

COLEÇÃO CLAUSTRO

**MODERNIDADE DIFUSA
A RECEÇÃO HISPÂNICA
DE EUGÉNIO DE CASTRO**

Miguel Filipe Mochila



IMPrensa
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

MODERNIDADE DIFUSA
A RECEÇÃO HISPÂNICA DE EUGÉNIO DE CASTRO

Miguel Filipe Mochila

Universidade de Évora

Ficha Técnica

Título: Modernidade Difusa. A Recepção Hispânica de Eugénio de Castro

Autores: Miguel Filipe Mochila

© Os autores

Editor: Imprensa da Universidade de Évora

Coleção: Claustro

Paginação: Divisão de Comunicação da Universidade de Évora

ISBN: 978-972-778-270-3

Évora 2020

ÍNDICE

Nota	11
1. Introdução – a situação crítica de Eugénio de Castro	14
2. A história literária sob suspeita – tempo, narrativa e cânone	27
3. Uma outra história – construção de um tempo plural	33
4. Modernidade difusa – ambiguidade e unidade do modernismo	38
5. Estudos Ibéricos – para uma leitura transnacional da construção da modernidade ibérica	54
6. A receção hispânica de Eugénio de Castro – internacionalismo e aproximação ibérica	65
6.1. A receção ibero-americana de Eugénio de Castro	69
6.1.1. Rubén Darío	70
6.1.2. Eugénio de Castro na Argentina	76
6.1.3. Eugénio de Castro no resto da América hispânica	90
6.2. Eugénio de Castro em Espanha	102
6.2.1. Eugénio de Castro no contexto do modernismo espanhol	106
6.2.2. Eugénio de Castro e Miguel de Unamuno	124
6.2.3. Eugénio de Castro no contexto das vanguardas espanholas	131
6.2.4. Eugénio de Castro e o Veintisiete	144
6.2.5. A publicação de Eugénio de Castro em Espanha: outros dados	149
6.2.6. A atenção crítica à obra de Eugénio de Castro em Espanha	151
6.2.7. As viagens espanholas de Eugénio de Castro rumo à institucionalização	157
6.2.8. A ideologização da receção espanhola de Eugénio de Castro	164
7. Uma (des)construção da modernidade ibérica – a tradução de Eugénio de Castro	171
7.1. O continuum heterogéneo da modernidade ibérica	173
7.2. Uma modernidade periférica	182
7.2.1. O referente francês	186
7.3. Um Eugénio de Castro descolonial	193
7.4. Um Eugénio de Castro pós-imperial	199
8. Modernidade difusa: releitura de Eugénio de Castro a partir da sua receção hispânica	219

8.1. Eugénio de Castro moderno	219
8.1.1. O culto do novo e da autoria	228
8.1.1.1. O culto do novo e da autoria em Eugénio de Castro	240
8.1.2. Consciência institucional de Eugénio de Castro	257
8.1.3. A ação coletiva de Eugénio de Castro	270
8.1.4. Triunfo de Eugénio de Castro	276
8.1.5. Internacionalização de Eugénio de Castro	285
8.2. A outra modernidade de Eugénio de Castro	304
8.2.1. A leitura unamuniana de Eugénio de Castro	310
8.2.2. A vontade do clássico em Eugénio de Castro	331
8.2.3. Modernidade crítica e decadentismo	352
8.2.3.1. A modernidade crítica de Eugénio de Castro	363
8.2.3.2. Uma leitura comparada de Rubén Darío e Eugénio de Castro	382
9. Conclusões	406
Bibliografia	415

ÍNDICE DE FIGURAS

- 1 – Notícia de *La Época*, 15 de maio de 1923 [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 65]
- 2 – *Los raros*, Rubén Darío (1897, 1ª edição) [Biblioteca Nacional da Argentina]. [p. 70]
- 3 – *Prosas Profanas y otros poemas*, Rubén Darío (1897, 1ª edição) [Biblioteca Nacional da Argentina]. [p. 74]
- 4 – Dedicatória de «El Reino Interior» (Rubén Darío, 1897) a Eugénio de Castro [Biblioteca Nacional da Argentina]. [p. 74]
- 5 – Carta de Rubén Darío a Eugénio de Castro (7 de dezembro de 1896) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 75]
- 6 – *Belkiss*, Eugénio de Castro (Trad. Luis Berisso; Discurso preliminar de Leopoldo Lugones, 1897, 1ª edição), com dedicatória do tradutor [Biblioteca Nacional de Portugal]. [p. 78]
- 7 – Carta de Eugénio de Castro a Luis Berisso (Coimbra, 27 de fevereiro de 1897), publicada em *Atlántida* (Argentina) [Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires]. [p. 79]
- 8 – Postal de Luis Berisso a Eugénio de Castro (Buenos Aires, 16 de setembro de 1896) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra] [p. 83]
- 9 – 2ª e 3ª edições de *Belkiss* de Eugénio de Castro, na versão de Luis Berisso e com discurso preliminar de Leopoldo Lugones; Buenos Aires, 1899; Madrid, 1919 [Biblioteca Nacional da Argentina; Biblioteca Nacional de Portugal] [p. 85]
- 10 – Crítica de Rubén Darío a *Belkiss* de Eugénio de Castro, na versão de Luis Berisso (1897), publicada em *La Ilustración Sud-Americana*, a 5 de março de 1898 [Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, Argentina]. [p. 88]
- 11 – Fragmento do texto «Mi retrato» de Eugénio de Castro (*La Nación*, Buenos Aires, 7 de junho de 1925) [Biblioteca Prebisch – Banco Central da Argentina]. [p. 95]
- 12 – Fragmentos de *Sagramor* e *El Rey Galaor*, traduzidos por José Juan Tablada para a *Revista Moderna* (México, 1899) [Instituto de História Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, Buenos Aires]. [p. 97]
- 13 – *Poemas escogidos* de Eugénio de Castro (México, 1919) [Biblioteca Nacional do México]. [p. 98]
- 14 – *El anillo de Policrates* de Eugénio de Castro (trad. Samuel López; Bogotá, 1909) [Biblioteca Nacional de Portugal]. [p. 99]
- 15 – Poemas de Eugénio de Castro em *Ritos* (trad. Guillermo Valencia: Londres, 1914) [Biblioteca Nacional da Argentina]. [p. 101]

- 16 – Poemas de Eugénio de Castro publicados em *Traducciones poéticas* (trad. Ismael-Enrique Arciniegas; Paris, 1925) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 101]
- 17 – Texto de Victor Pérez Petit sobre Eugénio de Castro, em *Los Modernistas* (Montevideo, 1903) [Biblioteca Nacional da Argentina]. [p. 101]
- 18 – «A una madre» de Eugénio de Castro (Trad. M. R.; *La vida literaria*, 1899) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 107]
- 19 – Textos de Eugénio de Castro na *Revista Ibérica* (1902) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 110]
- 20 – Livros de Eugénio de Castro traduzidos por Francisco Villaespesa (*Salomé y otros poemas*, 1914; *La sombra del cuadrante*, 1915) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 111]
- 21 – «Salomé» de Eugénio de Castro traduzida por Ricardo Baeza (*Prometeo*, 1910), José María Riaza (*Por esos mundos*, 1912) e Blanco-Fombona (*Cosmópolis*, 1919) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 112]
- 22 – Carta de Eugénio de Castro a Juan Ramón Jiménez (4 de outubro de 1902) [Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer, Espanha]. [p. 116]
- 23 – Dedicatória de Eugénio de Castro a Juan Ramón Jiménez (*A Mantilha de Medronhos*, 1923) [Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer, Espanha]. [p. 117]
- 24 – Exemplar de *O Rei Galaor* comprado por Juan Ramón Jiménez e Zenobia (Portugal, 1919) [Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer, Espanha]. [p. 118]
- 25 – Carta de Juan Ramón Jiménez a John M. Fein (7 de março de 1954, Porto Rico) [Arquivo Juan Ramón Jiménez, Universidade de Porto Rico – Río Piedras]. [p. 119]
- 26 – *El rey Galaor* de Eugénio de Castro (trad. Juan González Olmedilla, 1913) [Biblioteca Nacional de Portugal]. [p. 122]
- 27 – *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* de Eugénio de Castro (Cervantes, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 122]
- 28 – *Obras de Eugénio de Castro*, vol. I [*Oaristos, Horas*] (trad. Juan González Olmedilla, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 123]
- 29 – Dedicatória de *A Sombra do Quadrante* (1906) de Eugénio de Castro a Miguel de Unamuno [Casa-Museo Unamuno, Salamanca]. [p. 127]
- 30 – Carta de Miguel de Unamuno a Eugénio de Castro (Salamanca, 28 de fevereiro de 1903) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 128]
- 31 – *Constanza* de Eugénio de Castro (Trad. Francisco Maldonado; prólogo de Miguel de Unamuno; 1913) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 130]
- 32 – Programa da Jubilação de Miguel de Unamuno, que inclui o Doutoramento *honoris causa* de Eugénio de Castro pela Universidade de Salamanca (1934) [Casa-Museo Unamuno, Salamanca]. [p. 131]

- 33 – «Eugenio de Castro» de Carmen de Burgos (*Cosmópolis*, 1921) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 132]
- 34 – Poemas de Eugénio de Castro em *Cervantes* (1918), *Grecia* (1919) e *Los Quijotes* (1918) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 134]
- 35 – Poemas de Eugénio de Castro em *Ronsel* (1924) [Biblioteca Dixital de Galicia]. [p. 135]
- 36 – «Los siete durmientes» de Eugénio de Castro em *Grecia* (1919) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 136]
- 37 – «De Toledo para el mar» de Eugénio de Castro (trad. Rogelio Buendía; *Grecia*, 1919) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 136]
- 38 – *Lusitania. Viaje por un país romántico* de Rogelio Buendía (Madrid, 1920) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 137]
- 39 – «Una visita a Eugénio de Castro en Coimbra» de César González-Ruano (*Heraldo de Madrid*, 4 de julho de 1928) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 139]
- 40 – *Un español en Portugal* de César González-Ruano (Madrid, 1928) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 140]
- 41 – «En la muerte de Eugenio de Castro» de César González-Ruano (*La Vanguardia*, 22 de agosto de 1944) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 143]
- 42 – «Júlio Dinis, poeta» de Eugénio de Castro (*La Gaceta Literaria*, 1927) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 145]
- 43 – *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Mauricio Bacarisse (Madrid, 1931) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [146]
- 44 – *Paisaje con figuras* (1956) e *Tántalo* (1960) de Gerardo Diego [Biblioteca Nacional de Espanha]. [148]
- 45 – «El aceitero» de Eugénio de Castro (Trad. Gerardo Diego, 1938) [Fundación Gerardo Diego, Santander]. [p. 149]
- 46 – «Eugenio de Castro» de Ángel Guerra (*Helios*, 1904) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 152]
- 47 – Textos de Enrique Díez-Canedo sobre Eugénio de Castro em *El Sol* (1919 e 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 154]
- 48 – Fotografia de Eugénio de Castro e Mafalda de Castro em Madrid (*La Libertad*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 157]
- 49 – Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*El Mundo Gráfico*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 159]
- 50 – Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*ABC*, 1922) [Hemeroteca digital do ABC]. [p. 159]
- 51 – *A Mantilha de Medronhos* de Eugénio de Castro (1923) [Biblioteca pessoal]. [p. 160]

- 52 - Manuscrito da conferência de Eugénio de Castro na Residencia de Estudiantes de Madrid em 1922 [Arquivo pessoal de Eugénio de Castro e Almeida, neto do escritor português]. [p. 161]
- 53 – Retrato de Eugénio de Castro em *Obras [Oaristos, Horas]* (trad. Juan González Olmedilla, Madrid, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 165]
- 54 – Fotografia de Eugénio de Castro e Eugenio d’Ors (Coimbra, 1938) [Arquivo pessoal de Eugénio de Castro e Almeida, neto do escritor português]. [p. 166]
- 55 – Carta de Maximino Correia a Manuel Machado (Coimbra, 19 de junho de 1946) [Institución Fernán González, Burgos]. [p. 170]
- 56 – *El rey Galaor*, por Francisco Villaespesa (Madrid, 1913) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 203]
- 57 – Notícia de *La Voz* (1934) sobre a Jubilação de Miguel de Unamuno e o doutoramento *honoris causa* de Eugénio de Castro [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 214]
- 58 – «Salutación y mensaje a Eugénio de Castro» de José María Pemán (*ABC*, 1938) [Heremoteca digital do ABC]. [p. 215]
- 59 – Frontispício de *Arte. Revista Internacional* (Dir. Eugénio de Castro, e Manuel da Silva Gaio; representante em França: Louis Pilate de Brinn-Gaubast) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 276]
- 60 – Carta de Manuel Bandeira a Eugénio de Castro, incluindo poemas manuscritos, à data inéditos (11 de agosto de 1913, Suíça) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 285]
- 61 – Carta de Mallarmé a Eugénio de Castro (Paris, 5 de abril de 1891) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 295]
- 62 – Carta de Maeterlinck a Eugénio de Castro (Gant, 25 de janeiro de 1894) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 296]
- 63 – Carta de Jean Moréas a Eugénio de Castro (Paris, 9 de julho de 1891) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 297]
- 64 – Carta de René Ghil a Eugénio de Castro (5 de maio de 1891) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 298]
- 65 – «Carta de Coimbra» de Eugenio d’Ors (*La Vanguardia*, 3 de julho de 1946) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 309]
- 66 – «Eugenio de Castro» de Miguel de Unamuno (*El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1907) [Casa-Museo Unamuno, Salamanca]. [p. 312]
- 67 – Poemas manuscritos de Miguel de Unamuno enviados a Eugénio de Castro (Salamanca, s/d) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. [p. 313]
- 68 – Carta de Eugénio de Castro a Miguel de Unamuno (Coimbra, 11 de março de 1905) [Casa-Museo Unamuno, Salamanca]. [p. 315]

69 – «Eugenio de Castro» de Miguel de Unamuno (*Por tierras de Portugal y de España*, 1911) [Biblioteca Nacional de España]. [p. 324]

70 – «Prólogo a “Constanza” de Eugenio de Castro (Versión castellana de Francisco Maldonado)» de Miguel de Unamuno (dactilografado; Salamanca, 1911) [Casa-Museo Unamuno, Salamanca]. [p. 325]

71 – Retrato de Eugénio de Castro por Álvaro Cebreiro (*El Pueblo Gallego*, 1924) [Biblioteca Dixital de Galicia]. [p. 406]

72 – Retrato de Eugénio de Castro por Fresno (*ABC*, 1927) [Hemeroteca Digital do ABC]. [p. 414]

NOTA

Este trabalho reproduz genericamente o texto da Tese de Doutoramento que, sob o mesmo título, defendi na Universidade de Évora em 2021, aqui em versão ligeiramente revista e corrigida, eliminando redundâncias e repetições.

Um trabalho desta dimensão e natureza não seria possível sem o suporte de um muito vasto rol de pessoas e entidades, que direta ou indiretamente lançaram e ampararam o caminho aqui aportado.

Desde logo, o Professor António Sáez Delgado e o Professor José Carlos Seabra Pereira em tudo me foram esteio, encimando sempre com a sua delicadeza, com a sua confiante paciência e com o seu exemplo intelectual e humano o horizonte desta longa e árdua viagem.

Ser-me-ia impossível realizar um tal caminho sem o apoio institucional e financeiro concedido pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da atribuição de uma Bolsa Individual de Doutoramento, que não apenas me possibilitou despender o tempo necessário à boa consecução dos objetivos a que me propus, como ainda me permitiu realizar fundamentais estadas de investigação em Madrid e em Buenos Aires, tendo em vista a consulta e levantamento de fontes em arquivos e bibliotecas de outro modo inacessíveis.

Devo muito em particular uma palavra de reconhecimento e gratidão aos Professores que integram o Curso de Doutoramento em Literatura do Departamento de Linguística e Literaturas da Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora, nas pessoas da Professora Elisa Nunes Esteves e do Professor Fernando Gomes, extensível ao Professor António Cândido Franco, à Professora Cláudia Teixeira, à Professora Carla Castro, ao Professor Luís Guerra e à Professora Cláudia Sousa Pereira, pelo alento e pela gentileza da companhia na travessia das metas intermédias desta corrida de fundo.

Agradeço igualmente ao Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, na pessoa da sua Diretora, a Professora Fernanda Mota Alves, pelo facto de ter acolhido com responsabilizadora confiança e generosidade o meu projeto, agradecimento também ele extensível a toda a vasta equipa e pessoal administrativo que compõem o CEC. Devo em particular um agradecimento muito particular a toda a equipa do *cluster* DIIA – Diálogos Ibéricos e Ibero-Americanos, do Grupo LOCUS, na pessoa da sua coordenadora, a Professora Ângela Fernandes, que me recebeu como em casa, sem reservas de idade ou condição institucional, e cujo regular contacto foi determinante no aprofundamento teórico deste meu projeto. Devo também ao CEC a possibilidade de participar em congressos internacionais, em Portugal, na Alemanha, no Brasil, em Espanha ou na Inglaterra, determinantes para avaliar e orientar os caminhos trilhados, sem os quais teria decerto este ancoradouro final um bastante mais precário sustentáculo.

Devo também um agradecimento à Universidade de Buenos Aires, na Argentina, por me ter acolhido para uma decisiva estada de investigação, orientada pela Professora Susana Cella, da Faculdade de Filosofia e Letras, bem como ao Professor Rodrigo Caresani da também

portenha Universidade Tres de Febrero, que fez a vez de guia cordial e entusiasta pelo labirinto de bibliotecas e arquivos portenhos, com salvífica generosidade.

Devo outrossim à Universidade Complutense de Madrid, em Espanha, a gratidão por me ter recebido na Faculdade de Filosofia e Letras para uma outra estada de investigação, sob a orientação sábia e gentil do Professor Juan Miguel Ribera Llopis, igualmente profícua em experiências e resultados.

Um trabalho deste teor é também o produto do cruzamento do trabalho de um vasto conjunto de gentes que delicadamente alimentam, cuidam e disponibilizam o acesso a fundos e arquivos um pouco por todo o vasto mundo ibérico e ibero-americano. Sirva de agradecimento a todas e a todos, pessoal administrativo e funcionário, o elenco das instituições que me foram mais determinantes e em que ocupei mais horas nas suas generosíssimas companhias: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Secção de Reservados); Biblioteca Nacional de Portugal; Biblioteca Nacional da Argentina; Biblioteca Nacional de Espanha; Biblioteca Nacional do México; Biblioteca Prebisch do Banco Central da Argentina; Biblioteca do Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani em Buenos Aires; Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires; Biblioteca del Congreso de la Nación da Argentina; Biblioteca de Los Maestros de Buenos Aires; Residencia de Estudiantes em Madrid; Fundação Gerardo Diego em Santander; Fundação Zenobia-Juan Ramón Jiménez em Moguer; Casa-Museu Miguel de Unamuno em Salamanca; Arquivo Juan Ramón Jiménez da Universidade de Porto Rico em Río Piedras.

Agradeço também a amabilidade e o entusiasmo com que Eugénio de Castro e Almeida, neto do autor aqui estudado, me recebeu em sua casa, permitindo-me consultar um vasto acervo de autógrafos inéditos do poeta, conservados com feliz e empenhado carinho.

Agradeço igualmente os fulcrais estímulos, em distintas fases deste percurso, do Professor Carlos Jorge Figueiredo Jorge e da Professora Maria Fernanda de Abreu.

Do mapa afetivo desta minha jornada constam as mais diversas geografias – Münster, Barceloneta, Cantoblanco, Antón Martín, Cáceres ou San Juan – onde me foi dada a fortuna de conhecer e reconhecer amigas e amigos que inscreveram em carne viva anos intensos de vigílias mentais: para a Yue, para o Sesi, para o Alberto, para a Wese, para o Diego, para o Sergio, para a Patrícia, para o Luis, para a Ana Cecília, para o Camilo e para o Joe, para a Ana, para o Jorge, para o José, para a Margarida, para o Diogo, para o Ricardo, para o António, para a Susana e para a Paula, hoje e sempre, a minha comoção, a minha amizade e a minha gratidão.

No longo e acidentado oceano aqui desbravado, e tendo-me eu visto às tantas um tanto zarolho, cruzou-se-me de permeio como por milagre uma Ilha dos Amores, que me foi e é bonança e abundância, e me tem trazido, às vezes por arrasto e às vezes a nado, mas sempre ao meu lado, a Laura, que me ensinou que o verbo de amar é laurear, e que me foi em tudo a proporção e a razão certa para estar hoje aqui enfim chegado.

*Para os meus pais,
a nave-mãe*

*Para a minha avó
e para a Catarina,
velha e menina estrelas-guias
in memoriam*

Trabalho realizado ao abrigo da Bolsa Individual de Doutoramento SFRH/BD/100799/2014,
atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

1. INTRODUÇÃO – A SITUAÇÃO CRÍTICA DE EUGÉNIO DE CASTRO

Quando, em outubro de 2020, se publicou *O Cânone* (Feijó, Figueiredo e Tamen 2020), fixando cerca de cinco dezenas de autores como referentes máximos da literatura portuguesa, poucos se terão surpreendido com a ausência de Eugénio de Castro, condizente com a sua quase absoluta indisponibilidade nas livrarias portuguesas. O autor de *Oaristos* (1890) é hoje, com efeito, um autor significativamente apartado do panorama literário e crítico português, facto que contrasta notavelmente com o protagonismo que granjeou durante a última década do século XIX e o primeiro terço da passada centúria, desde que promoveu a rutura *novista* de *Oaristos* e *Horas* (1891), o que lhe valeu uma invulgar difusão nacional e internacional, em particular no seio das literaturas hispânicas.

De facto, a situação da receção crítica de Eugénio de Castro parece não diferir hoje substancialmente da apresentada por D’Heur em 1999, quando afirmava, em introdução a um volume que reunia os textos resultantes de um colóquio celebrado em França por ocasião do centenário da publicação de *Oaristos*, que

Pour nous, la satisfaction se mêle au regret de constater que la bibliographie d’Eugénio de Castro en cette ultime décennie du siècle finissant, n’a guère progressé. Les travaux de notre colloque resteront d’actualité, mais ne faut-il pas craindre que notre auteur ne retourne à un injuste oubli? (D’Heur 1999: 10).

Com efeito, alguns estudos compreensivos, embora quase sempre pontuais e esparsos, adotando perspetivas de natureza muito diversa,¹ não coincidiram com a disponibilização da obra do poeta no mercado editorial, nem com uma maior abundância de aproximações críticas à mesma que o situem na génese da nossa modernidade literária e possam justificar de modo mais sistemático a abundante receção hispânica de que foi objeto.²

Importa começar por salientar que, se Eugénio de Castro ocupa hoje um lugar secundário na história da literatura portuguesa, para tal silenciamento em muito contribuiu a sua circunscrição a uma leitura marcada por um conjunto de tópicos cristalizados em torno da sua produção e figura. Citado habitualmente como pioneiro do Simbolismo em Portugal,

¹ O poeta tem sido objeto de importantes abordagens críticas de Pereira (1975, 1990, 1995), Morão (2004, 2008, 2011), Guimarães (1990, 1996), D’Heur e Adam (1999), Poupart (1999), Lourenço (2005), Vouga (1991), Cabral (2010), Cabral (2012, 2015, 2015a), Marnoto (2009), Carvalho (2007), Sáez Delgado (2008 e 2012), Álvarez (2010), Álvarez e Alonso Estraviz (2008), Álvarez e Sáez Delgado (2006), Lourenço (2010), Fernandes (2006), Fernandes (1993), Boavida (2006), Marinho (1991) ou Matangrano (2017). Para uma visão detalhada dos estudos sobre a obra castriana, veja-se o ponto 4 da Bibliografia.

² Cabe destacar os meritórios esforços de difusão de Albano Martins, que publicou em 1987 uma *Antologia* da obra de Eugénio de Castro, na Imprensa Nacional-Casa da Moeda, e de Vera Vouga, que em 2001 iniciou a edição das *Obras Poéticas* do poeta na Campo das Letras, tendo publicado os três primeiros tomos, projeto infelizmente truncado pelo seu desaparecimento.

ficou em geral excessivamente marcado pela visão espartilhada do mesmo como fenómeno datado, epigonal, superficial e depreciativamente integrado na nossa história literária em torno de caracteres como a defesa de uma arte pela arte, a propensão formalista, a apologia do elitismo do artístico, sem uma compreensão integrada do modo como tais elementos revelavam, a uma outra luz, a sua coparticipação de vetores definidores da modernidade estética. A este propósito, observou Fernando Guimarães (1990: 13) que «a importância desta corrente foi durante muito tempo posta em questão ou, mesmo, regateada por se ter optado por uma leitura que tomava sobretudo em linha de conta os seus temas marcados pelo decadentismo ou, então, o seu formalismo, que era entendido como esgotamento ou final esvaziamento desses mesmos temas».

Rastreando os comentários críticos à obra de Eugénio de Castro, identificamos com efeito tópicos recorrentes que tendem a dirimir, nesta linha, o peso relativo da mesma na definição do quadro genético da modernidade estética portuguesa. Um desses tópicos é a acusação de uma propensão formalista, de um decorativismo estético em geral atribuído à filiação parnasiana do autor, tido como cultor de «um estilo demasiado sobrecarregado de complicações decorativas pelo gosto decadente» (Lopes 1987: 92), refém de um efetivismo artificial que triunfava apenas pelo seu vácuo *novismo*: «Claro que todo este maravilhoso comunicava ao poeta e seus admiradores uma sugestão de mistério contra a qual nós estamos muito mais imunizados. (...) Mas o formalismo ou simpleza do processo literário é hoje evidente» (idem: 99). Daqui resulta uma apreciação negativa do seu esteticismo, dessa «concentração dos meios expressivos no sentido de, antes de mais nada, produzirem um dado prazer estético, o deslumbramento da majestade de atitude e de pompa» (idem: 97), donde a relativização do revolucionarismo estético de Castro como sendo «muito mais formal que intrínseco» (Salvado 1970: 8), bem como a ideia, tão recorrente que se converteria num lugar-comum, de que os seus versos são «frequentemente tão perfeitos, mas sempre tão artificiais» (Bell 1971: 452), marcados pela «função ornamental da metáfora» (Lopes 1987: 96) e de «outros elementos estilísticos em função decorativa, sobretudo imagens de riqueza sumptuosa» (idem: 96-97). Assim se mitigou a propensão inovadora do poeta, considerando que a sua poesia «assenta numa base de cunho parnasiano, com a sua atenção pela forma, sobre a qual edificou sempre, mesmo nos momentos de maior ousadia, o seu edifício de artista do verso» (Castro 1969: 9).

A ideia de que Eugénio de Castro atuou num sentido efetista e superficial, decorativo e artificial, comparado depreciativamente à obsessão formal de um Castilho, pela «versatilidade de estilo», pela «sempre programada atenção a dados acabamentos formais» (Lopes 1987: 106), mais do que impelido por uma qualquer necessidade *profunda e interior*, tem prevalecido em textos de ampla divulgação como os de Saraiva e Lopes (2005). Já Malpique (1969: 26) sublinhava esta leitura, ao afirmar que

Eugénio de Castro foi fundamentalmente um esteta, na poesia. Não o tocaram, em profundidade, os ressonantes problemas humanos. (...) tudo mais (...) tem seu quê de artificial, de muito fabricado, filho de uma técnica de grande perícia verbal (...). A opulência da forma – com muito da parnasiana, ainda que o poeta declaradamente se situasse na estética simbolista – tem, no autor de *Interlúnio*, um nítido ascendente sobre o fundo humano. O apelo às ressonantes vivências psicológicas, às agudas

intuições, às descidas abissais no mundo do inconsciente e do inefável, é sobrelevado pelos fulgores do verbo, pela frase requintadamente artística, na qual o autor procura tirar partido da riqueza filológica das palavras e da sua articulação na sintaxe das ideias, dos sentimentos e das emoções. Uma leve toada gongórica se nota, aqui e além. O decorativo, a arquitectura verbal muito estudada, a imaginação de largos voos, eis outras tantas características do poeta.

Conforme vimos ser sustentado por Guimarães, a acusação deste excessivo formalismo foi, regra geral, para Castro como para o Simbolismo português, acompanhada pela acusação de um outro tópico comum, a saber: a saturação de vetores decadentistas na sua obra que o desviariam de um *autêntico* Simbolismo.³ Neste sentido se pronunciou Óscar Lopes, ecoando o pretenso artificialismo da propensão pessimista da poesia de Castro (cf. também Castro 1969: 15), em parte apoiado no preâmbulo à segunda edição de *Interlúcio* (1894) em que o poeta reconhece a dita obra como sendo excessivamente péssima, «sombrio herbário de flores aziagas» (Castro 1928, II: 9), seguindo a retórica decetiva prenunciada pela epígrafe de Charles d'Orléans, «l'homme esgaré qui ne sçait où il va». Associou o historiador uma mitigação da sua potencial adesão a um *autêntico* Simbolismo, por «estar fechado por uma consciência social decadente» (Lopes 1987: 106-107) que reverberaria de modo mais acabado no seu «naturalismo de narração» (idem: 103).

Excesso de formalismo estetista e excesso de decadentismo nas figuras e no tratamento naturalista culminariam, com efeito, segundo a leitura convencional da obra do poeta, na apreciação global de um Simbolismo superficial e artificial com que esta tem sido menosprezada, como observou Ana Hatherly (1979: 29):

Todos os historiadores da literatura portuguesa contemporânea declaram que o Simbolismo foi introduzido em Portugal por Eugénio de Castro em 1890. É um facto histórico, mas, curiosamente, e pese embora o volume, a qualidade e a originalidade da obra que nos legou, todos os historiadores acabam também por declarar que Eugénio de Castro não é um verdadeiro simbolista.

³ O Simbolismo e o Decadentismo portugueses foram notoriamente afetados pela supremacia crítica e académica dos estudos sobre os Modernismos, e em particular sobre a geração de *Orpheu*, acabando gorado em ensaios de carácter disperso e pontual como os de Belchior (1970), Coelho (1959, 1969 e 1975), Cruz (1991), Ferro (1950, 1959 e 1978), Gomes (1989), Hatherly (1979), Lopes (1987), Martins (1990), Ramos (1963), Rebello (1979), Rodrigues (1955 e 1970), Sena (1982 e 1988), Silveira (1962 e 1981), Simões (1956, 1959, 1964 e 1976) ou Saraiva e Lopes (2005). Entre estes registam-se importantes contributos definidores de uma herança de atenção crítica fulcral para esta nossa história, caucionando a importância da literatura finissecular na definição da modernidade estética portuguesa, ainda quando se acham permeabilizados não poucas vezes por convencionalismos e tópicos de apreciação que não atendem ao efetivo peso sistémico dessa literatura no contexto da construção dessa modernidade. Devemos a Guimarães (1990, 1992 ou 1996), Pereira (1975, 1979, 1989-1990, 1992 ou 1995), Coelho (2006) e Morão (2000, 2004 e 2011) os mais compreensivos e sistemáticos estudos sobre a nossa literatura finissecular, reabilitando-a e conferindo-lhe justo relevo.

Singrou, assim, em larga medida, a leitura de João Gaspar Simões (s/d [1959]: 114), segundo a qual «o Simbolismo de Eugénio de Castro é como um baile de máscara, debaixo do seu dominó de revolucionário palpita um coração conservador», seduzido pelo fogo-de-artifício *novista*, «a métrica brilhante e os epítetos preciosos, as imagens invulgares e o vocabulário raro, as aliteraões e o verso livre, os moldes arcaicos e o gosto orientalista».

Traíndo um princípio de sinceridade em muito devedor da poética presencista,⁴ perfilado como fundamento de validade estética, a imagem desse *falso* Simbolismo, desse artificialismo poético, marcou notavelmente a receção da obra do poeta na segunda metade da passada centúria, de acordo com a qual se regista

um divórcio entre o Eugénio de Castro poeta e o Eugénio de Castro homem, e daí que o seu simbolismo não passe, aos olhos de muitos, de uma atitude puramente literária que recorre, para mascarar a ausência de participação intrínseca, a uma espécie de embriaguez formal de imagens e vocábulos raros, onde as sinestésias, as aliteraões, as joias, as pedras preciosas, os perfumes exóticos, os elementos litúrgicos e os animais fabulosos, compõem um opulento brocado de cintilações orientais, exumado de velha arca de cânfora (Castro 1969: 13).

Nesta linha se pronunciou Malpique (1969: 19):

Eugénio de Castro meteu-se pelos caminhos do simbolismo, menos como quem tem inéditos mundos psicológicos – de natureza pessoal – a explorar e a exprimir, do que principalmente como artista que pretendeu introduzir, na própria terra, o que verificara nas suas andanças por França, numa altura em que o Simbolismo aí deitava a cabeça de fora, e o fazia com alarde, escandalizando a poética que, até ali, se tinha por insubstituível. Eugénio de Castro não obedecia a um imperativo psicológico que o mandasse descongestionar de suas enchentes emotivas, de suas densidades anímicas, pelas vias da poesia. Nada que se pareça com isso – até porque, psicologicamente, está longe de ser poeta de profundidades abissais. Houve mais de exibicionismo que de íntima convicção, ao tomar a atitude revolucionária dos *Oaristos* e poemas próximos deste.

⁴ Este princípio foi, como é sabido, programaticamente anunciado por José Régio em «Literatura Viva»: «Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos, superficialmente, o que o diferencia dos mais (artistas ou não), certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo, o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas – mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisito. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário» (Régio 1927: 1-2). Sobre o peso do conceito na poética presencista veja-se Guimarães (1982: 77).

Justifica-o o autor com a típica acusação da propensão formalista e parnasiana de Castro:

A poesia de Eugénio de Castro vive mais da musicalidade da palavra, dos fulgores da forma, do que do fundo psicológico e do debruço introspectivo. Os fulgores da forma nos levam pois, a situar o autor do Sagrador mais, porventura muito mais, na confraria dos parnasianos do que na dos simbolistas. A neblina, o vago, o esfumado, o indeciso, que foram características mestras dos simbolistas, não nos parece que sejam as dimensões constantes da poesia de Eugénio de Castro. Este foi um poeta de nitidez, inimigo do confuso, essencialmente apolíneo, luminoso, helénico (idem: 25).

A crítica reiterou sempre essa ausência de um autêntico Simbolismo castriano, seja pela via desta resistência parnasiana, a que alude também Pimpão (1947: 11) – «o parnasianismo está-lhe n'alma, e aflora nos próprios excessos» –, seja por uma pretensa involução classicizante que denunciaria a «concepção afinal decorativa que Eugénio de Castro tem acerca do simbolismo» (Lopes 1987: 95) e a que se referia o mesmo Malpique (1969: 19):

Se por simbolista houvermos de considerar o poeta propenso à caça dos inefáveis de alma, aos debruços sobre o inconsciente, ao onírico, ao vago, tudo expresso numa linguagem esfumada, evanescente, desmaiada, teremos de convir que Eugénio de Castro foi a negação dessa tal propensão e dessa tal linguagem. Antes primou pela exploração do periférico sensorial e pela linguagem luminosa, nítida, bem orquestrada, em sistemática fuga a surdinas enevoadas. A limpidez helénica dos contornos é uma das dimensões constantes da poética do autor.

Esta pretensa involução classicizante justificaria, a partir de *Silva* (1894), pouco tempo depois da grande rutura encetada por *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891), a transparência da alegoria, a discursividade narrativa de um impressionismo de narração que Lopes (1987: 97) ilustra com «As Fiandeiras» ou «Asilo», poema em que se evocam velhotas de «lenços brancos / que as tornam novas num espiritual disfarce» e velhos «sem movimento / como figuras de cera», todos cheios de curiosidade insatisfeita pela vida exterior, e que remata num explicativo «sinto velhinhas à janela da minha alma». Nesta linha, Óscar Lopes afirmaria que o poema que mais se aproximaria de um «simbolismo autêntico» (idem: 98) seria «Filha de rei guardando patos», de *Silva*, mas mesmo aí «o verso de remate [“viverei só: ninguém no mundo me merece”] pretende dar uma dispensável chave interpretativa». Como outra consequência dessa inautenticidade do Simbolismo de Castro, refere Lopes a tendência para os poemas dramáticos que denunciam uma discursividade antissimbólica (idem: 96-97), a partir de *Belkiss* (1894), com obras que revelam «certas qualidades cada vez mais extremas de narração e dramatização em poemas de prosa ou verso», referindo-se a *O Anel de Polícrates* (1896), *Constança* (1900), *O Filho Pródigo* (1910), *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* (1916), *A Tentação de São Macário* (1922), que assinalam uma «depuração constante de elementos ornamentais e uma crescente especialização nos recursos da simples narração ou dramatização» (ibidem).

Também nesta linha, e mais recentemente, Poupart (1999: 177) associa a discursividade de Castro à sua propensão alegórica, que cancela o esforço simbólico – «A noção de símbolo, tal como o compreendia Mallarmé, conduz a uma escrita elíptica, enquanto em Castro o símbolo tende a materializar uma ideia abstracta que se dilui num estilo discursivo» – e que revela a sua incapacidade para romper com o classicismo: «se não compreendeu o Simbolismo é porque não percebeu a perturbação conceptual que este trazia em comparação com o classicismo», do que retira conclusão semelhante quanto à relação artificial e decorativista de Castro com o Simbolismo: «Na realidade, Eugénio de Castro não compreendeu o Simbolismo em profundidade. Ele só apreendeu as coisas superficialmente: a flexibilidade do verso livre e o barroquismo do vocabulário decadente.»

Em suma, Eugénio de Castro tem sido visto como cultor de um simbolismo superficial, de uma originalidade como valor *de per se* e, como tal, artificial, travado por um excesso de formalismo esteticista, por uma propensão decadentista e pessimista que justifica a sua inclinação para um naturalismo de narração e para o cultivo do poema e da narrativa dramática, para uma discursividade antissimbólica e alegórica, refém do privilégio da técnica poética que oblitera uma autêntica sinceridade poética. Estes elementos, motivados pelo seu fundo parnasiano e a par da sua «transição classicizante» (Lopes 1987: 97), comprovariam a superficialidade desse seu Simbolismo e ajudariam a justificar a desatenção à sua figura no quadro da modernidade estética portuguesa.

*

Ora o que imediatamente se destaca desta panóplia de comentários críticos, tecidos vários deles em pertinentes leituras do autor, é a dependência da receção crítica da obra poética de Eugénio de Castro de modelos historiográficos assentes em critérios que têm sido amplamente questionados pelas novas leituras críticas da história literária. Nos comentários destacados é fácil comprovar, desde logo, a preponderância de uma propensão judicativa refém de uma visão histórica linear, estruturada progressivamente por correntes, escolas, períodos sucessivos e substitutivos e modelos poéticos que se erigem em torno de outras delimitações convencionais, como as genológicas. Paradigmática desta visão é a leitura de Aníbal Pinto de Castro (1969: 9), quando afirma que a obra de Castro apresenta

uma linha evolutiva, nem sempre muito definida e isolada, mas que, na sua preocupação de ser original, o leva da tradição romântica vazada em moldes parnasianos, com que se estreia, à reacção simbolista-decadentista, para depois retroceder progressivamente ao encontro das fontes clássicas e tradicionais da literatura nacional, que o hão-de aproximar de novo do romantismo.

Nesta linha se inscreve igualmente a leitura promovida por Óscar Lopes (1987: 99-100), afirmando que «a atmosfera decadente domina *Oaristos* e cruza-se ou alterna, desde *Silva*, com uma tendência de maior austeridade neoclássica, à qual definitivamente cede a partir

de *Constança*, em 1900», taxativamente comprovada quando, sintetizando a *evolução* da obra poética do autor, afirma que «Eugénio de Castro fez lirismo à João de Deus, simbolismo instrumentista, decadentismo mais ou menos bizantino ou então apegado ao naturalismo, fez naturalismo mais extreme – e vários classicismos» (idem: 105). Também Martins (1948: 237), embora reconhecendo que Eugénio de Castro se trata «de um artista cheio de originalidade, demasiado pessoal para se encerrar nos quadros rígidos de uma escola», não deixa de fazer depender a sua leitura de uma arrumação deste tipo, afirmando que «é esse amor da originalidade que o levanta numa atitude de rebeldia contra o ultraromantismo que servira», que «a sua acção dentro dos arraiais decadentistas e simbolistas é meramente episódica», que «foi simbolista durante a fase de novidade da escola que ele introduzira entre nós», mas vindo depois «decididamente para o parnasianismo», dado ser «essencialmente clássico».

Esta leitura tem vasto eco no posicionamento de Eugénio de Castro na linha evolutiva da poesia portuguesa, subjazendo à apreciação de Nuno Júdice (1997: 44), aliás imprecisa no descaramento das inovações métricas e estilísticas e nas implicações institucionais e sistémicas da retórica disruptiva que os autores finisseculares, e entre eles notabilizando-se Castro, promoveram, o qual, afirmando que, «apesar de ter tido em Eugénio de Castro um representante “oficial” do movimento, cujas obras são recenseadas na prestigiada *Revue Blanche* de Paris, o aspecto inovador do simbolismo não desperta uma corrente portuguesa: não há sinais de poesia em prosa, de um versilibrismo praticado coerentemente, de propostas de uma nova sintaxe e de subversão da norma gramatical», reitera uma visão linear marcada pela sucessividade, ao destacar a geração de *Orpheu* como mais autenticamente disruptiva e inovadora em relação aos paradigmas estéticos de um passado pretensamente conservador:

Outra das condições para o surgimento da vanguarda é a existência de uma geração jovem, liberta de preconceitos em relação a figuras tutelares e a tabus éticos. Não seriam pessoas educadas dentro dos valores da monarquia, submetidas ao culto da tradição num sentido quase religioso (...) a conseguirem romper as suas ligações afectivas e ideológicas ao passado, renegando-o da forma radical que o futurismo exigia (idem: 46)

As palavras de Júdice, inquinadas por um princípio de sucessividade geracional, escamoteiam as condições de transição para esse ponto da nossa modernidade estética que assentam, entre outros vetores, no mesmo culto da rutura e do polemismo vanguardistas que as justificam, de que Castro, como outros autores finisseculares, deu mostras várias, como veremos. Uma visão geracional, progressiva e linear, assente na valorização de caracteres disruptivos em relação ao passado como critério de demarcação de uma evolução histórica, oblitera desde logo o que nesse princípio de rutura é constitutivo da modernidade na sua globalidade múltimoda, conformando uma tradição que une – mesmo no que separa – os diversos elos dessa cadeia da modernidade, em que Eugénio de Castro se inscreve, ou seja, uma *tradição da rutura*, para empregar a feliz expressão de Octavio Paz (1990), a que voltaremos adiante.

Uma visão assim linear, coroando por norma a preponderância da geração de *Orpheu* e, em particular, de Fernando Pessoa – pese embora o próprio não tenha sido de todo indiferente à sua inserção na tradição da modernidade, como apontaremos –, tende a descurar a atenção crítica a autores precedentes, como é o caso de Eugénio de Castro, mantidos, como bem assinalou Guedes (1990), na sua sombra, no mesmo sentido em que, no caso da literatura espanhola, a dita *Geração de 27* tende a eclipsar o *continuum* de modernidade que antes da sua afirmação vinha já emergindo, conforme denunciou José-Carlos Mainer (2000: 348) a propósito da desatenção crítica a que a história espanhola votou o *ultraísmo* e o *creacionismo* e os seus antecedentes *modernistas* e românticos:

Metodológicamente, la consideración de la generación del 27 ha entorpecido por muchos años la consideración de la vanguardia en España como historia autónoma, dando el lugar debido –modesto pero significativo– al ultraísmo y al creacionismo. E incluso ha impedido, lo que es más grave, ver la modernidad como un continuum, en vez de un movimiento colapsado de generaciones sucesivas.

No mesmo sentido, e concretamente quanto ao caso de Eugénio de Castro, se pronunciou Eloísa Álvarez (2006: 14), recordando que

aunque un simbolismo mitigado, alejado ya de las experiencias rítmicas que identificaron este canon poético, figure todavía en las primeras obras de los poetas inicialmente reunidos en torno a la revista conimbricense *Presença* (...) la creciente asunción de un compromiso social por parte de los poetas neorrealistas ante las condiciones socio-políticas impuestas por el Estado Novo, darían el golpe de gracia en Portugal a la memoria de la poesía decadentista-parnasiana representada por este poeta.

E estas palavras servem-nos bem para destacar outro elemento determinante para enquadrar o silenciamento da obra e da figura de Eugénio de Castro, elemento esse a que já aludimos: a preponderância de uma poética assente no primado da sinceridade como critério canonizador, em grande medida derivado da poética presencista, cujo papel decisório na construção do cânone da poesia portuguesa moderna foi destacado por António Cândido Franco (1996). A acusação da já mencionada propensão artificial, *insincera*, da poesia de Castro, difundida por António José Saraiva e Óscar Lopes (2005: 976), tem na verdade uma longa história, bebendo em António Feijó, que em carta de 16 de março de 1891, comentando *Horas*, afirma que «em toda a obra de arte a sinceridade é a única fonte pura de emoções, e parece-me que às suas *Horas* lhes falta essa qualidade suprema» (EEC-BCUC-7), ou em Fialho de Almeida, o qual, em prefácio a *Sonetos e Rimas* (1886) de Luís Guimarães, e acerca do lirismo do seu tempo, afirma:

Jamais o metro foi tão rico, a rima tão hilariante, a língua tão plástica, e tão embelezada a imagem, numa cinzeladura vaporosa. Mas o talento, rebuscando os efeitos de arte mais excêntricos, e querendo ferir por uma originalidade arquioida, estrangula a voz dos sentimentos naturais, turba a grande veia límpida da inspiração, falseia a sinceridade da alma que se queixa ou que exulta, mira efeitos teatrais na emoção que explora, caindo numa sorte de monomania bizarra (Almeida 2010: 7-8).

A difusão do não cumprimento, por parte de Eugénio de Castro, desse critério, como observámos, acaba por condená-lo também ao esquecimento. Nesta linha se inscrevem as palavras de Eloísa Álvarez, que aponta para o correlato público da dita sinceridade propugnada, ou seja, para a responsabilidade social do poeta. Trata-se de outro critério que emerge como elemento que justifica o apagamento da figura de Eugénio de Castro, acusado de um esteticismo que o seu aristocracismo, com efeito, propugnava, em conformidade com preceitos modernistas que o nortearam, da cisão entre as esferas de atuação política e literária do escritor, pese embora os círculos conservadores e monárquicos em que se movia. A propósito destes, aliás, e agravando a sua vulnerabilidade a esta situação de silenciamento, o autor foi também objeto de uma apropriação ideológica por parte da política cultural franquista, como observaremos, o que implicaria o seu menosprezo tanto por parte de neorrealistas como de surrealistas, empenhados, partindo de princípios distintos, na coimplicação entre arte e vida, afins numa retórica da denúncia social a que o poeta não respondia, dado o seu afã esteticista.

Em suma, Eugénio de Castro torna-se assim objeto de uma leitura restritiva, que se prende com critérios de periodização linear, de acordo com uma assumida sucessividade e progressividade de correntes e escolas artísticas e de critérios unívocos que impossibilitam uma visão integrada da multiplicidade de vetores contraditórios e confluentes que compõem uma realidade complexa, multimodal e ambígua, e que são inerentes, como veremos, à modernidade estética na sua relação crítica com a modernidade civilizacional, do que decorre, nas palavras de José Carlos Seabra Pereira (1990: 68) que «a sua obra poética continua no limbo e o perfil estético-literário da sua intervenção textual permanece desfigurado – vítimas do desencontro com os pressupostos de uma crítica equívoca ou desconhecida».

*

Considerando esta situação crítica, o presente trabalho propõe uma reconsideração da obra e do autor de *Oaristos* à luz da sua receção hispânica, dada a inaudita intensidade e longevidade da mesma e a sua representatividade na definição da modernidade estética hispânica. Para tal, começaremos por sublinhar as limitações do discurso da história tradicional (capítulo 2), passando a comentar em seguida a pertinência de considerar uma outra história (capítulo 3) que permita, desde logo, compreender a configuração multimodal da modernidade aqui em análise, na qual Eugénio de Castro se integra cabalmente. Procuraremos demonstrar que uma tal configuração justifica a coexistência de vetores confluentes e conflitantes como os que destacaremos, a saber: uma adesão do poeta

moderno a uma ideia de modernidade, estruturada em torno do culto da originalidade e da autoria, do polemismo ou do internacionalismo; e a sua relação crítica com essa mesma modernidade, em particular na sua dimensão civilizacional, plasmada tanto na denúncia dos paradigmas industriais e capitalistas modernos, num sentido de decadência generalizado, como na defesa nacionalista e/ou classicista de uma arte a contrapelo da história progressista e cosmopolita. É nosso intuito revelar como, em conjunto, esses dois vetores dão conta da heterogeneidade da modernidade estética hispânica e da sua ambiguidade de fundo, cujas hesitações e antinomias se plasmam na receção hispânica de Eugénio de Castro, ele próprio figura exemplar desse carácter múltiplo, como verificaremos.

Para tal, no capítulo 4 procederemos à caracterização da modernidade estética como categoria radicalmente marcada por uma tal complexidade, na sua relação com a modernidade civilizacional, entre o apologética e o crítica, enquadrando outrossim o uso dessoutro conceito de modernismo, no âmbito das culturas hispânicas, como categoria epocal que recobre todo um conjunto de tendências contraditórias, pró e contramodernas. Desse modo, enquadraremos os mencionados vetores de formação da modernidade estética hispânica numa mesma tradição, não escamoteando as suas contradições e indecisões internas, mas descortinando a sua coparticipação de um questionamento epocal de fundo, sem cuja compreensão se faria impossível justificar a longeva e diversa receção hispânica do português, apreciado tanto por traços cosmopolitas quanto nacionalistas, renovadores e classicistas, modernistas e decadentistas, convertendo-se por conseguinte em caso paradigmático, à luz desta sua receção, da configuração da modernidade estética hispânica como um *continuum* heterogéneo.

Em seguida, no capítulo 5 deste trabalho, evidenciaremos os pressupostos daquele que é o marco conceptual idóneo para esta reflexão, os Estudos Ibéricos, sublinhando a sua abertura epistémica e a sua abordagem transnacional, a qual tem a vantagem de lançar nova luz sobre problemáticas antigas, dotando um autor secundarizado como Eugénio de Castro, numa ótica nacional, de uma relevância afinal central quando integrado nestoutro horizonte. Procuraremos, assim, justificar a pertinência metodológica deste campo, para podermos passar a descrever a profusa receção hispânica do português, principiando pela antecedente e fulcral receção ibero-americana e continuando com a sua difusão espanhola ao longo de todo o *continuum* da modernidade ibérica.

Esta descrição será desenvolvida ao longo do capítulo 6, observando elementos de produção e receção, ações culturais e intercâmbios efetivos, tais como relações pessoais e epistolares, traduções e comentários críticos, homenagens, cerimónias de consagração e viagens. Começaremos, em particular, pelo inaugural momento ibero-americano (6.1.) desta sua receção, destacando a preponderância neste processo de uma figura como Rubén Darío (6.1.1.), a partir de cuja atenção ao português a sua celebridade se difunde pela Argentina (6.1.2.), centro de irradiação do *modernismo* estético hispânico, donde alastra por toda a Ibero-América (6.1.3.). Passaremos depois a mapear a receção espanhola de Castro (6.2.), partindo da atenção de que foi objeto no seio do *modernismo* rubeniano (6.2.1.), detalhando em seguida a fulcral leitura por Miguel de Unamuno (6.2.2.). Posteriormente, verificaremos como a atenção espanhola a Eugénio de Castro se prolonga entre os círculos das vanguardas históricas (6.2.3.) e até mesmo de autores próximos ao *Veintisiete* (6.2.4.).

Ao longo desta descrição, destacaremos os vários livros de Eugénio de Castro traduzidos para castelhano, as mais relevantes publicações de poemas e prosas em revistas e jornais espanhóis, bem como várias das mais significativas páginas críticas que se lhe dedicaram, dados a que acrescerá, no subcapítulo 6.2.5., a referência a outras publicações do português em terras espanholas igualmente relevantes, e em particular à sua forte presença em antologias dedicadas à poesia portuguesa coeva. Se no subcapítulo 6.2.6. nos debruçaremos sobre alguns dos vários comentários críticos realizados por autores espanhóis a propósito da sua obra e figura, no subcapítulo 6.2.7. explanaremos algumas das muitas viagens de Eugénio de Castro por Espanha, as quais concorreram grandemente, como veremos, para a sua consagração e institucionalização nesse território. Por último, explicitaremos o modo como uma tão intensa receção e institucionalização, garantindo-lhe inaudita celebridade no país vizinho, justifica o processo de progressiva apropriação ideológica de que foi objeto no contexto do agudizar das clivagens políticas que marcaram os anos 20 e 30 naquele território, aspeto que abordaremos no subcapítulo 6.2.8.

Concluída esta descrição da receção hispânica de Eugénio de Castro, importará passar à sua justificação e caracterização, considerando o modo como se faz instrumental para a configuração imaginária de uma identidade ibérica moderna. Será esse o foco do capítulo 7 deste texto, destacando que a receção hispânica do poeta português comprova a condição de *continuum* heterogéneo da modernidade (7.1.) que enquadra a ambígua e prolongada atenção hispânica às suas obra e figura, apreciadas por caracteres de diversa natureza, desde o seu perfil renovador e disruptivo aos seus ecos classicistas ou lusitanistas, da sua celebridade internacional ao que constituiria uma sua adesão a um cunho português, de acordo com os comentários críticos dos seus interlocutores hispânicos. Assim se confirmará, desde logo, a pertinência de observar a composição poligenética da modernidade hispânica, travada entre internacionalismo e nacionalismo, *novismo* e tradicionalismo, que defenderemos ao longo deste trabalho, assim como a vantagem de partir de uma leitura histórica que substitua uma visão linear, organizada por uma sequência monolítica de períodos, escolas e correntes substitutivas, por uma outra visão histórica plural, atenta à multidimensionalidade temporal e partindo de um *locus* de enunciação transnacional como o que aqui adotamos.

Mais destacaremos, no subcapítulo 7.2., o modo como essa ambiguidade de fundo é agudizada pela situação crítica experienciada pela Península, salientando a assídua presença do referente francês nos comentários hispânicos ao português como índice da condição periférica do universo hispânico no contexto da definição da modernidade. Uma tal situação crítica ganha ainda especial relevância quando consideramos a situação pós-imperial espanhola, a qual, conforme veremos no subcapítulo 7.3., justifica o modo como Eugénio de Castro é apropriado pelos seus intermediários ibero-americanos como figura do seu processo de descolonização cultural na relação com Espanha, celebrando a sua antecipação em relação à receção espanhola. Em sentido contrário, como veremos no subcapítulo 7.4., o autor de *Constança* (1900) é também objeto de uma apropriação castelhana, veiculada através da apologia do seu pretense caráter ibérico ou peninsular, a qual revela a construção de uma identidade ibérica ideologicamente marcada como soteriologia da situação crítica de Espanha à época, articulando-se com o amplo processo hispanista então em voga, no contexto do qual, como analisaremos, a receção de Eugénio

de Castro em Espanha surge como instrumento supletivo da sua condição periférica e pós-imperial, com acentuado lastro político.

A descrição, justificação e caracterização da receção hispânica de Eugénio de Castro permitir-nos-á assim concluir que o espaço ibérico que a mesma configura é marcadamente periférico, pós-imperial e tendencialmente castelhanista, justificando uma aguda hesitação em face da modernidade que ajuda a explicar a ambiguidade de que se reveste a dita receção, revelando como nela confluem uma apologia e uma crítica do moderno. Essa ambiguidade será o foco do capítulo 8 deste trabalho, ao longo do qual procederemos a uma releitura dessa *modernidade difusa* partindo de uma reavaliação da obra e figura de Eugénio de Castro à luz da sua receção hispânica, considerando os comentários críticos lavrados pelos seus interlocutores hispânicos e os caracteres da sua produção e ação que os justificam, revelando desse modo os vetores de formação estética que ilustram e que, como veremos, compõem uma tradição heterogénea da modernidade hispânica. Destes destacaremos, como afirmámos, a adesão do poeta moderno a uma ideia de modernidade e a sua relação crítica com essa mesma modernidade, em particular na sua dimensão civilizacional. Em conjunto, estes vetores justificarão a pluralidade da modernidade estética ibérica e a sua ambiguidade de fundo, as suas hesitações e antinomias, revelando o quadro genérico das contradições, tendências e ambiguidades constitutivas da mesma, de que Castro será exemplo paradigmático, nas características plurais internas à sua obra e ação e no perfil multimodo da sua receção hispânica.

Para confirmá-lo, no subcapítulo 8.1. verificaremos que existe um *Eugénio de Castro moderno*, elogiado no contexto da sua receção hispânica pela sua propensão renovadora, filiada na vocação internacionalista da sua poesia, reconhecido no contexto hispânico pelo seu papel precursor do *novismo* internacional, para o que detalharemos a sua influência fulcral num autor tão decisivo para a renovação estética hispânica como Rubén Darío e os comentários críticos permeáveis a esta conceção pró-moderna. A pretexto desses comentários e dessa influência, que dão conta da perceção hispânica da modernidade do poeta português, justificando a sua ampla receção, reconsideraremos em seguida o peso sistémico da sua obra e ação, detalhando o modo como capitalizam uma apologia da modernidade. Para tal, observaremos o modo como o culto do novo e da autoria (8.1.1.) é substancial à modernidade estética e como o mesmo se materializa na obra e ação do português (8.1.1.1.), passando depois a observar o que nessa ação revela a sua forte consciência institucional do funcionamento do mundo literário (8.1.2.), defluindo na sua ação coletiva (8.1.3.), conduzindo a um triunfo sistémico no contexto da literatura portuguesa (8.1.4.) que se repercute na sua consistente internacionalização (8.1.5.), em particular nos contextos francófono e italiano, decisiva, como veremos, para a chegada ao universo hispânico.

Se no apartado anterior propomos uma releitura da intervenção sistémica de Castro, a partir da observação do modo como a sua obra e ação capitalizam uma apologia da modernidade, no subcapítulo 8.2. observaremos o modo como as mesmas revelam uma modernidade outra, igualmente plasmada na sua receção hispânica. Assim, verificaremos como, entre as correntes de pendor mais conservador, apologistas de um foco temático nacional e de uma abordagem menos formalista, a aceitação das propostas castrianas é igualmente prolífica, conforme os comentários críticos no contexto da sua receção

testemunham. A confirmá-lo está a leitura unamuniana de Eugénio de Castro, que abordaremos no subcapítulo 8.2.1. e cujo timbre trágico nos obrigará, por sua vez, a reequacionar a presença dos elementos clássicos na sua obra (8.2.2.), habitualmente tidos, na historiografia tradicional, como um retrocesso ou involução no seio da sua obra, como vimos, e que verificaremos serem afinal consubstanciais à natureza multimoda da mesma, contribuindo para uma visão unitária à luz da dimensão crítica da modernidade estética, na sua face radicalmente pessimista. Posteriormente, aprofundaremos essa dimensão crítica da modernidade, na sua configuração decadentista, no subcapítulo 8.2.3., revelando como se consubstancia em particular na obra do poeta português (ponto 8.2.3.1.), dando conta do modo como, a par das anteriormente vistas manifestações de adesão a um princípio disruptivo no domínio estético, seguindo o fluxo progressista e internacionalista da modernidade, encontramos nele uma crítica dessa mesma modernidade, a que foram sensíveis os seus intermediários hispânicos, perfilada em caracteres vários da sua produção, centrada nessa apreciação pessimista da realidade, como sublinharemos. Se esta visão crítica motivou uma outra apreciação da modernidade de Eugénio de Castro, justificando a sua leitura unamuniana, é particularmente representativo do sincretismo e pluralidade da sua obra – e do perfil da modernidade que a mesma ilustra – o facto de um autor como Rubén Darío, o qual, como referimos, elogiou no português o seu papel inovador e pró-moderno, reverberar esses mesmos caracteres contramodernos, como observaremos no subcapítulo 8.2.3.2.

Findo este trabalho, esperamos poder ter revelado a pertinência de procedermos a uma releitura da ação e obra de Eugénio de Castro à luz da sua receção hispânica e dos pressupostos dos Estudos Ibéricos, tendo por base uma visão histórica que suspenda as leituras convencionais, enfatizando a multiplicidade e ambiguidade constitutivas da modernidade ibérica, assente em vetores contraditórios agudizados pela situação crítica peninsular, marcada por uma condição periférica e pós-imperial que pluraliza as tendências estéticas em voga, de que é ilustrativa a apreciação hispânica do português, ele próprio caso paradigmático dessa ambiguidade. A receção hispânica de Eugénio de Castro é, com efeito, no nosso entender, reveladora do carácter difuso da modernidade hispânica, assumindo relevância central quando pretendemos compreender os caminhos percorridos pelas literaturas ibéricas e ibero-americanas.

2. A HISTÓRIA LITERÁRIA SOB SUSPEITA – TEMPO, NARRATIVA E CÂNONE

Não deixa de ser surpreendente observar a prevalência de uma leitura linear da história literária e do posicionamento relativo de Eugénio de Castro na mesma, prevalência essa que, na nossa ótica, oblitera a complexidade inerente aos fenómenos da modernidade estética, implicando uma incompreensão do estatuto paradigmático do poeta no contexto da mesma, para o que propomos uma visão ancorada num outro espaço – transnacional, ibérico – e num outro tempo – heterogéneo, ambíguo. Semelhante perplexidade foi apontada por Cunha (2004: 159), quando, sublinhando que

O estudo das línguas e literaturas modernas teve como espaço discursivo e disciplinar fundadores a história literária das nações, que mantém ainda hoje uma função reguladora em relação aos planos de estudo do ensino secundário e superior, presidindo à própria lógica das divisões departamentais e dos vários ramos das Ciências da Literatura, com as suas subdivisões nacionais e epocais, agregadoras dos diversos autores e das suas obras (escalonadas por géneros),

salientava o modo como «esta longa persistência e dominação escolar da história literária» se contrapõe ao seu *ocaso* (Wellek 1983), decorrente da compreensão crítica das suas limitações. Destas interessa-nos destacar fundamentalmente a sua ancoragem nacionalista; a sua condição de construto discursivo narrativo e, como tal, revestido de certa arbitrariedade enunciativa; a sua permeabilidade a esforços canónicos que padecem da mesma circunstancialidade e dependem de discursos dominantes, institucionalizados, que não exclusivos, dada a sua limitação epistémica; e a já referendada propensão positivista, progressista e linear artificial.

Com efeito, importa recordar, acompanhando as exaustivas sùmulas teóricas de Cunha (2004), Nil Santiáñez (2002) e Pimentel (2001), a suspeita em relação aos paradigmas convencionais da história literária que ao longo de todo o século XX se consolidou, a começar pelo formalismo russo, pelo *new criticism* anglo-americano e pela estilística, e que levou mesmo João Barrento (1986: 13) a falar do «grande cisma» com que a mesma se viu confrontada. Para tal, observou Cunha (2004: 160) que em muito contribuiu tanto a crise do próprio conceito de história que suportava a história literária, como a desconfiança quanto à primazia das leituras nacionais em que ancora. Convém assim recordar que a história literária, consolidada no contexto oitocentista de fortalecimento dos estados-nações, almejava

a identificação e o reforço de uma comunidade de destino, a nação, à qual deveriam corresponder estruturas político-institucionais próprias, capazes de, entre outras coisas, recuperar e manter viva a memórias dos acontecimentos vividos e a da cultura

produzida em comum. É neste clima, magnificamente ilustrado pelo romantismo alemão, que nascem e se desenvolvem a história moderna e a história das literaturas nacionais (Pimentel 2001: 23-24).

Uma tal concepção implicou alguns consabidos equívocos, como um nacionalismo de abordagem que elidiu – e elide ainda – a dimensão transnacional de diversos aspetos, do que o caso de Eugénio de Castro é paradigmático, ganhando efetivamente a sua figura outras dimensão e relevância quando inserida num contexto ibérico e numa outra perspetiva histórica integrada e multímoda, como veremos.

Assim, a suspeita em relação às grandes narrativas estruturantes, o ceticismo quanto às lições do passado e o enfraquecimento da ideia romântica de nação (cf. Pimentel 1998: 292) levaram correntes estruturalistas e pós-estruturalistas, em particular de pendor desconstrutivista, a relevar a precariedade da história literária, do que decorreu todo um rol de referências à sua crise. Abundaram, por conseguinte, como sintetizaram Cunha e Pimentel, as propostas de renovação da mesma, da estética da receção de Jauss, às leituras sistémicas de Guillén, de Weimann ou Kushner, e em particular às propostas de Even-Zohar, com a sua teoria dos polissistemas, e de Bourdieu, com a sua tese sobre o campo literário, e ainda ao impulso, no âmbito académico norte-americano, do *new-historicism*. Todas elas puseram em causa visões convencionais espartilhadas em torno de leituras lineares, unívocas, assentes na sucessividade de autores, correntes, escolas e períodos e em abordagens monossistémicas e nacionalistas, o que não implicou necessariamente a aplicação desta atitude autorreflexiva à crítica e histórias literárias realizadas desde então, como alertou Nil Santiáñez (2002: 52) e como temos observado.

Contra o historicismo tradicional se ergueu, pois, ao longo do século XX, uma crítica à sua dimensão essencialista. Como observa Nil Santiáñez (idem: 79), o que uniu estudiosos de orientações diversas como Collingwood, Gadamer, Danto, Gallie, Ricoeur, Barthes e Hite foi a comprovação de que a história é um construto forjado por um relato que impõe ao material historizado os condicionamentos do horizonte histórico do próprio historiador, da sua concepção do tempo e dos seus interesses e objetivos particulares. Nesse sentido, se Danto (1985: 11) sublinha a construção do discurso histórico como relato, salientando que a significação dos acontecimentos varia conforme a concatenação narrativa que lhe subjaz, Carr (2003: 112) afirmava que «la división de la historia en períodos no es un hecho, sino una hipótesis necesaria», decorrente «de la interpretación», do que conclui Nil Santiáñez (2002: 80-81) que a periodização não é imune ao olhar do historiador, consistindo antes numa forma organizacional relativa e, como tal, questionável e suscetível a narrativas alternativas como a que aqui propomos.

Com efeito, considerando, assim, que «toda historia es ficción» (Talens 2002: 180), enquanto relato de textos reformuláveis, segundo a concepção althusseriana do tempo histórico não como um dado mas como um conceito, a *Konstruktion* benjaminiana, a construção da versão dominante da história, em torno da noção de cânone, assente em princípios de controlo do discurso e recobrando uma expressão de uma vontade e de domínio (Pozuelo Yvancos 1996: 3), de posse das estruturas do poder e do privilégio epistémico, deixa compreender ainda que um dos seus fundamentos capitais, a canonicidade, não é uma

característica inerente aos textos, mas uma categoria que resulta de um processo social. Observando que o texto é «parte del mundo social» (Said citado por Guillén 2005: 22), a definição e redefinição do cânone resulta da permanente tensão entre estratos canonizados e não canonizados própria de qualquer sistema semiótico, caucionando a possibilidade de ocorrer uma deslocação dos diversos elementos do sistema (autores, obras, críticos, professores, tradutores, etc.) da periferia para o centro e vice-versa (cf. Iglesias Santos 1994: 331).

Assim, a passagem de não canonizado a canonizado, ou vice-versa, depende, antes de mais, de uma delimitação ao nível da própria localização epistémica. O *locus* de enunciação, o cenário ponderado para análise e o ângulo interpretativo determinam o centro e a periferia, o enquadramento, a própria marcação dos limites do sistema. A valoração crítica subordinada a definições canónicas, de centralidade poética, de pertença a estruturas estéticas dominantes ou periféricas, depende, pois, diretamente, dos limites epistémicos estabelecidos pelo enunciador e, em particular, pela enunciação dominante, através dos mecanismos da sua legitimação institucional. A este propósito, uma súpula teórica particularmente aturada é a de Mora (2018: 9-92), o qual, inspirando-se em Jauss (1994), salienta que, se a definição histórica do cânone, como esforço de fundo antológico, é um exercício de poder, cabe recordar ainda, com Lanz (2005: 10), que «toda la crítica deviene ideológica (...), todo ejercicio crítico proviene de un espacio de poder e intenta imponerse como discurso a otros discursos de poder», pelo que a seleção narrativa hierarquizante subjacente à canonização se reveste da arbitrariedade de fundo do esforço antológico como expressão de um conjunto de critérios concetuais autorreferentes, centrados numa tradição hermenêutica própria e não necessária, elaborada por aqueles que têm «o poder de interpretar os arquivos» culturais (Derrida 2001: 13). Daí que, como nota Mora, Ferrari (2008: 30) sublinhe a dimensão institucional que lhe subjaz:

El proceso de selección (...) está mediado por una serie de «instituciones» identificables de orden político, cultural (...) Toda antología será (...) el resultado, más o menos condicionado, aunque también azaroso, de las operaciones de estas fuerzas institucionales, en busca de la consagración de un gusto estético y de una escritura de época.

A dita dimensão institucional tem sido largamente denunciada e questionada por abordagens desconstrutivistas, feministas ou do espectro dos *cultural studies* (cf. Pozuelo Yvancos 2001: 412). Nota Pimentel (2001) que para a consolidação da sua compreensão em muito contribuiu a problematização da literatura como campo intelectual ou cultural por parte de Bourdieu, para o que se tem tido em consideração a condição epistémica privilegiada de agentes de canonização associados a mecanismos institucionais de pendor centralizante e homogeneizante, por parte de autores como Homi Bhabha, Boaventura de Sousa Santos ou Walter Mignolo, demonstrando que os sistemas literários, na sua propensão polissistémica, em resultado da qual o texto surge em articulação com vários outros elementos – do autor ao público, da tradição às instituições mediadoras da definição do literário (academia, crítica, sistema escolar) e às instâncias do mercado –, se definem

por forças disputantes de poder discursivo e de definição de repertórios ou paradigmas funcionais. Assim sendo, mais que um qualquer valor intrínseco às produções literárias, o que dita a sua centralidade ou marginalidade no aparato crítico que as subordina a um discurso dominante é o conjunto das práticas de mediação que concretizam esse sistema, pautadas pelo mercado (componentes de compra e venda de produtos literários), pela instituição (produtores, críticos, instituições educativas, editoras, revistas, meios de comunicação, etc.) e pelos repertórios (normas e elementos com os quais um texto literário é produzido e interpretado, segundo uma noção de modelos e instrumentos que estão disponíveis para a interpretação do texto literário) (cf. Even-Zohar 1990: 41 e Viala 1990: 118).

Uma tal conceção da literatura como «entidade ecossistémica» (Silva 2005: 277), que se define, neste horizonte, como um sistema complexo de inter-relações, é em grande medida subsidiária do conceito de sistema literário herdado dos formalistas russos, que inspira a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990: 2), a partir, justamente, do conceito de «funcionalismo dinâmico»: «Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – factor among the latter». Even-Zohar (1990: 11-12) destaca o carácter dinâmico e heterogéneo do sistema literário, a sua complexidade e permanente reconstituição, pelo que a canonicidade é também ela uma categoria móvel e questionável, desessencializada. Por isso mesmo, o autor prefere falar de canonização e não de cânone, de canonizado e não de canónico.⁵

Prova da inessencialidade do cânone é a própria reconfiguração crítica que uma leitura divergente promove na organização epistemológica do sistema em análise. Sendo o polissistema um sistema múltiplo, é permeável à deslocação de elementos entre periferia e centro e para sistemas adjacentes (cf. Iglesias Santos 1994: 331), conforme revela o estudo da situação de Eugénio de Castro num contexto ibérico, onde ganha novo fôlego e se revela figura sintética de um conjunto de caracteres que a sua reconsideração numa nova ótica polissistémica testemunha, conforme veremos, desempenhando um papel sincrético no contexto da modernidade estética peninsular, servindo de ponto-de-fuga para diversos vetores constitutivos em mútua tensão e que, integrados numa leitura mais lata como a que aqui propomos, ajuda a articular um sistema de análise com coerência de fundo onde o poeta adquire peso central.

Nesta matéria, Mora (2018: 9-92) salienta que, atendendo ao facto de que o cânone resulta de factos históricos e particulares, não o devemos tomar como taxonomia, mas como gramática, usando palavras de Montes Doncel (2003: 338), formado não progressivamente, segundo um qualquer modelo teleológico, mas por acumulação e confluência de diversos estratos de releitura. Assim, não se trata de uma espécie de monumento imóvel, como enfaticamente defendeu Kermode (1999: 16) e como sublinha o crítico espanhol, mas de um

⁵ Uma tal perspectiva tem uma importante consequência metodológica que, como veremos, é determinante para a nossa abordagem ao longo do presente trabalho, uma vez que, possibilitando «the integration into semiotic research of objects (properties, phenomena) previously unnoticed or bluntly rejected» (Even-Zohar 1990: 13), converte em objetos de análise preponderantes elementos que escapam à simples produção textual, tais como vários dos aspetos extratextuais que teremos em consideração, em particular elementos recetivos (práticas institucionais, contatos pessoais e epistolares, comentários críticos, publicações periódicas, eventos públicos, viagens, homenagens, entre outros).

referente questionável – «los trabajos inexpugnablemente canónicos (...) sea como sea deben tratarse siempre de una manera nueva» –, atendendo à própria formulação textual da história literária, abre a possibilidade de visitar a história escrita e proceder à sua reescrita de acordo com paradigmas outros. Para tal, a necessidade de confrontá-la a partir de novos ângulos de abordagem pressupõe a superação de antigos esquemas historicistas que contrariem a tendência para a periodização e para a habitual cronologia linear (cf. Nil Santiáñez 2002: 54 e ss.), decorrente da própria função social da história literária – conservação e canonização de textos, transmissão de padrões de identidade literária e cultural de uma dada nação –, contrapondo-a a uma leitura que descortine a pluralidade temporal coocorrente em dada sincronia.

Com efeito, importa recordar, seguindo Nil Santiáñez, que a crença num tempo unitário, linear, único e absoluto começou a ruir a partir da segunda metade do século XIX, de Ernst Mach a Einstein, passando por Durkheim, Jaspers, Freud e Pierre Janet, Bergson ou William James, por psicólogos e sociólogos como Hubert e Marcel Mauss ou Guyeau, ou por Husserl. Do último terço do século XIX ao primeiro do século XX, tem-se observado a existência de um tempo heterogêneo, descontínuo, fluido e reversível, o qual contraria o «poder homogeneizador», a simplificação pedagógica da história convencional numa sucessão cronológica linear que ilude um conjunto de processos na verdade arrítmicos e heterogêneos, como a denunciada por Nil Santiáñez (idem: 57):

Por arte de la representación de la historia en su sucesión cronológica, el caótico acontecer de los hechos (o de los textos) y la convivencia simultánea de elementos disímiles y con orígenes y desarrollos históricos distintos entre sí adquieren una tranquilizadora apariencia. La arbitrariedad del cambio se convierte en la “necesidad histórica”, el caos de sucesos en una “unidad” dotada de un “curso homogéneo”, con unos “orígenes”, y un ulterior “desarrollo”.

Ainda assim, as resistências a reformulações históricas que tenham em consideração todo este conjunto de predicados revisionistas das leituras convencionais testemunham, como observou Pimentel (1991: 30), que

um processo tão complexo – que postula poliglotismo, direções várias, continuidades e discontinuidades, camadas coexistentes, heterogêneas e conflituantes – exclui o predomínio de conceitos de índole teleológica que, na sua vivência quotidiana, as sociedades contemporâneas estão ainda longe de poder dispensar: exaltação do progresso, movimentação “para diante”, missão pedagógico-legitimadora das histórias e literaturas nacionais.

Não perdendo de vista que «a relatividade, a arbitrariedade de todas as proposições estéticas, de todos os juízos de valor, é inerente à consciência e à linguagem humanas», pelo que «las filosofías estéticas, las teorías críticas, las construcciones de lo “clásico” o de lo

“canónico” no pueden dejar de ser sino descripciones más o menos persuasivas (...) de este o de aquel proceso de preferencias» (Steiner 1997: 52), não surpreende, neste horizonte, que David Perkins (1992) sublinhasse a aporia da história literária e se perguntasse sobre a sua possibilidade, considerando o caráter seletivo da narrativa histórica, o qual forceja um ato de violência organizativa numa linearidade impositiva de um sentido narrativo para um conjunto de factos que poderiam sempre ser dispostos de outro modo.⁶ Nota pois Pimentel que o pendor narrativo da história literária, submetendo-a a um ponto de vista – o do narrador dessa história – que se reveste assim de certa arbitrariedade de fundo, e que o escopo nacionalista tende a agudizar, padece dos mesmos problemas metodológicos da história geral, inerentes à recusa de uma leitura dependente de uma noção de progresso histórico como a que ditava o aludido ocaso da história literária na perspetiva de Wellek (1983: 260): «No hay ni progreso, ni desarrollo, ni historia del arte, exceptuando la historia de los escritores, de las instituciones y de las técnicas.»

A situação crítica de Eugénio de Castro no contexto da nossa história literária, vítima, como observámos, dessa visão linear apresentada através de uma sucessividade de períodos estéticos concorrentes em sentido evolutivo, promulgada por discursos canonizadores interessados em princípios poéticos dados – como a *sinceridade* poética ou a *profundidade humana* no tratamento temático –, ou subsidiários de uma lógica de heranças estéticas prestigiantes – os nossos modernismos –, ou ainda da adesão a princípios ideologizadores do escritor que o estigmatizam no espectro neorrealista ou surrealista, e vítima igualmente da estreiteza nacionalista da apreensão dos fenómenos históricos, exige por conseguinte uma nova leitura histórica transnacional afim de uma outra visão da modernidade estética em que a obra e ação do poeta adquirem novo peso.

⁶ Neste mesmo sentido, Frederic Jameson (2002: 40) salienta que a própria noção, estruturante a este trabalho, de modernidade «is not a concept [...] but a narrative category».

3. UMA OUTRA HISTÓRIA: CONSTRUÇÃO DE UM TEMPO PLURAL

Considerando o que temos dito, não há nenhum paradoxo em afirmar que historiar a literatura é, na verdade, inevitável. Como observou Guglielmi (1993: 22), a própria historicidade das produções culturais e a ausência «di un punto di vista transcendente, fondativo e constitutivo» garantem o carácter incontornável da mesma: «allora non solo è possibile una storia della letteratura, ma è solo possibile una storia della letteratura.» Cabe, por conseguinte, aceitar a contingência da elaboração da história literária e proceder a uma sua reescrita permanente, donde a necessidade de fazer «di ogni spiegazione una figura provvisoria di una polilogia di fondo» (idem: 44).

Aquilo a que nos propomos é, por conseguinte, a escrita de uma outra história que coloque em causa a versão dominante sobre Eugénio de Castro no seio da nossa tradição historiográfica nacional, como uma outra hipótese interpretativa, um outro construto que tenha em conta, por um lado, as vantagens de partir de um *locus* de enunciação distinto, de um outro horizonte epistémico transnacional, revelador de um poeta inscrito com protagonismo no complexo da modernidade estética hispânica, e por outro de uma visão não linear da história literária, em conformidade com os princípios do novo historicismo.

Abandonando o teleologismo oitocentista, a ideia de progressividade inerente à história, suspendendo as leituras convencionadas pelos paradigmas canonizadores e apresentando alternativamente o quadro genético e genérico dessa modernidade entendida como sobreposição de várias camadas temporais e de distintos vetores, podemos dar corpo a um cenário não unidirecional, mas marcado por contradições, por um conjunto de forças confluentes e conflituantes que Carlos Reis e António Apolinário Lourenço (2015: 371) reconhecem quando afirmam que «a narrativa da história literária não se faz só de continuidades harmoniosas, mas também de trajetos que correm paralelos a tendências aparentemente hegemónicas, com tensões e com ruturas que contrariam tais hegemónias» e que a natureza polimórfica da obra e ação de Eugénio de Castro revelará, justificando outrossim a multimoda receção hispânica da mesma e a pertinência da sua leitura integrada com os autores pertencentes a essa tradição da rutura da modernidade hispânica, ilustrando o quadro das suas ambiguidades constitutivas. Para tal, subscrevemos o posicionamento de Pimentel (2001: 25), segundo o qual

A perspectiva do nosso tempo tem de ser outra – por um lado, mais céptica em relação aos grandes frescos totalitários, à tendência de índole judeo-cristã (e suas versões seculares) para entender a história como sendo composta por uma sequência linear de períodos evolutivos; por outro, mais atenta às discordâncias sincrónicas, aos modelos pluralistas do tempo.

Contra uma visão linear da história literária, que pautou a leitura crítica da obra de Eugénio de Castro, conforme observámos, ancorada na sucessividade de correntes e escolas, numa

lógica evolutiva e substitutiva e na eleição de critérios afinal circunstanciais, opomos uma outra leitura que tenha em consideração a história da modernidade na sua complexidade e pluralidade estética e temporal, procurando definir os vetores substanciais nela confluentes e a sua concretização em manifestações que se revestem de uma heterogeneidade, de um conjunto de dualidades de fundo, de um carácter contraditório que, sendo substanciais a essa história, não devemos iludir num discurso escalonado por segregações evolutivas. Só assim poderemos apresentar uma panorâmica que não omita as arritmias da história literária, as suas diversas durações e velocidades concomitantes, em conformidade com o proposto por Nil Santiáñez (2002: 89). Contra uma conceção monista dos períodos literários, contra modelos geracionais e critérios parcelares, partindo de uma reflexão mais ampla que articule a relação de fundo – contraditória, plural – entre a modernidade estética e a modernidade civilizacional, revisitaremos o caso de Eugénio de Castro no quadro das suas relações hispânicas como sendo ilustrativo dos vetores múltiplos que definem a história dessa modernidade.

Para tal, não podemos ignorar, conforme sustenta Pimentel (2001: 24-29), a nova conceção temporal que atenta à «não simultaneidade do simultâneo» (Gumbrecht 1985: 467), à sincronia como «aglomerado de durações» (Guillén 1971: 440), que justifica as contradições que a história convencional tende a resolver com a segmentação em escolas e correntes, observando o modo como a «variedade heterogénea das obras simultâneas» (Jauss 1974: 67) responde ao cruzamento de vetores de formação da modernidade em análise que precisamente justificam essas contradições. Assim, adaptaremos o princípio definidor de Guillén (1971: 41), segundo o qual, para a compreensão de uma dada unidade cronológica – neste caso a modernidade estética ibérica –, é preciso libertar a leitura de critérios de sucessividade e horizontalidade herdeiros da teleologia da historiografia iluminista e romântica, de matriz hegeliana, e observar um critério estratigráfico que regista a concomitância de fenómenos contraditórios e pertencentes a distintas temporalidades ou durações, considerando que «Brief durations, extended durations, as well as a number of intermediate processes, occur or “flow” together within the limits of a unit of chronology». Adotando uma postura que, entre nós, Jorge de Sena (1977: 208) apelidou de perspetivismo histórico-literário, assim se revela que «só no conjunto de todas as suas manifestações pode uma época ser compreendida».

Importa recuperar, portanto, o alerta de Nil Santiáñez (2002: 57), segundo o qual «los trabajos de historia (general o literaria) ordenan los acontecimientos en su sucesión cronológica, como si esta simple disposición lineal bastara para explicar las múltiples dimensiones del tiempo, de la causalidad y del cambio histórico», e pôr em prática uma abordagem que tenha em consideração os estudos que, desde as décadas 40 e 50 do último século, fizeram a crítica da historiografia tradicional com a sua visão linear do tempo, de Henri Focillon a George Kubler, de Siegfried Kracauer a Fernand Braudel.⁷ Neste horizonte, recorda o crítico espanhol que Kracauer (1995: 164-190) defendeu a necessidade de ponderar qualquer momento histórico como um aglomerado de acontecimentos que decorrem de diversas temporalidades, afirmando que «num momento dado coincidem distintas curvaturas temporais», e Kubler (1975: 39), na mesma linha, recusou a visão cronológica convencional, reclamando a existência de diferentes idades sistemáticas

⁷ Sobre este tema, ver o desenvolvimento teórico de Nil Santiáñez (2002: 62 e ss).

coincidentes num dado momento, defendendo a prática de uma «secção transversal do instante», a qual revelará todo o substrato de forças contraditórias e descontínuas em presença num dado momento, que «se parece a um mosaico de peças em diferentes estados de desenvolvimento e de diferentes idades». Braudel (1969), por seu turno, insistindo nessa simultaneidade do não-simultâneo, sublinha a existência de temporalidades múltiplas, a pluralidade de substratos conviventes num dado momento histórico, que permite identificar permanências e mudanças, continuidades e descontinuidades, panoramas e detalhes.

