesa.

No entanto, é, principalmente, aos irmãos Schlegel que Portugal deve a divulgação da sua cultura, especialmente a divulgação de Camões, a tal ponto que Filinto Elísio chega a afirmar que se encontrou pessoalmente com Schlegel em Paris e que o senhor Schlegel era conhecedor da obra de Camões de cor. (Filinto Elísio, 1941: XXVIII).

Os teóricos que serviram de ponto de referência obrigatório para a literatura romântica não só alemã como europeia em geral foram os irmãos Schlegel. August Wilhelm Schlegel (1767-1845) destaca-se pela fundação, juntamente com o irmão, da revista *Athenäum*, assim como os estudos realizados sobre Dante Petrarca, Shakespeare, Cervantes e Calderón. Actualmente é recordado também pelo seu trabalho de tradutor, especialmente pelas suas adaptações para verso alemão das obras de Shakespeare.

Friedrich Schlegel (1772-1829) Filólogo, Filósofo e ideólogo pode ser considerado “o primeiro a descobrir o nosso país e a nossa literatura quando, em Paris, por volta do ano de 1800-1801, se voltou para o estudo da língua portuguesa” (Carrington, 2007: 32). É através do seu entusiasmo com a obra de Camões que irá influenciar o seu irmão August Wilhelm, o qual também acaba por se dedicar e debruçar-se sobre o assunto. Como refere Carrington em 1803, no primeiro número da revista literária *Europa* (1803-1805), editada em Paris por Friedrich Schlegel, este autor publica um ensaio intitulado *Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten*. Neste ensaio o autor põe em destaque a figura de Camões e a sua obra, para além de ser um texto rico em considerações sobre a língua e a poesia portuguesas (Carrington, 2007: 32).

Schlegel chega a definir a língua portuguesa como “a língua do amor e do suave prazer”, “Sprache (...) der Liebe und des weichen Genusses” (Schlegel, 1825: 49). Para o autor alemão a língua portuguesa é considerada a única capaz de exprimir profundos sentimentos de *Saudade*, melancolia e tristeza. “ (...) die südlichste süßeste Blüthe aller provenzalischen, romantischen Sprachen” (Schlegel, 1825: 49)

Referindo os poemas líricos de Camões, Friedrich Schlegel afirma:

Die Vollendung der portugiesischen Dichtkunst ist desto deutlicher in den vollendeten Werken des großen Camoens. In seinen kleinen lyrischen Gedichten finden sich alle die Vorzüge, die ich bisher an der portugiesischen Sprache und Dichtkunst überhaupt gepriesen habe; Anmuth, und tiefes Gefühl, das Kindliche, Zarte, alle Züchtigkeit des Genusses und die hinreißendste **Schweremuth**; alles in einer Reinheit und Klarheit des einfachen Ausdrucks, dessen Schönheit nicht vollendeter, dessen Blüthe nicht blühender sein könnte (Schlegel, 1825: 51). (destaque em **bold** nosso).

Por um lado os Lusíadas representam a síntese perfeita entre o individual e o colectivo, fazendo com que o poema se tornasse, nas palavras de Schlegel no poema “mais perfeitamente épico de todos os tempos (Körner, 1947: 262), por outro ele é também «canto do cisne de um povo heróico decadente» [“Schwanengesang eines untergegangnen Heldenvolks”] (Schlegel, 1825: 52).

Em vários momentos da sua obra, Schlegel refere a perpetuação no poema da grandeza de uma nação no momento da decadência e da tragédia (Cf. Carrington, 2007: 35), corroborando, desta forma, o nosso estudo, que procura estabelecer uma estreita ligação com a arte e com a literatura, mais propriamente com a lírica, adquirindo esta, uma função de ‘salvamento’ ou ‘recuperação futura’, alimentada pela imaginação nostálgica de um passado glorioso.

Vai ser numa altura de luta e resistência contra o domínio de Napoleão, (1812-1813) que Friedrich Schlegel atento à propagação dos ideais de liberdade e de unificação nacional, vai aproveitar os valores e os ideais de pátria e de nação acessíveis no texto de Camões, estabelecendo desta maneira uma relação com o seu povo e com a literatura do seu tempo.

Ilustraremos através de um poema de Friedrich Schlegel a sua admiração pelo poeta luso, chegando mesmo a declarar a sua intenção de o tomar como modelo.

Sey, Camöens, denn mein Vorbild! Lass mich's wagen,  
Des deutschen Ruhms Urkunde aus den Wogen  
Empor zu halten, an die Rettung glaubend. (Cf. Schlegel, 1962: 311)

[Sê, Camões, o meu modelo! Faz com que eu ouse

Elevar das vagas o monumento da glória alemã,  
Acreditando na salvação.]

Partimos da tese de uma confluência, parcial mas significativa, de estratégias de discursos das identidades alemã e portuguesa, que favorece a ocorrência de ‘pequenas imagens’ na representação de Portugal por autores alemães. Esta confluência evidencia-se, pela primeira vez, na idealização de Camões no Romantismo alemão como projecção de estratégias desejáveis para o próprio discurso de identidade nacional. Os versos do soneto *An Camoëns*, que Friedrich Schlegel escreveu, acima transcritos, são a prova desse desejo. Podem destacar-se dois aspectos constitutivos: o estado em fragmento como condição de um sublime especial; a missão de completar a imperfeição através da poetização de um povo e de um país. Esta projecção dilui a diferença fundamental entre a unidade de povo e país preestabelecida na sua pequenez, tal como acontece no discurso tradicional da identidade portuguesa (Grossegese, 2004), e a grande unidade como desejo no discurso da identidade alemã, desde o Romantismo. Grande e pequeno relacionam-se e harmonizam-se, confirmando-se pela ideia da unidade entre a obra lírica e a obra épica de Camões, interpretada como realização precursora do conceito romântico da poesia como órgão da nova mitologia (Schlegel, 1969:174), tal como se expressa em «Rede über die Mythologie» no seio do «Gespräch über die Poesie» (Athenaeum II), sendo só a poesia capaz de nos reintegrar no caos original da natureza humana. Através do elogio da fantasia e do sentimento de Espinosa (ibid., 177), Schlegel harmoniza sistema com não-sistema, filosofia com poesia e o grande (o todo) com o pequeno (o particular):

[...]; aber ein klarer Duft schwebt unsichtbar sichtbar über dem Ganzen, überall findet die ewige Sehnsucht einen Anklang aus den Tiefen des einfachen Werks, welches in stiller Größe den Geist der ursprünglichen Liebe athmet (Schlegel, 1969:177).

[...] mas um perfume claro paira invisível visivelmente sobre o todo, por todo o lado a saudade eterna recebe um toque melódico das profundezas da obra simples que respira, em grandeza tranquila, o espírito do amor original.]

A filosofia da poesia ou a síntese entre filosofia e poesia, a que Schlegel chama «Mythologie», está caracterizada pelo seu eterno estado de transição para uma plenitude



nunca alcançada. Daí a sua predilecção pelo fragmento e por géneros, «die ein Moment der Unvollkommenheit bereits in ihrer Form zum Ausdruck bringen» [que já pela sua forma expressam um momento da imperfeição] (Stadler, 1990:64).

Existe uma simbiose entre o poeta Camões, a sua obra e a história nacional, síntese perfeita de colectivo e de individual, chegando a entusiasmar tanto Friedrich Schlegel que chega mesmo a declarar que Camões vale por uma literatura inteira:

Es umfaßt die ganze Poesie seines Volks; unter allen Heldengedichten der alten und der neuen Zeit, ist keines im dem Grade national, und niemals ist auch seit dem Homer, ein Dichter vor seiner Nation in dem Maße verehrt und geliebt worden, wie Camoens, so daß sich alles noch übrige Gefühl des Vaterlandes, bei dieser gleich nach ihm von ihrer Herrlichkeit herabgesunkenen Nation, fast an diesen einen Dichter heftet, der ihr und uns mit Recht statt vieler andern Dichter und einer ganzen Literatur gelten kann. (Schlegel, 1961: 266).

Schlegel exigiu uma “literatura Universal” e a revalorização da Idade Média e do Oriente. Nos seus primeiros escritos de História Literária demonstrou o universalismo da literatura grega antiga (por ele interpretada em termos que antecipam ideias de Nietzsche).

Em 1810 foram publicados na revista *Pantheon* fragmentos de uma tradução, publicados por Fichte, dos *Lusíadas* de Camões (canto III, estância 118) sobre Inês de Castro:

Passada esta tão próspera vitória,  
Tornado Afonso à Lusitana Terra  
A se lograr da paz com tanta glória  
Quanta soube ganhar na dura Guerra,  
O caso triste e digno da memória,  
Que do sepulcro os homens desenterra,  
Aconteceu da mísera e mesquinha  
Que depois de ser morta foi Rainha

( Os Lusíadas, Canto III, 118)

Tanto a nível europeu como a nível nacional, Camões e a sua obra torna-se um ícone cultural, no início do século XIX, por ir de encontro a situações semelhantes de crise e de busca de uma pátria, no caso específico dos românticos alemães. Tanto no caso de Alemanha como em Portugal encontraram em torno da figura de Camões o seu modelo e a sua referência mítica.

## 2.2. Garrett: Graf von Schack

A obra de Almeida Garrett considerada no ângulo da sua relação com a Alemanha, pode ser considerada como representante de uma tradição espiritual. Garrett surge como o sucessor de Filinto Elísio no alargamento do classicismo animado por uma constante preocupação pela pureza formal.

Quando nos interrogamos sobre qual terá sido a influência da Alemanha na obra de Garrett, recorreremos à tese de Antscherl orientados pelo estudo levado a cabo por Gerd Moser. Este autor começa por resumir o que diz Antscherl sobre este tema, afirmando que as influências estrangeiras exerceram-se em Garrett particularmente na primeira etapa da sua vida, nomeadamente nos seus dois exílios. França e Inglaterra tiveram uma grande influência sobre ele. Por seu turno, a Alemanha ocupou uma parte menos significativa, excepto, quando o autor estudou num espaço curto de tempo Alemão em Bruxelas. Antes de Bruxelas, Wieland foi o autor ao qual Garrett se dedicou mais especialmente entre os escritores alemães.

É através de Garrett que a literatura portuguesa se torna literatura europeia. O primeiro tradutor alemão de Garrett foi o conde W. v. Luckner, que traduziu a peça *Frei Luís de Sousa*.

Graf von Schack foi também um tradutor de obra de Almeida Garrett, tendo traduzido: *Camões* e o *Romanceiro*. Teria também traduzido *Frei Luís de Sousa*, se este não tivesse sido já traduzido por Luckner, como afirma Moser.

Como refere Moser, Schack, no seu jornal conta que esteve em Portugal em Maio de 1853 quando regressava de Espanha. Na data de 1 de Maio dá relevo à obra de Camões,

menciona Gil Vicente e João de Barros e afirma que leu em Lisboa várias epopeias portuguesas. Na data de 10 de Maio o autor constata o quanto Portugal é desconhecido na Europa: pensava-se que ficaria situado noutra parte do globo (Cf. Moser, 1939:88, 89).

Depois da sua chegada a Lisboa, Schack conheceu Garrett. Schack expressa da seguinte forma as suas impressões:

«Ich hatte ein Schreiben von einem englischen Diplomaten an ihn abzugeben, und Almeida Garrett, ein Mann noch in den mittleren Jahren, empfing mich aufs zuvorkommendste». (Cf. Moser, 1939: 89).

«Schon hatte ich längere Zeit mit ihm gesprochen, ohne noch zu wissen, dass ein berühmter Schriftsteller und Dichter vor mir stand. Ich war überrascht, als er Bekanntschaft mit der deutschen Literatur verriet und während des Gesprächs, das französisch geführt wurde, einzelne Stellen aus Goethe und Schiller citierte. Nun fragte ich ihn nach dem gegenwärtigen Zustande der portugiesischen Literatur, und er empfahl mir als ein wahrhaft bedeutendes Werk die umfassende Geschichte Portugals von Herculano, sowie die lyrischen Gedichte, Romane und Novellen dieses Autors.» (Cf. Moser, 1939: 89).

E. Geibel e Graf von Schack representam as duas personagens influentes na divulgação dos romances espanhóis e portugueses na Alemanha.

Ao ler os poemas de Camões na margem do Mondego, encantado pelo maravilhoso lirismo Graf von Schack afirma: “ Es weht darin ein Anhauch von der tiefen Melancholie des Nordens, wie ich kaum bei einem südlichen Dichter, selbst bei Petrarca nicht, gefunden habe. (Cf. Moser, 1939: 90, 91).

Moser chega a firmar que a aproximação entre a *Saudade* portuguesa e a *Sehnsucht* alemã, deriva de Garrett.

“Ce rapprochement entre la saüdade portugaise et la Sehnsucht allemande, de qui venait- il sinon de Garrett?” ( Moser, 1939: 90, 91).

É de realçar, neste subcapítulo, a combinação de recepção em duas vias, por um lado, a recepção alemã em Garrett, derivando de Garrett, segundo declarações de Moser, a

aproximação entre a *Saudade* portuguesa e a *Sehnsucht* alemã, por outro, a recepção portuguesa em Schack.

### 2.3. - Teixeira de Pascoaes: Carolina Michaëlis

É no contexto histórico de finais do século XIX, princípio do século XX, que se situa o nosso estudo no referente à situação portuguesa, o qual é caracterizado por vários acontecimentos como o Ultimatum britânico em 1890, do qual resultou uma grande humilhação nacional, tendo estes acontecimentos, de uma maneira geral, dado origem a um discurso revelador da essência da alma nacional portuguesa, discurso providencialista e messiânico, surgindo como o verdadeiro mentor desse discurso Teixeira de Pascoaes, que, entre 1912 e 1915, ou 1918, publicou a série inicial dos seus textos teóricos, polémicos ou didácticos acerca da *Saudade*.

A este discurso de Pascoaes e os seus seguidores surge simultaneamente uma resistência e uma polémica por parte de um grupo de pensadores política e socialmente mais realistas, que embora tenham realçado e lutado contra esse utopismo tão flagrante, a sua influência foi diminuta, pois as principais ideias de Pascoaes estavam em sintonia com a cultura do tempo.

Em plena campanha saudosista, no ambiente de elevação das doutrinas do movimento da *Renascença Portuguesa*, surge *A Saudade Portuguesa*, Porto (1914; 2ª ed. 1922), ensaio escrito por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Berlim, 1851 - Porto, 1925), com formação germânica. Tornou-se portuguesa pelo casamento com Joaquim de Vasconcelos, em 1876, e pela adopção cultural, uma vez que desde muito cedo se devotou ao estudo dos problemas filológicos e literários da língua portuguesa, tendo sido um contributo positivo e valioso numa análise dos mais antigos textos literários e interpretação comparada da ideia de *Saudade* com outras análogas variantes das línguas europeias, nomeadamente a *Sehnsucht* alemã. Faz também neste ensaio um estudo etimológico da palavra “saudade”.

Segundo Carolina Michaëlis é inexacta a ideia que outras nações desconheçam a *Saudade*. Perante a tese da intraduzibilidade e da incomparabilidade da palavra e do conceito, a autora afirma existirem quatro vozes peninsulares, de origem neolatina todas

elas, que são sinónimos de *Saudade*, nomeadamente “do castelhano *soledad soledades* (...), do asturiano *senhardade*, de *singularitate*; vale tanto do vulgarismo galiziano *morrinha*, como do catalão *anyoransa anyorament* (...)” (Michaëlis, 1922: 32). Refere ainda os vocábulos suecos *längten* – saudade e o vocábulo alemão *verlangen* – ter saudade.

Carolina Michaëlis afirma haver plena concordância “entre *Saudade* e a *Sehnsucht* dos alemães, tão penetrantemente exteriorizada na figura comovedora de Mignon, a expatriada (a *heimatlose*), e nas belas canções de Goethe que principiam

Conheces o país onde o limão floresce?

*Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?*

Só quem conhece a Saudade sabe quanto eu vou sofrendo

*Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich leide.*

“Em ambas elas vibra maviosamente a mágoa complexa da *Saudade*: a lembrança de se haver gozado em tempos passados, que não voltam mais; a pena de não gozar no presente, ou de só gozar na lembrança; e o desejo e a esperança de no futuro tornar ao estado antigo de felicidade” (Michaëlis, 1922: 32). No entanto, a autora admite que a *Sehnsucht* tem um carácter metafísico, aspira a estados e as regiões ideais, sobrehumanos: ao Além. Para dar ideia do emprego de *Sehnsucht* nesse sentido a autora extraiu alguns trechos do livro: *A Vida de Nietzsche*, escrito por Richard M. Meyer (München, 1913). (Michaëlis, 1922: 100). A autora admite, porém, que “a Saudade seja traço distintivo da melancólica psique portuguesa e das suas manifestações musicais e líricas, muito mais do que a *Sehnsucht* é característica da alma germânica. Reflectida, filosófica, acatadora do imperativo categórico da Razão pura, ou hoje em dia, do imperativo energético da actividade ponderada, essa tem muito maior força de resistência contra sentimentalismos deletérios” (Michaëlis, 1922: 32-33).

A autora admite, baseando-se na Epanáfora 3º em que D. Francisco Manuel de Melo conta a história de Roberto Machim e Anna de Arfê, que os portugueses na época dos descobrimentos e das conquistas em África, Ásia e América tinham propensão a sentir a *Saudade* mais que outro povo. A autora refere a reflexão da *Saudade* na literatura, nomeadamente em Bernardim Ribeiro, as rimas de Camões, e os episódios e as

Prosopopeias dos Lusíadas, as Cartas da Religiosa portuguesa, Mariana Alcoforado, às quais o próprio Rilke fez menção, as criações mais humanas de Almeida Garrett, a Joanhina dos olhos verdes e as figuras de Frei Luís de Sousa.

Segundo Gonçalves Viana, *Saudade* é “a mágoa de já se não gozar o que em tempo se gozou; é o desejo veemente mas resignado de volver a disfrutar um bem, que nos era gratíssimo; é também o anseio por ver, por estar na companhia de alguém de quem a custo nos apartámos”. (Viana, 1882:169, apud: Costa, 1976:10). Gonçalves Viana dá exemplos de vocábulos aproximativos do sinónimo *Saudade* em outras línguas, nomeadamente, ao vocábulo islandês *saknadr*, ao sueco *saknad*, dinamarquês *Savn*.

## 2.4. Teixeira de Pascoaes: Vigoleis Thelen

Em 1905, Teixeira de Pascoaes conheceu pessoalmente Miguel de Unamuno, tendo nascido a partir desse momento um afecto intelectual entre os dois escritores ibéricos, no entanto só mais tarde a partir do acolhimento de Unamuno ao *São Paulo* e do lançamento da edição espanhola desta obra, traduzida por Ramón Martínez López, Barcelona 1935, com prefácio de Unamuno, é possível falar de uma *projecção universal* de Teixeira de Pascoaes (Caeiro, 1990: 28). Nicolau Berdiaeff, professor da Universidade de Moscovo então emigrado em Paris, num excerto de uma carta dirigida a Thelen identifica-se em mais que um aspecto com o pensamento do autor do *São Paulo* e ainda no texto integral dessa mesma carta o filósofo das Religiões afirma o seguinte: “Por vezes Pascoaes aproxima-se de Dostoievsky” (...) “Pascoaes deve ter um parentesco espiritual com Unamuno, ambos têm um sentimento trágico da existência e a mesma concepção do Cristianismo” (Cf. Caeiro, 1990: 37). Numa carta de Pascoaes a Thelen, de 16.2.1939 em que diz: “Gostaria de me relacionar com Berdiaeff, que é um espírito interessantíssimo e navega quase no mesmo mar em que eu navego. O drama religioso ibérico e o russo são muito irmãos. Identidade de raça? Talvez. Talvez esta identidade seja estabelecida por um *fundo judaico* comum” (Cf. Caeiro, 1990: 37, 38).

Foi a partir desta obra, *São Paulo*, que o escritor alemão, Albert Vigoleis Thelen, conheceu Pascoaes “tendo-se tornado esta obra a grande aventura da sua vida”, devendo -se àquele autor a projecção e lançamento nos grandes círculos da cultura europeia da imagem de Pascoaes, tal como ficou historiado no romance *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953) texto redigido cerca de cinco anos após a saída de Portugal, aparecem várias referências a Teixeira de Pascoaes. Tendo vivido cerca de oito anos em Portugal no solar de Pascoaes de (1939 a 1947) o autor escreve longa e entusiasticamente acerca da sua estadia, tendo a *Saudade* também deixado uma marca significativa na sua obra; Thelen em *Der Tragelaph* (1955) inclui uma composição breve, intitulada, *Saudade*.

A este autor se devem as traduções e a divulgação no estrangeiro das principais obras de Teixeira de Pascoaes. Figuras como Karl Vossler, Ortega y Gasset, Albert Schweizer, Albert Einstein e Thomas Mann, conheceram a obra de Pascoaes.

Como afirma Olívio Caeiro, embora, a admiração de Albert Vigoleis Thelen por Teixeira de Pascoaes tenha sido enorme isto não quer dizer que aquele seja considerado um discípulo literário deste. “ A sua obra poética e romanesca podia muito bem ser aquilo que é, mesmo que nunca houvesse penetrado no pensamento do autor português que ele traduziu e divulgou com tanto empenho. Por divergência de formação e de temperamento, nem Pascoaes possui aquele dom da contemplação irónico- humorística do mundo objectivo nem Thelen estaria fadado para uma densa interpretação mística do universo”. (Caeiro, 1990: 72).

Albert Vigoleis Thelen na sua obra *Der Schwarze Herr Bahßetup* (1956) coloca o sebastianismo como objecto de uma extensa digressão. Ao falar na relação entre o *ontem*, *hoje* e *amanhã*, considera que para o português, mais brando por natureza “e animado pelo seu sonho atlântico” continua *hoje* aguardando, desde um *ontem* de há quatrocentos anos, a concretização dum *amanhã*- o regresso do rei desaparecido em Alcácer- Quibir.

No que respeita à *Saudade* surge pela primeira vez na *Insel*, influenciado por Teixeira de Pascoaes. Também na obra *Der Schwarze Herr Bahßetup* se faz referência à *Saudade*, sempre referida como uma marca da índole portuguesa, aparece ligada ao sentimento da pátria longínqua. O poeta encontra correspondência na língua alemã nas

palavras “*Heimweh*” ou “*Jammer nach Hause*”, chegando mesmo a inventar os neologismos “*saudos*” (adjectivo), “*die Saudosisten*” (substantivo).

A 28 de Setembro de 1986, ao celebrar o 83º aniversário do poeta, a editora alemã Aldus- Press Reicheneck lançou uma colecção de 21 poemas inéditos, tendo por título e subtítulo *Saudade- Gedichte von Albert Vigoleis Thelen*. A servir de epígrafe ao volume vem a seguinte definição de *Saudade* que o editor foi colher do prefácio de Thelen à tradução alemã do São Paulo, publicada em 1938: “Saudade significa nostalgia da terra, anseio, tristeza, lamento; qualquer coisa de essencialmente lírico, um íntimo aprofundamento, a virtude nacional ultra-romântica dos portugueses. Pascoaes, porém, transformou a *Saudade* num sentimento religioso, que constitui a força trágica e inspirativa de toda a sua obra”. [“*Saudade* bedeutet Heimweh, Verlangen, Trauer, Klage; etwas wesentlich Lyrisches, eine seelische Vertiefung, die ultraromantische Nationaltugend der Portugiesen. Pascoaes jedoch hat die *Saudade* zu einem religiösen Gefühl gewandelt, das die tragische und inspirative Kraft seines gesamten Werkes ausmacht”] (Thelen, 1938; apud: Caeiro, 1990: 78).

## 2.5. Miguel de Unamuno: Reinhold Schneider

Reinhold Schneider (1903-1958), no seu relato de viagem – *Portugal. Ein Reisetagebuch*, elaborado aproximadamente em 1931, fascinado pela alma deste país, destaca-se como um dos escritores que mais se preocupou em compreender Portugal e a *alma portuguesa*, tendo sido um dos mais importantes divulgadores em contexto alemão, da cultura portuguesa. Segundo o autor a *Saudade* “ ist die Grundstimmung des portugiesischen Lebens; sie ist das letzte, das der Seele niemals verlorenght; (...) (Schneider, 2003: 134). A Saudade é a disposição fundamental da vida portuguesa; ela é a última coisa que a alma alguma vez perderá; interpretada como estando invariavelmente associada ao povo português, representando e simbolizando uma *eterna insatisfação*, *total insatisfação com o mundo*, *é um estar triste por gosto*, *é o orgulho da tristeza*, “*Stolz auf Traurigkeit*” (foi dado este título a um dos capítulos do relato de viagem acima citado). A



*Saudade* afigura-se como um termo que confere ao povo português um carácter de unidade e singularidade. Para Schneider, a *Saudade* portuguesa assemelha-se ao conceito de *Gemüt*. O que para os alemães representa *Gemüt* e *Wehmut* com referência aos escritores Novalis e Jean Paul Richter é para os portugueses a *tristeza* e a *Saudade* que, de acordo com Schneider, constituem a essência do ser português.

Existe, segundo Schneider, uma relação directa entre os acontecimentos históricos e a tendência do povo em geral e dos poetas em particular, para alimentar a *Saudade*, esse *gosto e orgulho de ser triste*. O autor considera que *o gosto de ser triste* foi alimentado pelo processo de decadência de Portugal que se iniciou em 1580, data do desastre de Alcácer Quibir, do desaparecimento da jovem nobreza portuguesa e do próprio rei D. Sebastião, com a conseqüente queda do trono em mãos de estrangeiros (espanhóis); morte do grande poeta Camões, tendo terminado com a catástrofe natural- o terramoto de 1755.

No entanto, o autor do relato de viagem, considera que, não foram apenas as catástrofes naturais mas também outras circunstâncias exteriores como o reduzido número de habitantes, a insuficiência dos próprios meios, a mistura fatal de raças, a influência ‘paralisante’ e destruidora de um clero sedento de poder, que provocaram a decadência portuguesa e a tendência para a tristeza e para a dor, pois mesmo já antes de todos estes acontecimentos já existia uma atracção da psique colectiva para a infelicidade.

Schneider realça como traço característico dos portugueses o seu irrealismo e a sua incapacidade de conhecer os seus próprios limites. A título de exemplo, refere a expansão portuguesa, a qual teve tanto de fantástico como de surreal, por isso, o pressentimento da desgraça esteve, desde o início, ligado a ela. Nesta linha de pensamento de Schneider, parece-nos oportuno estabelecer uma analogia com a própria figura de D. Sebastião que imbuído de aspirações utópicas e surreais, procurando alargar o Império e espalhar a fé Cristã, projecta-se num abismo intransponível e irreversível, estando também sempre presente o pressentimento da desgraça individual e colectiva.

Como comprova Schneider a imagem de perigo e de escuridão era realçada em detrimento da calma e da clareza, representada na designação do mar como “o mar tenebroso”, parece-nos existir uma analogia no realce que os alemães sempre impuseram ao sublime pavoroso, caracterizado pelo sofrimento, a dor e a melancolia em detrimento do sublime contemplativo.

Podemos encontrar alguma analogia entre a análise de Schneider e Eduardo Lourenço, ao considerarem como traço característico dos portugueses o seu irrealismo, ao qual Eduardo Lourenço denomina “*o irrealismo prodigioso* da imagem que os portugueses se fazem de si mesmos”. ( Lourenço, 1988: 17).

Devemos também realçar o ensaio histórico intitulado: “*Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesichen Macht*”. Este entusiasmo de Reinhold Schneider por Camões e pela sua obra deve-se ao contributo de Miguel de Unamuno. Reinhold Schneider ao virar-se para Portugal e para Camões, criava um mundo literário, estético, que funcionava como contraponto ao seu presente conturbado, que operava como um refúgio da sua relação problemática com a realidade. Reinhold Schneider era por natureza triste e melancólico, o que nos parece poder ter alguma relação com a opção da escolha destes temas por serem significativos para Schneider, pois, também ele desde muito cedo sentiu uma tristeza inexplicável, um acabrunhamento e uma amargura.

O capítulo “Coimbra” do livro *Andanzas y Visiones Españolas* de Miguel de Unamuno é, segundo Pirmin A. Meier, fulcral para a compreensão da futura produção literária e historiográfica de Schneider (Meier, 1978: 25-30, apud: Carrington, 2007: 78).

Havia da parte de Schneider um conhecimento alargado da cultura portuguesa, nomeadamente da *Saudade*. Schneider refere o orgulho dos portugueses perante este sentimento da alma e refere ainda a sua intraduzibilidade. Para o autor a *Saudade* é o sentimento da alma que estando perdida quer fluir para se fundir com o todo. Ela é a expressão mais suave da insatisfação total para com o mundo, uma espécie de alienação lírica, de pessimismo elegíaco. A sua essência é o sentido indefinível e ilimitado, a dor de existir e a ânsia de transcender a própria existência.

## VI. Conclusão

No nosso estudo, nesta primeira parte, analisámos estratégias nos contextos históricos que contribuíram, através de uma disposição específica do *sublime* e do *entusiasmo*, para o aparecimento de um *pathos* natural, *Sehnsucht e Saudade*, funcionalizando na lógica de um *pathos* nacional, no contexto da história nacional alemã, referindo-se a meados do século XVIII e no contexto da história nacional portuguesa no início do século XIX.

Partimos do tratado sobre o *sublime* [“Das Erhabene”] de Longinus e procurámos fazer uma análise da evolução e recepção do sublime ao longo dos tempos. Tendo surgido como categoria retórica com Longinus no século I depois de Cristo, parece não ter tido qualquer êxito naquela época, não tendo sido referenciado por autores quer da Antiguidade quer da Idade Média. Foi redescoberto na Renascença, tendo, no entanto, levado muito tempo até exercer alguma influência significativa, como comprova Glenn W. Most na sua conferência “After the Beautiful”.

Não deixa de ser curioso e significativo que o tratado de Longinus, composto no século I, ignorado ou esquecido durante séculos, redescoberto apenas no século XVI, tenha ao longo de todo o século XVIII, proporcionado, dentro do sistema de regras bastante rígidas, característica da estética neoclássica, uma saída que permitia a fuga inofensiva a pressões potencialmente prejudiciais e assim tenha contribuído de forma notória para a estabilização do mecanismo como um todo. Assiste-se na Alemanha à transição do Iluminismo para o sentimentalismo [“Empfindsamkeit”], o qual, partindo de uma base pietista torna-se profundamente adepto do auto-sofrimento.

Com Kant e Schiller o sublime atingiu grande triunfo na Alemanha. *Das Erhabene* torna-se a temática central da *Deutsche Klassik*. Na recepção do sublime, a variante do sublime-pavoroso [Pathetischerhabene] surge harmonizado com o sublime-contemplativo através da imaginação artística e poética do sofrimento. Na evolução do pensamento Schilleriano “Vom Erhabenen” (1793) e “Über Naive und Sentimentalische Dichtung” (1795), merece especial destaque a função atribuída à poesia sentimental elegíaca, pela interacção entre a evolução do conceito do sublime e a construção dos sentimentos originais de *Sehnsucht* e *Saudade*.

O fenómeno de recuperação dos velhos e tradicionais valores, tendência sentida ao longo de todo o Romantismo, por toda a Europa, nomeadamente, na Alemanha com Herder através da recepção activa dos cantos de *Ossian* nas ‘traduções’ de James Macpherson, torna-se o elemento-chave na articulação entre a História do sublime e a génese de *Sehnsucht*, tanto no que respeita ao discurso filosófico, como no que respeita à criação poética. Tanto a recepção de *Ossian* como as odes de Klopstock contribuíram para a transição da poesia retórica para a *Genieästhetik*. No discurso sobre o sublime combinam-se vários conceitos, sublime contemplativo ou pavoroso com influência de Schiller, a expressão da vivência sublime através do interesse no enaltecimento do prazer do sofrimento, sob o impacto do conceito de *joy of grief* e do ossianismo.

O nosso ponto de partida foi a confrontação ao nível da história dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*, desenvolvida nos capítulos III e IV, para uma analogia estrutural e histórica entre o *sublime* e os conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade*.

Foi enfatizado o capítulo V- *Perspectivas Recíprocas: discursos sobre Sehnsucht e Saudade*. Neste capítulo evidenciámos o nosso estudo nos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* e a sua concepção recíproca. Tratámos, por um lado, da recepção do conceito de *Sehnsucht* e das suas influências nos discursos de autores portugueses, por outro lado, da recepção do conceito de *Saudade* e das suas influências nos discursos de autores alemães, tendo-se realçado neste capítulo uma abordagem que permite uma geografia transcultural e interliterária, para desenvolver conceitos declarados originais numa determinada cultura e literatura nacional.

Realizada a apresentação de uma História comparada dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*, no contexto da história nacional alemã e no contexto da história nacional portuguesa, caberá à segunda parte ou parte B do nosso trabalho proceder à comparação de *Sehnsucht* e *Saudade* na história do discurso lírico.

## PARTE B

### Génese e tradição de *Sehnsucht* e *Saudade* no discurso lírico

#### I. O ‘fim da retórica’ e a nova lírica

Após a apresentação na primeira parte do trabalho de uma História comparada dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade*, no contexto da história nacional alemã e no contexto da história nacional portuguesa, nesta segunda parte procedemos à comparação de *Sehnsucht* e *Saudade* na história do discurso lírico.

Na parte A este entendimento revelou-se um conceito teórico central na própria história dos discursos, precisamente um conceito que teve o seu auge no Romantismo. A partir deste conceito, procedeu-se com Herder a uma projecção sobre a produção literária anterior. É mais adequado falar de produção proto-literária, de acordo com o conceito herderiano da ‘alma do povo’ [Volksseele] que se expressa na sua língua através de formas ‘naturais’ de lírica e épica. A reflexão de Herder surge em grande parte da recepção activa dos cantos de Ossian nas ‘traduções’ de James Macpherson, a partir de 1760 (*Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland and translated from Gaelic or Erse Language*). Para além da questão da mistificação (e parcial falsificação), esta recepção activa torna-se elemento-chave na articulação entre a História do *sublime* e a génese de *Sehnsucht*, tanto ao nível do discurso filosófico como ao nível da criação poética. A recepção de Ossian contribui decisivamente, junto com as odes de Klopstock, para a passagem da poesia retórica para a *Genieästhetik*, simultaneamente com as tentativas poetológicas de Bodmer e Breitinger com base em Boileau e a leitura de Milton (vd. cap. II.2.1. da parte A). Deste modo, chega-se a um modelo-base de discurso, mais lírico do que épico, no qual se combinam (1) um conceito do *sublime*, que pode ser ou contemplativo ou pavoroso, (2) expressão da vivência *sublime* do ser humano solitário na natureza, o prazer do sofrimento (*joy of grief*), (3) musicalidade, (4) uma cultura da memória genuína e (5) uma missão ética e política.

É neste sentido que procederemos, na parte B, a uma análise de um *corpus* de textos líricos alemães e portugueses em interligação com a abordagem comparativa da História

dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* realizada na parte A. Através da análise de textos líricos que possuem uma dimensão metatextual (poetológica) implícita; a nossa maior atenção centra-se na função do discurso lírico na constituição não-conceptual (não-teórico; não-reflexivo) da *Sehnsucht* e da *Saudade*.

Neste sentido não há uma separação categórica entre os discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* e os discursos líricos que expressam e transmitem a *Sehnsucht* e a *Saudade*. Trata-se de uma consequência da própria evolução da história do *sublime* a partir da escrita *sublime* de Friedrich Schiller que possibilita a passagem de conceitos retóricos e filosóficos não só para a arte dramática e o trágico metafísico mas também para a poesia. No ensaio *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*, a distinção entre elegia e idílio contempla uma funcionalização do *sublime*: enquanto a finalidade do idílio é a representação das pessoas no estado de inocência, num estado de harmonia e de paz consigo próprias, a elegia incute em nós o triste sentimento de uma perda, não o alegre sentimento da esperança. Na poesia elegíaca a tristeza só pode decorrer de um entusiasmo despertado pelo ideal: “(...) so darf bei der Elegie die Trauer nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen” (Schiller, SW, vol. 5: 567), projectando para o futuro a esperança.

Gerhard Kaiser (1988: 189) define a evolução da própria lírica como “processo de anulação da retórica” [Prozeß der Aufhebung der Rhetorik], determinando a *Goethezeit* como período de transição.<sup>116</sup> Não se trata simplesmente de uma expulsão da retórica, mas sim de um trabalhar das componentes retóricas até à sua anulação.<sup>117</sup> A partir de 1770, aproximadamente, a lírica perde o seu “cunho retórico” [rhetorische Prägung], o que não significa uma perda de influência por modelos literários vindos de culturas retóricas, por exemplo do Barroco (Kaiser, 1988 : 613). Ao contrário de Hermann Meyer (1959) e Gert Ueding (1971), que analisam a relação de Schiller com a retórica, limitando-se à prosa filosófica e à componente de utopia social, Kaiser (1989: 614) defende que o “fim da

---

<sup>116</sup> Goethe foi o poeta que impulsionou o processo da libertação da retórica. *Mayfest*, escrito em 1771, é um dos poemas ilustrativos da passagem para a encenação retórica da naturalidade e da espontaneidade. Em Goethe a Natureza, a ‘Mãe-Natureza’ é a divina razão de amor de todo o ser vivo [“Bei Goethe ist Natur (...) – ‚Mutter Natur’ göttlicher Liebesgrund allen Lebens”] (Kaiser, 1988: 209). O poema *Mayfest*, de estilo anacreôntico, celebra a natureza e o amor de forma ligeira e graciosa.

<sup>117</sup> “Geht es doch nicht einfach um einen Hinauswurf, sondern um eine Verarbeitung bis zur Tilgung.” (Kaiser, 1988: 189).

retórica” [Ende der Rhetorik] se evidencia em Schiller, nomeadamente na lírica. Como exemplo, Kaiser analisa um poema da Antologia do ano de 1782, intitulado *Laura am Klavier*.

O que mais interessa nesta encenação lírica da “competição retórica entre linguagem e música” [rhetorischer Wettbewerb zwischen Sprache und Musik] é a posição privilegiada da lamentação que surge numa natureza nocturna e selvagem como contraponto de um canto de Laura, tocando ao piano, como se música e linguagem se unissem num “som de alma” [Seelenlaut]. Em oposição, o som errante de lamentação [Lamentierlaut] é o retórico próprio que transcende a diferença entre as retóricas de música e linguagem (Kaiser, 1989: 198). É uma interpretação que vai ao encontro da valorização do *sublime-pavoroso* e da sua harmonização com o *sublime-contemplativo* em Schiller teórico que corresponde, no âmbito do poema, à mudança de *pathos* para *ethos*, de afecto forte para afecto fraco (Kaiser, 1989: 197). Embora o ensaio *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* privilegie entre as variantes da poesia sentimental o idílio, por aproximar-se mais da poesia ingénua de outrora, pela representação de um estado de harmonia e de paz, a elegia é favorecida na prática, por expressar o abismo entre realidade e ideal. Neste sentido, o poema *Nänie* (1800) pode ser entendida como uma espécie de elegia auto-referencial ou poema filosófico.

*Abendphantasie* (1800) de Friedrich Hölderlin ilustra uma outra forma da anulação da retórica, que “em vez de abandonar o discurso retórico, o subverte no seu todo” (Kaiser, 1989: 202). Para além da análise pormenorizada desta subversão, o que interessa para o nosso estudo é que este poema expressa “um sofrimento individual, uma *Sehnsucht* individual e uma conformação individual. A dialéctica do movimento do espírito é um tema que pode ser isolado; o sofrimento individual é experiência, que só na articulação vem até si.” (Kaiser, 1988: 207).

O objectivo da análise do discurso lírico é a procura de definições não-teóricas de *Sehnsucht* e *Saudade*. A razão da selecção deste *corpus* está directamente relacionada com a representatividade dos textos líricos num cânone definido no âmbito da Historiografia da respectiva literatura nacional e da sua aplicação nos planos curriculares do Ensino Básico e Secundário. Como o nosso objectivo é a análise da construção cultural destes sentimentos, que vai muito além do uso vulgar no âmbito do sub-género temático ‘Liebeslyrik’,

escolhemos textos não só com a condição meramente lexical de conter as palavras “Sehnsucht” ou “Saudade” (ou expressões afins), mas também textos canonizados ou de relevância reconhecida num contexto de evolução do discurso lírico, partindo do *sublime* romântico ou do surgimento de *pathos* natural e nacional, tal como a parte A explica, no âmbito da História dos discursos teóricos e filosóficos.

## II. Gênese e tradição de Sehnsucht no discurso lírico

Para a definição do *corpus* recorreremos às antologias comentadas para o uso escolar e universitário, tal como Segebrecht (1984) e Kaiser (1988) que oferecem análises que são de interesse sempre que incidem sobre o conceito de *Sehnsucht*, para além de indicações sobre a história da recepção que, também tem interesse para os fins deste trabalho.

### 1- Johann Wolfgang Goethe

#### *Lied der Mignon (1795/96)*

1 Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,  
Im dunkeln Laub die Gold- Orangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,

5 Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,

10 Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?

Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.



- 15 Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen weg;  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut-  
Kennst du ihn wohl?
- 20 Dahin ! Dahin  
Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

O *Lied der Mignon* de Johann Wolfgang Goethe insere-se no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795 / 1796) mas recebeu ao longo dos séculos XIX e XX uma recepção autónoma como poema emblemático da *Sehnsucht* como sentimento alemão.

Trata-se de um poema que reflecte a saudade de idílio, cuja “finalidade é sempre e apenas a representação das pessoas no estado de inocência, i.e., num estado de harmonia e de paz consigo próprias e a partir de fora” (Schiller, 1966: 580). O idílio incute em nós o triste sentimento de uma perda, não o alegre sentimento da esperança.

- 1 Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß, was ich leide!  
Allein und abgetrennt  
Von aller Freude,
- 5 Seh ich ans Firmament  
Nach jener Seite.  
Ach! der mich liebt und kennt,  
Ist in der Weite.
- Es schwindelt mir, es brennt.
- 10 Mein Eingeweide.  
Nur wer die Sehnsucht kennt,  
Weiß, was ich leide!

O *Lied der Mignon* é transferido do romance Wilhelm Meisters Lehrjahre para ser inserido no contexto musical, nomeadamente, por Franz Schubert (1797-1828) que inspirado nos belos versos de Goethe os adapta num processo de recepção activa, harmonizando sentimento dolorido, entusiasmo e música.

*Selige Sehnsucht*

1 Sag es niemand, nur den Weisen,  
Weil die Menge gleich verhöhnet:  
Das Lebendge will ich preisen,  
Das nach Flammentod sich sehnet.

5 In der Liebesnächte Kühlung,  
Die dich zeugte, wo du zeugtest,  
Überfällt dich fremde Fühlung,  
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfängen  
10 In der Finsternis Beschattung,  
Und dich reißet neu verlangen  
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt,  
15 Und zuletzt, des Lichts begierig,  
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und Werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
20 Auf der dunklen Erde.

Este poema surge originalmente datado de “ Wiesbaden, 31.7.1814”, com o título *Buch Sad, Gazele I*. Sob a designação *Wiesbadener Verzeichnis der Divan – Gedichte*, de 30 de Maio de 1815, aparece com o número 52 e com o título *Selbstopfer (sacrifício próprio)*, dois anos mais tarde surge a primeira impressão, portanto, em 1817, com o título *Vollendung (Perfeição)*. Em 1819, o poema sai com o título definitivo *Selige Sehnsucht (Bem-aventurada Sehnsucht) surge* em 1819. Interpretado à luz da história da recepção surge como fazendo parte do livro do cantor “ *Buch des Sängers*” o primeiro de *West-östlichen Divan*, e é um dos poemas mais interpretados do ciclo, e um dos mais citados, afirma Hannelore Schlaffer (Schlaffer, 1984: 35).

Robert Ellis Dye no seu estudo “*Selige Sehnsucht*”and *Goethean Enlightenment*<sup>118</sup> afirma citando Burdach ser este poema talvez o mais difícil de todos os poemas de Goethe “perhaps the most difficult of all of Goethe’s poems” (Burdach, 332). Considerado um poema de difícil determinação do seu verdadeiro significado, abrindo um vasto número de possibilidades de interpretação não tendo no entanto, influenciado negativamente a sua popularidade. “The relative obscurity of “*Selige Sehnsucht*,” however, has not limited the popularity that at least part of the poem has enjoyed with the general reading public.” (Dye, 1989). O verso da última estrofe “*Stirb und werde*” foi já várias vezes utilizado como título de ensaio, como mote. Eduard Spranger utilizou o verso do poema numa dissertação exegética que foi publicada em 1946. Inserido num contexto de pós-guerra, foi feita uma transferência de significado para os povos que como para o ser humano também para eles há um “*Stirb und werde*”. A ênfase dada no discurso de Spranger tornou o poema num texto canónico.

---

<sup>118</sup> Dye, Robert Ellis (1989)

Goethe's poem "Selige Sehnsucht" has been variously interpreted in the light of different readers' notions of what is characteristically "Goethean." This essay examines syntactic, semantic, and rhetorical ambiguities in the poem and adds to the variety of interpretations by suggesting that the opening lines' elitist restriction of the message to "none but the wise" is, ironically, democratic and that the familiar closing maxim discriminates not between "us" and "them" but between "before" and "after"-between blessed, half-blind ("trübe") desire and a brilliant fulfillment potentially in store for everyone. Goethean enlightenment, like irony, is indirect. Temporarily obfuscating, it promises-beyond time and selfhood-a consummate unitary illumination.

Walter Benjamin refere várias vezes nos seus ensaios sobre Baudelaire os versos de Goethe, nomeadamente os versos de *Selige Sehnsucht* quando refere o Eros feliz, “o perfeito equilíbrio entre a proximidade e o longínquo no perfeito amor” (Gagnebin, 2007:3)

Keine Ferne macht dich schwierig  
Kommst geflogen und gebannt.

Nenhum afastamento te torna difícil  
Tu vens voando e enfeitiçada.

Benjamin retoma os versos de Goethe como oposição da experiência evocada na poesia de Baudelaire que descreve olhos que perderam a sua capacidade de olhar. São dotados de uma atracção que provê grande parte das necessidades pulsionais do poeta.

Os versos de Goethe são considerados por Benjamin como a descrição clássica do amor saturado pela experiência da aura.

## 2. - Friedrich Schiller

*Nänie* (1800)

1        Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,  
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.  
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,  
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.  
5        Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,  
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.  
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,  
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.  
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,  
10        Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.  
Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,

Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.  
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,  
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Nänie foi escrita em 1799, a sua última elegia, escrita seis anos antes da sua morte, publicada em 1800 na colectânea Gedichte von Friedrich Schiller, Erster Teil.

O famoso poema Nänie é, não só, a nível do conteúdo mas também a nível da forma uma canção fúnebre, uma canção da lamentação, do lamento (o lamento do lamento). (vd. Oellers, 1984: 192 in Segebrecht).

O belo irremediavelmente perdido conserva-se unicamente na bela elegia (vd. Oellers, 1984: 191 in Segebrecht).

Foi tomado como ponto de partida três exemplos clássicos (Orfeu- Eurídice, Afrodite- Adónis, Aquiles- Tétis) exprimindo a sua concepção do belo, nas suas relações com o amor e a morte.

Nänie é a forma alemã do latim *nenia* e do português *nénia*, que significa canção fúnebre. Nänie descreve a lamentação da inevitabilidade da morte. Logo na primeira frase relata essa inevitabilidade da morte do belo, também o belo deve morrer:

Auch das Schöne muß sterben!

O belo, que subjuga os homens e os deuses.

„Das Menschen und Götter bezwinget,“

Schiller expressa na elegia a sua concepção sobre a relação do homem com os deuses. Apesar do gosto pelo belo, os deuses não podem evitar as feridas, a morte e os males do homem. Perante a inevitabilidade da morte, resta ao homem a crença em forças superiores. Com os deuses, o homem partilha a vivência do sublime e,

transcendendo-se, ascende à eternidade. Schiller neste poema recorre à arte como *medium* para a imortalidade.

Nänie possui uma dimensão metatextual (poetológica) implícita, corroborando o nosso estudo da relação e interligação entre poesia e filosofia.

### *Sehnsucht* (1801)

1        Ach, aus dieses Tales Gründen,  
          Die der kalte Nebel drückt,  
          Könnt ich doch den Ausgang finden,  
          Ach wie fühlt ich mich beglückt!

5        Dort erblick ich schöne Hügel,  
          Ewig jung und ewig grün!  
          Hätt ich Schwingen, hätt ich Flügel,  
          Nach den Hügeln zög ich hin.

          Harmonieen hör ich klingen,  
10        Töne süßer Himmelsruh,  
          Und die leichten Winde bringen  
          Mir der Dülte Balsam zu,  
          Goldne Früchte seh ich glühen  
          Winkend zwischen dunkelm Laub,

15        Und die Blumen, die dort blühen,  
          Werden keines Winters Raub.

          Ach wie schön muß sichs ergehen  
          Dort im ewgen Sonnenschein,  
          Und die Luft auf jenen Höhen

20        O wie labend muß sie sein!  
          Doch mir wehrt des Stromes Toben,  
          Der ergrimmt dazwischen braust,

Seine Wellen sind gehoben,  
Daß die Seele mir ergraust.

25      Einen Nachen seh ich schwanken,  
Aber ach! der Fährmann fehlt.  
Frisch hinein und ohne Wanken,  
Seine Segel sind beseelt.  
Du mußt glauben, du mußt wagen,  
30      Denn die Götter leihn kein Pfand,  
Nur ein Wunder kann dich tragen  
In das schöne Wunderland.

É considerado como o resultado puro e directo do modo de pensar de Schiller. Vivia predominantemente num mundo ideal; por isso a sua tristeza sobre „dieses Thales Gründe“, isto é, sobre o mundo real, no qual precisamente o mais belo mais depressa de lá desaparece. Por isso também de outra forma os seus contínuos ou constantes anéis em direcção a uma esfera ideal, a sua luta contra „des Stromes Toben“, isto é, contra a natureza sensual que às pessoas sempre de novo as puxa para a esfera real. O meio de reconciliação de ambos os elementos em luta um contra o outro é „der Nachen ohne Fährmann“, isto é, o mundo objectivo, que não se nos torna compreensivo através de um milagre, mas sim no qual temos que trabalhar e que lutar, para conseguirmos alcançar o objectivo proposto.

Este poema pode ser incluído na categoria de poesia sentimental, sendo através desta categoria que se estabelece a analogia com a *Sehnsucht*, como comprovado na primeira parte do nosso trabalho. O poeta sentimental consciente da perda da identidade primordial, sofre a carga da sua consciência de um mundo antagónico, como tal, tem como função representar o ideal, de maneira a ultrapassar e superar o antagonismo do presente e desta forma restaurar através do ideal a harmonia paradisíaca de uma nova Idade de Ouro.

### 3. - Friedrich Leopold von Hardenberg, (Novalis)

*An Tieck* (1800)

1 Ein Kind voll Wehmut und voll Treue,  
Verstoßen in ein fremdes Land,  
Ließ gern das Glänzende und Neue,  
Und blieb dem Alten zugewandt.

5 Nach langem Suchen, langem Warten,  
Nach manchem mühevollen Gang,  
Fand es in einem öden Garten  
Auf einer längst verfallenen Bank

Ein altes Buch mit Gold verschlossen,  
10 Und nie gehörte Worte drin;  
Und, wie des Frühlings zarte Sprossen,  
So wuchs in ihm in innrer Sinn.  
(...)

Friedrich Leopold von Hardenberg, (Novalis) no poema *An Tieck*, diferentemente ao que aconteceu nos *Hinos à Noite* que utilizou nomes de deuses e de pessoas, referiu o nome de um amigo e no final do poema o nome do filósofo místico Jakob Böhme. Trata-se de uma poesia literária, de um pedaço de literatura sobre literatura “potenzierte Poesie” como era vista por Novalis e por Friedrich Schlegel sob o conceito de uma arte romântica possível e desejável. O desejo de uma poesia universal que ligava Natureza e espírito, o mundo das ideias e do sentimento, com o mundo do pensamento e da forma artística.