Considerando esta propensão para a apreensão da história como composto centrífugo, descentralizador e complexo, consciente da diversidade que habita a simultaneidade, não é, pois, fortuitamente que a teoria literária de base formalista-estruturalista, depois refratada pelo paradigma semiótico-comunicacional, reitera, como observa Pimentel (2001: 25), o intrínseco polimorfismo do fenómeno de renovação literária,⁸ procurando escapar quer ao reducionismo associado a uma visão dos períodos como manifestação de uma absoluta homogeneidade, quer à atomização absoluta que implica uma insularidade dos textos individuais. Claudio Guillén, José-Carlos Mainer e Clément Moisan reclamaram já, neste horizonte, a necessidade de adaptar o modelo temporal de Braudel ao âmbito da história literária, conforme relatado por Nil Santiáñez (2002: 57). Guillén, em particular, sublinha que uma nova visão histórica fundada neste princípio tem forçosamente de recusar a noção típica de período como unidade singular, propondo, em «Sobre los períodos literarios: cambios y contradicciones» (1989: 119-138), a descoberta de conjuntos sistémicos amplos, entendidos como «zonas literárias» que integrem a diferença e a mudança como fenómenos constitutivos do próprio processo histórico, visto que «los itinerarios o avatares de la sociedad, del lenguaje, de la literatura componen todos unos procesos o progresivos cambios que, por decirlo así, fluyen conjunta y simultáneamente, si bien con distintos ritmos y velocidades» (idem: 207-208).⁹

Sublinhando, assim, que existe uma diversidade significativa de durações num mesmo período, o teórico salienta a presença de longas durações, as quais incluem fenómenos estruturantes da própria configuração e reconhecimento do literário, como géneros ou figuras reiteradas; durações intermédias, que dizem respeito a períodos extensos que

⁸ Nos círculos formalistas esta conceção ganhou notável preponderância. Tinianov e Jakobson (1999: 146) afirmam, nesta linha, que «cada sistema sincrónico contém seu passado e seu futuro que são elementos estruturais inseparáveis do sistema». Sobre este tema, são particularmente ricas as sínteses feitas por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2005: 403-436) e Carlos Reis (2001: 379-406).

⁹ Entre nós, cabe recordar, neste horizonte, a crítica de Jacinto Prado Coelho aos «esquemas de compêndio», os quais afirma obliterarem a evidência de que «em todas as épocas divisamos drama, conflitos; todas se definem por certo equilíbrio, mais ou menos instável, de forças divergentes», pelo que a realidade histórica deve ser entendida como uma «rede de conexões extremamente complexa» (Coelho, s/d: 43). Nesta mesma linha Buescu (2001a: 54-56) defende a questionação da história literária vista como «produto resultante num discurso completo, estável e idealmente (mas também aparentemente) fechado», apostando antes na perspetivação dos fenómenos flutuantes que a compõem, sublinhando a transitividade de diferentes elementos entre distintos contextos históricos, apoiando-se em Guillén, observando a defluência permanente entre centro(s) e periferias do sistema literário e entre vários sistemas literários, tanto sincrónica quanto diacronicamente, de acordo com os já vistos postulados de Even-Zohar, ou a reconfiguração de objetos canónicos e do(s) próprio(s) cânone(s) analisada por Guillory (1993). Buescu conclui, conforme defendemos, que a tensão e a dinâmica históricas são componentes definidores do próprio momento histórico, pelo que «o período pode então ser visto como um tecido temporal estratificado».

recobrem uma série de elementos definidores e aparentemente contraditórios a partir de um conjunto de fatores estruturantes, como a noção de modernismo de longo alcance epocal que adiante destacaremos, desde as suas manifestações finisseculares até ao primeiro terço do século XX; e ainda as durações breves, justamente as escolas, as modas, as gerações, que têm sido os eixos destacados pela história tradicional. Em sentido semelhante, Sena (1977: 200) propusera já a metáfora do «sistema hidrográfico» como complexo histórico que articula um conjunto de fenómenos estéticos aparentemente contraditórios, para o que aliás recomenda, significativamente para este trabalho, a abertura a uma historiografia transnacional¹⁰ que auxilie no esclarecimento dos vetores determinantes desse conjunto e justifique as contradições e ambiguidades em presença num dado momento histórico, sublinhando que

não é em termos de acção e reacção que os períodos se sucedem, ainda quando a reacção contra possa parecer que constituiu um dos principais pilares da transformação. A cultura não é uma repetitiva viagem pendular entre pólos opostos, mas uma progressão (não necessariamente “progresso”) dialéctica de numerosos pares de contrários, cuja relevância varia de período para período. Ou cuja diferenciação correlatamente se acentua.

Na sua ótica, os períodos históricos são polifacéticos e toda a leitura histórica substitutiva, que tende a superiorizar uma dessas faces na relação com as demais, «não é senão uma ilusão de óptica cultural» (idem: 201), sendo mais fecundo observar as dualidades constitutivas dos mesmos.¹¹

Rasurando assim a configuração da história como sequencialidade, assente no ditado da periodização coerciva da perspetivação da diferença constitutiva do momento histórico, e em favor de uma história atenta aos fenómenos de simultaneidade, procuraremos por conseguinte equilibrar diacronia e sincronia num tipo de esquema interpretativo que dê conta, como sugere Pimentel (2001: 27) «dos distintos tempos que em cada tempo operam; ou ainda: das várias durações (...) dialecticamente sobrepostas ou inter-relacionadas no segmento recortado», numa conceção poliédrica que reconcilia «o simultâneo com o sucessivo, o uno com o diverso». Adotando um tal modelo pluralista do tempo e assumindo tanto a pluralidade temporal e sistémica como a possibilidade e pertinência de uma abordagem que extravase os típicos limites nacionais e periodológicos, valorizaremos a

¹⁰ O autor foi particularmente sagaz na compreensão desta urgência metodológica, denunciando o erro de adotar um critério evolucionista circunscrito a limites nacionais, uma vez que, conforme afirma, «nenhuma literatura em nenhum período da sua história se explica inteiramente por si mesma, e nenhum movimento estético, a não ser em raríssimos casos especiais, tem a sua história confinada ao país ou à língua da sua origem» (Sena 1977: 189), sustentando antes uma visão transnacional como a que propomos.

¹¹ Jorge de Sena (1977: 186-187) critica a tendência para a redução teórica dos períodos estéticos a «reacções contra» ou «prolongamentos de», defendendo antes a complexidade estruturante dos mesmos, Recusando a artificialidade de conceitos como «precursor» ou «epígono», sublinhando que «tudo foi precursor de tudo (num sentido positivo ou negativo), e tudo continua tudo, porque nada surge de novo por milagre, mas por transmutação qualitativa, e nada desaparece por completo», defende o conceito de «transmutação dialéctica», que privilegia as relações de continuidade e copresença culturais.

interação de elementos contraditórios de modo a construir uma leitura perspetivista como a sustentada por Jorge de Sena e defendida por Nil Santiáñez (2002: 77) na senda de Guillén (1989: 132, 243-244) e Segre (1981: 29-80), a qual permita cruzar diversos elementos sincrónicos e diacrónicos, associando historicidade e teoria, a sucessão de acontecimentos e esquemas compreensivos que revelem recorrências, paradigmas transversais, vetores constitutivos, e não obliterem a variedade, as contradições e as ambiguidades, ao permitir simultaneamente referendar os fenómenos literários na sua circunstancialidade histórica e articulá-los numa reflexão ampla sobre a modernidade literária.

Para tal, e seguindo a proposta de Nil Santiáñez (2002: 69-70), inspirada em Aron (1964: 101), importa criar *conjuntos articulados* que descortinem o que subjaz aos elementos próprios da curta duração, tais como as modas, as tendências circunstanciais, os programas estéticos, os contextos particulares definidores de produções concretas afins de dadas correntes, escolas ou poéticas da modernidade estética. O que lhes subjaz são, por um lado, elementos da duração intermédia, que inclui os períodos tradicionais, marcados por uma substancial heterogeneidade, definindo o todo contraditório e ambíguo a que chamamos modernidade estética, na sua relação com a modernidade civilizacional, e que, portanto, embora oriundos da historiografia tradicional, se acolhem no seu polimorfismo constitutivo.¹²

Por outro lado, e finalmente, o que justamente os une é aquilo que Nil Santiáñez (2002: 70) designa por estruturas de longa duração, isto é, os vetores de formação da modernidade estética que, compondo uma tradição da modernidade, defluem no perfil hispânico da mesma, e de que salientaremos, partindo da leitura dos caracteres destacáveis da receção de Eugénio de Castro, o seu substrato ruptural e heterogéneo, visível tanto pelos elementos que dão conta, como dissemos, de 1) uma adesão do poeta moderno a uma ideia de modernidade, assente em valores modernos como o culto da originalidade, do internacionalismo ou do polemismo, quanto por aqueles outros elementos que revelam 2) a sua relação crítica com essa mesma modernidade, em particular na sua dimensão civilizacional, assente na denúncia decadentista dos paradigmas industriais e capitalistas modernos, na defesa do autotelismo artístico à margem desses mesmos paradigmas, plasmada no refúgio classicista e/ou nacionalista ao arrepio da história progressista e cosmopolita.

Em suma, estes dois vetores justificam a pluralidade da modernidade estética ibérica e a sua ambiguidade de fundo, conforme procuraremos demonstrar, possibilitando uma visão mais lata da história literária, a qual permite sobrepor várias camadas temporais e escorar um cenário amplo de uma modernidade marcada por vetores distintos, por vários tempos confluentes, em que Eugénio de Castro emerge como exemplo paradigmático, nas características plurais internas à sua própria obra e ação e no perfil da sua receção hispânica, cujo carácter múltiplo destacaremos.

¹² Nesta linha, Pimentel (2001: 26) sublinha a necessidade de reconhecer a convencionalidade epistemológica de que se reveste a definição de período como «categoria histórica» e «ideia reguladora» proposta por Wellek, recordando que a leitura integrada de um dado período depende da observação, conforme verificado por Tinianov e Jakobson (1999: 138-140), tanto do que nele determina um conjunto de elementos determinantes – o estilo central ao período – como o que nele lhe resiste, destacando por conseguinte a concomitância de continuidade e mutação.

4. MODERNIDADE DIFUSA – AMBIGUIDADE E UNIDADE DO MODERNISMO

Uma visão complexa e multimoda da história literária como a que propomos pressupõe igualmente uma compreensão da complexidade inerente à definição da modernidade estética na sua relação com a modernidade civilizacional. Ora, como observa Pimentel (2001: 29), esta noção é particularmente complexa, na medida em que aquilo que procura conter decorre justamente do centramento conceptual na ação da mudança¹³ e se articula com outros conceitos igualmente ambivalentes e frequentemente imprecisos, como o de modernismo. Nesse sentido, Pimentel evoca importantes trabalhos de Jauss (1993: 18-70), Curtius (1973: 251-255), Calinescu (1987: 13-90), Le Goff (1991: 145-166) ou Koselleck (1993: 287-332), os quais, procurando definir os conceitos de moderno e modernidade, se confrontam com as dificuldades inerentes à reflexividade característica da mesma, profundamente marcada por uma aceleração do tempo que, a partir do século XIX, afeta a própria possibilidade de cristalizar as suas representações e acentua o carácter polivalente e multimodo do *moderno*. Esta dificuldade agudiza-se quando pensamos na especificidade da situação ibérica, como bem observou Boaventura de Sousa Santos (1994a: 119-137 e 1994b: 31-52), marcada por uma condição periférica que faz da modernidade um conceito difuso e particularmente problemático, dada a ambiguidade da relação dos seus agentes com os centros de difusão da mesma, como enfatizaremos.

Embora seja possível falar de modernidade acerca de outras épocas, importa desde já estabelecer os limites da categoria aqui em análise, seguindo a síntese de Pimentel (2001: 30-31). Do século XVI em diante, o predicado «moderno» evoluirá no sentido de escorar, depois das idades «antiga» e «média», um amplo período da história da humanidade ocidental, cujas balizas diferem segundo diferentes perspetivas: Hegel associaria o seu termo originário à «descoberta» do «novo mundo», ao renascimento e à reforma luterana; Heidegger à metafísica cartesiana como irrupção de subjetividade encarnada numa tecnociência; Habermas e Foucault à razão autonomizada e secularizada das Luzes,¹⁴ leituras que, nas suas divergências, sublinham precisamente a complexidade e sobredeterminação do surgimento e consolidação do conceito.

Certo é que a partir da segunda metade do século XVIII se torna particularmente premente a ideia de se estar a viver um tempo novo, uma alteração paradigmática profunda que toca as diversas esferas da atividade humana, como notaram Reis e Lourenço (2005), recordando palavras da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel (1994: 12), que afirmava, neste horizonte,

¹³ Paul de Man (1989: 137) destaca, com particular expressividade, a natureza aporética e ainda assim estruturante deste conceito, recordando que «although it is the nature of modernity to be without precedent [...] “modern” movements occur again and again, and become the very articulations of history». Sobre algumas das dificuldades implicadas na definição do conceito de «modernidade», veja-se Smart (1990: 14-30). Entre nós, Pimentel (2001: 29), sintetiza a memória e vicissitudes semânticas do conceito, bem como o processo da sua superação por outros como pós-modernidade ou pós-modernismo, e ainda as dificuldades decorrentes de ser o mesmo partilhado, com diferentes princípios, alcances e consequências, por distintos campos do conhecimento.

¹⁴ Para uma visão das diversas cronologias de «modernidade», ver Habermas (1990).

que «No es difícil darse cuenta, por lo demás, de que vivimos en tiempos de gestación y de transición hacia una nueva época», apontando em particular a propensão moderna para a rutura com todo o passado e para a eleição do futuro como horizonte fundador de sentido, afins da relevância do progresso como valor orientador da sociedade ocidental. As características constitutivas desta nova época seriam depois apontadas por Anthony Giddens (1990), conforme sintetiza Santiáñez (2002: 16): economia capitalista; estruturas económicas e tecnológicas orientadas pelos princípios da eficiência e da racionalidade; expansão dos sistemas democráticos, cujas crises resvalaram para totalitarismos; novas perceções e relações espaço-temporais decorrentes de um aperfeiçoamento e difusão dos meios de transporte e de comunicação; mobilidade espacial e social dos cidadãos; secularização e subjetivação da vida; liberalismo ideológico e estético e reflexividade das disciplinas do saber em face da ruptura com a figura da autoridade; sentido histórico da existência; tendência globalizadora, tendencialmente ocidentalizante.

Importa observar que o mesmo Hegel se revelava já consciente de que o «mundo novo» que via nascer resultava de uma série de alterações paulatinas e não de um único momento fundacional, como nota o crítico espanhol (idem: 15). Observando, nesta linha, que «el proceso de modernización responde a un complejo entramado de conexiones, las cuales, lejos de establecerse en un mismo momento histórico, se dan precisamente a lo largo de varios períodos de la historia», o autor destaca o carácter poligenético da modernidade, ou seja, a confluência no século XIX de «diversos vectores de formación, con distintas edades» (idem: 18).¹⁵ Toda uma série de fenómenos histórico-culturais, político-sociais, filosóficos, estético-literários,¹⁶ conforma um cenário que, tendo como pretexto e finalidade o corte radical com o passado, encontra na propensão ruptural um ponto-de-fuga aglutinador das diversas contradições modernas.

Essa propensão ruptural decorre, desde logo, conforme destaca Pimentel (2001: 30-31), da emergência da razão como elemento de crítica permanente, o que implica uma relativização axiológica, a subversão dos absolutos epistemológicos e ontológicos, a proeminência da subjetividade crítica, ou seja, a sobreposição de múltiplas visões do mundo marcadas, por conseguinte, pelo princípio da oposição, da contradição, por um espírito da rutura a que a literatura não é de todo impermeável. Pelo contrário, objeto de suspeita e desinteresse na grande lógica progressista e materialista do construtivismo capitalista que marca a nova era industrial e teleológica, sucede-se nesta época crítica toda uma plêiade de movimentos, grupos conflituantes, polémicas e ambiguidades que permite a Nil Santiáñez (2002: 33) – em face da enorme mescla estilística, da variedade de tendências, correntes e ideias literárias em finais do século XIX, em resultado da crise e consciência burguesas, da quebra económica europeia anunciada na recessão económica

¹⁵ Nil Santiáñez ecoa aqui explicitamente a conceção poligenética de Habermas (1990: 15), que considera a modernização do mundo como «um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente: à formação de capital e mobilização de recursos, ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho, ao estabelecimento de poderes políticos centralizados e à formação de identidades nacionais, à expansão de direitos de participação política, de formas urbanas de vida e de formação escolar formal, refere-se à secularização de valores e normas, etc.»

¹⁶ Pimentel (2001: 30-31) menciona a crítica da razão kantiana, que promove a autorreflexividade do sujeito; a propagação de uma «gramática» da modernidade assente em conceitos como progresso, crítica, revolução, desenvolvimento; a revolução francesa; o começo da revolução industrial; ou a ascensão da burguesia.

de 1886 e da aceleração dos valores capitalistas, que levaria às Guerras Mundiais do século XX – afirmar como característica definidora da modernidade «la simultaneidad de corrientes, la manifestación multiforme del discurso literario reaccionando ante una sociedad que, por definición, tiende a excluirlo de su inmediato radio de intereses».

*

É neste sentido que a história literária se vê confrontada, justamente, como temos assinalado, com a necessidade de evitar dar um sentido unívoco a toda a diversidade estética em concomitância. Se pretendemos, como defendia já Onís (1955: 623), «ver la unidad de la época llegando a una concepción de ella en la que convivan todos los que la crearon», tal implica reconhecer nos seus constituintes «sus semejanzas y sus diferencias», evitando a falsificação que resultaria de omitir as contradições de uma realidade extremamente diversa e até fundamentalmente contraditória, como alertou também Davison (1971: 90) acerca do período que nos ocupa.

Cabe evocar, nesta matéria, a síntese realizada por Buescu (2008: 467-472), a qual recorda que a reflexão em torno do conceito de modernidade tem potenciado um certo consenso acerca da passagem do singular «modernidade» ao plural «modernidades», que Gumbrecht (1998a) cristaliza na expressão «cascatas de modernidade» e que está na base da definição do *continuum* do modernismo tal como compreendido por Bradbury e McFarlane (1976) ou da noção de «modernidade impura» de Boym (2001), destacando desse modo a autora a permanente interpenetração e interdependência de forças e movimentos de sentido divergentes, da convivência de vetores associados a uma ruptura radical como marca especificamente moderna. É nesta linha que se inscrevem outrossim a reflexão de Eisenstadt (2002) a propósito das *múltiplas modernidades*, ou de Bauman (1991), em torno do conceito de ambivalência. Assim, destaca Buescu a condição constitutivamente paradoxal da modernidade como via de acesso privilegiado para o estudo desta problemática em autores como Calinescu, Terdiman, Jameson ou Adorno, sendo particularmente desenvolvida por Compagnon (1990), com a tese dos «paradoxos da modernidade». Recorda a autora que é essa visão que subjaz à leitura de Berman (1989: 15), o qual, acerca da experiência da modernidade, destaca a descoincidência constitutiva dos diversos modos de compreender o presente moderno, entre aquele ligado ao projeto das Luzes, construtivo, e um outro que consistiria fundamentalmente numa experiência de esvaziamento.

Nesta linha, Calinescu (1987) referira-se já ao conflito permanente entre os dois sentidos de uma modernidade que se define precisamente na concatenação de forças pró e contramodernas. Essa concatenação resulta da rutura iluminista-romântica de Setecentos, a qual, como nota Pimentel (2001: 90), decorre em larga medida da «crise da consciência europeia» (cf. Hazard 2020), pois, se dando por um lado a Ilustração primazia à razão, donde «germinaram ou adquiriram consistência traves-mestras do pensamento moderno: o progresso, a secularização, a crítica, a emancipação e outras onde se patenteiam as ideias de transformação e desenvolvimento» (Pimentel 2001: 90), por outro lado, essa mesma dimensão crítica e dinâmica implicou a coparticipação neste processo de um *outro século*

XVIII, o qual destaca a sensibilidade, as emoções, a diferença, a existência concreta ou o génio individuais, ditando a dualidade constitutiva do Romantismo. Nesta dualidade se desenha assim a face divergente da modernidade, travada definitivamente pelo cisma central das «duas culturas», na cisão entre a propensão cientista dominante e as humanidades, segregadas e eclipsadas pela síndrome do Progresso que relativamente ameaçava a sua relevância social, conforme observa William Marx (2018).¹⁷ Conclui assim Pimentel que, herdeiro desta idade crítica, o Romantismo dá corpo a uma contradição genética que está na base do polimorfismo da época: se por um lado resulta da ratificação da modernidade, suportando-se na sua defesa da autoconsciência, da subjetividade crítica, por outro lado é nessa mesma dimensão que se gera o contramovimento disruptivo em face da geral industrialização e mercantilização da experiência vital, convertendo-se portanto o Romantismo simultaneamente em produto e autocrítica da modernidade, como propõe Krüger (cf. Löwy e Sayre 1992: 35), ou seja, como uma crítica moderna da modernidade.

A modernidade tem assim, na sua génese e na sua conformação, essa duplicidade inerente à sua expansão desde o século XVIII, entre apologia e autocrítica, determinante, como veremos, tanto no perfil da obra e intervenção de Eugénio de Castro, como na sua receção hispânica, atravessada por um cisma interior que a configura como categoria dual, travada entre uma força iluminista e uma outra força romântica, a contrapelo da primeira, conforme observado por Löwy e Sayre (idem: 80), movimentos coimplicados que dão um substrato paradoxal à sua história: «on peut dire que le romantisme et les Lumières coexistent dans tous les siècles de la modernité, du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle». Nesta dicotomia radica a complexa, ambígua e conflitiva relação do artista com a sociedade burguesa, urbana e industrial, com o seu primado científico-tecnológico, e é neste contexto que surge a defesa por parte do artista de uma pretensa autonomia estética, estudada por Bürger (1984), defesa essa que é pois parte integrante dessa moderna crítica da modernidade, num conflito entre a defesa da razão e do progresso, assente em estruturas sociais burguesas e no sistema capitalista, e a sua recusa, materializada pela arte romântica, modernista e vanguardista, que, fundando assim uma tradição contracultural, não deixa no entanto de repercutir essas mesmas estruturas.

Não se pode, por conseguinte, ignorar o carácter constitutivamente contraditório, pró e contramoderno, da modernidade, do qual resulta a convivência de vetores igualmente contraditórios em termos estéticos, que assinalaremos, com a obsessão com o apocaliptismo finissecular em torno da noção de decadência, por um lado, de profundo teor crítico e pessimista em face da modernidade civilizacional, e o progressismo apologético associado às manifestações modernistas e vanguardistas; daqui também a convivência entre correntes e fenómenos de sentidos contrários, como os que pautaram a receção hispânica de Eugénio de Castro, travadas entre cosmopolitismo e nacionalismo, entre modernismo e classicismo, entre caracteres tipicamente modernistas, como a apologia da autonomia e do autotelismo da arte, e vanguardistas, como a propensão polemista e a defesa da cisão das fronteiras entre arte e vida, num entramado que compõe um quadro que tem justamente nessa heterogeneidade o seu núcleo definidor.

¹⁷ Sobre as «duas culturas», veja-se Snow (1995). Em particular sobre o peso social da ciência na era moderna ver Weber (1974)

Essa ambiguidade agudiza-se, como sublinharia Octavio Paz, em contextos como os ibéricos e ibero-americanos, os quais, na sua condição periférica, se descobriam carentes do fulgor capitalista e dos referentes positivistas de outras sociedades europeias, em particular a referencial francesa. Concordando em que o Romantismo surge como reação contra a Ilustração, sendo por conseguinte um dos seus produtos contraditórios, recorda Paz (1990: 121-122) que a reação moderna contra a própria modernidade que ele constitui não se poderia desenvolver em Espanha, na medida em que «España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre», sublinhando que «las dos naciones que abrieron la época de la expansión, España y Portugal pronto quedaron al margen del desarrollo capitalista y no participaron en el movimiento de Ilustración», donde uma relação específica com uma modernidade que surge na sua condição fantasmática, especialmente travada entre desejo e repúdio, o que ajudará a justificar a feição particularmente contraditória de que se revestem as suas manifestações no âmbito das literaturas hispânicas.

O *modernismo* seria assim o autêntico Romantismo hispânico, como «respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientismo positivista» (idem: 128)¹⁸ Não surpreende por isso que, em resposta ao inquérito da revista *Gente Vieja*, a 30 de novembro de 1902, e à pergunta «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?», Manuel Cidrón (30 de novembro de 1902: 5) afirmasse tratar-se de «un romanticismo adulterado, ecléctico a su manera». Na mesma linha, Chávarri (1980: 91-92) falaria do modernismo como uma tendência

que puede ser considerada, en último término, como una palpitación más del romanticismo. Adviértase que damos aquí a la palabra “romanticismo” su acepción más general (...). ¿Acaso no es la savia romántica la que animó el espíritu de nuestro arte europeo? De ellas fueron hijas las tendencias naturalistas, pesimistas y realistas que actualmente viven todavía: el modernismo es otra nueva evolución de aquella fuerza

E, em Portugal, José Régio (28 de março de 1927: 1), em «Classicismo e Modernismo», no número 2 da *presença*, garantia que as correntes estéticas modernas, «por evolução ou reação, todas se originam no Romantismo», aduzindo em «Ainda a Interpretação do Modernismo», no número 23 da mesma revista, «o espírito moderno (...) assimilável ao espírito romântico – tomando os termos na sua mais ampla aceção». Já no número 14-15,

¹⁸ Sobre o litígio das modernidades no contexto espanhol finissecular, veja-se Cerezo Galán (2003) e Montaldo (1994).

João Gaspar Simões (23 de julho de 1928: 2), em «Modernismo», recordava que «à nossa época se costuma chamar, com maior ou menor verdade, neo-romântica».¹⁹

Herdeiro desse fundo romântico, o modernismo, entendido como categoria epocal que recobre todo um conjunto de forças contraditórias, permite justificar a intensa e variada recepção de Eugénio de Castro no contexto hispânico, através de mediadores que o acolheram desde ângulos diversos, como veremos, pertencentes todos, no entanto, a esta mesma experiência da modernidade autocrítica a que se referia já Onís (1955: 369), ao considerar o modernismo como uma «época geral» da cultura ocidental cujos efeitos se não limitavam às literaturas hispânicas, vendo na modernidade intelectual e estética o resultado de e a reação face aos problemas colocados pela modernidade civilizacional, como resposta ao valor novecentista do progresso, como produto de «uno de esos momentos en que los individuos sienten el vacío y el desengaño de una forma de civilización llevada hasta su última perfección y agotamiento». A célebre definição de modernismo cunhada por Onís (1934: XV) –

La forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en todos los demás aspectos de la vida entera con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy

– ecoa claramente na leitura de Paz (1990: 122), quando este afirma que

Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo y de ahí que se empeñe en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente, por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser una auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX.

Aqui ancora a visão do mexicano da modernidade literária como uma *tradição da ruptura*, defendida em *Los hijos del limo*, essa «tradición romántica (...) una pasión crítica que sin cesar se niega a sí misma para continuarse» (Paz 1990: 193) que tem no modernismo a sua expressão hispânica, repercutida ao longo das várias materializações estéticas do primeiro terço do século XX, observadas justamente no seu caráter unitário por Blanton (2009: 137-152). Trata-se de uma visão conjunta e plural que de algum modo pressentia já Andrenio, quando diagnosticava:

¹⁹ Partindo destes dados, recorda Pimentel que esta base romântica permite a Álvaro Manuel Machado (1984, 1985, 1986, 1996) fazer uma leitura de longo alcance da sobrevivência dos nossos «romantismos», sobretudo a partir da Geração de 70 e até à contemporaneidade.

Esta denominación: modernismo, no tiene (...) fijeza histórica, y hasta su mismo sentido temporal parece que rechaza el cuño histórico, pues lo moderno de hoy será mañana lo pasado. Es uno de esos nombres imperfectos que se usan a falta de otros mejores, porque su generalidad permite abarcar la variedad algo caótica de tendencias aún no formadas que ofrecen elementos comunes (Gómez de Baquero 1929: 109).

Em sentido semelhante se pronunciara, em 1918, Unamuno (1952: 19), numa afirmação que, pese embora contendo a animadversidade que lhe era própria contra a visão estetista do *modernismo*, sublinhava justamente a plurivalência da categoria: «No sé bien qué es eso de los modernistas y el modernismo, pues llaman así a cosas tan diversas y hasta opuestas entre sí, que no hay modo de reducir las a una común categoría.»

*

É bem sabido que o «modernismo» se converteu, no contexto da história e da crítica literárias hispânicas, num termo problemático, polivalente e sincrético, suscitando acesos debates desde o seu surgimento na transição de Oitocentos para Novecentos.²⁰ Assim, logo a 20 de dezembro de 1901, num artigo na revista *Gente Vieja*, José María Nogués (1901: 3) queixava-se de que «El modernismo ha llegado a ser una especie de poliedro transparente y hueco, dentro del cual hay una luz de colores distintos para todas las superficies». Também C. A. Torres (1907: 508-509), na *encuesta* do *El Nuevo Mercurio* a propósito da definição do termo, destacava o caráter radicalmente inovador e a variedade de expressões aglutinadas em torno do conceito, como «orientación general de los espíritus», forma de «independencia intelectual» que se não reduz a uma escola literária e se traduz num quadro ambíguo, complexo e impreciso. Particularmente pregnante, nesta linha, é a análise de Eduardo L. Chávarri, no artigo datado de 1902 que ganhou um concurso organizado pela mesma *Gente Vieja* para clarificar o conceito em causa. Nele destaca que o termo designa o conjunto de uma diversidade de movimentos «modernos» em rebelião contra o industrialismo e o «espírito utilitario de la época», contra o «culto del vientre» (Chávarri 1980: 92) do materialismo reinante, inter-relacionando os diversos movimentos concomitantes como expressão, justamente, do Romantismo, como vimos. Essa força, radicando na idade da razão crítica de lastro romântico, cuja continuidade nas várias expressões da modernidade foi também, como já assinalámos, compreendida entre nós,²¹ tem como substrato uma vontade de estilo que justifica a disseminação e variedade de expressões estéticas, como sublinhava Andrés González-Blanco (1907: 322), num outro

²⁰ A propósito dos debates sobre o conceito de *modernismo*, veja-se Mainer (1988: 13-170) e Nil Santiáñez (2002: 92-95).

²¹ Mais veja-se que Vitorino Nemésio (1932: 42), por exemplo, afirmava que o Romantismo foi a «condição formidável de tudo quanto somos e estamos a ser». Alfredo Pimenta, a propósito dos poetas da segunda metade do século XIX, diria, na mesma linha, em estudo a propósito da obra de Castro, que eram, «No fundo todos românticos, porque tão romântico é o byronismo ou o mussetismo, como o heinismo ou o moréasismo. A forma, a expressão, o molde exterior, isso é que varia, desde o classicismo rígido e castiço a que Eugénio de Castro havia de aderir mais tarde, até o antfigurismo de Mallarmé» (Pimenta 1944: 6).

artigo publicado em *Nuestro Tiempo*: «El impropriamente llamado modernismo es un conglomerado de tendencias opuestas, de ideologías contradictorias y de procedimientos absolutamente distintos, que sólo tienen de común una cosa: la propensión a las innovaciones del lenguaje.»

Todas estas leituras precoces são resgatadas por Nil Santiáñez (2002: 92 e ss.), o qual salienta que antecipavam já a atual suspeita em relação ao paradigma crítico que viria, na construção de uma história linear da modernidade estética hispânica, a espartilhar o *modernismo* como movimento poético, como escola ou corrente claramente oposta e rapidamente substituída por outras expressões regeneracionistas ou de vanguarda. Esta leitura convencional e linear, estratificada por uma compartimentação em correntes e escolas, identifica tendencialmente o *modernismo* com a escola liderada por Rubén Darío e que em Espanha teve representantes no jovem Juan Ramón Jiménez, em Ramón del Valle-Inclán, em Francisco Villaespesa, em Salvador Rueda ou em Manuel Machado, concentrando elementos estéticos de diversas correntes europeias (impressionismo, simbolismo, parnasianismo, pré-rafaelismo, decadentismo), tendo Bécquer como um dos seus precursores no âmbito hispânico, fenómeno de expressão espanhola e ibero-americana aberto às influências de outras escolas literárias europeias, com termo *ad quem* na publicação de *Azul...* (1888)²² e substituído pela irrupção das vanguardas na década de 1920. Destacar-se-iam os ditos autores, conforme resume Nil Santiáñez, por fazerem o culto da beleza, por uma atitude anárquica, cosmopolita e aristocrática, e por uma linguagem literária renovadora (musicalidade e cromatismo, versilibrismo, sinestésias), pela tematização alheia a preocupações filosófico-políticas, centrados em mundos remotos no tempo e no espaço.

Nesta visão espartilhada, e seguindo ainda a súmula de Nil Santiáñez, partilhando com o *modernismo* a sua desconfiança em relação à mentalidade burguesa e a defesa de uma literatura individualista e não realista, servir-lhe-ia ainda assim de contraponto a chamada *geração de 98*, a qual, contrariando o esteticismo definidor do *modernismo* de escola, teria como preocupações fulcrais a crise política, económica e cultural de Espanha em face do «desastre» colonial do mencionado ano, donde a tendência para uma literatura ensaística (contra o domínio da lírica nos cultores da escola *modernista*), em que se concentram preocupações existenciais, antropológicas, éticas e estéticas dos seus autores e do país, com reflexão religiosa e política, com um estilo impressionista, cromático e fragmentário. Neste grupo destacar-se-iam autores como Unamuno, Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Martínez Ruiz ou Antonio Machado.²³

Ora o caso de Eugénio de Castro, cuja receção tocou, como veremos, mediadores oriundos destas pretensamente antinómicas tendências, bem como autores das vanguardas históricas e do *Veintisiete*, ajuda a caucionar a suspeita em relação a esta partição, reforçando a visão epocal do modernismo. Estoutra visão caracteriza as letras modernistas como uma fusão sincrética das características que os estudiosos anteriores circunscreviam

²² Especialistas como Pedro González e Schulman (1969) defendem que os fundadores do *modernismo* foram José Martí e Gutiérrez Nájera, e não Darío.

²³ Esta é a posição crítica de Salinas (1979) ou Díaz-Plaja (1979). Outros autores, como Abellán (2000) ou Sobejano (1999), embora preservando esta dicotomia, reconhecem a transitividade entre ambas as categorias.

à *geração de 98*, ao *modernismo* e às vanguardas. Como relata Nil Santiáñez, herdeiros de Onís (1968) nesta leitura, surgem textos fundamentais de Juan Ramón Jiménez (1999) e Ricardo Gullón (1963), a que se seguem Marfany (1978), Cardwell (1985), Macklin (1993), Azam (1989), Litvak (1981), Allegra (1986), Mainer (1981), Gutiérrez Girardot (1983) ou Jade (1998),²⁴ que ora descrevem o modernismo como uma «atitude» perante o mundo e a literatura, ora o associam explicitamente ao conceito de modernidade estética, sublinhando sempre a falácia da segregação em escolas e gerações.²⁵ Em todos eles ecoa a perspetivação do século XX como *el siglo modernista* de acordo com Juan Ramón Jiménez, entendido como «la síntesis y la amalgama, en paralelo, de un importante conjunto de tendencias y proyectos fundamentados en la base del pensamiento de los diferentes autores que soñaron con un arte y un mundo nuevos, protagonizando algo así como un renovado espíritu de renacimiento» (Sáez Delgado 2010: 30). Esses autores são assim vistos como herdeiros de uma mesma modernidade crítica e copartícipes de uma atitude disruptiva, que não de uma escola, como alerta o autor de *Platero y yo*, pois «bajo él [o modernismo] caben todas las ideologías y sensibilidades» (Ramón Jiménez 1999: 11).²⁶

Esta tese viria a ser particularmente ampliada por Ricardo Gullón, em especial em *Direcciones del modernismo* (1963), que se referiu ao modernismo como «época» ou «actitud», englobando toda uma multiplicidade de tendências, tais como o simbolismo, o parnasianismo, o espiritualismo e o decadentismo, ligadas por uma vontade de renovação formal, por um conjunto de dissidências e heterodoxias de fundo. Estes estudos desembocaram no estabelecimento de uma estreita conexão entre modernismo e modernidade, como é o caso de Gutiérrez Girardot (1983), que entronca a diversidade de manifestações da modernidade estética na propensão para a discussão da função da arte na sociedade burguesa, para a articulação de uma rede de relações e dependências entre os centros urbanos e a periferia, a secularização da vida, o mundo urbano, a boémia e as utopias, entre outros vetores; ou de Schulman (1993), o qual reitera que a complexidade e pluralidade desta época implica uma leitura poliédrica da mesma, contra esquemas rígidos, apelando antes a uma leitura em sistema aberto, flexível e polivalente que respeite a confluência de códigos, a arritmia e a transnacionalidade desta categoria. Evocando estes

²⁴ A bibliografia sobre os modernismos hispânicos é ampla e variada, tendo conhecido importantes desenvolvimentos com estudos de autores como Gerard Aching, Aníbal González Pérez, Rafael Gutiérrez Girardot, Noé Jitrik, Cathy Jade, Graciela Montaldo, Octavio Paz, Françoise Perus, Ángel Rama, Julio Ramos ou Susana Rotker. Para um estado da questão do *modernismo*, veja-se N. J. Davison (1971), atualizado por Hart (1987: 227-234). Para a geração de 98 veja-se Sobejano (1999: 15-31). As principais tendências críticas sobre o *modernismo* estão bem representadas em várias coleções de ensaios: Schulman (1987), Cardwell e McGuirt (1993), Castillo (1968); Harrison, e Hoyle (2000). Uma excelente e profusa síntese foi feita por Nil Santiáñez (2002). Mais recentemente, veja-se os trabalhos de Fernández Uratsun (2002), Anderson (2005), Sáez Martínez (2004), Larson (2011), Highfill (2014), Venegas (2014), Latham (2015), Rogers (2016a) ou Harkema (2017).

²⁵ Sobre a *invenção* da Geração de 98, ver Blasco (2000).

²⁶ Juan Ramón Jiménez sustenta, com efeito, que o *modernismo* não foi uma escola, nem uma questão poética, mas um movimento geral teológico, científico e literário, que começou na Alemanha, em meados do século XIX, com um grupo de teólogos cujo esforço principal consistiu em harmonizar os dogmas da Igreja com as inovações científicas modernas, propagando-se depois a outros países e projetando-se em diferentes áreas do saber, em particular na literatura. Esta visão abrangente caracteriza-o assim como «movimiento envolvente» (1999: 80), destacando o autor o naturalismo, o simbolismo, o impressionismo, o parnasianismo, o dadaísmo e o cubismo (idem: 74, 80).

autores, Nil Santiáñez (2002: 128) destaca a necessidade de se adotar, contra uma concepção monista dos períodos literários, assente em modelos geracionais e visões autorais e genológicas, um novo ângulo de análise que rompa com os limites das visões unívocas, procedendo a uma leitura da modernidade estética, do modernismo na sua relação com a modernidade civilizacional, que dê conta das várias «semelhanças de família» que, a partir de uma crítica descritiva, abandonem os projetos essencialistas que pautam a história tradicional e nos permitam ver as ligações entre obras, autores e correntes que «aunque distintas entre sí y separadas en la historia, están emparentadas de alguna manera», conforme o nosso estudo procurará demonstrar.

A reflexão em torno desta categoria decisiva para compreender a longevidade e diversidade da recepção de Eugénio de Castro nas literaturas hispânicas tem-na aproximado, por conseguinte, de uma visão epocal como a que pauta outras tradições críticas, como observam Reis e Lourenço (2005) a propósito do *modernism* anglo-americano proposto por Macklin (1993), Butt (1993), Cardwell (1985), Bradbury e McFarlane (1976), defluindo em estudos de Pericles Lewis (2007: 97-108), que ao articular uma visão dos tempos modernos em torno da noção de representação artística acham as suas origens em Flaubert e em Baudelaire, cujo desenvolvimento levaria a um «avant-garde moment» onde cabem Futurismo, Imagismo, Vorticismo, Expressionismo, Dadaísmo ou Surrealismo; ou de Michael Levenson (2011: 50), que afirma uma mesma tese continuista ao registar uma «avant-garde in *modernismo*», em que integra, entre futuristas, cubistas e expressionistas, autores decadentistas e simbolistas como Mallarmé ou Huysmans. No mesmo sentido se pronunciou antecipadamente a crítica francesa, sobretudo a partir de *De Baudelaire au Surréalisme*, de Marcel Raymond (1952), articulando a continuidade multimoda e plural de expressões da modernidade que recobre a experiência simbolista, modernista e vanguardista.

Como vimos suceder com a categoria modernidade, também o conceito de modernismo parece sofrer assim uma pluralização, conforme notou Friedman (2001). Esta aproximação não deixa de ser igualmente ensaiada por certas reflexões críticas na tradição portuguesa, à margem de problemas e diferenças terminológicas tanto em Espanha, como vimos, como em Portugal (cf. Silvestre 2001: 158-170).²⁷ Estas reflexões revelam-se particularmente interessadas, como o presente estudo, em encontrar uma unidade epocal de fundo, destacando relações de continuidade nem sempre observadas. Assim, e a propósito justamente de Eugénio de Castro, Feliciano Ramos, em *Eugénio de Castro e a Poesia Nova* (1943), alertava já para os traços comuns entre o Simbolismo dos anos 90 do século XIX e o Modernismo da geração de *Orpheu*. Mais taxativamente, Pedro da Silveira (1962) assumiu a relação umbilical entre esta e a poesia nefelibata, afirmando mesmo que «em vez de 1915, 1889 poderia, até, com bastante justeza, clarificar-se de Ano I do Modernismo Português», sendo esse ano, justamente, o da irrupção da polémica em torno do *novismo* pelas revistas *Os Insubmissos* e *Bohemia Nova*, em que participou Eugénio de Castro, como veremos, falando de «um Oitocentos que, como não podia deixar de ser, se prolonga para além do fim cronológico do século, cobrindo o melhor dos anos do que se chama a *belle époque*»

²⁷ Sobre a complexidade do termo *modernismo*, ver Roggiano (1987: 39-50) para o âmbito hispânico e Calinescu (1987: 60-85) para o âmbito internacional. Em Portugal veja-se Aguiar e Silva (2005) e Silvestre (1990 e 2008).

(Silveira 1981: 9). Jorge de Sena (1994), por seu turno, a propósito do conceito de modernismo, prefere enquadrá-lo como uma cadeia heterogénea numa leitura epocal em que integra simultaneamente pós-simbolismo e vanguarda como elementos da mesma expressão modernista. José Carlos Seabra Pereira (1989-90; 1995), colocando justamente a tónica no litígio das modernidades, nessa duplicidade inerente a uma modernidade crítica em que se articulam esteticismos finisseculares, neorromantismos e vanguardas modernistas numa confluência sistémica em que dão expressão vária a uma mesma oposição da modernidade estética à modernidade científica, técnica e sociológica oriunda do Iluminismo, sublinha o prolongamento do Decadentismo e do Simbolismo no nosso Modernismo, numa leitura que é também a de Ana Hatherly²⁸ e que tem sido igualmente desenvolvida por Fernando Guimarães (cf. 1982: 17-24). Em modo de síntese, importa recordar a conclusão de Pimentel (2001: 184), o qual, evocando estudos deste teor, alerta para o curto raio de ação da leitura do nosso Modernismo como escola ou movimento, escamoteando «o mais vasto e complexo fenómeno em que este se enquadra» e que é a própria experiência da modernidade estética no seu todo, com raízes românticas e que se expande ao longo do século XIX em face da «galopante crise do homem moderno», propondo, neste sentido, que o Modernismo deixe de ser entendido como sinónimo de vanguardismo, sublinhando antes o seu «poliglotismo semiótico, a heterogeneidade das experiências sincrónicas» (idem: 166) que nele têm lugar, integrando-o na continuidade do Decadentismo e do Simbolismo, do Naturalismo e do Parnasianismo, do Classicismo e do Neorromantismo.

Essa dimensão multimoda de uma modernidade plasmada num *continuum* heterogéneo faz-se assim mais clara, bem como a presença sistemática de Eugénio de Castro ao longo das suas diversas configurações, que se justifica desde logo pela própria natureza plural e sincrética da sua obra, conforme destacaremos. Não surpreende, pois, que António Ferro (20 de abril de 1921: 3), em artigo no *Diário de Lisboa*, afirmasse taxativamente que «Os novos devem a Eugénio de Castro uma grande homenagem. Foi ele quem descobriu a nova geração, quem a justificou, quem lhe deu consistência (...) Eugénio de Castro devia ser eleito o príncipe dos Poetas portugueses». E a associação explícita do autor de *Oaristos* ao espírito disruptivo do futurismo e à comum atenção do poeta e dos ditos modernistas aos modelos da «beleza helénica» fica patente por um texto assinado por C. de F. (1927: 4) no número 4 de *Gente Nova*, em que, a propósito da geração de *Orpheu* e da sua subsequência em *Contemporânea*, se afirma que «O futurismo como escola passou (...), mas dessa exaltação de energias incontidas; dessa exploração de novidade revolucionária, dessa vibração estuante de mocidade sedenta de inéditas expressões estéticas, brotou a beleza helénica dos versos cintilantes de jóias e pedrarias orientais de Eugénio de Castro».

O papel central de Eugénio de Castro no surto da modernidade literária em Portugal, destacado por Guimarães (1990), confirmado pelo pós-simbolismo que marca a geração

²⁸ Diz Hatherly (1979: 26-27) que «nas teorias do Simbolismo vamos encontrar o germe de toda a poesia moderna, de toda a literatura moderna mesmo. Aí encontramos o grande arranque para o Futurismo – com as suas palavras em liberdade, a sua sintaxe insubordinada, a visualidade do texto guindada a forma autónoma, e em geral a revolução do conceito de leitura e portanto de comunicação, ou seja, a revolução do conceito de mensagem poética.»

modernista (cf. Lourenço 2010), é reconhecido pelo próprio Fernando Pessoa²⁹ (cf. Guimarães 2007), a tal ponto que Pedro da Silveira (1981: 30) afirmaria mesmo que «a dívida do Modernismo para com o revolucionário dos *Oaristos* em Portugal, de Fernando Pessoa ele mesmo e (muito) de Sá-Carneiro, só a negará quem for cego de todo». Com efeito, no conjunto de artigos que Pessoa (1912: 144) publicou na *A Águia*, em 1912, sobre *A Nova Poesia Portuguesa*, destaca-se o facto de em «Reincidindo» (nº 5, maio), afirmar a grandeza da «atual corrente literária portuguesa», indicando como seu precursor Antero de Quental e afirmando que o seu início se dá com *Só* de António Nobre, e também «com aquela parte da obra de Eugénio de Castro que toma aspetos quinhentistas» ou com *Os Simples* de Guerra Junqueiro.³⁰ E, num texto provavelmente da mesma época, Pessoa afirmaria como precursores da moderna poesia lusa Cesário Verde, Nobre e Castro: «The new introduction of culture contacts took place round 1890 with the bringing in of symbolist and decadent influences» (Pessoa 1966: 350).

A filiação de *Orpheu* no horizonte castriano descobre-se pelo comum apreço por uma «expressão polémica ou de vanguarda» (Guimarães 1982: 26), bem como pelo seu princípio revolucionário, desde logo formal, como destacaria Ramos (1943: 82):

Eugénio de Castro, com as suas novas realizações métricas, iniciava audaciosamente a destruição de cânones poéticos seculares. Os aguerridos e denodados defensores do versilibrismo actual deram seguimento à sua obra e derrubaram completamente o dogma da veneração da poética clássica, abrindo assim uma nova idade na história da poesia nacional. E, por este lado, Eugénio de Castro é um arauto de tempos novos, é um precursor eminente da poesia nova.

Nesta linha, Ramos afirmaria que um traço comum entre Castro e «os novos» é a propensão individualista que resulta desde substrato disruptivo, a defesa da criação da figura autoral singularizada ao arrepio das convenções literárias e da incompreensão do público, numa vocação autonómica de vincada excecionalidade que é, como veremos, outra das marcas constitutivas da modernidade:

Esta fúria renovadora e intempestiva, que desperta o espírito dos novos que actualmente, em Portugal, lutam contra a rotina e curam, ousadamente, de encher de seiva fresca a poesia nacional, foi antecedida por Eugénio de Castro, que, nos fins do século passado, em oposição com o ‘statuo quo’ literário, lançou um pretensioso grito de singularidade e de independência. E fê-lo com a arrogância, o desdém e o orgulho dos renovadores contemporâneos. Como estes, teve o propósito de ser único e singular; como eles, afrontou com altivez as invectivas do público e foi apodado de

²⁹ Eduardo Lourenço (2010: 25) sublinharia, a este propósito, que «Nos dias que correm, compreender Fernando Pessoa é ou deve ser saber ler essa matriz simbolista que o moveu e fez dele um neo-simbolista com um poeta modernista e futurista lá dentro».

³⁰ Sobre a importância destes artigos de Pessoa para a construção do discurso crítico novecentista, veja-se António Apolinário Lourenço (2011: 85-97).

incompreensível, de excêntrico e de possuído de loucura mental. As reacções que provocou, com a sua audácia estética e as suas novidades estilísticas são muito semelhantes às que alguns corifeus do modernismo suscitaram. Entre o simbolismo de Eugénio de Castro e a poesia nova não há, portanto, barreiras intransponíveis, mas existem traços de ligação e solidariedade (Ramos 1943: 87).

Em sentido semelhante se expressariam, mais de meio século depois, Paula Morão, José Carlos Seabra Pereira e Fernando Guimarães. Afirmando que «A memória do Simbolismo nos poetas modernistas, indo muito para lá de Eugénio de Castro, deve-lhe muito no abrir dos caminhos da vanguarda e da vontade de fazer novo» (Morão 2008: 153), e tendo já dado ênfase justamente a esse comum ímpeto inovador (cf. Morão 2004), Morão (2008: 153) assinala relevantes confluências, uma vasta «herança de Castro nos de *Orpheu*», encontrando ecos da Lídia de «Quo non ascendam?» e «Circe» (*Silva*, 1894) e dos «lagos do jardim [que se] tornaram paúis» («Semper eadem», *Silva*) em Ricardo Reis e no Paulismo; da decetiva relação com o desejo e com a apologia da esterilidade em «A Epifania dos Licornes» de *Horas* («Mordoraram-se as apoteóticas púrpuras da Luxúria. (...) Agora sou casto como um cebonita») como antepassado de versos e de alguma prosa de Sá-Carneiro, apontando em particular para poemas de *Indícios de Oiro* («Salomé», 1913-1915), passos de *Céu em Fogo* (1915) e d'*A Confissão de Lúcio* (1914), com semelhante léxico nimbado de vocábulos raros e de idêntica atmosfera; da coparticipação de «As Fiandeiras» de *Silva*, a par de Maeterlinck e Mallarmé, no composto de fontes que Pessoa desenvolveria n'*O Marinheiro* (1913); do tratamento da cisão do *eu* em «Baile de Máscaras» (*Silva*), com a dissociação entre sujeito e máscara, entre riso e imagem infantil de si, comum em Sá-Carneiro e Pessoa.

José Carlos Seabra Pereira (1975, 1990 e 1995), por sua vez, destacaria traços que são definidores da nossa modernidade e que entroncam em Eugénio de Castro, sublinhando em particular o inconformismo artístico, o seu egotismo e esteticismo, a determinação de processos estilísticos que Pessoa empregaria (hipérbato, anástrofe, tmeses); de uma poética unitiva de matéria-forma, duma conceção oficial da linguagem poética, da valorização da componente semântica e material do texto literário, da literatura como artefacto textual, através de uma mediação estética e de uma estética da sugestão, particularmente fértil pela descoberta da sinestesia, tão decisiva para o Interseccionismo pessoano, do cultivo da heterometria, da depuração do conceito de lírica, do culto do estranhamento pela imagística insólita do nosológico, do repulsivo, do macabro, do disforme, num proto-abjeccionismo.

Já Fernando Guimarães (1990: 46) destaca, em particular, a relevância de Eugénio de Castro para a superação de uma *poética da referencialidade* a favor de uma *transitividade* da linguagem poética, assente na *opacidade significativa* da palavra no poema. Decorrente da mesma noção de autonomização autoral, de uma vontade de estilo, de valorização do carácter artístico, alicerçada numa miscelânea de culto modernista do artificialismo técnico – contra a sinceridade presencialista – e de uma sobredeterminação vanguardista da arte sobre a vida, recorda Guimarães que Silva Gaio afirmaria, a propósito de Castro, que o poeta «justifica o seu culto de estilo (...) de preferência à noção de carácter»; «se para os outros a Arte é uma função da Vida, para ele a Vida é uma função da Arte», o que levará à afirmação da «objectividade das figuras», à «tendência a encarnar e a traduzir em figuras e imagens do

universal humano e físico as suas ideias, sentimentos e impressões, e o segredo de – não se perdendo nelas, transparecendo sempre, como realidade concreta, viva, através dessas personificações abstractas – as não sacrificar também a si próprio», garantindo assim uma «autónoma objectividade» do objeto literário, que representa «modos de ver e sentir de ordem impessoal, ilimitada, humana.» Nota Guimarães (idem: 25) nestas palavras – recordando igualmente a apologia de Carlos de Mesquita da «faculdade de sentir abstracções» – a antecipação de postulações de uma universalidade por meio de uma objetivação da poética do fingimento pessoano (a personificação abstrata), que se prendem em grande medida com a defesa do valor significativo numa atenção ao texto como produção de figuras, própria da poética simbolista encetada por Castro. É assim que Guimarães (2001: 10) afirma ser possível «encontrar uma sequência – com algumas rupturas e, afinal, muitas continuidades –, a qual será a que se pode entrever desde 1890, ano em que sai *Oaristos* de Eugénio de Castro, até finais dos anos 20, se tivermos presente que em 1927 aparece, ainda em vida de Fernando Pessoa, a revista *Presença*», sublinhando uma mesma visão do *continuum* da modernidade como tradição da ruptura.

Na linha dessa continuidade, importa notar que, se a Eugénio de Castro lhe foi assacado sistematicamente – e com justeza, como veremos – a sua tentação, que à luz das teorias apresentadas diríamos modernista – para o autotelismo artístico, para a procura da especialização estilística, para um aristocratismo estético, para o culto do artificialismo formal, que lhe permite a dado passo afirmar que

Para que o artista possa realizar cabal e brilhantemente a obra que sonhou, e que deve ser o enlevo incessante e único da sua vida, necessário é que ele se isole hermeticamente nos domínios da sua arte, surdo e cego para tudo o que não seja ela, e sempre lembrado de que ela é um sacerdócio, que requiere daqueles que o abraçam uma inteira abnegação e uma completa renúncia de todas as outras profanidades (Castro 1926: 129-130),

não menos verdade é que coparticipava nele uma contraditória propensão vanguardista para defender a inoculação da arte na vida, que lhe permitia, no passo seguinte, afirmar também que

só é completo aquele que faz da sua vida externa o prolongamento lógico da sua vida interior, aquele que se veste e que adorna a sua casa, que come e que conversa, que escreve as suas cartas íntimas e que escolhe os seus amigos, que derriça e que se desafronta, mantendo sempre e em tudo a mesma distinção e primor com que pensa e sente (...) indispensável se torna, para isso, que essa concordância se estenda também ao papel que ele representa fora da sua casa, na sociedade (Castro 1926: 128),

ou elogiar, noutra circunstância, Afonso Lopes Vieira, por ter feito «de sa vie une œuvre d'art exquisite» (cf. Castro julho de 1935: 109).

Longe de situar os autores que revelam este lastro modernista aquém da modernidade, como recorda Antonio Sáez Delgado (2017: 366), afirmando, a propósito destas diversas forças em tensão, que «Todo ello, efectivamente, aparece como una cadena diversificada de pequeñas tensiones y rupturas que no rompen nunca el cordón umbilical de su clara – aunque heterogénea– filiación moderna», estes elementos revelam-se-nos antes como compoendo parte do seu entramado plural e sincrético. Uma tal continuidade cauciona assim uma leitura de conjunto, integrada e não unívoca, como a que propomos, em que convivem a crítica e a simultânea apologia da modernidade, vetores de formação da modernidade estética que pautarão tanto a receção hispânica de Eugénio de Castro, como o modo como foi diversamente lido pelos seus mediadores, como ainda a sua legibilidade comparatista no quadro da modernidade estética hispânica que em tais vetores se suporta.

*

Adotando esta perspetiva continuista, tem sido particularmente profícuo o trabalho levado a cabo justamente por Sáez Delgado (veja-se, por exemplo, 2020 a ou 2014), ancorado numa leitura da modernidade ibérica como *continuum* heterogéneo (cf. Sáez Delgado 2010: 29), desenhando um mapa de relações no espaço ibérico formado por «círculos concéntricos, completamente alejado de la vertiginosa linealidad de los manuales de literatura, que presenta casi sempre la modernidad» (Sáez Delgado 2007: 127). Seguindo de perto a noção do modernismo epocal como aglomerado de durações de Claudio Guillén, estendendo ao âmbito peninsular a afirmação do teórico de Espanha como espaço «metodológicamente crucial porque en él destaca visiblemente que la historia consta no de una serie de periodos díspares, sino de la coexistencia y confronto de procesos y direcciones» (Guillén 1989: 203), e defendendo, com Nil Santiáñez, o sentido não linear, mas fragmentado, paralelo e sobredeterminado que oferece o tempo da modernidade nas nossas literaturas se realizarmos estratigraficamente uma «sección transversal en el instante» (Sáez Delgado 2007: 126), o autor oferece-nos uma leitura em mosaico que faz conviver num mesmo momento histórico autores e obras de muito diversas tendências e temporalidades, englobando neste período, balizado entre 1890 e 1936,³¹ elementos, correntes e estéticas que vão desde o decadentismo-simbolismo ao *modernismo* em sentido restrito, estético,

³¹ As balizas cronológicas sugeridas pelo autor, não sendo naturalmente imunes à «convencionalidade relativa» (Reis 2010: 95) inerente a qualquer data que sirva de termo periodológico na história literária, são particularmente reveladoras da legibilidade da modernidade estética ibérica num horizonte que ecoa a cronologia de Bradbury e McFarlane, para o que destaca Sáez Delgado o facto de 1890 ser o ano do *Ultimatum* britânico e o momento inicial do Simbolismo, não apenas em Portugal, mas em toda a Península Ibérica, referindo-se à publicação, justamente, de *Oaristos* de Eugénio de Castro, ano em que, como recorda, situa Pessoa o nascimento de Álvaro de Campos, o seu heterónimo vanguardista, sendo que apenas dois anos antes nasceram o mesmo Pessoa e Ramón Gómez de la Serna, o mais internacional e vanguardista dos modernistas espanhóis, já para não mencionar a imediatamente anterior publicação de *Azul...* de Rubén Darío. Sublinha, assim, Sáez Delgado a unidade na diversidade que marca o período pontuado pela irrupção do Simbolismo, do *modernismo* hispânico, do Decadentismo, do Saudosismo, do Neorromantismo, do Novecentismo, da Geração de 98, do Modernismo português e da Vanguarda Histórica, das Gerações de 27 e da *Presença*, num tempo que culmina com a Guerra Civil espanhola que de algum modo trunca este projeto ibérico da modernidade e implica um corte evidente nas relações entre os autores e as estéticas de ambos os lados da fronteira.

passando pela *geração de 98* e modelos lusos afins, como o saudosismo ou o neorromantismo, pelas vanguardas históricas e modernismos lusos, pelo *Veintisiete* ou pela *presença*. Trata-se da tradição da modernidade ibérica que permite escalonar uma visão de conjunto, plural e heterogénea, em três grandes momentos: 1) o tempo do decadentismo e simbolismo português e do decadentismo e *modernismo* estético espanhol e, paralelamente, do saudosismo português, do neorromantismo, do novecentismo catalão e da *geração de 98* espanhola; 2) o tempo do primeiro modernismo português e das vanguardas históricas espanholas; e 3) o tempo do segundo modernismo português e do *Veintisiete* em Espanha. Assim, através de uma leitura como a preconizada pelo autor, promovendo

el cambio de un sistema único o monolítico (o, mejor, de la simple suma de varios de ellos, sin conexión posible) a un polisistema dinámico y en constante transformación, con estructuras múltiples y variables que se construyen y reconstruyen a lo largo del tiempo, muchas veces sobre la base de un ejercicio de oposiciones estéticas internas, donde convivirían activamente “modernos”, “antimodernos -en la lúcida acepción concedida al término por Compagnon, recientemente aplicada a la literatura española de la época por Mainer, y que sin dificultad podríamos ampliar también al contexto de la literatura portuguesa- y detractores de la modernidad (Sáez Delgado 2014: 32),

se define o amplo período da definição da modernidade estética, ou de um modernismo em sentido epocal, o qual possibilita situar num mesmo plano de análise tendências frequentemente descritas como irreconciliáveis, mas que são, na verdade, «hijas de la misma época y fruto de una misma tensión histórica» (Sáez Delgado 2014: 33).

Ora este período coincide justamente com o desenvolvimento da obra multimoda de Eugénio de Castro, o qual, sugestivamente, foi lido, apreciado, comentado e criticado por autores ligados a todos os três momentos identificados por Sáez Delgado, como veremos, caucionando nesse sentido esta leitura epocal e permitindo rastrear, a partir dos vetores estruturantes da modernidade estética ibérica, os elos de ligação efetivamente existentes entre tendências diversas, sejam elas mais propensas a ideias nacionalistas ou cosmopolitas, mais esteticistas ou vanguardistas, caucionando a perspetiva plural e complementar proposta pelo estudioso e confirmando que a tensão entre conceções contrapostas é justamente uma das marcas mais profundas do modernismo ibérico, acolhendo numa leitura articulada a heterogeneidade da modernidade.

5. ESTUDOS IBÉRICOS – PARA UMA LEITURA TRANSNACIONAL DA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE IBÉRICA

Uma outra visão da história literária, associada a uma leitura da modernidade como um complexo heterogêneo, situa Eugénio de Castro como peça plena da definição desse *continuum*, conforme a sua preponderância à luz de uma visão transnacional ibérica comprova. Através da análise da sua receção hispânica³² se revelam, com efeito, os vetores constitutivos da plural modernidade estética hispânica e, mais concretamente, ibérica, que afirmámos serem, lembremos, 1) a relação crítica do poeta moderno com a modernidade civilizacional e 2) a adesão do poeta moderno a essa mesma modernidade.

Importa destacar que esta receção é bem elucidativa, desde logo, da pertinência metodológica dos Estudos Ibéricos, ao dotar um autor secundarizado numa ótica nacional de uma relevância central, quando integrado numa leitura transnacional do polissistema ibérico, por um lado, e ao evidenciar a configuração de uma experiência da modernidade que extravasa os limites nacionais e engendra um espaço teórico comum, por outro lado, com as suas especificidades e afinidades. Em seguida, e após esclarecermos a pertinência da adoção da ótica dos Estudos Ibéricos, procederemos à descrição da receção hispânica de Eugénio de Castro ao longo de todo o *continuum* da modernidade ibérica, passando pela antecedente e fulcral receção ibero-americana, para passarmos depois a justificá-la a partir das circunstâncias particulares que a sustentaram, marcadas pelo espectro crítico peninsular e pelo perfil periférico e pós-imperial que se desenha no horizonte ibérico, para podermos concluir, finalmente, a partir da interpretação dessa receção, com a reapreciação da obra e ação de Eugénio de Castro como agente e testemunho dos vetores constitutivos dessa modernidade ibérica heterogênea e ambígua, simultaneamente pró e contramoderna.

*

Os Estudos Ibéricos desenvolveram-se a partir dos anos 80 do século passado, abordando as relações internas ao espaço geocultural da península, coincidindo com o fim das ditaduras autocráticas, com a decomposição do império colonial português e com a entrada de ambos os países na União Europeia em 1986, promovendo a inquirição do papel de Espanha e Portugal no contexto europeu e global, conforme notaram Sáez Delgado e Pérez Isasi (2018: 1). De acordo com a exaustiva síntese e *estado da arte* realizados pelos dois autores (idem: 1-7), cabe recordar que a sua genealogia é variada, surgindo quer como ampliação crítica do Hispanismo anglossaxónico, e em particular norte-americano (Faber 2008, Resina 2009, Gimeno Ugalde 2017), quer como uma área específica da literatura

³² As relações hispânicas de Eugénio de Castro têm sido estudadas por Álvarez e Sáez Delgado (2006), Álvarez e Alonso Estraviz (2008), Carvalho (2007), Lourenço (2005) ou Mochila (2021a, 2021b, 2019a, 2019b, 2016, 2014), além do clássico e pioneiro estudo de John M. Fein (1958).

comparada (Magalhães 2007a, 2007b; Marcos de Dios 2007), ou no contexto da renovação dos *Area Studies* (Pinheiro 2013). Partindo de bases teóricas e metodológicas diversas, como a crítica pós-estruturalista e os *cultural studies* no primeiro caso, e a teoria interliterária de Dionýz Ďurišin (1988), a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e a teoria do campo literário de Pierre Bourdieu (1996) no quadrante peninsular, tais vias partilham, conforme explicitam Sáez Delgado e Pérez Isasi, um pressuposto e um objetivo comuns: reconsiderar a Península Ibérica, em toda a sua variedade cultural, como um sistema complexo de inter-relações históricas, analisáveis em conjunto, superando as tradicionais divisões geográficas e linguísticas.³³

Tendo em vista a necessidade de criar e consolidar um campo de conhecimento específico que observa uma variedade de fenómenos literários, artísticos e culturais que uma perspetiva nacional omite, os Estudos Ibéricos respondem à necessidade de transcender fronteiras convencionais e sublinhar as relações que se estabelecem justamente na transação entre diferentes sistemas peninsulares, bem como as suas relações com outros que lhes são determinantes, recusando essencialismos culturais de todo o tipo. Partindo, como notam Sáez Delgado e Pérez Isasi, dos pressupostos da Literatura Comparada, como disciplina «characterized by the posing of certain problems that only comparative literature is in a position to confront» (Guillén 1993: 104), capaz de superar modelos de orientação nacional que «draw a map that separates the domestic from the alien, the inside from the outsider» (Monegal 2005: 246), e considerando justamente a contribuição da mesma para a reconsideração da história literária, tendo em conta que, como afirmou Guillén (1989: 235), «como objeto de la historia literaria, la literatura nacional es, en la mayoría de los casos, desde una perspectiva histórico-literaria, una institución no solo insuficiente, sino también espuria y fraudulenta», interessa observar o modo como se configura um sistema ibérico que contrarie a fundamentação puramente mononacionalista da história literária. Uma tal visão transnacional – que está na base, entre nós, dos estudos assumidamente

³³ A bibliografia dedicada a este campo de estudo tem crescido exponencialmente nas últimas décadas. Sendo impossível referir todos os estudos a ele dedicados e no seu marco inscritos, remetemos para a sintética obra de Sáez Delgado e Pérez Isasi (2018), que destaca publicações fundacionais como *RELIPES I e II* (Magalhães 2007a e 2007b), *Reading Iberia* (Buffery, Davis e Hooper, 2007) ou *Del Hispanismo a los Estudios Ibéricos* (Resina 2009), até ambiciosos volumes compilatórios como a *Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Cabo et al. 2010, Domínguez et al. 2016) ou o *Routledge Companion to Iberian Studies* (Munoz-Basols et al. 2017), que dão conta da consolidação e prestígio da área. Destacam os autores também as propostas metodológicas de Abuín González e Tarrío Varela (2004), Resina (2013), Delgado (2013), Santana (2013), Pérez Isasi (2013, 2017) ou Pérez (2016), monografias ou obras coletivas de Fernandes (1986), Carrasco González e Viudas Camarasa (1996), Álvarez Sellers (1999), Sáez Delgado (2000, 2008, 2012, 2015), Carrasco González, Fernández García e Leal (2000), Lourenço (2005a, 2005b), Marcos de Dios (2007, 2008, 2012), Ribera Llopis e Arroyo Almaraz (2008), Besse (2010), Fernandes et al. (2010), Sáez Delgado e Gaspar (2010), Martínez-Gil (2010a), Lafarga, Pegenaute e Gallén (2011), Gavagnin e Martínez-Gil (2011), Núñez Sabarís (2011a), Fernández García e Leal (2012), Pérez Isasi e Fernandes (2013), Ribera Llopis (2015), Newcomb e Gordon (2017), Bermúdez e Johnson (2018) ou Newcomb (2018). O projeto IStReS (Iberian Studies Reference Site, <http://istres.letras.ulisboa.pt>), oferece uma bastante completa compilação bibliográfica deste campo de estudos. Por outro lado, como também sublinham os autores, a existência de associações como a britânica ACIS (Association for Contemporary Iberian Studies), de grupos de trabalho como o *Iberian Studies Group* da State University of Ohio ou a rede de *Comparative Iberian Studies* da Universidade da Califórnia, ou congressos recentes como os realizados em Lisboa (*Estudos ibéricos: Novos espaços*, maio de 2016; *Os Estudos Ibéricos a partir da periferia*, março de 2018) ou em Chemnitz, Alemanha (*II Jornadas de Estudios Culturales Ibéricos*, Novembro de 2017), são também prova dessa consolidação.

comparatistas de Lourenço (2010 ou 2005a), a partir da inserção de Eugénio de Castro no dito sistema ibérico –, ao ter em conta elementos de produção e receção, relevando tanto dados textuais como ações culturais, institucionais, trocas efetivas (encontros, relações pessoais, traduções, etc.), bem como sincronias sistémicas entre as literaturas peninsulares e que com elas mantêm relação, rompe com os perigos de isolacionismo metodológico decorrentes de um problemático termo «nacional» (Guillén 1998: 299), de marcadas implicações ideológicas (Valdés 2004: 15-17), e engendra um sistema ibérico múltiplo, que apresenta características particularmente férteis para a aproximação que efetivamente se deu através da receção de Eugénio de Castro, fundamentando uma perspetiva mais abrangente e plural.

Essa perspetiva afina também, como observou no domínio dos Estudos Ibéricos, Domínguez (2013), pelo *spatial turn* das humanidades e das ciências sociais (Bachmann-Medick 2006: 224-328), aderindo à propensão para a crescente desterritorialização e deslimitação espacial e para a emergência de espaços complexos, reais e imaginários, de uma sociedade trans e multilocal, já não definível a partir de fronteiras políticas, nacionais e culturais. Como nota o autor, uma tal metodologia de orientação supranacional e transcultural, inscrita numa história espacial da literatura que observe a circulação das obras e a sua reconsideração a partir da mesma (Moretti 2005) e cujo modelo superior seria a Literatura-Mundo, atenta à «refracção elíptica das literaturas nacionais» (Damrosch 2003: 281), ao ensaiar uma leitura que situa as obras na ótica da sua receção fora do seu espaço de origem e ao ter em conta as circunstâncias espaciotemporais em que a mesma é produzida, compete diretamente com o modelo dominante das literaturas nacionais, estando também, por isso mesmo, na base de outros modelos interpretativos como os estudos literários europeus ou transatlânticos. Sendo embora certo que o modelo nacional, conforme sublinha Pérez Isasi (2017: 348), é ainda poderosamente vigente tanto a nível organizativo e académico como a nível ideológico e científico, e tal como salienta Sáez Delgado (2014: 32-33), estoura abordagem revela a vantagem de situar no mesmo sistema de análise tendências habitualmente tidas como irreconciliáveis, fruto de uma mesma época com as suas tensões históricas, bem como de oferecer uma visão inclusiva de manifestações estéticas e culturais habitualmente secundarizadas pela história tradicional, assente em pressupostos de canonização, dando ênfase não apenas a elementos de produção, mas também de receção e mediação cultural, ressitando, no contexto dos contatos internacionais empreendidos, o papel de autores, movimentos, escolas ou gerações tendencialmente subalternizados, como é o caso justamente de Eugénio de Castro, no centro da dinâmica de irrupção da modernidade estética, se entendida a uma luz ibérica e questionando periodologias e leituras nacionais.

Nesta ótica se têm inscrito estudos peninsulares que problematizam a realidade ibérica e a possibilidade de abordarmos as suas manifestações literárias e culturais como um polissistema heterogéneo e dinâmico, fundamentado por uma história de características comunicáveis, tais como os contributos de Sáez Delgado (2020 ou 2014), Pérez Isasi e Fernandes (2013) ou Pérez Isasi e Sáez Delgado (2018) testemunham, traçando mapas e princípios teóricos e metodológicos que nos permitem fazer uma leitura integrada e comparada das literaturas portuguesa e espanhola. Também a versão anglossaxónica dos Estudos Ibéricos, que encontra em *Del Hispanismo a los Estudios Ibéricos* (2009) de Joan Ramon Resina a sua expressão mais sistemática, abre caminho a uma visão alargada da

realidade peninsular, em resposta à crise do Hispanismo, propondo a ampliação do *corpus* de análise a literaturas de expressão não castelhana, salientando que

el interés de las literaturas vasca, catalana y gallega no es un asunto de corrección política. Su incorporación al currículo del hispanismo es ante todo un asunto de coherencia epistemológica. La historia (política, social, literaria) de la Península Ibérica no puede estudiarse adecuadamente sin atender a la dialéctica entre las naciones peninsulares (Ramón Resina 2009: 91),

afirmação que justifica igualmente, no caso presente, a abertura às relações com a realidade portuguesa, revelando similitudes com os estudos realizados na Península, sustentando uma abordagem da dialética entre culturas e nações, articulando uma perspetiva do literário que o interpreta como sistema cultural complexo e abrangente e empregando a perspetiva comparatista, numa procura de aproximação centrada na convicção de que «existe una ambigua base histórica, cultural» (Pérez Isasi 2017: 352) que o Hispanismo oculta, outorgando centralidade excludente ao «espanhol».³⁴

Importa neste ponto sublinhar, com Pérez Isasi, que esta ampliação do foco de leitura a um nível peninsular tem sido por vezes alicerçada numa abordagem sistémica que aplica a noção de «comunidade interliterária» de Āurišin, e que destaca sobretudo relações de inclusão. Ora, sendo certo que, em resposta ao referido *spatial turn* das Humanidades e ao ressurgimento dos *Area Studies*³⁵, que propõem o estudo de unidades geopolíticas e geoculturais «mayores que la nación pero menores que el mundo» (Bush 2014), e com a influência das propostas pós-coloniais de Spivak (2005), os Estudos Ibéricos partem de uma realidade geográfica determinada, a Península Ibérica, estouta convenção tem limitações como as observadas por Domínguez (2013), o qual destaca a sua conceptualização excessivamente concêntrica resultante de uma mera ampliação do foco nacional ao ibérico, como se se tratasse esta de uma realidade apriorística, reproduzindo desse modo as limitações das leituras nacionais. Considerando isso mesmo, importa destacar a necessidade de evitar a mera substituição das tradicionais fronteiras nacionais por uma nova entidade geográfica supranacional,³⁶ que recairia na mesma arbitrariedade

³⁴ A dimensão exclusivista e, como tal, excludente do Hispanismo resulta do seu substrato nacionalista e imperialista, destacado por Subirats (2004: 149): «El partido excluyente [de los hispanistas] ha trazado radicalmente imaginarias fronteras infranqueables, reservando esencialmente lo hispánico a lo “español”, con exclusión larvada de portugueses, gallegos, vascos o catalanes a título de “periferia”.»

³⁵ Sobre um tal ressurgimento veja-se Szanton (2004).

³⁶ Sobre esta preocupação teórico-metodológica, importa atender às palavras de Sondrup (2014: 108), que aconselha, nesta linha, a abandonar «the nation as a central construct and instead endeavor to trace the developmental course of larger units in which national agendas in the aggregate are far from consistent and univocal challenge», observando antes «how the region is defined» mas «assuring that it does not simply become a convenient substitute for the nation, i.e., a kind of super nation». Para tal, importa observar não apenas os elos de ligação, mas também os pontos dissonantes: «The region in this sense is most emphatically not envisioned as an established area with stable boundaries, unified traditions, or consistent allegiances. It may involve multiple accounts of origin that emerge with particular clarity when seen juxtaposed to other often similar but nonetheless independent narratives. It is a more tentative and ultimately fragmented construct in which voices not contributing to national discursive practices can readily be accorded attention

essencialista das divisões nacionais convencionais, incorrendo no perigo de «transformar los espacios en entidades naturales, es decir, desideologizarlos» (Domínguez 2007: 78).

Com efeito, um dos denominadores comuns da leitura dos espaços na pós-modernidade ou pós-colonialidade é justamente a compreensão do caráter relacional e dinâmico do espaço, da sua discursividade e legibilidade como signo configurado e como tal reconfigurável, com os seus implícitos de poder, conflito, hierarquias e imaginários culturais.³⁷ Assim, e aplicando este princípio aos Estudos Ibéricos, conforme salienta Pérez Isasi (2017: 355), «No basta, con todo, simplemente con escoger una nueva entidad geográfica supranacional, o simplemente no vinculada a un estado-nación, para superar las arbitrariedades que afectan a las divisiones nacionales de los Estudios Literarios». É nesse horizonte que se situam propostas como a de Arturo Casas (2003 e 2000), partindo de Even-Zohar, que oferece uma visão mais complexa, centrada nas noções de multiplicidade e intersecção, numa abordagem prismática como a defendida noutro contexto por Buescu (2013: 16), que acolhe a heterogeneidade das realidades estudadas, interpretando os fenómenos culturais articuladamente, acolhendo a multiplicidade dos sistemas que se configuram, portanto, polissistemicamente, como «a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent» (Even-Zohar 2005: 40), possibilitando assim integrar na investigação, como dissemos, objetos normalmente não observados, equilibrando, por exemplo, elementos produtivos com recetivos, tomando em linha de conta o modo como esse espaço ibérico é configurado e, como tal, reconfigurável, isto é, ideologicamente marcado: «Es necesaria por lo tanto una reconfiguración del espacio (...) que mantenga su condición de objeto ideológico e ideologizado, pero que al mismo tiempo huya de la construcción de un nuevo esencialismo ibérico de ningún tipo, ni siquiera estratégico» (Pérez Isasi 2017: 356).

Contra tal essencialismo se impõe, assim, uma leitura que não oblitere a complexidade da dinâmica das interferências entre sistemas internos à realidade ibérica. Uma vez que, em consequência do *cultural turn* que promove um conceito semiótico de cultura,³⁸ entendida

because they are not diminished by their failure to contribute to a national agenda of progress and development. In purely pragmatic terms, the region is a provisional working construct susceptible to changing definitions.»

³⁷ Recordamos Domínguez (2013) que o movimento de releitura moderna e pós-moderna da espacialidade que dita um novo paradigma epistemológico a que Bachmann-Medick chamou «spatial turn», como já dissemos, identifica um denominador comum entre as várias áreas das Ciências Sociais e Humanas em que essa releitura se perfez, e que assenta no caráter dinâmico e discursivo do espaço, legível como categoria ideologicamente permeável. Em resultado desta, Domínguez salienta que surge uma crescente desterritorialização e deslimitação espacial e a emergência de novos espaços marcados pela complexidade, reais e imaginários, de uma sociedade trans- e multilocal, já não segmentável em fronteiras políticas, nacionais e culturais. Dá o autor como exemplos a geografia imaginária de Soja (1996), o «thirdspace» de Bhabha (1994) ou os não-lugares de Augé (2005). Também aqui ancora o foco de Welsch (1999) nos trânsitos entre culturas, ou seja, na transculturalidade, basilar à leitura entrelaçada promovida também pelos Estudos Ibéricos. No que respeita em particular à consequência desta releitura na visão dos espaços literários, veja-se Casanova (2004: 175): «Literary space is not an immutable structure, fixed once and for all in its hierarchies and power relations. But even if the unequal distribution of literary resources assures that such forms of domination will endure, it is also a source of incessant struggle, of challenges to authority and legitimacy, of rebellions, insubordination, and, ultimately, revolutions that alter the balance of literary power and rearrange existing hierarchies.»

³⁸ Sobre este conceito, ver Clifford (1988).

como constructo comunicacional³⁹ sem solução de homogeneidade, antes revelando-se como realidade em permanente criação e recriação e profundamente complexa, o polissistema ibérico é relacional, não se esgotando na aglomeração das suas diversas expressões nacionais, e incluindo também elementos de conflito, contradições internas, disputas de poder,⁴⁰ trazendo à colação realidades habitualmente secundarizadas, como lógicas institucionais e relações pessoais. Com efeito, conforme veremos, a receção hispânica de Eugénio de Castro é bem o exemplo da pertinência de considerar o que nas relações literárias extravasa o domínio da produção textual, já que a sua obra e figura são alavancadas à força de um capital simbólico, para empregar a perspetiva de Bourdieu (1996), que tem nos elementos recetivos território fértil de afirmação,⁴¹ os quais estão ademais permeabilizados por fatores ideológicos de diversas forças simbólicas em disputa.

Assim, a realidade ibérica constitui um objeto cuja complexa configuração exige a atenção tanto a elementos de identificação – de que as várias expressões iberistas, em particular oitocentistas, são a mais explícita e propagandeada manifestação⁴² –, quanto de oposição. Além disso, esta leitura deve ter ainda em conta o modo como essa especificidade ou originalidade ibérica é um constructo que radica na elaboração simbólica de uma diferença no contexto global, conforme destacou Daniel-Henri Pageaux (1998: 166): «La définition de l’originalité ibérique passe donc par l’affirmation ou la reconnaissance de la “différence” radicale, de l’Altérité absolue, tantôt avancée par les “Ibériques” eux-mêmes, tantôt reprise par les Européens.» De uma leitura assim compósita e abrangente resultará uma visão sistemática que permitirá determinar a identidade ibérica em relação à sua função, peso e papel no horizonte global.

Para tal, devemos ter em conta que as relações sistémicas, sendo factualmente documentáveis, são também construções históricas, convertendo o espaço ibérico numa metageografia,⁴³ construto identitário em vistas de uma espécie de comunidade imaginária

³⁹ Sobre essa dimensão construída, veja-se Geertz (1973).

⁴⁰ Neste sentido, Sáez Delgado e Pérez Isasi (2018: 7) salientam que «promover una visión comparada o sistémica de la interacción y evolución de las literaturas ibéricas no puede ni debe hacernos olvidar las relaciones de poder existentes entre ellas; así, las relaciones culturales ibéricas se manifiestan a través del diálogo, el intercambio fructífero, la confluencia o la traducción mutua, pero también a través del deseo de dominación, el conflicto o el silenciamiento del “otro periférico” por parte de los centros hegemónicos».

⁴¹ As atividades de mediação são particularmente relevantes nestes estudos, conforme destacado por Daniel-Henri Pageaux (2010: 367) ao sublinhar a centralidade dos intermediários, com as suas amizades, encontros, afinidades, como veremos em particular para a receção hispânica de Eugénio de Castro.

⁴² Para além dos trabalhos de referência de Hipólito de la Torre (2016, 2006, 1983), a propósito das relações de proximidade e conflito de Espanha e Portugal, e em particular no que respeita a perspetivas dos fenómenos ibéricos como as que informam a nossa leitura do caso aqui em análise, vejam-se os estudos de César Rina (2020, 2017) e de Sérgio Campos Matos (2019, 2018 ou 2007, por exemplo).

⁴³ Sobre o conceito de metageografia como «set of spatial structures through which people order their knowledge of the world» veja-se Lewis e Wiggen (1997). A aplicação deste conceito aos Estudos Ibéricos é defendida por César Domínguez (2013: 101) «the object of study is not exclusively the political map of Spain and Portugal and its history, but rather Iberia or the Iberian Peninsula. Either concept is of a geographical nature, which may lead to the wrong conclusion about its greater degree of objectivity and neutrality for the mapping of those literatures produced within this area, in contrast to the predicament of political categories. Here it is worth applying the meta-geographical perspective, for Iberia may indeed highlight problems which can be overlooked when seen with a national-literary lens, and yet Iberia is as much a construction as Spain and Portugal are constructed polities».

(Anderson 1998) que, portanto, recusa uma abordagem assente na sua afirmação ontológica e coloca a tónica nas práticas que a consubstanciam. Importa pois recordar com Domínguez (2013) que a Ibéria é tanto uma construção como Espanha e Portugal, que o espaço ibérico é uma realidade geocultural que escapa a qualquer objetividade ou neutralidade, resultando antes de uma configuração e reconfiguração permanentes, pelo que nos cabe interpretar o seu «identitarian mega-frame» (Abreu 2013: 123), assente numa dada narrativa elaborada historicamente, uma «modality of being» (Resina 2013: 14) sempre transitória e que serve de índice para o estado das relações dos agentes sociais no espaço peninsular em dado momento, revelando uma ou várias visões do ibérico em determinada circunstância, do que é a receção hispânica de Eugénio de Castro um caso assaz ilustrativo.

Nesta linha, cabe destacar ainda a pertinência do cruzamento dos Estudos Ibéricos com os Estudos de Tradução, como sugeriram já Santana (2015 e 2009), Pérez Isasi (2014), Gimeno Ugalde (2019 e 2021) e Gimeno Ugalde, Pinto e Fernandes (2021). Dando os Estudos Ibéricos destaque aos mecanismos relacionais de transferência entre sistemas, a tradução ocupa uma posição central na sua ótica. Como mecanismo de interferência decisivo para a inovação e para a criação de novos repertórios, se colocarmos a ênfase não na produção mas na circulação, de acordo com os mencionados princípios metodológicos de Damrosch (2014: 351), ao erradicar uma visão essencialista do literário e das suas categorias, e tendo em consideração todo o conjunto de fatores histórico-culturais que determinam a sua prática, a atenção à tradução ajuda-nos a compreender a dimensão construída das identidades envolvidas, revelando em particular como se define e difunde uma dada ideia do ibérico se atendermos às motivações e ao perfil da receção da literatura traduzida.