O poema divide-se em duas partes: a experiência do despertar e uma profecia. A primeira parte relata a descoberta por parte de uma criança de um livro antigo, representado por um homem velho, mesmo em pessoa. Na segunda parte, o velho relata à criança a sua missão profética. O despertar e a profecia surgem como algo biográfico, sabe-se, pois, que Novalis cresceu num ambiente religioso no renascimento, no despertar do entusiasmo do pietismo, corrente religiosa alemã do século XVII que sublinha a conversão por intensa experiência religiosa individual, a união do coração com Cristo e o



zelo pelos textos bíblicos.

A profecia do poema está relacionada com a generalizada espera do final do século, (o fim dos tempos). A utilização da expressão Aurora „ Morgenröte“, era utilizada por vários autores desde a Revolução Francesa e está relacionada com a esperança numa vida melhor.

As três primeiras estrofes relatam a situação de uma criança que sente solidão e estranheza no mundo que a rodeia. A sua *Sehnsucht* dirige-se ao antigo, ao velho. “Und blieb dem Alten zugewandt“.

Por volta de 1800 existia uma grande Mitologia da criança, do ingénuo, do infantil, existiam modelos em mitos e religiões, em especial no cristianismo, onde a criança simbolizava o novo, o puro, o livre de pecado, livre de culpa, a harmonia e o divino que transportava em si a recordação de um estado de felicidade, perdido na idade adulta, ligado à promessa messiânica de um mundo novo, de um mundo melhor.

#### 4. - Clemens Brentano

##### *Der Spinnerin Nachtlid*

- 1      Es sang vor langen Jahren  
        Wohl auch die Nachtigall,  
        Das war wohl süßer Schall,  
        Da wir zusammen waren.
- 5      Ich sing' und kann nicht weinen,  
        Und spinne so allein  
        Den Faden klar und rein  
        So lang der Mond wird scheinen.
- Als wir zusammen waren
- 10     Da sang die Nachtigall

Nun mahnet mich ihr Schall  
Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,  
Denk' ich wohl dein allein,  
15 Mein Herz ist klar und rein,  
Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,  
Singt stets die Nachtigall,  
Ich denk' bei ihrem Schall,  
20 Wie wir zusammen waren.  
Gott wolle uns vereinen  
Hier spinn' ich so allein,  
Der Mond scheint klar und rein,  
Ich sing' und möchte weinen.

Este poema de Clemens Brentano aparece pela primeira vez em 1818 formando parte da narração *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers* (Brentano, 1978:131). Para além de *Der Spinnerin Nachtlid* muitas outras composições poéticas de Brentano apresentam uma condição semelhante à das *Volkslied*. A contrução artística do poema transparece naturalidade e melodia características próprias da *Volkslied*.

Fala de uma fiandeira que numa noite de luar sente saudades do seu amor ausente. O próprio título informa que o eu lírico se trata de uma mulher (Spinnerin), para além de retratar a noite (Nachtlid), representando a escuridão, o frio e a solidão.

Podemos encontrar características típicas da lírica românticas no canto de rouxinol, na natureza, na noite, na lua (que simboliza a *Sehnsucht*) e no canto.

A linguagem é simples e os recursos estilísticos são reduzidos, no entanto, observa-se uma muito cuidada elaboração como afirma Enzensberger „eines virtuosen Aufbaus“ (Enzensberger, 1961:115).

O poema é constituído por seis estrofes, cada estrofe composta por quatro versos. O primeiro grupo estrófico faz lembrar o doce canto do rouxinol, evocando

felicidade e plenitude do passado, o segundo conduz-nos à saudade e à melancolia de um presente que tem saudades de um passado.

No poema se reflecte a tristeza produzida pela ausência do ser amado e a saudade da harmonia feliz do passado. O passado representa a plenitude (passado=plenitude) o presente representa a desunião (presente=desunião) sugerindo o motivo característico do romantismo alemão, por um lado a unidade e concórdia do passado e o desencanto e desalento do presente. Como afirma Frühwald: Das Thema vom verlorenen Paradies, die Klage um seinen Verlust, die Sehnsucht nach seiner Regeneration ist für Brentano die Grundmelodie des Lebens“. (Frühwald, 1984: 275).

Brentano compõe este poema a partir da consciência da harmonia perdida primordial, à dor devido ao antagonismo do presente.

Subjaz neste poema a perspectiva de Schiller de poesia sentimental, ou seja, devido às características apresentadas pelo poema podemos concluir que pelo tom popular do poema, pela condição de Volkslied e pela sua apenas aparente simplicidade pertence à categoria de poema sentimental.

Os sentimentos do eu lírico (amor, *Sehnsucht*) situam-se no ponto central do poema. Em seis estrofes a palavra lua (Mond) é referida três vezes, portanto em três estrofes,

So lang der Mond wird scheinen

So oft der Mond mag scheinen,

Der Mond scheint klar und rein,

realçando desta forma a solidão e a monotonia da vida da fiandeira, simbolizando e reforçando o sentimento da *Sehnsucht* da distância e do amor.

### ***Was reif in diesen Zeilen steht***

- 1      Was reif in diesen Zeilen steht,  
         Was lächelnd winkt und sinnend fleht,  
         Das soll kein Kind betrüben,  
         Die Einfalt hat es ausgesät,  
5      Die Schwermut hat hindurchgeweht,  
         Die Sehnsucht hat's getrieben;  
         Und ist das Feld einst abgemäht,  
         Die Armut durch die Stoppeln geht,  
         Sucht Ähren, die geblieben,  
10     Sucht Lieb', die für sie untergeht,  
         Sucht Lieb', die mit ihr aufersteht,  
         Sucht Lieb', die sie kann lieben,  
         Und hat sie einsam und verschmäht  
         Die Nacht durch dankend in Gebet  
15     Die Körner ausgerieben,  
         Liest sie, als früh der Hahn gekräht,  
         Was Lieb' erhielt, was Leid verweht,  
         Ans Feldkreuz angeschrieben,  
         O Stern und Blume, Geist und Kleid,  
20     Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!

Este poema de Clemens Brentano tornou-se famoso, recebendo numerosas interpretações ao longo de quase dois séculos. Esta prova de relevância no cânone tradicional da lírica alemã e a ocorrência da palavra “Sehnsucht” (6) num co-texto significativo justificam plenamente a inclusão deste texto no *corpus*. Tal como é o caso da lírica romântica na sua maioria, o poema está cheio de alusões à biografia do seu autor cuja complexidade se revela nomeadamente através de uma análise da gênese do texto a partir da sua primeira versão enviada a Emilie Linder, em 7 de Julho de 1834. No entanto, a versão final, com a qual fecha o *Tagebuch einer Ahnfrau* (1838), vai claramente além deste sentido de comunicação privada, no entanto sem perder as marcas de significado codificado. No âmbito do nosso estudo, a componente intertextual desta gênese merece

maior atenção por se referir precisamente a variações em torno do conceito de “Sehnsucht”. Numa primeira versão, esta palavra, tal como “Einfalt” e “Schwermut”, está ausente, sempre aparecendo em seu lugar “Liebe”, apesar de o texto se ter inspirado num poema que utiliza massivamente a palavra “Sehnsucht”, da autoria de Achim von Arnim, seu amigo e cunhado, de 1819:

Ach hätt ich nur kein Schiff erblickt,  
So wär ich länger ruhig geblieben,  
Die Sehnsucht hat es hergeschickt,  
Die Sehnsucht hat es fortgetrieben.

Clemens Brentano no poema *Was reif in diesen Zeilen steht* faz lembrar ao mesmo tempo o tema da despedida e da morte, o tema da mudança do temporal, do passageiro, ao eterno.

O novo triplo ritmo de Simplicidade, melancolia e *Sehnsucht* coloca o pensamento próximo da representação do amor romântico do ciclo da história do paraíso, da dor da perda e a esperança do regresso.

Uma procura eterna liga o próprio Brentano desde sempre à sua vida e à sua poesia. Ele próprio já em 1803 se caracterizou como o da “procura eterna” “*ewig suchen*” (Tunner, 1984:429).

Brentano leva a cabo nos seus poemas o programa romântico de musicalidade da linguagem poética, expressando uma simbiose entre sentimento dolorido, entusiasmo e música.

## 5. - Ludwig Tieck

### *Glosse*

- 1 Liebe denkt in süßen Tönen,  
Denn Gedanken stehn zu fern,  
Nur in Tönen mag sie gern  
Alles, was sie will, verschönen.
- 5 Wenn im tiefen Schmerz verloren  
Alle Geister in mir klagen,  
Und gerührt die Freunde fragen:  
«Welch ein Leid ist dir geboren?»  
Kann ich keine Antwort sagen,
- 10 Ob sich Freuden wollen finden,  
Leiden in mein Herz gewöhnen,  
Geister die sich liebend binden  
Kann kein Wort niemals verkünden,  
Liebe denkt in süßen Tönen.

O mote de *Glosse* torna-se uma poética programática da lírica de Ludwig Tieck.

Neste poema conjugam-se sentimento dolorido, entusiasmo e música. De uma maneira geral Tieck segue o princípio da arte da glosa espanhola de Vicente Espinel, também conhecido por Espinela. Na primeira estrofe da glosa o mote é transformado numa escala de palavras de sentimento, nomeadamente *Schmerz*, *Leid/Leiden* e *Freuden*

Wenn im tiefen Schmerz verloren

«Welch ein Leid ist dir geboren?»

Ob sich Freuden wollen finden,

Leiden in mein Herz gewöhnen,

A glosa concretiza a poética romântica do poema como uma dança, bailado do alaúde. „Die Glosse realisiert die romantische Poetik des Gedichts als einen Tanz der Laute“ (Klussmann, 1984: 354).

Só no canto pode a palavra da vida „Lebenswort“ ser ganha. „Nur im Gesang kann daher das »Lebenswort« gewonnen werden, nach dem das lyrische Ich in der ein wenig pathetischer getönt Frage der dritten Strophe sucht“ (Klussmann, 1984: 351).

É talvez na música que a dignidade da arte surge com maior evidência. Porque na música não há materiais supérfluos. Toda ela é forma e conteúdo e tudo o que exprime se torna mais nobre e mais elevado. (Goethe, 2000:193).

Com este poema à semelhança de *Sehnsucht* de Eichendorff cumpre-se o ideal romântico de uma poesia autenticamente musical. É considerado um dos mais filosóficos sobre *Sehnsucht*, legitimando o cruzamento e a harmonização entre a parte A e a parte B do trabalho.

## 6. - Joseph von Eichendorff

### *Sehnsucht*

1      Es schienen so golden die Sterne,  
          Am Fenster ich einsam stand  
          Und hörte aus weiter Ferne  
          Ein Posthorn im stillen Land.  
5      Das Herz mir im Leib entbrennte,  
          Da hab ich mir heimlich gedacht:  
          Ach wer da mitreisen könnte  
          In der prächtigen Sommernacht!

          Zwei junge Gesellen gingen  
10     Vorüber am Bergeshang,  
          Ich hörte im Wandern sie singen  
          Die stille Gegend entlang;

Von schwindelnden Felsenschlüften,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
15 Von Quellen, die von den Klüften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die überm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
20 Palästen im Mondenschein,  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lauten Klang erwacht  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht.

Este poema faz parte do conto *Dichter und ihre Gesellen* que apareceu em 1834. Segundo a interpretação de Wolfgang Frühwald o poema *Sehnsucht* de Eichendorff faz lembrar a canção de Mignon do terceiro livro do romance de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Frühwald afirma que o poema de Eichendorff, *Sehnsucht*, não se refere tanto a Itália geograficamente falando, a uma Itália real, uma vez que o autor desde 1831 que não visitava Itália vivendo em Berlim, mas sim a um país da “*Sehnsucht*” e da Poesia. Era designada por Wackenroder e por Tieck como “gelobte Land der Kunst”, “die Kunstheimat”, die “in allen Träumen” erscheint”(Frühwald, 1984b: 382).

Fiametta canta a canção da *Sehnsucht* do país da arte “Kunstheimat”, cantando assim a própria arte, pois Fiametta é Aurora, figuração da Poesia, que Fortunat, o poeta, ensina a ler no livro da vida. O chorar amargamente, alusão formalista frequentemente conhecida em Eichendorff, as lágrimas de Petri “die Tränen Petri” evocadas em todas as “heilige Wehmut” de Novalis, através das quais a arte só é entendida como imagem e alegoria da perda, através da culpa humana sempre renovada a perdida perfeição. Para Eichendorff a arte é também, onde os outros oferecem calma e confiança, expressão de intranquilidade “einer augustinischen Unruhe” a *saudade* de uma sorte, que a todos os humanos excede a compreensão.



A musicalidade é característica da poesia de Eichendorff, também o poeta se sente fascinado pela musicalidade poética de *Volkslied*. Com enquadramento no motivo da noite, são as sensações auditivas que desencadeiam o processo imaginativo, até ao grau duma visão onírica, de contornos esfumados, mas com o pormenor plástico bastante para criar um mundo que se substitui ao da realidade objectiva. Com este poema cumpre-se o ideal romântico de uma poesia autenticamente musical.

“Der »poetische Mensch« ist Ziel und Ausgangspunkt aller Kunst Eichendorffs”. (Frühwald 1984b: 392).

Os motivos que caracterizam a sua poesia são a *saudade* do bosque, a montanha, o canto do rouxinol, as noites de luar, a doce tristeza da nostalgia ou a magia do crepúsculo.

Na primeira parte do poema que vai do verso 1-12, apresenta-nos um sujeito lírico que de uma janela, em sua *Saudade* percebe na tranquilidade de uma noite de verão a melodia longínqua de uma corneta de postilhão, provocando-lhe um imenso desejo de viajar. Na segunda parte do poema (13-24) o seu desejo torna-se realidade de forma indirecta, na canção dos dois jovens viajantes. Esta canção transporta-o para um mundo idílico de palácios, de estátuas de mármore e jardins, para a magia do murmúrio dos bosques. No verso ( „Zwei junge Geselle“, 9) contrasta com a sua *Saudade* („ich einsam“, 2) e torna-se evocadora da harmonia e unidade perdidas.

A canção acaba com a imagem das raparigas que escutam à janela e aguardam („Wann der Lauten Klang erwacht“, 22). O último verso („In der prächtigen Sommernacht“, 24) é a repetição do 8 verso. Este movimento circular pode ser interpretado como a continuidade persistente da *Sehnsucht*, da mágoa inicial, da recordação nostálgica, do desejo veemente „nach Verwandlung und Bewegung (Frühwald, 1984b: 386).

No poema, transita-se de uma mimesis visual para uma mimesis acústica, e é nesta relação antitética que se estabelece e configura a estrutura simétrica da composição, cumprindo-se desta maneira o ideal romântico de uma poesia autenticamente musical.

## *Mondnacht*

1      Es war , als hätt' der Himmel  
Die Erde still geküßt,  
Daß sie im Blüten – Schimmer  
Von ihm nun träumen müßt.

5      Die Luft ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder,  
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte  
10      Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.

O título „Mondnacht“ é à partida ilustrativo de um poema característico do romantismo. A lua expressando a infinita *Sehnsucht*, assim como a noite são símbolos típicos dos românticos.

Eichendorff celebra o encontro entre o terreno e o infinito, a coexistência do apego à vida com o anseio do absoluto, o encantamento visual do alcançável com a recordação.

Eichendorff através da sua lírica invoca permanentemente a harmonia perdida através de imagens da natureza eloquentes e melancólicas. Lagos, montanhas, florestas, o canto dos rouxinóis, castelos misteriosos, noites de luar...São sempre os elementos recorrentes de uma imagem particular da natureza, que não constitui uma cópia de uma paisagem real, mas a imagem idealizada e a expressão de um estado de espírito ou de alma.

Criticou duramente a época presente, que se encontrava ligada a Napoleão, denunciando os efeitos destrutivos no indivíduo. As suas obras revelam uma grande sensibilidade perante as contradições da época.

Frühwald define *Sehnsucht* como “Der Wind bildet die Sehnsuchtsbewegung der menschlichen Seele ab” (Frühwald, 1984c: 397, 398).

***Denkst Du des Schlosses noch auf stiller Höh?***

1 Das Horn ruft nächtlich dort, als ob's Dich riefte,  
Am Abgrund grast das Reh,  
Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe-  
O stille! wecke nicht! es war, als schliefte  
5 Da drunten unnennbares Weh.-

Kennst Du den Garten?- Wenn sich Lenz erneut,  
Geht dort ein Fräulein auf den kühlen Gängen  
Still durch die Einsamkeit  
Und weckt den leisen Strom von Zauberklängen,  
10 Als ob die Bäume und die Blumen sängen,  
Von der alten schönen Zeit.

Ihr Wipfel und ihr Brunnen, rauscht nur zu!  
Wohin Du auch in wilder Flucht magst dringen:  
Du findest nirgends Ruh!  
15 Erreichen wird Dich das geheime Singen,  
In dieses Sees wunderbaren Ringen  
Gehn wir doch unter, ich und Du!-

Eichendorff surge neste poema como o cantor de uma saudosa melancolia, cuja expressão é tão verdadeira e peremptória, que se pode questionar, mas não se pode deixar de interpretar. (Bormann, 1984: 457). Um verdadeiro Melancólico ou depressivo já não escreve poemas deste género. “ Ein wirklicher Melancholiker oder Depressiver schreibt kaum mehr solche Gedichte” (Bormann, 1984: 457, 458). A melancolia de Eichendorff não é uma meditação sem saída, sem remédio; das “Weh” a dor lembrada na sua própria palavra chave “Wehmut” (Bormann, 1984: 458).

O ciclo de poemas intitulados “Als ob ich fröhlich sei” (como se eu fosse feliz), seguem à letra as linhas que Adorno retirou de Rilke “Als ob wir noch Fröhlichkeit hätten“- (como se nós ainda tivéssemos felicidade), para mostrar a proximidade à dor do mundo

européu “europäischen Weltschmerz”<sup>119</sup> em Eichendorff.

“Die *Sehnsucht* meint einen unbedingbaren Anspruch, eine (vermutlich) uneinholbare Glücksvorstellung” (Bormann, 1984: 458).

A *Sehnsucht* em Eichendorff conhece duas direcções: a dor da distância (Fernweh) e a dor do país (Heimweh) as quais podem ser pensadas em simultâneo (Bormann, 1984: 458). A dor da distância deve ser experienciada mais como sedução, atracção e promessa do que como dor da distância propriamente dita, (“Das Fernweh ist nicht bestimmt, wohl aber wird die Ferne noch als Lockung und Verheißung erfahren”) (Bormann, 1984: 458, 459).

Como melancolia aparece a *Sehnsucht*, como *Sehnsucht* aparece a melancolia, ambos movimentos recusam a quietude do desejo.” (Bormann, 1984: 461).

Da fuga, da evasão precipitada fica apenas a queda nos “círculos maravilhosos”. “Der wilden Flucht bleibt nur der Untergang in den “wunderbaren Ringen”” (Bormann, 1984: 461).

Pelas características este poema inscreve-se perfeitamente na temática do nosso estudo, sendo um poema da *Sehnsucht* da melancolia e da dor, dor da distância e do país, dor individual e colectiva (Weltschmerz).

Tal como em Brentano, também, em Eichendorff se manifesta na sua poesia a harmonização entre sentimento dolorido, entusiasmo e música, fazendo parte, como já referido do programa romântico de musicalidade da linguagem poética.

---

<sup>119</sup> Theodor W. Adorno : Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I. Frankfurt a.M. 1958. Citado por Alexander von Bormann “Tief Verlangen nach beßrer Lust”. Zu Eichendorffs Gedicht Die Heimat. An meinen Bruder in: Gedichte und Interpretationen, Klassik und Romantik, Band 3, Herausgegeben von Wulf Segebrecht, p.458.

## 7. Heinrich Heine

### *Sehnsucht*

- 1      Jedweder Geselle, sein Mäd'el am Arm,  
         Durchwandelt die Lindenreihn;  
         Ich aber ich wandle, daß Gott erbarm,  
         Ganz mutterseel allein.
- 5      Mein Herz wird beengt, mein Auge wird trüb,  
         Wenn ein andrer mit Liebchen sich freut.  
         Denn ich habe auch ein süßes Lieb,  
         Doch wohnt sie gar ferne und weit.
- So manches Jahr getragen ich hab,  
         Ich trage nicht länger die Pein,
- 10     Ich schnüre mein Bündlein, und greife den Stab,  
         Und wandr' in die Welt hinein.
- Und wandre fort manch hundert Stund,  
         Bis ich komm an die große Stadt;  
         Sie prangt an eines Stromes Mund,
- 15     Drei keckliche Türme sie hat.
- Da schwindet bald mein Liebesharm,  
         Da harret Freude mein;  
         Da kann ich wandeln, feins Liebchen am Arm,  
         Durch die duftigen Lindenreihn.

(Heinrich Heine, *Sämtliche Gedichte*- 1997, Herausgegeben von Bernd Kortländer, Philipp Reclam jun. Stuttgart, p.239)

Segundo a análise de Michael Feldt (1990), Heinrich Heine escreveu poemas para “Lyrik-Zyklen”, que têm um carácter narrativo. Como exemplos dessa particularidade apresenta as obras: (*Buch der Lieder*, “Deutschland. Ein Wintermärchen”). O poema acima transcrito faz parte da colecção *Aus dem Umkreis des Buchs der Lieder*. *Sehnsucht* faz parte

do ciclo de poemas escritos entre 1812 e 1819. Por seu turno, *Sehnsüchtelei*, faz parte do ciclo de poemas escritos entre 1822-1824.

*Sehnsüchtelei*

- 1 In dem Traum siehst du die stillen  
Fabelhaften Blumen prangen;  
Und mit Sehnsucht und Verlangen  
Ihre Düfte dich erfüllen.
- 5 Doch von diesen Blumen scheidet  
Dich ein Abgrund tief und schaurig,  
Und dein Herz wird endlich traurig,  
Und es blutet und es leidet.
- Wie sie locken, wie sie schimmern!  
Ach wie komm ich da hinüber?
- 10 Meister Hämmerling, mein Lieber,  
Kannst du mir die Brücke zimmern?

(Heinrich Heine- Sämtliche Gedichte- 1997, Herausgegeben von Bernd Kortländer, Philipp Reclam jun. Stuttgart, p.398)

Assiste-se, no que respeita à lírica, a uma mudança da cultura da ideia para a cultura da ilusão. “Und dabei vollzieht sich, im Bezug auf die Lyrik, ein Wandel von der Vorstellungs- zur Illusionsbildung” (Feldt, 1990:289). Se por um lado, Heine parece obedecer aos padrões da lírica romântica, por outro lado, o autor utiliza, não só, um método poético, mas também uma orientação na perspectiva do conteúdo e um grande número de temas dos românticos. “Indes verwandelt Heine nicht allein poetische Verfahren, sondern auch inhaltliche Perspektiveinstellungen und eine Vielzahl einzelner thematischer Versatzstücke der Romantiker” (Feldt, 1990:290).

Heine é o medianeiro entre a antiga e a moderna experiência do tempo, uma ponte e uma transição, uma passagem para novas construções. “So steht Heine vermittelnd zwischen alter und moderner Zeiterfahrung, eine Brücke und einen Übergang zum Neuen

bauend” (Feldt, 1990: 295).

A poesia de Heine surge carregada de linguagem irónica e de aspectos cómicos, entrando em desarmonia com a linguagem convencional da lírica.

“Im Lachen verläßt das Ich die Innenwelt subjektiver Innerlichkeit” (Feldt, 1990: 299).

A Subjectividade do poeta fica isolada perante o mundo e perante a Natureza. O Eu e a Natureza estão em dissociação: “Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der Mai”. ” (*apud* Feldt, 1990: 304). No mesmo poema renuncia-se à concepção utópica romântica, que encontra expressão na *Saudade* e na aspiração do Eu para um país distante, inatingível, verdadeiro e duradouro. Uma aspiração obstruída por uma imagem e uma integração no mundo, que o Eu podia aparecer como “Heimat”.

A relação de Heine com a literatura do idealismo é discordante e discrepante. Por um lado existe uma aproximação a Goethe e à Poesia Romântica, por outro denotam-se manifestações de discordância relativamente ao Classicismo e ao Romantismo. “Heines verhältnis zur Literatur des Idealismus ist zwiespältig. Neben Annäherungen an Goethe und an romantische Poesie finden sich schroffe Frontstellungen gegen Klassik und Romantik.” (Feldt, 1990: 288).

Na relação de Heine com a literatura podemos analisar e constatar a existência de uma dualidade, uma transição, uma passagem para novas construções. Se por um lado, parece aproximar-se à Poesia Romântica, por outro, denotam-se manifestações discordantes relativamente ao Romantismo. A sua poesia vem carregada de linguagem irónica e de aspectos cómicos.

Os poemas por nós seleccionados reflectem essa dualidade.

## 8. Rainer Maria Rilke ( Gedichte 1895 bis 1910)

### *Mir zur Feier*

1      Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge  
         Und keine Heimat haben in der Zeit.  
         Und das sind Wünsche: leise Dialoge  
         Täglicher Stunden mit der Ewigkeit.

5      Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern  
         Die einsamste von allen Stunden steigt,  
         Die, anders lächelnd als die andern Schwestern,  
         Dem Ewigen entgegenschweigt.

(...)

10     Die armen Worte, die im Alltag darben,  
         die unscheinbaren Worte, lieb ich so  
         Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,  
         da lächeln sie und werden lagsam froh.

(...)

15     Du mußt das Leben nicht verstehen,  
         dann wird es werden wie ein Fest.  
         Und laß dir jeden Tag geschehen  
         so wie ein Kind im Weitergehen  
         von jedem Wehen  
         sich viele Blüten schenken läßt.

(...)

20     Und ich weiß jetzt: wie die Kinder werde.  
         Alle Angst ist nur ein Anbeginn;  
         aber ohne Ende ist die Erde,  
         und das Bangen ist nur die Gebärde,  
         und die Sehnsucht ist ihr Sinn –



*Mir zur Feier*, escrito entre o princípio de Novembro de 1897 e finais de Maio de 1898, em Berlim, Arco, Florenz e Viareggio.

Segundo declarações do próprio poeta, *Mir zur Feier é considerado o primeiro livro, sério e festivo*<sup>120</sup> marca o resultado de um tempo em evolução. É significativa a inclusão deste poema na nossa análise por reflectir os seus desejos e *Sehnsüchte*, os seus medos, inseguranças e os sofrimentos.<sup>121</sup>

Toda a obra de Rilke reflecte a dor, o sofrimento e a angústia da existência. O tema da morte acompanha Rilke ao longo dos diferentes estádios da sua evolução.

Em *Mir zur Feier* as palavras *Zeit* e *Ewigkeit* não surgem no sentido da metafísica tradicional. *Zeit* refere-se à sua época com as suas convenções e determinações, *Ewigkeit* não transmite nenhum estado histórico determinado ordenado num processo de vida com a experiência primordial existencial como o amor e a morte (Idem, 666, 667). [“*Zeit* <...> *Ewigkeit*] Diese Opposition ist nicht im Sinne der traditionellen Metaphysik zu verstehen; »*Zeit*« meint in Rilkes Frühwerk meist die gegenwärtige Epoche, mit ihren besonderen Konventionen und Determinationen, »*Ewigkeit*« den in sich durchaus zeitlichen, aber keinem bestimmten historischen Zustand zuzuordnenden Lebensprozeß mit existenziellen Grunderfahrungen wie Liebe oder Tod.”

Em *Mir zur Feier* encontra-se em Rilke indícios de um crescente cepticismo perante a utilização de palavras simples, palavras do dia –a –dia. Em “Die armen Worte”(Idem, 663) acredita e confia que na linguagem simples pode a lírica ser enobrecida, no entanto, a partir desta altura Rilke afasta-se categoricamente da linguagem simples, possivelmente influenciado por Stefan George (ibid.)

“Und ich weiß jetzt: wie die Kinder werde.” Comparando este verso com o “Du muß das Leben nicht verstehen” ambos transmitem a ideia de Rilke sobre a postura da criança como nada temendo, não tem receio das perdas, o mundo é para ela como uma

---

<sup>120</sup> “Ich bereite vor für das nächste Jahr. Als ob ich noch keine hinter mir hätte, ein erstes, ernstes, feierliches Buch” Rilke Werke (erste Auflage 1996) Band I, Gedichte 1895 bis 1910, Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Insel Verlag, p. 651.

<sup>121</sup> Rilke Werke (erste Auflage 1996) Band I, Gedichte 1895 bis 1910, Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Insel Verlag, p. 656. “In *Mir zur Feier* reflektiert Rilke seine Wünsche und Sehnsüchte, seine Ängste, Unsicherheiten und biographischen Beschädigungen...”

linda *taça, concha*, em que nada está perdido, esta postura caracteriza para Rilke o próprio artista. Analisando este verso, e enquadrando-o no início da sua carreira de escritor, somos levados interpretar e a compreender esta relação de harmonia e paz, numa dependência face à realidade, a uma realidade exterior, numa representação das pessoas no estado de inocência, podendo ser interligada com a poesia ingênua influenciado pela pensamento de Schiller. “(...) a natureza não é para nós mais do que a existência voluntária, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência de acordo com leis próprias e inalteráveis.”<sup>122</sup>

Não só este texto seleccionado por nós para o *corpus*, mas poderemos talvez generalizar toda a obra de Rilke postula uma correlação específica entre sofrimento, dor “*grief*” e inspiração poética, “a dor que eleva” à semelhança de Hölderlin.

Surge com frequência no obra de Rilke o conceito de «aberto», especialmente nas Elegias. Compreende-se por «aberto», como reconhece Heidegger no seu comentário à poesia de Rilke «o grande conjunto de tudo, o que está desprovido de limites». Parece-nos importante estabelecer a interligação do conceito do Aberto como tudo o que está desprovido de limites com o conceito do sublime definido como o ilimitado com base na definição kantiana da ilimitação [“*Unbegrenztheit*”] do sublime.

A obra de Rilke surge em tempos de indigência em que a poesia se tornou o tema principal, corroborando o nosso estudo que celebra o poema como o “poema-salvamento”, “poema-recuperação” em tempos de escassez e indigência. Cumpre aos poetas o papel de pioneiros. Atravessando o abismo deste tempo de indigência em busca do rasto dos deuses desaparecidos cabe ao poeta celebrar no canto o elemento numinoso, servindo de guia aos outros homens, indicando-lhes o caminho da conversão. Rilke pressentiu a ameaça que paira sobre o homem e as coisas e viu na poesia um caminho de salvação.

---

<sup>122</sup> “Natur(...) ist uns nichts anders als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen.” (Schiller, 1989: 540)

## 9. - Hans Magnus Enzensberger

### *Von der Algebra der Gefühle*

- 1      Ich habe oft das Gefühl (brennend,  
Dunkel, undefinierbar usw.),  
Daß das Ich keine Tatsache ist,  
Sondern ein Gefühl,  
5      Das ich nicht loswerde.
- Ich hege es, lasse ihm freien Lauf,  
Erwidere es, von Fall zu Fall.  
Aber es ist nur eins unter vielen.
- 10     Die Menge der Gefühle ist abzählbar unendlich,  
d.h. sie lassen sich im Prinzip numerieren,  
bis ins Aschgraue.
- (...)

### *Polaroid, zerfließend*

- 1      Waldhörner hörst du seltener schallen.  
Auch Ausdrücke wie Entsagung,  
Wollust, Seeligkeit  
Kommen dir kaum mehr zu Ohren.  
5      Griffel Beichtzettel Siegellack-  
Abhanden abhanden.
- Die Frauen von früher  
Zerfließen langsam,  
Immer bleicher werdend  
10     In der Emulsion der Jahre.
- Daß die Trauer weiß wird  
Und im Weißen schwimmt,  
Daß sich die Rache entfärbt  
Und die Gier schmilzt-  
15     Wenn es nur das wäre,  
O schöne Seele!
- Doch auch die Müdigkeit  
wirst du verschmerzen,  
auch den Schmerz.

Tanto o poema *Von der Algebra der Gefühle* como *Polaroid, zerfließend*, fazem parte do livro intitulado *Kiosk* (1995) que, por sua vez se divide em quatro capítulos sendo estes dois poemas pertencentes ao capítulo intitulado *Gemischte Gefühle*.

O poema *Von der Algebra der Gefühle* explora a afirmação de que equações podem ser imaginadas por diferentes emoções e sensações do corpo (Melin, 2003:156). Pode ser caracterizada uma escrita que reflecte alguma diversão contrastando com o seu pessimismo da falta de eficácia.

O eu não é um facto mas sim um sentimento, do qual o eu lírico não se livra.

„Ich habe oft das Gefühl (brennend,  
Dunkel, undefinierbar usw.),  
Daß das Ich keine Tatsache ist,  
Sondern ein Gefühl,  
Das ich nicht loswerde.“

Define os sentimentos como infinitos, mas por sua vez contáveis por se deixarem em princípio numerar „bis ins Aschgraue“.

O segundo poema, *Polaroid, zerfließend*, poema da recordação do passado, saudade do passado e lamento ou tristeza por experiências passadas que já não se repetem.

É o relato da ausência de sons, de expressões, de prazeres e objectos que desapareceram. Tudo se dilui, tudo desvanece como as imagens fotográficas. É o relato de uma era de vazio, em que os próprios sentimentos empalidecem e derretem.

O poema, num processo de desconstrução, rehabilita sentimentos e vivências que desapareceram, mas que podem ser recuperados num momento fugaz, perante a reprodução mediática instantânea.

Waldhörner hörst du seltener schallen.

Auch Ausdrücke wie Entsagung,  
Wollust, Seeligkeit  
Kommen dir kaum mehr zu Ohren.  
Griffel Beichtzettel Siegellack-  
Abhanden abhanden.

„Doch auch die Müdigkeit  
wirst du verschmerzen,  
auch den Schmerz.“

### III. Génese e tradição da *Saudade* no discurso lírico

#### 1. – Bocage

1 Camões, grande Camões, quão semelhante  
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!  
Igual causa nos fez, perdendo o Tejo,  
Arrostar c'o sacrílego gigante.

5 Como tu, junto ao Ganges sussurante  
Da penúria cruel no horror me vejo;  
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,  
Também carpindo estou, saudoso amante.

Ludíbrico, como tu, da sorte dura,  
10 Meu fim demandando ao céu, pela certeza  
De que só terei paz na sepultura.

Modelo meu tu és, mas... oh tristeza!...  
Se te imito nos transe da ventura,  
Não te imito nos dons da natureza.

Bocage é um intermediário importante dos enciclopedistas em geral e de alguns autores pré-românticos franceses em particular, tendo traduzido, entre outras obras, a *Henriade*, de Voltaire, *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint -Pierre e *Les Jardins*, de Delille. (Machado, 1996:21).

Este autor nasceu em 1765, em Setúbal, e desde muito jovem foi leitor do pré-romântico inglês Young e dos seus *Night Thoughts*, segundo Hernâni Cidade (apud, Buescu, 2001: 95), influência notória nos seus poemas, nomeadamente nos sonetos.

Bocage recia o mito camoniano do poeta marginal, exilado, encarnando a decadência da pátria. (Machado, 1996:21).

O poema/soneto por nós seleccionado está construído na base de uma comparação

entre Bocage (eu poético) e Camões (destinatário). Todo o texto se organiza em torno do paralelismo entre o sujeito e a figura de Camões e se desenvolve dentro das linhas de um certo paralelismo formal. Nas quadras, a cada grupo de dois versos corresponde um período lógico e um traço de afinidade entre o sujeito e Camões. Na segunda quadra, esse aspecto é sublinhado pela repetição anafórica de *como tu*. Esse paralelismo é quebrado no primeiro terceto (o sintagma como tu já não surge na posição privilegiada do início do verso e encontramos um período de três versos em vez de dois. No último terceto a posição do *eu* modifica-se, passa a ser de inferioridade, sendo esse aspecto reforçado pela apóstrofe e pelo paralelismo quase perfeito entre os dois últimos versos (Almeida, 1986: 46).

Tal como a vida de Camões, a de Bocage é tormentosa e turbulenta. Bocage compara a sua vida, o seu destino, com o de Camões no que respeita à separação da pátria da qual esteve afastado quatro anos. Assim como Camões, também, Bocage sofreu a *Saudade* da pátria bem como a grande miséria e sofreu a *Saudade* da amada distante. Bocage projecta em Camões as suas angústias e desgraças.

“Como tu, junto ao Ganges sussurrante  
Da penúria cruel no horror me vejo;  
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,  
Também carpindo estou, saudoso amante.”

No entanto, Bocage afirma sentir-se diferente de Camões no que respeita ao talento ao qual ele chama os dons da natureza.

“ Se te imito nos transes da ventura,  
não te imito nos dons da natureza.”

A poesia de Bocage é o reflexo de uma vida agitada e tumultuosa, predominando a indisciplina moral, o amor frenético e a associação entre a poesia nocturna e a morte. Jacinto Prado Coelho chega a chamá-lo o poeta do amor.

“Já a poesia de amor de Bocage apresenta situações morais mais variadas e complexas: o ‘infernai ciúme’ e a consciência do pecado são causas frequentes de angústia”

(Coelho, 1961: 15-16).

Como afirma Maria Gabriela Carvalhão Buescu, Bocage oscila entre o instinto ou pulsão de vida (*eros*) e o desejo e obsessão da morte (*thánatos*).

No poema por nós seleccionado, Bocage revela de forma notória o pendor pré-romântico em que o “ “belo-horrível” surge em toda a sua dimensão juntamente com o *topos do locus horrendus*” (Buescu, 2001: 98).

No entanto, a obra poética de Bocage em geral assume um carácter híbrido, surgindo simultaneamente características da expressão literária do Neoclassicismo e do Pré-Romantismo. Álvaro Manuel Machado, na sua obra intitulada: *As origens do romantismo em Portugal*, é mesmo tentado a afirmar que lhe parece “muito mais legítimo iniciador do romantismo em Portugal um Bernardim Ribeiro (1482- 1552) do que um Bocage” (Machado, 1979:15). E prossegue afirmando que a novela *Menina e Moça* também intitulada *Saudades*, poderá ser comparada a *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. A obra de Bernardim Ribeiro é caracterizada por uma grande liberdade de escrita, cultivando o fragmentário e fundindo prosa e poesia numa visão cósmica a que não falta a reflexão filosófica (Machado, 1979:16). Torna-se interessante, neste autor renascentista, a existência de uma fusão implícita e espontânea entre filosofia e poesia, corroborando desta forma o nosso estudo.

Por ser um poema da *Saudade* da pátria e da *Saudade* da amada, da tristeza e da inquietação, justifica-se em pleno a inclusão deste texto no *corpus*.

## 2. Filinto Elísio

### *À glória das letras*

- 1 Insta o Tempo: daqui, de além, derriba  
De Nero o ufano bronze,  
De Máusolo a saudosa sepultura;  
C'a fouce no ar erguida,
- 5 Que só c'o fuzilar põe medo ao mármore,



Os Carlos ameaça, os Fredericos.

Vivem pouco os Heróis, que o nome fiam

De caducas estátuas:

Na longa Estrada de estendidas eras

- 10 Cem anos são um passo,  
Que o Tempo apaga c'um bater das asas  
Na disferida, lúbrica passagem.

(...)

Estremecem-se ainda as ânsias ternas

E vivem as saudades

- 15 Do deserto Mecenas, confiadas  
Às cordas venusinas.  
E o Gama inda hoje corta os mares da Ásia,  
nos arriscados lenhos voadores;

(...)

*De Nero o ufano bronze:* O imperador Cláudio adoptou Nero como seu successor. Dotado de índole extravagante, sanguinário, incendiou Roma, e praticou outras infames tropelias. (Ferreira, 1960: 220, 221).

*De Máusulo a saudosa sepultura:* Artemisa, mulher do rei Máusolo, mandou edificar-lhe um túmulo magnificante, que os antigos consideravam entre as sete maravilhas do mundo. (Ibidem: 221).

Estremecem-se ainda as ânsias ternas

E vivem as saudades

Do deserto Mecenas, confiadas

Às cordas venusinas.

Mecenas foi um político romano amigo muito pessoal de Augusto. Protegeu Horácio, nascido em Venusa; e daqui a ligação de Mecenas com as *cordas venusinas*. (Ibidem: 221).

Existe uma proximidade entre o lirismo de Filinto e o de Bocage, no que diz respeito, sobretudo à natureza ensombrada pela noite marcado pela assimilação de influências pré-românticas.

Filinto Elísio caracteriza-se por uma nova sensibilidade eivada de melancolia, de amargura e de revolta (Buescu, 2001:95) justificando deste modo a inclusão dos seus poemas no nosso trabalho.

### **I. Aos poetas lusitanos**

1 Na lira que me dás, que vate ousado  
Queres, oh douta Clio, que eu descante,  
Cujos ecos reclamem, retinindo,  
Nos lusitanos montes?

5 Louvarei, antes, o Camões sublime,  
E o bravo Gama arando ignotos mares,  
E as Nereidas nuas impelindo  
As naus que ameaça escolho.  
Mais brando sopra a avena campesina

10 O Bernardes suave e saüdoso,  
De cujo canto o plácido ribeiro,  
Enamorado, pára.

(...)

Um Bocage, um Targini, com Vicente,  
Correm a colher louros no Parnaso;

15 E as Musas se dão pressa a lhe enramarem  
As merecidas c'roas.

(...)

*Louvarei, antes, o Camões sublime: começa os louvores aos poetas nacionais por Camões.*

A veneração de Filinto por Camões era profunda e inteiramente louvável, demonstrativa do seu bom gosto na apreciação dos nossos autores (Ferreira, 1960: 224).

*O Bernardes suave e saudoso*: fala de Diogo Bernardes. Os qualificativos de «suave» e «saudoso» ajustam-se com rigor ao lirismo do poeta do «Lima» e das «Flores do Lima». A sua metrficação é harmoniosa, os seus temas são nostálgicos e tristonhos, corroborando e justificando o tema da nossa tese.

Também neste poema se faz sentir a admiração que Filinto Elísio sentia por Bocage.

*Um Bocage, um Targini, com Vicente*,

Targini descendia de italianos e Pedro Vicente era um clínico termal das Caldas da Rainha.

## A Bocage

1 Lendo os teus versos, numeroso Elmano,  
E o não-vulgar conceito e a feliz frase,  
Disse entre mim: “ Depõe, Filinto, a lira  
Já velha, já cansada;  
5 Que este mancebo vem tomar-te os louros  
Ganhados com teu canto na áurea quadra  
Em que ao bom Córidon, a Elpino, a Alfeno  
Aplaudia Ulisseia.”  
Rouca hoje e sem alento a minha Clio  
10 Não troa sons altivos, arrojados:  
Vai pedestre soltando em frouxo metro  
Desleixadas cantigas.  
Desceu Apolo e o coro das Donzelas  
À morada de Elmano; e esse que, outrora,  
15 Canto nos dava nome, o pôs na boca  
Do novo amado Cisne.

Como já referido em análise anterior a admiração de Filinto por Bocage era notória. Essa admiração advém de certo modo da similitude dos seus destinos. Tanto a vida de Filinto Elísio como a de Bocage foram marcadas pela pobreza, pelo desterro, reflectindo

nos seus poemas amarguras tristezas e angústias.

## IX

### Concisão sublime

(...)

1 Remontar ao sublime, há sido sempre  
O perpétuo lidar, o fito nobre  
Dos que as obras meditam, que os vindouros  
Desempõem com fruto e com agrado:

5 E o sublime quer grande e nova idéia,  
Curta, e que muito senso aperte em suma,  
Que, se inepto, por falta de baixela,  
Lanças em vasto, desbordado vaso  
A pura, activa essência concentrada,

10 O concebido sprito sublime  
Na vasteza chocalha, e se derrama;  
(.....)

Se ousas tocar as raias do sublime,  
E dos ouvidos déspota, se queres

15 Tê-los cativos a teus dignos versos;  
Mas para parco ser tesouro ajunta,  
Que sem muita lição serás verboso.  
Quanto mais ferramenta tem o Mestre,  
Mais fáceis, mais subtis prefaz as obras;  
(...)

## Ode à Pátria

(...)

- 1 E da Formosa Márcia  
Ameigou a cruíssima Saudade;  
Agora te intercedo  
Me ajudas a tecer da Pátria amada  
5 O saudoso elogio.

## III

### Ode

...

- 1 Eu, que outro sol não vejo, outra bonança,  
Que do rosto formoso  
De Márcia me não venha, única Vénus  
Que as tormentas serena  
5 Nesta minha alma erguidas, por ausências,  
Por ásperos ciúmes,  
Maior prazer senti que o navegante.  
Ele só perde a vida  
E as perigosas, pálidas riquezas;  
10 Mas que é o ouro, e a vida,  
A quem perde um mimoso olhar de Márcia?  
(...)  
Foi mais vivo o meu júbilo,  
Que vi a Márcia, longo tempo ausente,  
E a vi, quando perdida  
15 Tinha esperança de tornar a vê-la.  
Tive em meus braços Márcia,  
Quanto ia só verter saudoso pranto  
Ao tristíssimo sítio,  
Que viu nossa penosa despedida.  
20 Os ares, que enlutados

Ameaçavam lúgubres chuveiros,  
 De novo o azul vestiram  
 Cum gracioso olhar da alegre Márcia.  
 Os campos se tocaram  
 25 De novas flores e de gôsto riram.  
 O sol, que se ia pondo,  
 Nunca de nós se foi com mais Saudade.  
 Márcia, querida Márcia,  
 Que prazer que gozámos! Que ternuras,  
 30 Depois de tantas mágoas!  
 Ditoso padecer! Mágoas ditosas,  
 Que tais gostos renderam!

A poesia de Filinto Elísio caracteriza-se por uma sensibilidade própria. Está carregada de amargura, de tristeza e melancolia. Marcada pela intensidade das suas vivências pessoais, carregadas de desencanto e de desespero pela condição de perseguido pela Inquisição. Como poeta exilado, reflecte nas suas composições *Saudades* da pátria.

### *Ode à Saudade*

1 Se amor me desse um dia, um só momento  
 De liberdade à vista,  
 Em que a chama, no peito reprimida,  
 Possa subir aos olhos,  
 5 E deles, em faíscas derramada,  
 Incêndio atêe nos da minha amada;  
 (...)

O' Formosa Delmira, de quais astros  
 Tomaste a luz Formosa,  
 Com que acendes os ânimos mais frios?  
 10 De qual deusa o deleite,  
 Que no teu brando rosto aceso brilha,  
 Senão da deusa, das espumas filha?

(...)  
O' deusa da terníssima Saudade,  
Numen de amantes tristes,  
15 Tu, que asas dás ao leve pensamento,  
Move a alma descuidada  
De Delmira distante. Oferecida  
Terás no templo teu a minha vida.

### ***Ode ao Estro***

1 Estro, filho de Apolo, quando desces  
Do verde Pindo, sobre acesas nuvens,  
Impetuoso assaltas  
Inopinado engenho,  
5 E chama imperiosa, insana fúria  
Levantas na alma digna de teu voo.

Tu à morada olímpia arrebataste  
O cantor grego, pai da heróica tuba,  
Que Aquiles iracundo  
10 Troa, quando afadiga  
O anelante Heitor, longo dos muros  
Da emudecida Tróia descorada.

Tu lhe deste ousadia, com que olhasse  
Fito a fito o tremendo soberano  
15 Dos deuses e dos homens,  
Que só cum sobreceño,  
Quando a cólera as faces lhe roxeia,  
Abala os Céus e a Terra, empola os mares.  
(...)

Tu a Píndaro, a Alceu, ao Venusino  
20 Subiste, em tuas asas inflamadas,

Ao conselho das musas,  
Onde ávidos gostaram  
O almo licor da reservada veia,  
Que em divino transmuda o canto humano.  
(...)

*Estro, filho de Apolo:* Estro ou inspiração era filho de Apolo, deus da poesia, da música e das artes (Ferreira, 1960: 207). Estro ou entusiasmo artístico, veia poética, riqueza de imaginação. Filinto Elísio como tradutor de uma tradução de Boileau, do Tratado do Sublime de Longinus é influenciado pelo espírito elevado, pelo estro, a veemência natural que abala e move.

*Do verde pindo sobre acesas nuvens:* o estro descia do Pindo, que os mitólogos antigos consagravam às Musas. Aureolava-o a luz de Apolo.

*Morada Olímpia:* No monte Olímpo residia Júpiter e a sua corte, no cume, «morada olímpia» equivale a dizer «morada dos deuses» (Ibidem: 207).

Filinto Elísio começa por descrever as manifestações de entusiasmo. Seguidamente enumera os poetas inspirados: Homero a quem o entusiasmo o elevou ao encontro da morada de Deus. Refere ainda Virgílio com alguns episódios da Eneida, Píndaro, Horácio e Camões.

O poeta a partir do momento que está inspirado torna-se um ser superior e divino. “Mais que homem é um nune” (Salomon, 1929:159). Esta transformação não se opera sem luta. Todo o ser físico resiste contra esta força que tende a espiritualizar o indivíduo. Esta dualidade, esta luta entre a alma e o corpo leva a pensar em Platão. Platão não identifica entusiasmo poético com entusiasmo religioso, mas compara-os muitas vezes. Poetas como Horácio, Virgílio e Ovídio ao descreverem o delírio poético, confundiram-no mais ou menos com o delírio religioso. Na Antiguidade a palavra que designava o poeta era muitas vezes a mesma que se utilizava para nomear o padre ou o profeta.

Segundo o estudo de Salomon, possivelmente a fonte de inspiração aos poemas de Filinto Elísio e de Lamartine poderão ter sido Jean-Baptiste Rousseau. (Salomon, 1929: 160).

Filinto Elísio era leitor e tradutor de J.B. Rousseau. Essas analogias à Ode a M. le



Comte du Luc foram detectadas tanto em Filinto Elísio como em Lamartine, as quais iremos transcrever:

“tuas asas inflamadas”---Filinto Elísio

...

“ tes ailes de flamme” ---Lamartine

“ces ailes de feu  
qui ravissent une âme au céleste séjour” ---J.B.Rousseau  
(Cf. Salomon, 1929 :163).

Alexandre- Marie Sané, traduz para francês a poesia de Filinto Elísio no princípio do século XIX. Sané apresenta no início do livro uma nota sobre o autor e uma introdução sobre literatura portuguesa. O tradutor francês declara Filinto Elísio como um dos melhores poetas do século XIX.

« Ce Poète encore vivant, et l’un des meilleurs du dix- huitième siècle (...) » (Sané, 1808 : I).

Toda a poesia de Filinto Elísio reflecte uma grande intensidade emocional, carregada de entusiasmo, de revolta, sofrimento, melancolia, tristeza e *saudade*.

### 3. – Almeida Garrett

Estes Sítios!

- 1 Olha bem estes sítios queridos,  
Vê-os bem neste olhar derradeiro...  
Ai! o negro dos montes erguidos,  
Ai! o verde do triste pinheiro!
- 5 Que saudade que deles teremos...  
Que saudade! ai, amor, que saudade!  
Pois não sentes, neste ar que bebemos,

No acre cheiro da agreste ramagem,  
Estar-se alma a tragar liberdade  
10 E a crescer de inocência e vigor!  
Oh! aqui, aqui só se engrinalda  
Da pureza da rosa selvagem,  
E contente aqui só vive Amor.  
O ar queimado das salas lhe escalda  
15 De suas asas o níveo candor,  
E na frente arrugada lhe cresta  
A inocência infantil do pudor.  
E oh! deixar tais delícias como esta!  
E trocar este céu de ventura  
20 Pelo inferno da escrava cidade!  
Vender alma e razão à impostura,  
Ir saudar a mentira em sua corte,  
Ajoelhar em seu trono à vaidade,  
Ter de rir nas angústias da morte,  
25 Chamar vida ao terror da verdade...  
Ai! não, não... nossa vida acabou,  
Nossa vida aqui toda ficou  
Diz-lhe adeus neste olhar derradeiro,  
Dize à sombra dos montes erguidos,  
30 Dize-o ao verde do triste pinheiro,  
Dize-o a todos os sítios queridos  
Desta rude, feroz soledade,  
Paraíso onde livres vivemos,  
Oh! saudades que dele teremos,  
35 Que saudade! ai, amor, que saudade!