*

Assim, consideraremos em seguida o espaço ibérico como constructo ideológico e ideologizado, ao arrepio de qualquer essencialismo, evidenciando antes a sua configuração como comunidade imaginária assente numa confluyente situação histórica que baliza traços comuns inquiríveis a partir da análise da receção hispânica de Eugénio de Castro, revelando o modo como a sua obra e figura são instrumentais para a configuração do mesmo, ilustrando o perfil do espaço ibérico construído na modernidade, em que se destacam a sua condição periférica e pós-imperial e o seu polimorfismo constitutivo. Deste modo, e suspendendo uma leitura que privilegie os estados-nação e os centros de poder castelhano e português como entidades prévias e indiscutíveis, interessa-nos antes verificar, numa perspetiva prismática ou rizomática como a defendida por Sáez Delgado e Pérez Isasi (2018), o modo como a identidade do espaço ibérico se elabora refletindo a situação histórico-cultural da Península, as suas disputas internas e a sua inserção no contexto global, engendrando uma dada visão do ibérico que lhes responde.

Ora, e como observa Sáez Delgado (2012: 39), o período modernista é particularmente fértil para ponderarmos estas questões:

En pocos momentos de la historia literaria del siglo XX se produce en la Península Ibérica un diálogo tan interesante y polivalente como en ese tiempo incierto que denominamos, en sentido periodológico, Modernismo. El periodo que va desde finales del siglo XIX hasta la tercera década del XX constituye un marco de especial interés para el estudio de las relaciones establecidas entre las diferentes literaturas nacionales, con especial protagonismo para la práctica totalidad de los espacios lingüísticos de la Península.⁴⁴

Na senda de uma notória aproximação iberista, de perfil mais cultural ou espiritual que político ou económico, apreensível em figuras como Antero de Quental, Juan Valera, Unamuno, Pascoaes ou Maragall, consubstanciando a visão de uma identidade partilhada que estimula aproximações materiais, encontros particulares, manifestações artísticas, publicações conjuntas, iniciativas transfronteiriças (Sáez Delgado e Pérez Isasi 2018: 8), a análise da receção hispânica de Eugénio de Castro, em particular, marcada pela transversalidade geracional e estética, convertendo-o em referência fulcral para *modernistas* espanhóis, vanguardistas e autores da órbita do *Veintisiete*, fazendo-o figura admirada por dois nomes tão decisivos, complexos e nalguns aspetos antagónicos da modernidade literária hispânica como Darío e Unamuno, e revelando ainda a sua natureza sintética que o converte em figura propulsora de novos princípios estéticos que atravessarão toda a modernidade peninsular, mostra-se particularmente fértil e preponderante neste contexto ibérico, com fundamental intermediação ibero-americana.

Esta análise revelar-nos-á a presença do autor nos três momentos do *continuum* da tradição da modernidade ibérica, seguindo a proposta de Sáez Delgado, a que já nos referimos, a saber: 1) o tempo do *modernismo* e, em paralelo, da *geração de 98*; 2) o tempo das vanguardas históricas; 2) e o tempo do *Veintisiete*, num marco temporal que se situa sensivelmente entre 1890, ano em que se publica *Oaristos*, e 1936, ano em que eclode a Guerra Civil espanhola. Uma tal análise permitir-nos-á compreender a sua relação umbilical com a experiência da modernidade, numa lógica não sequencial mas concomitante, como vimos, em que convivem diversos vetores de acordo com o princípio poligenético de Nil Santiáñez, e encetar a conceção de uma *entangled history* como a que propõem Sáez Delgado e Pérez Isasi (2018), noutra contexto defendida por Bauck e Maier (2015), promovendo uma revisão transnacional dos paradigmas historiográficos, considerando as interferências suscitadas no entramado ibérico, destacando justamente o seu carácter compósito, traçando um perfil plural configurado por dados produtivos e recetivos que dão conta de um diálogo de assimilação e recusa,

un puzzle que podemos interpretar a la luz de un análisis global, sin cortes radicales desde el punto de vista cronológico ni segmentos aislados desde el punto de vista de las nacionalidades o las lenguas. Un mapa, por fin, dinámico y no estático, fluido y no

⁴⁴ Trata-se, com efeito, de um dos três momentos de maior contato e interferência entre Espanha e Portugal, com mostras de iberismos culturais, a par de um primeiro momento histórico de grande aproximação, nos séculos XVI e XVII (abrangendo a monarquia dual), e da atual circunstância democrática, com respetiva abertura fronteiriça e comum integração na União Europeia (cf. Sáez Delgado e Pérez Isasi, 2018: 8-9).

fossilizado desde el punto de vista crítico, en el que conviven activamente escritores de primera dimensión desde el punto de vista de la producción con otros cuya suerte ante la historia de la literatura no ha sido la misma, pero que cumplen desde la perspectiva de la recepción un papel esencial, como mediadores culturales, en la asimilación de las propuestas venidas del otro lado de la frontera (Sáez Delgado 2014: 30).

Entroncando assim na leitura de um *continuum* da modernidade estética, uma leitura ibérica no período visado, atenta à comum ancestralidade das fronteiras nacionais do contexto peninsular e à sua igualmente comum situação crítica no período em análise, que o torna particularmente permeável ao sentido da decadência e ao questionamento identitário no contexto global, conforme veremos, revela a agudeza com que convivem neste espaço crítico os vetores contraditórios destacados, entre cosmopolitismo e nacionalismo, esteticismo e tendências sociológicas, entre caracteres modernistas e vanguardistas, numa simultânea apologia e censura da modernidade.

Assim, o presente caso comprovará ademais a pertinência metodológica de abrir o horizonte dos Estudos Ibéricos à indagação das relações peninsulares com outros espaços geoculturais, conforme sublinharam já Pérez Isasi (2013) ou Pinheiro (2013), num processo de desterritorialização epistemológica que, neste contexto – aliás especialmente propenso a uma visão transnacional afim da globalização e do internacionalismo vigentes, em vistas a uma configuração de uma república das letras (Casanova 2004) que leva Rafael Gutiérrez Girardot (1983) a propor, para o estudo do modernismo, uma abordagem sustentada em contextos mais amplos, atenta às relações transatlânticas do período, tenha em consideração outros referentes geoculturais determinantes na configuração de uma comunidade ibérica imaginária.

Importa, portanto, relevar o modo como a receção hispânica de Eugénio de Castro é ilustrativa da relação peninsular, em particular, com os centros de canonização europeus, nomeadamente francófonos, manifestando a condição periférica do espaço ibérico para a qual Gabilondo (2019) chamou já a atenção. Esta é determinante na sua ambígua relação com as ideias e formas da modernidade e do progresso civilizacional e estético referencial emanadas desses centros, numa hesitação entre abertura e fechamento das fronteiras nacionais num mundo progressivamente globalizado (Torrecilla 1996 e 2006), a que corresponde uma indecisão estética que justamente pluraliza as tendências em voga, desde uma nostalgia e um repúdio simultâneos da modernidade, ambiguidade assim particularmente agudizada, revelando o seu carácter duplo, pró e contramoderno, a que nos reportámos anteriormente. Como veremos, Eugénio de Castro é, com efeito, traduzido e lido, nos contextos hispânicos, como o não-francês capaz de singrar nos centros de canonização europeia e preservar, em simultâneo, a sua *essência* portuguesa.

Importa ainda relevar o modo como a receção hispânica do poeta é igualmente ilustrativa das à época mutantes relações entre Espanha e a Ibero-América, convocando uma leitura transatlântica que, assumindo carácter decisivo, reage ao tendencial europeísmo dos estudos comparatistas (Bassnett 1993; Buescu 2001a), justificada desde logo pelo percurso dessa receção, a qual revela o modo como, no contexto do modernismo, se dá uma

permeabilização do sistema castelhano pelo *novismo* estético ibero-americano, dado que a chegada de Castro a Espanha surge na ressaca da sua receção americana.⁴⁵

Além disso, e em articulação com a situação periférica peninsular, esta receção revela ainda o modo como a construção, em torno da figura de Eugénio de Castro, de um imaginário ibérico responde justamente à situação pós-imperial atravessada por Espanha, caucionando a leitura de Gabilondo (2019) segundo a qual a «razão ibérica» se associa a um pós-imperialismo crítico, surgindo uma pretensa identidade ibérica como compensação do processo descolonial e agudizando a complexidade e ambiguidade constitutivas da nossa modernidade. Assim, veremos como, ao contrário do que sucede no contexto da sua receção ibero-americana, em que Eugénio de Castro surge justamente como o autor que Espanha *ainda não* descobriu e a que a América chegou com anterioridade, no contexto espanhol se dá uma posterior iberização do poeta, tanto pela via estética como pela via ideológica, suscitada pelos seus mediadores castelhanos e por ele próprio facilitada. Assim se demonstrará a já mencionada configuração ideológica da identidade ibérica de que o poeta português é instrumento, atendendo não apenas aos pressupostos inclusivos, mas também às relações de poder e às tensões identitárias que deste modo se revelam,⁴⁶ e que no presente caso dão conta de uma elaboração de uma identidade ibérica de fundo tendencialmente castelhanista para que a figura de Eugénio de Castro é simbolicamente convocada.

Em suma, a análise da receção hispânica de Eugénio de Castro permitir-nos-á apresentar uma outra versão da história literária, em perspetiva transnacional, na qual o poeta português ganha peso central e se faz exemplo, pela longevidade e diversidade da sua receção, da pertinência de considerar a dimensão multimoda e contraditória da modernidade de que é, afinal, peça fulcral. Por outro lado, a dita análise permitir-nos-á igualmente identificar o construto ibérico moderno como sendo marcado, justamente, pela sua condição periférica no contexto global, tendo em vista em particular a sua relação com o centro de canonização francês, pela sua condição pós-imperial na relação com o espaço ibero-americano, e pelo seu pendor castelhanista, que reflete estruturas de poder internas à Península.

Assim, o caso de Eugénio de Castro é particularmente suscetível de promover uma leitura que, por um lado, reequaciona as relações culturais no espaço ibérico superando a compartimentação nacionalista dos estudos literários e culturais, e por outro lado questiona o protagonismo quase exclusivo adquirido pela literatura castelhana nos estudos peninsulares, dando ênfase ao peso de um autor português e ao papel de mediação decisiva das literaturas ibero-americanas na configuração da modernidade ibérica, bem como da relação com outros espaços europeus, em particular francófonos. Com efeito, a análise da sua receção revelará o modo como o poeta português conquista peso sistémico de grande

⁴⁵ Para o tempo aqui em análise, faz-se assim particularmente fértil o cruzamento dos Estudos Ibéricos com os Estudos Transatlânticos. A propósito destes últimos, Enjuto-Rangel *et alli* (2020: 3), assumindo-se devedores da *world literature* e dos estudos pós-coloniais, e afirmando um «self-consciously internationalist, explicitly comparative, and boundary-breaking intent», alertam justamente para o peso das relações transatlânticas no quadro pós-imperial e descolonial, assumindo a mesma visão transnacional que marca os Estudos Ibéricos.

⁴⁶ Trabalhos como os de Ribera Llopis e Arroyo Alvaraz (2008) e de Lourido (2014) têm revelado com especial acuidade o interesse de considerar o lastro conflituante das relações intraibéricas.

relevância no contexto das letras hispânicas partindo da sua receção ibero-americana e francófona, abrindo o espectro de análise a uma perspectiva alargada, desconstruindo o hispanismo nacionalista e mesmo imperialista que nega ou minimiza outros âmbitos culturais ibéricos ou com estes estreitamente vinculados.

Tendo em vista a explicitação deste perfil ibérico configurado a partir da receção hispânica de Eugénio de Castro, nas próximas páginas procuraremos, assim, responder ao desafio de Sáez Delgado (2012: 14), que propugna uma «segunda fase» ou «segunda geração» dos estudos literários ibéricos, permeabilizando a descrição dos dados da receção disponíveis a uma visão analítica que enquadre, justifique e interprete estas relações, passando do «quê», do «onde» e do «quando» factológicos ao «porquê» e «para quê» interpretativos. A cartografia da circulação da sua obra, para usarmos termos sugeridos por Moretti (2005), revelará um mapa denso de relações, desde a chegada aos contextos francófono e italiano, passando pela Ibero-América e rematando em Espanha. Esta trajetória revela a dinâmica da afirmação da modernidade estética no mundo hispânico. Se no contexto ibero-americano implicou o propósito dos jovens autores de afirmar uma posição disruptiva similar à que Castro preconizara em Portugal, em Espanha a longevidade e variedade da sua receção revela as ambiguidades estéticas de que a sua obra, por um lado, e a própria modernidade estética de que é copartícipe, por outro, gozaram, e que abordaremos com mais detalhe findo o prévio mapeamento desta receção. Desde modo, a evolução da atenção hispânica a Eugénio de Castro, atribuindo-lhe uma relevância sistémica quase sempre obliterada por uma leitura estritamente nacional, confirmará a pertinência da proposta de Damrosch (2003: 282), quando sugere o estudo da «elliptical refraction of national literatures», com particular ênfase na situação das obras fora dos seus espaços de origem.

*

Para tal, procederemos em seguida à descrição da receção hispânica de Eugénio de Castro ao longo de todo o *continuum* modernista e até à sua difusão pelo espaço espanhol, tendo em conta elementos de produção e receção, ações culturais e intercâmbios efetivos (relações pessoais e epistolares, traduções e comentários críticos, homenagens, cerimónias de consagração e conferências), para passarmos depois a justificá-la a partir das circunstâncias particulares que a sustentaram, marcadas pelo espectro crítico peninsular e pelo perfil periférico e pós-imperial que se desenha no horizonte ibérico e se revela fulcral para a construção da identidade ibérica então em voga, e que a aproximação peninsular em torno da figura de Castro ilustra. Concluiremos, finalmente, a partir da interpretação dessa receção, com a reapreciação da obra e ação do português como agente e testemunho dos vetores constitutivos de uma modernidade ibérica marcadamente heterogénea, simultaneamente pró e contramoderna, ilustrando a adesão do poeta à modernidade e a concomitante relação crítica com a mesma.

6. A RECEÇÃO HISPÂNICA DE EUGÉNIO DE CASTRO – INTERNACIONALISMO E APROXIMAÇÃO IBÉRICA

Em maio de 1923, vários jornais espanhóis divulgaram uma curiosa informação que podemos tomar como ponto de partida, por ser bastante sintomática de muito do que afirmaremos em seguida: Eugénio de Castro, encontrando-se em trânsito para Paris, ao sair do comboio em Toulouse, partiu uma perna, lamentável desastre logo anunciado em uníssono pela imprensa espanhola.⁴⁷ Este aparente *fait divers*, assim noticiado, é bem o exemplo da preponderância que a figura do poeta granjeou do outro lado da fronteira, e decerto melhor a compreenderemos se recordarmos que, antes de se pôr a caminho de França, estivera Castro em Madrid, em cujo Instituto Francês apresentara uma conferência sobre a influência do simbolismo francês na sua obra, considerada pioneira no contexto do modernismo peninsular, e em cuja Legação Portuguesa fora objeto de uma recepção que contou com a adesão de nomes como Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Díez-Canedo ou Ramiro de Maeztu. No ano anterior, fora recebido por Alfonso XIII no Palácio de Oriente, estivera na Residencia de Estudiantes, fizera uma leitura no Ateneo madrileno e fora homenageado no Hotel Palace onde, além de alguns dos nomes já mencionados, se encontravam também Eugenio D'Ors, Valle-Inclán, Alberto Jiménez Fraud, Américo Castro ou Pedro Salinas. Na sequência desta consagração espanhola, Castro publicaria *A Mantilha de Medronhos* (1923), livro que dedicaria ao rei e que é composto por sonetos sobre as suas viagens a Espanha oferecidos a autores como o Marqués de Quintanar, Antonio Maura, Ramiro de Maeztu, Juan Ramón, Eugenio D'Ors, Unamuno, Valle-Inclán, González Olmedilla ou González-Blanco, entre outros. Assim se coroava a institucionalização castelhana de Eugénio de Castro, que, já após ter sido investido com as insígnias de doutor *honoris causa* pela Universidade de Salamanca em 1934, no âmbito da cerimónia de jubilação de Unamuno, viria a ser paradigmaticamente consagrado em 1938, aquando da homenagem que lhe foi prestada por uma comitiva franquista em Coimbra, no Instituto Espanhol que o próprio Castro fundara, liderada por Eugenio D'Ors, homenagem essa para a qual enviaram poemas e traduções nomes como o inevitável José María Pemán ou Gerardo Diego.

A intensa recepção hispânica de que foi objeto cruzá-lo-ia, efetivamente, desde finais do século XIX e até ao fim do primeiro terço de Novecentos, através de traduções, comentários críticos, relações pessoais e epistolares, publicações diversas, viagens e homenagens, com autores de gerações e tendências estéticas diversas, de Villaespesa a Juan Ramón Jiménez,

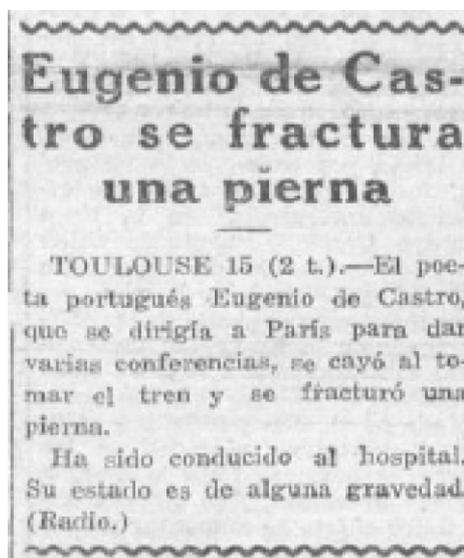


Fig. 1
Notícia de *La Época*, 15 de maio de 1923
[Biblioteca Nacional de Espanha].

⁴⁷ Surgiram notícias, por exemplo em *La Zarpa*, 18 de maio de 1923; *ABC*, 16 de Maio de 1923; *La Voz*, 15 de Maio de 1923; ou *La Época*, 15 de Maio de 1923.

de Unamuno a Rogelio Buendía, de Cansinos Assens e Mauricio Bacarisse a César González-Ruano, de Eugenio D'Ors a Gerardo Diego, de Manuel Machado a Juan González Olmedilla.⁴⁸

Importa começar por destacar que este interesse pela sua literatura resulta, desde logo, da abertura a um horizonte transnacional própria do modernismo, respondendo aos princípios internacionalistas e cosmopolitas que acompanharam o desenvolvimento da modernidade como esforço globalizante, como a definiu Giddens, como vimos, refletindo uma epocal e estruturante associação entre cosmopolitismo e modernização (cf. Maíz 2008). É neste contexto que a tradução passa a ser entendida como um instrumento fundamental no processo de abertura das fronteiras nacionais e na constituição de uma república internacional das Letras, dando fundamento à afirmação de Lambert, segundo o qual «A bem conhecida realidade da internacionalização e da redefinição contínua das sociedades deve muito mais à tradução (...) do que se acredita» (Guerini, Torres e Costa 2011: 58). A abordagem de teor cultural dos Estudos de Tradução tem vindo há muito a enfatizar o papel da tradução na consolidação de um capital cultural internacionalista, sob o signo de uma almejada «world literature» para a qual o ímpeto transnacional aponta, conforme observaram, por exemplo, inspirados em Bourdieu, Susan Bassnett e André Lefevere (1998). E o período que aqui nos interessa, marcado por uma vocação internacionalista e cosmopolita, e pela importação, muito em particular nos âmbitos que nos ocupam, de modelos estéticos estrangeiros, assiste com efeito a uma concertada apologia da prática da tradução.

Esta voga internacionalista, comum no contexto hispânico, e tal como nota Sáez Delgado (2006), justifica que Darío (1919, X: 190) se pudesse referir à qualidade dos jovens poetas espanhóis como o resultado de uma «cultura importada», ou que Ramón Pérez de Ayala (1963: 565) sublinhasse que o melhor que poderia acontecer a uma literatura nacional era «injertarle esquejes de una literatura extranjera». Constituindo a transição do século XIX para o XX um momento de viragem histórica no que aos paradigmas estéticos diz respeito, com uma série de práticas inovadoras, não surpreende que a tradução assumisse então um papel de centralidade, confirmando a posição teórica de Even-Zohar (2000: 196), segundo a qual a mesma surge como força motriz de ruturas estéticas «when there is a critical turning point in literary history at which established models are no longer considered sufficient, or when there is a vacuum in the literature of the country». Tal facto torna-se ainda mais premente «when a literature is “peripheral” or “weak” and imports those literary types which it is lacking» (idem: 198), o que é o caso das literaturas hispânicas no tempo em análise. Não surpreende, portanto, que Ballesteros de Marcos, secretário da revista *Cervantes*, calculasse, em 1925, que aproximadamente 80% das publicações surgidas no mercado editorial espanhol fossem traduções, a maior parte das quais do francês, língua de cultura então central (cf. Gallego Roca 1996: 26-27).

⁴⁸ Para comprovar a extensa e profunda série de contactos de Eugénio de Castro com escritores do âmbito hispânico, veja-se o seu epistolário hispânico compilado por Álvarez e Sáez Delgado (2006). Outra valiosa fonte de informação sobre a divulgação da obra do poeta fora de Portugal, incluindo vários dados sobre as suas relações com as literaturas hispânicas, é o catálogo da exposição bibliográfica que a Universidade de Coimbra dedicou ao poeta em 1946 (AAVV 1947).

Surtem assim, à época, diversas manifestações a favor dessa abertura por via da tradução, como observa Sáez Delgado (2006).⁴⁹ A título de exemplo, logo em 1884 defendia o ensaísta mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (2002: 92) que «mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá, y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación». Em 1918, Enrique Díez-Canedo (1918: 10) afirmaria que «El contacto con otra civilización, con otro pensamiento, no absorbe los propios; únicamente los modifica, y siempre en sentido progresivo». Mesmo um autor como Unamuno (1895: 45), com a sua consabida *galofobia*, afirmava que «sólo abriendo las ventanas a vientos europeos, empapándonos en el ambiente continental, teniendo fe en que no perderemos nuestra personalidad al hacerlo, europeizándonos, regenero mi sangre». Cipriano Rivas Cherif (março de 1921: 185), três anos volvidos, garantia que «Nunca como ahora se han visto los escaparates de las librerías españolas tan colmados de traducciones, en una explosión de curiosidad en el público, contagiado del afán internacionalista característico de la producción literaria en toda Europa». E é neste horizonte que a obra de Eugénio de Castro é traduzida para castelhano, conforme ilustra um conjunto de cartas de Ramón Gómez de la Serna⁵⁰ ao tradutor Ricardo Baeza, seu colaborador em *Prometeo*, onde oferece uma versão da *Salomé* de Castro a pedido expresso do seu diretor,⁵¹ que garantia que, no meio d'«este doloroso yermo español», coube aos escritores estrangeiros modernos oferecer estímulo artístico e intelectual, convocando portanto o seu colaborador e amigo para a tradução dos «más decadentes de los decadentes, los más extraordinarios», «más exóticos» (Anderson 1996: 197), referindo-se em particular a Colette, D'Annunzio e Castro.

Como veremos adiante, um dos fatores decisivos para a tradução hispânica do poeta português é justamente a aludida condição *extraordinária* e *exótica* da sua poesia, o seu caráter inovador. Mas interessa-nos agora começar por recordar que é no contexto desta propensão internacionalista que se materializa, no período aqui em análise e no contexto peninsular, uma significativa profusão de movimentos de aproximação especificamente ibérica que ecoa um lastro cultural oriundo das vagas iberistas oitocentistas, mesmo que à margem de propostas unitaristas no que respeita a um concreto horizonte político ou estatal,⁵² a qual tem justificado, aliás, a possibilidade de fazer para este período uma *entangled history* conforme proposta por Pérez Isasi e Sáez Delgado, como vimos,

⁴⁹ Gayle Rogers (2006: 248-262) destacou justamente a importância da tradução para a construção do modernismo, sublinhando tanto aspetos ecuménicos (abertura, transnacionalidade, descolonização), quanto o seu substrato ideológico (deturpações, negociações de poder, neocolonialismos).

⁵⁰ O interesse de Gómez de la Serna por Castro, nesta fase precoce da sua afirmação pública, justificar-se-á em parte pela sua juvenil formação *modernista*, estudada por Navarro Domínguez (2003). Seja como for, trata-se de um caso particularmente significativo, se atendermos ao peso do espanhol na definição das vanguardas (cf. Dennis 1988, Anderson 2019 e 2017). Acerca da prolixa relação do autor das *greguerías* com Portugal, veja-se o volume *Saudades de Portugal* (Gómez de la Serna 2019).

⁵¹ O tema do poema castriano interessa em particular a Ramón Gómez de la Serna, que em «Beatriz» oferece uma sua variante (cf. Mainer 2010b: 428). O mesmo autor aborda a importância de *Prometeo* na fase pré-vanguardista de Ramón (idem: 172), onde constam várias traduções por Baeza da modelar *Mercure de France*, em transição do *modernismo* rumo à vanguarda, conforme testemunha a publicação nessa revista do primeiro manifesto futurista de Marinetti, em abril de 1910, com prefácio do autor das *greguerías*.

⁵² Importa recordar que Sardica (2013) e Matos (2007) distinguem, precisamente, diversos conceitos ou modelos de iberismo, quer sejam de pendor mais especificamente político ou económico, quer apresentem um sentido mais latamente cultural.

sustentada pelos diversos dados que comprovam o incremento das relações de aproximação ibérica.⁵³ Esta aproximação ibérica é veiculada, por exemplo, por um artigo surgido em *La Voz* de Madrid, a 13 de março de 1922, em que o autor, Luis Araquistain (1922: 1), justamente a propósito da visita de Castro à capital espanhola, afirma que respondia esta a «un sentido de curiosidad internacional», inscrevendo expressamente o interesse de Espanha pelo português na configuração de uma espécie de república das Letras:

esta corriente de mutua curiosidad que empieza a establecerse entre España y Portugal nos parece el mejor augurio de que también está latente entre nosotros ese difuso y activo espíritu de una Internacional de la Inteligencia que preocupa a los mejores hombres del mundo. El conocimiento de hombres como Eugenio de Castro es el mejor puente ideal que puede tender sobre la frontera líquida del Duero.

Não é, pois, de estranhar que surjam nestes anos diversas deplorações em torno da distância entre Portugal e Espanha, recuperadas por Sáez Delgado (2006). Andrenio (Gómez de Baquero 1900: 154), por exemplo, lamentava que, em Espanha, «apenas hay quien lea a los escritores portugueses modernos». Também Unamuno (1964: 15) afirmava que «en España no es la literatura portuguesa todo lo conocida y apreciada que debería ser» e Enrique Díez-Canedo (1921: 234) acusava que «en España sólo unos cuantos espíritus curiosos atienden a las múltiples voces de la literatura portuguesa», caracterizando Espanha e Portugal, num tópico recorrente à época, como «Dos hermanos [que] raras veces van juntos por la vida», ao passo que Eugenio Montes, já em 1930, afirmava que «En España se conoce mejor la literatura ucraniana que la portuguesa» (Dasilva 2006: 223).

São exagerados lamentos, sem dúvida, e sintomáticos, afinal, de um interesse de aproximação efetivo, pois é este definitivamente um dos momentos em que o mesmo mais se consubstancia em dados materiais, como sabemos. Coleções e editoras como a Espasa-Calpe ou a Cervantes incluem nos seus catálogos Junqueiro, Antero, Gomes Leal, Pascoaes, Raul Brandão ou Eugénio de Castro, entre outros, e surge um significativo conjunto de tradutores de literatura portuguesa, como Eugenio Carballo, Andrés González-Blanco, Eduardo Marquina, Ricardo Palma, Enrique Díez-Canedo, Manuel Curro Enríquez, Valentín de Pedro, Fernando Maristany ou Francisco Villaespesa.⁵⁴ *La Gaceta Literaria* incluiria, não por acaso, Lisboa no «radio ecuménico» a que se refere Ortega y Gasset em 1927, em conluio

⁵³ Recordam os autores que «se trata (...) de un periodo en el que existe una relación particularmente intensa entre los diversos ámbitos geoculturales que componen la Península: Portugal, España, Cataluña o Galicia, sobre todo. un nutrido grupo de intelectuales, entre los cuales cabe destacar a Antero de Quental, Valera, Unamuno, Teixeira de Pascoaes o Joan Maragall, abrazaron una cierta idea del iberismo, no ya necesariamente política ni económica, sino cultural o espiritual, que se tradujo en publicaciones conjuntas, iniciativas transfronterizas y reflexiones sobre el “ser ibérico” y sus manifestaciones artísticas. La visión de una Península Ibérica histórica, política o espiritualmente unida, o al menos estrechamente vinculada por la lengua, la cultura y el arte, puede rastrearse en las obras de estos autores, y también en las relaciones personales o los abundantes intercambios epistolares documentados entre ellos» (Sáez Delgado e Pérez Isasi 2018: 8).

⁵⁴ Sobre o conjunto de traduções e tradutores que se destacam neste contexto, veja-se Torres Feijó (2007: 347-372).

com Madrid, Barcelona e Buenos Aires. Em 1920 Rogelio Buendía (1920: 10) publicara *Lusitania. Viaje por un país romántico*, onde referia que «en España la juventud intelectual siente una gran simpatía por la poética Portugal, hermana de lenguaje suave, de lirismos encantadores y de aventureros heroísmos», e Maurício Bacarisse ambientaria partes significativas de *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) em Lisboa, Coimbra ou Porto, ao passo que César González-Ruano publicava, em 1928, *Un español en Portugal*, livro de reportagens e entrevistas dedicado a escritores e intelectuais portugueses, a assuntos da atualidade ibérica e a relatos das suas viagens por Portugal.

6.1. A RECEÇÃO IBERO-AMERICANA DE EUGÉNIO DE CASTRO

É realmente significativo que, em todos estes títulos, a figura de Eugénio de Castro ganhe preponderância, passando frequentemente pela aproximação castelhana à sua obra essa propugnada construção ibérica. Ora importa destacar que essa atenção tem fundamentais antecedentes europeus e ibero-americanos. Na verdade, e como veremos adiante, é fácil comprovar que o espaço hispânico não estava inicialmente no horizonte do português, mesmo que Salamanca o tivesse encantado, a caminho de Paris, conforme regista num opúsculo publicado postumamente (*Viagem a Salamanca*, 1969), bem como outras cidades espanholas, como se observa nos dois volumes de *Cartas de Torna-Viagem* (1926-27), os quais reúnem um conjunto de artigos publicados na década de 20 em *La Nación* de Buenos Aires. O certo é que, graças à publicação de *Oaristos* e *Horas*, alcançara o poeta português notoriedade em diversos meios literários europeus, com destaque para Itália e França, salientando-se as traduções que dos seus poemas realizou o italiano Vittorio Pica, em particular de *Belkiss* (1896) graças à qual (e ao papel desempenhado por algumas revistas e críticos franceses) a sua poesia chegou ao contexto ibero-americano, onde os seus livros simbolistas foram recebidos com entusiasmo e paixão. Poetas ibero-americanos, oriundos de países como a Argentina, o Chile, a Colômbia, Cuba, o México, a Nicarágua ou o Peru, admiraram o poeta português, tendo-o traduzido ou escrito sobre ele, dedicando-lhe elogiosas e por vezes mesmo adadoras missivas, criando em seu redor um fascínio quase mitificante que os converteria em transmissores dos ideais do simbolismo formal de Castro no seu caminho até Espanha.

A juventude dos seus protagonistas, em rutura com uma geração mais velha de oratória neorromântica e estética realista/naturalista, a idealização da poesia, a experimentação técnica e uma inclinação para o antimimetismo traçavam um rumo afim. A propósito das causas da irrupção do modernismo ibero-americano, sintetizava José Barrios Mora (1955: 155):

1. El cansancio general producido por el neoclasicismo y el romanticismo, que había incurrido en detestables abusos de afectación de sentimientos y desaliño y monotonía en la forma.
2. La difusión de los principios ejemplarizados de las escuelas parnasiana y simbolista.
3. El ansia de novedad propia de los pueblos jóvenes de América, mal avenidos con la imitación servil de los modelos españoles.
4. La

intensificación del intercambio cultural entre los países del viejo y del nuevo continente, señaladamente por los frecuentes viajes de escritores americanos a través de Europa, que impresionaba de manera extraña la sensibilidad de los visitantes, y por el acrecentamiento del comercio del libro y la revista. 5. El mejor conocimiento de otras literaturas de diferente espíritu, tales como la inglesa, la italiana, la alemana, la escandinava, la rusa y la hindú. 6. El hallazgo de antiguas obras literarias castellanas, ricas en lenguaje y ritmo, que interpretaban el genio de la lengua. 7. La aparición de talentos poéticos de primer orden, de intensas vocaciones literarias y, singularmente, del mago portentoso del verbo sonoro y elegante, de la luz y el color: Rubén Darío.

Uma tal afinidade de circunstâncias, intenções e caminhos, que facilitaria esta aproximação ibero-americana a Castro, ganha especial ímpeto e orientação com a fortuna de ter o português encontrado justamente em tal «mago portentoso» um intermediário de eleição.

6.1.1. RUBÉN DARÍO

Com efeito, é Rubén Darío quem está na base da receção hispânica de Eugénio de Castro (cf. Mochila 2014), a qual tem como cenário primevo Buenos Aires, centro de difusão do *modernismo*, onde se encontravam, em finais de Oitocentos, além do nicaraguense, o argentino Lugones e o boliviano Jaimes Freyre. O poeta nascido em 1867, dois anos antes do português, publicara em 1888 *Azul...*, ensaiando uma aproximação a novos princípios estéticos, a par da ação do cubano José Martí, do colombiano José Asunción Silva, do peruano José Santos Chocano ou do mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, e exercendo uma decisiva influência na literatura espanhola da primeira metade do século XX, cujas relações se começam a estabelecer a partir da sua viagem a Espanha de 1892 e sobretudo após a segunda viagem de dezembro de 98 a abril de 1900. A estada portenha de Darío é de facto fulcral, encetando no contexto ibero-americano um projeto renovador semelhante ao de Castro, tendo como base primacial as páginas de *La Nación*, jornal aberto a «todos los vientos del espíritu», num internacionalismo de fundo, que o levaria a colaborar no *Mercure* e na *Revue Blanche*, bem como em alguns jornais de Madrid, como *Alma Española*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, e em algumas folhas juvenis, como *Helios*, onde pontificava o nome de Juan Ramón Jiménez.

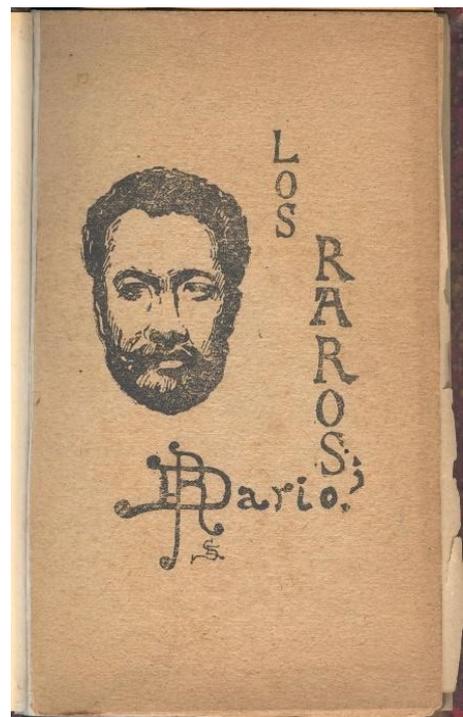


Fig. 2
Los raros, Rubén Darío (1897, 1ª edición)
[Biblioteca Nacional da Argentina].

No contexto do referido internacionalismo, encontra Darío em Eugénio de Castro um referente central, por intermédio do trabalho crítico de Remy de Gourmont e de Vittorio Pica. Assim, em 1896, dedica ao português um dos capítulos de *Los raros*, obra que assinala o desejo cosmopolita do *modernismo* ibero-americano estudado em detalhe por Siskind (2014), inaugurando a inscrição do português no contexto da procura dos seus autores por conquistarem, também eles, um capital simbólico coletivo, de dimensão verdadeiramente continental (cf. Mejías-López 2009), no contexto das disputas geoculturais da modernidade internacional, livro logo acolhido como mostuário basilar para a difusão do modernismo internacional, que esgotou em quinze dias e mereceu uma ressentida carta de Lugones ao autor por o não ter incluído na nómina dos arautos *novistas*, fazendo acompanhar Castro de Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Jean Moréas, Lautréamont, Ibsen ou José Martí. O texto resulta na verdade de uma conferência pronunciada no Ateneo da capital argentina em setembro desse ano, previamente publicado a 26 e 29 desse mês em *La Nación* (com o título «Eugenio de Castro y la literatura portuguesa. Conferencia leída en el Ateneo por el Sr. Rubén Darío»), onde também colaborariam, entre outros, o próprio Castro e outro dos seus mais decisivos mediadores hispânicos, Miguel de Unamuno, revelando-se extremamente elogioso:

Su nombre no resuena sino desde hace poco tiempo en el mundo de los nuevos. Su *Oaristos* apareció hace apenas seis años. Después se sucedieron *Horas*, *Sylva*, *Interlunio*. No he leído su obra sino después que conocí al poeta por la crítica de Italia y Francia. Abonado por Remy de Gourmont y Vittorio Pica encontró abiertas de par en par las puertas de mi espíritu (Darío 1896a: 240).

O extraordinário eco das palavras tão precocemente pronunciadas revela que o nome e a obra do português foram desde cedo acolhidas por integrantes do *Mercurio de France*, órgão de difusão do decadentismo-simbolismo europeu, e por intelectuais sensíveis à nova estética, como Vittorio Pica, autor da tradução para italiano do poema em prosa *Belkiss*, cuja data de publicação, 1896, assinala o começo da difusão do simbolismo português na Europa (cf. Álvarez 2010: 110). Destacando o espírito aristocrático da obra de Eugénio de Castro, o seu virtuosismo formal, o seu cosmopolitismo, a dimensão musical da sua poesia, revelar-se-ia absolutamente fulcral para a posterior fortuna do poeta português no contexto ibero-americano e espanhol,⁵⁵ dada a mencionada preponderância de Darío na difusão do *modernismo* hispânico (cf. Sáez Delgado 2007: 35). O texto do nicaraguense fala de *Sagramor* e *Belkiss* como «puras joyas del arte moderno» e do seu autor como «uno de los más exquisitos con que hoy cuenta la moderna literatura europea, o mejor dicho, la moderna literatura cosmopolita» (1896a: 238). Nele Castro é apresentado como «el admirable lírico que había de representar, el primero, a la raza ibérica, en el movimiento intelectual contemporáneo» (idem: 229-230), dando conta da preferência do nicaraguense

⁵⁵ Este texto foi reproduzido, revelando assim a ascendência rubeniana sobre os seus contemporâneos espanhóis, em introdução à tradução do livro de Castro, *Salomé y otros poemas*, por Francisco Villaespesa (Castro 1914a: 13-45).

pelo *novismo* de Castro sobre o ostracismo imperante na literatura espanhola do momento, tema a que voltaremos.

Como salientou Fein (1958: 556), são vários os paralelos que podem ser encontrados entre a história da juventude do simbolismo português e do período de formação do *modernismo* nas literaturas ibero-americanas: surgem ambos como reação tardia de jovens poetas revolucionários contra o delongado domínio das prévias gerações poéticas; apelavam ambos a uma idealização da matéria e experimentação no domínio da técnica; e ambos olhavam para as recentes conquistas da poesia francesa como guia e inspiração. Os dois movimentos foram igualmente atacados por críticos estabelecidos nos seus respectivos domínios geográficos e ridicularizados perante o público por jornalistas e escritores populares, que viram nas tentativas de renovação literária apenas afetação e importação *snob* de origem estrangeira e de suspeita tendência cosmopolita. Considerando isso mesmo, conclui Fein que «It was no wonder, therefore, that the Latin-American *modernista* writers felt an immediate and strong affinity with Castro's aims, and that Darío's sponsorship of his work in 1896 was only the beginning of a lengthy and significant acceptance by Latin-American writers». Com efeito, Castro é desde então apreciado como autêntico precursor do *novismo* nas letras ibero-americanas, dada a precocidade do seu movimento disruptivo. Importa recordar que, quando se publicam *Oaristos*, com o seu polémico prólogo e a sua intenção reformista, nenhum gesto de semelhante alcance transgressor fora ensaiado ainda entre os *modernistas* hispânicos. Como recorda ainda Fein (idem: 557), a primeira manifestação do que poderia ser um manifesto poético foram as «Palabras liminares» de Darío a *Prosas profanas*, em 1896, precisamente o ano em que lê, comenta, traduz e difunde a obra do português.

Cabe recordar que Castro retribuiu a atenção que lhe chegava da América. A 8 de dezembro de 1896, na terceira página de *La Nación*, surge reproduzida uma carta do português agradecendo a conferência de Darío e o interesse dos poetas americanos, anunciando o envio de livros a Berisso e Darío e solicitando autorização para publicar a conferência de Darío em Portugal, dando mesmo conta da intenção de viajar até à América para apresentar uma série de conferências literárias. Eugénio de Castro, surgindo assim precocemente como um dos referentes europeus mais determinantes na constituição do *modernismo*, assumindo uma «focal position» nas palavras de Leonard S. Downes (1944: 10), segundo as quais

His position in Latin literatures was perhaps comparable with that of Lisbon in the last four years, with all the routes of Europe converging on it and lines of communication diverging from it to all the rest of the world. Typical of Portugal in this, he was a channel through which European expression reached America,

notaria essa ascendência, sublinhando, em referência a *Oaristos*, que «L'influence de mon recueil ne s'exerce pas seulement sur la littérature lusitanienne, elle s'étendit à celle d'autres pays» (Castro 1935: 105), para remeter depois para as afirmações de González-Blanco (julho-setembro de 1922: 198-237) na revista *Hispania*, em que o espanhol recorda

que o português precede o *modernismo* de Darío,⁵⁶ reconhecendo assim Castro o modo como essa ascendência seria fator determinante na sua consagração internacional.⁵⁷

O poeta português seria, pois, autorizado como o autêntico introdutor da «lei nova» nas literaturas ibéricas e ibero-americanas. Nesse sentido se pronunciaria Andrés González-Blanco (1922: 232): «Eugénio de Castro a été le premier poète novateur de la Péninsule (...) Rubén Darío le proclamerait lui même s’il vivait encore, car l’on se rapelle de quelle façon enthousiaste il parla des trois grands poètes latins: Eugénio de Castro, Gabriele d’Annunzio et Maeterlinck.» Sublinharia o espanhol, que viria a ser um dos mais atentos mediadores espanhóis do português, como veremos, que «en 1890, la Péninsule était encore vierge d’innovations métriques et lyriques, lorsqu’apparaît la première édition de *Oaristos* avec un prologue encore plus révolutionnaire que celui de *Prosas Profanas* de Rubén» (idem: 201).

Rubén Darío (1919, XX: 206), aliás, em *Historia de mis libros* (1916), originalmente publicada em *La Nación*, reconhecia esta antecedência portuguesa na difusão dos princípios estéticos *novistas*, em relação às suas próprias inovações, «hay que advertir que los portugueses tenían ya tales reformas». Aludindo a Eugénio de Castro, o «soñador lusitano» (Darío 1950: 151), na sua autobiografia de 1912, publicada em fascículos em *Caras y caretas* e reunida em livro no ano seguinte, encontraria nele, segundo Díez-Canedo, um referente que suplantaria mesmo as influências francesas em voga à época, afirmando que em Rubén Darío «dominaba la técnica de Eugénio de Castro, con mayor fuerza que la de los franceses» (Díez-Canedo 1964: 234).⁵⁸ Também Antonio Fernández Molina (1982: 14) assinala, na sua introdução à *Antología de la poesía modernista*, a influência de Castro em Darío – «Los dodecasílabos de “Era un aire suave” están inspirados en el poeta portugués Eugénio de Castro» –, ao passo que García Morejón (1971: 398) afirmaria a influência de *Horas* na poesia do nicaraguense. Com efeito, em outubro de 1896, envia Darío (2006: 72) a Leopoldo Díaz uma carta em que sublinha a importância na nova literatura de nomes como Hugo, Banville, Verlaine, D’Annunzio, Swinburne e Eugénio de Castro, e no jornal *Buenos Aires*, nesse mesmo ano, num texto sobre o Marquês de Carvalho, falara do português como o «jefe (...) admirable y extraño» (Darío 8 de março de 1896: 8).

Assim se compreende melhor que dedicasse, no mesmo ano da conferência no Ateneo, o emblemático poema «El reino interior» de *Prosas profanas y otros poemas*, «A Eugenio de Castro». Importa sublinhar, como bem observou Fein (1967: 360), que a posição deste

⁵⁶ O espanhol cita uma entrevista na *Ilustração Portuguesa*, entre Eugénio de Castro e o jovem crítico João Ameal, em que o poeta destaca que «Rubén Darío, ele o disse, baseia toda a sua conferência sobre o estudo que Brinn-Gaubast escreveu sobre mim num jornal que se publicava então em Atenas: Stamboul... É lá que surge pela primeira vez aquela ideia de um triunvirato de poetas latinos. Há ainda um livro que é dedicado a d’Annunzio, Mistral e a mim. É um livro de Lionel de Rieux: *Le choeur des muses...*» (González-Blanco 1922: 232).

⁵⁷ Exemplo disso são as palavras de Raymond Bernard (1934: 29) a abrir a sua antologia traduzida de Castro: «ce n’est pas seulement au Portugal que son symbolisme avait fait fortune. Les œuvres d’Eugenio de Castro, aussitôt traduites en italien par Vittorio Picca, se répandirent dans l’Amérique latine, en Argentine, où elles obtinrent un vif succès. Le poète Rubén Darío n’avait pas encore publié ses “Proses profanes” qui représentent son initiation au symbolisme. A ce moment, l’influence d’Eugenio de Castro est manifeste, et on doit à Rubén Darío d’avoir accéléré le mouvement symboliste, qui gagna ainsi plus facilement l’Espagne.»

⁵⁸ Noutro passo, de «Otras notas» em *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Díez-Canedo (1944: 86) refere o «influjo portugués (muy importante, en opinión mía, por lo que toca a la versificación, comparándola con la de Eugenio de Castro)» em Rubén Darío.

poema no final do livro, equivalente à que ocupa o texto sobre Eugénio de Castro em *Los raros*, título que repercute, aliás, o aristocratismo das *Horas* castrianas, com a sua «silva esotérica para os raros apenas», pode denunciar que terá sido composto na mesma altura em que se aproximava da obra do português, justificando os ecos temáticos de «Hermafrodita» (*Salomé e Outros Poemas*, 1896) no mesmo, a que voltaremos com detalhe mais adiante.

Com efeito, em *Los raros* Darío (1896a: 241) dá conta da sua leitura desse poema de Castro – «Después llegó a mis manos, en el *Mercure de France*, un poema simbólico y extraño, de un sentimiento profundamente pagano, hondo y audaz. *Sagramor* y *Belkiss* me hechizaron luego» –, referindo-se justamente a «Hermafrodita», uma vez que a única tradução de Castro no *Mercure de France* anterior a 1896, exceção feita a algumas passagens truncadas de *Silva* que acompanhavam a crítica de Remy de Gourmont, tão abonatória e decisiva para a atenção de Darío à obra do português, era a versão anónima do mencionado poema, publicada no número XIII de janeiro de 1895.⁵⁹

Veremos mais adiante como o poema de Darío dedicado a Eugénio de Castro ecoa a leitura do poema do português, mas cabe recordar agora que, como observou Fein (1967: 365). «Las “manos liliales” de “El reino interior” que Mapes considera una influencia de Hugo bien puede ser –por su frecuencia en la obra de Castro y por su empleo en “Hermafrodita” – otra evidencia de la lectura del poeta portugués.» Além disso, em «Otro decir» (1901), poema em que Antonio Fernández Molina assinala, como vimos, a influência rítmica de Castro, surge justamente a referência a Hermafrodita e a Belkiss, figuras fulcrais da obra castriana. Belkiss passa, aliás, a povoar o imaginário de *Prosas profanas*, surgindo tanto em «Pórtico» (1896b: 110) –

En su tesoro de reina de Saba,
guarda en secreto celestes emblemas;
flechas de fuego en su mágica aljaba,
perlas, rubíes, zafiros y gemas

– como em «La página blanca» (idem: 123):

⁵⁹ O interesse por Castro terá feito o nicaraguense ganhar curiosidade por Portugal. Assim, no oitavo volume de *Letras*, as suas obras completas publicadas pela Editorial Mundo Latino de Madrid, surge, em 1918, o artigo «Un Poeta portugués en la India» (Darío 1918, VIII: 69-77) sobre Alberto Osório de Castro, que lhe enviou o livro de poesia *A Cinza dos Mirtos*. Darío escreve também sobre Eça de Queirós e sobre Portugal, nas suas crónicas de *La Nación*.

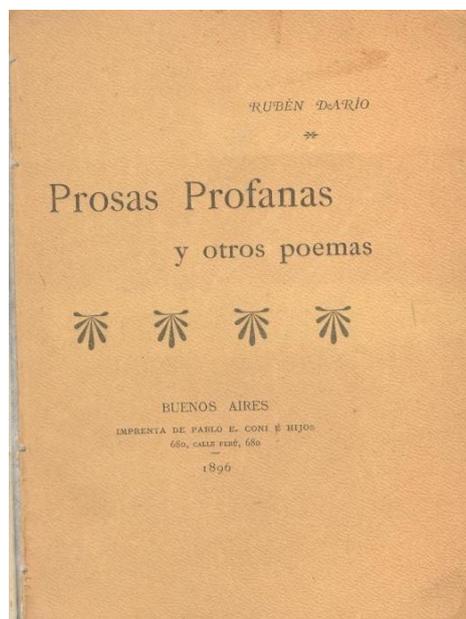


Fig. 3
Prosas Profanas y otros poemas,
Rubén Darío (1897, 1ª edição)
[Biblioteca Nacional da Argentina].

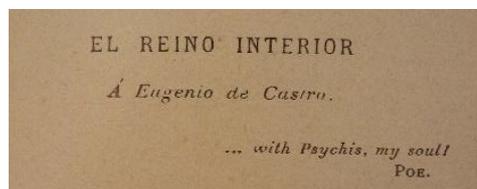


Fig. 4
Dedicatória de «El Reino Interior» (Rubén Darío, 1897) a Eugénio de Castro
[Biblioteca Nacional da Argentina]

Otro lleva
en la espalda
el cofre de ensueños, de perlas y oro,
que conduce la reina de Saba.

Registro do interesse do nicaraguense por Castro é a correspondência trocada com o português. Em carta de 7 de dezembro de 1896, escreve-lhe afirmando que

Aquí ha tiempo llevo una gran lucha. Lo mejor de la juventud de América sigue los nuevos rumbos; pero hay muy poco que valga verdaderamente algo. Tenemos de todo; en el continente de lo que no nos hacen faltan ni snobs! Mas lo que merezca la atención de ustedes los artistas europeos, es muy poco. Vd. lo notará por la lluvia de malas revistas y malos libros y malas cartas con que lo han de empezar a acribillar. (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 125).

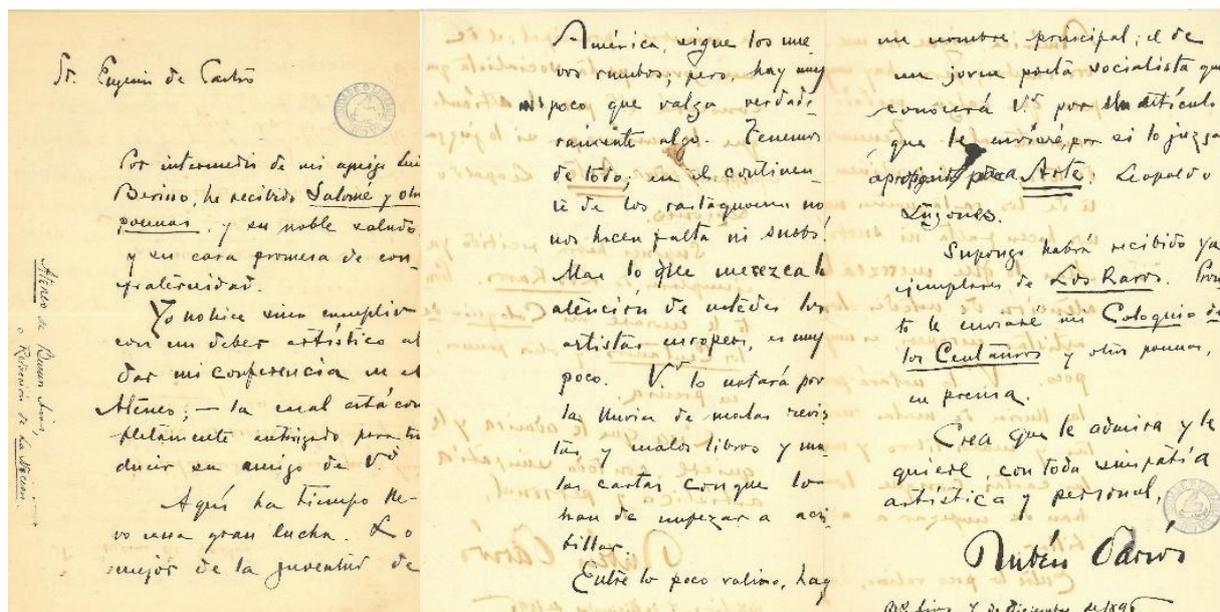


Fig. 5
Carta de Rubén Darío a Eugénio de Castro (7 de dezembro de 1896)
[Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Por tal carta ficamos a saber também que tem Darío a intenção de oferecer livros a Castro, prometendo em particular o *Coloquio de los centauros*, revelando igualmente interesse em colaborar com a revista *Arte*, dirigida pelo português: «Entre lo poco valioso, hay un nombre principal: el de un joven poeta socialista que conocerá Vd. por un artículo que le enviaré, por si lo juzga a propósito para *Arte*. Leopoldo Lugones». Também em carta enviada de Madrid, a 21 de julho de 1899, acusando a recepção de *Saudades do Céu*, título castriano que lhe fora enviado por Berisso de Buenos Aires, afirma: «He saboreado el exquisito regalo y no puedo menos que enviarle mis cordiales felicitaciones» (idem: 124).

Outro dado relevante para dar conta do peso que Rubén Darío atribuía a Castro é a carta que envia a Martínez Sierra (Ghiraldo 1943: 453), a propósito do convite que recebera para ocupar o júri do Ateneo de Madrid, onde leu a sua «Salutación del optimista», carta onde podemos ler:

Querido amigo: Me olvidé, en mis anteriores, de decirle de lo importante que para mí sería que la fiesta de que usted me habla en el Ateneo fuese antes de mi partida a Centro América, si es posible. Puede usted escribir pidiendo algo sobre mi obra —dos palabras, para ser leídas en la velada— a Remy de Gourmont, a Saint Pol-Roux y a Eugenio de Castro. Ellos creo que enviarían aunque fuese una simple opinión, y son la opinión extranjera.

Como fizera em *Los raros*, o nicaraguense torna a elencar o português entre os mais destacados autores internacionais, procurando nutrir-se da sua ascendência simbólica para promoção do seu próprio renome no universo hispânico.

6.1.2. EUGÉNIO DE CASTRO NA ARGENTINA

A atenção que Darío votou a Castro inspiraria o interesse que por ele sentiram autores americanos e espanhóis, como recordaria Díez-Canedo (9 de março de 1922: 3):

Desde que Rubén Darío, con un estudio de *Los raros*, destacó en la galería de modelos que propuso a la admiración o a la curiosidad de los hombres de letras la figura de Eugenio de Castro, el insigne poeta portugués goza en todos los países de habla española de un renombre que ningún otro escritor de su patria -fuera de Camoes y de Eça de Queiroz- ha logrado alcanzar.

Em seguida, enfatizando a transcendência desta relação, detalha:

No se ha ponderado bastante la influencia de aquel libro de Rubén Darío en la literatura que de él arranca. Para muchos escritores jóvenes de España y de América fue una guía de lectura, un verdadero camino del Parnaso. Por otra parte, la dedicatoria de *El reino interior* al poeta portugués familiarizó con este nombre a los apasionados de Darío. Con su nombre y con algo más.

No que se refere em particular à influência de Eugénio de Castro na poesia hispano-americana, Max Henríquez Ureña (1954: 100-101) recordaria, bastante precocemente, que

Hubo otro autor europeo que alcanzó inusitado auge en el grupo modernista de Buenos Aires, de donde su nombre se extendió a toda América: el poeta Eugenio de Castro, que en su libro *Horas* (1891) entra de lleno en el versolibrismo. Darío analizó cumplidamente las audacias métricas de Eugénio de Castro en una conferencia que pronunció (1896) en el Ateneo de Buenos Aires e incluyó después en *Los raros*. El entusiasmo de los cenáculos literarios subió de punto (...) Con la influencia de Eugenio de Castro se inicia el metrolibrismo en los poetas de la América española, empezando por Ricardo Jaimes Freyre. En la América encontraron eco, además, la flexibilidad y la música de sus ritmos. Sin que pueda señalarse en ello un propósito deliberado de imitación (a Castro no se le imitaba, aunque se seguían sus orientaciones en punto de forma), hay versos de Darío que tienen el mismo sentido musical que hay en otros del poeta portugués.

Amigos portugueses contemporâneos de Castro reconheciam, aliás, o seu sucesso ibero-americano. Agostinho Campos, por exemplo, envia-lhe, a 28 de fevereiro de 1922, uma carta onde, a pretexto da consagração espanhola de Eugénio de Castro nesse ano – que adiante detalharemos – afirma que

Na monografia de Eugenio d’Ors, *Arte Portuguesa*, a que me refiro no Notícias e no Comércio do Porto de ontem, é você tratado como merece. Mas a certa altura diz o d’Ors que você e o Rubén Darío foram condiscípulos dos simbolistas. Ora a minha ideia é que você é que ensinou simbolismo à América do Sul. Creio que esta ideia está certa e já em tempo a apresentei em público (EEC-BCUC-4).

Castro seria partícipe ativo desta boa recepção da sua figura na América. Num dos jornais onde o seu nome mais circularia, o gigante portenho *La Nación*, acabaria por assinar dezenas de artigos entre 14 de outubro de 1923 e 21 de novembro de 1926, artigos esses que viriam a ser publicados em 1927 nos dois volumes de *Cartas de Torna-Viagem*.⁶⁰ A fortuna do português é notável: lido e recomendado pela mais tutora das figuras do momento,

⁶⁰ Em 1924 publicou «Una humilde figura de la pintura portuguesa – Maestro Gonçalves» (11 de janeiro), «Reflexiones y confesiones de un cojo» (16 de março), «Una piadosa semblanza de Teófilo Braga» (23 de março), «El autor de Belkiss y el movimiento simbolista en la poesía portuguesa» (4 de maio), «Una autobiografía literaria de Eugénio de Castro» (11 de maio), «Una historia del soneto en la poesía portuguesa del siglo XVI: la influencia del Renacimiento italiano» (25 de maio), «Un estudio sobre el soneto en la poesía portuguesa del siglo XVII» (22 de junho), «Los amores de Camões» (20 de julho), «Impresiones de París: una tarde en la sociedad “autour du monde”» (21 de setembro), «El tesoro artístico de la Catedral de Coimbra» (5 de outubro), «La decadencia de las campanas» (19 de outubro), «Portugal artístico: una villa muerta» (2 de novembro), «Una familia de artistas: Carlos Reis y sus hijos» (9 de novembro), «Cesário Verde: un poeta olvidado» (12 de novembro). Em 1925 publicou «Elvas» (1 de fevereiro), «La encantadora y verde Galicia» (15 de fevereiro), «Mi retrato» (7 de junho), «La iglesia de Santa Cruz de Coimbra» (26 de junho), «Una tarde en Pombal» (12 de julho), «Un poeta ciego» (13 de setembro), «Aveiro – la Venecia de Portugal» (20 de setembro), «La fábrica da Vista Alegre» (18 de outubro). Em 1926 publicou «El pintor Antonio Carneiro» (7 de Março), «Alrededor de una estatua» (14 de Março), «El escultor portugués – Antonio Teixeira Lopes» (30 de Março), «Luciano Pereira da Silva» (21 de Novembro). O autor da tradução não é identificado.

Darío, sendo nome recorrente no maior jornal da América, centro nevrálgico de difusão do movimento *modernista*, seguir-se-ia o mais marcante dado da sua receção ibero-americana, a publicação da primeira tradução integral de uma obra sua para espanhol, *Belkiss*, por Luis Berisso, com umas «Palabras liminares» de Leopoldo Lugones, em 1897, em Buenos Aires.

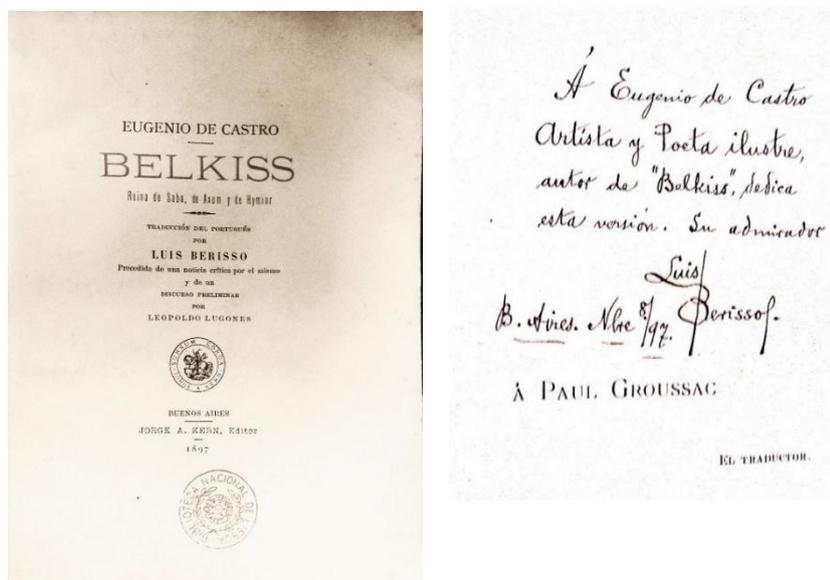


Fig. 6
Belkiss, Eugénio de Castro (Trad. Luis Berisso; Discurso preliminar de Leopoldo Lugones, 1897, 1ª edição), com dedicatória do tradutor [Biblioteca Nacional de Portugal].

A abrir a edição do livro, encontramos uma carta de Castro a Berisso – publicada anteriormente em *Atlántida*, também em Buenos Aires –, autorizando a mencionada edição e afirmando que «nuestro mejor libro es siempre aquele que nunca hemos escrito» (Castro 1987: I-II), cotando *Belkiss* abaixo de *Salomé*, *Tirésias* ou *Sagramor* e incitando o argentino a traduzir outros dos seus poemas para divulgar a sua obra. Nessa mesma carta destaca o português, em particular, do livro *Salomé e outros poemas*, as peças «Hermafrodita», «A Monja e o Rouxinol», «Salomé», «O Anjo e a Ninfa», revelando-se bastante premonitório, curiosamente, dos textos que mais triunfariam em contexto hispânico, do conjunto da sua obra traduzida, e assumindo a preferência de se ver vertido em prosa, como Shakespeare, Poe, Rossetti ou Swinborne para francês, numa presunção de grandeza que combina tanto com o perfil da sua rutura estética quanto com o sucesso da sua obra em contexto ibero-americano.

(*) Nuestro apreciable colaborador Luis Berisso, ha terminado la traducción castellana de la obra *Belkiss*, de Eugenio de Castro, una de las producciones literarias más exquisitas del simbolismo moderno, cuyo capítulo segundo ofrecemos, como primera, a los lectores de LA QUINCENA.

Nuestro amigo solicitó del ilustre poeta portugués, autorización para dar á luz, en Buenos Aires, la versión de *Belkiss*.

Su carta, ha merecido la siguiente respuesta, cuya publicación es oportuna:

Coimbra, 22 de Febrero de 1897.

Rua do Cosme II.

Instituto de Coimbra.

Señor don Luis Berisso.

Mi caro amigo: Acabo de recibir su carta del 15 de Enero, que mucho agradezco y me envanece.

Con la autorización solicitada, reciba Vd. la expresión de mi más vivo reconocimiento. Juzgo inútil decirle que tendré el mayor orgullo y placer en ver á mi *Belkiss* traducida por Vd. al castellano. Parece-me, á mi, que no debe hacer una edición demasiado reducida, como Vd. piensa, visto que tengo muchos lectores en Portugal, España y Brasil, donde la versión castellana será, con seguridad, muy apreciada.

Nuestro mejor libro es siempre aquel que nunca hemos escrito, y los libros publicados son como las amantes olvidadas. A pesar de esto, yo gusto mucho de mi *Belkiss*, lo que no quiere decir que la considere mi mejor trabajo. Por el contrario, hallo que es inferior á sus hermanas más bellas *Tyresias*, *Sagramor* y *Salomé e outros poemas*. En estas circunstancias, visto que Vd. quiere tener la amabilidad de espaciar mi nombre por los pueblos que hablan la encantadora lengua castellana, mucho estimaría que Vd. publicase, después de *Belkiss*, una traducción de los trozos principales de los volúmenes arriba mencionados. Por este correo envío á usted *Tyresias*, *Sagramor* y *Salomé e outros poemas*. De este último, las composiciones que prefiero son las siguientes: *Salomé*, *La monja y el ruiseñor*, *Hermaphrodita* y *El Angel y la Ninfa*.

En la hipótesis de que Vd. se resuelva á traducir algunos de mis versos, debo decirle que prefiero una traducción en prosa. Es en prosa que están traducidos al francés los *Sonetos*, de Shakespeare, *La casa de la vida*, de Dante Gabriel Rossetti, *Las faldas*, de Swinburne, los *Poemas*, de Edgar Poe, etc.

Me dice Vd. que quiere escribir un prefacio para su traducción de *Belkiss*. A fin de facilitar su trabajo, envíele las siguientes notas: a) algunos de mis versos, han sido traducidos en francés por Louis Pilate de Briant-Gaubast, conde Robert de Montesquiou Fezensac, Marc Legrand, Philéas Lebesgue, Máxime Formont, etc.; en inglés, por L. Grammer-Bing, autor de los *Poems of paganism*, y director de la revista *The Sonnet*; en sueco por Göran Björkman; en alemán, por Hedwig Barsch y por el Dr. Wilhelm Storek, profesor de la universidad de Münster; en italiano, por el Dr. Francisco Acciardi y por Vittorio Pica; b) *Belkiss* está traducida en italiano por Vittorio Pica (*Fratelli Treves, Editori, Milano*) y en francés, por Philéas Lebesgue—pero esta última no fué publicada; c) L. Pilate de Briant-Gaubast anunció, poco ha, la publicación de un volumen intitulado: *Eugenio de Castro (étude et choix de poemes)*. *Je vous envoie par ce courrier quelques... pardon! estoy tan habituado á escribir en francés, que me olvidé, por un instante, de mi lengua!*

Recibí los libros *Prosas Profanas e Islas de Oro*, de Rubén Darío y de Leopoldo Díaz, de los que pienso ocuparme brevemente en una revista portuguesa. Ruego tenga la fineza de presentar á aquellos dos ilustrados poetas mis más afectuosos recuerdos.

El Instituto de Coimbra, tiene una revista mensual, titulada *O Instituto*, cuya dirección literaria me fué confiada. En el *Boletín internacional de esa revista* pienso ocuparme, mensualmente, del movimiento literario y artístico de las repúblicas americanas, por lo que ruego á Vd. se sirva tener la amabilidad de continuar enviándome diarios y libros argentinos, y de pedir á los escritores sus amigos, no sólo de ese país, sino también de Méjico, Perú, Chile, Ecuador y Bolivia, el obsequio de remitirme sus publicaciones.

Renovándole mis agradecimientos, le estrecho cordialmente la mano como amigo y admirador muy grato.

EUGENIO DE CASTRO.

Fig. 7

Carta de Eugénio de Castro a Luis Berisso (Coimbra, 27 de fevereiro de 1897), publicada em *Atlântida* (Argentina) [Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires].

A capital argentina – nessa época a verdadeira capital do *modernismo* hispânico – será o centro a partir do qual se difundirá a obra de Eugénio de Castro, com notável abrangência, confirmando as previdentes palavras de Lugones (1897: III-XXI) no texto introdutório à tradução de Berisso, onde afirma o «prestígio incomparável» de Castro resultante do seu bom acolhimento nos centros europeus, em particular francófonos. Excertos de *Belkiss* foram surgindo dispersamente no início de 1897, nas revistas *La Quincena* ou *Atlântida*. Na primeira, nos números 1 e 2 do tomo 5, surgem excertos em pré-publicação – sob o título «Esperando la Luna» – acompanhados da carta de Castro autorizando a publicação da tradução do livro, através da qual ficamos também a saber que o poeta português recebeu *Prosas profanas*, de Darío, e *Isla de oro*, de Leopoldo Díaz. Na segunda aparece outro longo excerto da referida obra, «Bajo los nogales», no número 2 do tomo I. Além disso, a revista *Buenos Aires*, no seu nº 77, publica um artigo de Berisso sobre Castro, acompanhado por um retrato do português.

Na senda de Darío, Berisso converte-se assim em peça-chave para compreendermos a difusão hispânica de Eugénio de Castro. No epistolário do autor, encontramos várias cartas do jovem argentino. A 16 de setembro de 1896 anuncia a conferência de Darío no Ateneo: «Luis Berisso saluda atentamente al ilustre autor de *Belkiss*, D. Eugenio de Castro y se pone

a sus órdenes en el Ateneo de Buenos Aires, donde dentro de breves días el escritor y poeta D. Rubén Darío, dará una conferencia que lleva por tema: Eugenio de Castro y la Literatura Portuguesa» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 112). Em longa carta de 28 de setembro de 1896, tratando-o por «Ilustre maestro», revela toda a sua devoção:

Me tomo la libertad de dirigirme a Vd., sin otro titulo que el de ser un humilde cultor de las Letras y uno de sus más entusiastas y sinceros admiradores de este lado del Océano. Su nombre llegó a mi debido a Rubén Darío, que me hizo conocer *Belkiss*, en la traducción de Vittorio Pica. Conozco también su revista *Arte*, hoy por hoy, la más “moderna” en el sentido aristocrático, que haya llegado a esta capital.

Conta também que

Rubén Darío, un notable escritor americano, que tiene en prensa un libro de crítica, *Los raros*, ha dado recientemente una conferencia en los Salones del Ateneo, poniendo de relieve su personalidad literaria. Me complazco de enviársela, junto con unas líneas mías, publicadas en *El Buenos Aires*, revista ilustrada que aparece semanalmente (idem: 113).

Aproveita igualmente para assumir um posicionamento antagónico em relação ao contexto literário argentino, que, como veremos adiante, é característico da definição das instâncias críticas da modernidade:

La escuela “simbolista” –de la cual es Vd. uno de sus más altos representantes– tiene aquí muchos contrarios. Aquí no hay todavía ni Diarios, ni revistas, ni público, que se preocupen del Arte Verdadero y Grande. Un pequeño grupo, que lo forman Rubén Darío, Leopoldo Díaz, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre y dos o tres más, tienen que luchar contra la indiferencia glacial, que ahoga ideas y quiebra alas.

Transmite-lhe finalmente Berisso uma mensagem de Darío – «El Sr. Darío pensaba escribirle a Vd. Pero ha tenido que partir, enfermo, al interior de la República, y me encargó que si le escribía le hiciese presente [sic] sus respetos» – e conta do impacto da conferência do nicaraguense:

Los fragmentos de *Sagramor* y los deliciosos versos de *La Monja y el Ruiseñor*, fueron muy celebrados por el escogido auditorio que llenaba los salones del Ateneo (...) he sentido la necesidad de escribirle, para que supiera el autor de *Belkiss* cómo ha sido recibido y saludado su nombre y su obra a orillas del Río de la Plata.

A acompanhar carta de 9 de dezembro de 1896, envia o argentino a página de *La Nación* onde se publicou a carta de Castro anteriormente mencionada: «Su carta de Vd. tan fina y tan noble, obliga a mi gratitud. Vd. la verá reproducida en *La Nación* que le acompaño» (idem: 115). Acusa a recepção de um livro de Castro – «He recibido su precioso obsequio: *Salomé e outros poemas*, que conservaré en mi modesta biblioteca como uno de los autógrafos más valiosos» – e refere que entregou também a Darío o respetivo exemplar, anunciando que o nicaraguense se encontrava então a traduzir alguns dos seus poemas, bem como que este autorizava que se publicasse em Portugal o texto da conferência sobre o português:

El ejemplar que venía para mi amigo Rubén Darío, ya obra en poder de éste, quien está traduciendo al castellano algunos de los poemas que contiene. Él escribirá a Vd. Entretanto, me encarga le comunique, que queda Vd. autorizado para publicar su conferencia: Eugenio de Castro y la poesía portuguesa.

Ficamos igualmente a saber que Eugénio de Castro recebe, através de Berisso, exemplares de *Los raros*, conforme lhe pedira – «Por correo de hoy le remito dos ejemplares del libro: *Los raros*, que Vd. deseaba poseer» –, assim como do anúncio de que Darío se prepara para publicar *Prosas profanas*. Desenvolve por fim, e novamente, a crítica da vida intelectual e artística de Buenos Aires, em resposta desencorajadora ao desejo do português de visitar a capital argentina:

En cuanto a la vida intelectual: aquí no existe. Los que hacen Arte verdadero son muy pocos, y el público, abstraído en aventuras políticas y especulaciones mercantiles, no lee nada. El juego y la política lo absorben todo. Por esto, creo que el momento actual no sería el más oportuno para hacer su anunciado viaje a Buenos Aires con el objeto de dar una serie de conferencias sobre asuntos literarios. Esta es mi opinión sincera y modesta. Pero, de todos modos, la presencia de una personalidad tan ilustre como la suya (...) no pasaría seguramente desapercibida (idem: 115-116).

É já em carta de 15 de janeiro de 1897 que Berisso afirma a vontade de traduzir *Belkiss*:

He vuelto a leer *Belkiss*, para mí una de las obras más notables y sugestivas del simbolismo; y de esta nueva lectura me ha nacido el deseo de traducirla al castellano, haciendo una pequeña edición para que el reducidísimo número de lectores que entre nosotros los “modernos” prosistas y poetas, pueda conocer su admirable creación (idem: 116).

Anunciando que enviou a Castro um exemplar de *Prosas profanas* de Darío, reitera esse ensejo:

Rubén Darío, mi amado poeta, (...) ha tenido el honor de ser el primero en hacer conocer su personalidad literaria en América; yo quisiera ser el primero en presentar traducida su obra principal. En todo caso que Vd. me autorice, haré una edición hermosa, llevando al frente su retrato y un prólogo mío.

A 31 de março de 1897 indica que concluiu a tradução do livro e anuncia a já referida pré-publicação em *La Quincena*, acrescentando: «sigo pensando que su gran obra es *Belkiss*, obra de un artista y poeta de vuelo» (idem: 117). Avisa que Darío traduziu «El Amor y la Saudade» e que talvez traduza também *Sagramor*. Antes de anunciar que Leopoldo Díaz se encontra a concluir por essa altura um volume de traduções onde constarão algumas dedicadas a Castro, torna à crítica decetiva em relação ao meio portenho:

La vida literaria, como le decía, si no me equivoco, en una de mis anteriores cartas, aquí languidece; no hay estímulos, y los libros buenos y malos que ven la luz, pasan de la imprenta a los estantes de las librerías, donde van a dormir el sueño eterno. Por esto, no hay entusiasmos artísticos, y nadie se atreve a hacer libros, que muy pocos leen. Somos un país esencialmente comercial, y el Arte lo tomamos en dosis homeopáticas. En cuanto a las obras nuevas que salen son –doloroso me es confesarlo– malas, en su mayoría.

Por fim, em carta de 12 de novembro de 1897, envia ao português seis exemplares da tradução de *Belkiss*. Posteriormente, em carta não datada, envia-lhe recortes de jornais que emitem juízos sobre o livro, celebrando o sucesso da publicação: «*Belkiss*, se lo digo con toda sinceridad, es un éxito y un triunfo, y mi traducción ha sido bien recibida por la crítica y por los hombres de letras, nacionales y extranjeros» (idem: 119). Antes de, a 18 de junho de 1899, contar Berisso que José Juan Tablada, poeta mexicano seu amigo, se encontrava a traduzir *O Rei Galaor*, em carta de 12 de abril de 1898, regozijava-se –

Me siento feliz de haber efectuado la versión de su admirable obra. Ninguna otra, que yo sepa, ha alcanzado en América mayor y más selecto número de cartas y juicios literarios. Hoy mismo le remito un artículo de Rubén Darío, otro de José Juan Tablada –notable poeta mexicano– y la carta crítica de Eduardo de la Barra, chileno ilustre, miembro de la Real Academia Española. Todos aplauden al poeta triunfante. (...) Su nombre es ya conocido por todos los intelectuales de América (idem: 120)

–, não deixando, no entanto, de reiterar a sua decepção com o meio intelectual em que a nova geração medrava.



Fig. 8
Postal de Luis Berisso a Eugénio de Castro
(Buenos Aires, 16 de setembro de 1896)
[Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Na edição de *Belkiss*, fruto principal desta aproximação, a anteceder a notícia crítica de Berisso, que viria também a ser reproduzida em janeiro de 1898 em *La Ilustración Sudamericana*, encontramos o já mencionado «Discurso preliminar» de Leopoldo Lugones (1896: XVII), que seria outrossim recuperado pela *Revista Nueva* das Honduras em 1902, no qual conta da sua descoberta de Castro:

Juntos conocimos con Rubén Darío este poema en una noche del año pasado. Mis veintidós años se iluminaron. Admiré, admiramos, ¡oh maravilla! Mucho más a la reina de Saba que a Salomón. En la escritura no es así,

concluindo que o livro então publicado se tratava da «obra de un gran poeta y la traducción de un virtuoso traductor» (idem: XIX).⁶¹ Certo é que o sucesso da publicação foi notável, a tal ponto que mereceria uma segunda edição pelo editor Felix Lajouane logo em 1899 (reproduzida posteriormente na edição madrilena pela Editorial América, em 1919), superando em termos de atenção crítica os dois volumes rubenianos saídos no ano imediatamente anterior, nada mais nada menos que um par de títulos tão marcantes como *Prosas profanas* e *Los raros*. O sucesso foi tal e tão imediato que Berisso escreveria a Castro, a 6 de dezembro de 1897, anunciando: «Mi querido maestro y amigo. Como Vd. habrá visto por los diarios y revistas que le he enviado, *Belkiss* ha sido recibida con aplausos unánimes por toda la prensa nacional y extranjera» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 114). E acrescenta um curioso comentário, a que voltaremos mais adiante –

Hasta ahora sólo una voz se ha levantado para decir de su obra magistral, que es una obra mediocre, y que Vd. es un desequilibrado. Firma el artículo el Sr. Calixto Oyuela, crítico de reputación aquí y en España, estrecho de miras, español ante todo, habiendo nacido aquí, refractario a toda nueva manifestación artística y enemigo de Rubén Darío y de los “nuevos”,

⁶¹ Julio Cejador, em *La Lectura*, afirma que Lugones, em *Las montañas del oro* «remeda a Edgard Poe y al portugués Eugenio de Castro con buena fortuna» (Cejador, maio de 1907: 241). No poema «El himno de las torres», deste livro, datado de 1897, justamente o ano em que Lugones se debruça sobre a obra de Castro, surge referência a Coimbra entre outras velhas cidades como Jerusalém, Reiquejavique, Belgrado, Toledo, Nice, Bizâncio, Paris, Esmirna, Alexandria ou Harlem. A provar a relação encontra-se ainda o facto de o livro ser dedicado a Berisso. Um outro artigo, assinado por Leónidas Vidal Peña, no número 217 de junho de 1927 da revista *Nosotros*, intitulado «La personalidad de Lugones» (pp. 157-161), refere-se a influência no argentino de Poe, Hugo, Whitman, Baudelaire, Darío, Cruz de Souza, Leconte de Lisle, Laforgue e Eugénio de Castro.

–, incitando Castro à polémica: «Me parece que una carta suya rebatiendo al señor Oyuela, caería muy bien en este pequeño mundo literario».

A relevância da irrupção de Castro no surgimento do *modernismo* hispânico fica assim patente no modo como é recebido *Belkiss*. A este propósito, convém-nos socorrer-nos das observações de González-Blanco (1922: 303), que sublinharia precisamente o modo como os jovens *modernistas* encontram em *Belkiss* um anseio de renovação da linguagem poética, bem como a adesão a um princípio de rutura, crítica e polémica determinante para os caminhos que viriam a ser trilhados pela poesia moderna e que a censura que vimos Berisso fazer do meio cultural argentino, nas cartas que dirigiu ao português, claramente exemplifica: «C'est alors que s'établissait la base de la doctrine anti-bourgeoise; le philistin était l'être exécration; épater le bourgeois et conspuer le philistin était le mot d'ordre de la jeune littérature» (idem: 304).

Com efeito, a fortuna de *Belkiss* seria de tal monta que Berisso ficaria em larga medida associado a esta tradução. Emilio Berisso, em «Recuerdos del viejo Ateneo» (citado por Capdevilla 1946: 84), fixou nuns *trioletes* o ambiente literário e artístico de Buenos Aires, e entre referências a nomes como o inevitável Darío, mas também Jaimes Freyre, Leopoldo Díaz ou Lugones, surge um

Luis Berisso, en un sofá,
parece un cónsul romano;
con Belkis soñando está.

Também o salvadorenho Arturo Ambrogi (1912: 45), nas suas evocações portenhas de *Marginales de la vida*, haveria de recordar:

Lugones era uno de los asiduos de la casa del traductor de la *Belkis* portuguesa, junto con Eduardo de Escurra, siempre filosofando, de irreprochable traje negro y el lazo de la corbata muy dandy, citando a Haeckel cada instante y tirándose de las guías de los rubios bigotes enarcados; con Rubén Darío, en vísperas de una gordura canongil, avejentándose día por día, pero siempre joven y pimpante en su poesía y en su prosa, siempre encantadora y opulenta — Rubén, leyendo siempre con aquella su manera lenta y acompasada, como si siempre declamase un alejandrino huguesco, cuyo ritmo marcaba la mano libre.

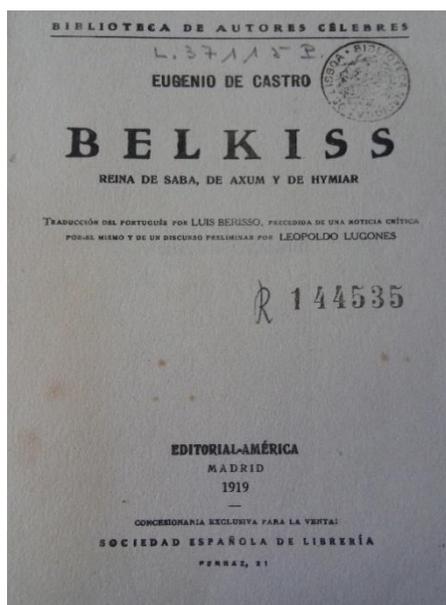
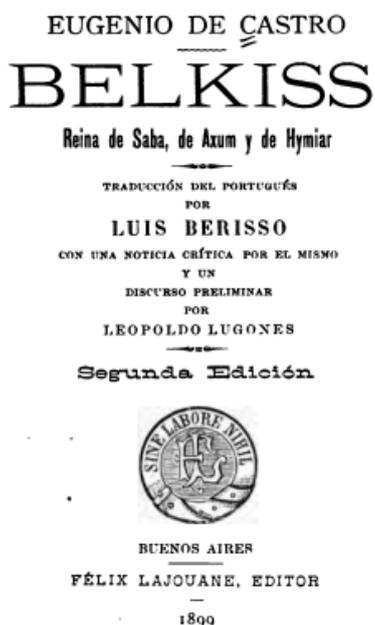


Fig. 9
2ª e 3ª edições de *Belkiss* de Eugénio de Castro, na versão de Luis Berisso e com discurso preliminar de Leopoldo Lugones; Buenos Aires, 1899; Madrid, 1919 [Biblioteca Nacional da Argentina; Biblioteca Nacional de Portugal]

A comprovar a dimensão do sucesso crítico do livro temos a extensa recolha de comentários que, por toda a América hispânica, suscitou em apenas dois anos, recolha essa que podemos encontrar no apêndice de quase duas dezenas de páginas à segunda edição da obra (Castro 1899: 209-225).⁶² *Belkiss* foi resenhado, por exemplo, na Argentina, em *Atlántida*, *El Sol de Domingo*, *Búcaro Americano*, *Enseñanza Argentina*, *La Vida Literaria*, *Ilustración Sudamericana*, *La Nación*, *El Diario* ou *La Prensa*, mas também em *El Cronista* do Panamá, em *El Cojo Ilustrado* da Venezuela, em *La Revista* de Bolívia, no *Diario* de El Salvador, na *Revista Moderna* ou no *El Nacional* do México, em *La Nueva República* do Chile ou em *Valparaíso*, de Cuba. Entre os autores citados, veja-se a crítica de Julio Piquet, que em *La Nación* escreve que «Como una piedra arrojada en un charco de aguas estancadas, ha caído en nuestro pequeño y dormido mundo literario, la traducción de *Belkiss* hecha por Luis Berisso». Em *La Nueva República* podemos ler que «Merece bien de los latino-americanos, Luis Berisso, por habernos permitido admirar esa obra maestra de la literatura europea, en su más acabada perfección». Alberto i Gache sentencia rotundamente: «diría que España debería reconquistar al Portugal sólo por poseer a Eugenio de Castro», ao passo que um nome tão ilustre como Alberto Ghirardo enfatizava:

Un desgranamiento de estrellas rodando sobre un manto azul, mil cambiantes de luz que atraen la mirada y el alma, sumergiéndolas en el vértigo de un sueño; una irradiación constante de tesoros que hechizan, de joyas únicas, que cruzan en

⁶² Nas páginas desta segunda edição cita-se também uma outra carta de Eugénio de Castro a Berisso: «Mi más vivo reconocimiento no sólo por la publicación de su admirable versión hispana de *Belkiss* sino también por las noticias críticas con que la precede» (Castro 1899: 209).

procesión fantástica, mareando el cerebro con los espejismos de un deslumbramiento; todo este cuadro esplendorosamente mágico, envuelto en un velo tristemente triste, bellamente triste, locamente triste: eso es *Belkiss*.