Almeida Garrett, in 'Folhas Caídas'

Quando Garrett publica Folhas Caídas em 1853 tinha 54 anos de idade, esta colectânea é o produto de uma escolha criteriosa, dizendo respeito a uma época da vida íntima, tendo estes poemas sido inspirados por um deus a quem o autor as consagrou. O

poeta parece pretender mistificar o *Ignoto Deo* a quem consagra os seus versos, envolvendo-os num manto de mistério. “Tal estética que se diria implícita é a que está referida à imaginação, àquela intensificação emocional, à sentimentalidade que o Romantismo há-de plenamente consagrar, ao aproximar-se de uma reflexão inaugurada por Kant acerca do juízo estético e do papel que aí desempenha o sentimento” (Guimarães, 2009:30).

Segundo Garrett, o poeta é louco porque aspira sempre ao impossível. As *Folhas Caídas* representam o estado alma do poeta nas variadas, incertas e vacilantes oscilações do espírito. Verifica-se esta situação de poema para poema e até mesmo ao longo do mesmo poema

Especificamente poema ‘Estes Sítios’, poderá caracterizar-se pela desilusão, tristeza e pela saudade. é o poema da despedida e da *Saudade* duma vida paradisíaca a dois que se acabou.

O sujeito poético convida o tu a olhar bem, pela última vez «os sítios queridos» em que viveram, manifestando a saudade que poderão vir a ter. A paisagem é paradisíaca, mas transfigurada pelo estado de espírito do sujeito poético, assim, o «negro dos montes» sugere um estado de espírito triste e de luto e o verde do pinheiro em vez de simbolizar a esperança, desvanece-se de tal maneira que o torna triste.

Surge uma comparação entre o espaço paradisíaco, simbolizando a pureza e a felicidade e o espaço social, simbolizando o desconcerto e a perda da candura, da inocência e do pudor.

José Gomes Ferreira (1900-1985) chega a agrupar os poemas em *Folhas Caídas* (Não te amo, Estes Sítios! E Cascais) como poemas da desilusão e da saudade (Ferreira, 1954: 37).

Por seu turno António José Saraiva (1917-1993) afirma que nas *Folhas Caídas* há uma atitude conforme com o modelo romântico, sobretudo byroniano. O herói a-social para quem o único valor é o sentimento, e condenado por este a uma grandeza demoníaca e a uma perdição que tem algo de terrivelmente sagrado (Saraiva, António José, 1962:23).

O mesmo autor acrescenta que as *Folhas Caídas* são um golpe de vento revolucionário (Idem, Ibidem).

O próprio Garrett chega a afirmar que nas *Folhas Caídas* existe uma aspiração ao «ideal» a que se opõe uma incapacidade de o realizar (Cf. Morão, 1984: 20).

A problemática de muitos poemas das *Follhas Caídas* é a do homem-poeta-anjo que aspira a um Ideal acima do que lhe é lícito- a obtenção do Céu, e que por isso será punido com as Trevas, com a Morte (Ibidem, 21).

Este poema enquadra-se perfeitamente na nossa temática por, em primeiro lugar, se caracterizar predominantemente pelo sentimento e sensibilidade, pela saudade, tristeza e desilusão. Reflete, também a busca de um ideal, inatingível, o sonho e a saudade de um “Paraíso onde livres vivemos”

No entanto, em Almeida Garrett o influxo do pensamento estético alemão não se deixa adivinhar. Será Antero de Quental que se aproximará daquilo que este designará por «germanismo».

#### 4. - Antero de Quental

##### *Das Unnennbare*

1 Ó quimera, que passas embalada  
Na onda de meus sonhos dolorosos,  
E roças c’os vestidos vapososos  
A minha frente pálida e cansada!

5 Leva-te o ar da noite sossegada...  
Pergunto em vão, com olhos ansiosos,  
Que nome é que te dão os venturosos  
No teu país, misteriosa fada!  
Mas que destino o meu! E que luz baça

10 A desta aurora, igual à do sol posto,  
Onde só nuvem pálida esvoaça!

Que nem a noite uma ilusão consinta!

Que só de longe e em sonhos te pressinta...  
E nem em sonhos possa ver-te o rosto!

[1864].

‘Das Unnennbare’ figurou nas *Primaveras Românticas*, secção Poesias diversas, (...) sem variação alguma a respeito da lição dos Sonetos Completos, onde foi incluso no segundo período (1862-66). A palavra alemã do título significa «indizível», «inefável», e António Sérgio acrescenta: “ e não vemos muito forte razão para que o autor a preferisse a inominável, que empregou alhures, ou a inefável” (Sérgio, 1943: 168).

‘Das Unnennbar’, segundo a distribuição levada a cabo por António Sérgio foi colocado entre os que exprimem o desejo de evadir-se. Predomina um sentimento pessimista, um mundo indefinido, longínquo e vago. Exprime o desejo de evasão. O poeta luta entre o ideal e o real, sonho e a realidade, onde se poderá encontrar uma fusão da temática da traição amorosa com a da traição da vida. Como afirma Maria Manuela Gouveia Delille, no seu estudo “*A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (De 1844 A 1871)*”, “em relação à temática da traição, (...) ela ocupa, dentro da obra global de Antero, um lugar de relevo” (Delille, 1984: 189). Ainda sobre esta temática a autora esboçou um estudo comparativo entre Antero e Heine. A autora fala de afinidades psicológicas e estéticas entre Antero e o autor do *Intermezzo*. Não se limitando à imitação mais ou menos livre da lírica de Heine, Antero- seguindo o seu próprio pendor filosófico e pessimista- tende a generalizar a traição, a vê-la essencialmente como uma traição da existência ou do universo (Delille, 1984: 189).

A leitura que Antero faz da arte transporta em si uma visão mais optimista, considerando-a “a única coisa que ainda podia fazer saltar nos peitos todos os corações capazes de nobremente baterem por alguma coisa boa e bela”, acrescentando que “quem crê na Arte crê no belo, no bom, isto é no Amor e em Deus, e com estes elementos pode tudo perder-se mil vezes, que mil vezes será tudo salvo” (Antero de Quental, 1989: pp.15-6).

Desde *Primaveras Românticas*, a obra de Antero de Quental enraíza nos modelos literários de Lamartine, Victor Hugo e, secundariamente, Heine e Baudelaire, em paralelo com o modelo ideológico de Hegel (Machado, 1996: 80). Não podemos deixar de mencionar a influência das ideias da «Filosofia do Inconsciente» de Hartmann, um

discípulo de Schopenhauer como o próprio Antero refere numa carta a Oliveira Martins (Antero de Quental, 1989: p.347).

Antero abre caminho para a Poesia metafísica nova em Portugal, sobre o qual Fernando Pessoa afirmou: “Com Antero de Quental se fundou entre nós a poesia metafísica, até ali não só ausente, mas organicamente ausente na nossa literatura” (Pessoa, 1986: pp.182-3).

Na obra de Leonel Ribeiro dos Santos, intitulada “*Antero de Quental Uma Visão Moral do Mundo*”, no capítulo Poesia e Filosofia em Antero de Quental, o autor refere que Fernando Pessoa lia a poesia anterior como uma “poesia metafísica” (Cf. Santos, 2002:15), em *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, escreve: “Não nos espantemos, que uma coisa é o poeta a outra o filósofo ainda que sejam a mesma .” (Fernando Pessoa, 1994:41). Leonel Santos acrescenta que recentemente Nuno Júdice, corroborando a declaração de Antero de que nele o filósofo se exprimiu largo tempo através do canto do poeta, vê no preferencial cultivo da forma poética do soneto sintoma do espírito essencialmente filosófico (Cf. Santos, 2002: 15). Nuno Júdice aproxima Antero do seu contemporâneo Nietzsche.

No entanto, nem sempre esta questão da relação entre poesia e filosofia em Antero de Quental foi interpretada de forma linear.

Há, outras vozes que afirmam existir a persistência de um conflito no espírito de Antero, entre, por um lado, as exigências racionais do filósofo e, por outro, o sentimento do poeta. Sobre esta questão Oliveira Martins declara:

Na luta entre o pensamento de estóico e a imaginação metafísica, o seu espírito atribulado não conseguiu manter o equilíbrio, porque as suas exigências de crítico e filósofo(...) contrariavam ou contradiziam as suas visões de poeta. À maneira que a inteligência se lhe cultivava, que o saber lhe crescia, que a experiência o educava com mais de um caso doloroso ou apenas triste- apurava-lhe a imaginação até ao ponto de ver claramente o que para o comum dos espíritos são apenas concepções do entendimento abstracto. A sua poesia despe-se então de acessórios: não há quase uma imagem; há apenas linhas, mas essas linhas de estátuas incorpóreas têm uma nitidez dantesca (Oliveira Martins, 1984: LXXVII).

António Quadros escreve que foi com Antero que entrou na cultura portuguesa moderna a poesia filosófica (Cf. Santos, 2002: 16) tendo a sua poesia reflexos das leituras de Kant, Hegel e Hartmann, nomeadamente no que respeita ao vocabulário difícil e

poeticamente árido. Sem dúvida que esta relação intercultural luso-alemã e a convergência reintegradora entre poesia e filosofia constitui um momento de alto relevo para o nosso estudo comparativo.

António Quadros chega à conclusão de que é impossível isolar, no espírito e na obra de Antero, a dimensão poética da dimensão filosófica, impossibilitando assim, de atribuir o primado à poesia ou à filosofia (Quadros, 1991: 549).

Antero confessa que sempre foi a inquietação do filósofo, a indagação da Verdade, o que o moveu, mesmo enquanto poeta.

Em Cartas, II, Antero escreve:

Nos mesmos poetas, era o fundo mais do que a forma que me atraía. Mas, na minha impaciência, na minha impetuosidade, saltava dali e a linguagem abstrusa, o formalismo, a extraordinária abstracção de Hegel não me assustavam nem repeliam; pelo contrário: internava-me com audácia aventureira pelos meandros e sombras daquela floresta formidável de ideias, como um cavaleiro andante por alguma selva encantada à procura do grande segredo, do grande fétiche, do Santo Graal, que para mim era a Verdade, a verdade pura, estreme, absoluta...

Era uma grande ilusão, como todos os Santos Graais: mas essa ilusão me levou gradualmente da imagem para o pensamento, fez-me sondar o que toda a alta poesia pressupõe, mas esconde tanto quanto revela, e- para quê encobrir esta minha velha e inveterada pretensão?- fez de mim um Filósofo! Um filósofo *manqué*, talvez, porque, afinal, ainda não revelei ao mundo o meu Apocalipse, nem sei se chegarei a revelá-lo (...) Mas, em todo o caso, pretensão ou realidade, o certo é que o filósofo, que por muito tempo só se exprimiu pela boca do poeta, acabou por confiscar, por absorver, por devorar o pobre poeta, e agora que este acabou, impõe-se ao filósofo (para não passar por um assassino gratuito e aleivoso) a obrigação de ser gente por si só e de falar pela própria boca. A colecção dos meus Sonetos é o testamento do pobre poeta que acabou. Entro agora numa fase nova, e tenho jurado consagrar-me daqui em diante, todo e exclusivamente, ao trabalho de coordenação definitiva das minhas ideias filosóficas e, se tanto puder, à exposição metódica e rigorosa das mesmas. Afinal, aquilo de que o mundo mais precisa, nesta fase de extraordinário obscurecimento da alma humana, é de ideias, é de filosofia- e a Poesia, voltando a adormecer nos recessos mais misteriosos do coração do homem, tem de ficar à

espera até que o novo Símbolo se desvende e novos Ideais lhe forneçam um novo alimento, lhe insuflam nova vida (...) e então voltará a cantar. O mundo (este mundo) está velho: e a Poesia só está à vontade num mundo novo, jovem, enérgico (Quental, 1989: 748-749).

A filosofia é cada vez menos reconhecida pelo seu parentesco com a ciência e cada vez mais compreendida nas suas afinidades com a arte e a poesia, como emergente de uma mesma «poesia transcendental» («Die transcendente Poesie ist aus Philosophie und Poesie gemischt. Im Grunde gefasst sie alle transcendente Functionen, und enthält in der That das Transcendentale überhaupt.») (Novalis, 1981: 536).

Para Antero o soneto era considerada a forma lírica por excelência, como sendo a expressão do lirismo do coração. Antero conjuga inteligência e sentimento e uma vez trabalhado o sentimento pela inteligência e assim sublimado em ideia, o poeta deve procurar a forma capaz de conter e exprimir essa unidade de sentimento e ideia, num todo simples, orgânico e completo, sendo o soneto a forma poética que melhor realiza isso. Encontramos esta ideia no texto de 1861 «Nota a João de Deus» (Quental, 1923: 128-136).

Ainda sobre a teoria do soneto, Antero declara que vertera neles o melhor da sua filosofia, numa carta a Carolina Michaëlis, Antero diz que não procurou intencionalmente o soneto para se exprimir poeticamente, mas que essa forma arcaica e quase caída em desuso se lhe impôs naturalmente (Quental, 1989: 748-749).

Existe ainda um testemunho de Oliveira Martins que realça a simbiose de sentimento e ideia na poética pessoal de Antero:

Antero é sabiamente um poeta na mais elevada expressão da palavra; mas ao mesmo tempo é a inteligência mais crítica, o instinto mais prático, a sagacidade mais lúcida, que eu conheço. É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente; sente o que pensa. Inventiva e crítica. Depois, por um movimento reflexo da inteligência, dá corpo ao que criticou, e raciocina o que imaginou. [...] Antero de Quental não faz versos à maneira dos literatos : nascem-lhe, brotam-lhe da alma como soluções e agonias. Mas, apesar disso, é requintado e exigente como um artista: as suas lágrimas hão-de ter o contorno de pérolas, os seus gemidos hão-de ser musicais. As faculdades artísticas geradoras da estatuária e da sinfonia são as que vibram na sua alma estética. A noção das formas, das linhas e dos sons possui-a num grau eminente: não já assim a da cor, nem a da composição. Aos quadros chama painéis com desdém e por isso mesmo tem horror à descrição e ao pitoresco. É



artista no que a alma contém de subjectivo. A sua poesia é escultural e hierática, e por isso fantástica. É exclusivamente psicológica e dantesca: não pode pintar, nem descrever: acha isso inferior e quase indigno. (Martins, 1984: LXVII).

Não podemos deixar de realçar a grande proximidade entre a poesia e a filosofia na obra de Antero. O poeta entendia a poesia não como puro culto da forma, como cultivo da «arte pela arte» mas sim a poesia com uma missão revolucionária, uma poética comprometida com o destino moral da Humanidade, reconhecendo o carácter filosófico dos sonetos.

Meti neles [nos últimos sonetos] o melhor da minha Filosofia, à espera do dia em que a possa desenvolver largamente e em boa prosa (Quental, 1989: 802).

Como afirma Leonel Ribeiro dos Santos, tal como para Schiller e Schelling, também, para Antero a poesia constitui o saber originário da humanidade e é dela que se alimenta a especulação ao longo da história. A poesia antecipa a filosofia e a ciência e antes que o pensamento indague algo, já o coração o adivinhou ou o sentimento o presentiu (Santos, 2002: 38).

Ao longo da nossa pesquisa encontramos analogias entre o ponto de vista de Schiller e de Antero no que respeita à poesia. Em *O Sentimento da Imortalidade*, Antero expõe as suas ideias relativamente à antecipação da poesia relativamente à filosofia e à ciência, “o que é ciência foi já poesia: o sábio foi já cantor: o legislador poeta: e a evidência, uma adivinhação, um admirável palpito, cujas profundas conclusões são ainda o espanto, e porventura o desespero das mais rigorosas filosofias.” (Quental, 1973: 248) antecipadamente já Schiller nas *Cartas sobre a Educação Estética* (9ª carta) afirmara: «Antes que a verdade difunda a sua luz vitoriosa nas profundezas dos corações, a força poética capta já os seus raios e os cumes da humanidade resplandecerão, mesmo se nos vales ainda reinam as trevas da noite» [«Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fangt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Talern liegt»] (Schiller, 1989: 594).

Em suma a derradeira mensagem de Antero prende-se com uma procura incessante da virtude, da santidade, da renúncia ao egoísmo, do Bem (Cf. Santos, 2002: 47).

*Saudades Pagãs*

**I**

- 1      Visões! Sonhos antigos !  
          Quando a Terra,  
          Na inocência primeira de seus anos,  
          Entre flores dormia... e era seu berço  
          O seio de mil deuses! Quando a vida  
5      No coração dos homens sem esforço,  
          Se abria como um lotus, todo cheio  
          Dos raios do luar e dos segredos  
          Do vaporoso espírito das noites!  
          (...)
- 10     Saía então da Terra um grande espírito:  
          Havia em tudo uma expressão profunda:  
          Nem era muda a vastidão do mundo.  
          Como um canto que fere as cordas todas  
          D'uma harpa sonora, uma mesma alma  
15     Através do Universo ia acordando,  
          Em peito, árvore, pedra, e céu e onda,  
          As mil notas, diversas mas cadentes,  
          D'uma mesma harmonia \_\_\_ o hino da Vida!  
  
          (...)

Maria Manuela Gouveia Delille, no seu estudo “*A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (De 1844 a 1871)*”, relata a presença e a influência de Heine na obra de Antero de Quental, chegando a analisar na lírica de Antero do último período de Coimbra, a forma de tratamento dado ao motivo heiniano dos deuses exilados (Delille, 1984: 197).

A autora no subcapítulo ‘O exílio dos deuses ‘ relata o surgimento deste poema em cinco partes, inicialmente intitulado *o desterro dos deuses* e publicado pela primeira vez no número 92, de 14 de Janeiro de 1865, de o Século XIX, com dedicatória a Anselmo de

Andrade. Em 1866, na revista *O Instituto* (vol.XIII, nº3, pp. 64-67), surge o poema com o mesmo título, com ligeiras variantes e acrescentamentos.

Mais tarde em 1872, Antero insere na colectânea *Primaveras Românticas*, com algumas variantes e o novo título de *Saudades pagãs*, a versão publicada em *O Instituto*.

Ainda sobre esta longa composição Feliciano Ramos refere “a poesia *Saudades pagãs*, cheia de movimento, de vida, de amor à terra, e amplamente vivificada pela alegria luminosa e pela cor, contém uma bela profissão de helenismo, e nisto reflecte uma atitude renovadora e sadia, diametralmente oposta à feição lúgubre da poesia ultra-romântica” (Ramos, 1933: 133).

Existe, também, um breve comentário de António Sérgio (Sérgio, 1984:249) sobre este poema, a quem os versos de Antero trazem à ideia, por um lado, Leconte de Lisle “no luminoso elogio das divindades gregas” por outro, Victor Hugo e Michelet “na parte profética e na exaltação da vida”. António Sérgio refere o sentimento de hostilidade ao Cristianismo em Leconte de Lisle e Antero, considerando no primeiro como saliente e intensíssimo enquanto que em Antero mal se vislumbra.

Maria Manuela Gouveia Delille, refere o poema *Saudades pagãs* ser um dos marcos importantes na recepção da poesia de Heine em Antero. O motivo dos deuses exilados é um motivo recorrente na lírica e na prosa de Heinrich Heine.

Tal como o título original – O desterro dos deuses- indica, também o longo poema de Antero trata o motivo do exílio dos deuses (Delille, 1984: 200). Apesar de várias analogias com Heine, existem também diferenças muito significativas, nomeadamente o tom declamatório, enfático e profético que Antero deixou representado nos seus versos.

Como exemplos das analogias com Heine poderemos mencionar logo na primeira estrofe a referência à flor de lótus, apaixonada pelos raios de luar, para exprimir o estado ideal de comunhão entre o homem e a natureza nesse mundo antigo.

<<(…) Quando a vida  
No coração dos homens, sem esforço,  
Se abria como um lotus, todo cheio  
Dos raios do luar e dos segredos  
Do vaporoso espírito das noites!>>

(Primaveras Românticas, p. 213)

A terceira, quarta e quinta partes do poema referem o tempo presente, caracterizado como um tempo onde predomina a tristeza, a escuridão, a solidão e o exílio, predominando nelas o tom elegíaco.

Encontramos ainda outra analogia com Heine na referência à deusa Diana - *Die Göttin Diana*, que incarna a dor pelo exílio dos deuses pagãos:

«(...) Entre as florestas,  
Quando o vento do Inverno bate os ramos,  
Há, pelo horror da noite, um choro escuro,  
E uma voz dolorosa ao longe ulula...  
É Diana, a formosa, a casta, a ingénua,  
Ferida, e os pés em sangue das urzes,  
Que vaga douda e corre pelas selvas  
Chamando em vão os deuses foragidos»»

(Primaveras Românticas, p.218 )

Na quinta parte o poeta faz a descrição da sorte vária dos deuses durante o longo exílio ou cativo.

«(...) Outros, fugidos,  
Nas montanhas aéreas do horizonte  
Nas nuvens do sol posto, passam tristes,  
Lançando à terra um olhar de mágoa...»»

(Primaveras Românticas, p.219 )

Estes poemas fazem recordar o poema de Heine *Die Götter Griechenlands*, em que os deuses se apresentam ao poeta sob a configuração de nuvens brancas e fugidias.

A sexta parte é dirigida para o futuro. Num processo discursivo dialéctico- depois de ter contraposto ao esplendor luminoso do antigo mundo pagão (primeira e segunda parte) a tristeza e escuridão desértica do presente, onde apesar de tudo os deuses expulsos e refugiados no seio da natureza conservam a sua grandeza e dignidade-, o poeta-vate, intérprete dos presságios que se vão avolumando, afirma triunfante o regresso iminente dos deuses e prevê a apoteose imensa que os espera (Cf. Delille, 1984: 203).

No poema de Antero a temática do exílio e regresso dos deuses pagãos parece ser um meio de anunciar a ressurreição das crenças panteístas, o despertar de uma nova vida mítico-religiosa, em que se restabelece a antiga e plena comunhão do ser humano com a natureza.

Este poema, *Saudades pagãs*, inicialmente intitulado *o desterro dos deuses*, é um poema onde predomina o tom elegíaco, referindo o tempo presente abundante de tristeza, de solidão e exílio ao mesmo tempo simbolizando um ideal de vida em plena comunhão com a natureza.

## 5. - Teixeira de Pascoaes

Quer a obra poética quer a doutrinação confirma a construção de sentimentos, ou seja a (re) construção da *Saudade* que adquire a função de ressuscitar e vivificar a nação.

Essa concepção subjaz ou tumultua em toda a poesia de Pascoaes, desde o primeiro encontro. (Cesariny, 1986: 31) Já em «*Belo*» de 1896, Pascoaes escreve:

- 1 Sorria e entristecia num instante,  
Como se lhe tocasse, ao mesmo tempo,  
O crepúsculo da tarde e do levante.  
(...)

A saudade o alegrava e o entristecia ...  
5 É que ela faz a dor e o prazer,  
Como a mesma luz faz a noite e o dia...

Existe uma grande influência de Novalis na poesia de Pascoaes, este é considerado “o irmão sanguíneo de Novalis, e a tal ponto o será que o autor de «*Belo*» não se importa, antes ama com-fundir-se com ele nalguns dos seus aforismos<sup>123</sup>” (Cesariny, 1987: 29).

Eudoro de Sousa (1911-1987), tradutor dos aforismos, foi filósofo e professor universitário luso-brasileiro, um dos fundadores da universidade de Brasília. Os Aforismos foram publicados em 1940 na revista *Presença*.

Esta afirmação, sobre a relação entre Pascoaes e Novalis, acima citada, de Mário Cesariny, vem na sequência da preparação, por parte deste autor, de uma Antologia da obra literária de Pascoaes e dentro dela, dos seus aforismos que Cesariny extraiu de diversas obras, os quais reflectem e se confundem com os aforismos de Novalis.

Apresentando por ordem cronológica excertos da obra poética de Teixeira de Pascoaes, poderemos, em primeiro lugar, verificar e comprovar essa constante e permanente alusão à *Saudade*, bem como uma fusão entre filosofia e poesia, coincidindo plenamente o seu filosofar com o seu poetar. Definição/Reflexão e expressão influenciam-se mutuamente, constituindo inseparavelmente e harmoniosamente a resposta da sensibilidade/sentimento e da mente/ razão.

1 Ó saudade! ...Ó saudade!...  
Sombra que não há sol capaz de a desfazer,  
Ou astro que não faz nascendo a luz do dia.  
Desgosto que não muda em dor algum prazer,  
5 Ou prazer que não muda a dor em alegria,  
Eis a Saudade... a luz eterna que ilumina  
O mar da nossa mágoa onde nós navegamos...  
Quem lhe deu vida? Qual a fonte Cristalina

---

<sup>123</sup> Os Aforismos de Novalis foram traduzidos por Eudoro de Sousa e publicados na revista «*Presença*» em 1940.

Onde esta sede de infinito saciamos?...

(Sempre, 1898)

### Canção Saudosa

- 1     A Saudade vem bater,  
Vem bater à minha porta,  
Quando o luar é de lágrimas  
E a terra parece morta.
- 5     E a saudade bate, bate,  
Com o tal carinho e brandura,  
Que nem a aurora batendo  
À porta da noite escura!
- 10    Mas eu ouço-te, Saudade...  
E o silêncio é tão profundo!  
Ouço vozes, choros de alma,  
Que ninguém ouve, no mundo!
- 15    Misteriosas Imagens  
Passam, por mim, a falar...  
Bem entendo o que elas dizem,  
Bem o quisera contar!
- 20    Mas- que tragédia!-emudeço.  
Caio, de mim, sobre o Nada!  
Sou a minha própria sombra,  
Não sei onde projectada!
- E entra a saudade...Fiquei  
Como o assombro e sem voz!  
Sinto-a melhor, que senti-la  
É vê-la, dentro de nós.
- 25    Vinha com ela a tristeza  
Que a tarde espalha no ar...  
Vinha cercada de sombras  
Que andam, na terra, ao luar.
- E vinha a sombra dos Ermos,

30 Com olhos rasos de água...  
E os segredos que a noitinha  
Vem dizer a nossa mágoa.

Vinha a sombra do Marão  
Sob a lua em várias fases;  
E, o seu rosto de bronze,  
35 Trazia em véu de lilases.

Vinha a alma do Desejo,  
Toda a arder...Em volta dela,  
Giram mundos e fantasmas,  
Como em volta duma estrela.

40 Tudo o que é sonho em vigília  
No sono da Criação;  
E, entre falsas aparências.  
É a divina Aparição;

45 Tudo vem com a Saudade,  
De noite, bater-me à porta,  
Quando o luar é de lágrimas  
E a terra parece morta...

Terra Proibida (1900)

1 A Saudade é um sentimento misterioso  
Que prende a nossa vida à vida que passou,  
E que faz regressar um soveiro idoso  
À fecunda semente onde ele se criou...

(----)

5 Tu és a Eternidade, és a Perpetuação.  
Por ti, volta a ser água a água que se evapora;  
De toda a fria cinza és a ressurreição,  
Por ti, o Sol regressa à sua aurora.

(Sempre, 1902)



1 Maria há-de chamar a Vénus sua irmã...  
(...)  
É preciso ligar, fundir na mesma luz  
A alegria de Flora e a Paixão de Jesus...  
(Jesus e Pã, 1903)

1 Navios onde vai ao leme a Saudade...  
(Para a luz, 1904)

1 E Vénus, numa névoa etérea e vaporosa  
Elevou-se na luz da tarde lacrimosa.  
E para o Olimpo azul, em lágrimas, subia,  
Projectando na terra a sombra de Maria...

(...)  
(Vida Etérea, 1906)

1 Eu ouço por encanto,  
Os passos da Saudade... que às estrelas,  
Ao infinito, às nuvens se dirigem...  
(...)

Tristeza do Infinito e da Distância!

5 Santa tristeza cósmica de Deus!  
Calma tristeza ideal da eternidade!  
Tristeza do indeciso, do Princípio!  
do Vago, do Crepúsculo!...  
(As Sombras, 1907)

1 Vénus, Maria ou, antes a Saudade...  
(Senhora da Noite, 1909)

1 E a Saudade chegava a grande altura  
Do claro sol, nas asas do seu canto.  
E o sol anoitecia de ternura,  
E punha um véu de lágrimas na face.  
(Marânus, 1911)

1 «És a Virgem da eterna Renascença,  
De renascença edénica e profunda,  
Da renascença universal do Ser,  
Que em ti regressa à fonte primitiva  
5 Daquele amor divino  
Que já alumia, embora vagamente,  
Os contornos astrais dum novo mundo...»  
(Regresso ao Paraíso, 1912)

Marânus escrito em 1911, é um texto de tipo alegórico, de fôlego e estrutura épica, exaltando a Saudade revelada como a deusa portuguesa da redenção. Marânus é uma alegoria do esforço do Homem em busca da verdade metafísica, sobrevalorizando a dimensão nacionalista. (Sá, 1992: 39).

Segundo Eduardo Lourenço, o mundo de Pascoaes é um mundo poético e visionariamente saturado (...). O que ele tem que dizer é indizível, mas ele di-lo sublimemente, e redi-lo sem que a sua sublimidade redundante o diminua, como se a sua inspiração e pressa manasse, sem metáfora, de uma fonte inesgotável. (Lourenço, 1990: VII). Sensível à presença e ao mistério do Mal, Pascoaes, como os gnósticos, prefere imaginar que a “Criação” não é tanto o efeito da onipotência e da bondade de Deus mas a sua dor e a sua imperfeição, de certo modo, o seu “sofrimento”, numa clara e audaciosa transposição em termos cósmicos, da “paixão de Cristo”. (Lourenço, 1990: IX). Eduardo Lourenço interpreta a *Saudade* em Pascoaes como a quinta-essência do erotismo. *Marânus*

é como uma lírica aventura da alma solitária extasiada diante da Natureza, transtornada pelo Desejo, espécie de *Lusíadas* sem outro herói que Marânus. O autor afirma ainda que não há na nossa literatura poema mais perturbador e incandescente, poema do Desejo como forma da existência buscando desde a Origem novas formas para se encarnar em vão e nessa busca criando o que não existe e por fim o verbo escuro em que se redime da sua própria insatisfação. É a esse verbo escuro que Pascoaes chamou com nome nosso imemorial *Saudade*, pondo nele nova substância, a do mesmo Desejo transfigurado pela consciência da sua imperfeição divinamente criadora (Lourenço, 1990: XII).

Paulo Borges leva a cabo um estudo de Marânus afirmando a existência de uma correlação do tema do amor e da *Saudade*. Segundo Paulo Borges a correlação dos temas do amor e da saudade constitui uma das mais dominantes e características vertentes da cultura portuguesa, desde a poesia trovadoresca até à actualidade (Borges, 2002: 197).

Em *Pensamento Atlântico*, Borges dedica um capítulo onde desenvolve a correlação dos temas do amor e da Saudade em *Marânus*. O poema é constituído por três figuras centrais: Marânus, Eleonor, e a Pastora, que se desdobrará na Virgem da *Saudade*. O próprio autor interroga a origem destes três personagens. Parecem ser, segundo a interpretação de Borges, distintas personificações de estados, dimensões e ou criações múltiplas de um mesmo ser ou consciência. De Marânus, o sujeito central da narrativa de Pascoaes, diz-se explicitamente ser ele o criador de Eleonor e da Virgem da Saudade.

A paisagem é o lugar não tanto físico quanto anímico, da busca de Marânus, e das transmutações que se operam ao longo do penoso processo de renúncia ao *amor amante* em prol da ascensão à superior dignidade ontológica do *amor amado*, que Eleonor personifica. Marânus abandona a mulher para seguir a Deusa. Como afirma Borges são múltiplas as chaves que Pascoaes nos dá para que entendamos ser este processo interior à vida psíquica do Homem que, afinal, Marânus simboliza. (...) A Deusa é expressão do Princípio divino e também mediadora da actualização no homem de uma íntima comunhão na Verdade eterna. (Borges, 2002: 199-200).

Interrogado pela *Saudade* acerca do motivo de haver preferido o seu ser de substância psíquica ao amor carnal da Pastora, *Marânus* professa seguir no mundo o rumo do Espírito puro que em si é, o rumo do amor amado no qual a própria Pastora/ *Saudade* participa:

Marânus simboliza o homem cósmico e universal na sua concreta expressão lusíada, também a Saudade personifica a sua virgindade anímica e transcendentalizadora, particularmente espelhada na paisagem psíquica do Marão, feita de imagens da memória e também da esperança. (Borges, 2002: 203). No final de Marânus, Teixeira de Pascoaes escreve:

“Pois tudo, tudo há-de passar, enfim,  
O homem , o próprio mundo passará,  
Mas a Saudade é irmã da Eternidade.

A *Saudade* revela no poema de Pascoaes a sua natureza profunda, revela-se-nos o lugar universal da alma - onde a sensação, o sentimento e a imaginação criadora operam a conversão da consciência do múltiplo ao Uno -, na mediação vivencial que religa a individualidade empírica à universalidade atemporal do Absoluto (Borges, 2002: 212).

Para além da análise da obra, *Marânus*, Borges tem levado a cabo um apurado estudo da obra em geral de Pascoaes na vertente filosófica, o que vem corroborar de forma clara a nossa tese da existência de convergência entre filosofia e poesia.

## 6. - Manuel Alegre

Praça da Canção, [1965]

*Trova do vento que passa*

*Para António Portugal*

- 1 Pergunto ao vento que passa  
notícias do meu país  
e o vento cala a desgraça  
o vento nada me diz.
  
- 5 Pergunto aos rios que levam  
tanto sonho à flor das águas

e os rios não me sossegam  
levam sonhos deixam mágoas.

Levam sonhos deixam mágoas  
10 ai rios do meu país  
minha pátria à flor das águas  
para onde vais? Ninguém diz.

[...]

Mesmo na noite mais triste  
em tempo de servidão  
15 há sempre alguém que resiste  
há sempre alguém que diz não.

### **Soneto**

1 É preciso saber por que se é triste  
é preciso dizer esta tristeza  
que nós calamos tantas vezes mas existe  
tão inútil em nós tão portuguesa.

5 É preciso dizê-la é preciso despi-la  
é preciso matá-la perguntando  
porquê esta tristeza como e quando  
e porquê tão submissa tão tranquila.

Esta tristeza que nos prende em sua teia  
10 Esta tristeza aranha esta negra tristeza  
Que não nos mata nem nos incendeia

Antes em nós semeia esta vileza  
e envenena ao nascer qualquer ideia.  
É preciso matar esta tristeza.

Praça da Canção é o título do primeiro livro de poesia publicado por Manuel Alegre. Foi escrito durante o tempo passado na prisão de Luanda e completado já em Portugal, antes da sua partida para o exílio. A impressão do livro foi levada a cabo em 1964, numa altura de grande repressão policial.

Segundo o autor:

Praça da Canção foi e é um livro incómodo.

Para a ditadura fascista do Estado Novo- porque, apesar de censurado e apreendido, nenhum outro livro de poesia teve uma tal circulação. Foi por certo o livro mais copiado, dactilografado, copiografado, musicado, cantado, declamado, passado de mão em mão.

Para as capelinhas literárias- porque Praça da Canção nasceu fora delas e de certo modo levou a poesia para a rua. Para os censores políticos e estéticos- porque trinta e tal anos depois ultrapassou a circunstância e continua a ser um dos livros de poesia mais vendidos em Portugal.

Para a cultura oficial- porque é um livro irrecuperável.

Para o autor- porque, como um dia me disse Mário Cláudio: «não lhe perdoam a Praça da Canção.»

Ainda bem. (Alegre, 24/3/1998), na apresentação de Praça da Canção.

Tanto “*Trova do vento que passa*” como o soneto “*É preciso saber por que se é triste*” fazem parte de Praça da Canção (1965), a qual na expressão de Eduardo Lourenço é o melhor *acabamento* da poesia neo-realista. (Cf. Lugarinho, 2005:74). Mário Sacramento no prefácio da obra *A Praça da Canção* chega a afirmar que Manuel Alegre é o maior poeta do neo-realismo português (Sacramento, 1975, 3ªed.: 11). Em Manuel Alegre há espontaneidade de um canto em que integra tudo o que antes dele fora ensaio, esboço ou realização parcelar e mitigada. (...) Manuel Alegre conduz o lirismo do eu ao plano de uma expressão colectiva (Ibidem).

Não só em Praça da Canção mas de uma maneira geral na obra de Manuel Alegre a História é tema e discurso, é texto e contexto, é ela que o poeta interroga e por ela que canta, é a História o seu grande manancial de material poético (Lugarinho, 2005:74).

Manuel Alegre acompanha de perto a História de Portugal, não só na sua publicação

de *Praça da Canção* (1965) mas também mesmo mais tarde em *Alentejo e Ninguém* (1996). Esta relação com a História de Portugal não só surge na sua obra mas também na sua biografia, ou seja, Manuel Alegre impõe-se pela sua oposição à Ditadura, e mesmo após o 25 de Abril continua a ser uma voz activa, um político de destaque cujo compromisso nunca se afastou da reconstrução da Democracia portuguesa.

*Praça da Canção*, foi composto sob o impacto da guerra de África, onde o autor canta a revolta e a consciência e promove o reencontro de um povo com o seu passado. O próprio título sugere um lugar tradicional onde a poesia esteve instalada: o substantivo praça, lugar de encontro e cruzamento de pessoas, de muitas vozes, seguido da qualificação da canção, a indicar que o local a ser anunciado é o da poesia, do acto de comunicar, mas cantando com toda a sonoridade necessária, característica dos antigos poetas que as vanguardas haviam afastado. (Lugarinho, 2005:75).

Parece-nos a escolha destes dois poemas ser plenamente adaptável ao nosso tema por ser o espaço onde o poeta por um lado promove o reencontro de um povo com o seu passado utilizando como veículo desse reencontro a poesia crítica e a canção relembrando os antigos poetas.

Como afirma António Quadros ao longo da sua obra, Manuel Alegre assume sempre com inteireza a sua subjectividade, mas é uma subjectividade que, a par dos seus momentos mais líricos e mais intimistas, manifesta sempre total solidariedade para com a sua ideia de pátria e para com o povo que interioriza e procura exprimir na sua realidade presente e social, ao mesmo tempo (ou cumulativamente) que no seu movimento histórico, na sua duração, no seu curso e recurso entre essência e existência (Quadros, 1989: 237).

No ano 2000 a Câmara Municipal da Amadora promoveu uma sessão evocativa dos 35 anos da publicação da *Praça da Canção*, de Manuel Alegre, com várias intervenções, entre elas a de Urbano Tavares Rodrigues, o qual evoca *Praça da Canção*, poemas musicais, ora acusadores ora fraternos e sempre iluminados por uma irrefreável valentia, denunciando o fascismo, a medíocre prepotência dos donos de Portugal, a servidão em que os pequenos rastejavam, a mordaza que os oprimia (Rodrigues, 2000: 42). “É grito de um resistente que sabe como ninguém conjugar suave lirismo e rude claridade, aventura estética e tradição” (ibidem).

O primeiro poema por nós referenciado “Trova do vento que passa” foi

considerado o mais famoso poema do livro, *Praça da canção*, tendo sido até aos nossos dias reverenciado, e num processo de recepção activa foi transferido do seu contexto e contexto (histórico) para a actualidade através da musicalização por António Portugal e cantado por Adriano Correia de Oliveira, tendo sido uma das baladas mais cantadas durante décadas em Portugal. Tal como nos poemas anteriores, repete-se aqui a denúncia do autoritarismo e a revolta contra a opressão política. Poema de Saudades, nele se retoma a sugestão trovadoresca do lamento dos ausentes: “ Pergunto ao vento que passa/ notícias do meu país [...] e o vento nada me diz”. Num doloroso discurso de saudade, esta ausência do saber, este vazio, torna-se ainda mais opressivo porque o queixume resulta do *nada dizer* (Vilhena, 2005: 107).

O estudo realizado por Pedro Fonseca intitulado: “Camões revisitado: O Hipotexto Mitopoético de Manuel Alegre” refere a apropriação de Camões por Manuel Alegre, mitopoetizando este autor a memória nostálgica expressa na cultura portuguesa a partir de Camões fazendo com que o hipotexto mitopoético de Camões fale através de si, da sua poesia intertextualizada de *Com que pena*, referindo-se à pena instrumento de escrita e à pena sofrimento por ambos sentido pelo destino social.

Manuel Alegre reapropria-se da obra de Camões, fazendo através de analogias metafóricas um paralelismo entre os desacordos do seu tempo e os desacordos do tempo camoniano, aproximando dois momentos importantes para a história social e literária portuguesa: A época da Renascença Camoniana proto-barroca do século XVI e o período do pós-modernismo (após revolução de 1974) de Manuel Alegre.



#### IV. Considerações Finais

A grande curiosidade e motivação que surgiu para este estudo comparativo, partiu da existência do dogma da incomparabilidade e intraduzibilidade de dois conceitos de sentimento.

Partimos da tese fundamental de uma construção cultural comparável de *Sehnsucht* e *Saudade*, sentimentos definidos na lógica de um pathos natural e funcionalizados na lógica de um pathos nacional a partir da situação de crise vivida nos finais do século XVII.

Ao longo da nossa investigação, acerca da história dos discursos, que constroem *Sehnsucht* e *Saudade*, pudemos ir dando resposta à pergunta sobre analogias, diferenças e possíveis correlações na evolução.

A argumentação levada a cabo por Glenn W. Most em “After the Beautiful”, depois substituído por “After the Sublime”, foi o nosso ponto de partida e de reflexão e a nossa fonte de inspiração.

Comparativamente a Niklas Luhmann, que analisa a “construção” do sentimento do amor numa perspectiva histórica, procurámos uma análise de *Sehnsucht* e de *Saudade* com a constituinte própria de uma analogia cultural no contexto da história europeia do *pathos*.

Através da análise, da evolução e da recepção do *sublime* procurámos encontrar a ligação entre este conceito e a sua função e os conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade*, tendo encontrado possível conexão em dois planos: com a situação de nação no primeiro plano e no segundo plano conexão com a lírica, adquirindo uma função de “salvamento” ou de “promessa”.

Partimos de uma análise dos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* que relacionam sentimentos, não só com a natureza universal humana, mas, também, com o colectivo nacional de diferentes épocas e seguidamente, analisámos a génese e tradição de *Sehnsucht* e de *Saudade* na história dos discursos líricos.

No nosso estudo foi realçada a importância da tradução de Nicolas Boileau que contribuiu com uma transcrição explicativa do tratado do *Sublime*, tendo-se tornado num conhecimento e acontecimento alargado à escala europeia e tornou um autor da antiguidade o fundador da modernidade estética. Realçámos de igual modo a evolução que o sublime foi sofrendo através de Edmund Burke que, foca o prazer e a dor “Joy and grief” da experiência sublime, na obra: *A Philosophical Enquiry into the origin of our*

*ideas of the Sublime and the Beautiful* (1775). Realçamos a relevância atribuída à estetização da dor e à faculdade contemplativa (Schiller) que permitem a definição de um entusiasmo triste, sob o impacto do conceito *joy of grief* e do ossianismo. A recepção activa dos cantos de Ossian nas ‘traduções’ de James Macpherson, por parte de Herder, torna-se o elemento-chave na articulação entre a História do sublime e a génese de *Sehnsucht*, ao nível do discurso filosófico e ao nível da criação poética. A transfiguração lírica do prazer da dor (*joy of grief*), nomeadamente ligada à vivência da perda, desempenha uma função primordial na transição do *sublime* retórico para o *pathos* natural num momento histórico de crise social e política. O Ossianismo contribuiu para o desenvolvimento de um ‘*pathos* nacional’ e para a ‘construção’ do sentimento nacional.

Foi no século XVIII, que na Alemanha se alcançou o triunfo do *sublime*. Na recepção do *sublime*, a variante do *sublime-pavoroso*, ou do *pathos* harmonizado com o sublime-contemplativo surgem como variantes aproximativas aos conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade*. Foi dado especial ênfase ao sublime-contemplativo em Schiller teórico, tendo dado especial realce à composição de Schiller, *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* (Schiller, 1795), onde o seu autor estabelece a dualidade entre poesia ingénuia (‘naiv’) e sentimental (‘sentimentalisch’). Foi descrita essa dualidade tendo concluído que é através da poesia sentimental elegíaca que se estabelece a analogia com a *Sehnsucht*, pois, o poeta sentimental consciente da perda da identidade original, sofrendo a pesada carga da sua consciência de um mundo antagónico, tem como função representar o ideal, de maneira a superar o antagonismo do presente e assim restaurar através do ideal a harmonia paradisíaca de uma nova Idade de Ouro. Num momento de crise, a transposição elegíaca do sentimento de perda combina-se com o sentimento original de pertença ao lugar e com o culto da memória colectiva, projectando um passado idealizado para o futuro.

O triunfo da *Sehnsucht* alcançado na Alemanha, nos finais do século XVIII e século XIX, está relacionado com um momento histórico de decadência, uma crise nacional, aquando das invasões napoleónicas e da depressão social e económica, comparativamente ao fenómeno grego da exaltação do *sublime* num momento histórico de decadência imperial.

Em Portugal vivem-se vários *traumatismos* ao longo de toda a história, sendo o próprio surgimento de Portugal como Estado, *do tipo traumático*, culminando na época

objecto do nosso estudo, ou seja o século XIX e século XX, marcada por várias crises sociais e políticas, e como resposta a estas vicissitudes os românticos, trazendo o passado para o presente, fazem da palavra e do sentimento *saudade* a ‘inspiração’, ‘salvação’ e ‘promessa’ de um futuro renovado.

Foram enfatizadas as Perspectivas Recíprocas, reproduzindo um discurso divergente do discurso tradicional de história literária nacional que defende as referidas construções como próprias do país e do povo. A nossa abordagem permite uma geografia transcultural e interliterária para desenvolver conceitos declarados originais numa determinada cultura e literatura nacional.

No contexto da história nacional alemã e no contexto da história nacional portuguesa, comparámos discursos sobre *Sehnsucht* e *Saudade* ao nível dos textos teóricos –reflexivos (Parte A) e ao nível dos textos líricos (Parte B), os quais adquirem um papel essencial de ‘salvamento’ de nações.

Definitivamente, na época a que dedicamos o nosso estudo, a poesia eleva-se à categoria do absoluto (Novalis) : a poesia é a máxima expressão de qualquer actividade produtiva ou criativa. É à poesia e só à poesia que cabe a função fundamental de recuperar a concórdia universal, de reaver a Idade de Ouro perdida, um estado de perfeita e feliz harmonia, resultado da consciência intuitiva do mundo.

Na parte B, analisámos um conjunto de poesias com referência aos conceitos de *Sehnsucht* e *Saudade*, interligando os textos líricos com a História comparada, desenvolvida na parte A.

Foi dado especial destaque à dimensão lírica na construção da identidade nacional, privilegiando a interacção entre filosofia e poesia para a construção cultural de *Sehnsucht* e *Saudade*, sentimentos valiosos que ajudam a ultrapassar momentos de crise.

Foi analisado um corpus de poesia alemã e portuguesa, com textos significativos na construção, modificação e desconstrução de *Sehnsucht* e *Saudade*, determinando fases evolutivas no campo da lírica.

## Bibliografia

### *Nota prévia*

A natureza desta tese torna uma delimitação entre bibliografia activa e passiva difícil, sobretudo no que se refere aos textos teóricos, filosóficos e poetológicos que são objecto da análise na Parte A.

A divisão em textos literários e não literários também é pouco operacional devido à produção heterogénea dos autores tratados. Para evitar duplicações desnecessárias optámos por juntar todos os autores citados numa única bibliografia.

Em casos de existência de edições de *Obra Selecta* ou *Completa*: nome do autor e da sigla utilizada **em negrito**.

**ADORNO, Theodor W. (sigla GS)**, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Ed. Rolf Tiedemann com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, Suhrkamp: Frankfurt am Main: 1977 [ed.cit. <sup>2</sup>1996].

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1967), *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina. Coimbra, (2000, 8ª edição), (12ª Reimpressão).

ALEGRE, Manuel (1965), *Praça da Canção*, cit.: 12ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000 [ed. conjunta com *id.*, (1967)]

\_\_\_ (1967) *O Canto e as Armas*, cit.: 11ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000 [ed. conjunta com *id.*, (1965)]

\_\_\_ (2007), *Doze Naus*, Lisboa: Dom Quixote.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1995): “Em busca da clarificação do conceito de identidade cultural- o caso açoriano como cobaia” in Actas do I Centenário da Autonomia dos Açores, vol. II, Ponta Delgada: Jornal de Cultura.

\_\_\_ (2004):, Identidade nacional – a doce tirania do passado“, em: Grossegesse (2004; org.), pp. 10-24

ALMEIDA, Teresa Sousa de (1986): “Apresentação”, in: Almeida Garrett, *Camões*, Lisboa: Ed. Comunicação, pp. 11- 39.

ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London / New York: Verso [ed. ampliada; <sup>1</sup>1983].

ANTUNES, Alfredo (1983): “O significado da saudade numa filosofia portuguesa”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Tomo XXXIX, pp. 13-42.