Pedro Emilio Coll, por seu turno, nas páginas do *Mercure de France*, afirma que «esa obra literaria va a ser conocida en todo el continente por aquellos que merecen tal iniciación».⁶³ E se José Juan Tablada afirmava que

Desde que he leído *Salambó* y *La tentación*, de Flaubert, no recuerdo haber tenido una emoción tan profunda y tan deslumbradora. (...) Hay que tenerle una viva gratitud a Ud. que tan delicadamente ha vertido en las ánforas de su hermoso estilo la sutil y capytosa poesía del poeta lusitano,

José Enrique Rodó salientaria que Berisso

contribuye honrosamente a mantener activa la genialidad literaria de la nueva generación en Buenos Aires. Y a los títulos que ya tiene Vd. conquistados, debe agregarse desde hoy esa traducción, con la que contribuirá eficazmente a popularizar en los pueblos que hablan nuestro idioma la obra maestra del poeta lusitano.

E se Leopoldo Díaz elogiava o amigo, afirmando que «El bello poema de Eugenio de Castro me parece aún más hermoso en nuestro idioma que en el original», Arturo Ambrogi reiteraria o elogio à tradução:

La versión castellana de *Belkiss*, el fastuoso poema de Eugenio de Castro, hecha con tanto primor por Luis Berisso, es una verdadera creación de traductor. Buscando esas perlas con amor, combinando el efecto de sus orientes y engarzándolas, como un orfebre, en el oro puro del castellano, Berisso ha hecho una joya. *Belkiss* no puede ser más ni menos de lo que es en la traducción. Llena de luz, esplendente, terriblemente grandiosa, grandemente emocionante.

É fácil ver o modo como, coligindo estes comentários, Berisso capitalizava o prestígio da tradução da obra do português em seu próprio benefício, revelando uma notável sensibilidade, tão própria dos tempos modernos, como veremos, às estratégias de difusão

⁶³ Trinta anos depois, já no número 217 de junho de 1926 de *Nosotros* (p. 299) podemos ler ainda que «Tal es *Belkiss* – esa joya oriental labrada artísticamente por un orfebre mágico; ese poema de timbres hoy olvidados por la lírica contemporánea; ese deslumbrante espejismo africano que tiembla, impalpable, sobre la inmensa quietud de una tarde que se muere».

e afirmação simbólica no seio do movimento renovador de que fazia parte. E cabe recordar que o próprio Darío viria a escrever um curioso e pouco conhecido artigo sobre *Belkiss*, em *La Ilustración Sudamericana*, publicado a 5 de março de 1898 (pp. 103-104), onde refere «la amorosa versión de Berisso» e inscreve as impressões provocadas pela leitura na voz de uma ave que se desdobra em elogios:

Bien haya, dijo sobre mi hombro, bien haya el Arte moderno que vuelve a buscar su fuente sacra a lo antiguo». ¡Lo antiguo! ¿es acaso otro vuestro campo, como no sea la Eternidad, en donde la única y pura Belleza resplandece sobre las épocas como la estrella matinal sobre las nubes que pasan? Bien hayan los artistas nuevos, mineros de lo antiguo, mineros de las minas del rey Salomón. Por ellos resucitan las inmemoriales emperatrices, los magos autócratas que durmieron por luengos tiempos en sus sarcófagos y criptas (...) *Belkiss* es admirable como una misteriosa y rara flor de la vida. (...) “Lo que admiro y señalo con delectación en Eugenio de Castro, es esa sinceridad estética que da alma a toda obra de artista, ese poner todo el espíritu en la obra ejecutada, y hacer revivir, a costa de la propia sangre, la momia de la reina sublime.

Após o sucesso deste título, a atenção argentina a Castro prolongar-se-ia através da publicação de poemas dispersos por diversas publicações. O longo acolhimento que recebeu em *Caras y Caretas* é exemplo paradigmático disso mesmo, tendo-se publicado na revista portenha «Nuevos sonetos» a 21 de abril de 1917, «Los siete durmientes» a 30 de junho de 1917, «Ofir» a 5 de janeiro de 1929, «A los ojos de Dios» a 16 de julho de 1932 (ao lado de poemas de Antero de Quental e Teixeira de Pascoaes), e «Cantiga» a 29 de outubro de 1938. Em *La Obra*, no número 18 de 1921, encontramos «El Aceitero» de Castro e, no número 1 de 1924, «A una madre». O nome de Castro passa a ser familiar para leitores, tradutores, poetas e críticos argentinos. No já referido artigo sobre João de Deus assinado por A. Irairos y de Villar, publicado em *Caras y Caretas* a 24 de agosto de 1929, recorda-se que

la reacción contra la técnica realista, que surge en 1890 con la importación del simbolismo por Eugenio de Castro, y cuyo triunfo definitivo, al iniciarse esta centuria, marca nuevo rumbo a la poesía portuguesa, debe interpretarse como una renovación de formas y matices poéticos, que venía a vigorizar, y a prestar indudable interés a la lírica lusitana. Aquella nueva floración simbólica, brotada en los cafés de Montparnasse, en París, con Verlaine, Villiers y Mallarmé, desde el punto de vista técnico, se propuso la liberación del alejandrino, la restauración del verso libre, el empleo de metros olvidados, el rejuvenecimiento de la mayoría de los antiguos ritmos, así como de algunos arcaicos géneros y la incesante renovación del vocabulario poético. Sin duda que de todas estas iniciativas, ninguna ha sido completamente estéril.

VIDA LITERARIA

BELKISS

POR EUGENIO DE CASTRO

(Versión castellana de Luis Berisso)

...De ahí nacará un delicioso cans y un exquisite laberinto entre el ca-í ya vos a los profesores desentendidos, pidiendo por favor el hito de Africana que nunca han de conseguir.

REMY DE GOURMONT.



A hecho Luis Berisso el bien noble de poner en lengua castellana el suntuoso poema de Eugenio de Castro, verdadera caravana salomónica en el pensamiento moderno, que comparada con el Sol de Flaubert, no es la luna, sino más bien la estrella de Venus.

En un prólogo sarafónico, Leopoldo Lugones presenta los sagrados elefantes. Nos encontramos desde luego en el vestibulo gigantesco de un palacio en donde enormes columnas en espiral sostienen la techumbre de cedro con sus osombrosos tirabuzones de oro y de mármol: es en el reino de Salomón. Salomón es el pináculo de la sabiduría. En todas las tradiciones de Oriente, su don de soberanía mental se conserva rememorado entre las pedrerías mágicas de las leyendas. Es el Sabio por excelencia.

Su anillo obra aún lo mismo en la China que en la Persia ó el Indostán; el bonzo y el fakir saben de la virtud de sus ensalmos; y en la ciencia teosófica es tan grande como en la Biblia. Salomón es el hombre á quien el Señor plugo dotar del mayor tesoro espiritual. Del amor de este divino rey con la reina de Saba, de Axum y de Hymiar, brota este poema hechicero, gemado de ideas y de símbolos, y ornado de una fabulosa pompa de palabras.

Los días pasados, bajo la dulce seda oro y violeta de un crepúsculo, vagando por los alrededores de la Recoleta, parecíamos oír un fútil gemido, tal vez el viento en el follaje de un ciprés, ó las oneradas de una fúnebre arpa eolia, ó el apagado clamor de lamentables manes invisibles. ¡*Torniamo á l'antico!* decía la voz, en italiano, para mayor melancolla: ¡*Torniamo á l'antico!* Grata y grande fué mi impresión, pues aquella voz llegaba cabalmente en consonancia con el coro que ha tiempo canta en mi alma. Trotaban los lujosos troneos. Pasaban por la avenida sonora y alegre, los carruajes de Palermo. No lejos, resonaba de cuando en cuando el órgano de un carrusel. Desfilaba un colegio de huérfanos. A través de los follajes reventaban cristaladamente infantiles risas. Un banco del paseo me atrajo, y al amor de la tarde, el ensueño se posó en mi hombro, como un pájaro familiar. Ayudaba á mi ensueño, de modo propicio, la mística suavidad del poniente. Ahí escuchaba la voz: ¡*Torniamo á l'antico!*

Acababa de leer *Belkiss* en la amorosa versión de Berisso. Mi ave amiga me habló con una voz de siglos. « Bien haya, dijo sobre mi hombro, bien haya el Arte moderno que vuelve á buscar su fuente sacra á lo antiguo ». ¡Lo antiguo! ¿es acaso otro vuestro esmpo, como no sea á Eternidad, en donde la única y pura Belleza respaldada sobre las épocas como la estrella matinal sobre las nubes que pasan? Bien hayan los artistas nuevos, mineros de lo antiguo mineros de las minas del rey Salomón. Por ellos resucitan las inmemoriales emperatrices, los magos autócratas que durmieron por luengos tiempos en sus sarcófagos y criptas. Resuenan sonos de olvidados instrumentos; sobre la banalidad epidémica, sobre la triste y seca vida civil de esta edad abominable, aparecen, por súbita evocación, las silbas de Homero, que regocijaron á los viejos pastores coronados y á los viejos guerreros sacerdotales. ¿Que el inmenso rebaño no os comprenda? Esc es principalmente vuestro galardón, oh artistas modernos! Volvéis á lo antiguo, en fuga de esta cárcel horrible de lo contemporáneo vulgar y contrahecho; vais hacia atrás por el horror de la Democracia; volvéis á lo antiguo, para encontrar en la primavera de la vida, en la cuna de las civilizaciones pasadas, en el orto de las razas, gracia pristina y fuerza original. « ¡Hacedis bien, tornad, tornad á lo antiguo! »

« Pájaro, — díjete yo á mi vez — sospecho que puedes ser el papagayo de Belkiss, amigo de Ladiké, el ave del Dulce Encanto, el ruiseñor del monje de la leyenda, ó el ave parlante de las Mil y una Noches, pero de ninguna manera eres un pavo. Tus palabras me constelán grandemente. Si, por más que la pseudo-poesía científica se «montaigne», por obra del académico Sully Prudhomme, y que los natrristas recién salidos del

casarón pretenden hacernos creer en el nimbo del fuerte M. Zola, los artistas mundiales que hoy hacen el viaje á un mismo Kerosuoso, capitaneados de su Yo, idealistas, artistas, trabajadores, argonautas, habrán por fuerza de escapar á la edad presente, — á menos que en medio de las agitaciones de esta existencia rebajada y prácticamente asesina de poesía, ojos providenciales vean el anuncio de futuros prodigios. « El artista será de su época, ó no será, » dijo un mediocre pornógrafo italiano. No, no será de su tiempo, si su tiempo no es tiempo de Arte; y cuando nace en época de sequía, el ave ideal vuela hacia atrás, ó hacia adelante, en busca de su agua sagrada. « Hacia atrás están corriendo mil ríos, desde el que nace de la montaña de mármol de Homero ». « Pero Lugones el de «Las Montañas del Oro», dice que no hay que tornar á lo antiguo... » murmuró el pájaro.

« Lugones intentaría retorcerle el pescuezo, un buena ave, en uno de tantos arranques suyos, con sus dedos truculentos; pero no lo haría: en cuanto al viaje á la antigüedad, lo ha hecho siempre, as fuese nada más que por medio de la golondrina desde su Torre, cuando «sigue mirando»...

« ¿Y Belkiss? »

« Belkiss es una maravillosa princesa que no puede ser ofendida ni por el desden de Salomón. »

« Belkiss es admirable como una misteriosa y rara flor de la Vida. En verdad aparece quizá demasiado rodeada de decoraciones opulentas, de cosas mágicas, de maravillas, de sedas y oras peregrinas. Mas es por razón de que á ese viviente cantar de los cantares, forma un profundo y armonioso acompañamiento la música de la naturaleza; la azucena simbólica debe de manifestarse en una seiva de riquísimos metales poblada de animales de encantamiento y de donde brotar voces llenas de misterio y de sueño. »

« Yo no admiro, dije, tanto, la condición artística de Eugenio de Castro, pues el obtenerla hoy es más fácil que en tiempos de San Isidoro e obispo de Sevilla, ó siquier en los de la bravísima doña Oliva de Sabuco y Nantes. Ni las reminiscencias de la *Tentación de San Antonio* me sorprenden, pues *Thaïs* las tiene mayores y Anatole France no ha perdido un átomo de su diamante original, á pesar del aditamento de Roswitha. Lo que admiro y señalo con delectación en Eugenio de Castro, es esa sinceridad estética que da alma á toda obra de artista, ese poner todo el espíritu en la obra ejecutada, y hacer revivir, á costa de la propia sangre, la momia de la reina sublime, apenas dignamente animada antes en el fausto de los músicos de Gomarrck.

« El señor Oynela le ha atacado en Buenos Aires », exclamó el pájaro, tristemente.

« El señor Oynela es un distinguidísimo profesor español, primeramente; esta Belkiss es portuguesa, y el celo ibérico, por tanto, le ha indignado. El señor Oynela no ha poseído de autores « modernos » sino una récolección ó miscelánea de Mallarmé; no conoce, por lo que ve, nada, absolutamente nada, del movimiento mental que ha hecho brotar las últimas manifestaciones del arte y del pensamiento aristocráticos; es un *dembocata*, con todo y ser un reflejo criollo de don Marcelino Menéndez Pelayo, lo que bastante le honra por cierto. El, creyendo atacar, cita á Leconte de Lisle, á Guyot, etc.; es de los que todavía se insurgían crédulamente á Adoré Floupete, y hablan de lo incomprensible verlueniano; no tiene la modestia de escritores sinceros y viraces como García Mérou, que reconoce su desconocimiento del asunto, de manera noble y franca; es un impecable que cae azorado y enojado entre pecadores, y que resuscita para descubrir el decadentismo como escuela, cuando el decadentismo como escuela yace también en la Recoleta de lo pasado. La reina de Saba, de Axum, y de Hymiar, queda en pie, en la distancia de su visión, ante la piedra de las hondas democráticas. Antes he condensado lo siguiente sobre este prestigioso poema: — Léase en el *Libro de los Reyes*, en la parte del reinado de Salomón: *Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu, et divitiis, camelis portantibus aromata, et aurum infinitum nimis, et gemas pretiosas, venit ad regem Salomonem, et locuta est ei inversa que habebat in corde suo.* Y más adelante: *Reversum Salomon dedit reginis Saba omnia que voluit et petivit ab eo; exceptis his que obtulerat et numero regis. Quis reversa est, et abiit in terram suam cum servis suis.* Es esa reina de Saba, la Makheda de la Etiopia, de cuya descendencia se gloria el negus Menelick, la Belkiss arábiga. Al sólo nombrar á la reina de Saba, sentiréis como un soplo perfumado de ungüentos bíblicos, miréis en vuestra imaginación un espectáculo suntuoso de poderío oriental: tiendas regias, camellos enjaezados de oro, desnudas negras adolescentes, con flabebes de plumas de pavos reales; piedras preciosas y telas de incomparable riqueza. ¡Y bien! Eugenio de Castro ha evocado mágicamente la misteriosa y bella persona. La reina de Saba, de Axum y de Hymiar se anima, llena de una vida ardiente, en fabulosas decoraciones, impetuosas de amor, simbólicas víctimas de una fatalidad irreductible. Es un poema dialogado, en prosa martillada por un Flaubert nervioso y soñador; y en donde la reminiscencia de Maeterlinck queda inundada en un torbellino de luz milagrosa, y en una armonía musical cálida y vibrante. Lo

plintreoso, las acotaciones, en su elegancia arqueológica, nos llevan á recordar ciertas páginas de *Herodias* ó de *La Tentación de San Antonio*. Belkiss, en sus suntuosos triunfos, habrá de padecer el ineludible dolor. Para que David nazca, pasará ella sobre la experiencia y sabiduría de Zophesamin, su mentor ó ayo; y sentirá primero la tempestad de amor en su seno y en su corazón; y hará el viaje á Jerusalem entre prodigios y misterios, y sentirá por fin el beso del adorado rey, y temblará cuando contemple bajo sus pies las azucenas sangrientas. — « Esa es la Belleza, aunque en ella se sienta lejano el propósito del *lotos* griego, caro á los academizantes.

« ¡Ah, por amor del griego, déjame que te bese! », me dijo el loro. (Porque en verdad os aseguro que era el amigo de Ladiké).

Le contesté con dignidad: « ¡Daca la pata! »

Y él agregó: — Díle á Berisso que continúe en su obra de trabajador enamorado del arte, de internacional pescador de perlas. Que no se arredra, que prosiga en la obra generosa; que quien traduce con amor, hace de su alma una santa nodriza; y que recuerde que esos hijos de reyes á quienes dé nueva vida, llevarán algo de su sangre.

« Vaya, prorrumpí, que los loros son lo mismo que las personas. Hablas humanamente. »

« Si, concluyó el ave: Soy el papagayo de Ladiké, y aparecí un día, gigantesco sobre la cabeza de la buena mujer moribunda, de corazón sencillo, que pintó Flaubert. Mis plumas son de esmeralda, mi pico de oro, mis garras de bronce. Soy el pájaro que habla, junto al agua áurea y el árbol que canta. Y soy también, un poco, el diablo. Ya nos volveremos á ver.

RUBÉN DARÍO.

Buenos Aires, Marzo 6 de 1898.

Fig. 10
Crítica de Rubén Darío a *Belkiss* de Eugenio de Castro, na versión de Luis Berisso (1897), publicada em *La Ilustración Sud-Americana*, a 5 de março de 1898 [Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, Argentina].

Relevante é igualmente a atenção que ao português foi votada por outro importante *modernista* argentino, Leopoldo Díaz, em cuja poesia Berisso (janeiro-fevereiro de 1900: 3) encontrava aliás reminiscências suas: «Aquí y allá aparecen ligeras reminiscencias de D'Annunzio, de De Castro, de Pierre Louys y de los más modernos poetas de la caravana simbolista», afirmaria em *El Mercurio de América* no primeiro número de 1900. Díaz, com efeito, dedicaria ao português a tradução do poema «El Olvido» de Heredia, que publicou no volume *Traducciones* desse ano de 1897 em que a cotação do português se encontrava em alta em Buenos Aires, num livro onde surgem também traduções de Junqueiro («Ruinas», «La muerte de Don Juan», «La escala y el balcón»). Voltaria a publicar um poema dedicado a Castro na *Revista Moderna* do México, no ano seguinte, e no epistolário do português encontramos várias cartas suas, de 1896 a 1908. A primeira delas, de 4 de dezembro de 1896, é sintomática da admiração que nutria por Castro:

Vuestro nombre, ya ilustre, es para nosotros, los Nuevos, un Estandarte luminoso, que agitamos en la noble batalla del Arte. Nos sois querido y respetado. Dignaos prestarnos la benévola acogida que es característica de los fuertes. Recibid nuestra más afectuosa salutación. Vuestro admirador ferviente, Leopoldo Díaz (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 128).

Em cartas seguintes oferece ao português o mencionado livro de *Traducciones* – «Vereis que os dedico la traducción de uno de los más bellos sonetos de “Trophées” del ilustre Maestro José María de Heredia, con cuya amistad me honro. Os ruego, joven Maestro y Amigo, aceptéis este homenaje de mi cariño y mi alto respeto por vos, y por vuestra brillante obra literaria» (idem: 128-129). A 30 de maio de 1897 conta da intenção de incluir «La Nereida de Harlem» num próximo volume das suas traduções e em outubro seguinte envia um «Poema griego» dedicado a Castro e intitulado «Las nupcias del fauno», destinado à revista *Arte*, poema esse que viria a ser publicado em 1898 em *El Cojo Ilustrado* de Caracas, conforme testemunha carta de abril desse ano, «como testimonio de simpatía y de admiración muy sincera al Poeta exquisito» (idem: 131), prometendo incluí-lo num futuro título próprio, *Los palacios ilusorios*. Promete igualmente incluir «Hermafrodita» ou «La monja y el ruiseñor» numa vindoura coletânea de traduções, pedindo a Eugénio de Castro que lhe envie um retrato para «colocarlo entre mis predilectos: Mallarmé, Rodenbach y Heredia» (idem: 134).⁶⁴

O impacto dessa receção far-se-ia notar também nos círculos de amizade próxima de Eugénio de Castro. Carlos Reis, por exemplo, a 20 de janeiro de 1922, escreve-lhe por se encontrar a preparar então, em conjunto com Joaquim Guerreiro, uma exposição e umas conferências sobre literatura portuguesa moderna na universidade portenha, pedindo-lhe,

⁶⁴ Importa referir que a celebridade de Eugénio de Castro em terras argentinas abriria caminho à receção de outros autores portugueses, como Guerra Junqueiro, traduzido por Leopoldo Díaz e Leopoldo Lugones, ou Gomes Leal, de que se publica «El canto de la sangre» em tradução de Viriato Díaz-Pérez a 24 de janeiro de 1900, em *El Sol*, semanário artístico-literário publicado em Buenos Aires e dirigido por Alberto Ghirardo onde se publicara já, a 1 de maio do ano anterior, um fragmento de «A través de la vida» de Alberto Correia de Oliveira, em tradução de Luis Berisso.

«para melhor êxito d'esta patriótica propaganda», que ofereça exemplares da sua obra, «a mais valiosa d'entre as valiosas» (EEC-BCUC-16), à Biblioteca Nacional Argentina, ao Círculo de la Prensa, à Faculdade de Letras, ao Consejo Nacional de Mujeres, à Biblioteca de La Nación e à Universidade de La Plata.

Cabe destacar ainda que há, na biblioteca do português, livros dedicados por diversas personalidades americanas (cf. AAVV 1947). Darío dedica-lhe *Los raros* («À Eugenio de Castro, En toute sympathie, Rubén Darío»), Leopoldo Lugones faz o mesmo com *Las montañas del oro* («Al ilustre y mui admirado poeta Sr. Don Eugenio de Castro respetuosamente L. Lugones»), Emilio Berisso oferece-lhe *Arpegios* («Al ilustre poeta portuguez Eugenio de Castro. De su obscuro admirador Emilio Berisso»), Leopoldo Torres Abandero envia-lhe *Mariposas (Primera serie 1883-1886)* («Al ilustre poeta portuguez Sr. Don Eugenio de Castro su admirador entusiasta L. Torres Abandero»), José Enrique Rodó envia-lhe o seu *Rubén Darío* («José Enrique Rodó saluda al eximio poeta Eug. de Castro, y le presenta, como homenaje literario, estas páginas solo interesantes por el tema»), enquanto Leopoldo Díaz lhe dedica *Las ánforas y las urnas* («Al glorioso y exquisito Poeta Eugenio de Castro, con honda simpatia, Leopoldo Díaz»).

6.1.3. EUGÉNIO DE CASTRO NO RESTO DA AMÉRICA HISPÂNICA

Conforme se observa, a celebridade de Eugénio de Castro não se circunscreveria de todo à Argentina, atingindo na verdade dimensão continental. Não surpreende, pois, que Juan Más y Pi faça o elogio do português em *Letras de América, Ideas de Europa* (s/d [1909]: 13-14), considerando-o líder do movimento renovador americano, citando palavras de Julio Herrera y Reissig que apontam na mesma direção:

Este neo-lenguaje, que es a modo de una selecta sintetización del verbo, ha sido ilustrado en España por una pléyade entusiasta de jóvenes poetas y prosadores, entre los que se destacan Valle Inclán y Pío Baroja, lo mismo que en América, por los cultores del nuevo rito simbólico-parnasiano, y ha sido ungido por Remy de Gourmont en Francia y corresponde al léxico de D'Annunzio y de Guaglinen en la joven Italia literaria, de Eugénio de Castro en Portugal y de Oscar Wilde en Inglaterra (...) Y del círculo de hierro compuesto por estos siete nombres se hace imposible salir; ellos son los siete manantiales del pensamiento artístico europeo, donde acude en busca de inspiración y ejemplo la joven literatura hispano-americana.

No epistolário do português há cartas oriundas não apenas da Argentina, mas também do Chile, da Colômbia, de Cuba, do México ou do Peru. Assim, por exemplo, o colombiano Max Grillo escreve-lhe em janeiro de 1906 com palavras laudatórias: «Ilustre poeta: la traducción que realizó Berisso nos dio a conocer en América hispana parte de la hermosa, intensa y genial obra de U. *Belkiss* es el poema de una pompa exotérica más grandiosa que se ha escrito y U. el mayor poeta de todos los tiempos» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 360). O

cubano Francisco García Cisneros, estando en Lisboa en janeiro de 1904, escreve-lhe também, enfático, afirmando:

soy un bongo de esa religión dónde U. es un pontífice. De muchos años trabajo en la cantera del modernismo y para mi alma nunca saciada de bellezas, el mundo es un consuelo espiritual. Desde que U. comenzó a publicar sus obras, fui un admirador ferviente de su genio extraño, de su misteriosa rima y de su imaginación prodigiosa: su prosa henchida de sol y colores, su verso suave y delicado hicieron impresión honda en mi alma. Después, leí la traducción de su *Belkiss* hecha por mi íntimo amigo Berisso y acabé de ser prisionero de su fantasía. Escribí un artículo para el *Mercurio de América*, de Buenos Aires, sobre *Belkiss*, y el verano pasado, otro sobre U. titulado Eugenio de Castro, en *Pluma y Lápiz*, de Santiago de Chile.

Soy cubano, compatriota de José Maria de Heredia y del raro bardo muerto Julián del Casal, y estoy en Lisboa invernando; estaré hasta fines de marzo. Si lo conociera a U.! Qué orgullo y qué placer infinitos. (idem: 214).

Em fevereiro do ano seguinte, em carta também enviada de Lisboa, comenta:

¿Quién es ese ser extraño, que de tan lejos me admira? (...) Hace un mes la suerte me ha traído de nuevo a Lisboa donde permaneceré aún dos semanas, y ayer en la librería Gomes, compré de V., *Silva, Horas, Oaristos, Sagamor* y *O Rei Galaor e Interlunio*: ¡Qué mundo de bellezas nuevas para mis ojos ávidos de emociones! / Cuánto anhelaría verlo, sentirlo y ser su amigo. (idem: 215).

E em 1906, a partir de Itália, conta:

Amado poeta! Hoy, en un libro de Escritores por el Arte, leo algo de U. y me vuelve la nostalgia y el ansia de ser su amigo, de ser su discípulo, de amarlo y de estudiarlo, aun de lejos.

En Lisboa conocí a tantos de sus prosélitos, pero ninguno tan artista como el exquisito autor de *Sagamor*!

Con D'Annunzio he hablado tanto de U.!

(...) me podría U. mandar dos retratos suyos, uno a mí y otro a la redacción de *El Fígaro de la Habana*, hebdomadario artístico que lo ama a U. y del cual yo soy el corresponsal en Europa. Tengo un trabajo sobre su *Obra de Arte*, y el retrato completaría la idea.

(...) Yo traduje al español *As fiandeiras* [sic], y un poeta cubano, Bonifacio Byrne – decadentista– hizo una paráfrasis de *El Dedal* (idem: 217).

Não menos curiosa e efusiva é a carta que lhe envia Juan Gullín, argentino que, em maio de 1926 e desde Buenos Aires, divaga largamente até aportar na sua relação com a poesia do português:

Una sola vez pude ler la *Iliada* de Homero. Después, preferí a los contemporáneos: encontré a Hugo más sentimental. No olvidé a Verlaine. Leí a E. de Castro, a quien tengo el honor de escribir; me gustó Musset. Ah, me olvidaba de Leopoldo Lugones, ¡el terrible!... Y, ¡ay!, también yo tengo poesías... pero, ¡qué poesías! (idem: 544).

A sua admiração é manifesta, transmutada numa visão romantizada de Coimbra:

Quisiera ir a Coimbra. Ver Coimbra. Andar, al crepúsculo, paseando por el Mondego. ¡Cuánta maravilla! ¡Oh, qué lejos estoy de ella! Aquí todo es bocina, ruido constante de silbido de locomotoras, “autobuses” desenfrenados atestados de gente. Todo, todo es a base de mecanismo.

¡Y recordar que muy bien podía estar a estas horas paseando de brazo dado con la chica más bonita de Coimbra, por los lugares románticos de esa romántica y clásica tierra! Compartir con ella las aventuras que había hecho ese día en la Universidad, que pronto daría examen de tal materia, y nos casaríamos... Entonces la vida no sería más que un éxtasis, un encanto. (...) Me atreví a escribirle. ¡Qué descaro! Pero ¿me contestará usted? No sé. Pero estoy más del lado afirmativo que del negativo. Los poetas son humildes. Y el autor de la bellísima “Belkiss” ¡Tal vez me contestará! Veremos. (idem: 545).

Se na *Revista Nueva*, publicada entre Tegucigalpa (Honduras) e San José (Costa Rica) e dirigida por Froylan Turcios, amigo de Díaz, Darío ou Amado Nervo, se publica «Esperando la luna» (excerto de *Belkiss*) em 1913, «Bajo los nogales» (também de *Belkiss*) em 1912, ou «Las voces» (excerto de *Sagramor*) em 1902, surgindo o nome do português ao lado de Lugones, José Asunción Silva, José Santos Chocano, Oscar Wilde, D’Annunzio, Nietzsche, Baudelaire, Villiers de L’Isle Adam, Heine, Gorki ou Darío, ainda em 1897 José María Barrera enviaria a Castro carta do Peru, em nome da revista quinzenal ilustrada *Letras*, da cidade de Taena, denunciando o interesse que o próprio autor de *Oaristos* manifestara por fazer difundir o seu nome em terras americanas e a admiração que por ele nutria o remetente:

Gran admirador de sus magníficas producciones, mi egregio poeta, esta carta le lleva mis aplausos entusiastas y mis felicitaciones sinceras por ellas. Quiera Ud. honrarme al aceptarlas, juntamente con mi amistad humilde. Por carta suya a D. Luis Berisso, sé que desea Ud. que se le envíen publicaciones literarias de América y en tal virtud me permito yo enviarle algunos números de mi revista “Letras”, esperando – como lo

ofrece Ud. – ver el juicio que ella le merezca en las columnas de su importante revista *O Instituto*, que le ruego me remita siempre en canje. Ojalá también su bondad quisiera favorecerme con el obsequio de su retrato, para hacerlo reproducir en mi periódico como un homenaje de admiración y simpatía a tan brillante poeta, y con algunas de sus obras, a ver si puedo traducir de ellas trozos para mis lectores (idem: 138).

Do Chile escreve Bórquez Solar, propondo-se igualmente a servir de mediador de Castro no país andino:

Distinguido señor y egregio poeta: hace ya algunos años, desde que Berisso, en Buenos Aires, nos dio la traducción de su bellísima *Belkiss*, que profeso una real, sentida y profunda admiración hacia Vd. y su magnífica labor literaria.

Después, de tiempo en tiempo, hanme llegado los ecos de sus éxitos y de sus glorias. (...) quiero darlo a conocer aquí en mi país en el diario *La Ley*, de gran circulación, a cuya redacción pertenezco (idem: 277).

Outro chileno, Abelardo Varela, escreve de Santiago, a 6 de outubro de 1900, solicitando-lhe poemas para integrar uma *Antología de poetas portugueses* que organizaria com Julio Vicuña Cifuentes, sublinhando que «El nombre de Ud., justamente aplaudido hasta en estos lejanos países, sobre todo después de la publicación de su poema *Belkiss* traducido por el poeta argentino Berisso, será el que se busque ante todo en una obra como la que proyecto» (idem: 139). O mesmo Julio Vicuña Cifuentes escreve, na capital chilena, a 27 de julho de 1903, uma outra carta, na qual lamenta:

No he leído de Ud. sino la traducción que Luis Berisso hizo de su admirable “Belkiss”, y por ella sólo he podido formarme concepto del talento de Ud., el cual admiro sin reservas. Desgraciadamente, hasta aquí no llegan las obras de los autores portugueses y sólo de nombre conozco las demás producciones de Ud. que tanta fama le han conquistado (idem: 213).

O escritor e professor colombiano Antonio Gómez Restrepo envia de Bogotá, em junho de 1917, uma carta ao português oferecendo quatro volumes de obras de Rafael Pombo:

Como sé que Ud. mira con interés el movimiento literario hispano-americano, espero que verá con gusto las producciones de Pombo. Sería para mí motivo de mucha complacencia el saber que las poesías de mi compatriota merecen voto favorable del gran poeta de la moderna literatura portuguesa (idem: 467).

E do Uruguai chega, a 8 de fevereiro de 1925, uma carta de Alejandro Zorrilla de San Martín, devoto da poesia castriana:

Alejandro Zorrilla de San Martín presenta sus más respetuosos saludos al ilustre poeta lusitano, gloria de las letras de tan hermosa patria, cuyas producciones se leen con tanto interés en nuestra tierra, donde vuestro nombre se pronuncia con veneración y afecto y, sabiendo que vuestra benevolencia es proverbial, espera queráis hacerle el honor de devolverle firmada y fechada (y si es posible con una estrofa o dos palabras) la tarjeta adjunta.

Mil gracias, querido Maestro, y dignaos aceptar mis votos más cordiales por vuestra felicidad personal (idem: 540).

No cartão mencionado aparece uma pretensa fotografia de Eugénio de Castro que, pelo seu carácter emblemático, merece uma referência particular. Com efeito, promovendo, como o seu copioso epistolário ibero-americano testemunha, uma relação de supremacia cultural em relação aos *novistas* ibéricos e ibero-americanos, Castro estaria na base de curiosos casos como aquele que teve por motivo a publicação, em 1924, de um seu texto, no proeminente *La Nación* de Buenos Aires, que se fazia acompanhar de um retrato juvenil, numa altura em que Castro tinha cinquenta e seis anos, e que circulou entre os poetas ibero-americanos como sendo autêntico (cf. Eloísa Álvarez 2010), equívoco esse que Castro relata com graça em «O Meu Retrato», texto publicado originalmente no mesmo *La Nación*, acompanhado de um verdadeiro retrato de um Eugénio de Castro de cinquenta e seis anos, a 7 de junho de 1925 e posteriormente incluído em *Cartas de Torna-Viagem* (Castro 1926: 193-203), o qual comprova o poder da sua figura de algum modo mitificada pela ascendência estética que infundia no outro lado do Atlântico.

No texto de Castro acerca deste curioso episódio podemos ler:

Hay por excepción personas, y yo me cuento entre ellas, que, estando exentas de vanidad y siendo esclavas de la verdad, asumen dignamente la responsabilidad de sus propios defectos, y protestarían contra un retrato que las favoreciese con el mismo calor con que protestarían contra un retrato que los desmejorase. Esas personas, que no se tiñen el pelo, ni usan peluca o dientes postizos, no quieren parecer más feas ni más bonitos de lo que son, y sólo pretenden que sus semejantes los vean como la naturaleza los hizo y el tiempo los modificó.

Toda la retahíla que atende se justifica por el derecho y la necesidad que tengo de justificarme ante los lectores de *La nación*, que no me conocen personalmente, y que, viéndome reclamar hoy contra la calumnia (que supongo involuntaria) de un

seudorretrato mío publicado hace meses en este gran periódico, justamente podrían atribuirme la ridícula actitud de un Narciso enamorado de su propia hermosura... a los cincuenta y seis años de edad.

He aquí el caso:

Hace tiempo publicó *La Nación* un artículo mío, ilustrado con una carantoña que llevaba al pie mi nombre y que pretendía ser mi retrato. Ignoro quién fue el artista que hizo el dibujo para el grabado, y por lo tanto ignoro también qué intenciones lo animaban cuando realizó ese trabajo. No sé se condolido por la fealdad de mi fotografía, evangélicamente trató de embellecerme, o, sí, fastidiado conmigo, pretendió desacreditarme ante las niñas románticas de América que, habiéndome tal vez imaginado, después de haber leído mis malos versos, tan bello y tan eternamente joven como Apolo, quedaron convencidas de que yo era más viejo que Matusalén y más feo que Polifemo, al verme, con desagradable sorpresa, en el grabado en cuestión. Lo que sé –y he confirmado por medio de todas las personas a que lo he mostrado– es que ese grabado, atribuyéndome un peinado y cuello de camisa muy distintos de los que uso, y una flacura de rostro que lo asemeja a los espárragos chupados, cuando lo cierto es que mi cara se parece cada vez más a las rotundas calabazas; calumniando las moderadas dimensiones de mis orejas y trocando, por último, mis ojos oscuros de meridional por otros claros, como los de los habitantes del Septentrión, –lo que sé es que ese grabado sin dar la menor idea de lo que realmente soy, tiene todo el aire de cualquier millonario yanqui, más preocupado con la positiva dinámica de los dólares que con la platónica armonía de los ritmos. (Castro 1925: 5).



Fig. 11
Fragmento do teto «Mi retrato» de Eugenio de Castro (*La Nación*, Buenos Aires, 7 de junho de 1925) [Biblioteca Prebisch – Banco Central da Argentina].

A atenção ibero-americana ao português ganharia especial preponderância noutra potência do *modernismo* hispânico, o México. Amado Nervo, estando em Madrid, envia uma carta de admiração ao português, datada de 19 de abril de 1906:

Ignoro si me conoce usted y si me ha leído alguna vez. Yo, en cambio, lo he leído a usted siempre y le tengo toda la estimación literaria que se merece. He honrado, además, frecuentemente, con su firma, las páginas de la *Revista Moderna* de Méjico.

Ahora he llegado a Madrid (de donde habré de ir a Lisboa), Villaespesa me da su dirección, le envió cordialmente dos de los libros míos que tengo a la mano, a reserva de enviarle aún otro que está en prensa (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 355).

No texto «Del florecimiento de la poesía lírica en Italia, Portugal y España» (1928: 11-20), Amado Nervo, a propósito de afirmações do jornal *El Liberal* segundo as quais seriam Portugal e Itália «los dos países que hoy se honran con mejor y mayor número de poetas» (Nervo 1928: 14-15), afirmaría que

En cuanto a Portugal, la afirmación del diario español citada al principio de este informe, es igualmente exacta. En el reino lusitano, probado en estos momentos por tan grandes infortunios, hay un vigorosísimo y substancioso movimiento poético y literario. (...) Que Portugal se honra, según la afirmación de *El Liberal* que venimos glosando, con mejor y mayor número de poetas, lo comprobará simplemente esta enumeración que voy a hacerlos: Entre los líricos figuran y pueden ser considerados, sin hipérbole, como grandes poetas, Eugenio de Castro, Guerra Junqueiro, Correa d'Oliveira y Augusto Gil.

Depois o mexicano cita Villaespesa, extremadamente elogioso em relação a Castro:

Para mí el más grande de los poetas portugueses es Eugenio de Castro, porque ha sabido fundir, mejor que ningún otro poeta, todos los elementos e innovaciones de la poética moderna, con el carácter de su pueblo y de su raza. Creo más: que fuera de D'Annunzio y Maeterlinck, es el primer poeta de la raza latina. Señor del ritmo y de la imagen, sabe prodigarlos con la sobriedad y la elegancia de un ateniense del siglo de Pericles. Aun en aquellas de sus poesías más simbolistas, las imágenes son claros prismas tallados, griegas siempre, y el ritmo musical sin retorceduras, sin rechinamientos. Además, en todas ellas se ve al poeta portugués un poco melancólico y lleno de una íntima religiosidad por la naturaleza. Sagramor es uno de los más grandes poemas humanos que se han escrito, desde el Fausto. Constanza es toda el alma portuguesa simbolizada en aquella mujer engañada, que al morir perdona. Sus líricos son admirables y aun en aquellos de sus primeros versos, influidos por las recientes escuelas, se ve una gran nobleza de emoción y de estilo y se nota al gran poeta. Su influencia es enorme en la literatura portuguesa. Con António Nobre, un poeta muerto en plena juventud, cuyo único libro *So* es lo más portugués, a pesar de todas las innovaciones métricas y rítmicas que se han escrito desde los admirables sonetos de Camões, Eugénio de Castro constituye toda la poesía nueva de Portugal. Hasta en Guerra Junqueiro se ve esta influencia, notada ya por críticos tan expertos como el novelista Abel Botelho (idem: 15-16).

Outro importante poeta mexicano, Alfonso Reyes, também em Madrid, envia ao português uma carta de 31 de março de 1924, já após a sua consagração castelhana, a que nos referiremos adiante: «No olvide usted, mi querido poeta, a este devoto admirador suyo, que conservará siempre el gratísimo recuerdo de su amistad» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 534). Em *Reloj de sol*, na mesma época, num texto citado pela revista *Residencia* da Residencia de Estudiantes madrileña, uma das instituições fulcrais dessa consagração, como veremos, surge um texto em que destaca Reyes (1926: 188) as mais proeminentes figuras que passaram pela instituição, referindo-se em particular ao «lírico» Eugénio de Castro, a par do filósofo Bergson, do sábio Einstein, do escritor Wells, do músico Wanda Landowska, de Falla, de Viñes ou de Fitzgerald.⁶⁵

O também poeta mexicano Balbino Dávalos escreve ao português, estando no Bussaco em 10 de setembro de 1913, dando conta do projeto de organizar uma antologia de poetas modernos de Portugal em versões castelhanas, para o que lhe pede poemas e que lhe recomende outros autores portugueses. Em carta de 29 de novembro de 1913 comenta a «magistral» tradução de *Belkiss* por Berisso (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 453) e a «esmerada» do colombiano Samuel López, de *Anel de Polícrates*, comentando ainda a d'O *Rei Galaor* do espanhol «Olmedillo [sic], a quien supongo sudamericano, juzgándolo por su estilo», criticando-a, no entanto, por revelar, no seu juízo, fraco conhecimento do português. Numa das mais importantes revistas da história do *modernismo* de língua espanhola, a *Revista Moderna* do México, onde encontramos, como vimos, o poema que Leopoldo Díaz dedicou ao português em fevereiro de 1903, publicam-se excertos de *Sagramor*, no número 11 de novembro de 1899, ao passo que a partir de 1902, em números sucessivos, vai aparecendo uma versão integral de *El Rey Galaor*, em traduções de José Juan Tablada.

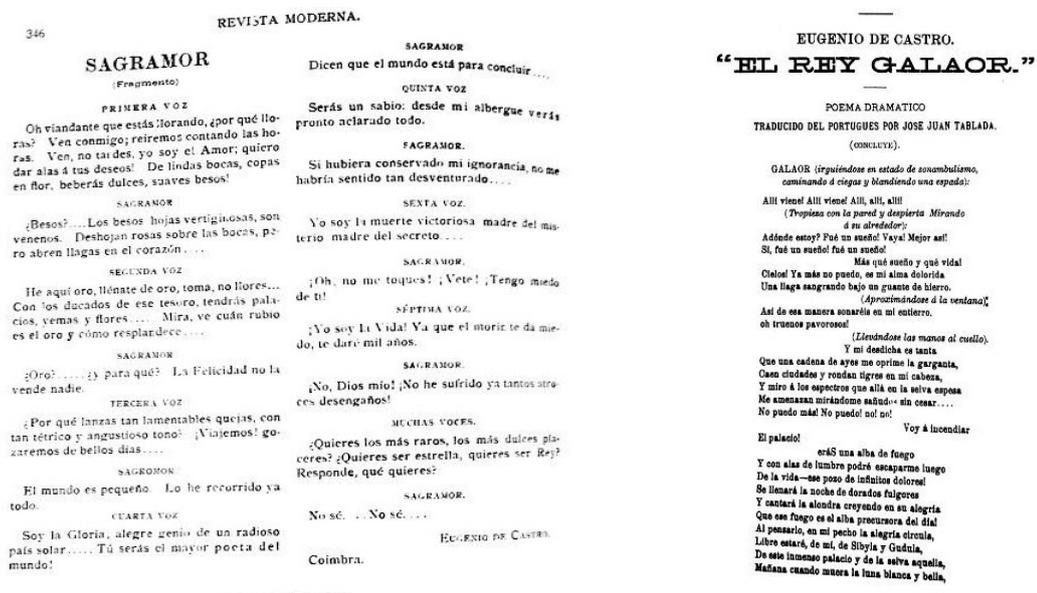


Fig. 12
Fragmentos de *Sagramor* e *El Rey Galaor*, traduzidos por José Juan Tablada para a *Revista Moderna* (México, 1899) [Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, Buenos Aires].

⁶⁵ Na página 82 da mesma publicação conta-se também que Eugénio de Castro assistiu à conferência de Wells na Residencia a 18 de março de 1922: «Entre los oyentes se encontraba, por cierto, el ilustre poeta portugués Eugenio de Castro, huésped en aquellos días de la residencia.»

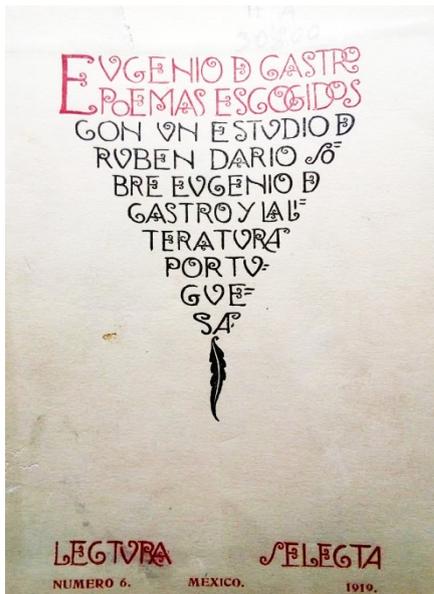


Fig. 13
Poemas escogidos de Eugénio de Castro (México, 1919)
 [Biblioteca Nacional do México].

A coroar a atenção mexicana à obra do português, surge em 1919 a antologia *Poemas escogidos de Eugénio de Castro*, publicada na coleção «Lectura Selecta», que abre sintomaticamente uma exceção para acolher um poeta em tradução, pois publicara fundamentalmente autores ibero-americanos como Amado Nervo, Darío, Julián del Casal, Guillermo Valencia, Julio Herrera y Reissig, Eduardo Marquina, Santos Chocano ou Enrique Banchs, entre outros, e onde se incluem, a fazer a vez de introdução, a conferência de Darío publicada em *Los raros*, e traduções de Guillermo Valencia, Ismael Enrique Arciniegas, Francisco Villaespesa, Enrique Díez-Canedo e Luis Berisso.

Também a Colômbia foi palco de uma inusitada atenção à obra do português. Como protagonista dessa atenção, destaca-se Samuel López, que manifesta interesse por Castro em carta de 30 de março de 1907, enviada de Bogotá:

Desde que mi excelente amigo don Luis Berisso, de Buenos Aires, puso en mis manos su genial *Belkiss*, traucida por él, estoy deseando conseguir y conocer todas sus obras. De ellas da cuenta Mr. Phliéas Lebesgue en su libro: *Le Portugal littéraire d'aujourd'hui*, donde dicho señor estudia su personalidad literaria y tributa a U. el elogio que U. tanto merece.

Los americanos de lengua española solamente conocemos la versión que hizo Berisso de *Belkiss* y algunos artículos sueltos y algunos versos tomados de diarios brasileiros. De manera, mi querido señor, que Ud. me haría un inmenso favor enviándome una dirección de algún librero o la de su editor para pedirle todas sus obras completas. (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 373).

Após comentar traduções realizadas por Guillermo Valencia, poeta colombiano de monta continental, em carta de 25 de outubro de 1907, solicita autorização para traduzir *O Anel de Polícrates*, que incluiria dois estudos de dois artistas e críticos prestigiados da Colômbia, Baldomero Sanín Cano e Víctor Londaño, admiradores de Castro, segundo López (idem: 374). Finalmente, a 13 de julho de 1908, anuncia a edição do livro:

Yo, señor, procuré conservar hasta donde me fue posible, la belleza de pensamiento del señorial ingenio lusitano, del insuperable y primer artista latino, que es Ud. señor, para mí, aunque creo que el líquido de aroma antiguo de su poema, conservado en vaso de primorosa forma, al verterse sobre una vasija menos pulida y plástica, ha perdido una gran parte de su esencia y de su sabor delicado, noblemente pagano y de

suave ondulación moderna, es decir, donde se funden la risueña transparencia del genio griego y la sutileza del arte moderno (idem: 375).

Prossegue com uma atenta e curiosa caracterização da poesia do português:

creo también que un grupo de mármol de la armonía ideal y la precisión helénica de El Anillo de Polícrates, requiere un especial cuidado de artista y de erudito para pretender trasladarlo desde su base firme a otro lugar no dispuesto por natural y espontánea voluntad del escultor paciente y sabio, inspirado y ardiente, que lo cinceló en una hora de fervor apolíneo. Ud. ha conservado en su poema, cual ninguno en nuestros días, la tradición del genio latino, armonioso y serenamente hondo. Ud. ha recibido la herencia helénica y conserva el legado con toda su pureza impecable y toda su sencillez inimitable. La tendencia de sus contemporáneos hacia un exotismo que nos deslumbró a muchos, apenas influyó en Ud. en los comienzos de su vida lírica. Su genio claro, eurítmico, noble y sencillo, como una columna dórica, volvió pronto de regreso de los países raros a soñar con Hélade, eternamente pura de líneas y de espíritu perdurable y tranquilo (ibidem).

A versão de *El Anillo de Polícrates* de López foi integralmente reproduzida na *Revista Moderna* do México, entre janeiro e março de 1909. Em carta de 19 de junho desse mesmo ano dá conta de ter recebido o exemplar de *Constança* que lhe enviara Castro, informando que Unamuno lhe escrevera comentando o valor do poema com enorme entusiasmo, e cita uma epístola de Remy de Gourmont, a propósito da tradução do poeta português: «J'ai reçu et lu avec plaisir votre parfait traduction du poème d'Eugenio de Castro. Cet excellent poète a été jadis en relations avec moi, puis je n'ai plus entendu parler de lui. Il n'est pas connu en France comme il mériterait» (idem: 377). Também Darío recebeu a tradução de López, conforme testemunha carta do nicaraguense, enviada de Madrid a 19 de outubro de 1908, onde elogia o seu «precioso trabajo» (cf. Jirón Tirón 2006: 59).

Outro importante colombiano que acolheu com entusiasmo a obra do português foi, como dissemos, Guillermo Valencia, considerado um dos grandes parnasianos da língua espanhola, tradutor também de nomes como Verlaine, Mallarmé, Samain, Hofmannsthal, George, D'Annunzio, Goethe, Heine, Hugo, Gautier, Heredia, Leconte de Lisle, Baudelaire,

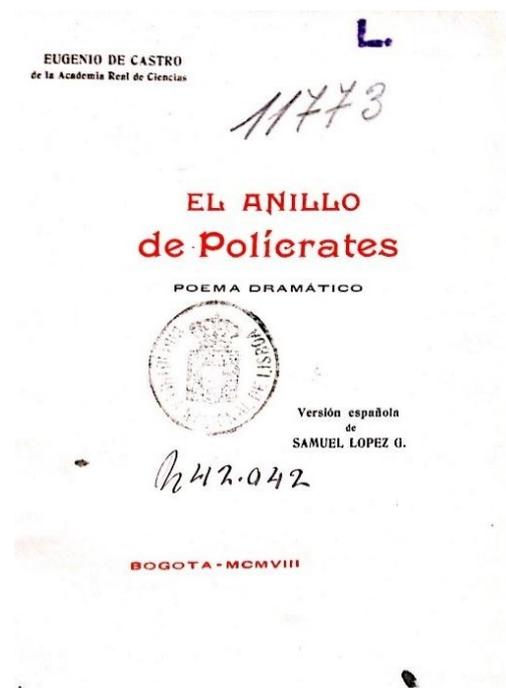


Fig. 14
El anillo de Polícrates de Eugénio de Castro (trad. Samuel López; Bogotá, 1909) [Biblioteca Nacional de Portugal].

Machado de Assis ou Olavo Bilac. A sua homenagem ao português consistiu na tradução de seis poemas, que incluiria em *Ritos* (1914), livro que reunia toda a produção em verso do autor, como assinalou já Lourenço (2005a: 101), e que seria absolutamente central para a renovação poética colombiana.

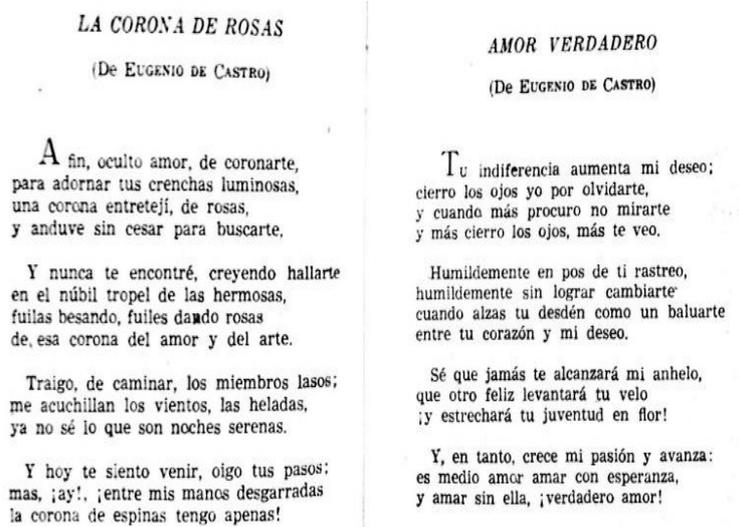


Fig. 15
Poemas de Eugenio de Castro em *Ritos* (trad. Guillermo Valencia:
Londres, 1914) [Biblioteca Nacional da Argentina].

Ainda entre os tradutores colombianos, cabe destacar outro nome já mencionado, Ismael-Enrique Arciniegas, que verteu «El peregrino» e «Nuestra señora de los ladrones» nas suas *Traducciones poéticas*, publicadas em Paris pela Editorial Excelsior em 1925, ao lado de poemas de Byron, Hugo, Olavo Bilac, Arturo Graf, Heine, Ada Negri, Moore, Stuart Merrill, John Lowe, Augusto de Lima, Catulle Mendes, Maeterlinck, Moréas, Rodenbach, Pierre Quillard ou Albert Samain.⁶⁶

Já em Cuba destaca-se a ação do dominicano Tulio M. Cestero, que escreve a Castro a 6 de maio de 1907, estando em Paris, pedindo-lhe livros para servirem de fonte para um capítulo intitulado «El paisaje de un poeta» para o seu livro *Por los caminos*, sendo que em *Hombres y Piedras*, livro publicado em 1915 em Madrid, com prólogo de Darío, faz referência ao português, que conhecera em Coimbra por recomendação de Unamuno, como ficamos a saber pelo texto do capítulo «Un poeta» (1915: 53-155).

De destacar é igualmente o estudo de Victor Pérez Petit, tão malquisto pelo mesmo Unamuno, publicado primeiro em *El Mercurio de América* (1899) e depois reunido em *Los modernistas* (1903), onde se debruça, em tom fartamente elogioso, sobre *Belkiss*, num volume que inclui estudos sobre D'Annunzio, Mallarmé e Nietzsche e onde a única outra

⁶⁶ A través de uma carta datada de 21 de janeiro de 1905, enviada de Bogotá, ficamos a saber que o interesse de Ismael Enrique-Arciniegas por Castro é na verdade bastante anterior: nesta carta envia um recorte da revista *Nuevos Tiempos Literarios*, onde se encontra a sua tradução de «Nossa Senhora dos Ladrões». Promete enviar também a tradução d'«O Peregrino». Na carta podemos ler: «La traducción que de *Belkiss* hizo mi amigo Berisso es bastante conocida en estos países hispanoamericanos. Creo que soy el primero que en la América española lo traduce a Ud. en verso» (Álvarez, e Sáez Degado 2006: 279-280).

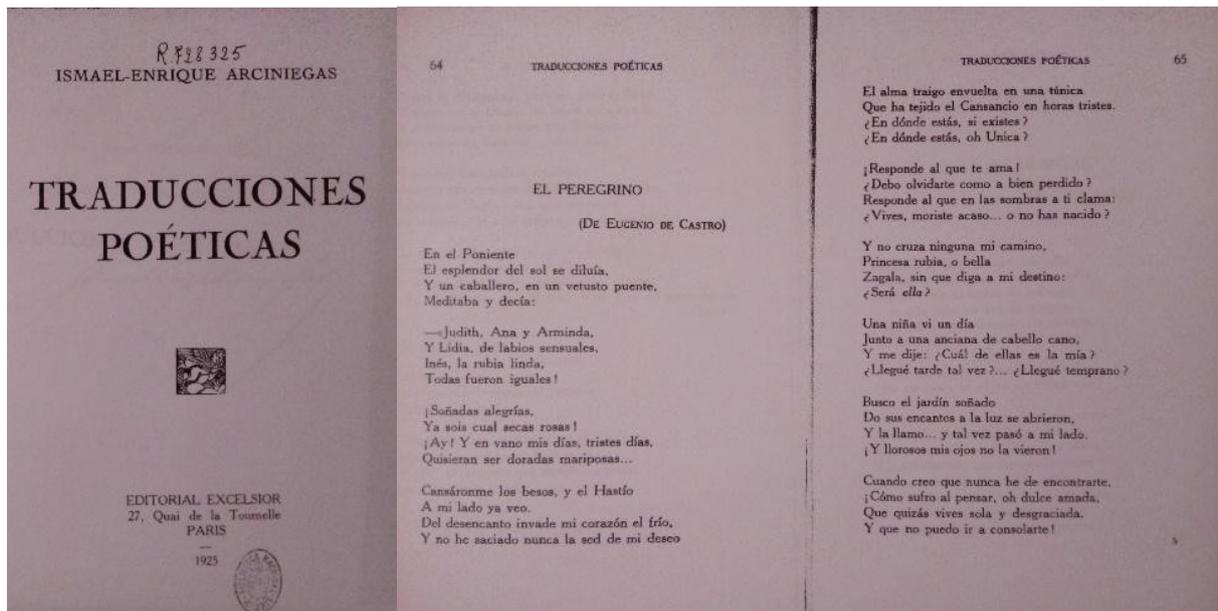


Fig. 16
Poemas de Eugénio de Castro publicados em *Traducciones poéticas*
(trad. Ismael-Enrique Arciniegas; Paris, 1925) [Biblioteca Nacional de Espanha].

figura hispânica tratada é Darío. Iguamente elogiosas são as palavras que o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo dedica a Castro, em *El modernismo* (1905: 252): «Todo el Universo le pertenece. Su cerebro amplio y sutil lo comprende todo, su oído lo oye todo, sus ojos lo ven todo. De ahí la infinita variedad de su obra. (...) Y en esta misma variedad (...) está la superioridad definitiva de Eugenio de Castro.»

Assim foi singrando Eugénio de Castro um pouco por toda a Ibero-América, numa inaudita profusão de dados que significativamente antecede a sua receção espanhola.

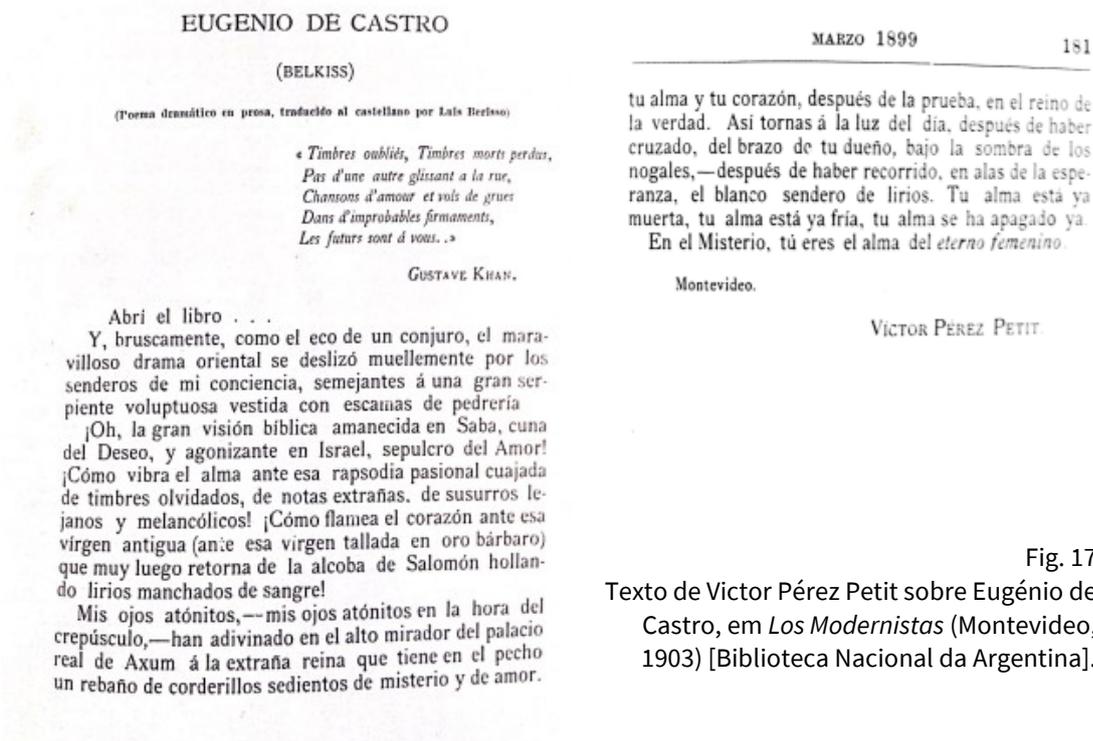


Fig. 17
Texto de Víctor Pérez Petit sobre Eugénio de Castro, em *Los Modernistas* (Montevideo, 1903) [Biblioteca Nacional da Argentina].

6.2. EUGÉNIO DE CASTRO EM ESPANHA

Na sequência desta ampla difusão ibero-americana, e confirmando a forte ascendência ibero-americana sobre o *modernismo* espanhol em inícios do século XX, num processo a que Mejías-López (2009) sugestivamente chamaria *conquista inversa*, testemunhando outrossim o potencial descolonial do *modernismo* a que se referem Montaldo (2016: 153-164) e Kalliney (2016: 60) nas suas dinâmicas transatlânticas e que obriga a suspeitar do eurocentrismo da categoria «Modernidade», conforme postularam Dussel (1995, 1998 e 2000) e Quijano (2000), Eugénio de Castro chegaria por fim a Espanha, onde a sua obra seria igualmente reconhecida como precursora da renovação poética demandada pela jovem geração.

Se o eco que obteve do outro lado do Atlântico é deveras impressionante e revela o dinamismo e a fluidez das relações literárias nos diversos contextos em que foi recebido, confirmando a dimensão continental do fenómeno de afirmação do interesse cosmopolita no seio do *modernismo* ibero-americano (cf. Mejías-López 2009), a sua receção espanhola demonstra a importância de Darío em Espanha e na génese e difusão do *modernismo* espanhol no início do século XX, já que coincide justamente com a segunda viagem do nicaraguense a esse território, entre dezembro de 1898 e abril de 1902, como correspondente de *La Nación* para cobrir a realidade espanhola pós-«desastre de 98», e que se converteria em símbolo e impulso de catalisação do *modernismo* espanhol (Mainer 2010b: 277), reafirmando assim o papel de centralidade da Ibero-América na relação com a literatura recebida e produzida em Espanha (Schulman 1987: 27)⁶⁷ e confirmando uma progressiva mutação da equílibrio de forças entre cultura colonizadora e colonizada.

Uma tal mutação foi, aliás, reconhecida por espanhóis como Manuel Machado ou Juan Valera,⁶⁸ afirmando possibilidades de transculturação,⁶⁹ tal como entendida por Fernando

⁶⁷ Federico de Onís, que em 1934 organizou uma fundacional antologia do modernismo hispânico – entendido na sua aceção epocal –, abrangendo autores ibéricos e ibero-americanos, sublinharia que «Habrá que añadir que aunque en España no faltan intentos en el mismo sentido, esta transformación y avance hacia una poesía nueva fue obra de poetas americanos que, independientemente de España y en gran medida los unos de otros, en Méjico, en Colombia, en Cuba, en el Perú, de 1882 a 1895 renovaron la poesía en tal forma que, cuando el genio sintético de Rubén Darío llevó a España en su propia obra los frutos últimos y más maduros de aquella evolución poética, fue considerada como la primera contribución americana a la literatura de nuestra lengua» (Onís 1934: XVI-XVII). Não por acaso a segunda edição de uma outra célebre antologia, lançada por Gerardo Diego também em 1934, amplia a primeira edição, dando conta dessa leitura epocal e da antecedência americana, arrancando com Rubén Darío, convertendo-se, como observou Salinas (1979: 151), numa antologia histórica e não geracional.

⁶⁸ Se Machado (1913: 33) afirma que «Es de notar que esta influencia europea y principalmente francesa, llegó a España, en primer término, desde la América Latina», Valera (1889: 216), dirá: «Yo no creo que se ha dado jamás caso parecido con ningún español peninsular. Todos tenemos un fondo de españolismo que nadie nos arranca ni a veinticinco tirones.» A atenção espanhola a Darío surge com efeito numa das «Cartas americanas» de Valera, publicada em *Los Lunes de El Imparcial* a 22 de outubro de 1988, celebrizando o nicaraguense, destacando a sua excecionalidade, o seu «galicismo mental» (idem: 236) e o seu domínio da prosa e do verso castelhanos.

⁶⁹ Caso paradigmático é a primeira antologia modernista espanhola, *La corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*, edição de Gregorio Pueyo, em 1906, com nota preliminar do antólogo, Emilio Carrere, que falava de «escandalizar a los orondos vientres y a las solemnes calvas de la Real Academia». Na seleção incluem-se

Ortiz e destacada por Coutinho (2001: 323), não já assente em princípios de adesão ou recusa de modelos canónicos europeus, mas de um estabelecimento de relações biunívocas e dialéticas, com peso agencial para a cultura descolonial, confirmando a hibridiz constitutiva das novas relações transatlânticas pós-coloniais,⁷⁰ para o que a obra de Eugénio de Castro serviu de importante instrumento de negociação, como veremos. Cabe, porém, assinalar o facto de não ter cultivado o português, com o mesmo zelo que votou às suas relações com escritores e intelectuais espanhóis, as suas relações ibero-americanas. Respondendo a uma tão sua característica consciência institucional do fenómeno literário, que desenvolveremos posteriormente, ambicionado o reconhecimento histórico e internacional da sua obra, a sua relação ativa com o universo hispânico foca-se maioritariamente na relação com Espanha – e uma Espanha tendencialmente castelhana, como também sublinharemos. Para tal contribuíram decerto as circunstâncias relacionais, geográficas e pragmáticas (facilidade de viagens, agilidade dos serviços postais, por exemplo), mas contribuiu também o castelhanocentrismo da sua visão de Espanha, que nem a sua abundante receção ibero-americana nem, por outro lado, catalã ou galega, erodiram por completo, denunciando afinal a subsistência de certa preponderância de uma Espanha centrípeta no seu imaginário pessoal, decerto não minoritário.

Seja como for, o certo é que é por via da estreita relação com o *modernismo* ibero-americano que o português é acolhido em Espanha, convertendo-se num elo fundamental para o estudo das principais tendências da aurora da modernidade das literaturas ibéricas. Se com *Oaristos* e *Horas* Castro alcançara notoriedade em diversos meios literários europeus, como detalharemos, com destaque para as traduções dos seus poemas realizadas pelo italiano Vittorio Pica, graças às quais a sua poesia chegou à Ibero-América, onde o seu *novismo* foi recebido com a intensidade e paixão que acabamos de ver, o espaço ibero-americano converter-se-ia posteriormente em elo privilegiado no seu caminho até Espanha, como afirmaram já Fein (1958: 556-561), García Morejón (1971: 390-419), Lourenço (2005: 93-105) ou Henríquez Ureña (1954: 100-101).

Sabemos que Darío não foi a única via de entrada do *modernismo* em Espanha.⁷¹ Mas não podemos ignorar, seja como for, o papel que o nicaraguense viria a assumir entre os jovens

nomes americanos e espanhóis, em partes quase iguais. Entre os segundos surgem Juan Ramón Jiménez, Antonio de Zayas, Vicente Media, Eduardo Marquina, Manuel Reina, Enrique Díez Canedo, o próprio Carrere, Salvador Rueda, Antonio Machado, Enrique de Mesa e Gregorio Martínez Sierra. Um grupo mais selecto surge em *La casa de la primavera*, de Martínez Sierra, que surge como «el libro de actas de la brotherhood simbolista española» (Prat 1978: XL). São Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa e Enrique Díez Canedo.

⁷⁰ Sobre a dita dimensão, veja-se Mejías-López (2009: 4): «I propose a new reading of Spanish American *modernismo* as the most transatlantic literary enterprise of the nineteenth century and, arguably, of the twentieth. By “transatlantic” I mean not only a connection between localities on both sides of the Atlantic, but also a way of thinking of the Atlantic as a cultural, social, and political space crisscrossed by a thick network of discourses and historical events that cannot be fully understood in isolation.»

⁷¹ Sabe-se que Espanha tinha algum contacto com as obras de poetas franceses antes da segunda viagem de Darío a Madrid, em 1899. Na verdade, como recordava já Fein (1958: 558), Carlos Fernández Shaw traduziu poemas de François Coppée em 1887, tendo escrito também a monografia crítica *Poetas líricos franceses contemporáneos*. Ricardo Gil foi entusiasta de Coppée e Catulle Mendès e imitou diretamente o último em *El último libro*. Manuel Reina relacionou-se com o Parnasianism. Há também algum conhecimento do simbolismo francês por via do interesse espanhol por Verlaine. A bibliografia de Georges Tournoux (1912), dedicada a Castro, que contribuiu para a sua secção sobre Portugal, elenca várias referências, artigos e

modernistas espanhóis, em grande medida pelo fervor com que Villaespesa e o jovem Juan Ramón Jiménez, autores que viriam a estabelecer, naturalmente, relação com Castro, procuraram seguir-lhe os passos. O movimento *modernista* hispânico, que se afirma de modo acelerado e definitivo nas literaturas ibero-americanas a partir de 1890, não exerce efetiva influência em Espanha até à referida segunda viagem espanhola do nicaraguense. É nesse horizonte que cresce o interesse dos jovens escritores espanhóis pela obra dos *modernistas* ibero-americanos, e muito em particular pela obra do próprio Darío, numa espécie de devoção que as palavras de Francisco Villaespesa, em carta enviada ao nicaraguense, quando este se encontrava em Paris, demonstram:

Admirable poeta: Aquí lo de siempre; mucha prosa, una prosa horrible. Los amigos continúan haciendo la vida de café; y los que aún tenemos el valor de sentirnos artistas nos aburrimos en este ambiente de ramplonería. ¿Cuándo viene usted? Hágalo pronto. Necesitamos su ayuda, sus consejos y su dirección para luchar... Usted ha producido una verdadera revolución en este pobre país; ha abierto horizontes nuevos a esta juventud (Ghiraldo 1943: 89).⁷²

A publicação de *Cantos de vida y esperanza*, em Madrid, em 1905, define decisivamente o percurso de afirmação dos preceitos poéticos do *modernismo*, que estabeleceram a pauta das gerações mais jovens de escritores, lançando eco sobre a primeira metade do século XX. No prefácio à edição madrilena, Darío (1967: 19) observava justamente que era em parte a partir das antigas colónias que Espanha descobria o rumo da sua própria modernidade estética: «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y en tanto aquí como allá el triunfo está logrado.» O triunfo de que nos fala o nicaraguense consiste fundamentalmente numa preocupação formal que visa a alteridade textual face às precedentes teorias miméticas da estética realista-naturalista e de certo esgotamento de um romantismo retórico, que em Espanha eclode com uma década de atraso. Assim, através da presença ativa de Darío no panorama ibérico, a literatura espanhola consagra definitivamente a inovação e flexibilidade da métrica, uma propensão mais livre para a metáfora e uma abertura temática sem precedentes, a partir do recurso a uma poética da sugestão e do vago, de tutela verlainiana.

traduções da poesia de Verlaine em Espanha antes de 1900, indicando claramente que a obra de Darío não era a única a fazer a propaganda do Simbolismo em Espanha. E também sublinha Fein ignorar o percurso de Salvador Rueda, que se poderia dizer precursor, embora um tanto isolado. Mesmo no contexto americano, não se pode descuidar o papel renovador de figuras como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal ou José Asunción Silva.

⁷² Do carácter tutelar de Darío entre os jovens *modernistas* espanhóis dá bem conta o facto de ter prologado, a partir de 1892, livros de Salvador Rueda, Ramón del Valle-Inclán, Alejandro Sawa, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Javier Valcárcel, Joaquín Alcaide de Zafra e Juan Ramón Jiménez. Cabe destacar igualmente a sua proeminente presença nas principais publicações periódicas que fixavam a nova voga renovadora, como *Vida Nueva*, a *Revista Nueva* dirigida por Luis Ruiz Contreras, a *Helios* de Juan Ramón, a *Renacimiento* de Martínez Sierra, *El Nuevo Mercurio* de Enrique Gómez Carrillo e *Azul* de Eduardo de Ory, praticamente todas publicadas em Madrid, à exceção da última, de Zaragoza.

Assimilando desse modo a teoria da *arte pela arte* que Théophile Gautier projeta em *Emaux et Camées* (1852), concretiza-se a pretensão para uma literatura iminentemente musical, detalhista, fruto de um intenso trabalho de depuração estilística e de enriquecimento do vocabulário espanhol e das suas possibilidades expressivas (imagens, plasticidade, cromatismos, ritmo, sonoridade), ecoando as conquistas dos movimentos simbolistas internacionais. Tratava-se, segundo o nicaraguense, em texto que assina com Jaimes Freyre, a 19 de agosto de 1914 no primeiro número de *Revista de América*, de

levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América Latina a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos orientes del Ensueño. [...] Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz (Darío e Jaimes Freyre 19 de agosto de 1914: 1).

Como bem recorda Fein (1958: 559), aquilo que Darío trouxe na verdade à literatura espanhola e ao seu *modernismo* foi este «sense of collectivity and leadership» que já experimentara em contexto ibero-americano. Não é, pois, de estranhar que a difusão da obra de Castro em Espanha expluda precisamente, já no século XX, com a assunção, por parte de Darío, de tal proeminência. Graças ao cosmopolitismo do momento e às traduções dos seus versos, a precoce intervenção do nicaraguense fez com que a sua obra fosse ali bem acolhida. Em particular, precisamente o volume que assinalaria a irrupção da atenção crítica a Castro na Argentina, *Los raros*, teria um fulcral alcance também em Espanha. Díez-Canedo (outubro-dezembro de 1943: 149), a esse propósito, recorda que «*Los raros*, como respondiendo a su nombre, eran, en su rareza, una de las guías más preciosas, buscada con ahínco por todos». O sucesso foi tal que – continua –

Los jóvenes de España hicieron pronto el tránsito y fueron a conocer por sí mismos aquello de que les hablaba Darío, secundado muy pronto por Enrique Gómez Carrillo, con sus *Letras extranjeras*, y más adelante con *El modernismo* (1905), y aun otros escritores americanos con libros que son como afluentes de *Los raros*; por ejemplo, el uruguayo Víctor Pérez Petit, con *Los modernistas* (ibidem).

Vimos já como a obra e a figura de Castro mereceram especial atenção de todos estes nomes, granjeando por conseguinte mediadores de primeira linha na irrupção do *novismo* espanhol. Díez-Canedo (idem: 149-150), neste sentido, precisa que

Nos daba también *Los raros* un índice de las lecturas recientes de Darío y un atisbo sobre sus afinidades espirituales. Acatando al maestro, encontrábanse sus caminos de formación, y muchos se lanzaban a explorarlos. De este modo la influencia de Rubén Darío llevaba a las letras de España no sólo un aliento de América, sino amplias

perspectivas universales; porque es de notar que la literatura francesa que más influía sobre él estaba impregnada de un internacionalismo, ignorada por las revistas que, en períodos anteriores, llevaron la dirección del espíritu francés.

E conclui: «El hecho, el hecho histórico, es éste: la presencia del autor de *Prosas profanas* en la España de 1898 fue decisiva para la marcha de las letras españolas.»⁷³

Não surpreende, pois, que Dámaso Alonso (1958: 51-52) pudesse falar de uma *geração de Rubén Darío*, referindo-se a Antonio e Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez ou Unamuno (cf. Cenizo Jiménez 2003: 50). Manuel Machado, que no seu emblemático livro *Alma* (1900) dedica ao nicaraguense «Mariposa negra», num inquérito publicado no número 3 da parisiense *El Nuevo Mercurio*, em março de 1907, proclamava que «Darío ha tomado aqui cartas de naturaleza. Maestro de la forma se le reconoce por todos. Por lo demás él ha sido el gran importador de la poesía europea a la lengua castellana y tiene no pocos imitadores» (Machado março de 1907: 339). Nota Arellano (2010: 166, 173) que Pío Baroja, ainda em 1899, identificava sugestivamente Darío como poeta *espanhol*, como faria depois Francisco Navarro Ledesma, no *ABC*, dizendo-o «mucho más español que todos los otros», ao passo que José Rogelio Sánchez, no seu dicionário de *Autores españoles e hispano-americanos*, sublinhava a influência de Darío entre os jovens espanhóis: «Nacido en la república de Nicaragua, ha logrado para su patria, en el orden literario, lo que jamás podía esperar en el orden político: influencia sobre millares de hombres a quienes sorprendieron sus audacias de poeta» (Sánchez 1911: 749-750).⁷⁴

6.2.1. EUGÉNIO DE CASTRO NO CONTEXTO DO MODERNISMO ESPANHOL

No que se refere ao que aqui nos interessa em particular, a influência de Darío no *modernismo* espanhol foi assim decisiva para essa abertura espanhola à curiosidade e interesse pela obra de Eugénio de Castro. Como sintetizou Fein (1958: 559), uma atitude cosmopolita em literatura seguiu-se naturalmente à receção do nicaraguense como líder renovador, e o interesse de Espanha por Castro representa essencialmente uma extensão da promoção que Darío fez do poeta português. Importa sublinhar, neste horizonte, que, aquando da segunda visita do nicaraguense a Espanha, em 1898, o *modernismo* naquele país estava ainda num estágio precoce de desenvolvimento, de tal modo que Darío não deixaria de mostrar certo regozijo pela antecipação americana nos destinos da moderna

⁷³ A uma tal tutela se refere igualmente Manuel Machado (1913: 27): «Allá por los años de 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que la que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado (...) Finalmente (...) se hallaba en Madrid Rubén Darío, maestro del habla castellana, y habiendo digerido eclécticamente lo mejor de la moderna Poesía francesa.»

⁷⁴ Darío era consciente deste seu papel tutelar em contexto espanhol, assumindo-se como figura cimeira da integração da literatura em língua castelhana no contexto da renovação estética europeia, conforme testemunha a carta que enviou a um dos seus amigos sul-americanos: «vamos a realizar nuestra verdadera liga de nuestro pensamiento con el europeo. Una misma España será también la misma de la lengua castellana.» (Darío 2000: 173).

literatura em espanhol: «Orgullo tengo aquí de poder mostrar libros como los de Lugones o Jaimes Freyre» (cf. Díez-Canedo dezembro de 1943: 147). Uma das cartas que enviou a Eugénio de Castro apontaria no mesmo sentido: «Es lástima que en España no se conozca la actual literatura portuguesa» (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 124).

De facto, a afirmação de Darío justifica-se pela geral falta de atenção espanhola ao português e ao seu trabalho antes de iniciado o século XX. Se traduções suas tinham surgido já em Itália e em França, como vimos, e depois na América de língua espanhola, em Espanha apenas surgira «A una madre», no nº 10 de 8 de julho de 1897 de *Germinál* e no número 1 de 7 de janeiro de 1899 de *La vida literaria*, dirigida por Jacinto Benavente, em tradução de M. R. A coincidência cronológica com a difusão de Castro na Argentina, a partir de 1896, é evidente, bem como com a segunda viagem de Darío a Espanha, confirmando a permeabilidade espanhola ao que culturalmente se afirmava do outro lado do Atlântico. É só em Novecentos que Castro merece maior notabilidade crítica em Espanha, num momento que coincide com a sua aproximação pessoal a alguns dos que se converteriam nos seus mais fecundos amigos espanhóis, como Francisco Villaespesa, mediador fulcral nos primórdios do *modernismo* em terras espanholas, escudeiro de Darío e padrinho literário de Juan Ramón Jiménez, como nota Mainer (2010b: 277), e Unamuno, a outra face do *modernismo* castelhano, menos dada às exuberâncias exotistas afins do nicaraguense. Animada pela prévia atenção de uma figura como Darío e ampliada pela muito diversa – mas extraordinariamente intensa – atenção de um peso pesado da cultura espanhola como era o autor de *Niebla* (1914), Castro teve a fortuna de ver abrirem-se-lhe as portas de três décadas de inusitada, fértil e multifacetada adesão, de tal modo que García Morejón (1971: 398) poderia mesmo afirmar que, depois de Camões, Castro foi «el único poeta português verdaderamente popular en España».

Assim, a partir de 1902 os dados da receção espanhola de Eugénio de Castro multiplicam-se. Textos seus surgem em tradução ou na versão original em diversas revistas e antologias



Fig. 18
«A una madre» de Eugénio de Castro (Trad. M. R.; *La vida literaria*, 1899) [Biblioteca Nacional de Espanha].

(em castelhano ou catalão), tendo sido publicado por algumas das mais importantes publicações do *modernismo* espanhol, como *Germinal*, *Renacimiento Latino*, *La Vida Literaria*, *Vida Intelectual*, *Revista Latina*, *El Nuevo Mercurio*, *Prometeo*, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia*, entre outras, e tendo visto os seus livros amiúde comentados e resenhados em revistas e jornais de prestígio, tais como *Helios*, *El Liberal*, *La Vanguardia*, *El Adelanto*, *ABC*, *El Sol*, *Raza Española* ou *Residencia*. A partir da década de 10 livros seus são amiúde traduzidos por nomes como Francisco Maldonado, Juan González Olmedilla ou Francisco Villaespesa, contando com prólogos de Miguel de Unamuno e Rubén Darío. O poeta português converter-se-ia assim na referência portuguesa central não apenas para os *modernistas* espanhóis na senda de Darío, como Villaespesa, mas também para alguns dos jovens vanguardistas do movimento *ultraísta*, como Rogelio Buendía ou César González-Ruano, ou até para um ou outro nome na órbita do *Veintisiete*, como Mauricio Bacarisse e Gerardo Diego.

*

Como vimos, as primeiras – e incipientes – notícias da obra do português em Espanha surgiram em 1897 e 1899, mais precisamente no número de 8 de julho de 1897 de *Germinal* e no número de 7 de janeiro de *La Vida Literaria*, revista madrilenha dirigida por Benavente em cujo número 12 de março seguinte se fará eco do sucesso americano de *Belkiss*, citando palavras de Alberto Ghirardo. Também em 1899, e a propósito da tradução da obra de Castro, o *Almanaque Sud-Americano* de Barcelona publica um texto do salvadorenho Arturo A. Ambrogi, relevando a importância da edição portenha de *Belkiss* e do prestígio da sua receção na América para a chegada de Castro a Espanha.⁷⁵ Coincidem tais dados, aliás, com um período que denota a propensão para uma aproximação intelectual luso-espanhola, de que é exemplo paradigmático a lisboeta *Revista Nova* onde, entre 1901 e 1902, se reúnem nomes como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Raul Brandão, João de Barros, João Grave, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Laranjeira, Leal da Câmara, António Patrício, Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno, Augusto de Castro, Tomás da Fonseca, Francisco Villaespesa ou João Lúcio, patenteando desde logo a heterogeneidade estética do momento.

Destes nomes, cabe destacar naturalmente Francisco Villaespesa, cuja centralidade na afirmação da poética *modernista* em Espanha foi destacado por Sánchez Trigueros (1974) e Andújar Almansa e López (2005), o qual manteve desde cedo uma intensa relação com Portugal, conforme se constata facilmente por alusões temáticas e ambientais a Portugal

⁷⁵ No mencionado artigo podemos ler que «Su versión al castellano de *Belkiss*, el faustoso poema de Eugenio de Castro, hecha con tanto primor, es una verdadera creación de traductor. Antes de que Berisso tradujese ese poema, el poeta lusitano era más que desconocido en los centros intelectuales de América». O autor recorda também a conferência de Darío como «una luz que guió en la ruta de ese espíritu exquisito». Recordando o impacto da versão de Berisso, afirma: «Lleno de luz, esplendente, terriblemente grandioso, grandemente emocionante. La versión produjo un efecto como ninguna otra la ha producido hasta la fecha. Se entablaron discusiones, se discutieron juicios. En el continente se escribieron lindos artículos por Urbina, Tablada, Bolet Peraza, Cabrera Guerra, Rubén Darío, Guido Spano, etc., y el nombre de que goza Castro entre nosotros lo debe en grande parte, a Berisso. *Belkiss* tiene algo de Luis» (Ambrogi 1899: 211).

em *Viaje sentimental* (1909) ou *Saudades* (1910), tendo deixado inédito um outro livro ambientando no nosso país, intitulado *La quinta de las lágrimas*, bem como com alguns dos seus escritores, como Sílvio Rebelo, Tomás da Fonseca ou Mayer Garção, através dos seus contactos com as revistas *Electra* e *Málaga Moderna*, assim como com a lisboeta *Revista Nova* (cf. Sánchez Trigueros 1980: 371-380). Tradutor do poeta de *Oaristos*, como veremos, bem como de *El país de las uvas* de Fialho de Almeida (s.a.), *La cena de los cardenales* (1913), *Don Beltrán de Figueroa* (1914), *El primer beso* (s.a.), *Don Ramón de Capichuela* (1917) e *Rosas de todo el año* (s.a.) de Júlio Dantas, *Envejecer* (1921) de Marcelino Mesquita ou *La reliquia* (1901) de Eça de Queirós, a sua lusofilia era evidente, de tal modo que na edição de *El Sol* de 10 de abril de 1936, a propósito da sua morte, se recordam as suas palavras, citadas na antologia de Diego de 1934 (p. 169), com que afirmava que «siempre he considerado como nuestros a portugueses y brasileños, en una suprema hermandad ibérica. Poetas como Eugenio de Castro y Antonio Noble han influido eficazmente en la formación de mi gusto. Entre los españoles, Zorrilla y Rueda, con Rubén Darío, y he admirado sobre todos a D'Annunzio.»