- ARISTOTLE's Theory of Poetry and fine Art, 1951, translated and with critical notes by S.H. Butcher and a new introduction by John Gassner, fourth edition, Dover Publications, INC., New York.
- ARISTOTLE-Poetics, Demetrius-On style, Longinus- On the Sublime (1963). Introduction by John Warrington, Dent: London, Everyman's Library, Dutton: New York.
- ARISTOTLE, Horace, Longinus, Classical Literary Criticism, Translated with an introduction by T. S. Dorsch, 1965, Penguin Books.
- ARISTÓTELES (2000, 6ª ed.), *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa.
- ARISTÓTELES (2004), *Poética*, Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, a edição utilizada foi a de R. Kassell, *Aristotelis de Arte Poetica Liber* (Oxford 1965, reimpr.1968), Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARISTÓTELES (2005, 2ª ed.), *Retórica*, coordenação de António Pedro Mesquita, volume VIII, Tomo I, Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior, Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa.
- AZEVEDO, José António de Sousa, (Visconde de Algés) (1871), "O Belo e o Sublime", in: revista, A América (vol.3, números 2 e 4).
- ASHFIELD, Andrew / De Bolla, Peter (1996; orgs.), *The Sublime: A Reader in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- BACHMANN- Medick, Doris (2006), Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006 (rowohlts enzyklopädie 55675), 3., neu bearb. Aufl. 2009 (polnische Übersetzung in Vorbereitung, erscheint bei Oficyna Naukowa, Warschau).
- BAILLIE, John (1747), *An Essay on the Sublime*. reed. The Augustan Reprint Society (nº 43). Introduction by Samuel Holt Monk, William Andrews Clark Memorial Library University of California, 1959.
- BAPTISTA, Maria Manuel (2003), *Eduardo Lourenço. A paixão de compreender*, Lisboa: Ed. Asa.  
 \_\_\_\_ (2004; org.) *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço*, Edições Lda –Maia.
- BARBAS, Helena (1994), *Almeida Garrett. O Trovador Moderno*, Lisboa:

- Salamandra.
- \_\_\_ (2002), *O sublime e o Belo – De Longino a Edmund Burke*, [www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/SublimeHBarbas.htm](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/SublimeHBarbas.htm)
- BARRENTO, João (1989), *Literatura Alemã, Textos e contextos (1700-1900)*, o Século XVIII, Volume I, Seleção, tradução e notas de João Barrento, Editorial Presença.
- BARTRA, Roger (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Ed. Grijalbo.
- BAUSINGER, Hermann (2000), *Typisch deutsch. Wie deutsch sind die Deutschen?*, München: C.H.Beck (2ª edição).
- BECKER, Eva D. (1966), „Heinrich Heine. Ein Forschungsbericht. 1945-1965“, *Der Deutschunterricht*, Beilage zu Heft 4 (= Forschungsberichte. Literaturwissenschaft XI).
- BENJAMIN, Walter (1999), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt / Main: Suhrkamp.
- \_\_\_ (2004) *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed., apres. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENTHIEN, Cláudia, Anne Feig, Ingrid Kasten (2000; orgs.), *Emotionalität zur Geschichte der Gefühle*, Köln.
- BHABHA, Homi K. (1990), *Nation as Narration*, London / New York: Routledge.
- BLACKBOURN, David (1999), *A Sense of Place. New Directions in German History*, The 1998 Annual Lecture of the German Historical Institute London.
- \_\_\_ (2003): “«Die Natur als historisch etablieren»: Natur, Heimat und Landschaft in der modernen deutschen Geschichte“, in: Radkau / Uekötter (2003; orgs.), pp. 65-74.
- \_\_\_ (2007): „«Über allen Wipfeln ist Unruh». Der Wald: Ein wichtiger Umwelt- und Wirtschaftsfaktor – aber auch ein Objekt der Sehnsucht“, *Das Parlament*, 48 (Nov. 2007).
- BLUMENBERG, Hans (1979), *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- \_\_\_ (1986), *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 5ª ed. citada: 2000.
- BOESCHENSTEIN, Hermann (1966), *Deutsche Gefühlskultur. Studien zu ihrer dichterischen Erscheinung*, vol. 2: 1830-1930, Berlin: Paul Haupt.
- BOHRER, Karl Heinz (1978), *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München: Hanser. 2ª ed. citada: Frankfurt / Main:

- Suhrkamp 1982.
- \_\_\_ (1981), *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt / Main: Suhrkamp.
- \_\_\_ (2001): “Warum Unvergleichbarkeit?” in: *Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 7 (Juli 2001), 55. Jahrgang.
- BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas (1674), *Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours*. Ed. cit.: *Œuvres Complètes*, (eds.) Antoine Adam / Françoise Escal, Paris : Bibl. Pléiade, 1966.
- BOLZ, Norbert (1996; org.), *Das Pathos der Deutschen*, München: Wilhelm Fink.
- BORGES, Paulo A.E. (1994): “A renascença portuguesa no neo-romantismo de Teixeira de Pascoaes – Poesia, filosofia e nacionalidade: A nova religião e o novo Deus”, em: *Religião, História e Razão da Aufklärung ao Romantismo*, Lisboa: Colibri, pp. 289-322.
- \_\_\_ (2002), *Pensamento Atlântico, Estudos e Ensaio de Pensamento Luso-Brasileiro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_ (2008), *Princípio e Manifestação Metafísica e Teologia da Origem em Teixeira de Pascoaes*, 2 vols., temas portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_ (2008), *Da Saudade como via de libertação*, Quidnovi.
- \_\_\_ (2009), “Do Labirinto da Saudade ao fio de Ariadne do Instante”, in: *Revista Colóquio/ Letras. Ensaio*, nº170, Janeiro, 2009, p. 51-58.
- BORMANN, Alexander von (1984): „Tief Verlangen nach beßrer Lust. Zu Eichendorffs Gedicht *Die Heimat. An meinen Bruder*“, em: Segebrecht (1984; org.), pp. 452- 462.
- BOUTERWEK, Friedrich (1805), *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit (Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts)*, Bd. IV, Göttingen: Johann Friedrich Römer.
- BOTELHO, Afonso / Teixeira, António Braz (1986; orgs.), *Filosofia da Saudade*, Col. Pensamento Português, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_ (1997), *Saudade, Regresso à Origem*, Colecção Razão Atlântica, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira.
- BOWIE, Andrew (1990), *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester / New York: Manchester University Press
- BRAGA, Teófilo (1984), *História do Romantismo em Portugal*, ulmeiro/ universidade, nº 6.
- BRENTANO, Clemens (1978), *Werke*, vol.I, ed. de W. Frühwald, B. Gajek, F. Kemp, München.
- BRUNO, Sampaio (1904), *O Encoberto*, Lello & Irmão- Editores -Porto -1983.

- BUESCU, Helena Carvalhão/ Duarte, João Ferreira (2000; orgs.), *ACT 1, Sublime. Tradução*, Edições Colibri, Centro de Estudos Comparatistas.
- BUESCU, Helena Carvalhão / Duarte, João Ferreira / Gusmão, Manuel (2001; orgs.), *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa: Dom Quixote.
- BUESCU, Maria Gabriela Carvalhão (2001), *Macpherson e o Ossian em Portugal. Estudo comparativo-translatológico*, Lisboa: Ed. Colibri.
- BURKE, Edmund (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ed. cit.: Oxford University Press 1990.
- CAEIRO, Olívio (1983), *Oito Séculos de Poesia Alemã*, Antologia comentada, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkean.
- \_\_\_ (1990), *Albert Vigoleis Thelen no Solar de Pascoaes*, Porto: Brasília Editora.
- CARRINGTON, Maria Cristina (2007), *Camões e D.Sebastião na Obra de Reinhold Schneider*, Edição Minerva Coimbra, CIEG / Universidade de Aveiro.
- CARVALHO, Joaquim de (1952): “Elementos constitutivos da consciência saudosa”, *Revista Filosófica*, 6, Coimbra, pp. 250-54.
- \_\_\_ (1958): “A problemática da Saudade”, *Revista de História*, nº 34, São Paulo.
- \_\_\_ (1977): “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes”, em: Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, Assírio & Alvim, 1987, pp.11- 32.
- CASEY, Edward S. (1997), *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley: Univ. of California Press.
- CESARINY, Mário (1986): “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny”, em: Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, Assírio & Alvim, 1987.
- CIDADE, Hernani (1961), *Século XIX. A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos seus Mestres*, Lisboa: Edições Ática, Colecção Ensaio.
- CIOMPI, Luc (1997), *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, Göttingen, p.67.
- COELHO, Jacinto do Prado (1961), *Poetas Pré-Românticos*, Coimbra: Atlântida.
- \_\_\_ (1977), *A Originalidade da Cultura Portuguesa*, Biblioteca Breve.
- COHN, Norman (1957), *The Pursuit of the Millennium. Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchist of the Middle Ages* [reed. 1961; 1970]. *Das neue irdische Paradies. Revolutionärer Millenarismus und mystischer Anarchismus im mittelalterlichen Europa*. Trad. de Eduard Thorsch [1ª ed., Bern: A.Francke, 1961]; com base na reed. 1970, Reinbek: Rowohlt 1988 (Posfácio de Achatz von Müller, 1988). *Na Senda do Milénio, Milenaristas Revolucionários e Anarquistas Místicos da*



- Idade Média*, Trad. de Fernando Neves e António Vasconcelos, Editorial Presença, 1981.
- COLOMÈS, Jean (1970), *Le Dialogue «Hospital das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- COSTA, Dalila L. Pereira da / Gomes, Pinharanda (1976), *Introdução à Saudade*, Porto: Lello & Irmão.
- COSTA, Fernanda Gil / Silva, Helena Gonçalves (2002; orgs.), *A ideia Romântica de Europa. Novos rumos antigos caminhos*, Lisboa: CEAE (Centro de Estudos Alemães e Europeus), Edições Colibri.
- COUTINHO, Jorge (1996), *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga: Publ. da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.
- CRUZEIRO, Maria Manuela (1997), *Eduardo Lourenço. O Regresso do Corifeu*, Notícias editorial.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira (2002), *A Construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Coleção Poliedro, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- CUNHA, José Anastácio da, «Menalca e Tyrsis» in *O Investigador Português em Inglaterra*, nº54, vol.14, Londres, 1815.
- CUNHA, Luís (2001), *A Nação nas Malhas da sua Identidade, O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*, Biblioteca das Ciências do Homem, Edições Afrontamento.
- CUNHA, Paulo Ferreira (2005), *Lusofilias – Identidade Portuguesa e Relações Internacionais*, Caixotim Edições.
- DE BOLLA, Peter (1989), *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford: Basil Blackwell.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1984), *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (De 1844 a 1871)*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- DELEUZE, Gilles (1963), *La Philosophie Critique de Kant*, Presses Universitaires de France. *A Filosofia Crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco, Edições 70.
- DELUMEAU, Jean (1992), *Une Histoire du Paradis. vol. 1: Le Jardin des délices*, Paris : Fayard. *Uma história do paraíso O Jardim das Delícias*. Tradução Teresa Perez, Terramar.

- \_\_\_ (1995), *Une Histoire du Paradis*. vol. 2: *Mille ans de bonheur*, Paris : Fayard. *Uma história do paraíso. Mil Anos de Felicidade*, Tradução de Augusto Joaquim, Terramar 1997.
- DIAS, Ana Paula (1999), *Para uma leitura de Camões, D. Branca e Romanceiro de Almeida Garrett*, Lisboa, Editorial Presença.
- DIAS, Jorge (1948), “Cultura popular e cultura superior”, em: id., *Ensaios etnológicos*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar 1961, pp. 81-95.
- \_\_\_ (1950), “Os elementos fundamentais da cultura portuguesa”, em: id., *Ensaios etnológicos*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar 1961, pp. 97-119.
- \_\_\_ (1955), “Etnologia, etnografia, ‘Volkskunde’ e Folclore”, em: id., *Ensaios etnológicos*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.
- DIEZE, Johann Andreas (1769), Von der portugiesischen Dichtkunst, in: *Geschichte der spanischen Dichtkunst*, Übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von J.A.D., Zusätze, ABTH, II, Abschnitt 5, Göttingen, pp. 525- 538.
- DROZ, Jacques (1985), *Histoire de l’Allemagne, História da Alemanha*, tradução de José Luís C. Monteiro, Coleção Saber, Publicações Europa- América, Lda.
- DUARTE, Rodrigo (1998; org.), *Belo, sublime e Kant*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DUFFY, Cian (2005), *Shelley and the Revolutionary Sublime*, Cambridge Studies in Romanticism, n° 63.
- DYE, Robert Ellis (1989): “*Selige Sehnsucht and Goethean Enlightenment*”, PMLA, vol. 104, n° 2 (March 1989), pp. 190-200.
- ECO, Umberto (2004), *História da Beleza*, título original, *Storia della Bellezza*, tradução de António Maia da Rocha, Difel.
- EICHENDORFF, Joseph (1953), *Erzählende Dichtungen, Vermischte Schriften*, Stuttgart: J.G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger.
- \_\_\_ (2001), *Sämtliche Gedichte und Versepen*, (ed.) Hartwig Schultz, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1961), *Brentanos Poetik*, München.
- \_\_\_ (1995) *Kiosk. Neue Gedichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ESPINOSA, Bento, (1992), *Ética*, Introdução e Notas de Joaquim de Carvalho, Relógio D’ Água Editores.
- FAFE, José Fernandes (1990), *Nação: Fim ou Metamorfose?*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- FANHA, José / Letria, José Jorge (2002), *Cem Poemas Portugueses do Adeus e da Saudade*

- (Seleccção, organização e introdução) Terramar.
- FARIA, Daniel (1999), *O modernismo que se tornou romântico: literatura, política e brasilidade*, Tese de Mestrado, Univ. de Brasília.
- FARIA, Daniel (2006), “Makunaima e Macunaíma. Entre a natureza e a história”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 26, nº 51, pp. 263-280.
- FELDT, Michael (1990), *Lyrik als Erlebnislyrik, Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- FERGUSON, Frances (1992), *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. New York: Routledge.
- FERREIRA, Alberto (1979), *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa / Porto: Litexa Editora. [1ª edição 1971].
- FERREIRA, Joaquim (1960), Pref. in: *Líricas e Sátiras* de Filinto Elísio, Porto: edit. Domingos Ferreira.
- FERREIRA, José Gomes (1954): “Introdução”, in: Almeida Garrett, *Folhas Caídas*, Lisboa: Portugália Editora, pp. 9 - 59.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1808), *Reden an die deutsche Nation*, Berlin.
- \_\_\_ (1971), *Werke*, Immanuel Hermann Fichte (org.), Bd. VII, *Zur Politik, Moral und Philosophie der Geschichte*, Walter de Gruyter & Co.
- FILINTO, Elísio, pseud. (1817) (Francisco Manuel do Nascimento), *Obras Completas*, [Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Século XVIII, Edição de Fernando Moreira, vols. IX, XI, de acordo com a segunda edição, Paris na oficina de A. Bobée]; reed. Braga: Ed. APPACDM Distrital de Braga, 2001.
- \_\_\_ (1941), *Poesias*, Seleccção, Prefácio e notas José Pereira Tavares, Livraria Sá da Costa-Ed.
- \_\_\_ (1960) *Líricas e Sátiras*, Pref. Joaquim Ferreira, Porto: Edit. Domingos Barreira.
- FONSECA, A. Fernandes (1998), *A Psicologia da Criatividade*, Edições Universidade Fernando Pessoa [2ª ed.].
- FONSECA, Pedro (1994): “Camões revisitado. O Hipotexto Mitopoético de Manuel Alegre”, *Hispania*, vol. 77 (3), pp. 375-83.
- FRANÇA, José-Augusto (1972), “Introdução”, em: Almeida Garrett, *Camões*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973, pp. 7-27.
- \_\_\_ (1974), *O Romantismo em Portugal. Estudos de Factos Socioculturais*, Livros Horizonte [3ª ed. 1999].

FRANK, Erwin H. (2005), “Viajar é preciso. Theodor Koch-Grünberg e a *Völkerkunde* alemã no século XIX”, *Revista de Antropologia*, vol. 48, nº 2 (2005), São Paulo, pp. 559-84.

FRÜHWALD, Wolfgang (1984a): „Die artistische Konstrution des Volktones. Zu Clemens Brentanos *Der Spinnerin Nachtlid*“, em: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 269-279.

\_\_\_ (1984b): „Die Poesie und der poetische Mensch. Zu Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht*“, em: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 381- 393.

\_\_\_ (1984c): „ Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*“, em: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 395- 407.

\_\_\_ (2001; org.), *Gedichte der Romantik*, Stuttgart: Philipp Reclam.

FREUD, Sigmund (1914), *Introdução ao Narcisismo*.

\_\_\_ (1919), „Das Unheimliche“, in: *Gesammelte Werke*, vol. XII, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, pp. 227-278.

FREYRE, Gilberto (1940), *O Mundo que o Português Criou- uma cultura ameaçada: a luso- brasileira*, Lisboa

GAGNEBIN, Jeanne-Marie (2007), “Le printemps adorable a perdu son odeur”, *Alea: Estudos Neolatinos*, 2007.

GALTON, Francis (1907), *Inquiries into Human Faculty and its Development*, [1ª ed. 1883] Ed. Kessinger Publ. 2004.

GAMA, José (1983): “Filosofia e Poesia no Pensamento de Leonardo Coimbra”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Tomo XXXIX, pp. 365-81.

GARRETT, Almeida (1825), *Camões*, Introdução de José-Augusto França, Coleção Horizonte Clássicos, Livros Horizonte 1973.

\_\_\_ (1935), *Viagens na Minha Terra*, Introdução e notas por Estanco Louro, Lisboa, Livraria Popular.

\_\_\_ (1961), *Doutrinas de Estética Literária*, Prefácio e notas de Agostinho da Silva, 2ª ed., Lisboa.

\_\_\_ (1974) *Folhas Caídas*, Círculo de Leitores, Lda.

\_\_\_ (1981) *Lírica*, Porto: Lello & Irmão.

\_\_\_ (1983), *Viagens na Minha Terra*, Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, Editorial Verbo.

\_\_\_ (1984), *Obras Completas. Portugal na Balança da Europa. Cartas íntimas*. Círculo de Leitores.

\_\_\_ (1985), *Poesias Dispersas*, Editorial Estampa.

\_\_\_ (1996), *Romanceiro*. Seleção, organização, introdução e notas de Maria Ema TARRACHA FERREIRA, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

GIL, José / CATROGA, Fernando (1996), *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, Relógio D' Água.

GIL, José (2004), *Portugal Hoje. O Medo de Existir*, Relógio D' Água.

- \_\_\_ (2009), *Em Busca da Identidade - o desnorte*, Relógio D'Água.
- GOETHE, Johann W. (2000), Obras escolhidas, volume cinco, Máximas e Reflexões, título original: *Maximen und Reflexionen*, Tradução e notas de José M. Justo, Prefácio de João Barrento, Relógio D'Água Editores.
- GOMES, Pinharanda (1976): “Saudade ou do mesmo e do outro”, em: Costa / Gomes (1976), *Introdução à Saudade*, Porto: Lello & Irmão, pp. 159-215.
- GONÇALVES, Maria Madalena (1999), Jornada de Estudos Garretianos, O Camões garrettiano, (Oxford, 26 de Novembro de 1999), in: Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt/96> .
- GROSSEGESSE, Orlando (2003): “«Ao menos, juntos morreremos...» - A construção da identidade individual e nacional em *Camões* de Almeida Garrett”, em: Monteiro / Santana (2003; org.), vol. I, pp. 303-314.
- \_\_\_ (2004; org.), «*O estado do nosso futuro*». *Brasil e Portugal entre identidade e globalização*, Berlin: edition tranvía. Verlag Walter Frey.
- \_\_\_ (2004), “Cenários do desenvolvimento sob a sombra da hiper-identidade”, em: Grossegeesse (2004; org.), pp.
- \_\_\_ (2009), “Kleine Bilder - Pequenas Imagens. Um ‘olhar alemão’ sobre Portugal?”, no âmbito do *Ciclo Portugal / Alemanha: Memórias e Imaginários*, CIEG, Universidade de Coimbra.
- GUIMARÃES, Fernando (1988; org.), *Poética do saudosismo*, Lisboa: Ed. Presença.
- \_\_\_ (1999), *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto: Lello Editores.
- \_\_\_ (2001): “Transformar a dor num poema”, in: Maria José Cantista (2001; coord.), *A Dor e o Sofrimento, Abordagens* [Actas do Colóquio Internacional realizado no âmbito do «Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura»], pp.141-147.
- \_\_\_ (2007), *Sentido e Sensibilidade do Romantismo à Actualidade*, Caixotim.
- \_\_\_ (2009), *História do Pensamento Estético em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença.
- HARTMANN, Pierre (1997), *Du Sublime (De Boileau à Schiller)* ; suivi de la traduction de *Über das Erhabene* de Friedrich Schiller, Presses Universitaires de Strasbourg.
- HEHN, Viktor, Einleitung : Deutsche Dichtung nach Schiller und Goethe (urspr.1848), in : ders *Über Goethes Gedichte*. Aus dessen Nachlaß hg.von Eduard von der Hellen, Stuttgart und Berlin 1911.
- HEGEL, G.W.F ( 1970) *Werke in zwanzig Bänden 13 Vorlesungen über die Ästhetik I Theorie* Werkausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_ (1993), *Vorlesungen über die Ästhetik, Estética*, tradução : Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa: Guimarães Editores.
- \_\_\_ (2003), *Fenomenologia do Espírito*, Tradução de Paulo Meneses, com a colaboração de Karl- Heinz Efken e José Nogueira Machado, SJ, Volume único, edição revista, 2ªedição, Editora vozes Universidade São Francisco.
- HEIDEGGER, Martin (2000), *Gesamtausgabe, III. Abteilung: Unveröffentliche*

Abhandlungen, Band 75 Zu Hölderlin- Griechenlandreisen, Vittorio Klostermann GmbH. Frankfurt am Main.

HEIDEGGER, Martin-Parte I (11ª edição 2002), Parte II (9ª edição 2002), *Ser e Tempo*, Tradução de Márcia de Sá Cavalcante, Editora Vozes, Petrópolis.

HEIDEGGER, Martin, (2005) *A Origem da Obra de Arte*, tradução de Maria da Conceição Costa, título original: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Edições 70.

HEINE, Henri (1954), “*Romantique Défroqué*” *Héroul du Symbolisme Français*, Par Kurt Weinberg, Yale University Press New Haven ( Connecticut U.S.A./ Presses Universitaires de France 108, Boulevard Saint- Germain Paris.

HEINE, Heinrich, *Livre des Chants (Buch der Lieder) Tome I Jeunes Souffrances Intermezzo Lyrique Junge Leiden Lyrisches Intermezzo*, Aubier, Éditions Montaigne, Paris.

HEINE, Heinrich (1826), *Ideen Das Buch Le Gran. Ideias. O Livro De Le Grand*. Tradução de Fernanda Mota Alves, Relógio D'Água Editores(1995).

HEINE, Heinrich (1997), *Sämtliche Gedichte*, Herausgegeben von Bernd Kortländer, Philipp Reclam jun. Stuttgart.

HEINE, Heinrich(1993) *Sämtliche Gedichte in Zeitlicher Folge*, Herausgegeben von Klaus Briegleb, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig sechste Auflage, 1998.

HELENO, José Manuel (2001), *A Experiência Sensível. Ensaio sobre a Linguagem e o Sublime*, Fim De Século.

HERDER, Johann Gottfried (1975), «*Stimmen der Völker in Liedern*», in: *Volkslieder*, Zwei Teile 1778/1779, Stuttgart.

HOFMANN, Michael (2003), *Friedrich Schiller. Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H.Beck.

HOFFMANN, Torsten (2006), *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Berlin: W. de Gruyter.

HOLMQVIST, Kenneth / Pluciennik, Jaroslaw (2002), “*A short guide to the theory of the sublime*”, *Style*, Illinois, Winter 2002.

JAESCHKE, Walter / Holzhey, Helmut (1990; orgs.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Band I, *Philosophisch-literarische Streitsachen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

JAUB, Hans Robert (1970) *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.  
JUNQUEIRO, Guerra (1896), *Pátria*, Porto: Lello & Irmão, 1978.

\_\_\_ (1892), *Os Simples*, Introdução por Maria das Graças Moreira de Sá, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2000.

JÜRGEN, Gerhard (1988), “Die sozialen Bedingungen der Entstehung von Emotionen. Eine Modellskizze”. In: *Zeitschrift für Soziologie*, pp.187-202.

KAISER, Gerhard (1988), *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*, Erster Teil, Zweiter Teil, Dritter Teil [Die Gedichte], Frankfurt/Main: suhrkamp taschenbuch materialien, 3 vols.

**KANT, Immanuel** (1764), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Nummer 17, Frankfurt / Main: Verlag Anton Hain Meisenheim 1993.

\_\_\_ (**sigla: KU**), *Kritik der Urteilskraft*, 1ª ed. 1790. Texto citado conforme a 2ª ed. 1793, ao qual segue a tradução portuguesa: *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introdução de António Marques, Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1998.

\_\_\_ (1955), *Le Jugement Esthétique*, textes choisis et traduits par Florence Khodoss, Paris: Presses Universitaires de France.

KLUSSMANN, Paul Gerhard: „Bewegliche Imagination oder die Kunst der Töne. Zu Ludwig Tiecks *Glosse*“, in: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 342-357.

KOCH, Manfred (1997): „Rilke und Hölderlin“, em: *Rilke – 70 anos depois*. Colóquio Interdisciplinar, (orgs.) Maria Teresa Furtado *et al.*, Lisboa: Colibri, pp. 193- 201.

KÖRNER, Josef (1947): “Nochmals Camoens in Deutschland », *Revue de Littérature Comparée*, 21<sup>e</sup> année, pp. 261-262.

KRAUS, Karl (1910), *Heine und die Folgen*, München.

KREUZER, Winfried (1984): “Camões in Deutschland”, in: «*Os Lusíadas*»: *Estudos sobre a projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, vol. III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, pp. 467-494.

KRUSE, Joseph A. (1979): „Einleitung“, in: Herbert Clasen (org.), *Heinrich Heines Romantikcritik. Tradition – Produktion – Rezeption*, Hoffmann und Campe. Heinrich Heine Verlag, pp. 9-18.

KUBIK, Andreas (2006), *Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht*, Mohr Siebeck.

LAITENBERGER, Hugo (1997): “*Os Lusíadas* na História da Literatura Portuguesa de Frederico Bouterwek (1805)”, em: Ludwig Scheidl (coord.), *Estudos sobre a Cultura e*

*Literatura portuguesa e Alemã. Acções Integradas Luso-Alemãs Coimbra- Würzburg*, Coimbra: Minerva, pp. 13-26.

LANHAM, Richard A. (1967), *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: University of California Press.

LEFEBVRE, Henry (1974), *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.

LOBO, António de Sousa Silva Costa, (1982), *Origens do Sebastianismo. História e Perfiguração Dramática*, Prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa: edições rolim.

LOPES, Óscar (1992): “Expressões Modernas da Saudade Portuguesa”, [Conferência proferida no Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro], em: *id.*, *A Busca de Sentido. Questões da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1994, pp. 127-157.

LOURENÇO, Eduardo (1949), (1954), «A situação do existencialismo (continuação)», in *Revista Filosófica*, nº12, Coimbra, Dezembro de 1954, pp.229-244.

\_\_\_ (1974), *Tempo e Poesia*, Porto: Inova.

\_\_\_ (1978), *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Dom Quixote, ed. cit.: 3ª ed. 1988.

\_\_\_ (1990): “Prefácio”, in: Teixeira de Pascoaes, *Marânus*, Assírio & Alvim, pp.VII- XII.

\_\_\_ (1997), *Nós como futuro*, Cadernos do Pavilhão de Portugal Expo' 98.

\_\_\_ (1998), *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva.

\_\_\_ (1999), *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva.

\_\_\_ (2001), *A Europa Desencantada. Para uma mitologia europeia*, Lisboa: Gradiva.

\_\_\_ (2005), *Heterodoxia I*, Gradiva.

LUGARINHO, Mário César (2005), *Manuel Alegre: Mito, Memória e Utopia*, Lisboa: Colibri.

LUHMANN, Niklas (1982), *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt / Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

LUKÁCS, Georg (1936), *Heinrich Heine als nationaler Dichter* (urspr.1936), in: ders., *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin (DDR) 1956.

LÜTHI, Hans Jürg (1966), *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, Bern / München: Francke.

LYOTARD, Jean-François (1984), “Answering the Question: What is Postmodernism?”, in: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington / Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.

\_\_\_ (1988), *L'Inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilée. Trad.: *O Inumano, considerações sobre o Tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Novos Rumos – Editorial Estampa, 1990 [2ª ed. 1997].

\_\_\_ (1990): “After the Sublime: The State of Aesthetics”, em: David Carroll (ed.), *The*



- States of «Theory»: History, Art, and Critical Discourse*. New York: Irvine Studies in the Humanities. Columbia Univ. Press, pp. 297-304.
- \_\_\_ (1991), *Leçons sur l'Analytique du sublime, (Kant, Critique de la faculté de juger, §§23-29)*, Paris : Éditions Galilée.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1979), *As Origens do Romantismo em Portugal*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- \_\_\_ (1986 a), *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris: Fond. Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.
- \_\_\_ (1986 b), *O Romantismo na poesia portuguesa (de Garrett a Antero)*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- \_\_\_ (1996), *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa.
- MACHADO, Álvaro Manuel / Pageaux, Daniel-Henri (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Editorial Presença, Lisboa (2ª ed. revista e aumentada).
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (1999): “La teoría de los sistemas y la historia de la literatura”, *Signa* 8, Madrid: AES, pp. 251-279.
- MARTINS, Oliveira, ( 1872, 1ªed.), *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Ed. citada: Lisboa: Guimarães Eds., 4ªedição, 1986.
- \_\_\_ (1879), *História da Civilização Ibérica*, Lisboa ??.
- \_\_\_ (1882), *História de Portugal*, Lisboa: Viúva Betrand, 2 vols. (3ª ed.); ed.cit.: Lisboa: Guimarães ed. 1972 (16ª ed.).
- \_\_\_ (1942- 12ªedição), *História de Portugal*, tomo I, tomo II, Lisboa: Livraria Editora.
- \_\_\_ (1972- 16ªedição, 1ªed. 1879) *História de Portugal*, Lisboa Guimarães Editores.
- \_\_\_ (1984), «Prefácio» à edição dos *Sonetos Completos*, in Antero de Quental, *Sonetos*, ed. organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio, Lisboa, Sá da Costa.
- MATTOSO, José (2001), *A Identidade Nacional*, Edição Gradiva.
- MAURER, Karl (1979): “Boileaus Übersetzung der Schrift «peri hypsos» als Text des französischen 17.Jahrhunderts“, em: *Le Classicisme à Rome*, (ed.) Hellmut Flashar, Genebra, pp. 213-262.
- MAUTHNER, Fritz (1897), „Heinrich Heine“, em: *id.*, *Gespräche im Himmel und andere Ketzerien*, München und Leipzig, 1914.
- MEDINA, João (2001), *Eça, Antero e Victor Hugo, Estudos sobre a cultura portuguesa do século XIX*, Centro de História da Universidade de Lisboa.
- MELIN, Charlotte Ann (2003), *Poetic Maneuvers. Hans Magnus Enzensberger and the Lyric Genre*, Northwestern University Press.
- MENDONÇA, A.P. Lopes de (1849), *Ensaio de crítica e Literatura*, Lisboa.

\_\_\_ (1855), *Memórias de Literatura Contemporânea*, Lisboa.

\_\_\_ (1860), *Scenas e Phantasias de Nossos Tempos*, Lisboa.

MEYER, Herman (1959): „Schillers philosophische Rhetorik“, em: id., *«Zarte Empirie»*. *Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1963, pp. 337-389.

MEYER, Michel (1993), *Questions de Rhétorique. Langage, Raison et séduction*. Paris : Hachette. Trad.: *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*, Edições 70, 1998.

MONK, Samuel Holt (1935), *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII Century England*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960 [rev. ed.].

MICHAËLIS de Vasconcelos, Carolina (1922), *A Saudade Portuguesa*, Lisboa: Guimarães Editores, 1996. [1ª ed. 1914]

MONK, Samuel Holt (1935), *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII Century England*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960 [rev. ed.].

MONTEIRO, Ofélia Paiva / Santana, Maria Helena (1983; orgs.), *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2 vols.

MORÃO, Paula (1984): “Apresentação crítica, Seleccção, notas e sugestões para análise literária”, em: Almeida Garrett, *Flores sem Fruto e Folhas*, Lisboa: Editorial Comunicação.

MOREAU, Pierre-François (2003), *Spinoza et le spinozisme*, PUF (Presses Universitaires de France). Trad.: *Espinosa e o Espinosismo*, Tradução de José Espadeiro Martins, Publicações Europa-América, 2004.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres (2006) “Identidade Cultural Portuguesa, espaço de autonomia e diversidade”, in: *Revista de Letras*, 5 Série II, Dezembro de 2006, Vila Real.

MOSER, Gerd (1939), *Les Romantiques Portugais et L'Allemagne*, Paris : Jouve & Cie, Éditeurs.

MOST, Glenn W. (2001): „Nach dem Erhabenen. Stationen in der Laufbahn eines Gefühls“, *Neue Rundschau*, ano 112, nº 3, pp. 125-143.

\_\_\_ (2002), “After the Sublime”, *The Yale Review*, vol. 90, nº 2, pp. 101-120.

NEHRING, Wolfgang (1997) *Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- MÜNDEL, Mark (1988), “Das fromme Lachen über den bärtigen Barbar. Indianische Geisterbilder um die Jahrhundertwende“, in: *id.* (org.), *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*, 2 vols., Frankfurt / Main: Museum für Völkerkunde, pp. 173-241.
- NETTO, Adriano Biturães (2004), *Antropofagia oswaldiana. Um receituário estético e científico*, São Paulo: Annablume.
- NEWMAN, Barnett (1990), *Selected Writings and Interviews*, New York: Knopf. Ed. cit.: Berkeley / Los Angeles: Univ. of California Press.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1886), *Jenseits von Gut und Böse ( Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft)*, Leipzig: C.G. Naumann, tradução: *Para além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma filosofia do futuro)*, Relógio D’Água, 1999.
- \_\_\_ (1896), Rhetorik „Darstellung der antiken Rhetorik“, *Nietzsches Gesammelte Werke*, Band 5, München, Musariou Verlag, 1922, pp. 415-502.
- \_\_\_ (1999) 2ª edição, *Da Retórica*. Tradução e Prefácio: Tito Cardoso e Cunha, Vega Passagens.
- NORONHA, M.T. de (1996), “Da Saudade e do Mito da Saudade (Considerações sobre o signo saudade nas suas determinações Filosóficas)”, em: *Mitos – Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. II, Zaragoza, pp. 209-215.
- \_\_\_ (2007), *A Saudade – Contribuições Fenomenológicas, Lógicas e Ontológicas*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- NOVALIS (sigla: WTB)**, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, (Eds.) Hans-Joachim Mähl / Richard Samuel, München / Wien: Carl Hanser. 1978-79, 2 vols.
- Traduções:
- \_\_\_ (1799), *A Cristandade ou a Europa*, um fragmento escrito no ano de 1799, Tradução de José M. Justo, Hiena Editora, 1991.
- \_\_\_ (1988), *Os Hinos à Noite*, prefácio e tradução Fiana Hasse Pais Brandão, Assírio & Alvim, (2ª ed., 1998).
- \_\_\_ (2006), *Fragmentos são Sementes*, Seleccção, tradução e ensaio de João Barrento, Roma Editora.
- OESTERLE, Günter *et al.* (2001; orgs.), *Erinnern und Vergessen in der Europäischen Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- O’GORMAN, Ned (2004), „Longinus’s Sublime Rhetoric, or How Rhetoric Came into It’s Own“, *Rhetorical Society Quarterly*, Spring 2004.
- OLIVEIRA, José Osório de (1931), *Geografia literária*. Coimbra: Imprensa da Universidade
- OPITZ, Alfred (1998; org.), *Differenz und Identität Heinrich Heine (1797-1856). Europäische Perspektiven im 19. Jahrhundert*, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- OTTO, Rudolf (1917), *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und*

- sein Verhältnis zum Rationalen*. Tradução cit. (João Gama), *O Sagrado*, Edições 70, 1992.
- PACHECO, Juan António / Carmelo Vera Saura (1998; orgs.), *Romanticismo europeu, Historia, poética e influencias*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- PANDEL, Hans-Jürgen (1992), Emotionalität – Ein neues Thema der Sozialgeschichte? In: Bernd Mütter/Uwe Uffelmann (Hg.): *Emotionen und historisches Lernen. Forschung – Vermittlung – Rezeption*. Frankfurt a. M., p.47-49.
- PASCOAES, Teixeira de (1896), *Belo*, in: *Belo À Minha Alma Sempre Terra Proíbida*, Assírio & Alvim, 1997.
- \_\_\_ (1911), *Marânus*, Assírio & Alvim, 1990.
- \_\_\_ (1914), *Verbo Escuro*, in: *Senhora da Noite e Verbo Escuro*, Assírio & Alvim, 1999.
- \_\_\_ (1915), *Arte de Ser Português*, Assírio & Alvim, 1991.
- \_\_\_ (1919), *Os Poetas Lusíadas*, Assírio & Alvim, 1987
- \_\_\_ (1945), *Santo Agostinho*, Assírio & Alvim, 1995.
- \_\_\_ (1988), *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_ (1999) *Senhora da Noite. Verbo Escuro*, Editora: Assírio & Alvim.
- \_\_\_ (2005), *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Antologia organizada por Mário Cesariny; edição de António Cândido Franco, Círculo de Leitores.
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1996), *O Messianismo de Teixeira de Pascoaes e a Educação dos Portugueses*, Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (sigla: OP)**, *Obra em Prosa*, prefácio, introduções, notas e organização de António Quadros, Europa-América 1986. 2 vols.
- \_\_\_ (1946), *Páginas de Doutrina Estética*, Selecção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena (2ªedição) Editorial Inquérito Limitada, Lisboa.
- \_\_\_ (1973, 2ªed.), *Páginas de Estética e de Teoria Crítica Literárias*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática.
- \_\_\_ (1994), *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Lisboa: Presença.
- PONTE, Carmo Salazar (1998), *Oliveira Martins. A História como Tragédia*, Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- POR, Peter (1997), *Die Orphische Figur, Zur Poetik von Rilkes «Neuen Gedichten»*, Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag.
- PLESSNER, Helmuth (1935/59), *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, in: id., *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 1982, pp. 7-223.
- PRUTZ, Robert E. (1847), *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*, Leipzig.

- PYRA, Immanuel Jacob (1737), *Über das Erhabene*. Mit einer Einleitung und einem Anhang mit Briefen Bodmers, Langes und Pyras, (org.) Carsten Zelle. (Trouvailles, Bd. 10), Frankfurt/Main: Peter Lang 1991.
- QUADROS, António (1982), *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, vol. I: *O Sebastianismo em Portugal e no Brasil*, Lisboa: Guimarães Editores.
- \_\_\_ (1983), *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, vol. II: *Polémica, História e Teoria do Mito*, Lisboa: Guimarães Editores.
- \_\_\_ (1986; 1987) *Portugal. Razão e Mistério*, (Livro I e II), Lisboa: Guimarães Editores.
- \_\_\_ (1989), *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Fundação Lusíada.
- \_\_\_ (1991), *Memórias das Origens Saudades do Futuro- Valores, mitos, arquétipos, ideias*. Publicações Europa-América.
- \_\_\_ (1991): “Antero de Quental, do poeta-filósofo ao poeta-religioso. A gesta, a odisseia, a peregrinação”, em: *Actas do Congresso Anteriano Internacional*, Ponta Delgada.
- QUEIRUGA, Andrés Torres (1982): “Nova aproximacion a unha filosofia da saudade”, em: Botelho / Teixeira (1986; orgs.), pp. 570-639.
- QUENTAL, Antero de (1871), *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos, ??*
- \_\_\_ (1872), *Primaveras Românticas*, Porto: Lello & Irmão, 1984.
- \_\_\_ (1923 / 26), *Prosas*, I / II, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_ (1926), *Causas da decadência dos povos peninsulares*, 8ª edição 2001, ulmeiro.
- \_\_\_ (1973), *Prosas da época de Coimbra*, Lisboa: Sá da Costa.
- \_\_\_ (1989), *Cartas I (1852-1881)*, Ed. Comunicação/ Universidade dos Açores.
- RADDATZ, Fritz J. (2ª edição 1997), *Taubenherz und Geierschnabel. Heinrich Heine. Eine Biographie*, BeltzQuadriga.
- RADKAU, Frank (2003): „Naturschutz und Nationalsozialismus – wo ist das Problem?“, in: Radkau / Uekötter (2003; orgs.), pp. 41-54.
- Radkau, Joachim / Uekötter, Frank (2003; orgs.), *Naturschutz und Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main / New York: Campus.
- RAMOS, Feliciano (1933), *Ensaio de crítica literária*, Coimbra.
- REAL, Miguel (1998), *Portugal. Ser e representação*, Algés: Difel.
- \_\_\_ (2001), *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto: Campos das Letras.
- \_\_\_ (2003), *Eduardo Lourenço. Os anos da Formação 1945-1958*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- \_\_\_ (2007), *A Morte de Portugal*, Porto: Campo das Letras.
- \_\_\_ (2008), *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa*, Quidnovi.
- REHME-IFFERT, Birgit (2001), *Skepsis und Enthusiasmus: Friedrich Schlegels philosophischer Grundgedanke zwischen 1796 und 1805*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- REINHARDSTOETTNER, Carl von (1889): “A figura poética de Camões na Alemanha”, *Círculo Camoniano*, Revista Internacional, nº1, vol.10, Porto, pp. 9-18.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (1980), *Teorias e Teses Literárias de António Pedro Lopes de Mendonça*, Coimbra.
- RIBEIRO, Orlando (1962), *Aspectos e problemas da Expansão Portuguesa*, Lisboa.
- Ricard, Robert (1956), *Histoire des Littératures, 2-Littératures occidentales*, Paris.
- RILKE, Rainer Maria (sigla: RKA)**, *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, (eds.) Manfred Engel e Ulrich Fülleborn, Frankfurt/Main: Insel 1996.
- \_\_\_ (1983) *Poemas As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, Prefácios, Selecção e Tradução de Paulo Quintela, Editorial o Oiro do dia.
- RITTER, Heinz (1974), *Novalis' Hymnen an die Nacht*, Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag.
- RODRIGUES, Ana Maria Moog (2001): “A Ética da Saudade”, em: *A Geopolítica dos Descobrimentos Portugueses*, Colóquio, Comunicações de vários autores portugueses e brasileiros, Lisboa: Fundação Lusíada.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, (2000): “Os 35 anos de *Praça da Canção*”, *Jornal de Letras*, nº786, ano XX, 15 de Novembro de 2000.
- SÁ, Maria das Graças Moreira (1992), *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.
- \_\_\_ (2004), *As duas faces de Jano Estudos de cultura e literatura portuguesas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SACRAMENTO, Mário (1975): “Prefácio”, in: Manuel Alegre, *A Praça da Canção*, Coimbra, Centelha (3ª ed., 1975), pp. 7-20.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2004), *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, Carl Hanser Verlag.
- SALOMON, Pierre (1928) : „Littérature Comparée: Le Thème de l’enthousiasme poétique dans Francisco Manuel do Nascimento et dans Lamartine“, *Biblos*, Coimbra, vol. IV, pp.156-169.

- SANE, Alexandre-Marie, trad. (1808), *Poésie Lyrique Portugaise: ou choix des Odes de Francisco Manoel, traduites en français, avec le texte en regard*, Paris: Chez Cérioux jeune, Libraire, quai Malaquai.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1994), *Pela Mão de Alice, O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Edições Afrontamento [7ª ed. 1999].
- SANTOS, Leonel Ribeiro (1994), *A Razão Sensível. Estudos Kantianos*, Lisboa: Ed. Colibri.
- \_\_\_ (2002), *Antero de Quental uma Visão Moral do Mundo*, temas portugueses, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- SARAIVA, José António (1962), “Introdução”, “Notas”, em: Almeida Garrett, *Folhas Caídas e outros poemas*, Lisboa: Livraria Clássica [2ªed.], pp. 5-23.
- \_\_\_ (1982), *A Cultura em Portugal, Teoria e História*, Livro I: *Introdução Geral à Cultura Portuguesa*, Lisboa: Livraria Bertrand.
- \_\_\_ (1984), *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Coleção Saber, Publicações Europa-América.
- SCHILLER, Friedrich (sigla: SW)**, *Sämtliche Werke*, (eds.) Gerhard Fricke / Herbert G. Göpfert, München: Carl Hanser 1959 (ed. cit. 8ª1989), vols. I-V.
- \_\_\_ (1964), *Teoria da Tragédia*. Tradução portuguesa de Flávio Meurer; introdução e notas de Anatol Rosenfeld, São Paulo: Editora Herder.
- \_\_\_ (1966) *Werke in drei Bänden, Band II*, Gerhard Fricke / Herbert G. Göpfert, München: Carl Hanser.
- \_\_\_ (1988), *Essays*, (eds.) Walter Hinderer / Daniel Dahlstrom, New York: Continuum.
- \_\_\_ (1991), *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. Tradução de Roberto Schwarz; introd. e notas de Anatol Rosenfeld, E.P.U. Ed. Pedagógica e Universitária.
- \_\_\_ (1994), *Sobre a Educação Estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_ (1997), *Textos sobre o Belo, O Sublime e o Trágico*. Tradução, introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_ (2003), *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Tradução, introd., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SCHLAFFER, Hannelore (1984): „Weisheit als Spiel. Zu Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht*“, em: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 335-341.
- SCHLEGEL, August Wilhelm / Friedrich (1969), *Athenaeum Eine Zeitschrift 1798-1800 I, II*, von, Ausgewählt und bearbeitet von Curt Grützmaker, Rowohlt 1969.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1962) *Sprache und Poetik*, (ed.) Edgar Lohner, Stuttgart: Kohlhammer.
- \_\_\_ (1963), *Die Kunstlehre*, (ed.) Edgar Lohner, Stuttgart: Kohlhammer.

- SCHLEGEL, Friedrich(1969), «Gespräch über die Poesie», *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 1798-1800, II, von, Ausgewählt und bearbeitet von Curt Grützmaker, Rowohlt, pp.153-184
- \_\_\_ (1803), *Wissenschaft der Europäischen Literatur, Geschichte der europäisch Literatur. Vorlesungen. Kritische Ausgabe*, hrsg. von E. Behler u. a.,Bd., Paderborn/München/Wien 1958.
- \_\_\_ (1825), „Nachricht von einigen seltneren italiänischen und spanischen Dichterwerken; nebst einer Charakteristik des Camöens und der portugiesischen Dichtkunst und Übersicht von den provenzalischen Handschriften zu Paris- 1803“, in: Friedrich Schlegel, *Sämmtliche Werke*, Wien.
- \_\_\_ (1962), «An Camoens» in: Friedrich Schlegel *Dichtungen (Friedrich SchlegelKritische Ausgabe seiner Werke*, Bd.V) Hrsg.v. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien, Ferdinand Schöningh.
- \_\_\_ (1972), *Schriften zur Literatur*, herausgegeben von Wolfdietrich Rasch, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- \_\_\_ (1991), *Philosophical Fragments*, trans.Peter Firchow, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHMIDT, Wolf Gerhard / Gaskill, Howard (2004), *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James MacPhersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: de Gruyter, 2 vols.
- SCHMOHL, Erika (1956), *Der Streit um Heinrich Heine. Darstellung und Kritik der bisherigen Heine-Wertung*, Marburg.
- SCHNEIDER, Manfred (1997), *Der Barbar*. München/Wien: Carl Hanser.
- SCHNEIDER, Reinhold (1954) «Ringe des Lebens. Ein Selbstporträt», *Welt und Wort*, 9. Jg., Heft 5, Mai, 157-159.
- \_\_\_ (1958) «Buch und Lebensgang», *Welt und Wort*, 13.Jg., Heft 10, Oktober.
- \_\_\_ (1978) *Der Balkon*, Aufzeichnungen eines Müßiggängers in Baden- Baden, Frankfurt, Suhrkamp.
- \_\_\_ (1984), *Portugal. Ein Reisetagebuch*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- SCHULZ, Gerhard (1996): „«Gegründet ist das Reich der Ewigkeit» - Zum Pathos von Wörtern“, em: *Das Pathos der Deutschen*, (org.) Norbert Bolz, München: Fink, pp. 111-122.
- \_\_\_ (1984): „Potenzierte Poesie. Zu Friedrich von Hardenbergs Gedicht *An Tieck*“, em: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 245-255.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (1993), *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil: 1870-1930*, São Paulo: Companhia das Letras.
- SEGBRECHT, Wulf (1984; org.), *Gedichte und Interpretationen*. Band 3: *Klassik und Romantik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- SENA, Jorge (1994), *Poesia do Século XX. De Thomas Hardy a C.V.Cattaneo*, Antologia,



- tradução, Prefácio e Notas de Jorge de Sena, Coimbra: Fora do Texto.
- \_\_\_ (1964) Estudo Prefacial, in: *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Coleção poética-brasília editora, 1ªed. 1982.
- \_\_\_ (1959), *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa.
- SÉRGIO, António (org.) (1943) in *Obras de Antero de Quental*, Edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio, volume I, Sonetos, Propriedade e Edição de Couto Martins, Lisboa.
- \_\_\_ *Obras Completas. Ensaios*, Lisboa: Sá da Costa 1974.
- \_\_\_ (1984), “Notas”, in: Antero de Quental, *Primaveras Românticas*, Porto: Lello & Irmão.
- SHAW, Philip (2006), *The Sublime*, London / New York: Routledge.
- SIMÕES, João Gaspar, (1976), *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa. Século XX*, Brasília Editora.
- SOJA, Edward W. (1989), *Postmodern Geographies: the reassertion of space in critical social theory*, London: Verso.
- STADLER, Ulrich (1990): „System und Systemlosigkeit. Bemerkungen zu einer Darstellungsform im Umkreis idealistischer Philosophie und frühromantischer Literatur“, em: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795- 1805)*, (eds.) W. Jaeschke / H. Holzhey, Hamburg 1990.
- STAËL, Germaine de (1810), *De l'Allemagne*, vol. I e II, Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
- STAHL, August von (1978), *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*, München: Winkler.
- STEDMAN, Gesa (2002): Kommentar zu *De l'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* von Germaine de Staël, *Querelles*, vol. 7, Berlin.
- STEFFEN, Hans (1967; org.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- STORCK, Wilhelm (1869), *Sämtliche Idyllen des Luis de Camoens*, Zum ersten Male deutsch von C. Schlüter und W. Storck, Münster, Adolph Russell's Verlag.
- \_\_\_ (1880-1885), *Luis' de Camoens. Sämtliche Gedichte*, 6. Bd., Zum ersten Male deutsch von W.S., Paderborn, Ferdinand Schöningh.
- 1. Band - Luis' de Camoens. Buch der Lieder und Briefe (1880).
  - 2. Band - Luis' de Camoens. Buch der Sonette (1880).
  - 3. Band - Luis' de Camoens. Buch der Elegien, Sestinen, Oden und Octaven (1881).
  - 4. Band - Luis' de Camoens. Buch der Canzonen und Idyllen (1882).
  - 5. Band - Luis' de Camoens. Die Lusiaden (1883).
  - 6. Band - Luis' de Camoens. Dramatische Dichtung (1885).

- SUBIRATS, Eduardo (2001), *A penúltima visão do paraíso. Ensaio sobre memória e globalização*, São Paulo: Studio Nobel.
- TAVARES, José Pereira (1941): “Prefácio”, em: Filinto Elísio, *Poesias*, Livraria Sá da Costa.
- TIECK, Ludwig (1833), *Tod des Dichters*, Lisboa: Editorial Aviz. 1944.
- TILL, Dietmar (2006), *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.
- TORRES, Flausino (1968), *História Contemporânea do Povo Português*, Coleção Cadernos de Hoje, vols. I, II, III.
- Trepp, Anne- Charlott (2002), Gefühl oder kulturelle Konstruktion? Überlegung zur Geschichte der Emotionen, pp. 86- 103.
- TUNNER, Erika (1984): „Die geheime heilige Geschichte des Herzens. Zu Clemens Brentanos Gedicht *Was reif in diesen Zeilen steht*“, em: Wulf Segebrecht (1984; org.), pp. 442-433.
- UEDING, Gert (1971), *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*, Tübingen: Niemeyer.
- UNAMUNO, Miguel (1941), *Por Tierras de Portugal y de España*, Madrid: Espasa – Calpe, 7ª edição 1969.
- (1912), *Do Sentimento Trágico da Vida*, Tradução de Maria do Carmo Silva, Edição Quarteto Editora 2001.
- VASCONCELLOS, José Leite (1910), *o Doutor Storck e a Literatura Portuguesa*, estudo histórico-bibliográfico, Lisboa, Academia Real das Ciências.
- VIANA, A. R. Gonçalves (1882), “Crítica a «cantes Flamencos»”, *Positivismo*, vol. IV, Porto; reimpr. in: Costa / Gomes (1976; orgs.), *Introdução à Saudade*, 1976, p.10.
- VIERLE, Andrea (2004), *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- VILHENA, Ana Maria (2005), *Manuel Alegre e a interminável busca do azul*, Lisboa: Dom Quixote.
- VORDTRIEDE, Werner (1963), *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart: Kohlhammer.
- WALZEL, Oskar (1908), *Deutsche Romantik. Eine Skizze*, Leipzig (= Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, CCXXXII).

- WANNING, Berbeli (1996), *Novalis zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- WARF, Barney and Santa Arias (2009), *The Spatial Turn, Interdisciplinary perspectives* Routledge.
- WEISKEL, Thomas (1976), *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- WELSCH, Wolfgang (1995): „Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen“, *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Stuttgart: IfA (1995/1), pp. 39-44.
- ZAJAC, Peter (2005): „Ästhetik des Schwingens - eine Antwort auf die Avantgarde-Ästhetiken des 20. Jahrhunderts?“, *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, n°. 16/2005.
- ZELLE, Carsten (1991): „Einleitung“, em: Immanuel Jacob Pyra (1737), *Über das Erhabene*, Frankfurt/Main: Peter Lang, pp. 7-35.
- \_\_\_ (1995), *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- ZIMA, Peter V. (2002), *La Négation esthétique : Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris : L'Harmattan. Trad. rev.: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- ZONS, Raimar (1996): „Ironisches Pathos. Deutschland gibt es nicht“, em: *Das Pathos der Deutschen*, (org.) Norbert Bolz, München: Fink, pp. 123-149.