Villaespesa será indubitavelmente um dos grandes responsáveis pelo triunfo de Eugénio de Castro em Espanha. As dezanove cartas que lhe envia entre junho de 1902 e fevereiro de 1917 são elucidativas do seu interesse e dos diversos projetos que a propósito da difusão da sua obra engendrou, bem como do sempre fracassado intento de se encontrar em Coimbra⁷⁶ com aquele a quem se refere, ainda em 1902, como «el primero de todos los poetas peninsulares» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 149). Umbilicalmente ligado a algumas das fundamentais revistas do *modernismo*, como testemunha Manuel Machado (1913), referindo-se em particular a *Vida Literaria*, *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios* e *Renacimiento Latino*, e se a *Revista Ibérica* e a *Revista Latina* foram importantes centros de difusão tanto do *modernismo* como da obra de Castro, cabe destacar o facto de ter dirigido esta última em 1905, numa prova da sua vocação ibérica, a par de Abel Botelho, assumindo ainda um papel de particular relevo na fundação de uma revista fundamental na transição do *modernismo* para as vanguardas históricas como foi *Cervantes*, que em fevereiro de 1919 apresentava uma antologia de «Los poetas del Ultra», revista onde também se publicaram poemas de Castro.

Se na *Revista Ibérica*, em 1902, nos números 4 e 5, publicou Villaespesa traduções de «Los siete durmientes» (assinadas por Francisco Camba, que recuperará posteriormente para a *Cervantes*), «El peregrino» e «Pan», a *Revista Latina* publica, entre 1907 e 1908, «Romance. Para adormecer a Lidia», «La Nereida del Harlem» e «Crepúsculo».⁷⁷

⁷⁶ Em carta de 26 de agosto de 1904 afirma, neste sentido: «Querido poeta: El mayor deseo que me trajo a Portugal era el de abrazarle. Con este objeto fui a Coimbra, a Figueira, a Espinho y hubiera ido a Carregosa, si antes me hubiesen dicho que estaba allá. Es Vd. el poeta portugués que más admiro y esto se lo demostraré en mi próximo libro sobre Portugal» (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 160).

⁷⁷ Nesta revista, além de Castro e do próprio Villaespesa, que publicou inclusive um conjunto de poemas intitulados «Oaristos», surgem nomes como os irmãos Machado, Benavente, Miró, Fernando Fortún, Felipe Trigo, Gregorio Martínez Sierra, D'Annunzio, Unamuno, Isaac Muñoz, Juan Ramón Jiménez, Darío, Valle Inclán, Nervo, Valencia, Leopoldo Díaz, Enrique Gómez Carrillo, Julián del Casa, Blanco-Fombona, José Asunción Silva, José Santos Chocano, Maeterlinck, Alfredo Gómez Jaime, José Enrique Rodó, Tomás Morales, Tulio M. Cestero, Manuel Monterrey, Cansinos Assens ou Afonso Lopes Vieira.

LOS SIETE DURMIENTES

Al anochecer, bajo una luna de estío, tres pastores descendían del monte Ceño, detrás de un rebaño.

Sonaban las esquilas angustiosamente. De cuando en cuando los perros negros deteniábanse, desconfiados, junto á la boca de las minas de agua, que la luna poblaba de fantasmagorías. Abajo fulguraba la ciudad de Efeo, lamida por las aguas del Caistro, cuya plata efervescente iba á perderse en el mar vago, lleno de neblinas.

—Mirad!—dijo uno de los pastores.—El palacio imperial está todo iluminado... Bien os lo decía yo: Decio llegará mañana.

De pronto, en un resaca de la pedregosa vereda, los tres se quedaron inmóviles, lividos de pavor. Al mismo tiempo los perros comenzaron á ladrar furiosamente, como si una manada de lobos hidrófobos atacase el rebaño aterrizando á los pastores y á los perros, siete fantasmás blancos oraban, de rodillas, sobre un alto peñasco.

El más joven, y vigoroso de los zagalos disponíase á avanzar, decidido y hostil hacia el extraño grupo—que parecía á ármal—, cuando de repente soltó una desheñosa carcajada:

—¡Son los siete cristianos!
Con la boca todavía fruncida por la risa volvióse á sus compañeros, y riéndose todos de aquél ingenuo suato corrieron al alcance del rebaño, que iba ya lejos, perdiéndose en un bosque de cipreses.

Maximiano, Malco, Marcio, Dionisio, Juan, Serapio y Constantino, los siete cristianos que oraban al fulgor de la luna, eran siete mancochos de diez y seis á diez y nueve años, enflaquecidos por la penitencia, pálidos, de ojos tímidos y

profundos. Sus figuras tenían cierta gracia femenina, y las manos claras, cuyos dedos conservaban aún señales de anillos y restos de aromas exquisitos, atestiguan la delicadeza de su origen. Todos ellos eran césios.

Habitaron palacios de mármol, durmieron en lechos de plumas, arrastrando tónicas recamadas de gemas, por el mosaico de peristilos monumentales, donde los surtidores cantaban entre arbores de Arabia.

Nuestro Señor Jesucristo se apareció una noche á Maximiano, el más joven y el más pálido de los siete, y le dijo:

—El oro es del color del fuego que todo lo consume: los que tienen ojos verán en él las llamas del infierno! Si quieres reclinar la cabeza en mi seno, coge tus riquezas y distribúyelas entre los pobres. Despierta á tus amigos y díles que hagan otro tanto. Sigue con ellos por el camino



39

natural. Cuando Malco acabó de hablar, díjole Antipiter:

—Si todo eso es verdad, llévamos á la cueva donde están tus compañeros.
—¡Venid!—exclamó Malco.



Y partió al frente del Gobernador, del obispo y de otras muchas personas que lo seguían á la roja luz de las antorchas.

Apenas percibieron el rumor de los pasos y el fulgor de las luces, los seis durmientes, que se miraban inquietos por la tartamudez de Malco, postráronse en tierra juzgando llegada su hora última. Grande fué su sorpresa cuando, en vez de los crueles soldados de Decio, vieron aparecer pacíficas personas, siguiendo respetuosamente á un santo obispo, cuya cruz de piedras brillaba bajo la nieve de sus barbas, y cuya mitra resplandecía como un distante cimbrero al Poniente. Malco gritó á sus compañeros:

46

—¡Alabemos al Señor, hermanos míos, que nos escogió para prisioneros de su omnipotencia! Hemos dormido ciento cuarenta y cuatro años y nos hallamos como si solamente hubiéramos descansado una hora. ¡Demos gracias al Señor!

Todos se postraron en adoración, golpeando los pechos y lanzando vibrantes exclamaciones.

S. Martino volvióse á los que lo seguían, y dijo:

—¡Arrodillemonos también y oremos. ¡Ved cómo el tiempo, que todo lo venos, fué vencido por estos mancochos! Mirad: sus rostros son como rosas...
Mientras todos daban gracias á Dios por tan singular maravilla, Antipiter halló entre los escombros las tiras de cuero de rinoceronte donde Decio había mandado grabar su cruel sentencia. Le yólas el Gobernador con manifiesto espanto, y después que las hubo hecho pasar de mano en mano, él, que hasta entonces había dudado, arrodilóse como los demás.

Al saber esto el Emperador Teodosio, fué á visitar á los siete durmientes, les besó los pies con humildad y les entregó todas las preciosas joyas que sobre sí traía para que las repartiesen á los pobres. Hallando aquella caverna más suntuosa que su palacio de Bizancio, aquel suelo más blando que su lecho de oro y púrpura y aquel duro pan más sabroso que los refinados alimentos que á diario le servían en gemados platos de oro, allí permaneció tres días; al fin del tercero, los siete durmientes comenzaron á palidecer, y murieron suavemente, como si se adormeciesen.

Por orden de Teodosio sus cuerpos fueron encerrados en ataúdes de oro.

Eugenio de Castro.

EL PEREGRINO



El espacio se inflama con los rojos fulgores del Poniente. Triste, sentado sobre vieja puente, un caballero exclama:

—Inés, Arminda, Lydia, todas iguales fueron,

106

ya rubias ó morenas, castas ó lujuriosas. Gusanos son mis días, que en vano ser quisieron doradas mariposas.

Hástiome el mismo beso en labios desiguales. Del dolor de mi rostro la palidez aún veo... ¡Oh, bocas insaciables! ¡Oh, brazos sensuales, matar no habéis podido la sed de mi deseo!

El alma traigo envuelta en una obscura túnica que el cansancio ha tejido con sus tonos más tristes. ¿Dónde estás tú, si existes, ¡oh mi amada, la Única!

¡Debo esperar que llegues! ¡Debo darte al olvido, ó perseguirte en vano será mi afán constante! Respondele á tu amante.

Dime, ¿vives? ¡has muerto ó acaso no has nacido?

No seas una doncella, —orgullosa princesa ó pálida mendiga—, sin que mi triste corazón no diga al sentirte pasar: ¡si será ella!

Pensé, mirando, un día, una niña que daba á una anciana la mano.

—¡Tal vez alguna de ellas será la amada mía... ¡He venido muy tarde ó llegué muy temprano!

Intuitivamente en perseguirla insistí... Su florido jardín jamás he hallado... Tal vez habrá pasado sin que yo la haya visto...

Más lo que me aflige, al no encontrarle, es el pensar ¡oh, misteriosa amante! que vives prisionera y desgraciada sin que yo pueda ir á consolarte.

Hace tiempo murió la Primavera... Al Otoño el Estío va marchando, y mientras yo en su busca voy llorando, acaso ella también, llorando, espera.

Siempre habré de buscarla como un loco, despreciando la voz que en la enlutada noche, irónica, grita: «Tu adorada no murió, no ha nacido ni nacerá tampoco!»

En el fondo del puente surge una hermosa dama con los largos cabellos de oro sueltos al viento. Su voz, pálida rosa, dulce exclama:

—Yo soy la fuente eterna que buscabas, sedientos!

El feliz caballero parte ansioso. En la puente hay oculto un abismo traicionero... Caballo y caballero rodaron al torrente...

Un rojo mar de llamas incendiaba el Poniente. Sangre del caballero el agua enrojecía. Y la dama, impassible, en el fondo del puente lasciva y enigmática, reía...

(Bilbao de R. Martín)

Eugenio de Castro.

(Traducción de Francisco Villaverde)

107

Fig. 19
Textos de Eugénio de Castro na Revista Ibérica (1902) [Biblioteca Nacional de Espanha].

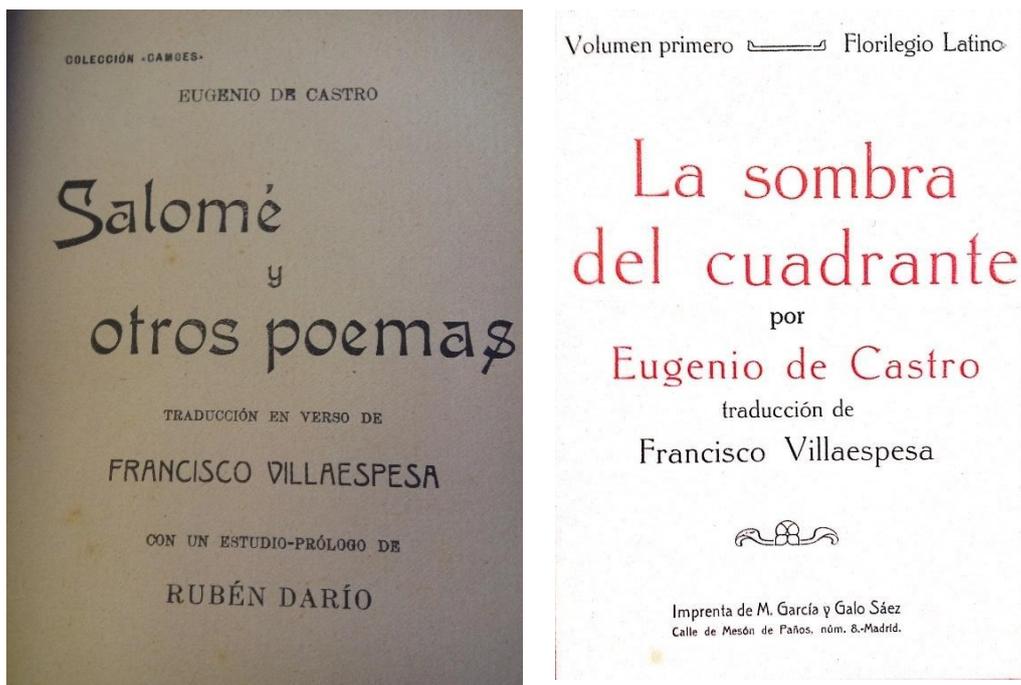


Fig. 20

Livros de Eugénio de Castro traduzidos por Francisco Villaespesa (*Salomé y otros poemas*, 1914; *La sombra del cuadrante*, 1915) [Biblioteca Nacional de Espanha].

Em 1914, a Imprenta Artística de Sáez Hermanos, de Madrid, publicou *Salomé y otros poemas*, em tradução de Villaespesa, com prólogo de Darío, extraído do texto de *Los raros* dedicado ao poeta português. A *Salomé* de Castro viria a alcançar, na verdade, notável difusão em língua espanhola, através da versão de Ricardo Baeza na revista *Prometeo* (1910), de Javier Gómez de la Serna, e da de José María Riaza, em *Por esos mundos*, com ilustrações de A. Vivanco, em janeiro de 1912. Cabe destacar também a tradução de Blanco-Fombona em *Cosmópolis*, em 1919 – revista dirigida por Enrique Gómez Carrillo –, que Rafael Cansinos Assens incluiria, a par das de Flaubert e Mallarmé, em *Salomé en la literatura*⁷⁸. Villaespesa traduziria também *La sombra del cuadrante*, em edição não datada, mas que é de 1915, pela Imprenta de M. García y Galo Sáez, em Madrid, onde volta a citar palavras de Darío, bem como *El rey Galaor*, em 1912, publicada em Madrid, em *La Novela Teatral*, em nome próprio, o que suscitou uma intensa polémica na imprensa da época, dada a acusação de plágio que da mesma fez González Olmedilla, que obrigaria à retirada

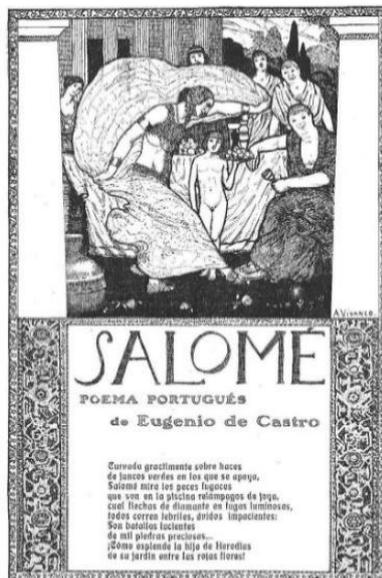
⁷⁸ Rafael Cansinos Assens (1919: 88) descreve «la Salomé de Castro» nos seguintes termos: «es como una curiosa y rara acuarela, demasiado pequeña para optar a ser suspendida de los grandes muros que pueden sostener las pinturas literarias de Flaubert y de Wilde. Es más bien, en resumen, una estampa preciosa, para ser intercalada en un álbum; una estampa muy siglo XVIII en que una princesita frágil y versallesca pasea acaso calzada con el tacón rojo, por un paisaje de oriente, recortado por las raquetas de Le Notre.»

POR EUGENIO DE CASTRO

R Manuel de Silva Gayo.

6. *Die autem natis Herodis, sal-
lavit filia Herodias in medio, et pla-
cuit Herodi.*
7. *Unde cum juramento pollicitus
est ei dare quodcumque postulasset
ab eo.*
8. *At illa, præmonita a matre sua:
Da mihi, inquit, hic in disco, caput
Joannis Baptistæ.*

EV. SEC. MATTHÆUM,
CAP. XIV.



G RÁGIL, inclinada sobre los hacedillos
De junco verde, en que se apoya,
Salomé echa de comer á los pecocillos,
Que en la piscina son relámpagos de joya,
Flechas de diamante, en demencias luminosas,
Al caer de las migajas todos corren palpitantes:
Son contendas rutilantes
De piedras preciosas...

SALOMÉ (1)

Salomé sobre los haces
de junco verde se apoya,
y echa á los peces voraces
de comer.
Lanza cada pececillo un relámpago de joya,
y es la piscina un combate, las migajas al caer;
que flechas de diamante, en furias luminosas,
todos nadan lebriles, vivas piedras preciosas.

Resplandece la hija de Herodias
del tórrido jardín entre las flores,
y por su cuerpo corre sudor de pedrerías,
y es toda ella un himno de colores.
Su túnica esplendente
llama como cielo vespertino,
y en el brocado luchan fulvamente
dragones de oro en campo purpurino.
Y encima de la púrpura y dragones y prendas de oro
tan vivaz Helios fulge, que la frágil princesa imagina,
al mirarse en el agua, contemplar un tesoro
en el fondo de la piscina.
El sol envuelve todo en sus rubias guedejas;
deja el jardín la infantia; ya el calor la sofoca.
Con ramo de jazmines aparta las abejas
que acuden á su boca.
Los cautivos leones,

(1) Traducción libre del poema de Eugenio de Castro.

Fig. 21

«Salomé» de Eugénio de Castro traduzida por Ricardo Baeza (*Prometeo*, 1910), José María Rianza (*Por esos mundos*, 1912) e Blanco-Fombona (*Cosmópolis*, 1919) [Biblioteca Nacional de Espanha].

da peça do cartaz madrileno, da qual se viria a fazer, não obstante, nova edição na Prensa Moderna, também em Madrid, em 1930.

A admiração de Villaespesa por Castro fica patente, como dissemos, na intensa relação epistolar que ambos mantiveram, de que dá prova o conjunto de dezanove cartas do espanhol que se conservam no epistolário do português à guarda da Universidade de Coimbra. Em junho de 1902, escreve o espanhol pedindo opiniões sobre livros seus e informando que a *Revista Ibérica* teria como intenção publicar em cada número um estudo sobre um grande escritor português, sendo que o primeiro seria dedicado a Eça de Queirós, e feito por Emilia Pardo Bazán, e o segundo sobre o próprio Eugénio de Castro, assinado por Darío e por Villaespesa, incluindo uma tradução deste último de «A Nereide de Harlem». Na mesma carta pede-lhe autorização para publicar num mesmo volume alguns poemas de Castro que já teria traduzido, em particular «Pan», «El peregrino», «Salomé», «Podredumbre», «El Ángel y la Ninfa» e «La Monja y el Ruseñor». Por cartas subsequentes ficamos a saber da intenção de traduzir *El Rey Galaor* para ser representado pelo ator Ricardo Calvo, que Pérez de Ayala, Ángel Guerra, Muñoz Llorente e Manuel Machado leram com entusiasmo as *Poesias Escogidas* (1902) de Castro e, em agosto de 1902, numa entusiasta carta, podemos ler:

Querido poeta:

Hace dos días que su carta vino a proporcionarme una de las alegrías más grandes de mi vida. Hace ya mucho que deseaba conocerle, por considerarlo como el primero de todos los poetas peninsulares.

Me sé a Vd. de memoria y tengo traducidos todos los poemas de *Salomé*, y algunas poesías sueltas de sus primeros libros. Desearía que Vd. me autorizase para publicarlos en un volumen.

Su personalidad me es sumamente simpática por coincidir con ella mi temperamento. Vd. hizo en Portugal hace diez años lo que Rubén Darío y yo estamos ahora operando en las letras castellanas. Gracias a su genio, la poesía portuguesa tiene hoy cierto perfume de delicadeza, de suavidad, de algo alado y sutil, que nosotros intentamos darle hoy al idioma de Cervantes.

Espero ansiosamente su retrato. (...)

Es preciso que Vd. nos ayude con todas sus fuerzas en esta cruzada de Arte, en este llamamiento a la juventud de ambos países, hoy extraviada por atajos sociológicos y caminos pedregosos. Es preciso que Vd. vuelva a la lucha, que se apiade de la juventud de su país, que hoy, como rebaño suelto, se pierde miserablemente sacudida por cuatro palabras huecas y sonoras que, aunque tengan significación en la materialidad de la vida, no la tienen en el Arte.

En fin, mi querido poeta, que sea Vd. el paladín de este combate decisivo, el que nos conduzca a la victoria suprema.

Aquí, aunque reducidos en número, existen temperamentos artísticos de gran valía. Aparte los americanos, Rubén Darío, Guillermo Valencia, Lugones, Amado Nervo y Manuel Díaz Rodríguez, España cuenta con dramaturgos como Jacinto Benavente, con prosistas como Ramón del Valle-Inclán, Isaac Muñoz Llorente, Felipe Trigo y Enrique Gómez Carrillo, con poetas como Manuel Machado, Juan R. Jiménez y Ramón Pérez de Ayala, capaces de sostener y de hacer triunfar el glorioso emblema del arte puro (...)

Es lástima que españoles y portugueses no nos conozcamos más. (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 149-150).

Após reclamar assim uma aproximação ibérica através da difusão da obra de Eugénio de Castro, convocando-o para a empresa revolucionária que tencionava levar a cabo em Espanha, aludindo a um conluio temperamental com «los americanos» que confirma o modo como os jovens *modernistas* espanhóis beneficiaram do capital simbólico por aqueles acumulado (cf. Mejías-López 2009: 108), e a par do que fizera dez anos antes o autor de *Oaristos* em Portugal, sob a retórica da superioridade da «arte pura» protagonizada pelos jovens estetas revolucionários contra o materialismo sociológico vigente, e através da propalada renovação linguística, que viria a cristalizar-se, como veremos, como marca deste tempo, a 9 de setembro de 1902 volta Villaespesa a escrever ao português, anunciando a publicação da tradução de «El Peregrino» na *Revista Ibérica* e contando-lhe do envio de um livro de Juan Ramón Jiménez, que entrava assim também na órbita das relações espanholas do português:

Supongo recibiría Vd. un libro del poeta Juan R. Jiménez, una de las más admirables figuras literarias de la juventud española. Sus libros anteriores *Almas de violeta* (con prólogo mío) y *Ninfeas* (con prólogo de Rubén Darío) son superiores a *Rimas*; sin embargo, éste es un bello desahogo lírico de un espíritu atormentado. Jiménez, que es muy joven, estuvo loco en Burdeos y, actualmente, se halla convaleciente en un Sanatorio de esta Corte. Es un ferviente admirador de Vd. (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 152).

Ao longo da correspondência comenta Villaespesa diversos outros projetos de traduções de obras de Castro, bem como da elaboração de estudos e textos críticos sobre o mesmo, salientando repetidas vezes a sua influência em Portugal, na América⁷⁹ e também entre alguns italianos. Assim, por exemplo, em carta de 1 de julho de 1910, afirma ter uma «infinitud de versos suyos traducidos» (idem: 167) e tencionar publicar, com Guillermo Valencia, um volume com os mesmos. Pensa escrever um longo estudo e lê-lo num sarau no Ateneo ou na União Ibero-Americana no outono seguinte, «que será al mismo tiempo un homenaje grandioso, digno del primer poeta peninsular» (ibidem). Sempre exaltante, afirma, ecoando outro tópico que viria a ser comum à época, o da «raça latina» de que seria Eugénio de Castro figura tutelar, que

Aquí se siente por Vd. una justa y entusiasta admiración, sobre todo, en el círculo de la juventud intelectual, y en América, según revistas y diarios que continuamente recibo, su nombre es el más admirado y querido de todos los grandes poetas latinos.

De mí nada tengo que decirle: hace muchos años que constituye Vd. una de las tres personas de mi Trinidad literaria, de mis únicas admiraciones sinceras: Eugenio de Castro, Gabriele D'Annunzio y Mauricio Maeterlinck. Fuera de estos tres nombres, nada encuentro en nuestra raza.⁸⁰

Mais assume o almeriense o papel de mediador internacional da obra do português, fazendo menção ao seu contacto privilegiado com Enrico Corradini, Angelo Conti e Angiolo Orvieto, através da sua estreita relação com o jornal italiano *Marzocco* (Florença 1896-1932), onde se difundiriam obras de ambos. Ficamos igualmente a saber que tinha a intenção de

⁷⁹ Assim, em carta de 3 de junho de 1909, destaca: «Cada día vuestro nombre adquiere un prestigio mayor en América, donde no hay una revista que no publique estudios y traducciones sobre Vd.» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 166). E a 17 de setembro de 1916 reitera: «En América hay actualmente un enorme movimiento de admiración hacia Vd., y son infinitos los trabajos, estudios y versiones que diariamente recibo en revistas y folletos» (idem: 169).

⁸⁰ Cabe destacar, ainda a propósito da relação Castro-Villaespesa, um curioso postal que o Visconde de Pindela envia a Castro desde Murcia, a 29 de novembro de 1915, onde podemos ler: «a Villaespesa, no dia seguinte à première do seu colossal drama *La Leona de Castilla*, ouvi a seguinte frase: “Os poetas da actualidade, que eu mais admiro, são: D'Annunzio, Maeterlick e Eugénio de Castro. Calcula o meu orgulho de português e de amigo seu!» Por baixo, no mesmo postal, é o próprio Villaespesa quem escreve: «Querido poeta: nada tengo que añadir, sino un fuerte abrazo de su viejo amigo y admirador desde esta bella tierra oriental, fértil y luminosa como su Coimbra inolvidable, Villaespesa» (EEC-BCUC-15).

organizar um congresso intelectual ibérico, para o qual contaria com o apoio de Benavente, Valle-Inclán, Gómez Carrillo, Unamuno, Altamira, Pérez de Ayala, Trindade Coelho, Carlos Malheiro Dias, Marcelino Mesquita, Abel Botelho, pedindo igualmente o do português. Os elogios que lhe dedica são uma constante, tanto quando lhe pede opinião sobre obras próprias, «para mí la más importante de todas» (idem: 157), como a pretexto de uma viagem de Castro a Espanha: «La juventud se interesa vivamente por Vd. y le admira, sobre todos los poetas ibéricos». A 17 de setembro de 1916, afirma que não esqueceu o «más grande y más sinceramente admirado por mí de los poetas peninsulares» (idem: 169), anunciando a intenção – nunca concretizada – de traduzir também *Sagramor* e *El Anillo de Polícrates* e de fazer uma adaptação teatral de *El hijo pródigo*, concluindo: «No he de quedar tranquilo hasta que no se publique toda su obra».⁸¹

A difusão da fama espanhola de Castro⁸² fica, efetivamente, ligada à mediação de Villaespesa, não surpreendendo que encontremos na biblioteca do português livros dedicados por nomes fundamentais do *modernismo* espanhol que lhe foram próximos (cf. AAVV 1947), como Manuel Machado, que lhe dedica *Poesías* (Madrid, Editora Internacional, s.d.) – «Al altísimo Poeta Eugenio de Castro con la profunda admiración devotísima de Manuel Machado» –, Ramón Pérez de Ayala, que lhe dedica *Las Máscaras* (Madrid, Ed. Saturnio Calleja, 1919) – «Al arte de Eugenio de Castro, icono bizantino en el crepúsculo occidental de Europa, Ayala» – e Juan Ramón, que lhe dedica *Poesías escojidas (1899-1917)* (New York, Hispanic Society of America, 1917) – «A Eugenio de Castro, maestro puro; después de veinte años. Juan Ramón Jiménez».

A propósito deste último, importa recordar que o mesmo reconhece estar «relacionado com los portugueses» e ter conhecido pessoalmente Trindade Coelho, João de Barros e

⁸¹ Sintomática da fama da relação entre Castro e Villaespesa é uma curiosa carta que remete ao português Lusitana Sayal a 2 de novembro de 1932, acompanhada de um recorte de um jornal espanhol, não identificável, com notícia de uma festa celebrada na Embaixada de Portugal, com fotografia da própria – com a legenda «Lusitana Sayal, recitadora portuguesa de la voz de oro» – e ao lado uma grande fotografia com os presentes na festa. Na notícia comenta-se que em Madrid recitou ela Aires, Gil, Feijoo, Villaespesa e Rubén Darío, a 10 de junho. Mas o verdadeiro pretexto desta carta é dar a conhecer a Castro uma entrevista que Villaespesa deu a *Nuevo Mundo*, em recorte anexo, onde se conta dos problemas económicos do espanhol e da hemiplexia que afeta a sua mão direita, «la mano del escritor!». Na carta, Lusitana Sayal pede, servindo de intermediária da família de Villaespesa, a Eugénio de Castro que ajude o espanhol (o que não terá acontecido): «Senhor Dr. Eugénio de Castro, sería possível realizar em Coimbra, com o concurso do Ordeon académico, uma récita, em benefício do grande poeta espanhol? Creio que com a alta influência pessoal e literária de que V. Exa dispõe, sería relativamente fácil e tenho fé em que a crítica situação em que se encontra o glorioso poeta espanhol não pode ser indiferente ao mais glorioso poeta português da atualidade. Por tudo quanto V. Exa possa fazer neste sentido lhe agradeço em nome do grande poeta espanhol e de sua família, de quem tenho a honra de ser amiga» (EEC-BCUC-17).

⁸² Dessa fama é também ilustrativa a carta que envia a Eugénio de Castro Armando Tavares, a partir de Madrid, a 3 de maio de 1910, na qual conta da admiração que por ele sentia Jacinto Benavente, seu primeiro editor em Espanha, como vimos: «Falandó há dias com o Jacinto Benavente, que como sabe é o mais ilustre dramaturgo de Espanha, e num dos mais ilustres de todos os países, ele referiu-se a si e à sua obra com um entusiasmo tão sincero e inteligente que me deu um vivíssimo prazer. Quando no estrangeiro se fala de coisas e pessoas de Portugal, você sabe que não é costume ser nestes termos: fazem-nos justiça... Eu falei ao Benavente nos seus dois últimos poemas, “Constança” e “O Filho Pródigo”, que ele desconhece. Quer você fazer uma boa acção (para si e para ele) mandando-lhos? Ele mora na Calle R. Mocha 20» (EEC-BCUC-18). Em carta de 12 de maio seguinte, confirma a receção dos livros solicitados, contando que os entregara a Benavente.

Pascoaes» (Gullón 1958: 71). Mas é Eugénio de Castro – a par de Guerra Junqueiro – um dos únicos dois nomes portugueses que o poeta de Moguer menciona no seu fundamental *El modernismo. Apuntes de curso* (1953), onde faz a sua própria história do amplo movimento de irrupção da modernidade literária em Espanha. Sabemos igualmente, através de uma carta enviada ao português por Villaespesa, em setembro de 1902, que Juan Ramón enviou as suas *Rimas* a Castro, e no arquivo do autor de *Platero y yo* encontramos efetivamente uma carta assinada pelo português, datada de 4 de outubro seguinte, agradecendo a oferta: «Agradeço muito (...) a cativante oferta das suas (...) tão delicadas *Rimas*, que li com verdadeiro enlevo.» (AZJRJ-Castro-1902)⁸³ Cabe recordar, para justificar o interesse de Juan Ramón por Castro, o ascendente que nessa altura nele exercia Villaespesa.⁸⁴ A prová-lo temos a colaboração daquele em *Vida Nueva*, bem como o postal que recebeu deste último, convidando-o a ir a Madrid «a luchar con él por el modernismo» como recorda o próprio Juan Ramón (1980: 143) no seu «Recuerdo al primer Villaespesa. 1899-1901», publicado em *El Sol* a 10 de maio de 1936: «Villaespesa se considera en todo momento un luchador, la poesía era para él una lucha.»⁸⁵

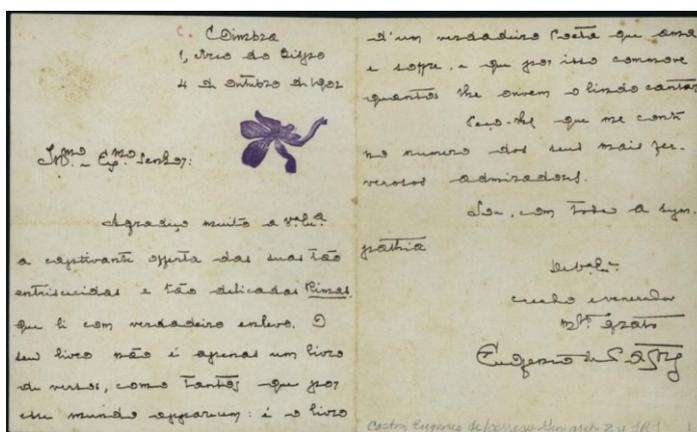


Fig. 22

Carta de Eugénio de Castro a Juan Ramón Jiménez
(4 de outubro de 1902)

[Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer, Espanha].

⁸³ A propósito da relação entre o português e Juan Ramón, Guerrero Ruiz (1998: 178) recorda: «Volvemos al saloncito y me dice [Juan Ramón] que han encontrado estos días en uno de los cajones un paquete de cartas, muy interesantes, que va a enseñarme. Nos sentamos de nuevo junto a la ventana y de su despacho trae un gran paquete de cartas antiguas. Una a una las va viendo y me las da después para que yo las vea. Hay un conjunto interesantísimo de correspondencia desde su adolescencia hasta no hace muchos años. Van saliendo cartas de Rubén Darío, Antonio Machado, Azorín, Villaespesa, Benavente, Sorolla, Emilio Sala, D. Francisco Giner, Manuel B. Cossío, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Eugenio de Castro, Enrique Rodó, García Morales, Moreno Villa, Bergamín, Alfonso Reyes, — mías— y de otros muchos escritores.»

⁸⁴ A este propósito veja-se palavras do próprio Juan Ramón no citado texto (Ramón Jiménez 1980: 145): «Yo no sabía ya bien lo que significaba Villaespesa en mi reciente nueva vida. A veces se me presentaba solo a deshora, rojas como de fiebre las rosetas de tísico que siempre tuvo sin serlo, y, exaltado hasta el frenesí, nos decía cosas como estas: ‘D’Anunnzio llega esta noche, Eugenio de Castro nos espera en el hotel de París.’ Y yo no sé, no recuerdo si lo creíamos o no, pero condescendíamos con él y lo acompañábamos.»

⁸⁵ Villaespesa contava, importa sublinhá-lo, com o apoio de Rubén Darío. O postal a que se refere Juan Ramón Jiménez vinha, com efeito, assinado pelo nicaraguense: «¡Rubén Darío! ¡Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de estraños espejismos y ecos májicos. (...) todo vibraba con el nombre de Rubén Darío. (...) Yo modernista, yo llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío; yo dieciocho años y el mundo por delante (...) ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso!» (idem: 143).

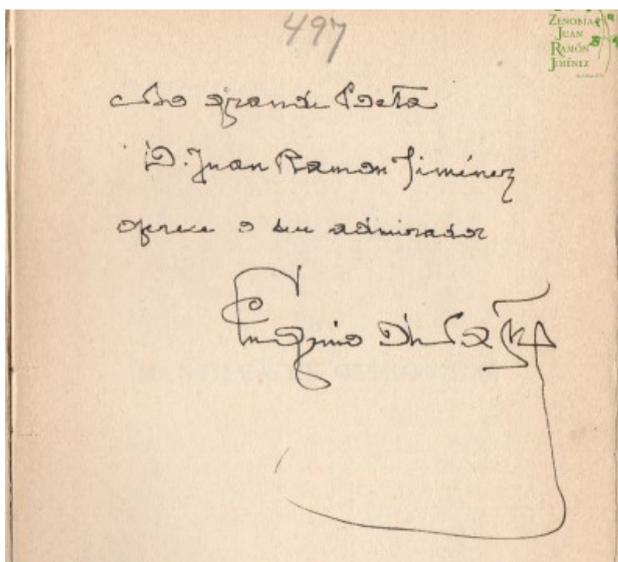


Fig. 23
Dedicatória de Eugénio de Castro a Juan Ramón
Jiménez (*A Mantilha de Medronhos*, 1923)
[Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer,
Espanha].

Relacionando-se assim com Villaespesa e Darío, o jovem Juan Ramón Jiménez, então um dos «abanderados de un modernismo de combate» (Orta Carrique 2015: 69-81), emerge no círculo do *modernismo* espanhol e fica a conhecer, através de revistas ibero-americanas que o primeiro lhe dá a conhecer, nomes como Casal, Asunción Silva, Nájera, Lugones, Valencia, Jaimes Freyre, Nervo, Díaz, «y siempre Rubén Darío, Rubén Darío, Rubén Darío» (idem: 144).

Da proximidade dessa relação é exemplo paradigmático o facto de o autor de *Espacio* ter delegado a publicação de *Almas de violeta* e *Ninfeas* em Villaespesa. Também elucidativa do empenho de Juan Ramón Jiménez na

difusão do *modernismo* e do simbolismo internacional é a fundação da revista *Helios*, em conjunto com Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala e Pedro González-Blanco, onde se publicam alguns dos mais emblemáticos poemas de Darío, como «Oda a Roosevelt» e «Alma Española», num período em que, indo a França, conhece em primeira mão Juan Ramón livros de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Corbière ou Baudelaire.

O nome de Castro ganharia rapidamente destaque na órbita do autor de *Platero y yo*. Na verdade, numa das primeiras interações com Darío, pede-lhe *Los raros*⁸⁶ e a sua *Helios* publica um texto extremamente elogioso sobre a *Belkiss* do português, da autoria de Ángel Guerra, em fevereiro de 1904, destacando a sua modernidade e exaltando o seu sucesso internacional. Na biblioteca de Juan Ramón encontramos ainda a antologia de poesia portuguesa – onde Eugénio de Castro é o autor mais representado – de Enrique Díez-Canedo, *Del cercano ajeno. Versiones poéticas* (1907), com dedicatória do antologador e um selo na capa onde se lê «leído / Juan R. Jiménez», com vários comentários à margem dos poemas feitos pela sua mão («Bellísima», «Muy bella de forma», «Muy bella», «Admirable»).

⁸⁶ Sabemo-lo por uma das primeiras cartas do espanhol a Darío, de fevereiro de 1903: «Quisiera que me dijese usted donde podría encontrar *Los raros*; aquí en las librerías no lo tiene» (Ghiraldo 1943: 34).

Encontramos igualmente monografias de Eugénio de Castro na sua biblioteca, como *O Rei Galaor* (comprado por Juan Ramón e Zenobia em Portugal, em 1919), *A Mantilha de Medronhos* (1923), com dedicatória do português – «Ao grande poeta D. Juan Ramón Jiménez oferece o seu admirador Eugénio de Castro» –, livro de que consta o soneto «Granada» que dedica ao espanhol, na sequência da sua participação nas homenagens que se lhe fizeram em Madrid, em 1922 e 1923, a que nos referiremos adiante.⁸⁷ Encontramos ainda *Depois da Ceifa* (1901), *Silva* (1911, 2ª edição), *Belkiss* (1919, 2ª edição) e *Camafeus Romanos* (1921). São dados de abundância suficiente para relevarmos o efetivo interesse que por ele sentiu Juan Ramón, mesmo que viesse a desmenti-lo, a 7 de março de 1954, em carta enviada de San Juan, em Porto Rico, a John M. Fein, da Duke University –

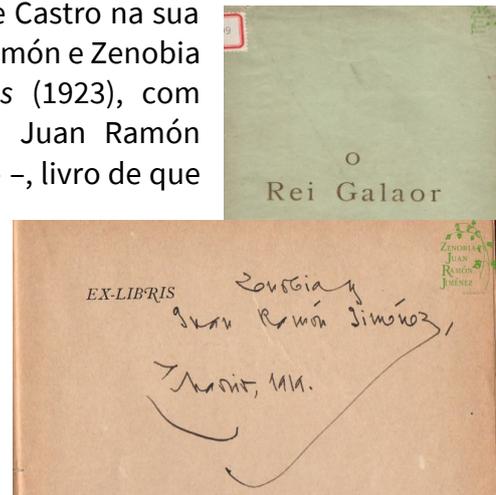


Fig. 24
Exemplar de *O Rei Galaor* comprado por Juan Ramón Jiménez e Zenobia (Portugal, 1919) [Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer, Espanha].

No, his work did not have much influence on contemporary Spanish American poets either. I can honestly say that none of his poems left a lasting impression on me. He was too ornate, pedantic and vacuous, although as a true follower of the Parnassian school, he was particularly careful of form, perhaps excessively so. Doubtless Unamuno made no mistake in praising “Constança”

–, em consonância, aliás, com sua incursão pela «poesia pura» e com a recusa do ornamentismo da sua primeira fase *modernista* (cf. Del Olmo Iturriarte 2009). Nessa carta, à guarda do Arquivo Juan Ramón Jiménez da Universidade de Porto Rico, em Río Piedras, conta Juan Ramón que «The first time I ever heard of Eugenio de Castro was because of Rubén Darío’s poem “El reino interior”, in “Prosas profanas”, dedicated to him» (AJRJ-UPRRP-BOX1933-7 de março de 1954), destacando o papel de mediação de Vilaespesa. Conta igualmente que «I sent Eugenio de Castro one of my first books “Rimas” at Vilaespesa’s suggestion. (...) At the time, E. de C. sent me his thanks in a letter. (...) He and Unamuno were great friends.» Concorda também com este último na avaliação elogiosa de *Constança*: «Unamuno wrote in high praise of the poem “Constança” and was no doubt right in doing so.» Embora recusando a filiação na poesia de Castro, e confirmando outrossim as asseverações em sentido contrário de Duque (1984) e Álvarez (2010: 120), certo é que o Juan Ramón Jiménez de «Vino, primero, pura» (*Eternidades*, 1918) se referiu, como vimos, ao português como «Maestro Puro». nesse mesmo ano. Nessa mesma altura escrevia Castro «Presumida», poema que surgiria em *Cravos de Papel* (1922) e que é uma clara paráfrase do

⁸⁷ Na sequência da ida de Castro a Madrid para estas cerimónias, acompanhado pela filha Mafalda, Juan Ramón Jiménez enviou a esta um ramo de rosas, conforme testemunha a carta que a própria lhe envia de Bordéus, a 26 de abril de 1923: «De Bordeaux onde cheguei anteontem, apresso-me a agradecer a V. Excias. a gentileza com que tão amavelmente me distinguiram, oferecendo-me as lindas rosas que recebi poucas horas antes de deixar a encantadora cidade de Madrid. Com os mais vivos agradecimentos, creiam sinceramente grata, a Mafalda de Castro» (AZRJ-Mafalda de Castro-7 de março de 1954).

poema de Juan Ramón, como veremos adiante, salientando afinal a efetividade da relação entre os dois poetas.

Mr. John M. Fein,
Duke University,
Durham, N.C.

Dear Mr. Fein:

My husband dictates the following reply to yours of April 3d, and I send it on to you after translating it into English, at his request, on the very slim chance that you do not understand Spanish:

"The first time I ever heard of Eugenio de Castro was because of Ruben Dario's poem "El reino interior", in "Prosas profanas", dedicated to him. It is not true that Eugenio de Castro's work had much influence in Spain. Villasespa was an agent of sorts for Portuguese, Italian and Spanish American poets (not French) in Spain. I sent Eugenio de Castro one of my first books "Rimas" at Villasespa's suggestion. (Do tell me how this copy fell into your hands in 1948). At the time, E.de C. sent me his thanks in a letter, a copy of which I enclose, although I do not think it can add much to your files. He and Unamuno were great friends. Coimbra and Salamanca universities are very near each other, as you know, and the Portuguese poet came to Salamanca on various occasions. Unamuno wrote in high praise of the poem "Costanza" and was no doubt right in doing so. In later years E. de C. also came to Madrid with his charming daughter Mafalda. (Enclosed copy of a letter from her on departure). On his return to Portugal from Spain and already on his "down-hill" way, he published a book of poems, very inferior to those previously published by him, in which he was kind enough to dedicate a sonnet on Granada to me. (I do not send you a copy because I do not have it here but you will easily find it).

No, his work did not have much influence on contemporary Spanish American poets either. I can honestly say that none of his poems left a lasting impression on me. He was too ornate, pedantic and vacuous, although as a true follower of the Parnassian school, he was particularly careful of form, perhaps excessively so. Doubtless Unamuno made no mistake in praising "Costanza". In Spain the Parnassians had much less influence than the symbolists.

In fact Villasespa did more on behalf of E.de C. than anyone else and as Villasespa was soon lost in the commonplace, few people were interested in his criticism. The Portuguese poets who really influenced Spanish writers were Guerra Junqueiro and Teixeira de Pascoais (the former of the late romantic generation and the latter a modernist).

You are no doubt familiar with the criticism of Miguel de Unamuno in "Por tierras de Portugal y de España", of Rubén Darío in "Los raros" and of F.G. Bell in "Portuguese literature".

Hoping this letter has not lost much in translation,
Yours truly

Box 1933, University, Río Piedras, P.R.
Hato Rey, March 7th, 1954.

Fig. 25
Carta de Juan Ramón Jiménez a John M. Fein (7 de março de 1954, Porto Rico)
[Arquivo Juan Ramón Jiménez, Universidade de Porto Rico – Río Piedras].

A celebridade de Castro em Espanha estava lançada. Publicado em maio de 1907 com «Lasciate», na tradução de Manuel S. Pichardo, por *El Nuevo Mercurio*, revista de Enrique Gómez Carrillo editada em Barcelona e dirigida desde Paris, que emulava assumidamente o *Mercure de France*, nos *Juegos Florales* de Salamanca de 1909 foi o português convidado para a presidência do júri lusitano⁸⁸ e na década seguinte um outro relevante mediador entraria na órbita da difusão da sua obra em castelhano: González Olmedilla, autor que faz a transição do *modernismo* para o *ultraísmo*, secretário da secção de literatura do Ateneo

⁸⁸ Em *El Álbum Ibero-americano* de Madrid, em cujo número 19 de 22 de maio de 1906 se publicara já «Las hilanderas» de Castro, a 30 de setembro de 1909, no número 36, far-se-ia eco do evento, recordando Gimeno de Flaquer (1909: 422) que nele estava «sosteniendo (...) la gloriosa bandera de Camões el talentado portugués Eugénio de Castro», contando-se no mesmo artigo que a secção espanhola foi conquistada por Salvador Rueda.

de Madrid, com o qual manteve o português relação epistolar entre 1913 e 1922. A primeira carta, datada de 2 de janeiro de 1913, enviada de Madrid, é extremamente elogiosa e revela o plano de traduzir

Al genial poeta latino Eugenio de Castro (...)

Admirado Maestro:

De tiempos antiguos, desde que publicasteis “Salomé e outros poemas”, siento profunda admiración por vuestra obra. (...) De vuestra grandeza de poeta prócer, espero que me complacerá en todo y que me honrará con su correspondencia epistolar el vate latino Eugenio de Castro (...) Yo quisiera demostrar a mis compatriotas la devoción que siento por vuestra gigantesca obra, publicando una traducción de cualquiera de los libros que no estén vertidos al castellano (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 434)

Com efeito, em 1913, surgirá a sua versão de *El rey Galaor*, a propósito da qual enceta uma intensa polémica com Francisco Villaespesa, documentada logo a 29 de janeiro de 1913, em carta em que denuncia a intenção deste de estreitar o texto do português nos teatros madrilenos em nome próprio. Essa rivalidade durará pelo menos até 1922. A 24 de janeiro desse ano, escreve González Olmedilla ao português:

Ahora, voy a ponerme a trabajar en la versión de *Belkiss*, que ha de hacerse muy difícil, por encontrarme con una traducción excelente del Sr. Berisso, con el que forzosamente he de coincidir en ocasiones si quiero hacerlo bien. No puedo decir otro tanto de las versiones del Sr. Villaespesa, que he tenido necesidad de consultar para algunos poemas de *Silva* e *Interlunio* y *Oaristos*, pues distan mucho, a mi juicio, del espíritu que infundió V. E. en el original (idem: 442).

No prólogo à sua tradução do poema de Castro, publicada pela Imprenta Artística Española de Madrid, explana González Olmedilla (1913: 3) a sua admiração por Castro:

Yo que, actualmente, me enorgullezco, ya que no de otra cosa, de «saber admirar lo admirable», cuando, hace años, leí *O Rey Galaor* [sic], contraí con mi conciencia artística el deber de rendir, tarde o temprano, la pleitesía de mi admiración, de un modo fehaciente, a Eugenio de Castro, quien, después de Dios -quiero decir de Shakespeare- había logrado crear una obra trágica digna de colocarse, por la grandeza de su concepción, por la honda filosofía de sus imágenes, por la clarividente pintura de sus personajes, por la poesía -tierna, a veces, y a veces, exaltada- de sus parlamentos; digna de colocarse, vuelvo a escribir, al lado del *King Lear* del inmenso dramaturgo inglés. (...) En mi opinión, Eugenio de Castro es, de los poetas actuales de la raza latina, el único de nuestra Península que, con Guerra Junqueiro, puede

colocar orgullosa su ejecutoria de poeta junto a las de D'Annunzio, Maeterlinck y Rubén Darío

Segue-se depois a alusão ao plágio de Villaespesa:

Como un deber de amor al genio y de agradecimiento por las emociones sentidas leyendo *O Rey Galaor*, me he decidido a dar al público esta humilde traducción española en estos tristes tiempos, en los que una crítica mediocre, a más de prodigar el dictado de genial a todo el que escribe, ve impasible como algunos poetas se apropian las más hermosas concepciones de los más grandes escritores extranjeros, y de no pocos compatriotas de obscura fama, para darlas impunemente como originales a este pobre público español, falto de una crítica sincera y abnegada (idem: 4).

Cabe sublinhar, com efeito, que a versão de Villaespesa aparecida em Madrid em 1912, subintitulada *Tragedia en tres actos y en verso*, merecera a denúncia de González Olmedilla, em carta de 29 de janeiro de 1913:

Le agradecería mucho me indicase la forma legal de dar al público una traducción de *O Rey Galaor*, porque yo a estas horas estoy confundido, pues mientras Villaespesa trata de estrenar la obra de V. bajo su nombre, otros me dicen que el Sr. Dn. Rosas, tiene la propiedad de todas las obras de V. para traducirlas (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 435).

Voltaria ao tema o espanhol nas «Notas al ensayo» da edição espanhola de *Oaristos e Horas* que publicou na Editorial Castilla: «(...) “El Rey Galaor”, traducción perifrástica de Francisco Villaespesa, quien, negligentemente, la publicó como obra propia, inspirada en un poema de Eugenio de Castro» (González Olmedilla 1922: XXXVIII).

O «arranjo cénico» de Villaespesa, que teria sido representado já em 1905 no Teatro Español de Madrid pela companhia do ator Francisco Villagómez, caso o não tivesse impedido a intervenção do próprio González Olmedilla (cf. Bermúdez 1959), e conforme conta nas suas memórias Rafael Cansinos Assens (1996 III: 354-355), teve eco polémico na imprensa da época. A 1 de março de 1913, *El Mentidero* satiriza a situação, troçando do empenho justiceiro de González Olmedilla. *El Heraldo de Madrid*, no día 13 do mesmo mês, citando *El Liberal* e *El Mundo*, noticia o escândalo, elogiando amplamente Castro: «Eugenio de Castro, a los cuarenta y cinco años es, como cada uno de ellos una cumbre, y acaso más que todos, una síntesis de idioma y raza» (Marchena 1913: 3).

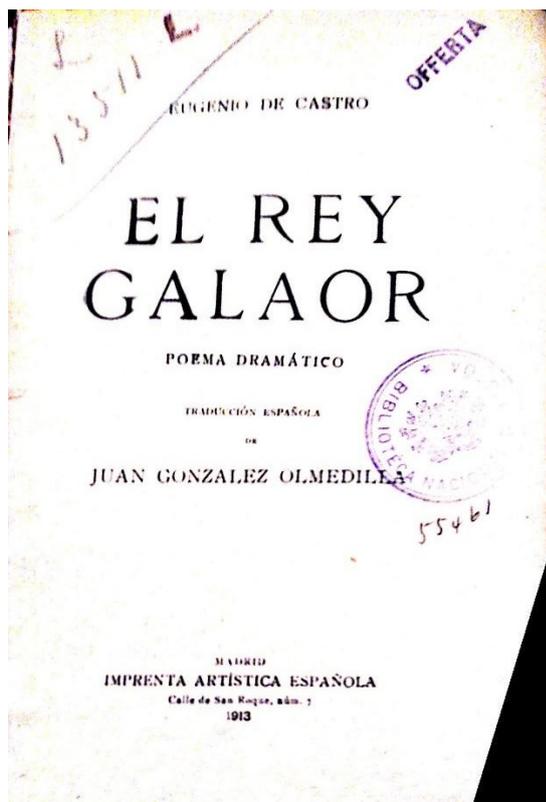


Fig. 26
El rey Galaor de Eugénio de Castro (trad. Juan González Olmedilla, 1913) [Biblioteca Nacional de Portugal].

A *Revista de Bellas Artes* publica na mesma altura uma nota assinada por I. U. de Pujana que satiriza o episódio:

Apurado el suplantador ante los acontecimientos, hubo de enviar a un fiel cofrade y amigo al de Olmedilla. Dicho cofrade, armado de pistola y ayudado por un gesto grotesco digno de mejor escena, trató de intimidar al de Olmedilla, para lograr no hiciese pública su traducción. Le amenazó; pero sus exigencias no dieron el resultado apetecido; antes, por el contrario, tropezó con su intransigencia. Entonces el intermediario se guardó la pistola prudentemente y recurrió a su arma favorita: el sable. - ¡Touché! - exclamó al fin tras un juego ligero y habilidoso... Y dando la mano al que antes era su enemigo le juró no intervenir más en el asunto (citado por Álvarez 2010: 110).

E a este plágio reagiria o próprio Eugénio de Castro em entrevista a César González-Ruano (1928: 65-66), publicada em *Un español en Portugal*:

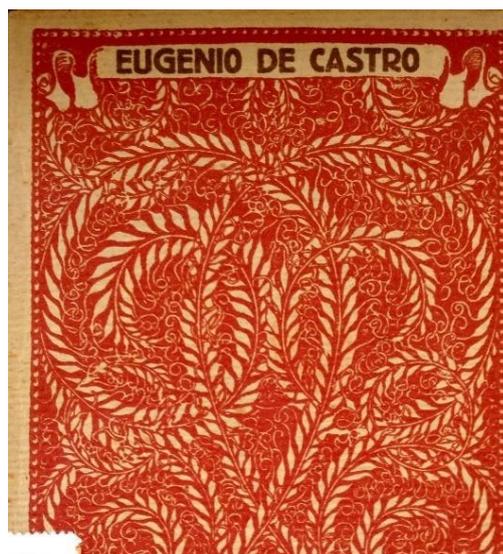


Fig. 27
Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas de Eugénio de Castro (Cervantes, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha].

- Aquello de Villaespesa -me dice Castro- fue lo más divertido que puede suceder en cuestión de plagios. Cuando lo supe no quería dar crédito a lo que veía con mis propios ojos: *El rey Galaor*, por Francisco Villaespesa. Repasé el texto una y mil veces. Era una mediana traducción de mi obra. Fue un plagio, a fuerza de escandaloso, inocente y hasta simpático. En Portugal ya era bien conocido *El rey Galaor*, y faltaba la traducción española, Villaespesa la hizo, olvidándose de poner mi nombre.

Certo é que, apesar da polémica, em 1915 seria publicada uma nova edição da versão de Villaespesa nos mesmos termos, pela Sociedad de Autores de Madrid. Quanto a Juan González Olmedilla, publicaria também *El hijo pródigo* em

Por esos mundos, em 1913, que lera já no Ateneo de Madrid no mesmo ano, conforme testemunha a introdução assinada pela Editorial Cervantes à antologia da obra de Eugénio de Castro, *Las mejores poesias (líricas) de los mejores poetas*, publicada em 1922 em Barcelona, com traduções do próprio, de Francisco Maristany, Francisco Villaespesa e Andrés González-Blanco.



Fig. 28
Obras de Eugénio de Castro, vol. I [Oaristos, Horas] (trad. Juan González Olmedilla, 1922)
 [Biblioteca Nacional de Espanha].

O culminar da atividade de González Olmedilla como tradutor de Eugénio de Castro dá-se em 1922, com a publicação do primeiro volume das *Obras poéticas* do português pela Editorial Castilla de Madrid, que reúne *Oaristos* e *Horas*, numa luxuosa edição com ilustrações de Juan José García, edição que mereceria críticas em publicações como *El Imparcial*, *España* ou *Cosmópolis* e em cujo «Ensayo del Traductor» compara a propensão ruptural de Castro à ação de Darío no universo da língua espanhola:

leyendo estos párrafos transcritos, los lectores españoles recordarán las luchas sostenidas por nuestro Rubén Darío -que tanto debe al genio innovador de Eugenio de Castro- sus amarguras, su fe cierta en el triunfo y, finalmente, la enorme influencia renovadora que en la forma y en la esencia de nuestra estética ha ejercido el preclaro esfuerzo del cantor de la Vida y de la Esperanza, de los Cisnes y de los Centauros (González Olmedilla 1922: XXVIII).

De novo, o nome do nicaraguense surge associado ao português, confirmando o peso da sua precoce leitura de Castro para o destino da sua difusão espanhola.

6.2.2. EUGÉNIO DE CASTRO E MIGUEL DE UNAMUNO

No contexto da mencionada leitura de González Olmedilla no Ateneo, em 1913, surge um outro nome que viria a ser absolutamente fulcral para a difusão espanhola de Eugénio de Castro, como observou Fein (1958: 559).⁸⁹ Nessa ocasião, leu o tradutor de *O Filho Pródigo* uma carta de Miguel de Unamuno datada de 30 de março desse mesmo ano – «Con tanta urgencia me pide usted, amigo mío, que le escriba algo sobre mi amigo el gran poeta portugués Eugenio de Castro y en especial sobre su poema *O filho pródigo* (...)» –, carta essa novamente citada pelo português na introdução à edição do poema do sétimo volume das suas *Obras Poéticas* (1931) e que aparecera na *Revista de Bellas Artes* de Madrid em 1913. As palavras de Unamuno (1931, VII: 82), elogiosas –

Poco ha añadido Castro a la parábola evangélica, pero ese poco la convierte en historia viva. Lo de hacer que el hijo pródigo vaya a las rodillas y el regazo de su padre de manos de la amante y amada que le esperó siempre, que salió todas las noches al relente para esperarle, es de una profunda intuición poética, y es, además, muy portugués

–, revelam uma admiração particularmente relevante, como observou Álvarez (2010: 110), num autor que tão acerrimamente atacou o *modernismo* coevo. É bem sabido o papel tutelar do bilbaíno como figura intelectual amplamente respeitada,⁹⁰ pelo que não surpreende o ensejo de González Olmedilla de contar com as suas palavras na apresentação pública do português, assim como não surpreende que ao mesmo façam alusão dois outros tradutores do mesmo, Samuel López, que a 19 de junho de 1909 conta a Castro que Unamuno lhe comentara com enorme entusiasmo *Constança*, e Rogelio Buendía, que em *Lusitania. Viaje por un país romántico* (1920: 76), a propósito do seu apreço pelo português, conta que «Fue un amigo nuestro, que ama a Portugal, quien nos hizo conocer al poeta más lírico de todos los actuales líricos lusitanos. Aquel amigo nos dio a leer *Constança*.»

De tais palavras se depreende facilmente a particular sedução que sobre Unamuno exerceu a referida obra de Castro, justificável em boa medida pela sua temática nacional, que em parte o obrigou a corrigir a sua visão sobre a poesia do português – inicialmente despectiva – ao encontrar nele o lastro de uma portugalidade sempre exaltada pela sua consabida

⁸⁹ Sobre a centralidade simbólica de Miguel de Unamuno como figura intelectual no seu tempo, veja-se Roberts (2007).

⁹⁰ Veja-se, a título de exemplo, a carta que lhe envia Enrique Gómez Carrillo, um autor tão próximo de Rubén Darío: «Una voz como la de V. puede, en ese púlpito, influir de un modo intenso en el desarrollo intelectual del nuevo mundo. Yo he creído siempre que el único que por sus tendencias, por su método, por su amplitud de criterio y por su internacionalismo podría unir bajo su mando o mejor dicho bajo su bandera las fuerzas dispersas e indisciplinadas de la juventud que escribe en español, es V.» (citado por Maíz 2005: 376). No mesmo sentido, veja-se uma outra carta que lhe envia Max Grillo, colombiano que tem, como vimos, relação com Castro: «Lo considero llamado a influir, cual ningún otro pensador español visible, en la renovación de su patria y en el desarrollo de las relaciones comprensivas y útiles de España con los pueblos americanos» (carta publicada em *Trofeos*, nº 6, a 1 de fevereiro de 1907, p. 168).

lusofilia.⁹¹ Unamuno, que a 17 de novembro de 1906 enviara já uma carta a Azorín onde afirma que «Vale la pena conocer a Junqueiro, a Castro, a Oliveira» (BNECMUA-Mss/23083/26), manteria na verdade uma longa e intensa relação de amizade com Eugénio de Castro, fulcral para o fortalecimento da admiração mútua, como notou García Morejón (1971: 392), da qual há registos que abrangem mais de 30 anos, compreendendo todo o período de afirmação do português em terras de Espanha, desde os inícios do século XX até ao emblemático e trágico ano de 1936, que foi também o da morte do bilbaíno. Conservam-se seis dezenas de cartas entre ambos, número que faz de Eugénio de Castro o português com mais intensa relação epistolar com Unamuno. Cruzando as cartas que enviou ao espanhol, publicadas por Marcos de Dios (1978), com as de sentido inverso, reproduzidas no seu epistolário hispânico editado por Álvarez e Sáez Delgado (2006), verificamos que o primeiro dos muitos encontros pessoais entre ambos ocorreu antes de 10 de maio de 1904: «Da sua curta visita a esta cidade, conservo, com a máxima franqueza o digo, as mais agradáveis recordações, e vivamente me felicito por ter estreitado relações de amizade com V. Exa. que eu tanto admirava pela força, originalidade e brilho do seu talento» (Marcos de Dios 1978: 90).

As cartas do português dão o acabado testemunho do seu apreço por Unamuno e por Espanha. A 22 de outubro de 1904 afirma:

Na França e na Bélgica vi lindas terras, belos monumentos e paisagens deliciosas, mas ao regressar, perguntado por um amigo sobre a cidade d'onde eu trouxera mais vivas e fundas impressões, respondi sem hesitar: - Salamanca!. E disse a verdade, e a verdade é que morro d'amores por essa tão acolhedora e tão característica Salamanca, onde hei-de voltar sempre que possa e onde hei-de levar muitos dos meus amigos (idem: 91).

Conta, na mesma missiva, que «Actualmente estou escrevendo um livro que provavelmente se intitulará *Terras d'Hespanha* e que há-de ter os seguintes capítulos: I Salamanca, II Córdoba, III Granada, IV Málaga, V Sevilha, VI Tuy, VII Vigo, VIII Pontevedra, IX Santiago, X La Coruña, XI Orense, XII Burgos». Tal livro, embora nunca materializado neste formato, acabaria por ser em certa medida concretizado em *A Mantilha de Medronhos* (1923), volvidos mais de vinte anos, título onde dedicará um dos sonetos a Unamuno. O bilbaíno, por seu turno, como sabemos, apenas sete anos mais tarde trará a lume o seu *Por tierras de Portugal y España*, respondendo desse modo com igual paixão ibérica ao ensejo do português, o qual, reiterando-a, a 22 de março de 1905, em carta em que pede a Unamuno que medeie a oferta daquele seu livro a Alfonso XIII, a propósito de cujo elogio do bilbaíno enviara já agradecimento em carta do dia 11 de março anterior, afirma: «Estou com fome e sede de Hespanha, d'esse lindo e inconfundível paiz, pelo qual me sinto cada vez mais apaixonado» (idem: 95).

⁹¹ Essa lusofilia era reconhecida entre os seus conterrâneos. González-Ruano (2002: 25) cita e subscreve, neste horizonte, palavras de Vivanco que apontam nesse sentido: «me ha dado muchas veces la impresión de que Unamuno es el mejor poeta portugués traducido al mejor castellano, al más áspero y exigente castellano de su tiempo.»

Por cartas subsequentes temos notícias de encontros vários, da intermediação de Castro para que se publicasse *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) por França Amado, ecos dos avanços políticos da época, até à revolta republicana e ao início da Guerra Civil em 1936, notícias de avanços no campo das obras de ambos, com dedicatórias também mútuas, com destaque para *A Sombra do Quadrante* (1906), trocas de palavras afetuosas e elogios literários, destacando Castro, a 21 de março de 1911, na senda da publicação de *Por tierras de Portugal y España*, que abre com texto a si dedicado, o ensaísmo unamuniano: «Como *essayiste* (creio que a palavra está geralmente adoptada), o meu Amigo não tem competidor na actualidade, e se os seus inimigos lhe quiserem opor alguns rivaes, terão de ir buscar os nomes de Montaigne e La Bruyère» (idem: 107).

Seguem-se notícias da circunstância republicana em Portugal, num ambiente fortemente politizado, «tristes dias» nos termos de Castro, em que os «jornais portugueses só rara e fugitivamente se ocupam de assumptos literários e artísticos». Segue-se outrossim a tenção de Castro de apoiar a divulgação de *Rosario de Sonetos Líricos* (1911) em Portugal, recomendando a Unamuno que envie o livro a Joaquim Costa, Albino Forjaz de Sampaio, Carlos Malheiro Dias e Júlio Brandão, entre outros, e anunciando que intervirá com tal fito junto de jornais como o *Primeiro de Janeiro*, o *Diário de Notícias* ou a *Ilustração Portuguesa*. A 17 de maio de 1928 pede Castro a Unamuno autorização para publicar o seu texto sobre *Constança* como prefácio à edição do volume correspondente nas suas *Obras Poéticas*, o que viria de facto a acontecer. Em pleno exílio do bilbaíno em Hendaya, Castro escreve-lhe uma emotiva missiva, particularmente significativa se atendermos ao conhecido conservadorismo político do português:

Neste primeiro dia do novo ano de 1929, não quero deixar de lhe dizer que me lembro sempre da sua pessoa, a quem voto a mais enternecida estima, e do seu espírito, pelo qual tenho a maior consideração.

Não lhe faltarão agora, no exílio, as saudações dos amigos ausentes, entre os quais serei talvez o mais insignificante, mas, em compensação, dos mais fieis (idem: 111).

A 20 de setembro de 1934 envia o português três cartas a Unamuno, a propósito da homenagem que lhe prestaria a Universidade de Salamanca por ocasião da jubilação do bilbaíno, agradecendo nelas a distinção que no contexto da cerimónia se lhe fará como doutor *honoris causa* e recordando uma visita a Unamuno durante o mencionado exílio: «Há quase cinco anos que eu visitei o meu Amigo no seu exílio, em Hendaya. Lembra-se? Quem me dera, quem nos dera estar nesse tempo! não é verdade?» (idem: 117).

Na biblioteca de Unamuno, por sua vez, há quinze livros do português, *Sagramor*, *O Rei Galaor*, *Belkiss* (na tradução de Berisso), *Constança*, *Poesias Escolhidas*, *A Sombra do Quadrante*, *Anel de Polícrates*, *A Fonte do Sátiro*, *O Filho Pródigo*, *Constanza* (na tradução de Francisco Maldonado, que lho ofereceu e dedicou), *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis*, *Canções Desta Negra Vida*, *A Tentação de São Macário*, o primeiro volume das suas *Obras poéticas* (na tradução de González Olmedilla, que lho ofereceu e dedicou) e *A Mantilha de Medronhos*, a maior parte dos quais oferecidos por Castro com dedicatória. Do apreço literário de Unamuno pelo português são igualmente prova os poemas manuscritos que lhe enviou, em particular «¡Duerme, alma mía! (Canción de cuna)», que publicaria mais tarde em *La Publicidad* de Barcelona, a 19 de agosto de 1906, com algumas alterações, bem como dois sonetos num postal enviado de Salamanca, a 29 de novembro de 1910, entre os quais «Portugal», que reuniria com variantes nas suas obras completas.



Fig. 29
Dedicatória de *A Sombra do Quadrante* (1906)
de Eugénio de Castro a Miguel de Unamuno
[Casa-Museo Unamuno, Salamanca].

Porém, é indubitável que a admiração de Unamuno por Castro resulta em larga medida do apreço por *Constança*, conforme se compreende logo pela primeira carta que lhe envia, a 29 de fevereiro de 1903, a tal ponto que adensa no espanhol a sua condescendência, primeiro, em relação à obra do português, dirigida fundamentalmente a *Poesias Escolhidas* (1902), poeta que recusara tangencialmente na sua dimensão mais radicalmente *novista* e tão avessa aos princípios do autor de *Niebla*, conforme demonstra o seu repúdio por *Belkiss* (1894) expresso na mesma carta, o autêntico livro-guru dos *modernistas* ibero-americanos, até conquistar a sua genuína admiração, depois, por uma vertente castriana de temática mais nacional e perfil mais clássico, que encontrou em *Constança* (1900) um esteio indefetível de harmonia entre ambos os credos poéticos,⁹² embora estendesse a admiração também a *O Filho Pródigo* (1910), talvez por abordar um tema bíblico afim das suas preocupações religiosas, como notou Álvarez (2006: 19).

⁹² A admiração de Unamuno por Castro fica patente no discurso proferido nos Juegos Florales de Salamanca de 1905, onde o português marcou presença: «Algo inesperado hay en esta fiesta, y es la concurrencia a ella del gran poeta portugués D. Eugenio de Castro. La primera noticia que tuve de Castro fue por la traducción de su poema *Belkiss*, publicado en la Argentina, es decir que conocía a un poeta que canta aquí, en la vecina Coimbra, después de pasear por el continente americano; eso mismo tiene que suceder con los autores españoles, serán conocidas y estimadas sus obras cuando vengán impuestas por países extraños. Luego leí sus poesías en portugués, a orillas del Mondego, junto a ese río cantado por Camoens, cuyas aguas parecen arrastrar aún las lágrimas de Inés de Castro. Entonces comprendí como había podido aquel gran poeta llegar a un grado tal de sublimidad. He hablado después muchas veces con Eugenio de Castro de la leyenda ibérica, recordando las glorias de las dos naciones y las empresas que juntas realizaron. (...) Portugal y España son dos pueblos que no se conocen. Nosotros les damos la espalda, y ellos nos pagan con la misma moneda; el desdén con el desdén. Estos dos pueblos deben de comunicarse, se han hecho para vivir juntos. Ellos tienen carne, y nosotros tenemos hueso y viejo. (...) dos pueblos que deben amarse y para amarse deben conocerse.» (Unamuno 9 de outubro de 1905: 7).

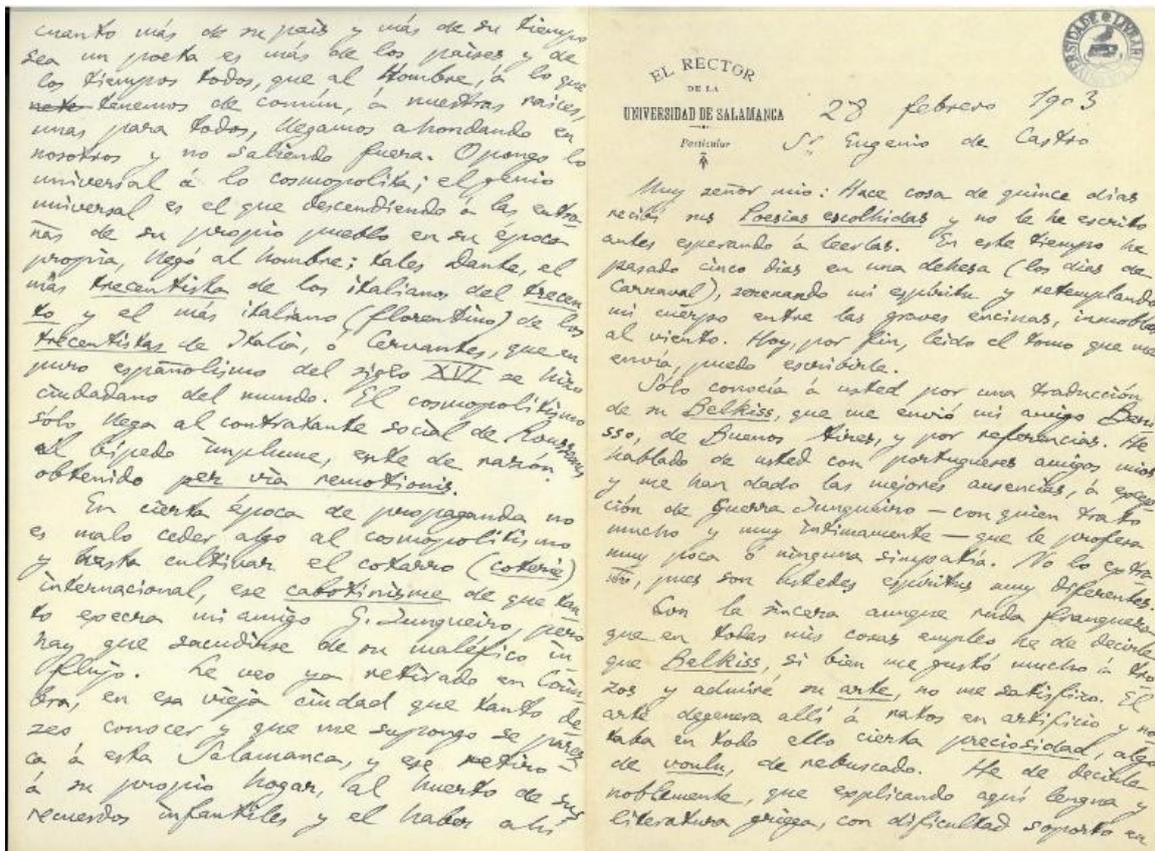


Fig. 30
 Carta de Miguel de Unamuno a Eugénio de Castro (Salamanca, 28 de fevereiro de 1903)
 [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

Certo é que em 1907, no capítulo VIII do ensaio *Vida de Don Quijote y Sancho*, inclui já Unamuno (1914: 154) versos de Sagramor (1895) –

Eu sou a glória, génio jocundo
 De radioso país solar;
 Serás o poeta maior do mundo...

...

Dizem que o mundo deve acabar

– como ilustração da sua reflexão acerca da efemeridade da fama, conforme anunciava, aliás, em cartas ao português datadas de 28 de fevereiro de 1903 e 20 de fevereiro de 1905. Unamuno voltaria a referir-se a Castro no ensaio «Literatura portuguesa contemporânea» (1907), dedicando igualmente à sua obra poética, e muito em particular a *Constança*, o estudo que abre *Por tierras de Portugal y España*, publicado em 1911, como vimos, e escrito também em 1907 (ano em que surge uma primeira versão do texto no *El Cojo Ilustrado* de

Caracas, a que se seguiu uma reprodução, dois anos volvidos, em *La Nación* de Buenos Aires).⁹³

A propósito de *Constanza*, em diversas cartas refere Unamuno a sua admiração pelo poema, chegando mesmo a comentar a intenção de traduzir o volume de Castro:

Constanza [...] es, sin duda, lo mejor de usted. Hay en ellas calor de humanidad – que en otras cosas de usted falta – y un ritmo interior, de pensamiento y no de forma, fluyente y continuo. A ratos me recuerda a Leopardi. *Constanza* es algo hondo y alto a la vez, con raíces profundas y frutos jugosos.

He releído su *Constanza* y cada vez me gusta más. Tal vez algún día tenga ocasión de explicarle el encanto que se desprende de ese hermoso poema, tan hondamente portugués y, por ello, el más universal de los de usted.

De lo que estoy cada día más encantado es de su *Constanza*. Voy a intentar traducirlo (Unamuno apud Álvarez e Sáez Delgado 2006: 184, 188, 190).

Essa admiração resulta, em boa medida, da sua temática nacional, tão afim das pretensões do próprio Unamuno, que se impunha contra o «galicismo» do *modernismo* hispânico: «*Constanza* es su obra más profundamente portuguesa, aquella en que su alma ha conseguido vibrar más al unísono con el alma de su pueblo. La lírica de *Constanza* es la más alta y noble lírica, aquella que siendo profundamente colectiva es, por eso mismo, profundamente personal.»

É por influência de Unamuno, com efeito, que Francisco Maldonado, seu aluno em Salamanca, chega ao interesse por Eugénio de Castro e ao contacto com este, conforme constatamos pela carta que lhe envia a 22 de fevereiro de 1911, onde, num português bastante castelhanizado, dá conta do interesse de traduzir o poema, inspirado para tal tarefa por Unamuno, o qual, conforme anuncia em carta datada de 29 de setembro do mesmo ano, fará a revisão do poema. Essa tradução será publicada em 1913, em Madrid, pela Tipografía de la Revista de Archivos, com prólogo do próprio Unamuno.

⁹³ É com comoção que Castro reage ao texto que Unamuno lhe dedica em *Por tierras de Portugal y de España*: «Só hoje tenho ensejo para lhe agradecer – com o coração nas mãos – a oferta de “Por tierras de Portugal y de España” e de “Mi Religión”. A inclusão do seu artigo sobre “*Constanza*” no primeiro d’aqueles volumes penhorou-me em extremo. Mil e mil vezes obrigado» (Marcos de Dios 1978: 107).

A definitiva institucionalização desta relação de mútuas amizade e admiração ocorreria entre 29 de setembro e 1 de outubro de 1934, por ocasião da jubilação de Unamuno, então Reitor da Universidade de Salamanca, em cujas celebrações se procedeu à investidura de Eugénio de Castro com as insígnias de doutor *honoris causa* pela universidade salmantina, como atesta o programa dos atos conservado nos arquivos do espanhol, destacando-se a um tempo a forte relação entre as duas históricas cidades universitárias de ambos os lados da fronteira, Salamanca e Coimbra, de que os autores faziam a vez de ícones. As páginas da imprensa espanhola e portuguesa (a *Hoja Oficial del Lunes*, de Madrid, ou o *Diário de Notícias*, de Lisboa, por exemplo) difundiram notícias dos referidos atos, que incluíram a sua nomeação como reitor vitalício da Universidade,⁹⁴ caucionando publicamente uma relação que, como vimos, era íntima, como aliás confirmam ecos posteriores, como o artigo intitulado «Cuando Unamuno era un rinoceronte. Mi única entrevista a Eugenio de Castro», publicado no número 12 de 10 de agosto de 1944 de *La Estafeta Literaria*, aquando da morte do português, ou «As relações culturais luso-espanholas na época de Unamuno. Cartas de Eugénio de Castro a Unamuno», publicado em *O Comércio do Porto* a 23 de novembro de 1965.

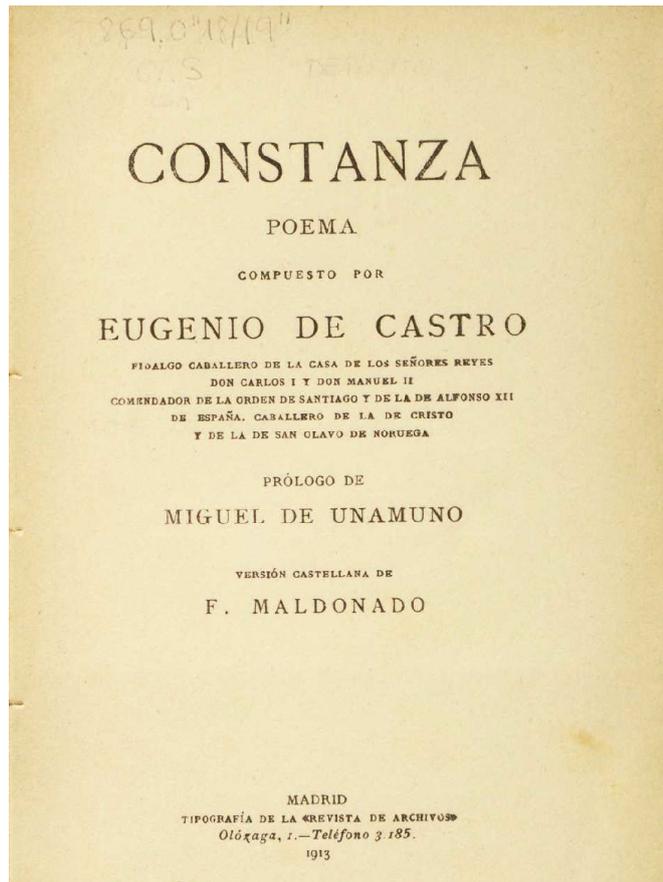


Fig. 31
Constanza de Eugénio de Castro (Trad. Francisco Maldonado; prólogo de Miguel de Unamuno; 1913)
 [Biblioteca Nacional de Espanha].

⁹⁴ Regista Álvarez (2010) o eco das celebrações na imprensa, de que são exemplo os artigos publicados em *El Adelanto* de Salamanca, a 29 de setembro de 1934, «El Maestro Eugenio de Castro, poeta», por Unamuno, «El Doctorado honoris causa de Eugenio de Castro», por Enrique Esperabe de Asteaga; «Eugenio de Castro», por Francisco Maldonado de Guevara, ilustrados com duas fotografías. Na Casa-Museu Miguel de Unamuno em Salamanca conserva-se o ofício datilografado, assinado pelo espanhol, dirigido ao Reitor da Universidade de Coimbra, a 20 de setembro de 1934, comunicando que os planos dos atos oficiais. Conserva-se igualmente o programa das celebrações.



Fig. 32
 Programa da Jubilação de Miguel de Unamuno, que inclui o Doutorado *honoris causa* de Eugénio de Castro pela Universidade de Salamanca (1934)
 [Casa-Museo Unamuno, Salamanca].

6.2.3. EUGÉNIO DE CASTRO NO CONTEXTO DAS VANGUARDAS ESPANHOLAS

Comprovando o carácter de *continuum* que adquire a modernidade estética peninsular, a receção que da obra de Eugénio de Castro se faz entre os círculos das primeiras vanguardas revela-se sintomática, aparecendo amiúde nas mais destacadas revistas onde nasce o *ultraísmo* espanhol, *Grecia*, *Los Quijotes* ou *Cervantes*.⁹⁵ Logo em 1910, a *Salomé* do português surge em *Prometeo*, revista dirigida por Javier Gómez de la Serna, em tradução de Ricardo Baeza feita a pedido expresso de Ramón, como vimos, esclarecendo que «Con estas traducciones de Colette, de Castro y de D'Annunzio quisiera dar algo más decadente y más exótico. Envíame dos o tres cosas de ésas complicadas y abstrusas...» (ibidem),⁹⁶ seguindo-se pouco depois, em 1912, em *Por esos mundos*, a versão de José María

⁹⁵ Rompendo com um notável eclipse crítico e historiográfico, e após as clássicas sistematizações de Torre (1925) e de la Peña (1925), decisivamente retomadas por Videla (1963), a partir do último terço do século passado o estudo do *Ultraísmo* e das Vanguardas tem registado uma notável reabilitação e dignificação crítica e académica, com estudos como os de Brihuega (1979 e 1981), Gullón (1981), Bernal (1988), Barrera López (1987), Fuentes Florido (1989), Díez de Revenga (1995), Bonet (1996), Carmona e Jiménez Blanco (2002), Osuna (2005), Silverman (2006), Senés (2014), Anderson (2017) ou Bernal e Sáez Delgado (2019).

⁹⁶ Ricardo Baeza, crítico teatral, jornalista e tradutor de origem cubana, também trocou correspondência com Eugénio de Castro. Destaca-se a intenção de publicar uma tradução de *Belkiss*, conforme carta enviada de Barcelona a 6 de agosto de 1916 (cf. Álvarez e Sáez Delgado 2006: 465). Foi um importante tradutor do momento, publicando versões de franceses como Paul Adam, Paul Claudel, Colette, Paul Fort, Remy de Gourmont, Jules Laforgue, Lautréamont, Jean Lorrain, Camille Mauclair, Rimbaud, Saint Pol-Roux, Marcel Schwob e Laurent Tailhade, de belgas como Maurice Maeterlinck e Georges Rodenbach, de italianos como Gabriele D'Annunzio e Filippo Tommaso Marinetti, de irlandeses como Oscar Wilde e George Bernard Shaw e do britânico Swinburne.



EUGENIO DE CASTRO

Eugenio de Castro es, a la poesía moderna de Portugal, lo que Eça de Queiroz es a la prosa: el renovador.

Pero, al mismo tiempo, Eugenio de Castro es como el mandatario, el descendiente de dos familias de artistas eruditos, clásicos, que se unen en el matrimonio de sus padres y producen el vástago en el que se realiza la síntesis de selección de la estirpe y de la raza.

Entre la ascendencia paterna de Eugenio de Castro se cuentan el gran poeta Sá de Miranda; el erudito autor de *Poesías portuguesas y latinas*, Aires de Sa Pereira e Castro; la reverenda doña Eugenia da Costa e Almeida, autora de admirables *Cartas*, y su abuelo D. Luis da Costa, gran humanista, que alcanzó grandes honores y ejerció altos cargos en la Corte de D. Miguel.

No menos ilustre es la ascendencia materna. Es toda una familia de religiosos, nobles y eruditos. Se cuentan, entre ellos, los tres hijos ilustres del doctor Freire de Figueiredo, señor de la casa de Tapada. El primero, D. Antonio, fué fraile, grande humanista y amigo intimo de Bocage, a cuya muerte dedicó un soneto. El segundo, fraile Agustino, canónigo de la catedral de Lisboa, rector del Liceo, socio de la Academia y preceptor de la Princesa Maria Amelia, hija de D. Pedro IV; dejó muchas obras de Filología y Literatura. El tercero, José, fué el más popular de todos.

Fig. 33

«Eugenio de Castro» de Carmen de Burgos (Cosmópolis, 1921)
[Biblioteca Nacional de Espanha].

Riaza, bem como as já referidas de Villaespesa, em 1914, e a de Blanco-Fombona, em 1919, em *Cosmópolis*, revista de Enrique Gómez Carrillo.

Nesta marcou assinalável presença Carmen de Burgos, que escreveu, a partir de 1920, diversos textos sobre literatura portuguesa, de Garrett a Sá-Carneiro, passando por Eça, Antero ou, na geração mais próxima, António Nobre, Camilo Pessanha, Gomes Leal, e em particular o próprio Eugénio de Castro. Em grande medida por ação de Colombine (cf. Molina 1990: 16-17, e Sáez Delgado 2000: 285-294),⁹⁷ *Cosmópolis* viria a converter-se na mais acérrima aproximação à literatura portuguesa levada a cabo por uma publicação espanhola ligada às vanguardas no início da década de 20, particularmente relevante se recordarmos o papel central que na publicação viria a assumir Guillermo de Torre na afirmação do *ultraísmo*, oferecendo não apenas Carmen de Burgos um informado panorama da literatura portuguesa, mas dando conta também do reconhecimento da antecedência portuguesa na renovação estética em curso, conforme testemunha o primeiro texto que traz a lume, intitulado «Poetas modernos»:

La poesía es el género literario que más se renueva, evoluciona y adelanta en Portugal, sin perder por eso nada de la pasada grandeza de su origen provenzal, impregnado del más refinado lirismo. Nosotros estamos familiarizados con sus poetas clásicos y con sus grandes poetas modernos, a partir de Antero de Quental, Almeida Garrett, João de Deus y António Nobre. Entre los contemporáneos cuentan con admiradores el simbolista Eugénio de Castro, el batallador Gómez Leal, el épico Guerra Junqueiro y muchos otros; pero conocemos poco a los nuevos, a los que comienzan la lucha y que son los que más dan en su obra la modalidad del espíritu que se desenvuelve y se afirma en la vecina República (Burgos noviembre de 1920: 450).

A atenção votada a Castro neste contexto fica patente pelo texto que, na mesma revista, Carmen de Burgos (janeiro de 1921: 43) dedica ao poeta, no qual afirma que

⁹⁷ Trata-se de uma série de doze textos publicados entre os números 21, de setembro de 1920, e 61, do mesmo mês de 1921, com os seguintes títulos: «Eça de Queiroz y algunas anécdotas inéditas de su vida», «Poetas modernos», «Guerra Junqueiro», «Eugenio de Castro», «Theofilo Braga», «Gomez Leal», «João de Deus», «Las escritoras», «Escritores algarvios», «João de Barros», «Enrique de Vasconcellos y Magalhaes Lima» e «El futurista Mário de Sá-Carneiro».

Su poesía pasa las fronteras, el mundo todo mira hacia los versos de Eugénio de Castro como mira a la prosa de Eça de Queiroz, y a la luz de su prestigio se iluminan las bellezas de toda la literatura portuguesa, se conocen los otros artistas, se universaliza y se eleva.⁹⁸

A mesma publicação fará eco, nos números 39 e 40, de março e abril de 1922, respetivamente, do conjunto de homenagens que em Madrid se prestarão ao autor de *Oaristos*. No segundo destes números emprega enfáticas palavras que expressam toda a pregnância com que o nome e a obra de Castro se afirmaram em Espanha:

Hace años, cuando el saldo de escritores del siglo XIX vituperaba a los modernistas, el bardo lusitano era uno de los Cristos a quienes sacábamos en los instantes de aprieto. Rubén Darío le dedicó un estudio; varios poetas de América y Enrique Díez Canedo, traductor insigne, pusieron en versos castellanos poemas suyos; y Francisco Villaespesa llegó en su entusiasmo a asimilárselo de tal modo, que lo traducía sin poner ya su nombre. «Salomé», «Belkiss» y la primorosa «Constanza» son en España tan populares como cualquiera de los buenos poemas españoles (Anón. abril de 1922: 71).

A revista destacará igualmente, em agosto de 1922, no número 44, a publicação do primeiro volume das obras do português em Espanha, na já referida tradução de González Olmedilla, num comentário que assinala a sua «iluminada rebeldía» (Anón. agosto de 1922: 364).

Assim vai granjeando Eugénio de Castro notável capital simbólico entre os vanguardistas espanhóis, como se depreende das palavras de Isaac Muñoz recordadas por Cansinos Assens (1982: 151):

Amo los besos que sangran..., el placer que es como un dolor..., la pasión infinita que sólo se conoce en Oriente..., y que no distingue sexos... Yo en Marruecos tengo una novia, Estrella Azancot, y un efebo, Hamid... Yo soy un alma hermafrodita como el

⁹⁸ Colombine referiu-se de outras vezes a Castro, destacando sempre o seu papel de líder na renovação poética portuguesa. Assim, em agosto de 1921, no número 32 de *Cosmópolis*, recorda que «El movimiento de protesta, de revuelta, que despertaba la originalidad en la literatura, dio gran preponderancia a los simbolistas», destacando a tendencia que «iba hacia la poesía más cosmopolita, en la que sobresalía la preocupación de la forma y estaba representada por el hoy clasicista Eugenio de Castro» (Burgos 1921a: 549). Volta a referir Castro, relatando a admiração que por ele sentiram os poetas espanhóis, em artigo no número 23 da mesma revista, de novembro de 1920, sobre os «poetas modernos», onde aborda Pessanha, João de Castro e António Ferro. Esta referência é particularmente sugestiva se tivermos em conta que neste número há um extenso artigo sobre o *ultraísmo*, assinado por Guillermo de Torre, e que nele se reúnem poemas de Gerardo Diego, Eugenio Montes, Pedro Garfias, Jorge Luis Borges, Juan Larrea, César A. Comet, Isaac del Vando-Villar, Lasso de la Vega, Adriano del Valle, Juan Las ou Guillermo de Torre, dando prova de como o português era recebido a par de uma geração aberta já às vanguardas históricas.

Sagramor de Eugenio de Castro..., y como el gran D'Annunzio... Yo me ahogo en esta sociedad hipócrita y puritana que no concibe más que el cocido y el matrimonio...

86

CERVANTES

POESÍAS

I

EPÍGRAFE

Temblo de agua en una clepsidra goteante;
lentas gotas de sonos con que el reló nos hiere;
hilos de arena en una ampolla vigilante,
leve sombra azulando la piedra del cuadrante,
así escurren las horas, y así se vive y muere!

¡Hombre, dime!, ¿qué haces?... ¿Para qué das guarda
á locas ambiciones?... ¿Por qué el odio te abrasa?...
Procura solamente la Belleza... La vida
es un puñado estéril de arena reseguída,
un son de agua ó de bronce, y una sombra que pasa.!

II

INSCRIPCIÓN

Curvado sobre límpida corriente,
de sus propios visajes se refa
un fauno, que soplabá en verde cálamo,
cuando en la opuesta margen, de repente,
á Ennio vió, esbelto y pálido, que abría
una inscripción sobre el verdor de un álamo...

CERVANTES

159

NUEVOS SONETOS

O A R I S T O S

¡Oro, Lujo y Salud!... ¡La Primavera
infinita! ¡Viajes! ¡Días lentos!...
¡Nuestro nombre lanzado á cuatro vientos!
¡Noches tibias de amor... Tal la Quimera.

¡La sombra! ¡La pobreza que exaspera!
¡De la mujer los falsos juramentos!
¡Corred mapas! ¡Bostezos somnolientos!
Así la Vida corre y nos lacera.

¡Sueños de vaguedad siempre soñamos!
Unidos al azar por siempre estamos!
Mas a pesar de todo, el alma, una
ventura sueña aún... Ensueño vano!
Tal como un niño cuya rósea mano
quiere alcanzar un rayo de la Luna!

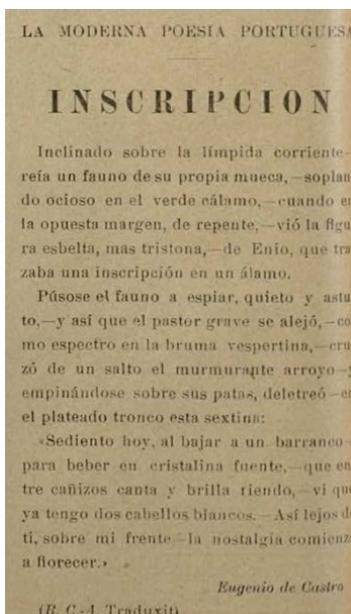


Fig. 34
Poemas de Eugénio de Castro em *Cervantes* (1918), *Grecia* (1919) e *Los Quijotes* (1918)
[Biblioteca Nacional de Espanha].

Com efeito, no frenesim cosmopolita próprio das vanguardas, as revistas *ultraístas* contarão naturalmente com a presença de diversos autores estrangeiros, e de entre os portugueses o mais assíduo foi indubitavelmente Castro, seguido por Junqueiro e Pascoaes, ao passo que os autores da coeva geração de *Orpheu* foram praticamente ignorados. Cabe recordar que, apenas alguns meses antes da primeira afirmação pública do *ultraísmo*, justamente por Cansinos Assens, em entrevista a *El Parlamentario* de 15 de dezembro de 1918, onde afirmava a urgência de uma poesia ultrarromântica, antes de difundir «Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria» na imprensa, proclamando a necessidade do *ultraísmo* e fazendo a apologia do novo, o próprio traduziria um poema do português, «Inscripción», em *Los Quijotes*, em julho de 1918, manifestando tanto o lastro *modernista* das vanguardas históricas espanholas como a longevidade e heterogeneidade da leitura castelhana de Castro. O poeta viria a surgir também noutras publicações ligadas à definição e difusão das mesmas, como *Cervantes*, em 1916, com um conjunto de «Poesías» no número de fevereiro, que inclui «Epígrafe», «Inscripción», «El Pastor Solitario», «Presagios», «Huerto Florido», «La Fuente Abandonada», «La Ampolla Preciosa» e «En el Lar», a que se seguem os «Nuevos sonetos» («Tristísima», «Hora Perdida», «El Río», «El Medallero», «La Moneda de Oro», «La Copa de Baltasar» e «El Aceitero»), publicados em outubro, e, por último, «Los siete durmientes», no número de dezembro. Para além desta publicação, onde surgiram igualmente traduções de Junqueiro, Júlio Dantas, Eça de Queirós ou António Nobre, Castro mantém presença em *España*, através do olhar crítico e

informado de Enrique Díez-Canedo, bem como no universo galego, na também vanguardista *Ronsel*.⁹⁹

No que respeita à presença portuguesa nas publicações especificamente *ultraístas*, cabe sublinhar, em conformidade com o que temos dito, que só Castro surge em *Grecia*, na sua primeira fase, ainda de lastro notoriamente *modernista*. A revista sevilhano-madrilena, palco do nascimento do *ultraísmo*¹⁰⁰ e dirigida por um dos poucos autores espanhóis da época que manteve relação pessoal com Fernando Pessoa, Isaac del Vando-Villar (cf. Sáez Delgado 2012), é bastante sintomática da celebridade espanhola de Castro, com duas traduções em 1919, numa altura em que o movimento de vanguarda se desenhava já, nela representado em todos os seus «ismos» europeus (cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo), bem como no *creacionismo* proclamado por Huidobro e seus seguidores, Diego, Larrea e em parte Garfias (cf. Barrera López 1987: 58-64). O próprio Cansinos Assens (1996: 265-266) evoca, nas suas memórias, uma visita de Ferreira de Castro a Madrid, já após a fase polémica do *ultraísmo*, em que um conjunto de escritores contertulianos do café Colonial foram de madrugada com o português até ao Viaducto madrileno (símbolo de modernidade para os *ultraístas* e ponto de referência para os suicidas da capital), para ouvi-lo recitar versos de Castro e de Junqueiro.

A 1 de fevereiro de 1919, no número VII de *Grecia*, surge novamente a tradução de «Los siete durmientes». Após o elogio a Castro no número XII de 15 de abril, que se elenca, a par de Maeterlinck e Emilio Llach, entre «nuestros líricos favoritos», no número XX de 30 de junho, a que num gesto tipicamente vanguardista se associa à ânfora grega da capa uma imagem de uma lata de óleo para automóveis, surge «De Toledo para el mar», na tradução de Buendía (30 de junho de 1919: 4), acompanhado de uma nota:

Ahora que nos acordamos de Eugenio de Castro, no podemos tener de él una visión sin asociar al gran poeta lusitano con su ciudad: Coimbra. (...) Hoy que traducimos estos versos de su libro «Sylva», lo vemos aún, con su semblante alargado, lleno de una beatífica

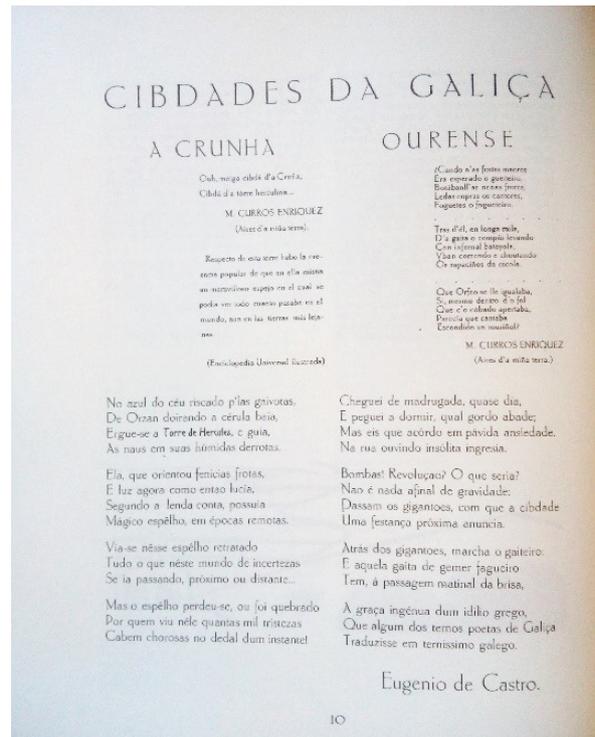


Fig. 35
Poemas de Eugénio de Castro em *Ronsel* (1924)
[Biblioteca Dixital de Galicia].

⁹⁹ Em *Ronsel*, que contou com colaboração de nomes como Ramón Gómez de la Serna, Pascoaes, Raul Brandão, Julio J. Casal, Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés, Afonso Duarte, Norah Borges ou Álvaro Cebreiro – este seu codiretor, autor de um retrato de Eugénio de Castro – colabora o poeta no número 2 de junho de 1924, com dois poemas sobre Corunha e Ourense (p. 10), retirados d’A *Mantilha de Medronhos*.

¹⁰⁰ Sobre o papel decisivo da revista no surgimento do *ultraísmo* veja-se Barrera López (2006).

serenidad, en el fondo hecho ascuas de la divina Coimbra, soñando con venir a España, a la que ama con toda la fuerza de su corazón de poeta.

Aos versos de Castro seguem-se poemas de claro teor vanguardista, da autoria de Pedro Raida, Adriano del Valle ou Guillermo de Torre, bem como de González Olmedilla, Huidobro, e de um «Manifiesto Ultraísta» de Vando-Villar (30 de junho de 1919: 9) –

Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir; somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos

ANTOLOGÍA.

EUGENIO DE CASTRO.

DE TOLEDO PARA EL MAR...

Río de acero y vidrio.
Sentadas en los montes marginales,
las casas miran el espectáculo del agua.
Como blancas machachas, brincando
con un viejecito de cabellos blancos y ojos verdes,
a flor de agua, las gaviotas vuelan:
—¡Tajol abuelito de las gaviotas!
Dorado como un cáliz,
el sol se baña en la corriente:
—¡Tajol sala de termas del sol!
En un navio parten emigrantes:
—¡Tajol camino de la ambición!
Los emigrantes marcharon,
las madres sollozan en el muelle:
—¡Tajol desespero de las Madres!
Vuelven emigrantes del Brasil...
Fuerton puros, traen las almas oxidadas...
Se avergüenzan de abrazar a las madres humildes.
—¡Tajol desespero de las Madres!
En un sombrío barco de guerra,
los desterrados van al destierro:
—¡Tajol claro sueño de los catabozos!
Parten los desterrados
y sus novias lloran sangre,
a la orilla del río:
—¡Tajol angustia de las Novias heridas!
Los faroles
rojos, verdes y dorados,
los faroles de los buques
destilan pedrerías:
—¡Tajol muestra de joyeros!
Docientos remos tiene la goleta real,
la goleta de oro
donde van las hijas del Rey.
—¡Tajol recreo de Princesas!
La Abadesa del convento de los Astros, la Luna,
la Abadesa y sus monjitas,
miranse en las finas, plateadas aguas:
—¡Tajol espejo de la Luna y las Estrellas!
Noche verde...



De la angustia de la ignorancia—en la pobreza, naciones—la tierra llena de fregones—que venis de marfil los renes.
Ruben Dario

DIRECTOR
Isaac del Vando-Villar

Revista Quincenal de Literatura.

REDACTOR-JEFE
Adriano del Valle

Redacción: Amparo, 20

Los siete durmientes.



A l anochecer, bejo una luna de estío, tres pastores descendían del monte Celio, detrás de un rebaño.
Sonaban las esquirlas angustiosamente. De cuando en cuando los perros negros deteníanse, desconfiados, junto a la boca de las minas de agua, que la luna poblaba de fantasmagorías. Abajo fulguraba la ciudad de Efezo, lamida por las aguas del Caistro, cuya plata efervescente iba a perderse en el mar vago, lleno de neblinas.
—¡Mirad!—dijo uno de los pastores.
El palacio imperial está todo iluminado... Bien os lo decía yo: Decio llegará mañana.
De pronto, en un recodo de la pedregosa vereda, los tres se quedaron inmóviles, lívidos de pavor. Al mismo tiempo los perros comenzaron a ladrar furiosamente, como si una manada de lobos hidrófobos atacase el rebaño: at-

rorizando a los pastores y a los perros, siete fantasmas blancos oraban, de rodillas, sobre un alto peñasco.

El más joven y vigoroso de los zagales disponíase a avanzar, decidido y hosil, hacia el extraño grupo—que parecía de mármol—, cuando de repente soltó una desdenosa carcajada:

—¡Son los siete cristianos!
Con la boca todavía fruncida por la risa volvióse a sus compañeros, y riéndose todos de aquel ingenuo suso corrieron al alcance del rebaño, que iba ya lejos, perdiéndose en un bosque de cipreses.

**

Maximiano, Malco, Marcio, Dionisio, Juan, Serapio y Constantino, los siete cristianos que oraban al fulgor de la luna, eran siete muñecos de diez y seis a diez y nueve años, enflaquecidos por la penitencia, pálidos, de ojos fúidos y profundos. Sus figuras tenían cierta gracia femenina, y las manos claras.

un viejo se tira para ahogarse:
—¡Tajol descanso de los afligidos!
Y el río blando,
el río de acero y vidrio ardiente,
entra en el mar, como una novia entrando
en el lecho nupcial, medrosamente.
Trad. de ROGELIO BUENDÍA.

Ahora que nos acordamos de Eugenio de Castro, no podemos tener de él una visión sin asociar al gran poeta lusitano con su ciudad: Coimbra.
Allí fuimos a visitarlo. Lo vimos en una casa amarilla, llena de sol, con un jardincillo a la entrada, un jardín de convento andaluz. Fue en agosto... Allí hablamos largamente, sentados en sillones de viejo cuero, y sentados junto al poeta el dulce reposo del apartamento.
Hoy que traducimos estos versos de su libro «Sylva», lo vemos aún, con su semblante alargado, lleno de una beatífica serenidad, en el fondo hecho ascuas de la divina Coimbra, soñando con venir a España, a la que ama con toda la fuerza de su corazón de poeta.

R. B.

Fig. 37
«De Toledo para el mar» de Eugénio de Castro (trad. Rogelio Buendía; *Grecia*, 1919) [Biblioteca Nacional de Espanha].

–, que combinam notavelmente com o ímpeto revolucionário do texto introdutório de *Oaristos*, revestidos de retórica modernista – «tenemos imágenes e ideas modernas para hacer florecer de entre sus palimpsestos nuevas flores cuyos perfumes, por lo exóticos, deleitarán a los más sutiles ingenios que sienten la avidez del futurismo artístico» – revelando a heterogeneidade estética do momento, sempre afinada em torno de uma crítica aos «aburguesados lectores».

Como observa Sáez Delgado (2012: 49-50), a omnipresença de Eugénio de Castro nas revistas que protagonizam a transição entre o *modernismo* e as vanguardas históricas em Espanha define de forma clara, por um lado, o escasso ou nulo conhecimento que os poetas vanguardistas espanhóis tiveram da irrupção daquilo que conhecemos como o Primeiro Modernismo português, com a revista *Orpheu* em primeiro plano – não foi senão em meados do século XX que Guillermo de Torre (1965b: 579) acabaria por reconhecer que a renovação vanguardista em Portugal foi «más temprana que ninguna otra en el ámbito ibérico» –; por outro lado, que o *continuum* da modernidade que nos leva de um momento a outro se desenvolve de forma paulatina e plenamente permeável, como se constata (e como ocorria, aliás, no primeiro número de *Orpheu*) pela convivência nas mesmas páginas de autores simbolistas ou decadentistas com outros já orientados para as vanguardas e para os *ismos* europeus.

O nome de Castro é, assim, a referência portuguesa indubitável não apenas para os *modernistas* e *noventayochistas* espanhóis, mas também para alguns dos jovens integrantes do movimento *ultraísta*, de que importa destacar o andaluz Rogelio Buendía, que no seu livro *Lusitania*, de 1920, narra a visita que fez ao poeta em Coimbra, ou ainda o escritor e jornalista César González-Ruano¹⁰¹, que faz o mesmo no seu livro *Un español en Portugal*, de 1928, ambos nascidos na década de 1890, cerca de um quarto de século depois de Castro, e que, após passarem pelo *modernismo* espanhol, participaram ativamente na irrupção vanguardista, confirmando a longevidade da presença do português em Espanha.

Buendía, um dos correspondentes espanhóis de Fernando Pessoa e seu primeiro tradutor para o castelhano, em 1923 (cf. Sáez Delgado 1999), que terá chegado à obra de Castro através de Unamuno, como se depreende da referência ao «amigo nuestro, que ama a Portugal, quien nos hizo conocer al poeta más lírico de todos los actuales líricos lusitanos. Aquel amigo nos dio a leer *Constança*» (Buendía 1920: 76), e que traduziu, como vimos, «De Toledo para el mar» para a revista *Grecia*, em junho de 1919, em 1920, na fase polémica do *ultraísmo*, publica em Madrid, na Editorial Reus, *Lusitania. Viaje por un país romántico*, no qual conta a sua viagem de comboio entre a fronteira de Ayamonte e Coimbra, naquele que seria um dos raros livros integralmente dedicados a Portugal por autores espanhóis do momento, ele que dois anos volvidos, no terceiro

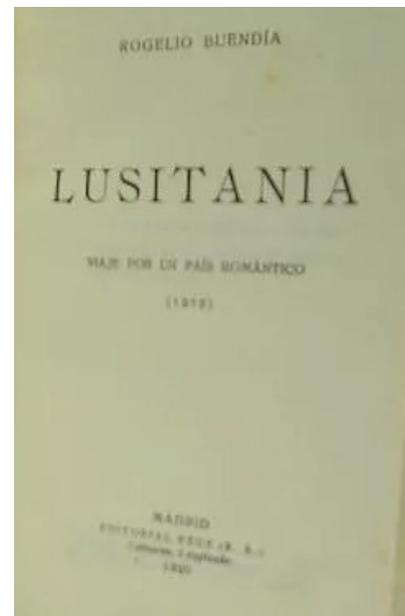


Fig. 38
Lusitania. Viaje por un país romántico de Rogelio Buendía (Madrid, 1920) [Biblioteca Nacional de Espanha].

¹⁰¹ Sobre as relações de César González-Ruano com Portugal veja-se Sáez Delgado (2011).

número da *Contemporânea*, em julho de 1922, haveria de publicar uma «Canción de España a Portugal» de expressiva apologia iberista. Nesse título, como indicámos, narra o seu encontro com Castro em Coimbra:

Esta mansión, con ventanas de hierro pintadas de verde, no puede ser sino la de algún poeta de Andalucía que quisiera recordar su tierra.

Y, sin embargo, es la casa de un poeta enardecido de paganismo clásico, que ama las flores, el sol y el silencio.

Ya estamos frente a nuestro antiguo amigo. (...) Hablamos del comienzo de nuestra amistad, que hoy se afianza al estrecharnos la mano por primera vez.

Fue un amigo nuestro, que ama a Portugal, quien nos hizo conocer al poeta más lírico de todos los actuales líricos lusitanos. Aquel amigo nos dio a leer *Constança*.

Eugénio de Castro ama a España como nosotros a Portugal. Todos los años visita unas cuantas ciudades españolas. Fue a Sevilla y a Granada, representando a la Universidad de Coimbra, cuando el centenario del padre Francisco Suárez.

Admira nuestro Arte y es un amigo leal de nuestra patria.

Es autor de bellísimos libros de los que conocemos *A fonte do satyro*, *O filho pródigo*, *Constança*, *O Rey Galaor*, *Silva*, *Belkiss* y *O cavaleiro das mãos irresistíveis*. (...)

Hablamos de Portugal y España. Hojeamos revistas. El nombre de Moréas, el gran amigo de Eugénio de Castro, trae a nosotros el recuerdo doliente del griego de París.

Leemos el programa de literatura castellana que explicó nuestro amigo... tenemos una gran alegría al descubrir nombres gloriosos tan venerados: Berceo, Santillana, Juan de la Cruz, Herrera, Lope de Vega... (Buendía 1920: 76-78).

Já antes, em carta dirigida ao português datada de 5 de novembro de 1913 e enviada de Sevilha, comenta que traduziu *Constança*, pedindo a Castro referências de obras suas não traduzidas ainda para castelhano, para que possa proceder a esse trabalho. A 5 de agosto de 1916, a partir de Huelva, comenta que não publicará a sua tradução do mencionado título, dado que Maldonado se lhe adiantara, insistindo na intenção de traduzir outro livro daquele que considera ser «el más grande poeta de Portugal» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 458), ao passo que, a 26 de agosto de 1918, elogiaria *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* e remeteria para o primeiro dos artigos que comporiam as suas notas de viagem a Portugal e que integrariam *Lusitania*, e que publicou sob o título «Lusitania. Viaje por un país romántico. Coimbra – Un Hidalgo pobre: Eugénio de Castro», em 1918, em *El Liberal*. Já em 1922, no suplemento ilustrado *Literatura Hispano-Americana* do número 109 da revista *España y América*, publicada em Cádiz, dá uma entrevista, acompanhada pela sua «Canción de España a Portugal», na qual, após elogiar Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno, Azorín ou Ortega y Gasset, afirma que em Portugal «hay también poetas superiores a los españoles, dicho sea en honor de la verdad.

Por ejemplo: Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes y Eugenio de Castro» (Zahorí setembro de 1922: 1).

Outro autor ligado ao *ultraísmo*, César González-Ruano, autor de um dos mais aclamados livros do movimento, *Viaducto* (1925), em 1928, quando a Geração de 27 fazia já o seu caminho na literatura espanhola, revelaria a admiração pelo português no livro de entrevistas *Un español en Portugal*, dedicando-lhe um capítulo que tem como cenário Coimbra, inicialmente publicado no *Heraldo de Madrid*, a 4 de julho, sob o título «Una visita a Eugénio de Castro en Coimbra» e que se reproduziria em *Caras, caretas y carotas*, em 1931, útil para fazer um ponto da situação das relações espanholas de Castro – relatando por exemplo o já abordado episódio da polémica entre Villaespesa e González-Blanco –, e dando conta da preferência do português, de entre os autores espanhóis então destacados, por Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Eugenio d’Ors ou Pedros Salinas, revelando o inusitado e alargado conhecimento que tinha da literatura espanhola dos últimos trinta anos, ele que a ensinou, cabe recordar, na Universidade de Coimbra, e que extravasa claramente o círculo das suas relações pessoais mais próximas e até da sua geração. As palavras de Castro nesse texto dão bem conta, igualmente, tanto da fase da sua produção em que este se encontrava, recusando ser conotado com o Modernismo e afirmando-se defensor das normas clássicas, bem como do modo como seria justamente aquela sua fase inovadora a garantir a longevidade da sua receção espanhola como precursor da tradição da rutura:

– ¿Modernista yo? –dice el poeta como si le hubiera injuriado.

– Una obra clásica es la suya, ¿qué duda cabe? –digo yo desagraviando–. Pero usted escribió poemas de una modernidad que por su época en la historia literaria pueden incorporarse al modernismo. Recuerdo, entre otras, su poesía ‘cuando la muerte llegue’, de “Oaristos”.



Fig. 39 «Una visita a Eugénio de Castro en Coimbra» de César González-Ruano (*Heraldo de Madrid*, 4 de julho de 1928) [Biblioteca Nacional de Espanha].

– Sí, sí, puede ser; pero el modernismo, mis innovaciones, todo eso que ha podido parecer algo, no es nada. Menos que nada, es una ofensa a la verdadera poesía. Precisamos todos los poetas volver a las normas clásicas.

¿Me decepciona algo esta opinión del poeta? No lo sé. La comprendo en todo cuanto es una aspiración de ‘vuelta’, una preocupación estética respetable e inteligente. No son las palabras de Eugénio de Castro pueriles y obcecadas. Pero... (González-Ruano 1928: 67).

A entrevista relata também o modo como Eugénio de Castro conhece através de González-Ruano a existência, na coleção Orfeo, de uma tradução do seu livro *Los siete durmientes*, com ilustrações de Moya del Pino e sem indicação do tradutor, atribuindo o jornalista a tarefa a Ricardo Baeza e Goy de Silva, responsáveis pela coleção. Castro reclama o carácter clandestino da edição, que não contava com a sua autorização, e pede ao espanhol que o faça saber em Espanha. De facto, após a publicação da entrevista no *Heraldo de Madrid*, Goy de Silva protagonizou uma acesa polémica com o jornalista, desmarcando-se da edição e afirmando, em simultâneo, o direito de publicar em Espanha a obra de Castro sem o consentimento do autor. Esta polémica é explicada por González-Ruano no seu livro de 1928 sob a epígrafe «Nota importante», reproduzindo também um amplo artigo em português, publicado por ocasião deste episódio no *Diário de Lisboa* de 15 de julho do mesmo ano, no qual se criticava abertamente a posição de Goy de Silva e o plágio de Villaespesa (cf. Sáez Delgado 2012: 113).

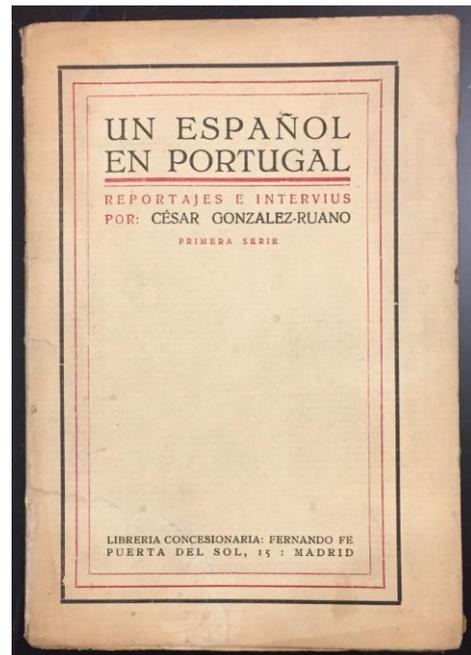


Fig. 40
Un español en Portugal de César González-Ruano (Madrid, 1928)
[Biblioteca Nacional de Espanha].

Neste mesmo volume, surgem interessantes passagens protagonizadas por outros nomes fundamentais para as aproximações entre Portugal e Espanha na década de 20 do passado século, tais como Almada Negreiros, Ramón Gómez de la Serna ou António Botto. Um dos momentos mais curiosos surge quando González-Ruano comenta a tertúlia do Bristol Club de Lisboa, onde, entre várias alusões irónicas, esboça um retrato da diferença geracional de Castro para os jovens ali presentes, ilustrando ainda assim tanto a admiração do espanhol pelo português quanto o facto de ser este ainda referencial no círculo do Modernismo luso:

Bristol Club de Lisboa, cerca de la avenida de la Libertad. Amarillo y azul en las paredes. Cuadros de Soares, de Castañé, de Viana, de Almada... Falta en Madrid ese ‘cabaret’ de artistas.

En una mesa, el poeta António Botto, el escritor Marciel, el periodista Rogelio Pérez, los pintores Soares, Barradas y Castañé, el “bailarino” del teatro Avenida, Francis, la artista española Elena Suárez...

– ¿De modo que Eugénio de Castro dice que hay que ser clásico? –me pregunta Soares.

– Eso dice...

– ¿Y no es clásico también en toda su modernidad António Botto? Ya ve usted, de clásico que es canta a los efebos...

Francias el ‘bailarino’ sonríe dándose por aludido.

– ¿Es muy viejo ya Eugénio de Castro? – me pregunta Elena.

– ¡Fue amante de Belkis! –exclama alguien.

La alegre juventud del Bristol me hace sentir mejor a Eugénio de Castro y sus ideales. Arriba, Coimbra, universitaria, erudita... Abajo, Lisboa con una muchachita que baile el ‘charlestón’ como podía bailar una poesía de Tzará o de Iwan Goll.

– ¿Es efectivamente moderno Giménez Caballero? –me pregunta Botto.

– Fue también amante de Belkis, pero disimula hablando de Josephine Baker.

– A nosotros nos pareció un ‘camelo’. ¿No se dice ‘camelo’ en español?

– No; se dice Gómez de la Serna (González-Ruano 1928: 67-68).

Certo é que Eugénio de Castro viria a ser uma referência iniludível para González-Ruano. Este alude ao português, por exemplo, em artigo datado já de 2 de janeiro de 1960, publicado no *ABC* de Madrid, a propósito do «El raro poeta Rafael Lasso de la Vega»:

Empezó como becqueriano, siguió las banderas de Rubén, llegó al simbolismo, se asomó, como uno de los más firmes poetas de la precursora revista *Grecia*, al «ultraísmo» español, y se sabía, sobre los leprosos divanes de los cafés románticos madrileños, su Apollinaire, su Max-Jacob, su Tristán Tzara, su Iwan Goll, su Cendras [sic], su Reverdy, su Eluard, de memoria, escribiendo sus poemas con una bella caligrafía parecida a la del portugués Eugenio de Castro, indistintamente, en francés y en castellano (González-Ruano 2003: 2536).

A comprobar esta relação, cabe recordar também «Una conferencia de Eugenio de Castro», reunido em *Azorín, Baroja. Nuevas estéticas, anotaciones sentimentales... Ensayos* (González-Ruano 1923: 94-96):

Hoy, en la Residencia de Estudiantes, el poeta Eugenio de Castro ha dado una conferencia sobre los sonetistas y el soneto en Portugal. No nos interesa el soneto ni nos importan los sonetistas. No entendemos apenas el portugués... Pero hemos ido. Eugenio de Castro ha leído esta tarde muchos sonetos. Al final ha dicho el último soneto de la tarde. Es de su hija. El público ha aplaudido frenético. Nosotros hemos aplaudido frenéticos. Eugenio de Castro, emocionado, da las gracias; luego se reúne con su hija, la autora del soneto. No hemos entendido el soneto portugués, pero vemos a Eugenio de Castro emocionado hablando en voz baja con su hija, y exclamamos llenos de ternura y de convicción: ¡Que admirable soneto el de la hija de Eugenio de Castro! Esto es absurdo, y sin embargo, ningún soneto nos ha emocionado más.

À viagem a Portugal, e em particular à visita a Eugénio de Castro, volta a fazer menção o espanhol no seu livro de memórias *Mi medio siglo se confiesa a medias* (González-Ruano 2004: 174-180). A 22 de agosto de 1944 publica, aliás, em *La Vanguardia*, um dos mais emotivos obituários que se dedicaram ao português:

De Eugénio de Castro, el gran innovador, el modernista portugués de *Oaristos*, el autor de *Los siete durmientes*, de *El rey Galaor*, he sido muy amigo. Puede considerársele, hasta ahora, como el último gran poeta portugués, cuya obra queda ya incorporada a la genealogía y la tradición clásica (González-Ruano 1944: 135).

Definitivamente, a afirmação por González-Ruano de Eugénio de Castro como «gran innovador» e a um tempo como poeta incorporado à «tradição clássica» consuma não apenas o triunfo histórico do poeta no país vizinho, como dá conta da duplicidade inerente à sua leitura espanhola, integrando-o plenamente no binómio clássico-moderno definidor do tempo modernista e da obra castriana, como veremos.

En la muerte de Eugenio de Castro

Las campanas de la iglesia de Santa Cruz, las aguas de un verde limpio del Mondego, el aire que mueve los árboles del Choupal, nos envía la mala nueva de Coimbra: ha muerto un poeta. Y este poeta es, para Coimbra y para nosotros, nada menos que Eugenio de Castro.

Ya no le podremos más ir a ver hasta aquella casona blasonada, próxima a la Universidad —a su Universidad que era su otra casa solar—. Ya no saldrá a nuestro encuentro de visitantes frecuentes, como siempre, cojeando, con su sonrisa grande y triste, con sus ojos portugueses cargados de melancolía, en los que brillaba algo amarillo. Los amigos mayores se nos van marchando. Un día fué Valle-Inclán, otro D'Annunzio, otro Unamuno, ahora Eugenio de Castro, y tantos otros. Es natural. Pero es triste en una doble tristeza: la humana que es por ellos, y la egoísta, no menos humana, que es la nuestra, ese notar que de la juventud pasamos a la madurez y de la madurez vamos hacia la vejez a ocupar estas vacantes de la vida literaria, esos puestos de los amigos mayores que nos deslumbraban por la distancia y la diferencia y que cuando van a ser nuestros no son sino melancolía y desgana, el terror también de que se puedan ir acercando los capítulos finales, y nosotros, cuando más nos gustan las rosas, a los rosales del jardín, con toda el alba de oro que se quiera, pero con más disposición para recoger espinas que perfumados laberintos naturales.

De Eugenio de Castro, el gran innovador, el *modernista* portugués de «Oaristos», el autor de «Los siete durmientes», de «El rey Galaor», he sido muy amigo. Puede considerársele, hasta ahora, como el último gran poeta portugués, cuya obra queda ya incorporada a la genealogía y la tradición clásica.

Siempre que fui a Portugal —y han sido muchas veces— me acercaba a Coimbra para visitarle. Desde que pasaba el río se empezaban a ver las pardas y mugrientas capas de los estudiantes. Capas heredadas, si más viejas, más famosas e ilustres. Eugenio de Castro me dijo un día:

—Son como los poetas; cuanto más viejas, más conocidas y más tristes.

Ganaba yo su casa junto a la Universidad de Felipe III de España. Antes de entrar contemplaba el escudo con los roeles de los Castro. Luego subía una escalerita y esperaba unos minutos entre los retratos de antepasados del poeta. Cada lienzo ostentaba su escudo en un ángulo noble. En una mesita estaban los retratos de la reina Amelia y de Don Carlos. El poeta era un monárquico convencido, más de éxtasis estético que ético y, desde luego, que político. En sus tiempos la política era extraña a los poetas que aun tenían a su disposición las nubes y estaban, antes de todos los *ismos*, libres de pecado original.

Andaba clara y turbia la memoria del poeta. Clara porque se acordaba, turbia porque en cada visita se olvidaba de las otras y me decía siempre las mismas cosas. Estaba dormido en el tiempo de su tiempo. ¡Beata condición! Me preguntaba por los dos Ramones que él estimaba mucho: Pérez de Ayala y Valle-Inclán. Por Ayala tenía una verdadera admiración. En poesía, el gran Antonio y el Juan Ramón de «la inmensa minoría». También leía a Eugenio d'Ors y en uno de mis viajes estaba leyendo un libro de Pedro Salinas.

La Imprenta Nacional de Lisboa iba editando sus obras completas. Eugenio de Castro había elegido como prólogo un estudio de nuestro Andrés González Blanco publicado en París en la revista *Hispania*. Me enseñó los pliegos sueltos de un volumen. Luego, aquella vez, como todas, me llevó a la Universidad:

—¿Ha visto usted la Biblia del sesenta y dos?... ¿Y la primera edición del Cancionero de Rezende?...

Yo le decía siempre que no, y a él le encantaba descubrirme. Algunos escaleros —los estudiantes del primero y segundo año de las Facultades— nos saludaban, mejor dicho, le saludaban con enorme respeto. Ninguno llevaba bigote porque los estudiantes mayores no se lo consentían. Entrábamos en la biblioteca de la Facultad de Letras. Veíamos la sala alemana, la francesa y la inglesa.

—Casi no hay libros españoles... Es una desdicha. La literatura española se conoce mal en Portugal... — me decía.

Después, anocheciendo, volvíamos a su casa. Antes íbamos a ver correr las aguas del Mondego. El poeta me hablaba de Inés de Castro, cuyos amores se miraron también en este río. En la ribera del Mondego está toda la historia de Coimbra. La última vez que le ví fué con la primavera. Aún en primavera, Coimbra es melancólica. Un estudiante, la capa antañona sobre la figura magra y airosa, corría, jugando a amores, detrás de una muchacha casi adolescente. Vimos en las aguas del río temblar las dos figuras. Hacía bonita la vida. Ahora que hablo de la muerte lo recuerdo...

César GONZÁLEZ-RUANO

Fig. 41

«En la muerte de Eugenio de Castro» de César González-Ruano (*La Vanguardia*, 22 de agosto de 1944) [Biblioteca Nacional de España].

6.2.4. EUGÉNIO DE CASTRO E O VEINTISIETE

Mais notável é a longevidade da presença de Eugénio de Castro no seio da literatura espanhola se tivermos em consideração que a mesma tocou até os círculos do então incipiente *Veintisiete*.¹⁰² Cabe recordar, neste ponto, a relevância para a definição do mesmo da revista *La Gaceta Literaria*, a qual manteve, a partir de 1927, uma estreita relação com a *Presença*, como é sabido, órgão difusor das ideias pós-vanguardistas no âmbito do Segundo Modernismo português. Em comum tinham estas publicações, como observa António Apolinário Lourenço (2010: 346-347), o ensejo de canonizar figuras que viriam a converter-se em ícones dos primeiros movimentos de vanguarda, das gerações imediatamente anteriores – nomeadamente Pessoa e Gómez de la Serna, de um e do outro lado da fronteira –, fazendo acompanhar um tal gesto crítico de uma conciliação do espírito e forma vanguardista com a tradição literária e cultural autóctones e europeias.

Ambas as revistas articulariam esforços no sentido de promoverem uma relação ativa com a cultura do país vizinho. Depois de, no primeiro número da revista espanhola, de 1 de janeiro de 1927, surgir um artigo de João de Castro Osório que aponta claramente esse esforço iberista, intitulado «A esperança lusíada e a fraternidade ibérica», e antes de no número 3 de 1 de fevereiro desse mesmo ano surgir um poema de Almada Negreiros acompanhado pelo artigo de Ramón Gómez de la Serna «El alma de Almada» e por um autorretrato do artista português, e ainda por um retrato do mesmo realizado por Vásquez Díaz (cf. Lourenço 2010: 347), no número 2 de 15 de janeiro surgirá um artigo de Eugénio de Castro sobre «Júlio Dinis, poeta», que revelaria o espaço que a revista oferecia ainda ao autor português. Na *Gaceta* colaborariam também outros nomes fulcrais como António Sérgio, António Ferro ou Ferreira de Castro. Os dois últimos, aliás, dirigiriam uma fugaz secção portuguesa, onde surgiria, a 1 de janeiro de 1929, no número 49 da revista, a referência à publicação de *Cartas de Torna-Viagem* de Eugénio de Castro, onde se pode ler que «Eugénio de Castro (...) é, sem dúvida, maior poeta do que prosador, mas que, mesmo em prosa, não deixa de ser brilhante» (Castro 1 de janeiro de 1929: 5).

O nome do português marcaria presença, logo desde o número 1, pela pena do próprio diretor, Ernesto Giménez Caballero, no artigo «Paradigmas manuales».¹⁰³ No número 26, Aparicio (15 de janeiro de 1928: 4) publica um texto sobre «España y la saudade», no qual se detém na figura de Castro, salientando a sua relação com Espanha, ele que «ve y versifica a nuestra nación, a España, con ojos o con espejismos de saudade», referindo-se em particular a *A Mantilha de Medronhos* (1923). Castro persiste, com efeito, como figura de referência da literatura portuguesa coeva, conforme testemunha também outro texto da autoria de José María de Cossío publicado noutra revista relevante para a definição do

¹⁰² Uma tal longevidade beneficia grandemente da continuidade estética entre *modernismo*, vanguardismo e *Veintisiete*, assinalada por autores como Bernal (1993) ou García (2001). Sobre a complexidade e variedade estética do *Veintisiete*, vejam-se os estudos de Crispin (2001) e Morelli (2007).

¹⁰³ Cabe recordar que Giménez Caballero faria da revista órgão de afirmação implícita de uma ideologia fascista, conforme nota Selva (2001). Veremos adiante como esta propensão ideológica marcaria a receção espanhola de Eugénio de Castro.

Veintisiete, Cruz y Raya,¹⁰⁴ no número 19 de outubro de 1934, o qual, a propósito dos sonetos amorosos de Camões, recorda o poema «Hermafrodita» de Eugénio de Castro como exemplo maior da tematização da dualidade interior do sujeito amoroso.

Tornando a *La Gaceta Literaria*, no mesmo número 26, de 15 de janeiro de 1928, encontramos uma entrevista a Fidelino de Figueiredo, que destaca os nomes de Castro, Pascoaes e Correia de Oliveira como os principais poetas portugueses da sua época. Já nos números 38 e 39 de julho e agosto desse mesmo ano, respetivamente, repete-se o texto de Aparício, ao passo que no número 45, de 1 de novembro, se destaca a Exposición del Libro Portugués organizada pela Biblioteca Nacional de Espanha¹⁰⁵, onde marcaram presença Hernâni Cidade, António Ferro, Ferreira de Castro e Armando Cortesão, salientando-se em particular a conferência que na circunstância apresentou Câmara Reis sobre literatura portuguesa contemporânea, na qual, a par de Raúl Brandão e Aquilino Ribeiro, o nome destacado é novamente Eugénio de Castro, concluindo-se que «cada una con tendencia y escuela distintas, gozan de un merecido prestigio en el mundo literario portugués y aun del extranjero» (Anón. 1 de novembro de 1928: 1).¹⁰⁶

Ainda entre os autores do círculo do *Veintisiete*, cabe destacar o caso de Mauricio Bacarisse, ele que surge na fotografia fundacional do grupo, assim como aparecera já na célebre imagem dos *ultraístas* feita no salão Parisiana, em 1921, e no conhecido quadro de José Gutiérrez Solana que retrata os tertulianos reunidos no Café Pombo à volta de Gómez de la Serna, em 1920.

¹⁰⁴ *Cruz y Raya*, que contou com 39 números entre abril de 1933 e junho de 1936, dirigida por José Bergamín, foi bastante atacada pelo seu catolicismo e elitismo conservador, sendo ainda assim bem demonstrativa do sincretismo do período (cf. Mainer 2010: 263). Nela publicaram Gómez de la Serna, Cernuda ou Dámaso Alonso. Nela Luis Felipe Vivanco elogiou Neruda e María Zambrano escreveu sobre Ortega. Nela se publicaram também poemas de T. S. Eliot, William Blake, Hölderlin, Paul Claudel ou Charles Peguy, bem como textos de Heidegger.

¹⁰⁵ Aquando da realização desta exposição, o diretor da Biblioteca Nacional era o Marquês de Figueroa, o qual manteve com Castro uma relação de amizade testemunhada pelos seus contactos epistolares. Foi autor de um *Libro de Cantigas, En Tierras Galaico-Lusitanas, Impresiones, Reminiscencias del vagar* (1928), em que dedica um poema a Eugénio de Castro, reproduzido em *El Eco de Santiago*. Castro dedica-lhe «O Amolador», poema de *Cravos de Papel*.

¹⁰⁶ Este número é exemplo paradigmático da aproximação de *La Gaceta* a Portugal, com contribuições de Fidelino de Figueiredo, Ferreira de Castro, Roberto de Araújo, Forjaz de Sampaio, Vitorino Nemésio e um artigo sobre Portugal na ótica de espanhóis, de Lope de Vega a Pérez de Ayala, passando por Cervantes, Gracián, Valera, Unamuno e Eugenio d'Ors.



Fig. 42 «Júlio Dinis, poeta» de Eugénio de Castro (*La Gaceta Literaria*, 1927) [Biblioteca Nacional de Espanha].

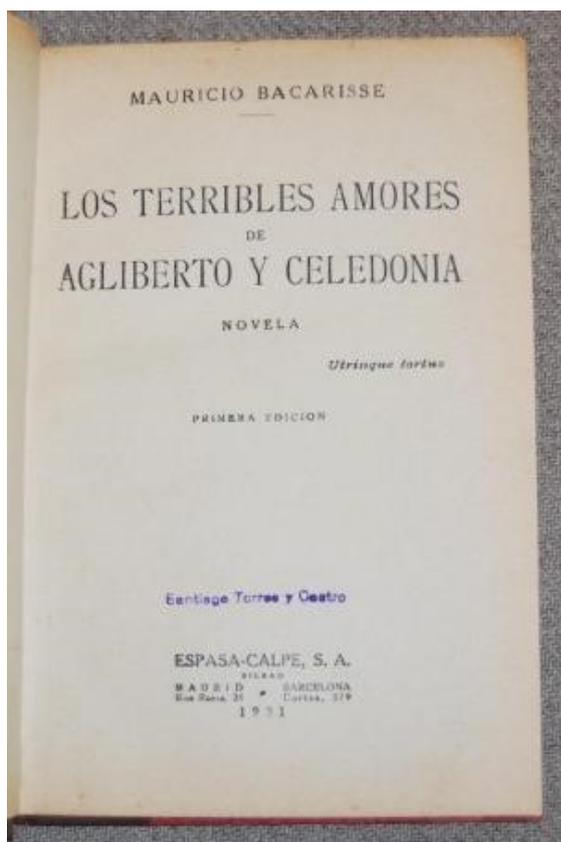


Fig. 43
Los terribles amores de Agliberto y Celedonia
de Mauricio Bacarisse (Madrid, 1931)
[Biblioteca Nacional de Espanha].

Bacarisse, em 1931, ano da sua precoce morte, publica o romance *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, que receberia já postumamente o Prémio Nacional de Literatura, um dos mais interessantes romances do experimentalismo vanguardista espanhol, no qual o casal de protagonistas faz uma incursão por uma cidade que, embora inominada, corresponde a Coimbra, cidade «antigua y escolástica» com universidade e jardim botânico, visitando o «gran poeta parnasiano» coxo, «hombre de mucho prestigio y resonancia», admirador da poesia de Juan Ramón Jiménez («En España tienen ustedes un poeta muy interesante: Juan Ramón Jiménez», Bacarisse 1931: 218), que corresponde exatamente a Eugénio de Castro (cf. Sáez Delgado 2014: 38), conforme se depreende da descrição:

El gran poeta vivía en una callecita silenciosa, próxima a la Universidad. Constaba de dos pisos y en el superior, en un saloncito y un gabinete de estudio, se veían unos muebles modestos, retratos, libros, muchos libros. El gran poeta se había partido una pierna en un largo viaje por Europa (Bacarisse 1931: 217-218).¹⁰⁷

O interesse de Bacarisse pelo português é, aliás, sintomático do seu lastro rubeniano¹⁰⁸ e do interesse que votava à esfera *modernista*, afinal estreitamente ligada ainda ao horizonte vanguardista, ele que se iniciara justamente nos círculos *modernistas*, tendo traduzido, por influência de Gómez de la Serna – outro autor ilustrativo dessa transição em continuidade – textos de Villiers de L'Isle-Adam, Paul Verlaine, Rimbaud, Mallarmé ou Corbière, para revistas como *Biblioteca Nueva*, *Mundo Latino* ou *Cosmópolis*.

Por último, o próprio Gerardo Diego, figura, como é bem sabido, determinante para a fixação e canonização da Geração de 27, através da sua atividade crítica e antológica (cf.

¹⁰⁷ Sobre este tema, veja-se Sáez Delgado (2019: 82-93).

¹⁰⁸ Em entrevista afirma pertencer à geração «de 1914. Es decir, de aquella en la que formaron conmigo Luis Fernández Ardavín, Camino Nessi, Joaquinito Dicenta, Juan José Llovet, Rey Soto, por no citar más nombres (...) rubenianos todos. El astro magnífico de “La marcha triunfal” y de los “Motivos del lobo” se ponía entre resplandores de gris púrpura, incendiando el Parnaso. Todos estábamos borrachos de su luz» (citado por Pérez 1989: 23).

Díez de Revenga 1998-1999), viria a traduzir poemas de Eugénio de Castro em *Paisaje con figuras* (1956) e *Tántalo: versiones poéticas* (1960).¹⁰⁹ Assim se confirma a asseveração de Serrano Asenjo (1991: 37-48), segundo a qual Diego não escamotearia as suas conexões *modernistas*, com comum referente em Rubén Darío, enfatizando outrossim a continuidade entre *modernismo* e vanguardas: «Para reanudar la tradición no es necesario el salto atrás. No podemos renunciar a una sola de las conquistas de expresión que lograron sucesivamente románticos, simbolistas y los diversos futurismos del ayer inmediato» (Diego 1923: 132).

A sua polimorfia expressiva, atenta, como veremos acontecer justamente em Eugénio de Castro, à dimensão técnica da poesia, e denotando até certo pendor barroquista, transparece a mencionada continuidade, preservando o uso da rima e da estrofe convencional e fazendo a apologia de uma rubeniana poesia musical (cf. Bernal 1991).¹¹⁰ O nome do português surgira já em 20 de março de 1924 numa carta endereçada por José María de Cossío a Diego, na qual, contando-lhe da sua viagem a Portugal, por onde passou por Coimbra e Lisboa, recorda alguns dos literatos que conheceu, entre os quais Fidelino de Figueiredo e Eugénio de Castro, «aparatosísimo y muy simpático» (Diego e Cossío 1996: 48).¹¹¹

¹⁰⁹ Quanto à relação de Diego com Portugal, cabe destacar a cronologia elaborada pela sua filha Elena, à guarda da Fundação Gerardo Diego, na qual se mencionam duas viagens do autor a Lisboa, em 1941 e 1946. Na primeira viagem, organizada por Eugenio Montes, diretor do Instituto Espanhol, participa de conferências, passa por Lisboa, Sintra, Setúbal, Estoril, Nazaré, Évora, Alcobaça, Batalha e Tomar e traz consigo livros de Fernando Pessoa. Pronuncia também uma conferência sobre Manuel de Falla no Sindicato dos Músicos. Sobre esta viagem escreve um artigo intitulado «Impresiones portuguesas». Já em 1946, participa de um sarau de poesia espanhola em Lisboa, segundo notícia o *ABC* de 24 de novembro desse ano (p. 27), a par de Eugenio Montes e Eugenio d'Ors. Com o primeiro, com Adriano del Valle e com José García Nieto, participa de um encontro poético por ocasião da Exposição do Livro Espanhol, em outubro desse ano. No dia 26 participa de um recital poético. Já antes lera Gerardo Diego poemas de autores portugueses por si traduzidos durante um recital que teve lugar em Sevilha em 1944.

¹¹⁰ A defesa da relação musical da poesia a partir de Darío, por parte de Diego, é explícita: «es el poeta más músico que conozco. No creo que en ninguna lengua se haya dado prodigio de sensibilidad poético-musical comparable al de nuestro nicaragüense» (Diego 1967: 41). O rubenianismo de Diego faz-se particularmente paradigmático da leitura de continuidade que temos defendido se atendermos ao papel fulcral do espanhol na afirmação do vanguardismo castelhano, conforme notado por Bernal (1993) e Díez de Revenga e de Paco (1997).

¹¹¹ A 15 de maio do mesmo ano conta-lhe também José María de Cossío da intenção de publicar um livro com 100 sonetos portugueses, com prólogo de Fidelino de Figueiredo e epílogo de Unamuno, em que pontificariam Camões e Antero (Diego e Cossío 1996: 53).

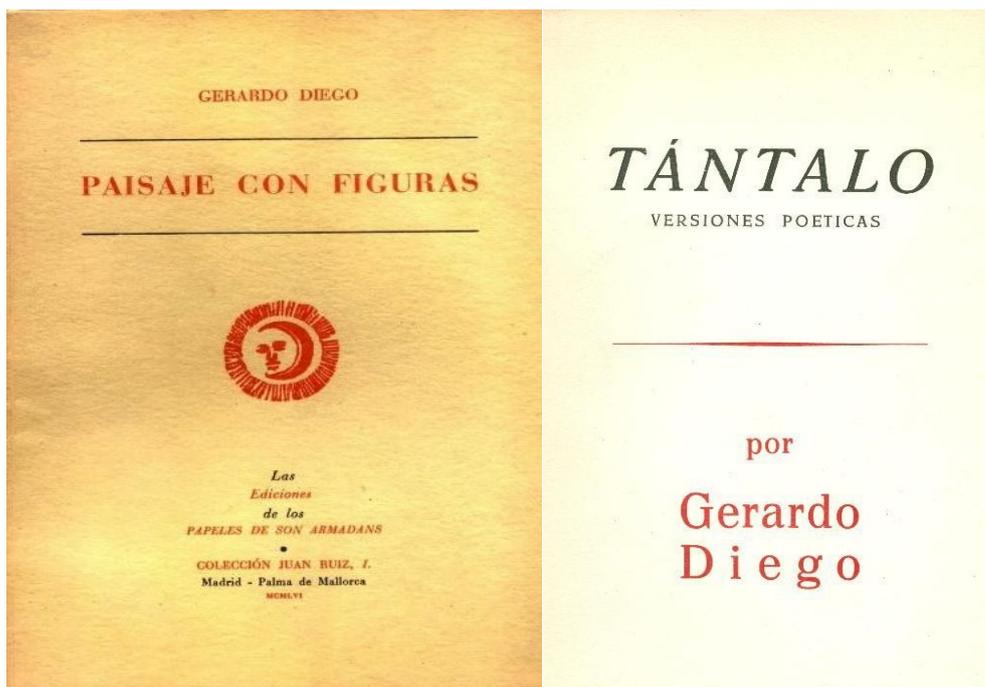


Fig. 44
Paisaje con figuras (1956) e *Tántalo* (1960) de Gerardo Diego
[Biblioteca Nacional de Espanha].

Cabe ainda recordar que, no que hoje se conserva da biblioteca de Diego, encontramos três antologias de poesia portuguesa traduzida para espanhol em que se incluem poemas de Castro, nomeadamente *97 sonetos portugueses*, selecionados e traduzidos por José María de Cossío, com prólogo de Fidelino de Figueiredo, publicada pela Universidade de Santiago de Compostela em 1933; *El soneto portugués*, também organizada e traduzida por José María de Cossío, e igualmente com prólogo de Fidelino de Figueiredo, publicada em Madrid pelas Ediciones Atlas, em 1943; e *Antologia da lírica portuguesa contemporânea*, organizada por António Jorge Dias e publicada em 1947 pela Universidade de Santiago de Compostela.

Quanto aos dois livros de traduções próprias em que aparecem poemas de Castro, no primeiro surge «Hermafrodita», que viria a reproduzir de novo no segundo título, a par de «El Aceitero».¹¹² Esta última tradução fora, aliás, já publicada em jornal, conforme

¹¹² Em *Tántalo: versiones poéticas* (1960) surgem versões, além de Eugénio de Castro, de Fernando Pessoa, Virgínia Vitorino, Fernanda de Castro e Carlos Queiroz. De entre todas as restantes traduções poéticas realizadas pelos autores do *Veintisiete* (detalhadas e discutidas por Díez de Revenga 2007), só Jorge Guillén traduziu Antero e Pessoa, o que dá bem conta da relevância destes dados.



Fig. 45

«El aceitero» de Eugénio de Castro
(Trad. Gerardo Diego, 1938)
[Fundación Gerardo Diego, Santander.]

testemunha um recorte não identificado à guarda da Fundação Gerardo Diego, a partir do qual compreendemos que acompanha a homenagem que o grupo franquista sublevado

Quiero asociarme al justísimo homenaje, ofreciendo al venerable poeta portugués -que viene a significar en la historia de la poesía portuguesa lo que Rubén Darío y los hermanos Machado en la nuestra- el trabajo humilde y grato de su traducción, grato por la belleza del texto, aunque una versión del portugués es siempre el suplicio de Tántalo (AFGD-Diego-s.d.).

Deste modo se associa também Diego à celebração institucional de Eugénio de Castro, que transcende interesses estritamente literários, conforme observaremos adiante, celebrando-o como máximo poeta ibérico em contexto sintomaticamente politizado.

6.2.5. A PUBLICAÇÃO DE EUGÉNIO DE CASTRO EM ESPANHA: OUTROS DADOS

É deveras notável a quantidade e longevidade de elementos que dão conta da profusa recepção de Eugénio de Castro em Espanha, não obstante o atraso em relação à sua chegada às letras ibero-americanas – a edição espanhola de *Belkiss*, recordemos, aparece apenas em 1919, na coleção Biblioteca de Autores Célebres, que inclui nomes como Sainte-Beuve, Eça de Queirós, Stendhal, Oscar Wilde ou Balzac, isto é, um quarto de século depois da primeira edição na Argentina. Seja como for, a influência do português teve eco também em recolhas e antologias publicadas nos universos castelhano e catalão, conforme sublinhou Gallego Roca (1996), algumas das quais viriam a ter notável difusão. São o caso de *Del cercano ajeno* (1907) de Díez-Canedo; *Atlántiques* (1913) de Ribera i Rovira (que traduziria também poemas de Castro para o catalão em *Solitaris*, em 1918, e que escreveu uma biografia do autor em *Portugal literari*, de 1912);¹¹³ *Las cien mejores poesias líricas de la lengua portuguesa* (1918)

¹¹³ Das relações catalãs de Eugénio de Castro cabe destacar Ribera i Rovira, que cita «Sob os olhos de Deus» d'A Sombra do Quadrante no livro que dedica a Portugal e a figuras portuguesas, intitulado *Del País dels Tarongers. Impresions* (1911: 37), onde surgem também referências a Junqueiro, Júlio Brandão, Teófilo Braga, Afonso Lopes Vieira, António Carneiro, José Malhoa ou Carlos Reis. Referências a Castro surgem outrossim em *Portugal Literari* (1912, I: 88-89). Traduz o poeta português para *Poesia & Prosa originals y traduccions del*

de Maristany; *Eugénio de Castro: Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (1922), com traduções de Andrés González-Blanco, Fernando Maristany, Juan González Olmedilla e Francisco Villaespesa; e a *Antología de la lírica portuguesa*, de M. Manrique (1928).¹¹⁴ Em praticamente todas elas (exceção feita à de Maristany, que privilegia Pascoaes), Castro aparece como o poeta mais representativo do seu período.

Poemas de Eugénio de Castro surgem ao longo de todo este período em contextos diversos. Assim *La Toaleta de Xanthis*, publicada pela Biblioteca d'Autors Catalans (Lectura Popular, Barcelona, nº 222, s.d.), em tradução de Ribera i Rovira. Assim também «Corona de Rosas», em tradução de Sánchez Rodríguez, em *La Información* (Málaga, 1903), «La sombra del cuadrante», em tradução de Luis Maldonado, publicado em *El Adelanto* (Salamanca, 1907) ou «Crepúsculo», em tradução de Francisco Maldonado, aparecida em *El Lábaro* de Salamanca, em 1909, ele que também traduziu «Romance. Para adormecer a Lydia» para *La Lectura. Revista de Ciencias y Artes* (Madrid, 1912). Conforme noticia o número 19580 de *La Correspondencia de España*, datado de 21 de setembro de 1911, a revista *España y Argentina*, dirigida por Rafael Padilla, publica «Los siete durmientes», provavelmente na versão de Villaespesa, o qual colabora com a referida publicação, a par de outros nomes como José Enrique Rodó, Unamuno, Cansinos Assens ou Francisco Giner. Em *España*, surge, acompanhando uma fotografia do português, o artigo «Figuras contemporáneas: Eugénio de Castro» da autoria de Miguel Pelayo¹¹⁵, destacando *Belkiss* e enfatizando «el entusiasmo con que la obra entera de Eugenio de Castro ha sido acogida por las últimas generaciones literarias de lengua española», especificando que

Villaespesa le imita muy de cerca y traduce sus versos. Guillermo Valencia da entre sus versiones algunas muy acabadas de este poeta. Unamuno le estudia y le elogia. Y no se ha determinado aun el influjo que sus innovaciones métricas portuguesas pudieran tener en las que hubo de introducir en la poesía castellana Rubén Darío (Pelayo 1916: 10).

portugués (1905), com prólogo de Joan Maragall, nomeadamente «Llegenda», «A João de Deus» e «Filla de rey, guardant ánechs», e para *Atlántiques. Antología de poetas portugueses* (1913), nomeadamente «Llegenda», «La cisterna», «La monja i el rossinyol», «Cantiga», «L'esguerradeta», «Inscripció» e «La camisa de Xanhtis». Não constando do epistolário de Castro, figura catalã relevante nas suas relações peninsulares é também a de Fernando Maristany, que traduz poemas seus em *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa* (1918), antologia prologada por Ribera i Rovira, em particular «A los ojos de Dios», «La contrahecha», «Cantiga», «La muerte de Constanza». Trata-se do número XL de uma extensa coleção onde, entre nomes como Heine, Leopardi, Shelley, Shakespeare, Victor Hugo, Wordsworth, Verlaine, Musset, Novalis, Carducci, Dante, Tennyson, Balmont, Horácio, Goethe, Maragall, Lord Byron, Darío, D'Annunzio, Hölderlin, Omar Kayyám, Ausias March, Fray Luis de León ou Nietzsche, surgem também Camões, Antero, Gomes Leal e Pascoaes.

¹¹⁴ Com prólogo de Álvaro de las Casas, publicada pela Librería Fernando Fe de Madrid, não datada e erradamente catalogada na Biblioteca Nacional de Espanha como sendo de 1920, é na verdade de 1928, conforme testemunha notícia do *ABC* de Madrid de 28 de novembro desse ano. Eugénio de Castro é o autor do seu tempo mais representado, com sete poemas, só suplantado pelos oito de Camões. Todas as traduções de poemas de Castro são na verdade assinadas por outros autores. Álvaro de las Casas traduz «Presumida» e «Desilusión», ao passo que Juan González Olmedilla traduz «Vaso de elección», «Por la paramera, en la noche», «Cuando la muerte llegue», «Balada» e «Envío».

¹¹⁵ Miguel Pelayo fez uma conferência sobre Castro no Circulo de Bellas Artes de Murcia, conforme noticia *La Vanguardia* (20 de maio de 1922: 16).

A acompanhar este informado artigo, no qual se destaca a sua rutura simbolista e a evolução interna de uma obra que adquire progressivamente traços mais comedidos, ao apontar a uma «nota esencialmente personal y portuguesa», que se plasma em *Constança*, *A Sombra do Quadrante* ou *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas*, sublinhando que «este revolucionario mantiene, pura e inconvencible, la tradición sagrada del amor a las Letras», traduz Pelayo «Villancico», «La camisa de Xantho» e «El diluvio». Já no número 42 de *La Ilustración Española y Americana*, de 15 de novembro de 1918, surgem «Tres sonetos por Eugenio de Castro» («Huerto Florido», «Violante Maria Luísa» e «El río»), na secção «Poetas de la Raza», em que se citam palavras de Rubén Darío extraídas de *Los raros*.

No contexto de um conjunto de homenagens ao português realizadas em Madrid em 1922, Andrés González-Blanco publica, em *La Esfera*, «La Nereida de Harlem», a 17 de junho, ao passo que Juan González Olmedilla publica a sua tradução de «Al plateado Mondego» a 21 de outubro seguinte, na mesma publicação, bem como, a 3 de novembro do ano seguinte, «Catalina de Athayde».¹¹⁶ Já em 9 de abril de 1927 surge «La carestia del amor», na tradução de Alejo Hernández, em *La Correspondencia Militar*, ao passo que a 12 de maio do ano seguinte surge «En el pórtico de Livia», numa tradução do mesmo autor. No ano seguinte, a 21 de abril, aparece «Vaso de elección», em tradução não assinada e publicada em *La Libertad* de Madrid.

E cabe destacar ainda a presença de poemas do português na imprensa galega. «La contrahecha» e «Ofir» surgem em 1929 em *El Compostelano*; o poema de *A Mantilha de Medronhos* dedicado a «Vigo» aparece em *El Pueblo Gallego*, a 6 de abril de 1930, acompanhado por uma fotografia do poeta, e aparecera já anteriormente no *Correo de Galicia*, a 22 de setembro de 1929. Em português surgem «Canção das seis Marias», «O Amolador» e «Suprema Glória» no *Ideal Gallego*, ao passo que em *Vida Gallega* surgem os poemas sobre «Corunha» e «Vigo» d'*A Mantilha de Medronhos*.

6.2.6. A ATENÇÃO CRÍTICA À OBRA DE EUGÉNIO DE CASTRO EM ESPANHA

A atenção espanhola a Eugénio de Castro projeta-se igualmente na proliferação de comentários críticos à sua obra, surgida embora tardiamente, se a compararmos com as mais de duas dezenas de artigos ou resenhas que lhe são dedicadas em publicações periódicas de França ainda no século XIX, ou as cinco em Itália ou as sete em Buenos Aires (cf. Fein 1958). Embora Andrés González-Blanco (1928: 84) assinalasse que artigos sobre Castro e traduções suas tinham surgido em Espanha em *La Vida Literaria*, dirigida por Jacinto Benavente, por volta de 1899 ou 1900, afirmando também, num artigo intitulado «Eugenio de Castro em Madrid» publicado a 17 de março de 1922, em *Nuevo Mundo*, que esses textos remontariam afinal a 1895 ou 1896, a pesquisa de Fein (1958), que corroboramos, revela que na mencionada publicação surge apenas uma tradução de um poema de Castro, «A Uma Mãe», em janeiro de 1899, e uma breve notícia da publicação de

¹¹⁶ A partir da conferência que nessa circunstância apresenta Eugénio de Castro na Residencia de Estudiantes, a revista *Los Ciegos* (Madrid, 1922, nº 52) publica do autor «Psicología del ciego. Párrafos tomados de la conferencia dada recentemente en la Residencia de Estudiantes».

tradução portenha de *Belkiss*, em março desse mesmo ano, como vimos, coincidindo, sintomaticamente, com a presença de Darío em Espanha.

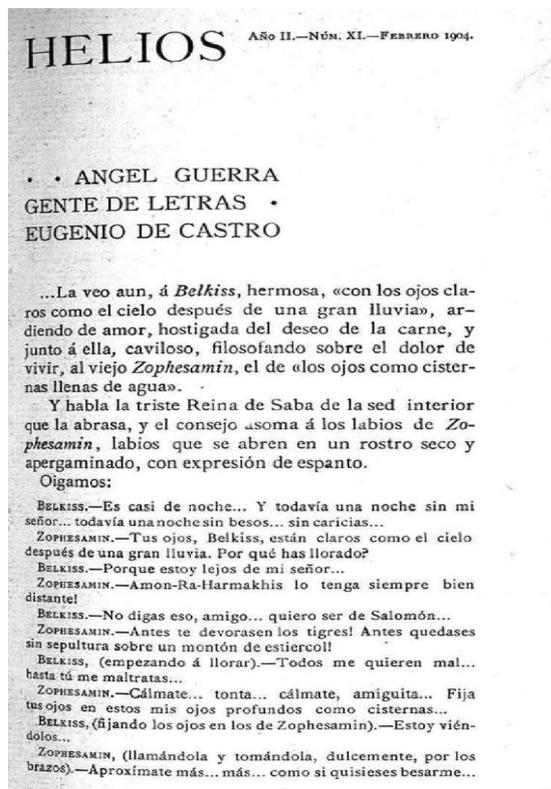


Fig. 46
«Eugenio de Castro» de Ángel Guerra (*Helios*, 1904) [Biblioteca Nacional de Espanha.]

Luís» em *Vida Intelectual. Revista Ilustrada* (Madrid, 1907), publicação em que, nesse mesmo ano, dá a lume dois artigos sobre obras castrianas, em particular *La sombra del cuadrante* e *El anillo de Polícrates*, a propósito do qual destacava um portuguesismo de fundo clássico, ao passo que em 1908 Juan de Tavares resenharia *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas*.¹¹⁷ Cabe destacar igualmente a publicação de um folheto sobre Castro na coleção *Minerva*, de Barcelona, em 1918, da autoria de Josep María López-Picó, que surge entre outros dedicados a «Literats étrangers contemporanis», entre os quais se incluem nomes de notável monta e de muito variado estilo e proveniência, como Maurice Barrès, Paul Claudel, Enrico Corradini, Gilbert Keith Chesterton, D'Annunzio, André Gide, Gerhart Hauptmann, Francis James, Kipling, Lagerlöf, Romain Rolland, Bernard Shaw, Tagore ou Wells.

¹¹⁷ Os artigos do autor sobre Castro seriam compilados no segundo volume de *Labor intelectual* (1911: 352-371), livro póstumo organizado pelo filho. O estudo que dedica a «El anillo de Polícrates» seria usado pelo português como introdução à mencionada obra no tomo VI das suas *Obras Poéticas* publicadas pela Lumen. Julio Nombela y Campos, professor da Universidade de Salamanca, amigo também de dom Miguel, eminente lusitanista, conforme testemunha a rica relação epistolar com Castro, manteve contato ainda com outros escritores portugueses, incluindo Pascoaes. Foi um dos pioneiros do ensino de cultura portuguesa em Espanha, lecionando um curso livre em 1905 a que assistiu Unamuno (cf. Álvarez 2006: 22).

Figura de proeminência na atenção crítica que Espanha votou à obra do português seria definitivamente a de Enrique Díez-Canedo.¹¹⁸ Um dos mais conhecedores e empenhados difusores da poesia portuguesa do momento, Díez-Canedo é autor da *Pequeña antología de poetas portugueses*, elucidativa desse esforço.¹¹⁹ A sua preocupação lusófila foi constante, conforme testemunha o curso *La nueva poesía* que ofereceu no México, em 1940, na Universidade de Primavera Vasco Quiroga, em cujas páginas desculpa o não aprofundamento da mesma por falta de tempo, com estas significativas palavras:

En el plan de estas conferencias no halló acomodo la poesía de Portugal, en que habría de señalar, por lo menos, la herencia de Antero de Quental, el poeta dominante del modernismo, de Eugénio de Castro, uno de los iniciadores de Rubén Darío, la personalidad extraña de António Nobre y la obra profunda y humana de Teixeira de Pascoaes (Díez-Canedo 2001: 113).

Com efeito, demonstrou Díez-Canedo notável interesse pela obra de Castro. A 1 de janeiro de 1918, no número 3 da *Revista General* de Madrid, num artigo intitulado «La literatura contemporánea. Portugal», refere-se ao papel precursor de Eugénio de Castro no contexto da difusão do *novismo* estético nas literaturas hispânicas –

Es Eugenio de Castro, en Coimbra, centro de una nueva actitud literaria, algo semejante a nuestro modernismo. Su poema dramático *Belkiss*, influido por Flaubert y Oscar Wilde, sus poesías, hallan entre nosotros traductores y comentadores. Mucho deben al poeta portugués Rubén Darío, Francisco Villaespesa (Díez-Canedo 1 de janeiro de 1918: 4).

–, revelando-se outrossim sensível à sua deriva para temáticas literárias nacionais, em *Sylva e Constança*, «saludada por todos con verdadero entusiasmo». No dia 31 de março do ano seguinte publica «Líricos portugueses», em *El Sol*, também de Madrid, onde, denunciando o desconhecimento da literatura portuguesa em Espanha, afirma que o português teve mais impacto em Rubén Darío que as fontes franceses, ao passo que, a 9 de março de 1922, coincidindo com as homenagens de que o português era objeto em Madrid nessa altura, voltará a destacar, nas páginas do mesmo *El Sol*, a importância de Eugénio de Castro na poesia *modernista* com o artigo «Eugénio de Castro en la bibliografía española»,

¹¹⁸ Sobre a relevância de Díez-Canedo, recordemos as palavras que lhe dedica Antonio Sánchez Zamarre, no *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, dirigido por Gullón (1993: 455): «su intensa actividad como traductor, prestigiosísimo crítico de arte y de teatro, ensayista, animador de proyectos literarios y poeta lo convierte en una de las personalidades intelectuales más influyentes de las primeras décadas del siglo.»

¹¹⁹ Iniciando em Garrett e com um apêndice constituído pelos brasileiros Olavo Bilac e Guilherme de Almeida, a par de Castro surgem Antero de Quental, João de Deus, Gomes Leal, António Nobre, Júlio Brandão, Alberto d'Oliveira, Afonso Lopes Vieira, Pascoaes, João de Barros e António Sardinha.

comparando a sua obra à de Wilde, Maeterlinck ou D'Annunzio, destacando as traduções realizadas por Berisso, Villaespesa e González Olmedilla.

Em particular, salienta a vocação disruptiva e polémica de Castro, determinante para a influência do português no *modernismo* hispânico, afirmando que «Belkiss fue la obra que le abrió las puertas del habla española», «através de «la conocidísima traducción hecha en Buenos Aires en 1899», destacando a nova edição do poema pela Editorial América de Madrid e associando uma vez mais o nome de Castro a Darío, já que teria sido «mejor conocido luego por las transcripciones de Rubén Darío en su conferencia del Ateneo de Buenos Aires, inserta más tarde em «Los Raros», que se debe considerar como determinante de la fortuna de Castro en los países de nuestra lengua». Sublinha igualmente Díez-Canedo a longevidade e variedade da recepção espanhola do português: «Las revistas en que se desarrolló el movimiento iniciado en España por hombres del 98 contaron a Eugenio de Castro entre los dioses mayores. Sobre un poeta nuestro, sobre Francisco Villaespesa, llegó a ejercer verdadera fascinación.»¹²⁰

Em fase de plena consagração espanhola da obra do português, surgem novos comentários críticos à sua obra. Assim, no número 3 do segundo volume da revista *Prisma*, dirigida por Rafael Lozano e editada em Paris, com que colaboraram nomes como Maristany, Verhaeren, Alfonso Reyes ou Salvador Novo, publicado em julho de 1922, surge um comentário sobre *Las mejores poesias (líricas) de los mejores poetas. Eugenio de Castro* assinado por um obscuro J. S. (1922: 186), onde se pode ler:

Este gran parnasiano, un tanto desigual, pero siempre artista, nos muestra, al través de cuidadas traducciones, las muy diversas facetas de su obra, una de las que más han interesado a España de entre las de los poetas lusitanos. Hay aquí poesías para todos

LÍRICOS PORTUGUESES

Los hermanos raros van juntos por la vida. Sus aliciones y sus gustos los llevan, a este, por aquí, al otro, por allá. Cuando por ventura se reúnen, nadie más acorde con un y en Rubén Darío domina la técnica de Eugenio de Castro, con mar que si entonces formaron un dúo y unidad superior, amoldándose en ella. Pero es el correr de los días, ¿qué desde su retiro de Salamanca adonde tienen de común? Para unos hermanos Álvarez Quintero que veían por el mundo, ¡cuantos hallazgos del tipo oporto, aunque los a cetero intente el dispo del otro afecto fraternal, una colaboración literaria, una participación en la misma empresa mercantil! A los hermanos que van juntos, bien se les conoce: basta ver a uno de ellos que, sin mirar a su lado, pueda jurar que allí está el que no hemos visto aún. En cambio, de este amigo tan tímido nuestro, cuando nos dicen un día: «Su hermano Tal... pensamos ¡Ah!... Pero ¿quién?». Las letras de España y las de Portugal son como estos hermanos descompidos el uno del otro. No los hemos imaginado así: el uno es el héroe recitativo y sereno, empujado de un caso de rico estudio un día, ríe en castreles, muy dado de vocaciones y rezos, o para entretenerse a divagar lances heroicos de guerra y conquista, muy apegado a lo suyo, nada curioso de lo ajeno y en grado peligroso, cuando asoma la vampa, de ensere con la criada; el otro, molibolito novelero y charlar, a estrechos en el rancio sol, se lanza un día por cada uno mar, dejándose una novia en tierra: se asoma a los cuatro rincones del mundo, se volubila, empujando; pero sabe que al retorno el amor fue la guarda, conservándolo intacto el tesoro de la ilusión primera. Y basta leer las *Conferencias de la literatura portuguesa*, tal como las ha escrito un escritor lusitano, F. Díez-Canedo de Figueredo, para comprender que Portugal recogió la parte de herencia que España no había hecho sino: las dos literaturas se complementan: allí la lírica, aquí la novela y el teatro. Fíjense las peticiones como hermanos bien avenidos. Luego se separaron, y ahora así nunca se ven, cada uno tiene su ambiente, su ambiente, sus preocupaciones. Nada más desconocido, es el efecto que la literatura portuguesa para un español. Para los de ayer, reputaba y acababa en Camões: para los de hoy, se vive en España de Quintero; y en cambio, ya en el espíritu de la vida de Méndez y Felayo, mozo,

EUGENIO DE CASTRO EN LA BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA

Recientemente se ha publicado en Madrid por la Editorial América una nueva edición de «Belkiss. Poema de Saba, de Axum y de Hyemina», que es, en la producción de Eugenio de Castro, una obra maestra dramática. Este poema dramático, que fue escrito en colaboración con Miguel de Unamuno, inclinado desde su retiro de Salamanca adonde tuvo lugar la redacción del poema, pero, según el testimonio de un amigo, se escribió en un momento de gran actividad literaria. Este poema dramático, que fue escrito en colaboración con Miguel de Unamuno, inclinado desde su retiro de Salamanca adonde tuvo lugar la redacción del poema, pero, según el testimonio de un amigo, se escribió en un momento de gran actividad literaria. Este poema dramático, que fue escrito en colaboración con Miguel de Unamuno, inclinado desde su retiro de Salamanca adonde tuvo lugar la redacción del poema, pero, según el testimonio de un amigo, se escribió en un momento de gran actividad literaria.

EL LIBRO POPULAR
publicado por primera vez en
LOS CABALLOS NEGROS
DE ANTON DEL OLNET

Fig. 47

Textos de Enrique Díez-Canedo sobre Eugenio de Castro em *El Sol* (1919 e 1922) [Biblioteca Nacional de España].

¹²⁰ Texto que depois recolhe *Conversaciones literarias, segunda serie, 1920-1924* (1964), onde inclui também um outro sobre Leonardo Coimbra. De facto, por aquela altura, e como consequência do encontro de Castro e Díez-Canedo em Madrid por altura da conferência do primeiro, o espanhol escreve ao português uma carta (a única constante no seu epistolário hispânico), datada de 9 de janeiro de 1923 (cf. Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 513), na qual acusa a recepção de *Canções Desta Negra Vida*, publicado em 1922, o que demonstra que a relação entre os escritores foi uma realidade naquelas datas.

los gustos, desde lo más fino, sentido y puramente artístico, como esa Muerte de Constanza, por ejemplo, hasta los caprichos más cercanos a la incongruencia. La obra de Castro ha influido en algunos poetas españoles, especialmente en Villaespesa, algunas de cuyas poesías parecen propiamente del poeta portugués.

É também o caso, em 1924, do jornal *Galicia*, que a 3 agosto apresenta uma entrevista a Pérez de Ayala, que recorda que «Eugenio de Castro fue el precursor del movimiento simbolista. No lo digo yo, sino Rubén Darío, que fue el iniciador de esa escuela entre nosotros» (Pérez de Ayala 1924: 3). E se, já em 1934, no número 19 de *Cruz y Raya*, no mencionado artigo de José María de Cossío dedicado aos sonetos amorosos de Camões, se fala do «admirable poeta portugués contemporáneo, Eugenio de Castro, [quien] ha sabido dar expresión en su bello poema Hermafrodita a esta trágica irreductibilidad de fusión» (1934: 65), em 1928, o Conde de Santibáñez del Río publicara, no número de 23 de março de *La Nación*, um texto intitulado «La tarde del poeta: un hispanófilo ilustre», onde se pode ler:

Eugenio de Castro, el poeta de vanguardia, que trazó las páginas de “Belkiss”, las estrofas de “Tiresias” y de “Interlunio”, ve declinar el sol de su existencia -todavía muy alto!- con esa sonrisa afable y agridulce con que los hombres bondadosos e inteligentes comentan un espectáculo que ya no guarda secretos para ellos (Santibáñez del Río 1928: 1).

De entre todos os seus leitores espanhóis, aquele que mais páginas dedicou ao estudo do poeta foi Andrés González-Blanco,¹²¹ em particular através do extenso texto que traz a lume em *Hispania*, revista publicada pelo Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris (1922: 198-237), posteriormente publicado na *Revue de L'Amérique Latine*, em versão espanhola, e recolhido por Eugénio de Castro como prólogo ao terceiro volume das suas *Obras Poéticas*. Nesse texto afirma o espanhol que «Eugenio de Castro est le premier moderniste du Portugal et de la Péninsule; son originalité consiste à s'être assimilé les innovations des décadents et des symbolistes français et à les avoir transplantées dans le domaine de la poésie portugaise» (González-Blanco 1928: 28), precisando que

¹²¹ Andrés González-Blanco, poeta, romancista, crítico, ensaísta e jornalista, é um dos grandes lusófilos do momento e o escritor espanhol que mais páginas dedicou a Castro. Além deste, traduziu Camões, Antero, Fialho, Pascoaes e Eça e escreveu também abundantemente sobre o último e sobre Pascoaes (cf. Sáez Delgado 2006: 41). Conhecedor de Portugal na primeira pessoa, escreve, em janeiro de 1920, o prólogo a *La ciudad del vicio* no Martinho, em Lisboa, tendo publicado nos anos seguintes dois pequenos romances – *El Fado del Paço d'Arcos* (1921) e *Españolitas de Lisboa* (1923) – cuja ação decorre na capital portuguesa. A 22 de fevereiro de 1922 envia carta a Castro, desde Madrid, escrita em português (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 484), como vice-presidente da Secção de Literatura do Ateneo da capital espanhola, onde Castro pronunciaria uma conferência nesse mesmo ano, sendo nessa circunstância apresentado por ele. A sua correspondência com Castro revela um profundo interesse por divulgar a sua obra em Espanha.

L'œuvre d'Eugénio de Castro fut de son temps connue et estimée en Espagne et c'est de tous les poètes lusitaniens actuels celui qui, avec Guerra Junqueiro, réunit la plus grande admiration et le plus grand nombre de lecteurs dans le public de langue espagnole. Il est non seulement lu en portugais, mais quelques-unes de ses œuvres ont été traduites (idem: 88).

Andrés González-Blanco celebra assim o papel pioneiro do português:

Il faut remarquer qu'Eugénio de Castro fut le premier, non seulement au Portugal, mais dans toute la péninsule ibérique et même en Amérique Latine, à promulguer cette loi nouvelle. Qui faisait du modernisme en 1890, à l'apparition de *Oaristos?* Personne. Le pauvre Rueda se débattait dans une période de transition entre le colorisme et un vers libre mal compris. Rubén Darío était peut-être déjà dans la période d'incubation intérieure qui précéda sa rénovation d'un journal chilien, il n'était encore que le chroniqueur brillant de *Peregrinaciones*, le subtil exégète de *Los Raros*, en même temps que le poète parnassien de *Azul* (idem: 24).¹²²

Fá-lo já no período de máxima consagração espanhola de Eugénio de Castro, quando o triunfo do português se alicerça e confirma em homenagens e celebrações públicas da sua figura, como veremos em seguida, num processo que se recobre de uma progressiva dimensão institucional e mesmo política.

¹²² As palavras de Andrés González-Blanco dão conta do modo como Eugénio de Castro seria longamente associado a Darío em Espanha. Da longevidade dessa associação dá prova o texto que a Eugénio de Castro dedica Pere Gimferrer, no *El País*, a 2 de dezembro de 1984, intitulado «Eugénio de Castro», na série que o catalão dedica a *Los raros*: «El último autor ahí evocado (...) es el "joven ilustre" a quien Rubén vislumbra "allá en la noble y docta ciudad de Coimbra", ese admirable Eugénio de Castro al que llamé sacerdote de luces lusitanas al iniciar esta serie, y en quien hoy confluye por primera vez -no por última- la presente nómina o plétora de raros con el canon rubeniano». O poeta catalão, referindo-se a Castro como «excelente poeta de lo delicado y quebradizo», destacando tanto poemas de *Oaristos* como de *Belkiss*, *Sagramor*, *O Rei Galaor* ou *Constança*, salienta ainda, com sagacidade, o modo como o português seria igualmente elogiado por Unamuno - «Que el elogio viniera también de Unamuno resulta más notable todavía» -, concluído que «Eugénio de Castro no es sólo un orfebre argonauta *parisien* para el teatro de perlas de los parnasianos, sino - a orillas del Mondego, leyendo antiguos y terribles textos ascéticos de serena belleza doliente- el compañero de soledades del vasco salmantino que tuvo siempre buen cuidado de recatarse ante las coqueterías y cachivaches del estupendo bazar modernista». Por conseguinte, apela: «Acostumbrados a los disfraces del insólito desván modernista, sepamos distinguir a quien, como Eugénio de Castro, lleva en su clámide verdadera el peso de la púrpura del poeta mayor» (Gimferrer, 2 de dezembro de 1984: 12).

6.2.7. AS VIAGENS ESPANHOLAS DE EUGÉNIO DE CASTRO RUMO À INSTITUCIONALIZAÇÃO

POETA ILUSTRE



Madrid: El ilustre poeta portugués Eugenio de Castro y su hija, que han visitado España.

Fot. Marin.

Fig. 48

Fotografia de Eugénio de Castro e Mafalda de Castro em Madrid (*La Libertad*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha].

A excelente receção que a sua obra obteve em Espanha justificará o facto de Eugénio de Castro se ter desdobrado em viagens e contactos em território espanhol. Viajante frequente, quer fosse por iniciativa individual, quer fosse na dependência das missões universitárias ou convites a que estava circunscrito e que sagazmente manipulava a seu favor, apesar de escrever, em 1924, que «há trinta e cinco anos que conheço Paris como as minhas mãos, e que repetidas vezes transito, sem estranheza, da pacatez provinciana de Coimbra para a barafunda estrepitosa e cosmopolita da grande cidade do Sena» (Castro 1926: 53), não sem certa dose de afetação *snob* que nesta passagem Carvalho (2007: 178) identifica, e que tão bem combina com a sua conceção aristocratizante de uma literatura *para os raros apenas*, não parece ter publicado qualquer poema explicitamente dedicado a França e muito menos um livro de poemas como o que dedicou a Espanha, como observou também Carvalho. Tal facto dever-se-á,

decerto, à compreensão da fertilidade das suas relações com Espanha, dada a receção que o promoveu a ilustre arauto da modernidade literária nesse país. *A Mantilha de Medronhos* (1923) contém, como dissemos já, poemas oferecidos a personalidades políticas e intelectuais e que demarcam a topografia das suas diversas viagens a terras espanholas, de que também há rasto em *Cartas de Torna-Viagem*, inspiradas, segundo diz, pela leitura de *Por tierras de Portugal y España* de Unamuno, como vimos, e maiormente centradas nas «viagens ao pé da porta» por Portugal.

Das suas viagens a Espanha destacam-se as que realizou a Salamanca. A 30 de junho de 1889, tendo então vinte anos, enviou uma carta aos pais noticiando a primeira visita a esta cidade, carta que se publicaria, em texto ampliado, no folheto póstumo *Viagem a Salamanca* (1969), antes de prosseguir viagem de comboio até Paris, onde se reuniria, afinal talvez fugazmente, com o círculo de Mallarmé. Destaca-se igualmente a viagem como jurado português nos *Juegos Florales Hispano-Portugueses* de 1909, e a 30 de setembro de 1934 voltará à referida cidade espanhola, a qual foi objeto contínuo do seu interesse, convertida para si num contraponto afável da ambiência coimbrã, para receber o título de doutor *honoris causa*, como vimos, no contexto das celebrações da aposentação do então reitor da universidade salmantina, o seu amigo Miguel de Unamuno. Ele, que a convite de organismos oficiais para pronunciar conferências viajou em 1917 a Granada, onde discursou sobre Castilho, e em 1924 à Corunha, onde falou sobre Camões,¹²³ encontraria com efeito

¹²³ A imprensa galega difundiu as intervenções de Castro em 1924, como convidado, nas comemorações do IV Centenário do nascimento de Camões, pela Real Academia Galega: *A Nossa Terra*, 1-12-1924; *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1-12-1924; *La Voz de Galicia*, 28-11-1924; *El Ideal Gallego*, 28-12-1924. O poeta, por seu

em Salamanca um espaço referencial, que visitaria amiúde e que entrava na rota afetiva da sua amizade com o autor de *Niebla*, que viria a favorecer extraordinariamente a difusão da sua personalidade e obra, conforme constatamos.¹²⁴

Mas seriam indubitavelmente as suas viagens a Madrid, em 1922 e 1923, que marcariam o apogeu da sua popularidade em Espanha, conforme se atesta pelas instituições que o acolheram – a Residencia de Estudiantes ou o Ateneo – e os nomes que marcaram presença na receção a si dedicada no Hotel Palace e que acompanham o aplauso a Castro.¹²⁵ Como vimos, o autor atuava conscienciosamente em prol disso mesmo, o que justificará em parte, a par de um genuíno interesse que sempre manifestou em relação à cultura espanhola, a mencionada publicação d'*A Mantilha de Medronhos*,¹²⁶ livro que arquiteta um trajeto de um turismo eivado de referências literárias e artísticas por diversas cidades espanholas (cf. Mochila 2016). O livro abre com dedicatória a Alfonso XIII, e nele destaca-se o vasto conjunto de outras dedicatórias a amigos e escritores espanhóis do momento, provando cabalmente o modo como o autor interpretava a produção literária como agenciamento de um capital simbólico que legitimasse a sua celebridade peninsular.

turno, inclui as recordações da sua viagem pessoal, realizada em 1900, em «De Coimbra à Galiza», em *Cartas de torna-viagem I* (1926). As relações de Castro com o mundo cultural galego são estudadas detidamente por Álvarez e Alonso Estraviz (2008).

¹²⁴ Também os Jogos Florais de 1909 e a passagem do português por Salamanca em 1929 ficaram registados através de artigos escritos por intelectuais ligados à Universidade salmantina (cf. Álvarez 2010: 112), como o professor Manuel García Blanco, que a 30 de outubro de 1929 publicava em *La Gaceta Regional* o texto «Eugénio de Castro y Salamanca». Sintomático da celebridade lograda por Castro neste território, é, como observa Álvarez (2010: 112), o ambiente de rivalidade e disputas que surgiram em Salamanca para receber em sua casa Castro em 1909, patenteado em notícias e cartas. A propósito da curta estada de 1929, importa destacar o facto de ter aproveitado então o português para pedir apoio à Universidade de Salamanca para a criação na congénere coimbrã de uma Sala Espanhola – que viria de facto a fundar – conforme testemunha a notícia «El Rector de la Universidad de Coimbra y el profesor Eugenio de Castro en Salamanca», de 31 de dezembro de *La Gaceta Regional*. Na senda da estudiosa espanhola, importa destacar o facto de, no discurso apresentado por ocasião do almoço que lhe ofereceu a Universidade de Salamanca, referindo-se ao desaparecido Luis Maldonado, ter omitido o nome de Unamuno, que se encontrava então em Hendaya, fugido do desterro em Fuerteventura decretado por Primo de Rivera, demitindo-se por isso de intervir politicamente, condição aliás necessária à profusão do seu epistolário espanhol, ideologicamente heterogéneo. Sabemos pelo epistolário Castro-Unamuno que o português visitou o basco em Hendaya.

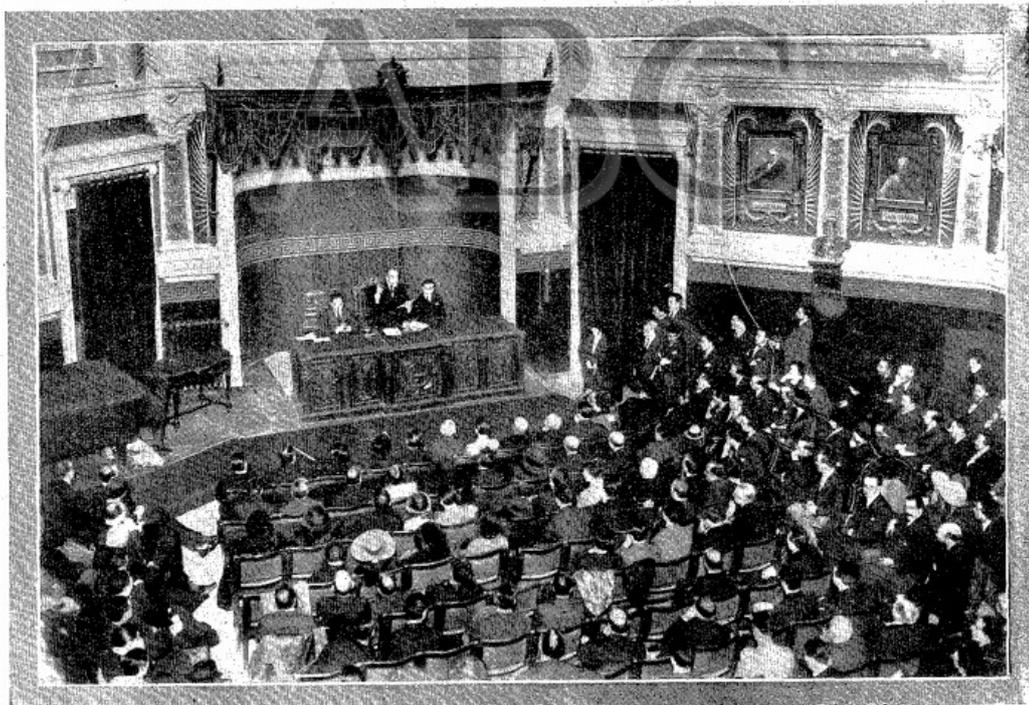
¹²⁵ Larson (2011) analisa o modo como as instituições cidadinas surgem, neste período, como génese da vida social em torno de um conceito de urbanidade que se confunde com os de progresso e modernidade, dando justamente o exemplo do peso da Residencia de Estudiantes de Madrid nos anos 20 como incubadora de prestígio modernizante, fenómeno de que Castro visivelmente participa.

¹²⁶ A publicação deste título mereceu grande destaque na edição de 25 de abril de 1923 de *El Heraldo de Madrid*, apresentando-se fotografia de Castro na primeira página acompanhada da tradução do poema que no volume é dedicado a Córdoba. A este propósito, em *La Época*, a 25 de agosto de 1923, no suplemento ao número 26102, surge texto de Melchior Fernández (1923: 1) – «La musa española de Eugenio de Castro» – que destaca a hispanofilia do português: «ha sido sempre buen amigo de España (...) Todo portugués es hermano nuestro en cuanto reconocemos una matriz ibérica que nos es común. Pero en Castro, a mayor abundamiento, hay identidad de casta.»



El ilustre literato y profesor portugués, D. Eugénio de Castro, que ha dado una brillante conferencia sobre Literatura portuguesa, en la Residencia de Estudiantes, y una lectura de poesías en el Ateneo de Madrid, rodeado de las ilustres personas que le obsesquiaron con un banquete en el Hotel Ritz, en celebración de sus brillantes triunfos y como homenaje de admiración y afecto
FOT. MADRIN

Fig. 49
 Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*El Mundo Gráfico*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha].



MADRID. EN EL ATENEO

ASPECTO DEL SALÓN DE ACTOS DURANTE LA LECTURA DE POESÍAS DEL LITERATO PORTUGUES EUGENIO DE CASTRO. (FOTO LARREGLA)

Fig. 50
 Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*ABC*, 1922)
 [Hemeroteca digital do ABC].

Assim, os poemas estão dedicados ao Marquês de Quintanar, que em 1930 publicaria um pequeno volume intitulado *Por terras de Portugal*; Antonio Maura y Montaner; Ramiro de Maeztu; Manuel Cossío; Elías Tormo; Luis Romano; o português António Sardinha; Miguel de Unamuno; Luis Maldonado; Eugenio d'Ors; Juan Ramón Jiménez; Juan González Olmedilla; Alejandro Padilla; Enrique Díez-Canedo; Ramón Pérez de Ayala; Antonio G. Solalinde; Andrés González-Blanco; Marqués de Figueroa; Francisco A. de Icaza; Juan José García; José Manuel Bartolomé; Francisco Maldonado; Andrés Martínez Salazar; Alberto Jiménez e o Conde de Romanones. As dedicatórias antecedem textos que se recobrem assim, de algum modo, de um valor de avisado zelo retributivo, numa homenagem de tonalidade sentimental que tem como pretexto as viagens que o poeta realizou às cidades espanholas mencionadas: partindo de Madrid e tendo por destino Burgos, passando por El Escorial, Toledo, Salamanca, Córdoba, Granada, Sevilha, Málaga, Mérida, Badajoz, Tui, Vigo, Pontevedra, Santiago, Corunha e Ourense, o itinerário é composto a partir de uma genuína retribuição daquela afinidade que observara nos seus amigos espanhóis em relação à sua Coimbra.



Fig. 51
A Mantilha de Medronhos de Eugénio de Castro (1923) [Biblioteca pessoal].

A tal ponto assim é que encontra nas cidades revisitadas os referentes para a avaliação da sua própria evolução íntima, pelo que a sua relação com a Espanha visitada é própria daquela experiência de autorreconhecimento que a viagem implica (cf. Galani-Moutafi 2000: 203-224) por via do contacto com o outro peninsular, o que justifica o facto de afirmar, a propósito de Toledo, que

Depois de há muito tempo aqui ter estado
 aqui estou eu, triste e cansado
 vós não mudastes! Quem mudou fui eu!
 (Castro 1944: 143),

ou de achar na contemplação do complexo de Alhambra pretexto para medir o adensar daquela filosofia pessimista dos seus versos de que em diversas ocasiões fez menção, desgostando-se ao verificar que, volvidos «vinte anos» desde a sua anterior viagem, foi definitivamente «expulso da radiosa Alhambra dos sonhos» (idem: 154).

O gesto de notável gratidão pela atenção espanhola à sua obra e figura que *A Mantilha de Medronhos* representa revela bem o impacto que em Eugénio de Castro teve a sua aclamação madrilena do biénio 1922-1923, e que importa por isso detalhar. O português

seria convidado, como dissemos, pela Residencia de Estudiantes,¹²⁷ em março de 1922, tendo pronunciado na mencionada instituição uma conferência sobre Castilho no dia 9, cujo texto manuscrito se encontra à guarda do neto do poeta, Eugénio de Castro e Almeida, e onde podemos ler: «Estou em Espanha, nesta abençoada nação, que é a terra que eu mais amo depois da minha»,¹²⁸ a que se seguiria uma leitura de poemas no Ateneo no dia 12, com apresentação do poeta feita por Andrés González-Blanco,¹²⁹ e um banquete em sua homenagem no Hotel Palace, no dia 15, organizado, entre outros, por Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán, Américo Castro, Eugenio d'Ors e Alberto Jiménez Fraud.¹³⁰ No final do banquete, Ramiro de Maeztu e José Rodríguez Carracido, então reitor da Universidad Central, leram as adesões recebidas: Pedro Salinas, Francisco A. de Icaza, Julio Camba e Pedro Emilio Coll, nomes que revelam o

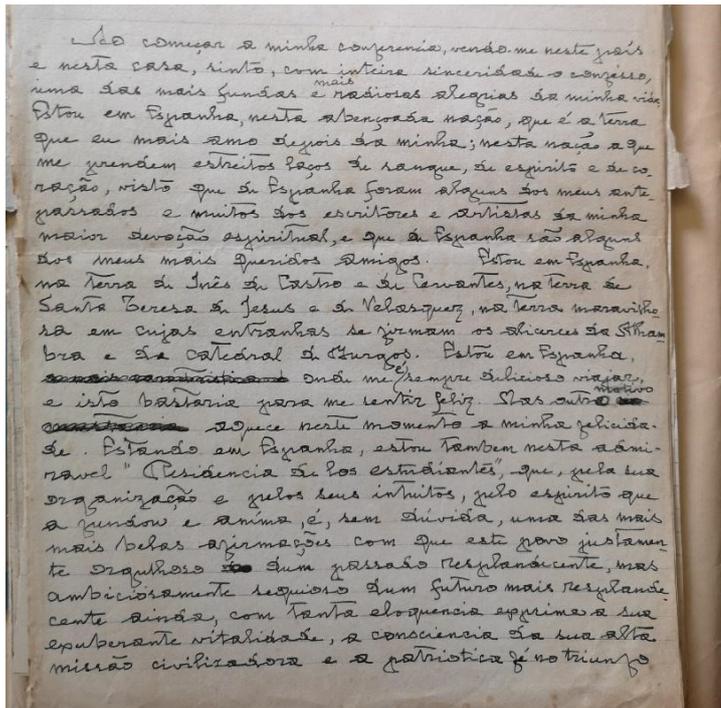


Fig. 52
Manuscrito da conferência de Eugénio de Castro na Residencia de Estudiantes de Madrid em 1922 [Arquivo pessoal de Eugénio de Castro e Almeida, neto do escritor português].

¹²⁷ Para compreendermos o alcance simbólico e o prestígio associados a este evento, recorde-se, com Mainer (2010b: 155), que nos anos 20 do século XIX recebeu a Residencia de Estudiantes os escritores católicos Hilaire Belloc e G. K. Chesterton, o egiptólogo Howard Carter, o escritor H. G. Wells e o economista J. M. Keynes. Paul Valery foi lá recebido em 1924, onde apresentou uma conferência sobre Baudelaire, e em 1925 Paul Claudel falou sobre lírica japonesa, ao passo que Louis Aragon abordou o surrealismo. Juan Ramón Jiménez e Unamuno eram visitantes habituais. Entre os músicos que ali foram recebidos contam-se Wanda Landowska, em 1920; Maurice Ravel, Darius Milhaud e Francis Poulenc, entre 1928 e 1930, Igor Stravinski, em 1934. Além de poetas e músicos, também deram conferências na Residencia Albert Einstein, o antropólogo africanista Leo Fröbenius, o freudiano Sandor Ferenczi, o escritor Georges Duhamel, ou os arquitetos Le Corbusier e Erich Mendelsohn.

¹²⁸ O epistolário de Eugénio de Castro permite-nos conhecer alguns detalhes de preparação destes eventos (cf. Álvarez 2010), que remontam a 1919, data em que Rubén Landa, político e jornalista extremeño, o contacta, a 19 de dezembro, para organizar a sua futura visita a Madrid, com o objetivo de oferecer conferências na Residencia de Estudiantes e no Ateneo. Castro recebe também carta de Alberto Jiménez, presidente da Asociación de Estudiantes e diretor da Residencia de Estudiantes, que organiza a estada de Castro na mesma e a divulgação da conferência que o poeta ali pronunciaria sobre Castilho. Importa recordar que, nessa mesma década, a Residencia receberia outros hóspedes ilustres, como Buñuel, Dali ou García Lorca, bem como os portugueses Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoas. A 1 de julho de 1923, Alberto Jiménez dá conta de que a Residencia enviará a Lisboa Gómez de Baquero e Ramón Pérez de Ayala para apresentarem conferências sobre temas espanhóis.

¹²⁹ O jornal *El Sol* oferece enorme destaque a esta sessão, na edição de 14 de março de 1922.

¹³⁰ Conserva-se, a propósito do dito banquete, uma carta de Alberto Jiménez Fraud dirigida a Juan Ramón Jiménez, datada de 28 de fevereiro de 1922 (cf. Ramón Jiménez 2006: 120).

modo como Castro colheria admiração não apenas entre os *modernistas* mas também já entre os jovens vanguardistas dos círculos *ultraístas* espanhóis.

No ano seguinte, em 1923, a intelectualidade espanhola reiteraria este gesto admirativo numa receção oferecida ao português pelo ministro Mello Barreto na Legação de Portugal, a 24 de abril, após nova conferência pronunciada no Instituto Francês da capital espanhola, sobre Simbolismo, literatura portuguesa e a história do soneto, onde marcaram presença Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Azorín, Eduardo Marquina, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Díez-Canedo, Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, Linares Rivas e Alberto Jiménez Fraud.

Foram intensíssimos os ecos destes eventos na imprensa coeva. A propósito da série de encontros ocorridos em 1922, *El Sol* publica, a 14 e 16 de março, dois artigos, «Lectura de poesías. Eugenio de Castro en el Ateneo» e «Fraternidad ibérica. En honor de Eugenio de Castro». Eugenio d'Ors faz o relato da conferência do português na Residencia de Estudiantes em *La Libertad*, a 16 de março, no artigo «Madrid-Europa» (pp. 1-2), que recolhe textos do seu *Glosario*. Em *Nuevo Mundo* surgem reproduzidas as palavras de Andrés González-Blanco na apresentação do poeta no Ateneo, com fotografia do momento. Notícias surgem também em *Cosmópolis*, *La Voz*, *ABC* de Madrid, *El Sol* de Madrid, *Mundo Gráfico*, *El Imparcial*, *El Debate*, ou *Unión Ibero-Americana*. No número de 14 de março de *El Globo* recorda-se que Castro foi recebido pelo rei no Palácio de Oriente, ao passo que no *ABC*, a 23 de abril, numa «Galería de celebridades», surge a alusão ao autor de *Sagramor*, o «insigne literato y profesor portugués», assinada por Azorín (1922: 4), acompanhada por uma caricatura do poeta da autoria de Fresno. Destacam-se, naturalmente, os textos já referidos de Enrique Díez-Canedo, «Eugenio de Castro en la bibliografía española», publicado em *El Sol*, e «Vida y literatura – Eugenio de Castro», surgido no número 312 de *España* (p. 310), posteriormente recuperado pela revista *Residencia*, da Residencia de Estudiantes, em 1926, sob o título «Actualidades y recuerdos. Eugenio de Castro en Madrid» (pp. 172-173), ilustrado por uma fotografia do encontro, texto onde se prova a eficácia da presença do português para a captação de capital simbólico em território espanhol:

Cuando Castro llegó a Madrid, sabía que entre nosotros, tenía admiradores y aun discípulos. Ahora tiene, además, amigos; lo son cuantos se han aproximado a él, cuanto le han oído hablar con esa sencillez señorial, tan característica en el poeta, que es complemento de su fisonomía de abad, a ratos iluminada de unción, a ratos chispeante de malicia (Díez-Canedo 1926: 173).

A acompanhar este texto, publica a *Residencia* o poema de Castro «Rosas e Laranjas» dedicado a Madrid, retirado justamente d'*A Mantilha de Medronhos*, num número em que Alfonso Reyes (1926: 187-188), num artigo de memórias sobre o seu contacto com a instituição, o menciona na nómina dos seus ilustres hóspedes. Destaca-se igualmente o artigo «Fraternidad ibérica. En honor de Eugénio de Castro», trazido a lume no *El Sol* de 16 de março, onde, após se realçar a presença de Maeztu e o seu discurso sobre a «importancia renovadora de Eugenio de Castro en la lírica peninsular», se traduz o discurso na ocasião pronunciado pelo português, que veremos em detalhe mais adiante.

Já no que concerne à presença do português em Madrid no ano seguinte, também *El Sol* se lhe referirá abundantemente, com os artigos «Eugenio de Castro y su hija Mafada, un poeta portugués – Eugenio de Castro en Madrid», de 23 de abril, e «En honor de Eugenio de Castro», de 25 de abril. Notícias surgem também em *La Unión Ilustrada*, *El Heraldo de Madrid*, *ABC de Madrid*, *La Voz* ou *La Época*. Neste último, a 25 de abril, menciona-se a participação na recepção de ministros e diplomatas de Portugal, Espanha, Inglaterra, Brasil, Suíça, Polónia, Bélgica, México ou Suécia na recepção da Legação Portuguesa. *El Heraldo de Madrid* cita a conferência do português no Instituto Francés, em «El Simbolismo francés y la poesía portuguesa. Conferencia de D. Eugenio de Castro», onde afirma que «Si Portugal es pobre en virtud de su crisis económica y financiera, es, en cambio, muy rico, es millonario, en cuanto al arte y a la literatura» (Anón. 25 de abril de 1923a: 3). O jornal galego *La Integridad*, por outro lado, sublinha em «Portugalia» o modo como estes encontros representam uma aproximação entre Portugal e Espanha: «La literatura representada por el más alto prestigio de las letras lusitanas contemporáneas, por el gran poeta Eugenio de Castro, ha venido también a recordarnos que Camões y Cervantes son hermanos» (León 16 de junho de 1923: 1).

À celebração castelhana de Castro, que serviria, como observou Fein (1958: 561), para abrir um novo mercado para a tradução de autores portugueses, incrementando a publicação de outros nomes, como Junqueiro, Antero, Pascoaes, Gomes Leal ou Eça de Queirós, não seriam indiferentes outrossim os seus conterrâneos, legitimando por viés forâneo a proeminência da sua figura como líder da intelectualidade portuguesa nacional. Se Júlio Dantas, em carta de 12 de outubro de 1908, comenta a tradução espanhola de *El anillo de Policrates*, e a 7 de agosto de 1913 repete o gesto a propósito de *El rey Galaor*, e se Júlio Brandão lhe escrevera, a 12 de agosto de 1913, elogiando a tradução espanhola do mesmo livro por González Olmedilla, e em 1914, a propósito da versão de *Constanza* por Francisco Maldonado, o felicita «por mais esta prova de admiração de estranhos pela sua obra, que tanto e tanto a merece» (EEC-BCUC-3), Ramalho Ortigão, a propósito do mesmo livro, escreve-lhe de Lisboa, a 22 de abril de 1914, afirmando o «grande prazer em o saborear em castelhano e prefaciado por Unamuno» (EEC-BCUC-15). Já em 1932, Agostinho de Campos comenta a monografia de Eugenio d’Ors, *Arte Portugués*, onde afirma que Castro «é tratado como merece», sublinhando que «a certa altura diz o d’Ors que você o Rubén Darío foram discípulos dos simbolistas. Ora a minha ideia é que V. é que ensinou simbolismo à América do Sul» (EEC-BCUC-4).

No contexto particular do biénio 1922-1923, João Carlos de Melo Barreto, ministro da Legação de Portugal em Madrid, escreve a Eugénio de Castro, a 11 de abril de 1923, enaltecendo-o: «tive conhecimento da sua próxima visita a esta cidade, onde, como em toda a Espanha, o seu alto nome literário é, hoje, um dos mais queridos» (EEC-BCUC-2), rematando com informações acerca do jantar que seria organizado em sua homenagem: «aqui encontrará o Eugénio de Castro tudo o que tem um nome nas letras espanholas.» Já Afonso Lopes Vieira enviaria, a 18 de maio de 1923, um postal celebrando «a excelente peregrinação por Espanha» (EEC-BCUC-19), ao passo que Antero de Figueiredo procurava capitalizar o crédito do seu compatriota em terras espanholas, pedindo-lhe, a 12 de novembro de 1923, que lhe enviasse uma lista de autores espanhóis interessados por literatura portuguesa, com o intuito de lhes oferecer livros seus, mostrando particular interesse em que Castro o apresentasse a Valle-Inclán. Fidelino Figueiredo, a 31 de maio de

1923, revelaria a mesma atenção: «Sei por amigos de Hespanha e França os êxitos brilhantes por V. Ex. alcançados (...) aproveito para expressar o meu reconhecimento de português e primeiro amigo» (EEC-BCUC-7), ao passo que António Sardinha, a 22 de março de 1922 do ano anterior, lhe escrevera:

Meu querido amigo: Vejo pelos jornaes o seu regresso. Volta coberto de gloria da boa terra castelhana. Cá de longe assisti ao seu triunfo, tomando parte nele como admirador (...) Recebeu decerto o abraço que lhe enviei por intermédio do Marquês de Quintanar. É um belo rapaz, (...) cheio de carinho pelas coisas de Portugal (EEC-BCUC-17).¹³¹

Não é em absoluto fortuita a alusão de Sardinha ao Marquês de Quintanar, introduzindo uma questão de fundo que não pode ser menosprezada, e que se prende com a ideologização da receção de Eugénio de Castro, num contexto que se faria cada vez mais extremado em termos políticos.

6.2.8. A IDEOLOGIZAÇÃO DA RECEÇÃO ESPANHOLA DE EUGÉNIO DE CASTRO

A propósito dessa ideologização, que apontámos noutra circunstância (Mochila 2021b), recordemos que a consagração espanhola do português, completada, como vimos, com o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Salamanca em 1934, atingiria o seu ponto mais emblemático na ilustrativa homenagem de que Eugénio de Castro é objeto em Coimbra em maio de 1938 por parte de uma comitiva franquista, que envia uma pomposa delegação oficial, numa demonstração da progressiva instrumentalização ideológica do português em plena guerra civil espanhola. Na verdade, a ideologização castelhana da sua figura fora já ensaiada no referido biénio 1922-1923, no âmbito de uma aproximação ibérica que justificava que, no primeiro desses anos, publicasse o mesmo António Sardinha *A Aliança Peninsular*, em vistas da qual recobre toda uma outra dimensão a presença de Eugénio de Castro e de Leonardo Coimbra em Madrid como membros destacados daquilo a que Mascato (2011: 76) chamou a «embajada cultural» portuguesa. Neste contexto, cabe reter o peso institucional da receção de Castro por Alfonso XIII a 13 de março de 1922 (cf. Carvalho 2007: 179), reiterado pela dedicatória d'*A Mantilha de Medronhos*, como vimos, e cabe recordar também que a segunda dedicatória do livro estaria reservada ao amigo referido por Sardinha, justamente o Marquês de Quintanar, o qual fundaria posteriormente

¹³¹ A propensão hispanista de António Sardinha é conhecida, plasmada em «Madre-Hispânia», ensaio inacabado, por morte do ensaísta, que resulta do discurso que proferiu em Badajoz, em 1924, no dia 12 de outubro, dia da Fiesta de la Raza, a partir de 1958 Día de la Hispanidad e hoje, desde 1987, Dia Nacional de Espanha. Nesta ocasião estiveram presentes Castro e alguns familiares, nomeadamente a sua filha Mafalda, rainha dos Jogos Florais que integraram os eventos e contaram com a colaboração de escritores portugueses (cf. Sardinha 1925 e 1943: 179-245).

a *Acción Española* (1931-1936), movimento nacionalista conservador que se converteria num dos pilares de Renovación Española.¹³²

Como nota Sáez Delgado (2010a: 40), parece evidente que a fortuna crítica de Castro em Espanha se nutriu de afinidades ideológicas deste espetro conservador. É, pois, sem surpresa que observamos toda a pompa e luxo de que se reveste a edição do primeiro volume das suas obras completas em castelhano pela editorial Castilla, em 1922, com faustoso retrato do português e sùmula de pergaminhos fortemente institucionalizante:

Eugenio de Castro de la Academia Real de Ciencias de Portugal, de la Real Academia Española, Director de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, Hidalgo, Caballero de la Casa de los Señores Reyes D. Carlos I y D. Manuel II de Portugal, Comendador de la Orden de Santiago y de la de Alfonso XII de España, Caballero de la del Cristo y de la de Santo Olavo de Noruega (Castro 1922 : 6).

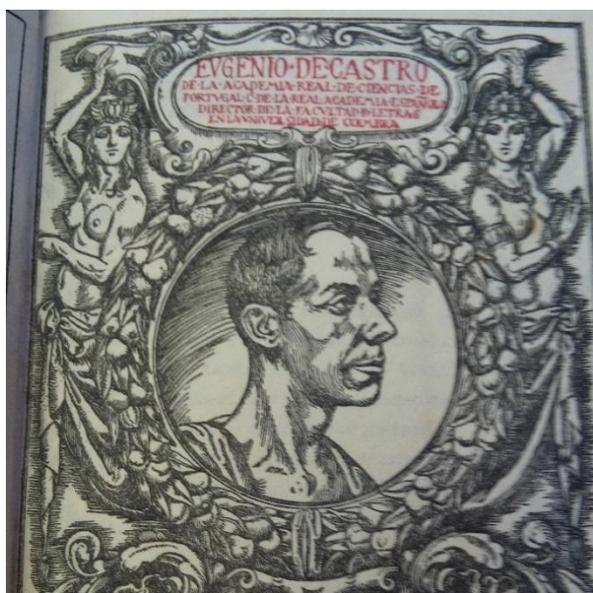


Fig. 53
Retrato de Eugénio de Castro em *Obras* [*Oaristos, Horas*] (trad. Juan González Olmedilla, Madrid, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha].

Na referida homenagem de 1938 oferecida no Instituto Espanhol de Coimbra pelo grupo sublevado espanhol a Eugénio de Castro, ganham destaque nomes como os de Eugenio d'Ors, José María Pemán, ou Gerardo Diego. Se este, não podendo estar presente na cerimónia na Universidade de Coimbra, lhe dedica por essa ocasião a tradução de «El Aceitero», como verificámos, juntando assim à distância a sua voz ao eco dos seus partidários conterrâneos, o catalão Eugenio d'Ors seria investido seis meses volvidos com as insígnias de doutor *honoris causa* pela Universidade portuguesa (cf. Sampelayo 1970: 204-226). D'Ors, grande entusiasta de Portugal (cf. Cerdà 2000: 525-541), que preteriu a sua militância catalanista a favor da Falange e do fascismo espanhol e que prologou, em 1935, a edição espanhola da biografia que António Ferro dedicou a Salazar, *Oliveira Salazar. El*

¹³² No contexto desta aproximação ideologizada a Portugal, em abril desse mesmo ano de 1922, surgem as primeiras notícias da madrilenha e efêmera Sociedad de Amigos de Portugal, criada sob «os auspícios do conde de Romanones» (Torre 1982: 158), comité de aproximação hispano-portuguesa, pretensamente desprovido de interesses partidários, segundo o jornal espanhol *ABC*, numa das primeiras tentativas de institucionalização da relação intelectual entre Espanha e Portugal (cf. Mascato 2011: 77). Nesse mesmo ano surge um outro importante sinal dessa aproximação. Interessado em aprofundar as relações com Portugal, Alfonso XIII é entrevistado por Augusto de Castro para o *Diário de Notícias*. Nessa entrevista, como observou Mayone Dias (1996: 776-777), defendeu um neo-iberismo económico, denunciando o seu fito de ascendência geopolítica sobre Portugal, procurando reduzir a influência britânica na Península. Noutras circunstâncias, o rei espanhol repetiu a ideia de que Lisboa era o porto natural de Espanha.

hombre y su obra,¹³³ dedicaria a Castro um significativo conjunto de páginas nos seus *Nuevo glosario* e *Novísimo glosario*, em 1946 e 1947, onde se destacam igualmente as páginas dedicadas a Pascoaes e a Almada Negreiros. Ainda em 1923, e a propósito da dedicatória do soneto sobre Córdoba d’*A Mantilha de Medronhos* de Eugénio de Castro, escreve d’Ors para o *ABC*, a 12 de junho, um texto a que se referiria posteriormente, a 7 de julho de 1923, em carta ao português:

(...) aquellas líneas sólo muy imperfectamente expresaban toda mi devoción y mi alegría; no lo harán mejor las de esta carta, pero lo harán por segunda vez, y esto se habrá siempre adelantado.

Conste, pues, que ‘A mantilha de medronhos’ [sic] es un maravilla de inspiración intelectualizada, irónica, discreta; conste que le creo destinado a provocar algunas conversiones después de la etapa que hemos sufrido de “*raisons du coeur que la raison ne comprend pas*”, a caño libre; y conste también que la dedicatoria de ‘Córdoba’ es para mí como un juguete nuevo, sí, pero también como una condecoración antigua (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 525).

Já a 14 de maio de 1938, à partida de Portugal, oferece a Castro uma fotografia de ambos:

Poeta luso, filósofo de España. Los dos aquí salimos disfrazados. Yo, con mis botas negras, condotiero. Tú, con pechera blanca, diplomático. Horas vendrán en que, modestamente, podamos regresar a nuestras clases: Yo, por pensar cordura, la de Sócrates; tu, por cantar poesía, la del Dante.

Al dejar Portugal, el 14 Mayo 1938, con un abrazo, Eugenio d’Ors (idem: 527).



Fig. 54

Fotografia de Eugénio de Castro e Eugenio d’Ors (Coimbra, 1938) [Arquivo pessoal de Eugénio de Castro e Almeida, neto do escritor português].

¹³³ A propósito da inflexão ideológica de d’Ors, veja-se Bilbeny (1988), Cacho Viu (1997) e Jardí (1967).

Eugénio de Castro sofreria assim uma aproximação castelhana fascizante,¹³⁴ num contexto sociocultural altamente politizado, adquirindo conotações partidárias em Espanha, associando-se a sua ideologia ao grupo da *Acción Española* e a nomes como Ramiro de Maeztu (que escreveu, em 1939, o prólogo à primeira edição espanhola de *La alianza peninsular*, de António Sardinha, e a quem Castro dedicou um dos poemas d'*A Mantilha de Medronhos*), de tal modo que, em 28 de julho de 1938, Nicolás Franco, oficial da armada espanhola e irmão do ditador Francisco Franco, embaixador em Lisboa entre 1938 e 1957, escreve ao português, a propósito da cerimónia de doutoramento *honoris causa* de Eugenio d'Ors:

Agradezco a V. E. profundamente las frases que a nuestra España dedica con tan grato motivo. Tanto más de agradecer, porque la Universidad de Coimbra, que ha formado a los hombres que más han influido en el desarrollo espiritual de Portugal, tiene siempre, en el corazón de todo español nacionalista, resonancias de antigua hermandad cultural con nuestra Salamanca, laboratorio de la civilización que defendemos hoy día, fraternalmente unidos a Portugal (idem: 555).

Castro é assim celebrado como símbolo de uma comunhão histórica e ideológica entre os dois estados peninsulares, no contexto da guerra civil espanhola. Ilustração paradigmática de tal facto é o poema que o autor do regime, José María Pemán, lhe oferece por ocasião da homenagem em Coimbra. Intitulado «Salutación y mensaje a Eugenio de Castro» e reproduzido no *ABC* de Sevilha a 15 de maio desse ano, bem como no *Compostelano* e no *Diário de Lisboa*, e integrante depois da reunião *Poesía. Antología (1917-1941)* (Buenos Aires, 1941), trata-se de uma apologia da aproximação política entre os dois países, como veremos, na luta contra o socialismo.¹³⁵

Outro nome fundamental no processo de ideologização castelhana de Eugénio de Castro é o do Marqués de Quintanar, como notámos já, do qual se conservam vinte e cinco cartas, de 1922 a 1942, no seu epistolário. O espanhol, tradutor de *La alianza peninsular* e autor de *Diálogo peninsular* (1964), fundamental para a conceção da fórmula católico-monárquica da *Acción Española*, mediaria a dedicatória d'*A Mantilha de Medronhos* a Alfonso XIII, como sabemos pela carta que envia ao português a 9 de novembro de 1922, e em *Por tierras de Portugal* (1930) o então Conde de Santibáñez del Río menciona uma visita à Universidade de Coimbra na companhia do escritor e jornalista Manuel Bueno, na qual tiveram como guias Castro e o reitor Fezas Vital.

Tendo escrito sobre o português em março de 1928, num artigo publicado por *La Nación*, e tendo recebido do poeta livros e dedicatórias, a verdade é que foi objeto de um progressivo e acentuado afastamento por parte do autor de *Horas* a partir da década de 30, como as

¹³⁴ A sua posição ideológica fica claramente expressa em carta que enviou a Miguel de Unamuno no dia 28 de setembro de 1936: «De todo o coração o tenho acompanhado em espírito desde que se desencadeou sobre Espanha o ciclone das atrocidades e das infâmias comunistas, e de todo o coração peço a Deus que restitua a esse glorioso país a prosperidade e o sossego que merece» (Marcos de Dios 1978: 118).

¹³⁵ A homenagem foi noticiada também no *Correo de Andalucía* (Sevilha, 22 de março de 1938, com duas fotografias) e no jornal *Fe*, também de Sevilha, em 15 de maio seguinte.

suas cartas claramente testemunham. Tal facto é particularmente significativo para a avaliação do posicionamento ideológico de Eugénio de Castro num contexto de agudizado extremismo político, revelando o modo como, afinal, seria em última análise fiel ao modernista princípio autonómico do artista em relação à realidade sociopolítica que o cercava. Assim, a 10 de fevereiro de 1933, pede o Marqués colaboração de Castro em *Acción Española*. Insiste no convite a 25 de novembro desse ano, tornando ao tema a 1 de fevereiro de 1935, propondo agora, em nome do jornal católico-monárquico, uma conferência e um texto para a revista. Certo é que Castro não colaboraria com a mencionada publicação e que, em carta de 19 de maio de 1936, enviada do Monte Estoril, o espanhol afirma a intenção de visitá-lo, lamentando: «Hace tiempo que no me escribe, ni me envía sus libros» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 504). Com efeito, nas cartas de 15 de setembro de 1936 e de 24 de maio de 1937, o Marqués refere-se a diversas visitas a Coimbra nas quais não pôde encontrar Castro. Na referida carta de 1937, alude a uma visita na companhia de Pemán, «quien tiene tanto deseo de conocer a usted personalmente». A 3 de junho de 1938, desculpando-se pela ausência na homenagem ao poeta em Coimbra, recorda que, no banquete madrileno de 1922, lera o poema «Salutación» que publicaria depois em *Sed de Camino* (1923: 21-22), livro que abre com um soneto dedicado ao Marqués por Sardinha, «Memória» (pp. 13-14), acrescentando que «los rojos» lhe tinham roubado todos os seus livros (idem: 505). A 26 de dezembro de 1938 reitera o seu desapontamento com o silêncio de Castro:

Querido y siempre recordado amigo: Aunque ya no contesta usted a mis cartas, ni me envía sus libros, no por eso le olvido nunca, ni mi afecto disminuye... Me contento con verle retratado en A.B.C y con saber que, pese a estas formas externas de desvío, que no son sino apariencias engañosas, usted es siempre el amigo de España... y el amigo mío (idem: 506).

Certo é que, embora não aderindo em absoluto ao fascismo espanhol, Eugénio de Castro não evitaria ficar associado a nomes como os anteriores. Assim aconteceu também, lateralmente, com Adriano del Valle, em cuja biblioteca pessoal se conservam *A Caixinha de Cem Conchas* e *A Mantilha de Medronhos*. Ambos os títulos, publicados em 1923, são, pois, do mesmo ano em que o espanhol, também ele vinculado, por mediação de Eugenio d'Ors, à Falange, passou a lua-de-mel em Lisboa e conheceu Pessoa (cf. Sáez Delgado 2012: 46). Como Castro e Pemán, também ele cultor de uma poesia última de pendor classicista, contaria, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, a 19 de maio de 1946, como conheceu, entre outros, o autor de *Interlúnio*, em 1930 e 1931: «En aquella época conocí a otro gran poeta, Eugénio de Castro, y me familiaricé con los nombres de otros grandes de la lírica portuguesa, como António Nobre, Cesário Verde y Camilo Pessanha» (1946: 5). Numa emissão do programa radiofónico *Domingo Sonoro* desse mesmo ano, cujo guião se conserva entre os papéis pessoais do espanhol, afirmava igualmente:

fui uno de los pocos colaboradores españoles de la gran revista portuguesa Contemporânea, fundada y dirigida por el arquitecto Francisco [sic] Pacheco. Esta circunstancia trajo a mi mano, y pudiéramos decir que a mi corazón, el conocimiento

de la gran poesía portuguesa: António Nobre, Cesário Verde, Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes y los mejores novelistas del siglo pasado: João de Deus, Camilo Castelo Branco y Antero de Quental (cf. Sáez Delgado 2012: 47-48).

A última imagem que nos fica é pois a de um Eugénio de Castro integrado no discurso do regime conservador espanhol, aquele a cujo enterro assistiria um nome como Eugenio Montes, um dos artífices do seu fascismo cultural, conforme testemunha o próprio em *Elegías Europeas* –

Cuando volvía del entierro de Eugenio de Castro al paso lento de los caminos del crepúsculo al llegar a la Vía Latina sentí, de pronto, que toda la ciudad había desaparecido, y Coimbra es, literalmente, dolor de ausencia. ¿Dónde los muros, las casas, los templos? El ubi sunt del otoño medieval, balada de Villón, cante jondo de Manrique, pintura del cementerio de Pisa, sonaba esa tarde como caída de ataúd (1949: 170).

–, ou para o qual, aquando da homenagem póstuma ao português, prestada pela Universidade de Coimbra a Castro em 1946, enviou Manuel Machado uma produção autógrafa, «dedicadamente consagrada à memória do Poeta», «penhorante oferta» que Maximino Correia, à data reitor da instituição, agradece em carta de 19 de junho à guarda do Fondo Machadiano de Burgos da Institución Fernán González (FMB-IFG-PG289). Não surpreende, assim, que o jornal *Arriba*, fundado por Primo de Rivera e dirigido por Manuel Blanco Tobio, destaque, a 2 de janeiro de 1969, entre os centenários celebrados – Gide, Matisse, Gandhi –, o de Eugénio de Castro, afirmando-o «adelantado de la introducción del simbolismo francés en la lírica peninsular» e apelidando-o de «Fino espíritu lusitano e ibérico» (Gamallo Fierros 1969: 9). O nome do português integrava assim o discurso oficial do regime castelhano.¹³⁶

¹³⁶ Cabe recordar que em 1928, no texto que González-Ruano dedica ao português em *Un español en Portugal*, Castro elogiava Pedro Salinas, exilado do franquismo, como vimos. É difícil acreditar que o fizesse com o mesmo à-vontade na segunda metade da década 30, ou que González-Ruano difundisse semelhante opinião com tamanha ligeireza.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

REITORIA

C/494

21

Ex.mo Senhor D. Manuel Machado;

Vivamente sensibilizado, venho agradecer a V. Ex.^a, em nome da Universidade de Coimbra e em meu nome pessoal, a distinção honrosíssima que se dignou dispensar-nos, associando-se aos actos universitários de 10 do mês corrente, de homenagem a Eugénio de Castro, com a penhorante oferta, trazida pelas mãos bondosas de D. Eugénio d'Ors, da produção autógrafa de V. Ex.^a, dedicadamente consagrada à memória do Poeta.

Não seja a oportunidade de exaltar os talentosos dons, bem firmados e ainda uma vez confirmados, de V. Ex.^a; é -o, certamente, de sentir e enaltecer os altos primores de espírito de quem, em hora tal, quis confiar a esta Casa a sua mensagem de Amizade e Admiração.

Há-de o original inédito de V. Ex.^a figurar em publicação comemorativa, dentro de breve tempo; e para sempre ficará na velha Escola de Coimbra, entre os mais preciosos e estimados.

Despedindo-me com as minhas saudações cordiais, apresento a V. Ex.^a o sentido testemunho de muito elevada e deferente consideração.

A bem da Nação

Paço das Escolas,
em 19 de Junho de 1946.

O Reitor,

(a) Maximino Correia

Fig. 55
Carta de Maximino Correia a Manuel Machado (Coimbra, 19 de junho de 1946)
[Institución Fernán González, Burgos].

7. UMA (DES)CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE IBÉRICA – A TRADUÇÃO DE EUGÉNIO DE CASTRO

Como observámos, a intensa receção de Eugénio de Castro ajuda a consolidar a aproximação ibérica que vimos ser característica do tempo que nos ocupa. Importa agora não perder de vista, como afirmámos, que o espaço ibérico que assim é erigido, e para cuja consolidação é o autor português peça fundamental, é, na verdade, uma invenção, um construto identitário, configurado retórica e simbolicamente, em vistas da constituição de uma comunidade imaginária, para utilizarmos o famoso conceito de Benedict Anderson a que se reportou, no domínio dos Estudos Ibéricos, César Domínguez (2013a: 99-119). Essa comunidade, no tempo em análise, o da definição da modernidade estética, entre finais do século XIX e o primeiro terço do século XX, encontra na prática da tradução, basilar a esta receção tão profícua no que respeita à obra do português, um instrumento fundamental de formação e consolidação.

É precisamente neste ponto que, no nosso entendimento, trabalhar no marco conjunto dos Estudos Ibéricos e dos Estudos de Tradução se revela particularmente enriquecedor, uma vez que apresenta a vantagem metodológica de nos permitir observar não apenas as relações factuais entre as culturas peninsulares, mas também a sua configuração ideológica. Estudiosos de ambos os âmbitos – os Estudos Ibéricos e os Estudos de Tradução – têm vindo a alertar, justamente, para essa dimensão ideológica – quantas vezes sob o desígnio do conflito, da violência e da disputa pelo poder – dos fenómenos em análise. Assim, constituindo a tradução, mais do que um fenómeno de mera transcodificação, um fenómeno de interferência e transferência intercultural concretizado através de uma «prática ideológica de manipulação discursiva» (Duarte 1996: 154), relacionada portanto com noções de timbre foucaultiano como poder e discurso (cf. Foucault 1982: 790), converte-se, e em particular num período tão propenso a esta prática como o que aqui nos ocupa, em ferramenta fundamental para compreendermos a configuração ideológica da noção de Ibéria que ajuda a construir.

Não é demais recordar que esse substrato ideológico permeabiliza inevitavelmente todo o texto literário, conforme observou Casanova,¹³⁷ sendo por isso também naturalmente próprio da mesma natureza do contacto entre textos e literaturas através da tradução, como tem sido referendado por autores vários. Assim André Lefevere (1992), que com a sua observação das práticas de reescrita se tem revelado decisivo nesta perspetiva, ou Susan Bassnett (1993), que destacou a sua dimensão política, ecoando ambos a abertura a uma análise cultural sistémica tal como a proposta por Even-Zohar (2000), o qual revelou as assimetrias subjacentes aos fenómenos de interferência literária, com relações de desigualdade no contacto entre textos e literaturas. Considerando que o texto é traduzido de acordo com modelos do sistema de chegada, não é de estranhar que várias contribuições

¹³⁷ «Here we encounter once again the ambiguity and paradox that govern the very enterprise of literature itself: since language is not a purely literary tool, but an inescapably political instrument as well, it is through language that the literary world remains subject to political power. One consequence of this is that forms of domination, which are interlocking and often superimposed upon one another, are apt to merge and become hidden» (Casanova 2004: 115).

de *Translation, History and Culture* (Bassnett e Lefevere 1990) tenham demonstrado o *poder* cultural da tradução, quer como instrumento de deliberada manipulação discursiva, tendo em vista a afirmação de uma dada ideologia de que o tradutor é veículo e produtor, quer reproduzindo o discurso dominante de modo a garantir a legitimação do texto na cultura de chegada, quer constituindo-se como ferramenta de construção de uma identidade nacional na relação com realidades estrangeiras, ou de invenção de uma imagem da cultura traduzida que serve certos interesses ideológicos. No mesmo horizonte se inscreve a abordagem da tradução como prática ideológica de naturalização por Antoine Berman (1985: 284-298), ao passo que Lawrence Venuti (1998), opondo posturas estrangeirizantes e domesticantes, sublinharia a dimensão de violência etnocêntrica que lhe subjaz, noção essa que bem pode ser associada àquela de conflito, segundo Mary Louise Pratt (2002: 4), sempre presente nas zonas de contacto, tal como são por ela definidas: «social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in the contexts of highly asymmetrical relations of power.»¹³⁸

Assim, como fenómeno de reescrita, como prática ideológica de manipulação discursiva, a tradução faz-se um excelente pretexto para referendar o que nas zonas de contacto que através da mesma se geram ou fortalecem há de choque, luta e assimetria, e, neste caso em concreto, indagar o perfil do espaço ibérico que assim é forcejado, identificando o modo como o mesmo é elaborado retórica e simbolicamente. Uma aproximação às relações ibéricas através da inquirição das motivações e finalidades da tradução em que se concretizam, permite-nos, prescindindo, como recomendam Domínguez ou Pérez Isasi no âmbito dos Estudos Ibéricos, como vimos, de uma leitura essencialista do ibérico, ponderar antes o substrato ideológico que determina a construção dessa categoria, como realidade metageográfica, construção ou comunidade imaginária.

Partindo deste caso concreto – a tradução e receção hispânica da obra de Eugénio de Castro –, propomo-nos agora caracterizar a ideia de Ibéria que ajuda a construir. Bem se pode dizer de antemão que não existe, na expressão total que recobriria a subjacente caracterização, um Eugénio de Castro propriamente *ibérico*. Para demonstrar isso mesmo, e sendo embora o poeta português mais lido, traduzido, comentado e celebrado em Espanha na primeira metade do século XX, procuraremos relevar aqui os ditames ideológicos que de raiz minam essa sua aparente iberização. Conforme veremos, esta não responde a qualquer espécie de materialização de uma visão conciliatória ou ecuménica das relações peninsulares, que uma primeira leitura da sua ampla e variegada receção espanhola poderia cuidar surpreender. Pelo contrário, o perfil ibérico de Eugénio de Castro responde, na verdade, a vetores de poder material e simbólico que, sob a capa de uma retórica mais ou menos vagamente iberista de que a sua figura se faz de facto instrumental, têm afinal ascendência castelhana. Bem mais apropriado seria, pois, falar antes da *iberização* castelhana de Eugénio de Castro, a qual servirá, como veremos, de soteriologia à situação crítica – periférica e pós-imperial – da Espanha moderna, assumindo um acentuado vinco institucional, quando não propriamente estatal, numa progressiva e cada vez mais politizada ideologização da sua obra e figura. Para tal, devemos atender à confluente – e

¹³⁸ A propósito do modo como um tal conceito é fértil para pensar o cruzamento entre os Estudos Ibéricos e os Estudos de Tradução, veja-se o recente volume editado por Gimeno Ugalde, Pinto e Fernandes (2021). Acerca do modo como a tradução constitui e revela práticas associadas ao conceito de violência, veja-se por exemplo Simon (2005), Baker (2006), Salama-Carr (2007) ou Bielsa e Hughes (2009).

conflituante – situação histórica da Península, que baliza traços comuns – e contraditórios –, relevando o modo como a receção da obra e da figura do autor de *Oaristos* (1890) é instrumental para a construção de uma pretensa identidade ibérica, profundamente dependente, afinal, dessa condição pós-imperial e periférica da Espanha moderna, justificando a ideologia iberista de teor castelhanocêntrico que permeabiliza a dita receção.

Em síntese, pretendemos demonstrar que a tradução hispânica do autor português, como um instrumento de configuração imaginária da mencionada identidade ibérica, nos permite descortinar nela os seus traços constitutivos, na sua moderna expressão, relevando desde logo a sua heterogeneidade estética como *continuum* plural, marcado por uma ambiguidade de fundo na relação com a própria ideia de modernidade. Sublinharemos, assim, essa modernidade ambígua, agudizada pela situação crítica vivenciada pela Península, permitindo-nos compreender tanto o modo como o poeta é traduzido e apreciado por traços de diversa natureza (nacionalistas e internacionalistas, renovadores e conservadores), como a decisiva relação do ibérico com outros espaços, nomeadamente o centro de canonização francófono e a Ibero-América. Assim se justificará, mais concretamente, tanto a apropriação descolonial do português por parte dos seus tradutores e leitores ibero-americanos, como a apropriação castelhanista da sua figura para a construção de uma identidade ibérica que a partir da mesma se pretende reclamar, *inventando* o ibérico como resposta à perda colonial da supremacia sobre os rumos políticos, identitários e culturais ibero-americanos e à marginalidade espanhola no contexto europeu. Portanto, pretendemos demonstrar que o espaço ibérico que se desenha por via da receção castelhana da obra de Castro é esteticamente heterogéneo e ideologicamente periférico e pós-imperial.

7.1. O CONTINUUM HETEROGÉNEO DA MODERNIDADE IBÉRICA

Conforme verificámos, as relações hispânicas de Eugénio de Castro suportam a caracterização do modernismo como um *continuum* epocal e heterogéneo, definido por uma propensão dupla, a um tempo pró e contramoderna, no qual convivem e amiúde se confundem tendências internacionalistas e nacionalistas, assumindo carácter periodológico, abrangente e sincrético. Uma tal visão em continuidade permite incorporar a uma nova luz o autor de *Oaristos* no complexo de conexões que constituem a história da modernidade estética ibérica, justificando tanto a longevidade da sua receção como a diversidade de que se reveste.¹³⁹

Recordemos, a este respeito, a já mencionada ascendência das suas propostas sobre as subsequentes gerações portuguesas, fazendo o caminho do fim-do-século até *Orpheu*, conforme estudado por Pereira (1979). Recordemos também, acompanhando a síntese de

¹³⁹ A suportar esta leitura, recorde-se a receção do poeta no seio do futurismo italiano, estudada por Marnoto (2009). Aliás, a monografia de Michael Levenson intitulada *Modernism* (2011) tem um capítulo sobre «the avant-garde in modernism», em que acolhe, para além de futuristas, cubistas e expressionistas, autores decadentistas e simbolistas como Mallarmé ou Huysmans. Levenson aponta, com efeito, a necessidade de repensar a distinção que Bürger faz entre Modernismo e Vanguarda. Entre nós, as relações entre Simbolismo e Futurismo foram destacadas por Martins (1992: 103-106).

Guimarães (1982), a influência da poesia finissecular em sentido lato sobre a geração de *Orpheu*, em autores como Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Montalvor, Alfredo Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues, Cabral de Nascimento ou Silva Tavares, Augusto de Santa-Rita ou Américo Cortez Pinto e Augusto Ferreira Gomes. Recordemos igualmente a concomitante irrupção futurista, entre 1915 e 1917, no seio da cultura portuguesa, com o célebre apelo de Almada no número único de *Portugal Futurista* (1917: 36-37), no seu «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX» – «É preciso saber que sois Europeus do século XX» –, e a persistência de uma tradição nacionalista e outra saudosista, cujos cruzamentos, aliás, como nota Guimarães (1982: 69), matizam o europeísmo da prerrogativa de Almada. Este, com efeito, completa-a e complica-a defendendo uma «prática inteiramente portuguesa» que tenha em conta a «tradição-pátria», num recentramento nacionalista que subjaz igualmente à referência ao Supra-Camões ou aos referentes mítico-nacionais da *Mensagem* pessoana, complexificando a retórica crítica epocal num travamento entre tradição e vanguarda que foi apreciada por autores como Barreira (1981), Almeida (1982) ou Quadros (1989a) e que ajuda a justificar, no entendimento de Castro (1980), a tardia centralidade do vanguardismo entre nós. Semelhante sintoma dessa continuidade e complexidade epocal é a proximidade da *presença* de duas revistas como *Bysancio* e *Tríptico*, bem como da publicação de um polémico Manifesto em que colabora António de Navarro, autor ligado ao Simbolismo. Quanto à primeira, em particular, onde surgem nomes variegados como Fausto José, José Régio, Vitorino Nemésio, Edmundo de Bettencourt ou António de Navarro, destaca Guimarães a propensão estetista de reminiscência simbolista-decadentista que vinha já da imediatamente antecessora *Ícaro*, em conluio com o neo-lusitanismo e com preceitos modernistas e vanguardistas.

Uma tal visão integrada, que não omita a complexidade e pluralidade de que se reveste o período, ajuda a inscrever a receção hispânica de Eugénio de Castro no *continuum* da modernidade ibérica tal como tem vindo a ser definido por Sáez Delgado, promovendo uma visão entrelaçada da história das literaturas peninsulares. A dita receção é, com efeito, sintomática das continuidades e conexões que na definição da modernidade estética ibérica se manifestam, marcada por aquela heterogeneidade que Manuel Machado (1 de outubro de 1901: 2) destacava desde logo no próprio *modernismo*, afirmando que «Aquí se complica bajo el dicterio de *modernismo* una porción de tendencias, de escuelas, de sistemas y modos de ver artísticos», promovendo uma visão englobante que permite, como destaca Mainer (2010b: 35-36), e a título de exemplo, inscrever as ditas «novelas de 1902»¹⁴⁰

¹⁴⁰ A recusa a uma circunscrição de escola marca também, sugestivamente, o *ultraísmo*, cujo principal impulsionador, Cansinos Assens, afirma, em «La nueva lírica y la revista Cervantes», publicado em *Grecia*, em abril de 1919, e justamente, que o «Ultra señala un movimiento literario, no una escuela...» (1919: 4), afirmando a comum influência de Nietzsche, d'Annunzio, Whitman, Emerson, Verhaeren, do futurismo de Marinetti, Apollinaire, Mallarmé, Tristan Tzara, Max Jacob, Picabia, Cocteau, do dadaísmo ou do creacionismo de Huidobro, assumindo uma visão lata do *ultraísmo* que subjaz também às palavras de Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar e Jorge Luis Borges, já em 1922, em *Ultra*: «Los ultraístas han existido siempre: son los que adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas» (Brihuega 1979: 104-106). Neste sentido, cabe recordar a asserção de Gloria Videla (1971: 53), segundo a qual «Encontramos de todo en sus páginas (...). El ultraísmo, ya de por sí, no es una escuela de direcciones claras, sino un movimiento que alberga tendencias dispares. Esta confusión se hace más patente en *Grecia*, que refleja su etapa de gestación y tanteo.»

(*La voluntad* de Azorín, *Camino de perfección* de Baroja, a primeira das *Sonatas* de Valle-Inclán e *Amor y pedagogía* de Unamuno) na renovação formal característica do período, salientada por Urrutia (2002), fértil também, afinal, entre autores ditos contramodernos. Uma tal perceção é, aliás, visível numa antologia tão fulcral como *La poesía francesa moderna* (1913), organizada por Enrique Díez-Canedo e Fernando Fortún para a Renacimiento, então dirigida por Martínez Sierra, recusando a circunscricção do simbolismo a uma «mera escuela literaria», afirmando-o antes como «completa renovación poética» que «dio a la literatura la libertad más completa y una nueva estética» (Díez-Canedo e Fortún: 1913: 160).¹⁴¹

Não por acaso o mesmo Mainer (2010b: 76-77) afirmaria a continuidade entre o *modernismo* rubeniano e as vanguardas históricas, assim como sublinharia a importância de *La Gaceta Literaria* para a definição do cânone da modernidade marcado pela continuidade entre a Geração de 98 e o *Veintisiete* (idem: 180), visão que é também a promovida pela capital antologia de Gerardo Diego de 1934, que recupera toda essa tradição da modernidade desde Darío a Unamuno, passando pelos Machado ou por Juan Ramón, até desembocar em Salinas, Guillén, Alonso, Diego, García Lorca, Aleixandre, Alberti, Prados, Cernuda ou Altolaguirre.¹⁴² Semelhante leitura da continuidade entre *modernismo* e vanguardismo, em particular no seio do *ultraísmo*, tem sido promovida por autores como Silverman (2014 e 2006), Díez de Revenga (2019) ou Soria Olmedo (1991).¹⁴³ Dessa continuidade é bem demonstrativo o lastro rubeniano que Manuel de la Peña identificava, afirmando, acerca de *Grecia*, que «En toda su vida (...) no hay sino un balbuceo, un intento renovador que no logra ni por un momento emanciparse de una influencia rubeniana constante» (1925: 15).¹⁴⁴ Guillermo de Torre (1965a: 220) repetiria esta ideia:

En un momento dado, *Grecia* (...) cambia la doncella de su cubierta por una ánfora griega, y aunque todavía cualquier intención irónica de anti-arte estaba lejos, el azar, con una de sus jugarretas, hizo que junto a tal viñeta apareciese el anuncio de un

¹⁴¹ Olhando aos nomes dos tradutores desta antologia – Enrique Díez-Canedo, Fernando Fortún, Enrique González Martínez, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrere, Pedro Salinas, Leopoldo Díaz, Max Henríquez Ureña e Guillermo Torre – compreendemos bem a centralidade sistémica de Castro no momento, já que vários deles foram também seus tradutores e leitores, como temos visto.

¹⁴² Sobre a centralidade de Diego para a definição do *Veintisiete*, veja-se Díez de Revenga (1998-1999).

¹⁴³ O recente volume organizado por Bernal Salgado e Sáez Delgado (2019) apresenta uma visão de conjunto que é bem elucidativa da relação do *ultraísmo* com o *modernismo* e com o *Veintisiete*, evidenciando esta continuidade.

¹⁴⁴ Dessa ascendência rubeniana são ilustrativas as palavras de Adriano del Valle, findo já o furor do *ultraísmo*: «Todos somos hermanos en el dios licoctono, poetas del novecientos, poetas del ultraísmo. En las legiones (...) del Arte, en que Rubén Darío fue portador del más glorioso y encendido de los oriflomas de contienda, se enrolaron también muchos de los actuales legionarios del “Ultra” (...) Rubén Darío se nos aparece así como en el pórtico de dos edades de la poesía española contemporánea. Cariátide, quizás, de sus denteles. Dios lunar, deidad de los límites, desde luego, sí lo es. Él nos trajo al idioma poético, con sus claves y cifras, con su claridad secreta y difícil, cuanto aquí esplende: la luz helénica, el aire latino, el soplo eólico de una civilización mediterránea cuyos dioses menores la Roma pontificia hubiese transformado en ángeles del Caballero Bernini (...) Rubén Darío, sobre el ajedrezado de estas baldosas mallorquinas, es la más alta torre de la poesía española contemporánea. Torre de marfil, esqueleto de gentilhomme con tuétano incandescente, dándole jaque al rey de todos los parnasos. A ese rey que es, nada más y nada menos, el propio Apolo» (Valle 1995: 308).

bidón de aceite para automóviles. El contraste con esta modernidad involuntaria, o más bien de acuerdo con el producto anunciado, persistía la retórica oleaginosa del director de la revista y de los demás redactores sevillanos, su abuso de exclamaciones, sus imágenes trasnochadas, de vaga procedencia religiosa (si no valleinclanesca): “oficiantes del ultra”, “unción fervorosa”, “encendidos hosannas lanzados a los coros de los filisteos”.

As palavras de Guillermo de Torre acusam explicitamente Cansinos Assens, o qual, com efeito, em *La evolución de la poesía* (1927), destaca fundamentalmente autores finisseculares como Darío ou *noventayochistas*, menosprezando os mais jovens, numa rasura a que escapavam, com substância relevante, apenas Huidobro, Garfias, Borges, Diego e de Torre, comprovando o apego do autor, pai teórico do *ultraísmo*, pela literatura *modernista*, próximo dos círculos de Juan Ramón e Villaespesa (cf. Bonet 2012: 11 e Soria Olmedo 1991: 59).¹⁴⁵

A mesma lógica de continuidade se assinala também no lastro *modernista* do *Veintisiete*,¹⁴⁶ conforme apontou Lourenço (2010), sob influências comuns, do simbolismo-decadentismo francês aos filósofos pessimistas e pré-existencialistas finisseculares, em particular Nietzsche, Schopenhauer e Kierkegaard, passando pelo central gongorismo que a portuguesa *presença*, aliás, identificaria, em nota acerca das comemorações do III Centenário da morte de Gôngora – a que *La Gaceta Literaria* dedica o número 11 de 1 de junho de 1927 – no sexto número de 18 de julho desse mesmo ano. Nota o autor que

Em Espanha, Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti, García Lorca, Prados, e outros, renovam as tradições gongorinas na poesia, enquanto Valle-Inclán e Gabriel Miró as renovam na prosa. Giménez Caballero [director de *La Gaceta Literaria*] pode considerar-se também de raiz gongórica, dado o eufemismo do seu estilo e a índole culteranista dos seus ensaios. (idem: 349).

¹⁴⁵ Da nostalgia *modernista* de Rafael Cansinos Assens dá bem conta o romance *El divino fracaso* (1918), como nota Mainer (2010b: 77), evocando elegiacamente a sua moral: «cuando aún somos jóvenes porque aún somos raros.» Já antes, no «Preludio» ao seu panorama em cinco volumes sobre *La nueva literatura*, iniciado em 1917, afirmaria que «fue bello y heroico aquel tiempo en que vinimos, cual inquieto tropel» (Cansinos-Assens 1998: 9). E na verdade os nomes que surgem no primeiro volume são significativos da corrente continua que estabelece com Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Villaespesa, os irmãos Machado, Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra, Pérez de Ayala e Emilio Carrere.

¹⁴⁶ O mesmo Cansinos haveria de considerar, com efeito, pós-modernista o classicismo dos *Versos humanos* de Diego. Mainer (2010b: 77-78) recordaria, neste sentido, o especial tradicionalismo que marcou o *Veintisiete*, mais ou menos ligado ao historicismo da Institución Libre de Enseñanza que interveio nas suas poéticas. Mais recentemente, Harkema (2017) revela o peso decisivo que Unamuno desempenhou para o desenvolvimento de um conceito de juventude como transgressor e disruptivo, essencial para formar o caldo do que viria a ser a ideia de uma jovem literatura como literatura crítica e transformativa, numa muito curiosa visão de uma continuidade entre Unamuno e o *Veintisiete* quase sempre desatendida.

O mesmo gongorismo que ditaria a reunião do *Veintisiete* tem, também, o seu momento *ultraísta* (cf. Bernal 2019 e Barrera López 1999), conforme ilustra o elogio que ao autor de *Soledades* tece Rogelio Buendía (15 de abril de 1927: 2):

Nadie como él supo inmiscuir al aliento humano el sentido cosmogónico y, sobre todo, cosmogénico, cosa que quisieron descubrir con el ‘creacionismo’ y la ‘creación pura’ y que dejó ya creado nuestro poeta andaluz (...) La contextura de esta metáfora desdoblada tiene la gracia de cualquiera de las modernas figuras estereoscópicas, cajas encantadas de doble, triple y hasta cuádruple fondo (...) Es en el dinamismo fugaz, en la búsqueda de ‘ultras’ luminosos, donde el paso de un baile es una brújula.

*

Uma leitura assim englobante da modernidade ibérica, para a qual a receção hispânica de Eugénio de Castro se faz, como temos visto, exemplar, tem a vantagem de responder ao perfil intrinsecamente contraditório da mesma que analisámos anteriormente, defendido por um teórico como Calinescu (1987) e que Compagnon (2008: 22-23) emprega, evidenciando o modo como a dimensão antimoderna é de tal modo estrutural que se caracteriza «no como neoclasicismo, academicismo, conservadurismo y tradicionalismo, sino como una forma de resistencia y ambivalencia de los auténticos modernos». Com efeito, e como observa Mejías-López (2009: 24), a modernidade tem, por definição, carácter meta-identitário, assumindo como categoria de volição à qual está implícita uma carência atual, uma consubstancial percepção de privação:

as far as the perception of modernization is concerned, while most people across the globe in the nineteenth century thought that France was the very center of the modern, many French intellectuals perceived the modernization process brought about by the Second Empire as an external imposition (...). For Parisian intellectuals, then, the modern also resided somewhere else, this time in the United States, and they decried its coming home. In negative or positive terms, the “somewhere else” of the modern, as we shall see, might turn out to be consubstantial to modernity itself.

Se a marginalidade na autopercepção de uma identidade periférica é, afinal, constitutiva da própria engrenagem moderna, como nota Jameson (2002: 211), afirmando que

What is more significant in all these cases is that the modernity of the states in question is a modernity for other peoples, an optical illusion nourished by envy and hope, by inferiority feelings and the need for emulation. Alongside all the other paradoxes built into this strange concept, this one is the most fatal: that modernity is always a concept of otherness,

não menos certo é, porém, que uma tal percepção se faz especialmente funcional em contextos como o peninsular e ibero-americanos, como vimos, os quais se confrontam com o mito da modernidade europeia, e em particular francesa, que detinha o máximo capital simbólico, como Mejías-López (2009: 48) também reconhece, agudizando assim o seu sentido de outridade.

Por isso mesmo, Mejías-López (idem: 13) sublinharia o quanto o modernismo hispânico se confronta com «the irony of being modern but excluded from modernity», ao passo que Mainer (2010b: 1) dá o devido destaque ao peso do regeneracionismo espanhol, com o seu nacionalismo de fundo, na modernidade espanhola, alimentando-a de um ímpeto contramoderno, ditando a existência do que Santos Juliá (2004) com felicidade sintetiza na expressão *duas Espanhas*. Mainer (2010b: 6) resume tal dualidade:

Antimodernos y modernos, a la vez, fueron los arbitrios voluntaristas y las alarmas de Ramiro de Maeztu, incluso en su juventud; el odio de Unamuno al cosmopolitismo y a la frivolidad y su convicción de que algún modo de religión debía estar en el centro de la vida espiritual; el mundo de añoranzas y repudios que Valle-Inclán remitió al carlismo y después a encarnaciones diferentes del autoritarismo populista; la hostilidad de Pío Baroja hacia cualquier forma de burocratismo político o social, aunque personalmente fuera -como Joaquín Costa- muy fiel al recuerdo de la Edad de la Razón, como también lo fue Azorín, paradójicamente tan interesado por el reaccionarismo francés antiilustrado (...) En tal sentido, la modernidad española es quizá una modernidad de antimodernos.

Também entre nós Pimentel (2001: 41) elucidou o caráter heterogêneo da nossa modernidade, associando outrossim essa dualidade a um binómio lusocêntricos/estrangeirados, valendo-se das designações de Quadros (1989b: 83), compósita de um tempo onde ganha peso estrutural dessa mesma modernidade uma face regeneradora, de pendor contramoderno, em defensores do casticismo lusitanista como António Sardinha, Afonso Lopes Vieira, Alberto de Monsaraz ou Guilherme de Faria, os quais convivem com o ímpeto cosmopolita da *Seara Nova*, onde surgem nomes como António Sérgio, Raúl Proença, Câmara Reyes ou Aquilino, e a par ainda do «vitalismo» neorromântico de João de Barros, Bernardo de Passos ou Tomás da Fonseca, bem como da filosofia sintética e integral do Saudosismo de Pascoaes e do Modernismo pessoano. Com forte materialização crítica na Geração de 70, em torno da «questão nacional», Pimentel demonstra como essa dualidade resulta da dupla via romântica que, como vimos, é basilar à modernidade, como resultado sintético de uma vocação simultaneamente revolucionária, progressista e internacionalista e uma outra conservadora, passadista e nacionalista, numa dissidência que marca a coexistência de neogarrettismos, lusitanismos, decadentismos e simbolismos, e que o autor ilustra com o caso sincrético de António Nobre.

Exemplar da pluralidade e ambiguidade desta modernidade é, aliás, a defesa do paradigma clássico feita por Pessoa na revista *Athena*, já em 1924 e 1925, bem como o classicismo de orientação estetista, de recrudescência parnasiana, da já mencionada *Bysancio*, de Alexandre de Aragão, o qual defendia que «A arte bizantina – que não era uma sobrevivência

híbrida da sua componente greco-romana e oriental, mas a sua síntese harmonicamente integrada – (...) é talvez (...) a fórmula mais perfeita do estado de maturidade de arte coeva», palavras em que Guimarães (1982: 71) encontra «o engodo duma tradição ligada ornamentalmente a certos aspectos da cultura clássica ou helenística que o Simbolismo ou o Decadentismo carregaram a seu favor» e que, como veremos, será também nuclear à obra de Castro e à sua receção hispânica. Guimarães apontará igualmente a propensão regionalista e folclorista das revistas que imediatamente antecedem a *presença*, em particular o tradicionalismo de *Tríptico*, com o ruralismo de Aquilino Ribeiro (idem: 72), propensão essa que justificaria o «provincialismo presencista» a que se referiu Mourão-Ferreira (1962: 155-174). Sintomático é igualmente o apelo autotélico do próprio Fernando Pessoa, defendendo que «Todo o artista que dá à sua arte um fim extra-artístico é um infame», defluindo num aristocratismo artístico – «A Arte Moderna é Aristocrática»¹⁴⁷ – de uma arte *para os raros apenas* que tocara até José Régio, o qual afirmava que o artista é «um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação», e que, conforme veremos, é outro dos traços fulcrais da lição castriana, e assim foi percebido pelos seus mediadores hispânicos, denunciando a resistência lusa à afirmação total do vanguardismo, que, conforme estudou Peter Bürger (1984), encontrava precisamente na crítica da autonomia do estético um dos seus pilares.

Do modo como essa dimensão dual se materializa no *modernismo* ibero-americano é ilustrativo o estudo de Alonso (1998), que comprova que a sua retórica é determinada por uma tensão entre identificação com e rejeição do moderno. O mesmo sucede no *modernismo* espanhol, partícipe dessa mesma tensão, como mostra a suspeita em relação aos tópicos *modernistas* patente no «Retrato» de Antonio Machado (1912: 8)¹⁴⁸.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

¹⁴⁷ «Que Essa Arte não é feita para o povo? Naturalmente que o não é – nem ela nem nenhuma arte verdadeira. Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os escóis, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar. A nossa arte é supremamente aristocrática, ainda porque uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização europeia, em que a democracia avança a tal ponto que, para de qualquer maneira reagir, nos incumbe, a nós artistas, pormos entre a elite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor – a barreira do requinte emotivo e da ideação transcendental, da sensação apurada até à sutileza (...). É pela arte que, supremamente, essa aristocratização pode ser feita» (Pessoa 2005: 299).

¹⁴⁸ Para uma leitura do afastamento de Antonio Machado do *modernismo* rubeniano, veja-se Ángeles (1975) ou Aubert (1994).

Um nacionalismo antimoderno marcará em parte, como observa Mainer (2010b: 1), a modernidade espanhola,¹⁴⁹ recordando o autor, por exemplo, a irrupção da celebração do Quixote como símbolo pátrio no seio modernista (idem: 51-54), movimento em que se inscrevem *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno, *Meditaciones del Quijote* (1914) de Ortega y Gasset ou *Don Quijote, Don Juan y La Celestina (Ensayos en simpatía)* (1926) de Ramiro de Maeztu, mas também o surgimento da pintura «nacional» (idem: 55-56), do flamenquismo como índice do tradicionalismo do *Veintisiete* (idem: 66-71), ou até mesmo da reiterada atenção à tourada como festa nacional ilustrada pela antologia de José María de Cossío, *Los toros en la poesía castellana*, de 1931, onde surgem nomes como Manuel Machado, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Fernando Villalón ou Adriano del Valle. Característica determinante, pois, da modernidade estética espanhola é essa heterogeneidade que o mesmo Mainer (1981) identificara já na composição da vanguarda espanhola, com a coeva integração de elementos oriundos das vanguardas europeias e uma reintegração contínua da tradição nacional, que justifica tanto uma síntese nacionalista-cosmopolita quanto a irrupção modernizante de um neopopularismo que está na base da celebração do centenário de Gôngora em 1927, decisiva para a geração que a esse ano ficou para sempre ligada, do renovo do Cancioneiro em Alberti ou do neo-romantismo tradicionalista que Salinas (1961) viria a identificar na referida geração.

Outro aspeto sintomático dessa heterogeneidade constitutiva é a propensão classicista do modernismo hispânico que a antologia de Federico de Onís (1934) contempla na sua organização e paratextos, bem como o apelo a um «regresso à ordem» por parte dos próprios vanguardistas (Mainer 2010b: 80-85), preconizado por um autor como Gerardo Diego (1924: 280-286), que afirma a pesquisa de um «fecundo y seguro de sí clasicismo».¹⁵⁰ Esse classicismo, que justificará aliás em parte o interesse de Diego por Eugénio de Castro e em particular por um poema de temática platónica como «O Azeiteiro», como vimos, e em consonância com o que observámos suceder em Portugal, limitaria, na perspetiva de Real Ramos (1990: 167), o alcance do vanguardismo do *Veintisiete*, travado pela «consideración del valor autónomo de la poesía, por un concepto noblemente aristocrático de ésta, por presentarse como un refugio en un mundo de perfección formal imperturbable», como se verifica pelo artigo de Morena Villa em *El Sol*, de 1925, «El arte de mi tiempo» (Rozas 1974: 82-84), em que este aborda o neoclassicismo como valor da arte moderna – «La estatua griega –dice– frente al patético Ecce Homo medieval simboliza a este arte moderno»–, mas também na poesia de Cernuda ou Alberti, ou até mesmo no García Lorca que classifica as suas *Odas* como «academias precisas» (Gibson 1985: 559) onde o estado emocional autoral

¹⁴⁹ A este respeito, veja-se também Cacho Viu (1984). Quanto a Mainer (2010b), que sintomaticamente intitula o volume 6 da *Historia de la literatura española* dedicado ao tempo que aqui nos ocupa (1900-1939) «Modernidad y nacionalismo», evoca o debate historiográfico iniciado nos anos 80 por Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, A. D. Smith, Gerlad Mosse e Ernest Gellner acerca da construção imaginária das nações através de discursos nacionalistas. O autor faz também uma fundamental bibliografia sobre o nacionalismo espanhol moderno, destacando estudos de Mar-Molinero e Smith (1996), García Rovira (1999), Romer e Saz (2002), Morales Moya e Esteban de Vega (2002), Forcadell e Cruz Romeo (2006), Castell (1988 e 1991), Fox (1997), Núñez Seixas (1999), Boyd (2000) e Álvarez Junco (2001).

¹⁵⁰ Sobre o modo como o classicismo do *ultraísmo* se materializa outrossim em abundante tratamento mitológico, veja-se Bernal (1988).

não tem interferência, prerrogativa que marcaria depois Jorge Guillén e seria teorizada por Ortega em *La deshumanización del arte* (1925).

*

É nesta visão em *continuum* que se inscreve e justifica a receção hispânica de Eugénio de Castro, o qual assume, como vimos, uma posição de centralidade quando se pretende mapear as relações da modernidade literária ibérica. Uma abordagem assim transnacional confirma cabalmente a pertinência metodológica deste espaço ibérico, tanto pelo seu poder de suspensão dos cânones críticos nacionais, quanto por revelar a diversidade de caminhos dessa modernidade. A transversalidade da obra do português, cujo impacto é intergeracional e influi em autores de quadrantes estéticos vários, potencia, pois, uma melhor compreensão do *continuum* heterogêneo do período em análise, confirmando outrossim o valor da ruptura como determinante para o mesmo, conforme sustentou Paz, como vimos. Com efeito, o interesse que pela obra do português evidenciaram tão díspares autores resulta desde logo da dimensão renovadora à sua própria obra, sobre a qual nos deteremos mais adiante.

A transversalidade da receção do português ilustra, com efeito, a necessidade de adotar uma perspetiva histórica complexa e transnacional como a que defendemos, substituindo a tradicional leitura linear, organizada por sequências substitutivas de períodos e correntes nacionais, por uma outra polissistémica e pluralista, conformada por um aglomerado de durações, para empregar os termos de Guillén a que nos reportámos, no qual coexistem múltiplas orientações e nas quais modernos e antimodernos se complementam, como defende José-Carlos Mainer, seguindo a lição de Compagnon. Por conseguinte, a receção hispânica de Eugénio de Castro confirma ademais a conceção periodológica do *modernismo* que tem sido empregue, no âmbito dos Estudos Ibéricos, por Antonio Sáez Delgado, abrigando tendências heterogêneas e mesmo contraditórias.

Com efeito, como observámos, o português foi traduzido, lido e comentado por autores de diversos tempos e posicionamentos estéticos desse *continuum* modernista, desde o *modernismo* rubeniano à esfera nacionalista de autores *noventayochistas*, desde autores integrados nas vanguardas históricas a outros partícipes já do *Veintisiete*. O alcance da sua obra confirma, portanto, o carácter poligenético da modernidade estética ibérica a que se refere Nil Santiáñez, a qual resiste, dada a sua complexidade, a toda a leitura unidirecional, num tempo em que se interconectam variadas camadas estéticas, num polimorfismo além disso agudizado pela condição periférica das nossas literaturas na sua relação com o centro canónico francês, numa hesitação entre fechamento e abertura das fronteiras nacionais num mundo progressivamente globalizado, que tem vindo a ser enfatizado por Jesús Torrecilla, extremando a dimensão a um tempo pró e contramoderna que subjaz à modernidade como instância crítica, conforme verificámos.

Esta ambiguidade faz-se claramente tangível nos comentários críticos elaborados pelos mediadores hispânicos da obra do português, que dão testemunho do carácter contraditório do modernismo assinalado por Jitrik (1978). Se o Conde de Santibáñez del Río

se lhe referia como «Eugenio de Castro, el poeta de vanguardia» (1928: 1), na revista *Prisma* J. S. fala de «este gran parnasiano» (1922: 186), ao passo que Díez-Canedo (2001: 113) diria ser o português «el poeta dominante del modernismo», termo empregue também por González-Blanco (1928: 24), afirmando que era o único poeta que «Qui faisait du modernisme» na Península. Pérez de Ayala (1924: 3), por sua vez, garantia que «Eugenio de Castro fue el precursor del movimiento simbolista». Também A. Iruroz y de Villar (1929: 125) falaria da «importación del simbolismo por Eugenio de Castro», ecoando a associação do português àquela «escuela “simbolista”» da qual afirmava Luis Berisso ser ele «uno de sus más altos representantes» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 112), ideia também expressa por Carmen de Burgos (1921: 450) referindo-se ao «simbolista Eugénio de Castro». Gómez de la Serna, por seu turno, incluía Castro entre «los más decadentes de los decadentes» (Anderson 1996: 197) e Rogelio Buendía (1920: 76) di-lo-ia «un poeta enardecido de paganismo clásico», enquanto Unamuno (1911: 13) destacava o que na sua obra havia do «espíritu más arraigadamente portugués». Assim se divisam as múltiplas dimensões a que a sua obra abria, ajudando a compreender a heterogeneidade estética da modernidade ibérica, num sincretismo que vimos ser já notado por Enrique Gómez Carrillo e que também nele descobriram Samuel López, afirmando que na sua obra «se funden la risueña transparencia del genio griego y la sutileza del arte moderno» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 375), ou Carmen de Burgos, que na mesma linha garante que o português «Se injerta todo lo moderno en el tronco clásico» (1921: 42), ecoando ambos, afinal, aquela primeira caracterização de Lugones, em introdução à *Belkiss* de Berisso, falando desta como uma mulher «finisecular calzando sandalias antiguas» (1897: XIV).

Conforme veremos posteriormente, uma tal diversidade de leituras é bem visível através de outros comentários críticos à obra do poeta, revelando o modo como a modernidade ibérica se constitui simultaneamente em torno de uma atração do moderno e de uma hesitação em face do mesmo. Mas, antes de nos determos mais detalhadamente nessa matéria, começaremos por comprovar que uma tal ambiguidade é, de facto, como adiantámos, acentuada pela situação crítica vivenciada pela Península, cuja condição periférica e pós-imperial se revela determinante. É essa situação que ajuda a compreender tanto o modo como o português é traduzido e apreciado por traços de diversa natureza, como a relação fundamental do ibérico com os centros de canonização europeus e com a Ibero-América. Assim se justifica, mais concretamente, tanto a apropriação descolonial de Castro pelos seus interlocutores ibero-americanos, como a sua apropriação castelhanista para a construção de uma identidade ibérica, como resposta à perda do americano e à marginalidade espanhola no contexto global.

7.2. UMA MODERNIDADE PERIFÉRICA

Importa agora observar que, se o português conquistou um tal ímpeto nas letras hispânicas, tal se deve em grande medida a uma prévia celebridade internacional – confirmando o prestígio do critério cosmopolita da época para a definição do capital simbólico autoral – de que é prova taxativa o vastíssimo acervo epistolográfico atualmente à guarda da Universidade de Coimbra, onde se conservam as centenas de cartas recebidas por Eugénio

de Castro de nomes fundamentais da vanguarda simbolista europeia, como Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, René Ghil, Paul Adam ou Viélé-Griffin, Maeterlinck, Albert Mockel ou Émile Verhaeren, Vittorio Pica, Stuart Merrill ou Hedwig Bartsch.¹⁵¹ Difundido por uma revista tão marcante como o *Mercure de France*, anunciado como jovem valor europeu na *Jeune Belgique* e publicado na *Revue Blanche*, na *Revue Encyclopédique*, em *La Petite Revue* ou na *Revue Française*, o português integraria assim precocemente o leque de autores destacados nos centros de canonização da poesia *novista*. Esta relação conheceria uma forte institucionalização, tendo sido o poeta acolhido por universidades de Paris, Bordéus, Toulouse, Lyon ou Estrasburgo em 1923 e 1924, tendo recebido, em 1929, as insígnias de doutor *honoris causa* pelas duas últimas, tendo viajado também até Nápoles e Roma a convite da Real Academia de Itália, ou até Bruxelas, onde seria recebido como acadêmico pela Academia Real de Língua e de Literatura Francesas da Bélgica, distinção que juntou a várias outras: membro correspondente da Academia Real de Belas-Artes de S. Fernando, Grande Cruz de Santiago, Grande Oficial da Coroa de Itália, da Coroa da Bélgica, do Brasil, da Cruz Vermelha alemã, Cavaleiro de Cristo e de St. Olavo da Noruega.

Voltaremos a este ponto mais adiante, para compreendermos o modo como esta afirmação internacional resulta de um deliberado projeto de difusão do autor português. Mas destaquemos agora, sobretudo, como motivo fulcral para a atenção espanhola à sua obra e à sua figura, a sincronia histórica vivida então por Espanha e Portugal, no quadro de uma síndrome de decadência comum que em boa parte determina a aproximação ibérica na época aqui em análise (cf. Matos 2017), que se constitui assim como soteriologia da condição periférica dos estados peninsulares, respondendo a uma excepcional tensão política, económica e social regional, em que, conforme observou Newcomb (2018), em larga medida ancora a invenção de uma identidade ibérica como escapatória salvífica, através da figura de Eugénio de Castro como seu representante simbólico. Essa crise, marcada por um contexto pós-imperial, em face da perda colonial espanhola de 98¹⁵² e da crise portuguesa em África – que leva mesmo Gabilondo (2019: 89-112) a identificá-la como único real fundamento ibérico –, bem como por uma ausência de referentes positivistas e industriais que noutras esferas ditavam, nomeadamente na Europa central e nos Estados Unidos (cf. Paz 1990: 17-37), o impulso do propalado progresso, relegando para uma situação subalterna – também esteticamente – os sistemas peninsulares, confrontados ademais com o conflito entre liberalismo e reação e com o advento do republicanismo e

¹⁵¹ Alguns desses nomes juntar-se-iam ao banquete de homenagem a Eugénio de Castro, oferecido em Paris, a 15 de julho de 1896, organizado por Catulle Mendès com o apoio de Brinn'Gaubast, e onde se fizeram representar as revistas *L'Ermitage*, por Edouard Ducoté, *La Critique*, por G. Bans, e *L'oeuvre*, por Lugné Poe, onde marcaram presença Henri de Régnier, Robert de Montesquiou, Camille Mauclair, Alfred Valette, o diretor do *Mercure de France*, e onde foram lidas algumas traduções de poemas de Eugénio de Castro da autoria de Marc Legrand, bem como cartas e telegramas de Gustave Khan, Stéphane Mallarmé, Paul Adam, Jules Fenard ou Vittorio Pica, os quais, na circunstância ausentes da capital francesa, aderiram ainda assim dessa forma à celebração do português.

¹⁵² A propósito do traumático impacto da crise de 1898, veja-se Pan-Montojo (1998) e Storm (2001). Acerca da visão portuguesa da perda colonial espanhola, veja-se Matos (2002), autor que também destacou o modo como uma integração peninsular surgiu em parte como solução estratégica em face da comum condição periférica ibérica (2017: 312), salientando em particular a emergência de um sentido de solidariedade ibérica associado quer à Guerra Hispano-Americana de 1898, quer ao *Ultimatum* britânico de 1890 a Portugal (idem: 318). Sobre o peso central do «desastre» de 98 para a conformação do nacionalismo espanhol, com o seu correspondente imaginário pós-imperial, veja-se Fiddian (2002), Loureiro (2003) e Gabilondo (2003).

respetivas crises monárquicas e, no caso espanhol, com o ressurgimento dos nacionalismos periféricos, permeabiliza com efeito a receção espanhola de Eugénio de Castro.

Se é certo que essa situação histórica ajuda a explicar, como dissemos, a hesitação estética que atravessa as literaturas peninsulares, agudizando a já de si constitutivamente dupla condição da modernidade estética, em conformidade com o descrito por Calinescu (1987), travada entre tendências modernas e antimodernas, cosmopolitas e nacionalistas, como em particular para o caso espanhol analisou Mainer (2010b) e que efetivamente assinalam tanto a obra do poeta português quanto o perfil da sua receção hispânica, interessa-nos agora enfatizar sobretudo o lastro ideológico que lhe subjaz e que enforma essa receção. Para compreendermos esse carácter duplo, entre adesão e crítica da modernidade, importa não esquecermos, pois, o modo como o mesmo é agudizado num contexto periférico como o hispânico, materializado numa dicotomia entre uma apologia e uma hesitação da abertura das fronteiras nacionais, se não esquecermos a «percepción de esa modernidad desde los márgenes» (Torrecilla 2006: 114), a situação crítica e marginal do espaço ibérico no tempo de definição da modernidade que agora nos ocupa:

Debemos convenir en que no hay muchas sociedades que hayan expresado el problema de la modernidad de manera tan intensa y matizada como la española. Por la especial situación histórica que ha vivido el país durante los últimos siglos, en la frontera misma del mundo europeo moderno, pero sin pertenecer plenamente a él, sus escritores se han visto confrontados con una modernidad que conocían e intentaban asimilar con mayor o menor eficacia, pero que al mismo tiempo percibían como extraña. La valoración positiva de la modernidad, asociada con el concepto de originalidad o novedad, y al mismo tiempo la imposibilidad de ser plenamente modernos, por ser conscientes de que el concepto de modernidad lo imponen las sociedades hegemónicas, origina en los escritores españoles una doble actitud de atracción hacia lo moderno y hacia lo propio que caracteriza su relación con las culturas centrales (la francesa, esencialmente) y determina su producción literaria.¹⁵³

No mesmo sentido se pronunciava já Federico de Onís (1955: 57):

Lo peculiar de España hoy -y el problema inminente que tenemos delante-, es que este Pueblo nuestro no es un factor en las luchas por el avance de la civilización; que, dormidas o muertas sus energías, se ha quedado fuera de la corriente central de la historia moderna, (...)

¹⁵³ Esta situação, comum ao contexto ibérico e ibero-americano, como observa Mejias-López (2009), é referida também por Alonso (1998: 185): «even in those texts that would seem to argue for the unbridled adoption of the program of modernity, there was simultaneously the expression of a desire to distance oneself from the modern, an affirmation of the incommensurableness of the local by the (...) instruments of modernity». Veja-se, ainda a este propósito, Ramos (1989) e Iarocci (2006).

Tenemos que vivir con la mente en Europa y el corazón en España (...); la causa de la decadencia y consunción de nuestra cultura no radica en nada de lo que en España hubo, sino en lo que en ella faltó: el espíritu y la ciencia modernos (idem: 89).¹⁵⁴

É em torno desta situação particular que em grande medida se constrói uma ideia da «originalidade ibérica» (Pageaux 1998: 166), da sua alteridade,¹⁵⁵ à qual se reportou, entre nós e liminarmente, como recorda Maria Fernanda de Abreu (2013), Jacinto do Prado Coelho (1977: 34), afirmando que «Portugal partilha com a Espanha o sentimento estranho de estar na Europa não sendo Europa», ou Boaventura de Sousa Santos (1994a: 59), quando afirma que Portugal é simultaneamente «o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa», ecoando ambos, afinal, a afirmação de Fernando Pessoa (2012: 12) acerca da condição semi-europeia da península: «Extra-pertencemos à Europa, somos uma espécie de adjacência civilizada.» No contexto ibérico, dada esta condição crítica, a modernidade apresenta-se verdadeiramente como falta, fazendo-se ainda mais «impura» que noutros contextos, impregnada de erosão e precariedade, sendo as literaturas ibéricas especialmente sensíveis a esse paradoxo, a essa nostalgia e repúdio simultâneos da modernidade.

De tudo isto decorre que a compreensão do fenómeno da receção e tradução hispânica de Eugénio de Castro, e da concomitante configuração de um espaço ibérico moderno, não pode dispensar uma perspetiva geocultural, na consideração das relações circunstanciais do espaço cultural ibérico com outros espaços, como afirmámos antes e conforme defendemos noutra circunstância (Mochila 2019a), seguindo os alertas, a este propósito, de Pérez Isasi (2013), Pinheiro (2013) ou Gabilondo (2019).¹⁵⁶ Esses espaços, surgindo como referentes positivos e/ou negativos, também o conformam: assim o espaço ibero-americano, que surge como predecessor na tradução hispânica de Castro, mediando a sua inserção no contexto espanhol, e num tempo de afirmação descolonial; e assim também o referente francês, espaço cultural central na construção da estética moderna ocidental, sem cuja receção o português nunca teria chegado nos mesmos termos às literaturas hispânicas, e em face do qual Espanha se descobre em posição periférica num contexto global.

¹⁵⁴ Sobre a perceção decadentista da realidade espanhola em face de uma Europa progressista, veja-se García Morales (2012: 8).

¹⁵⁵ Pageaux (1998: 166) destaca o modo como «La définition de l'originalité ibérique passe donc par l'affirmation ou la reconnaissance de la "différence" radicale, de l'Altérité absolue, tantôt avancée par les "Ibériques" eux-mêmes, tantôt reprise par les Européens».

¹⁵⁶ Recorda Pérez Isasi (2013: 23) que a realidade ibérica «is not isolated, but should be considered in the light of wider constructions to which it belongs: the Romance *continuum*, from Lisbon to Constanța; the European and Western literary system, or the vast field of World Literature», ao passo que Pinheiro (2013: 35) afirma que «Iberian Studies can learn from Area Studies by overcoming national boundaries and studying more cross-cultural phenomena. Since Iberia can be defined as neither a state nor a nation, the risk of falling into national categories like Spain or Portugal can be reduced. Secondly, and as a consequence of this, Iberian Studies open up the research horizon of cross-cultural relationships as a way of deterritorializing the Iberian Peninsula».

7.2.1. O REFERENTE FRANCÊS

A ambiguidade de que se reveste a relação das culturas ibéricas e ibero-americanas com França é, com efeito, paradigmática dessa condição periférica. Assim, numa autobiografia originalmente publicada em 1924 em *La Nación* de Buenos Aires, Eugénio de Castro assinalava a concomitância de uma vocação internacionalista e de uma preocupação nacionalista:

Pus novas cordas à minha lira ferrugenta, e partindo com ela para Paris, afinei-a ali, nas margens do Sena, pelo diapasão francês, mas de modo que os seus acordes, sendo novos, continuassem sendo eminentemente portugueses pela sua emoção e pela sua harmonia. O carácter nacional da música não vem da terra em que foi fabricado o alaúde, mas da alma que o pulsa. A prova de que nas minhas tentativas não havia a menor intenção desnacionalizadora está na circunstância, bem significativa, de eu ter acompanhado as inovações mais revolucionárias com a restauração, bem conservadora, das formas arcaicas genuinamente portuguesas (Castro 1969: 11-12).

Esta ambígua posição, encontramos-la também, em termos muito semelhantes, em Rubén Darío (1916: 33), que, em *Historia de mis libros* (1913), afirma:

Al escribir *Cantos de vida y esperanza* yo había explorado, no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riquezas de expresión y de gracia que en vano se buscarán en hartos celebrados autores de siglos más cercanos. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas.

Importa considerar o peso sistémico, no seio das nossas literaturas, desta marginalidade, que permeabiliza a retórica destes textos e que atravessa de facto, significativamente, a recepção hispânica de Castro. Como sublinha Torrecilla, se na dinâmica da modernidade está implícita a procura de definição de uma identidade num momento progressiva e territorialmente globalizado, sistemas periféricos como os peninsulares tendem a viver de modo particularmente agudo o desafio da modernidade: tendentes à mesma, seduzidos por ela, temem outrossim que esta abertura cosmopolita implique a sua absorção pelas forças culturais hegemónicas e centrais.

Com efeito, este é o tempo da perda relativa de preponderância, no quadrante global, dos estados peninsulares, dada a situação crítica dos impérios que os relega, no processo modernizante em curso, para uma condição de atores secundários que tem efeitos traumáticos (cf. Gabilondo 2019: 89-112). Prova da relevância destes fatores é, desde logo,

o modo como o referente francês espreita sempre nos comentários espanhóis à obra de Eugénio de Castro, ajudando a construir uma metageografia ibérica na dependência do horizonte francófono. O mesmo acontecera já, aliás, no contexto da sua receção ibero-americana, copartícipe, afinal, do mesmo mito da modernidade europeia, como observou Mejías-López (2009: 15-48), confirmando a comum perceção de se viver uma situação de marginalidade no contexto do desenvolvimento da modernidade em Espanha e na Ibero-América, que ajuda a explicar a dimensão transatlântica do cosmopolitismo modernista, estudada por Venegas (2014).¹⁵⁷

Como recorda Mejías-López (2009: 56), no tempo aqui em análise «virtually all European and American literatures were significantly “dependent” on the French», recordando a asserção de Braudel, citado por Casanova (2004: 11), segundo a qual «France, though lagging behind the rest of Europe economically, was the undisputed centre of Western painting and literature». Compreende-se assim que Manuel Machado (2000: 248) acusasse o atraso espanhol, afirmando que «aquí no hay nada moderno», referindo que «Toda la evolución artística que de diez años y aun más a esta parte ha realizado Europa, y de la cual empezamos a tener vagamente noticia», para logo denotar o tópicio fascínio parisiense, referindo-se aos seus escritores modernos: «La gran ciudad, donde los príncipes pasan después de los artistas, los escuchó, los amó y se los apropió, hundiendo a los malos, ensalzando a los buenos con pleno discernimiento y voluntad propia y con miras amplias» (idem: 255).

É neste contexto que o referente francês emerge nos comentários hispânicos ao poeta português. Darío, na mesma época em que, em «Los colores del estandarte» (*La Nación*, 27 de novembro de 1896), precisamente afirmava, a propósito da renovação poética por si encetada, «he aquí cómo pensando en francés y escribiendo en castellano (...) publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano» (Darío 2013: 309), sublinharia ter conhecido Eugénio de Castro «por la crítica de Italia y Francia (Abonado por Remy de Gourmont y Vittorio Pica encontró abiertas de par en par las puertas de mi espíritu)» (Darío 1896a: 240), salientando que «Castro es uno de los más exquisitos artistas con que hoy cuenta la moderna literatura europea» e afirmando mesmo que «Puede

¹⁵⁷ Sobre o modo como, no contexto global, Portugal e Espanha viviam à época a mesma situação periférica da Ibero-América, veja-se Mejías-López (2009: 5-6): «The Atlantic (and indeed the world) was profoundly transformed between 1776 and 1914. The status of the old metropolitan centers was hardly stable, and new kinds of metropolitan centers were emerging: in the course of the century, the most vast and powerful empire hitherto known, the Spanish, lost most of its territory and entered into the same relation of economic dependency on northern European capital as its ex-colonies, while some recently independent colonies in North America built a new type of imperial project that would eventually affect the entire world.» O autor inclui aqui, explicitamente, Portugal: «At the start of the nineteenth century, Spain and Portugal, until then the dominant European empires, found themselves occupied by a foreign power and fighting their own wars of independence from Napoleonic occupation (known in English as the Peninsular War). Moreover, Portugal, renamed the United Kingdom of Portugal, Brazil, and the Algarve, was ruled for over a decade from Rio de Janeiro, which became the de facto capital of the empire, stripping Lisbon of that title while Portugal itself was governed mostly by British forces. Spain and Portugal, which had begun their own processes of state rationalization and modernization under the enlightened monarchic regimes of Charles III and Joseph I respectively, saw those processes altered by the Napoleonic invasion and the ensuing wars. From then on, amid regime changes and bloody civil wars between liberals and conservatives, Spain and Portugal would struggle with an idea of modernity that was already inevitably mediated by foreignness (“afrancesados” versus “patriotas”) and by the peninsula’s new subordinate position in the global political order» (idem: 6-7).

asegurarse sin temor a equivocación, que los primeros “músicos” del arte de la palabra son hoy Gabriel D’Annunzio y Eugenio de Castro» (idem: 250).¹⁵⁸ E se Berisso (1897: XXV-XXVI) destacara o modo como o português «ha logrado colocarse en la vanguardia del movimiento intelectual de Europa, movimiento que dígame lo que se quiera, preocupa actualmente a las más altas inteligencias», recordando que Castro «ha entrado triunfante en París, la capital del arte», o espanhol González Olmedilla (1922: XXI) exaltaria o facto de Castro ter mantido «convivencia intelectual con los mejores poetas da la moderna poesía francesa», tendo sido «descubierto y consagrado en París por los intelectuales franceses contemporáneos de Verlaine». Já Rogelio Buendía (1920: 77) sublinharia a relação do português com Jean Moréas – «El nombre de Moréas, el gran amigo de Eugénio de Castro, trae a nosotros el recuerdo doliente del griego de París» – e Carmen de Burgos (1921: 43) destacaria o modo como «su poesía pasa las fronteras, el mundo todo mira hacia los versos de Eugenio de Castro», e em crítica a *Constanza* em *La Vanguardia*, lemos que Eugénio de Castro, «para entrar en Madrid», «tuvo que dar la vuelta por París y venir impuesto por la moda francesa» (Anón. 5 de abril de 1914: 12).

Amado Nervo (1928: 182-183) sintetizaria de forma rotunda o apreço hispânico pelo triunfo do português em França:

Hasta hace algunos años, sin embargo, los dos solos nombres ilustres en la intelectualidad lusitana, que sabían deletrear los franceses, eran, el del gran Camões y el del alegre Gil Vicente. Los mejores informados acerca de la moderna literatura portuguesa habían leído impresos los nombres de João de Deus y de Almeida Garrett. Surgió en éstas el simbolismo francés y en Portugal hubo un ingenio suficientemente poderoso para cultivar la nueva simiente poética con el mismo vigor que los Maeterlinck o los Moréas. Este hombre fue Eugénio de Castro, a quien sus primeras obras valieron la amistad y el aplauso de todos los pequeños príncipes literarios nacidos a la publicidad en 1884. Después de Eugénio de Castro se popularizó en Francia Oliveira Soares y los poemas la Reina de Saba, y los Palacios Confusos pasearon en triunfo por todos los cenáculos. La literatura portuguesa se puso de moda. Los nuevos hablaron ampliamente de ella, con especialidad uno, a quien con justicia se ha llamado en Francia el Introdutor de las letras lusitanas, Mr. Philéas Lebesgue, quien buenas páginas dedicó a sus colegas de Trás-os-Montes en el Mercurio de Francia. (...) Eugénio de Castro y Oliveira Soares abrieron, pues, en Francia el camino a los demás, y pásmense ustedes de esta verdad: Francia hizo que los españoles y nosotros los hispanoamericanos conociésemos la literatura portuguesa.

¹⁵⁸ Interessa notar como Darío, celebrando a aproximação a Castro como *autor europeu moderno*, não deixa de o equiparar a um outro autor não francês, denunciando a composição periférica das suas preferências, denotando o modo como demanda a consolidação, no seio da afirmação de uma modernidade, de um capital simbólico que seja simultaneamente europeizante e particularizante, fenómeno transversal à época e que está na base da comunidade transatlântica ibero-americana e ibérica, como nota Mejías-López (2009: 12): «the struggle for symbolic capital and prestige in the transnational cultural field and within the larger field of power was a defining element of the nineteenth-century Atlantic. It was precisely the place of the Spanish language and Hispanic cultures within a changing global order that became a central preoccupation of Spanish America’s first groundbreaking postcolonial literary project: modernismo.»

Assim se vê que Eugénio de Castro é traduzido, lido e comentado como o autor que, não obstante a sua condição marginal, triunfa nos centros de canonização europeus, como aliás o próprio fez questão de sublinhar na conferência que deu, em 1923, no Instituto Francês de Madrid, conforme testemunha a notícia surgida a 24 de abril de 1923 no *ABC* de Madrid onde se reproduzem as suas palavras, segundo as quais, quando empreendeu a renovação simbolista em Portugal, «eran casi absolutamente desconocidos los poetas portugueses. Hoy, por el contrario, de todas partes del mundo se han vuelto los ojos a Portugal, y sus literatos han traspasado las fronteras», destacando em particular que «Uno de los países que con más cariño siguió el movimiento literario portugués fue Francia» (Anón. 1923: 16).

Porém, como assinalámos, apesar desta tendencial adesão à abertura ao horizonte francófono, regista-se também um concomitante e contraditório apelo nacionalista na relação com o mesmo, característico da particular situação periférica do espaço ibérico.¹⁵⁹ A recetividade e abertura aos modelos estrangeiros não elude, assim, as relações de poder simbólico que se estabelecem nesse quadro, justificando um tal posicionamento ambíguo, numa dupla atração pela modernidade estrangeira e pela autenticidade do próprio que se dá muitas vezes nos mesmos autores, fazendo com que, numa época em que se dão numerosas viagens de escritores espanhóis a Paris, alternativa que os escritores marginais encontram para «intentar ‘ser puesto de moda’ por esas sociedades» (Torrecilla 2006: 84), como faria o próprio Eugénio de Castro, assistamos ao apelo para um voltar «¡Adentro!» por parte de autores que com ele se relacionaram, como Miguel Unamuno ou Ramiro de Maeztu.¹⁶⁰ Estes, como Valle-Inclán, Azorín ou Ganivet, amplamente versados em leituras europeias,¹⁶¹ repercutindo a mesma crise de valores do mundo moderno, não deixaram de senti-la desde a condição marginal que era a sua, como homens de um espaço problemático por causa do seu «atraso». Agudiza-se assim a ambiguidade constitutiva da modernidade ibérica, a partir dessa condição periférica, que faz uma simultânea apologia da modernidade e a sua crítica, consolidando um imaginário comum e uma identidade ibérica crítica, de que Eugénio de Castro se faz peça fundamental.

É nessa encruzilhada que compreenderemos, afinal, o modo como um autor tão propenso a uma abertura internacionalista e vanguardista como Ramón Gómez de la Serna (2019: 61) se revela afinal permeável a uma apologia da especificidade ibérica na relação com a Europa além-Pirinéus:

¹⁵⁹ A este propósito, recorda Torrecilla (2006: 32-32) que «El concepto de identidad es esencial en la definición de lo moderno, y ambos conceptos (identidad y modernidad) son metáforas cuya referencialidad se está continuamente negociando. No hay que olvidar que las nociones mismas de hegemonía y marginalidad se originan en comparación, y, por tanto, poseen un valor relacional, no intrínseco. La conciencia de su propia fuerza provoca en las sociedades hegemónicas un movimiento expansivo o absorbente, una voluntad de hacer que todo el mundo termine pensando y viviendo como ellas, (...) pero en las sociedades periféricas provoca una decidida resistencia a ser absorbido».

¹⁶⁰ É bem conhecida a desconfiança que Unamuno votou à ascendência cultural francesa no tempo que aqui nos ocupa, fazendo a crítica do francês como língua de cultura hegemónica. Assim, por exemplo, em «Afrancesamiento» (*Las Noticias de Barcelona*, 8-2-1899): «Es inútil insistir aquí en cosa tan sabida y resobada como es esto de que recibimos la cultura europea masculada ya y hasta peptonizada por los franceses. Y esto ha tenido para nuestra cultura, y en especial para nuestras letras, funestas consecuencias» (Unamuno 1958, XII: 68-69).

¹⁶¹ Veja-se a este propósito, em particular no contexto do krausismo coevo, o estudo de Johgh-Rosel (1995).

Que lógica gradação de luzes, de cores e de ares na rampa simples e suave que separa Espanha e Portugal! Nenhuma grade de ferro, dessas grades crescidas como paliçadas naturais nas fronteiras. As duas terras, da mesma qualidade e do mesmo gosto, não estão separadas por nenhuma erecta montanha. Não há entre nós e eles essa ponte levadiça, essa separação que os Pirenéus criam, e que é o que une a Península ao continente,

concluindo que «Em Paris, a perspectiva é fria, desoladora e trágica, e em Lisboa é cordial, é amável, estende-se como um simpático panorama de campinas verdes. Em Lisboa o reino da vida divisa-se melhor» (idem: 63).

Também por esta situação periférica poderemos compreender assim, mais claramente, o modo como Eugénio de Castro será elogiado, no contexto hispânico, não apenas pela sua vocação internacionalista e *novista*, mas também pela sua condição especificamente portuguesa, destacada e elogiada nos comentários castelhanos às suas traduções, revelando assim como essa condição, numa hesitação entre cosmopolitismo e nacionalismo, também permeabiliza a sua receção. Destaca-se, neste particular, e sem surpresa, Miguel de Unamuno, que encontrava em *Constança* a mais acabada materialização dessa propensão, fonte de uma intensa afinidade temática, como veremos posteriormente em maior detalhe, sublinhando, justamente, o casticismo castriano:

En su primera época apareció Castro a muchos de sus compatriotas, enamorados ciegame de lo que llaman *vernacular*, como un poeta exótico imitador de la poesía francesa novísima. Pero no supieron ver esos sus compatriotas que le encontraban poco castizo, cómo por debajo de las galas de la literatura, que llamaré internacional, palpitaba el espíritu más arraigadamente portugués (Unamuno 1911: 13).

Cabe recordar, quanto a este ponto, as reservas espanholas no que respeita à ascendência cultural francesa, coevas do fascínio anteriormente apontado, e que encontramos expressas, por exemplo, no artigo «Impresiones portuguesas» que Gerardo Diego (1997, IV: 521) publica em *La Nación* de Buenos Aires: «Por fortuna, creo ya pasado el momento de que en nuestros países ibéricos subsista un estado de espíritu que ha llevado a muchos escritores a sentirse idealmente esclavos de Francia. Francia, en el siglo XVIII, en el XIX y aun algo en el XX, nos ha hecho mucho bien y no poco mal.» No mencionado artigo, onde relata a sua viagem a Portugal, Diego manifestava, aliás, o mal-estar castelhano em relação ao francesismo das literaturas ibero-americanas, sintomático da referida dimensão pós-imperial que atravessa o senso periférico espanhol, numa espécie de nostalgia do império que Mejías-López (2009: 89-90) identificou também nas *Cartas e Nuevas cartas americanas* de Valera¹⁶² e que se transmuda, em epístola por este enviada a Darío, numa quase desesperada invetiva:

¹⁶² Carbonell (1994: 157-173) faz uma completa síntese da paradigmática polémica suscitada em torno destas cartas.

Con el galicismo mental de usted no he sido sólo indulgente, sino que hasta le he aplaudido por lo perfecto. Con todo, yo aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinase la inglesa, la alemana, la italiana, y ¿por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aún no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no puedan retoñar como mugrones del otro lado del Atlántico (Valera 1958: 298).

Importa também recordar, neste ponto, que, se é certo que o Simbolismo português surge como «a primeira manifestação desse internacionalismo artístico, desse desejo febril de novidade exótica, que caracteriza a inquieta sensibilidade do fim do século», como escreve Túlio Ramires Ferro no seu ensaio *O Alvorecer do Simbolismo em Portugal*, em palavras que Ana Hatherly (1979: 30) recupera, não menos certo é que teve de conviver com as mais diversas resistências, plasmadas em vários exemplos recuperados por Fernando Guimarães (1990: 37). Assim, e a título exemplar, Júlio Dantas, em carta a Antero de Figueiredo, datada de 1897, publicada nas *Novidades* a 4 de maio desse ano, afirmaria que

A escola importada por Eugénio de Castro e filha dos cérebros de meia dúzia de tarados originais, está tão morta como o próprio Eugénio. (...) Literatura a que se apague o carácter da raça, é literatura que morre. Os influenciados do decadismo francês, do hipermisticismo russo, já aí andam – e muito a seus olhos – a mostrar a nudez macilenta da carne pelos rasgões dos pontificais lavrados.

As bizarras degenerativas, exclusivamente intelectuais, da gente do norte são incompatíveis com a nossa emotividade de meridionais. Aquela rigidez decorativa dos neo-góticos e dos instrumentistas, a subtilidade alemã e a nebulosidade artificiosa dos escandinavos, não podem entrar na intimidade intelectual de criaturas como nós, que vivem mais pelo cérebro posterior do que pelo anterior. Livros de sentimento, escritos em bom português: é o que é preciso. A reacção.

Mesmo no auge da sedução parisiense, Júlio Brandão (23 de janeiro de 1895: 36), na *Revista d'Hoje*, referia as «tristezas e requintes, que se arranjam no convívio doentio e tantas vezes mistificador de Baudelaire, Sâr Paladan [...] e de Stéphane Mallarmé, o ilustre requintado, que, em verdade vos digo, não percebo», e Albano Alves (1895: 3), no primeiro número da revista dirigida pelo próprio Eugénio de Castro, *A Arte*, falava de «Stéphane Mallarmé, Verlaine ou Moréas, essa trilogia de requintados que, para falar a verdade, não compreendemos». De tudo isto conclui Guimarães que havia, afinal, ao contrário da submissão portuguesa à ascendência francesa que habitualmente se reivindica, algumas reservas em relação a esta.

E se já no *modernismo* ibero-americano se verificara uma resistência à influência francesa, amiúde sob a forma de paródia e sátira (cf. Lozano 1965: 180-200) de que é paradigmática a alusão ao estilo rubeniano por José Asunción Silva (1994: 89), em «Sinfonía color de fresa con leche», dedicada em epígrafe «A los colibríes decadentes» –

¡Rítmica Reina lírica! Convenusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia rubendariaca
de la Princesa Verde y el paje Abril,
Rubio y sutil

–, em Espanha Unamuno (dezembro de 1906: 68-69) afirmava que «pretendemos ser europeos sin dejar de ser españoles y eso no puede ser». Antonio Machado, cuja primeira fase está fortemente influenciada pelos modelos franceses, marcando uma evidente mutação entre *Soledades* (1903) e sobretudo *Campos de Castilla* (1913), haveria de lamentar a persistente influência francesa nas letras espanholas e na sua própria poesia, propondo que «debemos sacar con nuestras propias uñas algo de nuestras mismas entrañas» (Machado 1988: 1535) e denunciando que Espanha pedira emprestadas a França «las tres cuartas partes» da sua cultura durante mais de dois séculos (idem: 1543). Também Juan Ramón Jiménez (1982: 216-216), num ensaio sugestivamente intitulado «Poesía cerrada y poesía abierta», lamenta o juvenil empenho em escrever no «alejandrino franchute y silva italianera», opondo-lhe o «río vivo» da tradição espanhola.

O próprio Eugénio de Castro (1926: 54-55), aliás, havia de matizar o seu juvenil fascínio por Paris:

Era isto o que eu sentia dantes, sempre que ia a Paris. Mas tudo muda na vida. Ou seja porque eu comece a envelhecer, ou porque o movimento de Paris tenha aumentado consideravelmente nos últimos anos, tornando-se infernal, ou porque ambas as coisas sucedam, o certo é que, ao chegar lá, há um mês e meio, longe de me sentir feliz, como outrora, no meio daquela espessa e vertiginosa chusma de pessoas e de automóveis, o que eu experimentei desta vez foi um sentimento de repulsa...,

recordando a ambígua relação que Darío (1953, V: 1023), também ele um juvenil e entusiasta visitante de Paris, mantém com a capital francesa: «Y me volví a París. Me volví al enemigo terrible centro de la neurosis, ombligo de la locura, foco de todo surmenage donde hago buenamente mi papel de sauvage encerrado en mi celda de la rue Marivaux, confiado solo en mí y resguardando el yo.»

Entre sedução e repulsa, assim se configura o perfil periférico da modernidade estética ibérica e ibero-americana.

7.3. UM EUGÉNIO DE CASTRO DESCOLONIAL

Conforme verificámos, as relações hispânicas de Eugénio de Castro confirmam, desde logo, a antecipação e decisão ibero-americana no contexto do modernismo hispânico. O outro espaço a ter em conta nesta equação é, pois, e naturalmente, a Ibero-América, uma vez que a referendada condição periférica de Espanha é agravada pela crise colonial de 1898. Não por acaso os tradutores e leitores ibero-americanos do português tendem a celebrá-lo como figura cabal do seu processo de descolonização cultural na relação com Espanha, estudado por Bushnell e Macaulay (1994), instrumentalizando-o no seio do processo emancipatório a que se referia Argüello (1935: 11):

Lo que entre nosotros se llamó el modernismo, no fue, en verdad sino un movimiento de emancipación. Dejamos de ser españoles, para ser hispano-americanos, con pensamiento hispano-americano, con emoción hispano-americana, con colorismo hispano-americano y hasta con lenguaje hispano-americano. Quizá soltamos las amarras de España para agarrar las francesas; quizás no hicimos por lo pronto más que sustituir una imitación de casa solariega por otra de extranjero lar; pero siquiera nos desanquilosamos, movimos las piernas y los brazos, ejercitamos las musculaturas, fuimos otros. Y eso preparó nuestro cauce para una corriente original.¹⁶³

Dessa instrumentalização dá bem conta a celebração ibero-americana da sua antecipação na receção da obra de Eugénio Castro e da sua condição de autor não-espanhol. Assim, Darío (1896a: 229-230), em *Los raros*, exaltaria, como vimos, o «joven ilustre que hoy representa una de las más brillantes fases del renacimiento latino, el admirable lírico que había de representar, el primero, a la raza ibérica, en el movimiento intelectual contemporáneo, que ha dado al arte espacios nuevos, fuerzas nuevas y nuevas glorias», integrando assim a receção ibero-americana de Castro na reiterada postulação de uma remissão americana da soberania cultural castelhana, confirmando a dimensão política que perpassa o *modernismo* ibero-americano (cf. Aching 1997), para o que foi a ação do nicaraguense decisiva, conforme observaram Browitt (2004) e Jrade (1998), postulação essa que permeabiliza várias outras passagens dos seus textos reflexivos. Assim, por exemplo, num texto contemporâneo de *Los raros*, intitulado «María Guerrero», publicado a 12 de junho de 1897 em *La Nación*, afirmaria que

¹⁶³ Uma tal defesa americanista é bem patente no manifesto da vanguardista *Martín Fierro* (cujo título é, desde logo, resgatado da epopeia crioula de José Hernández, emblema localista), mitigando em parte o efeito do cosmopolitismo típico do momento: «MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés. MARTÍN FIERRO tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación» (1924: 1).

En América hemos tenido ese movimiento [o modernismo] antes que en la España castellana por razones clarísimas: desde luego por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia (Darío 1897: 5),

configurando uma crítica explícita de Espanha –

se dice que yo he contagiado a la juventud de América, que ya no puede pasar el alimento español..... Hemos pecado, es cierto. Pero quién ha tenido la culpa sino la madre España, la cual, una vez roto el vínculo primitivo, se metió en su Escorial y olvidó cuidar la simiente moral, que aquí dejaba? Un puente de ideas habría habido de continente a continente; pero no se procuró más unión desde entonces, que la que podía sostener unas cuantas telarañas gramaticales tendidas desde la madrileña calle de Valverde,

– e aludindo à decadência espanhola para explicar a aproximação americana a outros referentes europeus:

La innegable decadencia española aumentó nuestro desvío, y el verdadero o aparente aire de protección mental y de desprecio que respecto al pensamiento de América manifestaran algunos escritores peninsulares, secó en absoluto nuestras simpatías y nos alejó tanto de la antigua madre patria, que la actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan al alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa, que con España. ... Y tuvimos que ser entonces políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo.

É bem sabido, por outro lado, que, a par de uma vocação descolonial na relação com Espanha, Darío apresentava igualmente uma dimensão pró-hispanista, destacada por Salgado (1997: 51-58) e Arellano (2010), numa espécie de consciência cindida, para empregarmos o termo que nesta matéria utiliza List (2017: 47-64), alimentada em larga medida pelo fantasma de um novo imperialismo norte-americano movido pelos «estupendos gorilas colorados» (Darío julho-dezembro de 1998: 452), que denuncia nos ensaios «El triunfo de Calibán»¹⁶⁴ e «El crepúsculo de España», ambos datados desse crítico ano de 1898, nos quais postula a unidade latina em torno do «espíritu español» (idem: 455).

¹⁶⁴ A representatividade e impacto deste ensaio fica bem patente no estudo de Jáuregui (1998: 441-449).

Afirmando-se «americano de España y español de América» (Darío 1916: 34), escreveria versos recuperados por Arellano (2010: 179), segundo os quais

Yo siempre fui, por obra y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo,
y yo nada concibo y nada veo
sino español por naturaleza,

e afirmaria o latinismo contra a «fuerza yanqui» (Darío 1917, I: 219), conforme expressa em crónica de 12 de abril de 1902, inserida no volume *La caravana pasa*, publicado nesse ano, onde aborda a tese de William Thomas Stead acerca do expansionismo político-cultural do Estados Unidos. Assim também em *España contemporánea* (1901), onde reúne várias dezenas de crónicas espanholas redigidas para *La Nación*, alude à perda colonial espanhola às mãos do novo poderio norte-americano, em face da qual faz o elogio latinista da consanguinidade ibero-americana com Espanha, não sem colocar a tónica, outrossim, na superioridade de Buenos Aires, onde liderou, entre 1893 e 1898, o movimento de renovação literária em língua castelhana, sublinhando que «Una cosa que nos hace superiores a los europeos en punto a ilustración es que sabemos lo de ellos más lo nuestro» (Zuleta 1988: 21), equilibrando «la solidaridad americana y el amor a España» (Torres 1976: 330).

Não é pois de estranhar que desenhasse o nicaraguense uma genealogia latina em *Cantos de vida y esperanza* (1905),¹⁶⁵ como mostrou Arellano (2010), desde a apologia da relação franco-castelhana em «Cyrano en España» e «Charitas» ou italo-castelhana em «Salutación a Leonardo», passando pela célebre «Salutación del optimista», onde se pode ler que «La latina estirpe verá la gran alba futura» (Darío 1917, VII: 30), conforme leu a 28 de março de 1905 em pleno Ateneo de Madrid, onde afirmaria também que estavam a América espanhola e Espanha «en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua» (idem: 29).¹⁶⁶ Também no poema dirigido ao rei da Suécia e da Noruega, «Al rey Óscar», afirma o heróico e «noble empeño» (idem: 33) das personagens espanholas, em conluio espiritual com Hamlet, evocando as lanças «que fueron una vasta floresta / de gloria y que pasaron Pirineos y Andes», e cantando «por Isabel que cree, por Cristóbal que sueña / y Velázquez que pinta y Cortés que domeña...», concluindo que

¡Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,
mientras la onda cordial alimente un ensueño,
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,

¹⁶⁵ A propósito deste livro, é o próprio que destaca que «Hay (...) mucho hispanismo en este libro mío; ya haga su salutación el optimista, ya me dirija al rey Óscar de Suecia, o celebre la aparición de Cyrano en España, o me dirija al presidente Roosevelt, o celebre al cisne. O evoque anónimas figuras de pasadas centurias, o haga hablar a D. Diego de Silva y Velázquez y a D. Luis de Argote y Góngora, o a Cervantes, o a Goya, o escriba la “Letanía a nuestro señor don Quijote”. ¡Hispania por siempre!» (Darío 1916: 36).

¹⁶⁶ A propósito de «Salutación», Guillermo de Torre (1969: 50) afirmaría ser «el más hermoso canto tributado a la estirpe hispánica».

una América oculta que hallar, vivirá España! (ibidem)

Essa genealogía latina serve-lhe para fazer uma apologia hispanista, como Arellano observa em versos de «Los cisnes» – «Soy un hijo de América, soy un nieto de España» (idem: 82) –, nos quais volta a criticar o imperialismo *yanque* –

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después? (idem: 83)

–, denunciando em particular o seu utilitarismo, que aborda em «A Roosevelt»,¹⁶⁷ ou que emerge em tom crítico em «¡Carne, celeste carne de la mujer!...»: «Inútil es el grito de la legión cobarde del interés, / inútil el progreso *yankee*, si te desdeña» (idem: 153).

Talvez se compreenda assim mais cabalmente todo o peso das palavras de Darío quando se refere a Eugénio de Castro como um dos grandes poetas latinos, conforme recorda Andrés González-Blanco (1928: 86): «Eugénio de Castro a été le premier poète novateur de la Péninsule (...) Rubén Darío le proclamerait lui même s'il vivait encore, car l'on se rappelle de quelle façon enthousiaste il parla des trois grands poètes latins: Eugénio de Castro, Gabriele d'Annunzio et Maeterlinck», elogiando nele, justamente, a recusa do utilitarismo e materialismo capitalistas, aproveitando-o para criticar a nova ordem cultural imposta pelo progressismo norte-americano, recordando o seu «Lamento con una honda voz de artista puro la belleza poluta por la brutalidad de la moderna vida, por las bajas conquistas de interés y de la utilidad» (Darío 1896a: 238), traduzindo palavras do português que recusam precisamente o *americanismo* –

El americanismo reina absolutamente: destruye las catedrales para levantar almacenes: derrumba palacios para alzar chimeneas, no siendo de extrañar que transforme brevemente el monasterio de Batalha en fábrica de conservas o tejidos, y los Jerónimos en depósito de carbón de piedra o en club democrático, como ya transformó en cuartel el monumental convento de Mafra. Las multitudes triunfantes aclaman al progreso; Edison es el nuevo Mesías; las Bolsas son los nuevos templos. El humo de las fábricas ya obscurece el aire; en breve dejaremos de ver el cielo (ibidem),

¹⁶⁷ Ode emblemática do posicionamento anti-ianque do nicaraguense, tem como horizonte o emblemático ano de 1898, tendo sido antecedida por uma crónica escrita em Madrid a 10 de março de 1900, como observou Arellano (2010: 172): «era ya tiempo que las naciones americanas de habla española (...) se uniesen más entre sí, y que este vínculo se extendiese con positivo interés, hasta la tierra española. La expansión futura del imperialismo anglosajón no es un sueño; y la probabilidad de una lucha de razas tampoco» (julho-dezembro de Darío 1998: 441).

–, para concluir aludindo à conformação de uma república internacional das letras e à condição cosmopolita e europeia de Castro, procurando associar-se simbolicamente a essa comunidade internacional de artistas:

Tal es la queja; es la misma de Huysman en Francia, la queja de todos los artistas, amigos del alma; y considerad si se podría lanzar con justicia ese Clamor de Coimbra, en este gran Buenos Aires que con los ojos fijos en los Estados Unidos, al llegar a igualar a Nueva York, podrá levantar un gigantesco Sarmiento de bronce, como la libertad de Bartholdi, la frente vuelta hacia el país de los ferrocarriles. Ese artista que de tal manera exclama «¡en breve dejaremos de ver el cielo!», es uno de los más exquisitos con que hoy cuenta la moderna literatura europea, o mejor dicho, la moderna literatura cosmopolita. Pues existe hoy ese grupo de pensadores y de hombres de arte que en distintos climas y bajo distintos cielos van guiados por una misma estrella a la morada de su ideal; que trabajan mudos y alentados por una misma misteriosa y potente voz, en lenguas distintas, con un impulso único. ¿Simbolistas? ¿Decadentes? Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones. Artistas, nada más, artistas a quienes distingue principalmente la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo; la aristocracia de su obra, que aleja a los espíritus superficiales, o esclavos de límites y reglamentos fijos (ibidem).

Seja como for, e embora reconhecendo, neste contexto latinista, a dimensão ibérica de Castro, Darío insiste igualmente em empregá-lo para ensaiar a cisão ibero-americana em relação a Espanha, inscrevendo-o desse modo no processo descolonial em curso, postulando, em particular, a pretexto da obra do português, a superioridade e a antecipação ibero-americana na compreensão da importância do mesmo no novo quadro geocultural transatlântico, integrando-o na retórica pós-imperial própria do período, estudada por Alonso (1998). Castro surge, na verdade, aos olhos de Darío, como caso exemplar: é, de certa forma, o desejo ibero-americano daquela França que de facto acolhera o português no emblemático *Mercure de France*, através do qual chegou ao autor de *Prosas profanas*, lendo nele em particular o poema «Hermafrodita» que viria a influenciar o seu «El reino interior», como veremos; e é-o sendo a um tempo um ibérico não-castelhano, sublinhando por isso o nicaraguense a inércia e o convencionalismo espanhóis, apresentando o português como paradigma da desejada renovação poética ibero-americana que a nível peninsular só nele achava, na sua ótica, materialização. Assim, em carta que lhe envia em 1899, estando em Espanha, afirma, que «es lástima que en España no se conozca la actual literatura portuguesa. Más sabemos nosotros en América que los españoles. Tanto mejor para nosotros» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 124), ideia que expressara já no texto que lhe dedicara em *Los raros*:

Señores: mientras nuestra amada y desgraciada madre patria, España, parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga, encerrada en la muralla de su tradición, el vecino reino fraternal manifiesta una súbita energía; el alma portuguesa llama la atención del

mundo, la patria portuguesa encuentra en el extranjero lenguas que la celebran y la levantan; nosotros, latinos, hispanoamericanos, debemos mirar con orgullo las manifestaciones vitales de ese pueblo y sentir como propias las victorias que consigue en honor de nuestra raza (Darío 1896a: 231).

Esta identificação, feita novamente sob o t pico da ra a latina que, como demonstrou Lily Litvak (1980),   arma corrente na guerra simbólica do modernismo hisp nico contra o j  aludido novo domínio simbólico anglossaxónico, faz-se também, e simultaneamente, contra Espanha, participando desse modo das disputas retóricas que nas dinâmicas transatl nticas se travavam visando uma ascendência no processo de moderniza o hisp nica, que observou o modo como neste período «Spanish American intellectuals moved to assert their specificity or made a claim for cultural distinctness» (Alonso 1998: 20), proclama o para a qual   Castro, com efeito, instrumentalizado.¹⁶⁸

Outro autor que com Eugénio de Castro manteve rela o, Amado Nervo, justamente neste contexto, em 1906, garantia que

Pasa España, en el momento presente, por un periodo de transición, en el cual se diseña con claridad la influencia de literaturas menos inmovilizadas que la literatura ibérica. Esta influencia acabar  por cambiar totalmente el arte español, infundiéndole nueva vida y vigor nuevo. No se quejen de ellos los críticos peninsulares, pues asisten acaso a la evolución que ha de devolver a su literatura la universalidad que ha perdido. Y ciertamente van de América las brisas que olean sus huertos. (citado por Fogelquist 1968. 85–86).

Desta reivindica o da antecipa o ibero-americana na tradu o de Eugénio de Castro – mediada, conforme observámos, pela prévia aten o ao centro francófono, como recordam palavras afins de Enrique Gómez Carrillo¹⁶⁹ –   também ilustrativa a carta que lhe envia Luis Berisso (idem: 114) a 6 de dezembro de 1897, em que recorda, como vimos, que

¹⁶⁸ Ao contrário de Alonso (1998), para quem o discurso descolonial ibero-americano na verdade perpetuava a supremacia cultural da metrópole, Mejías-López (2009: 4) sustenta que, nesta disputa, as literaturas ibero-americanas conseguiram efetivamente, não apenas descolonizar-se culturalmente, como ainda promover uma aut ntica *conquista inversa*: «Using the concepts of symbolic capital and literary field developed by sociologist Pierre Bourdieu, and expanding them from the national to the transnational context, I argue that modernismo created a continental Spanish American literature, actively engaged the international cultural and political arena, and became the only postcolonial literature to wrest cultural authority from its former European metropolis. Far from a case of mere literary influence, Spanish American modernismo radically altered Spain’s literary field, transformed and modernized literary expression in Spanish, and stripped Spain of linguistic authority, the very core of its (imperial) identity. In doing so, modernismo moved the cultural center of the Hispanic Atlantic westward to America.»

¹⁶⁹ «Más feliz que la española, la juventud literaria portuguesa ha encontrado em Fileas Lebesgue un propagandista que, sabiendo unir el ardor a la paciencia, logra desde hace años que París, el gran París, algo desdeñoso de todo lo extranjero, vea en el pequeño pueblo lusitano una tierra privilegiada» (Gómez Carrillo 1905: 223).

Belkiss ha sido recibida con aplausos unánimes por toda la prensa nacional y extranjera. Hasta ahora sólo una voz se ha levantado para decir de su obra magistral, que es una obra mediocre, y que Vd. es un desequilibrado. Firma el artículo el Sr. Calixto Oyuela, crítico de reputación aquí y en España, estrecho de miras, español ante todo, refractario a toda nueva manifestación artística y enemigo de Rubén Darío y de los «nuevos»,

crítica a que responde o próprio Darío (1 de janeiro de 1898: 108):

El señor Oyuela es un distinguidísimo profesor español, primeramente; esta *Belkiss* es portuguesa, y el celo ibérico, por tanto, le ha indignado. El señor Oyuela no ha poseído de autores «modernos» sino una recolección o miscelánea de Mallarmé; no conoce, por lo que se ve, nada, absolutamente nada, del movimiento mental que ha hecho brotar las últimas manifestaciones del arte y del pensamiento aristocráticos.

Estas palavras, lavradas na crítica à tradução de *Belkiss* por Luis Berisso, em *Ilustración Sudamericana*, são elucidativas do conflito transatlântico aqui em causa, ajudando a compreender melhor a intencionalidade implícita às aproximações ibero-americanas a Eugénio de Castro.

7.4. UM EUGÉNIO DE CASTRO PÓS-IMPERIAL

Se podemos observar a existência de uma apropriação descolonial de Eugénio Castro, em contexto ibero-americano, no polo oposto deslindaremos, através da análise dos comentários castelhanos à sua obra, a propensão para uma apologia do carácter ibérico ou peninsular do português, numa apropriação castelhana da sua figura para a construção da referida identidade ibérica que surge, assim, ideologicamente marcada como soteriologia da situação crítica de Espanha (cf. Mochila 2021b), fazendo do ibérico engendrado através da sua tradução e receção um instrumento supletivo de uma condição periférica e pós-imperial. É assim no marco da referida moderna situação crítica de Espanha que se dá a progressiva iberização castelhana de Eugénio de Castro, na aproximação simbólica entre Portugal e Espanha firmada através da persistência da retórica de um *Eugénio de Castro ibérico*, veiculada pelos seus mediadores espanhóis.

São várias, com efeito, as marcas dessa iberização do autor português. Assim, por exemplo, Miguel de Unamuno (1905: 7), no discurso de encerramento dos Juegos Florales de Salamanca, recordava que

He hablado muchas veces con Eugenio de Castro de la leyenda ibérica, recordando las glorias de las dos naciones y las empresas que juntas realizaron (...) Portugal y España

son dos pueblos que no se conocen. Nosotros les damos la espalda, y ellos nos pagan con la misma moneda; el desdén con el desdén. Estos dos pueblos se han hecho para vivir juntos. Ellos tienen carne, y nosotros tenemos hueso y viejo. (...) dos pueblos que deben amarse y para amarse deben conocerse

numa proximidade tal que, conforme argumenta no seu prólogo à versão de *Constanza* (1913) do seu aluno Francisco Maldonado, dispensaria a tradução.

Não por acaso, volvidos vinte e nove anos, aquando do doutoramento *honoris causa* de Eugénio de Castro pela Universidade de Salamanca, no contexto da jubilação de Unamuno, se falaria de uma «hermandad hispano-lusitana», de uma «confraternidad ibérica», em *El Siglo Futuro*, ou da «dimensión histórica y esencia de hispanidad» (Anón. 1 de outubro de 1934: 1) que marcaram as cerimónias, no *Almanaque Literario*. De modo similar, também Andrés González-Blanco (1922: 12) força uma leitura genealógica da obra de Castro, procurando uma consanguinidade cultural, afirmando-o «el poeta más latino de todos los poetas peninsulares, el que más nos enlaza a unos y a otros con la línea directa de la común tradición que arranca de Roma», num tópico que espreitara já na carta que González Olmedilla envia «Al genial poeta latino Eugenio de Castro» a 2 de janeiro de 1913, sublinhando que «En mi opinión, Eugenio de Castro es, de los poetas actuales de la raza latina, el único de nuestra Península que, con Guerra Junqueiro, puede colocar orgulloso su ejecutoria de poeta junto a las de D'Annunzio, Maeterlinck y Rubén Darío», e concluído que «Entre España y Portugal no hay disentimiento fundamental, no hay diferencia substancial, no hay línea divisoria de raza, debiendo estar indisolublemente unidos» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 433).

Também Luis Maldonado, a propósito da tradução de *Constanza*, afirmava ser «de lo más hermoso que ha producido la poesía ibérica», salientando que

Con la representación más auténtica y brillante de Portugal, que Ud. ha ostentado durante las fiestas jubilaires del Maestro Unamuno, España y la Universidad de Salamanca se han visto honradas como en los días más gloriosos de la conjunción de las dos culturas ibéricas: en la parte personal y humildísima que me corresponde, envío a V. la gratitud fervorosa que seguramente va unida con la de todos los españoles capaces de aprehender el alto sentido espiritual de aquellos actos jubilaires y de confraternidad espiritual (idem: 264).

Goy de Silva (19 de maio de 1922: 1), por seu turno, exaltara em *La Correspondencia de España*, «el genio peninsular», uma «península unida, en forma de corazón, que sería el corazón de la raza», ao passo que Rogelio Buendía (1920: 77) sublinha que «Eugenio de Castro ama a España como nosotros a Portugal, admira nuestro arte y es un amigo leal de nuestra patria», afirmando igualmente que «en España la juventud intelectual siente una gran simpatía por la poética Portugal, hermana de lenguaje suave, de lirismos encantadores e de aventureros heroísmos» (idem: 10). E se em *La Integridad*, de Tui, a 16 de junho de 1923, se afirmava, como vimos, que «La literatura representada por el más alto prestigio de las

letras lusitanas contemporâneas, por el gran poeta Eugenio e Castro, ha venido también a recordarnos que Camões y Cervantes son hermanos» (León 1923: 1), Diego nomearia Castro «decano de los poetas ibéricos», no recorte de jornal não identificado à guarda da Fundación Gerardo Diego a que já nos referimos, datado de 1938.

Eis como o português se faz objeto de uma apropriação retórica castelhana, conforme defendemos noutra ocasião (Mochila 2021b), a qual veicula, pois, uma ideia de Ibéria. É evidente que não é essa Ibéria, ou pelo menos não fundamentalmente, entendida na sua pluralidade e heterogeneidade constitutivas. Pelo contrário, reafirmando a bipolarização peninsular nos seus estados-nações, a receção ibérica de Eugénio de Castro está na verdade dotada de um notório pendor castelhanocêntrico, manifesto desde logo na primazia da sua tradução castelhana, já para não falar das suas relações pessoais, afinal sensíveis aos favores de uns já de si favorecidos mediadores culturais, combinando outrossim com a ideologia conservadora de Castro, o qual facilitaria a sua própria institucionalização e progressiva politização por parte do estado espanhol e suas instituições.

Exemplo disso é a publicação, em 1923, como vimos, de *A Mantilha de Medronhos*, livro de sonetos dedicados a terras espanholas e a nomes de perfil maioritariamente conservador e castelhanista, num livro, afinal emblematicamente, dedicado a Alfonso XIII, «versos escritos em louvor do glorioso reino que tão galhardamente ostenta na bandeira nacional o oiro puro do seu génio e o sangue ardente da sua alegria» (Castro 1923: 9). E mesmo a importante relação de Eugénio de Castro com a Galiza, estudada por Eloísa Álvarez e Esteban Alonso Estraviz (2008), compreendendo viagens várias, crónicas, relações epistolares e a presença em revistas da relevância histórica de *Alfar* ou *Ronsel*, bem como os próprios poemas de *A Mantilha de Medronhos* dedicados a Tui, Pontevedra, Orense, Corunha e Santiago, não elude o referido castelhanocentrismo do autor. A comprová-lo, veja-se o modo como esses poemas são relegados para o fim do volume, que abre com três sonetos dedicados a Madrid, seguindo-se depois um outro dedicado ao Escorial e mais dois a Toledo, foco castelhano que na verdade perpassa até os poemas galegos do livro, retomando a visão bipolar e estatal do território peninsular, revelando que o interesse castriano pela Galiza é na verdade portuguesista, centrado na partição Portugal/Espanha:

Vejo ali Portugal, e estou em Espanha,
Lá está Valença, e em baixo corre o Minho.

Terras irmãs, com fraternal carinho,
Uma retrata a outra; e o sol, que as banha,
Loira mãe, com os olhos acompanha
As duas gémeas no infantil bercinho.

No vale, a ponte, que une os dois países,
Lembra-me o emblema, que é frequente ver
Nas missivas d'amor, no amor que inquieta

Ternos amantes na paixão felizes,
Emblema em que há dois corações a arder,

Atravessados pela mesma seta (Castro 1923: 43-44).

Semelhantemente, no poema dedicado a Pontevedra, lemos que «O galego é uma língua apaixonada, // Um quasi português d'anjo estrangeiro...» (idem: 46).

Da apropriação castelhana do português talvez nenhum caso seja tão paradigmático como o de Francisco Villaespesa, que afirmava ser Castro «el primero de todos los poetas peninsulares» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 157), ou o «más grande y más sinceramente admirado por mí de los poetas peninsulares», convocando-o para a transformação «del idioma de Cervantes», sublinhando que «la juventud se interesa vivamente por usted y le admira sobre todos los poetas ibéricos» (idem: 149). Tais palavras dão bem o testemunho da referida iberização do português.

Da pregnância dessa inspiração, que se converte em apropriação, é bem ilustrativo o facto de ter traduzido *El Rey Galaor*, publicando-o como obra própria, em 1913, num plágio denunciado por González Olmedilla, como observámos, e que gerou uma intensa polémica com eco vário na imprensa da época,¹⁷⁰ plágio esse que podemos interpretar, neste contexto, não apenas como estratégia de legitimação de um modelo estético importado, mas também como um cúmulo de domesticação castelhana do poeta português.

Talvez assim compreendamos melhor a própria abordagem de Villaespesa como legítimo tradutor de Eugénio de Castro, prestando-se a liberdades várias, aliás sugeridas ao

¹⁷⁰ Rafael Cansinos Assens (1996: 149) dá conta desta polémica: «Villaespesa lo echó de su casa y el hombre de la bondad [Olmedilla] se vengó, denunciando en la Prensa, en vísperas del estreno, ya anunciado en la cartelera del Español, que *El Rey Galaor* era un plagio patente de la obra de Eugénio de Castro. No hay que decir que el estreno no llegó a realizarse y que Paco Villaespesa no se lo perdonará nunca.» Na introdução à sua própria tradução de *El Rey Galaor*, González Olmedilla (1922: VIII) alude ao episódio: «Como un deber de amor al genio y de agradecimiento por las emociones sentidas leyendo *O Rey Galaor*, me he decidido a dar al público esta humilde traducción española en estos tristes tiempos, en los que una crítica mediocre, a más de prodigar el dictado de genial a todo el que escribe, ve impasible como algunos poetas se apropian las más hermosas concepciones de los más grandes escritores extranjeros, y de no pocos compatriotas de obscura fama, para darlas impunemente como originales a este pobre público español, falto de una crítica sincera y abnegada.» E, em *Un español en Portugal*, González-Ruano (1928: 65-66) relata a reação do português: «-Aquello de Villaespesa -me dice Castro- fue do lo más divertido que puede suceder en cuestión de plagios. Cuando lo supe no quería dar crédito a lo que veía con mis propios ojos: *El rey Galaor*, por Francisco Villaespesa. Repasé el texto una y mil veces. Era una mediana traducción de mi obra. Fue un plagio, a fuerza de escandaloso, inocente y hasta simpático. En Portugal ya era bien conocido *El rey Galaor*, y faltaba la traducción española, Villaespesa la hizo, olvidándose de poner mi nombre.»

português pelo mesmo González Olmedilla, que em nome da fidelidade ao texto original, salienta, em carta enviada ao português a 24 de janeiro de 1922, que

Ahora, voy a ponerme a trabajar en la versión de *Belkiss*, que ha de hacerse muy difícil, por encontrarme con una traducción excelente del Sr. Berisso, con el que forzosamente he de coincidir en ocasiones si quiero hacerlo bien. No puedo decir otro tanto de las versiones del Sr. Villaespesa, que he tenido necesidad de consultar para algunos poemas de *Silva* e *Interlunio* y *Oaristos*, pues distan mucho, a mi juicio, del espíritu que infundió V. E. en el original (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 442).



Fig. 56
El rey Galaor, por Francisco Villaespesa (Madrid, 1913)
 [Biblioteca Nacional de Espanha].

Com efeito, conforme notámos noutra circunstância (Mochila 2021a), se compararmos, a título de exemplo, as traduções de «A Monja e o Rouxinol» de *Salomé* e *Outros Poemas* (1896), assinadas pelo nicaraguense Darío e pelo espanhol Villaespesa, trazidas a lume em livro em *Los raros* (1896) e em *Salomé y otros poemas* (1914), respetivamente, comprovamos que o primeiro está mais próximo de cumprir a promessa de traduzir «fielmente esos preciosos versos» (Darío 1896a: 245), como se propõe fazer, ao passo que o segundo se permite intervenções mais significativas no texto.

ORIGINAL

Dos argentinos plátanos à sombra,
 A linda monja, que já foi princesa,
 Deixa correr os olhos na paisagem...

Vê-se o mosteiro, ao longe, entre o
 arvoredos...

Lá, n'um balcão às águas sobranceiro,
 As outras monjas ríem, contemplando
 O polyphono mar tão buliçoso,
 Que das vagas os límpidos aljofres
 Sobre o burel dos hábitos scintillam,
 O aspecto dando àquelas pobresinhas
 De rainhas folgando n'uma boda.

(...)

TRADUÇÃO DE DARÍO

De los argentinos plátanos a la sombra
 La linda monja, que antes fuera princesa,
 Deja vagar sus ojos por el paisaje...

Vease el monasterio, a lo lejos, entre las
 hojas...

Allá, en un balcón que domina las aguas,
 Las otras monjas ríen, contemplando
 El polífono mar, tan agitado,
 Que de las olas los límpidos aljófares
 Sobre la tela de los hábitos cintilan,
 Dando a aquellas pobrecillas el aspecto
 De reinas que se divierten en una boda.

(...)

TRADUÇÃO DE VILLAESPESA

A la sombra argentina de los plátanos,
 la monja, que en el mundo fue princesa,
 deja correr su vista en el paisaje...

Lejos, se ve el convento, entre los
 árboles...

Y en un balcón sobre la mar suspenso,
 las otras monjas ríen, contemplando
 el polífono mar, tan bullicioso
 que el limpio ajófar de sus ondas brilla
 sobre el burel de sus humildes hábitos,
 dándole a aquellas pobres el aspecto
 de reinas, en alguna boda holgándose...

(...)

Eis que, ao nascer da lua,
 Entre as aves que voltam a seus ninhos,
 Da esbelta monja um rouxinol de abeira,
 Mirando-a e remirando-a, até que rompe
 N'um prateado cantar:
 «Não me conheces?
 «Sou eu, a tua alma... Tem paciencia
 «Se de ti me apartei por tanto tempo;
 «Ah! Mas tu não calculas, minha amiga,
 «Que lindas coisas vi, que lindas coisas
 «Trago pr'a te contar...»

(...)
 Oh! Que doce cantar! Cantar tão lindo
 Que o sol nasceu, subiu e enfim sumiu-se
 Sem que a monja em seu curso reparasse,
 Toda alheada a ouvir o lindo canto...
 E o canto não termina! E a lua branca
 De novo sobe no ar, de novo expira,
 Novamente o sol fulge e empalidece,
 E sempre o canto a acalantar a moja...

He aquí que al nacer la luna
 Entre las aves que vuelven a sus nidos
 A la esbelta monja se acerca un ruiseñor
 Mirándola y remirándola, hasta que rompe
 En un argentino cantar:
 «No me conoces?
 «Soy yo, tu alma... ten paciencia
 Si de ti me he apartado por tanto tiempo.
 Ah! Pero tú no calculas, amiga mía,
 Cuán lindas cosas he visto, qué lindas cosas
 Traigo que contarte...»

(...)
 Oh! ¡qué dulce cantar! Cantar tan lindo
 Que el sol nació, subió, y en fin hundióse,
 Sin que la monja en su curso reparase,
 Toda abstraída ao oír el divino canto...
 ¡Y el canto no termina! Y la luna blanca
 De nuevo surge en el aire, de nuevo expira,
 Nuevamente el sol brilla y palidece
 Y siempre el canto encanta a la monja.

Al asomar la luna,
 entre las aves que a sus nidos tornan,
 un ruiseñor se acerca a la princesa;
 y la mira, y la mira, hasta que rompe
 en un cantar de plata:
 ¿Me conoces?
 Soy yo, tu propia alma... Ten paciencia
 si de ti me alejé por tanto tiempo;
 mas no calculas tú, ¡oh, amiga mía!,
 qué lindas cosas vi, qué lindas cosas
 te voy a referir!...»

(...)
 ¡Oh, qué dulce cantar! Canción tan bella
 que el sol nació, subió al cenit, y triste
 murió en la sombra, sin que la princesa
 reparase en su curso, ajena a todo,
 extasiada escuchando el dulce canto...
 ¡Y el canto no termina!... En el espacio
 Surge la luna blanca y luego expira,
 Nuevamente el sol fulge y palidece,
 Y siempre la canción oye la monja...

É fácil comprovar que o espanhol é constrangido pelo convencionalismo da métrica, a que Darío não atenta, optando antes por se manter mais próximo do sentido e dos usos linguísticos do original. Por esse motivo se mostra a tradução de Villaespesa mais repleta de opções que se afastam do sentido e da formulação do original, quer através de vários acrescentos – «la monja, que en el mundo fue princesa», «humildes hábitos», «triste / murió en la sombra» –, quer de opções lexicais e semânticas que amiúde se afastam do texto português: «convento» por «mosteiro» (Darío preserva «monasterio»); «balcón sobre la mar suspenso» por «balcão às águas sobranceiro» («balcón que domina las aguas» na versão de Darío, mais fiel ao sentido do adjetivo português); «princesa» por «esbelta monja» («esbelta monja» essa que Darío mantém); «Me conoces» por «não me conheces» (o nicaraguense conserva a formulação negativa); «bella [canción]» por «lindo [cantar]» («lindo [cantar]» que Darío preserva).

Além disso, incorre Villaespesa, mais frequentemente do que Darío, na tentação de neutralizar o texto português, obliterando o estranhamento que uma tradução mais literal poderia promover na língua castelhana, numa prática de domesticação (Venuti 1998)¹⁷¹ ou de naturalização (Berman 1985),¹⁷² ao passo que o nicaraguense, não isento de opções do

¹⁷¹ Conforme sintetiza Duarte (2001: 115), nesta ótica «a finalidade da tradução é transformar o outro cultural no mesmo, no reconhecível, no familiar; e esta finalidade arrisca-se sempre a uma domesticação geral do texto estrangeiro, (...) em que a tradução serve uma apropriação imperialista de culturas estrangeiras para objetivos domésticos, culturais, económicos e políticos».

¹⁷² A *magna opera* de Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984) influencia na verdade diretamente Venuti, que traduziu o artigo de Berman intitulado «La traduction como épreuve de l'étranger» (1985) em 2000. A domesticação a que se reporta Berman recicla a «naturalização» bermaniana, a que se oporia, de acordo com este, uma tradução ética que visaria receber o estrangeiro como tal, donde a defesa venutiana de uma tradução estrangeirizante.

mesmo teor, opta geralmente por preservar o efeito estrangeirizante: assim ocorre em «deixa correr os olhos na paisagem», que Villaespesa traduz por «deja correr su vista en el paisaje», ao passo que Darío encontra uma solução que conserva o estranho efeito do original: «deja vagar sus ojos por el paisaje...»; assim também em «Eis que, ao nascer da lua» opta Villaespesa por uma opção mais convencional na língua literária castelhana, «asomar la luna», contra o «He aquí que al nacer la luna», que aproveita a literalidade para evitar esse convencionalismo; a essa mesma literalidade recorre Darío em «si te di me he apartado», preservando o «apartar-se» português, contra o muito mais fluido e transparente «Si de ti me alejé» por que opta o espanhol. Esse ímpeto de naturalização torna-se particularmente evidente quando Villaespesa traduz «trago p'ra te contar» por «te voy a referir», contra o «traigo que contarte» de Darío, que opta novamente pela literalidade, aceitando a estranheza que por essa via se promove na língua castelhana; e também onde Castro opta por «o canto a acalantar a monja», opta Villaespesa por uma solução de transparência – «la canción oye la monja» –, procurando Darío uma opção mais fiel quer ao sentido, quer à sonoridade original, nesta passagem particularmente significativa, dado referir-se ao encantatório efeito de um cantar, traduzindo a passagem por «el canto encanta a la monja».

Não significa isto que Darío não tenha também incorrido em desvios significativos, optando também ele por naturalizar aqui e ali certos usos linguísticos – assim em «divierten» por «folgando» (onde Villaespesa mantém «holgándose»); assim em «agitado» por «buliçoso» (ao passo que o espanhol conserva «bullicioso»); assim «tela» por «burel» (onde Villaespesa recorre ao mesmo «burel»); e assim em «brilla» por «fulge» (verbo que o espanhol usa também na sua tradução). Bastante sugestiva é a opção do nicaraguense por «argentino», na tradução de «prateado» (onde Villaespesa usa «de plata»), optando por um termo menos comum que não poderia deixar de ecoar com especial pregnância no contexto em que se produziu o texto em que insere esta tradução: a conferência sobre o português pronunciada no Ateneo de Buenos Aires, onde estes versos foram lidos. Espreita aqui uma forma de apropriação que, afinal, também à sua maneira, aproxima Castro do contexto argentino, e que surge como índice histórico-cultural no seio do processo descolonial ibero-americano a que nos reportámos anteriormente.

A manipulação de Castro através da tradução confirma a natureza conflitiva das zonas de contactos, imbuídas de «asymmetrical relations of power» (Pratt 2002: 4), como destacámos já, bem como o modo como a prática da tradução ecoa, afinal, posições ideológicas estratégicas. Centrando-nos agora no caso espanhol, estas deformações textuais, para usarmos termos de Berman, são bem reveladoras, afinal, da dimensão domesticadora e violenta que, de acordo com Venuti,¹⁷³ subjaz às práticas de transferência

¹⁷³ Em sentido contrário, obedeceria o catalão Maristany a um princípio estrangeirizante, de acordo com Díez-Canedo, no artigo «Líricos portugueses» publicado em *El Sol*, a 31 de março de 1919 (p. 2), revelando uma poética da tradução baseada no princípio poético do estranhamento que valoriza precisamente a novidade do diferente: «Y he aquí que hace algún tiempo un poeta distinguido, D. Fernando Maristany, que ha intentado plegar la lengua española a la interpretación de la poesía de pueblos muy distintos, ofreció, en un haz, al público de nuestra habla cien poesías, escogidas entre las mejores portuguesas, con las cuales intentó darnos una impresión de conjunto, una visión reconcentrada de aquella lírica opulenta. Como traductor, pone todo empeño en conservar el giro, el acento, la estrofa de los originales. Démosle gracias por no haber evitado tal o cual lusitanismo, que a un transcriptor atormentado por escrúpulos de otra suerte le hubiera parecido intolerable, y en él es, justamente, la esencia de la poesía.»

intercultural por via da reescrita como manipulação discursiva de pendor ideológico, numa posição que Clem Robyns (1994) não hesita em designar de *imperialista*.¹⁷⁴ Essa designação revela-se particularmente sugestiva no contexto que nos ocupa, dando razão ao postulado de Gabilondo (2019: 97) segundo o qual «el posimperialismo es el fundamento de la razón ibérica», permitindo-nos interpretar a apropriação castelhana de Eugénio de Castro, no seio da construção espanhola de uma identidade ibérica, como *transfer* corretivo da condição periférica e pós-imperial de Espanha, como temos defendido.

*

É neste horizonte, que concatena a crítica situação pós-imperial castelhana e as suas dinâmicas literárias, concatenação essa promovida já por Romero Tobar (1998), que se explicam as várias evidências da iberização castelhana do português que observámos. Com o avançar do século XX e com a agudização do totalitarismo no seio do estado espanhol, uma tal iberização vai-se tornando, muito sugestivamente, cada vez mais visivelmente política, denunciando de modo cada vez mais premente a sua razão pós-imperial, culminando, em tempos não muito longínquos, com a menção, em 1969, ao «fino espírito lusitano e ibérico» (Gamallo Fierros 2 de janeiro de 1969: 9) de Eugénio de Castro no jornal *Arriba*, fundado por Primo de Rivera. Não surpreende, por isso, que também essa condição pós-imperial de Espanha permeabilize os comentários castelhanos à obra e figura de Eugénio de Castro, inscritos na retórica da nostalgia do império espanhol, assente num princípio – falido – de supremacia cultural sobre as ex-colónias.

É bastante sugestivo que, a propósito do português, surja no *El Correo de Galicia* de 12 de maio de 1917, por José Portal Fradejas (p. 1), uma alusão a um outro texto de Félix Lorenzo, no *El Imparcial*, que diagnostica que «Portugal y España tienen las mismas aspiraciones y los mismos peligros históricos», referindo-se à já mencionada situação periférica que ambas as nações apresentavam num contexto global e revelando o lastro pós-imperial a que nos referimos – «Pero la fraternidad no significa pérdida de independencia en unos y absorción de poderes en otros» –, lançando assim um apelo à «fraternidad ibérica» sintomaticamente radicada na ideia de que

La reconquista espiritual de América, que tanto apasiona a portugueses y españoles, sería uno de los temas preferidos por los hombres de pró de ambos países y una de las semillas cultivadas con más firme interés. América puede ser el vértice donde se unan nuestras aspiraciones históricas, la cúpula sagrada que proteja las tespiades étnicas, el tímpano que recoja las voces sonoras que cantan su amor con victoriosos acentos

¹⁷⁴ Rogers (2006b: 248-262) salientou já o modo como a questão imperial permeabiliza o processo da tradução modernista, dialogando diretamente com questões de poder simbólico e discursivo, com construções identitárias nacionais e transnacionais, frequentemente sob o signo do conflito e do nacionalismo.

Eis um paradigmático exemplo dessa construção do ibérico como corretivo – ou *consolo* – pós-imperial, traço que espreita com notável frequência noutros comentários. Assim, por exemplo, na *Revista de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes*, em 1922, afirma-se que «[Leonardo] Coimbra y Castro (...) afirmaron con sus prestigios esa consoladora corriente de aproximación espiritual que saludamos regocijados como heraldo y nuncio de días mejores para los dos grandes pueblos de la raza creadora» (Anón. 1922: 41). Goy de Silva (1922: 1), no mesmo ano, como vimos, escreve em *La Correspondencia de España*, a propósito da presença de Castro no país vizinho, que

Una oleada de simpatía nos llega de Portugal, la tierra hermana (...). Una clara esperanza se nos ofrece francamente en su horizonte. (...) Hagamos de nuestros ríos comunes los fuertes lazos de una unión sagrada, las arterias de nuestra vida futura. Que el genio peninsular rija al unísono nuestros destinos hacia un porvenir próspero y venturoso (...) sin él, sin ese trozo fértil y fuerte del solar ibérico que se llama Portugal, no podrá formar jamás España esa península unida, en forma de corazón que sería el corazón de la raza.

É bem notório, nestas passagens, o modo como a apologia de uma união «espiritual» ibérica se constrói sob a égide de uma retórica de reconquista cultural da América, centrada na ideia da raça ibérica criadora, que corrigiria a situação pós-imperial e periférica da península num futuro promissor.¹⁷⁵ Cabe lembrar igualmente a subtil apologia de Ramón Gómez de la Serna (2019: 61) de uma continuidade geográfica peninsular que ditaria a sua singularidade em contexto pré-pirinaico: «A separação entre Espanha e Portugal é mais uma união tão extensa e tão comprida como a própria Península, num contacto apaixonado que cria um estreito parentesco carnal. Tudo é contacto natural.»¹⁷⁶ E cabe recordar igualmente como o autor de *Automoribundia* revela sedução pela dimensão imperial de Portugal:

Portugal é uma janela para um lugar com mais luz, para um mais além mais pletórico, é uma longa galeria de vidros que dá para uma luz mais cálida e um ar mais iodado. Parte da luz que nos chega e de que vivemos vem dali. Não o esqueçamos. A nossa luz

¹⁷⁵ Sobre a dependência da retórica hispanista da condição crítica espanhola, veja-se o estudo de Venegas (2014: 49-69), que encontra uma semelhante retórica nos discursos epistolares protagonizados por Unamuno. Veja-se também a construção hispanoamericanista em Tabanera García (1997). Recorde-se ainda o modo como o regeneracionismo resulta, na leitura de Mainer (2010b: 121), do facto de Espanha se descobrir «del lado de los pueblos enfermos, envejecidos, como lo eran todos los latinos frente a los pueblos del Norte, anglosajones y germanos». A este propósito, recorda o autor que, logo em 1899, Santiago Alba traduzira *À quoi tient la supériorité des Anglo-saxons?*

¹⁷⁶ Outra perspetiva abonatória de uma pertença intraibérica, oferece-a Andrés González-Blanco (1917: 397) acerca da *saudade* que, alega, tem carácter peninsular: «El saudosismo originario de la fusión de los elementos arios y de los elementos semitas, no es exclusivo de Portugal y conviene a todos los pueblos ibéricos. La *saudade* es de hecho, como palabra, una creación lusitana; mas el sentimiento que informa esa palabra es patrimonio de todos los pueblos de Iberia donde han encarnado las dos fuertes razas arias y semíticas. (...) Entre España y Portugal no hay disentimiento fundamental, no hay diferencia sustancial, no hay línea divisoria de raza; y, sin embargo, debiendo estar indisolublemente unidos, permanecemos separados.»

central, este resumo de luzes distintas em que fraguámos as nossas coisas, é influída por essa luz portuguesa. Portugal, além do mais, tem uma suficiêcia e uma importância que a sua grande riqueza colonial lhe confere. Também isto não deve ser esquecido. As suas colónias são tão grandes como a Espanha inteira. Algo exótico, imaginativo e cheio de horizontes há no seu espírito, e isso procede das estranhas e novelescas colónias que tem. Por isso tem o espírito português tão grande variedade, tão estranhas influências em comunicação com a América e com a fantástica variedade das suas colónias: Moçambique, Angola, Guiné, São Tomé, Príncipe, o arquipélago de Cabo Verde, Macau, Timor, o arquipélago dos Açores, o arquipélago da Madeira, etc., etc. Assim se surpreende no espírito destes escritores e até no espírito dos jovens amigos a fantástica influência dessas colónias. Assim há, no recital completo das poesias destes poetas, poesias que vão muito além, até ao inesperado, e que têm achados maravilhosos, sensibilidades extraordinárias. (idem: 61-62).

Eis como Portugal surge como substituto soteriológico da perda colonial de Espanha e como é Castro instrumentalizado para tal fim, confirmando a pertinência de considerar a dimensão transatlântica dos Estudos Ibéricos, salientando a construção ou invenção do ibérico como fetiche pós-imperial de Espanha. Com efeito, não é por acaso que este período, coincidente com uma crise identitária peninsular de cariz pós-imperial, assiste à irrupção de uma aproximação ibérica, quando não propriamente iberista (cf. Newcomb 2018), à qual não foram de todos alheios nem insensíveis os intelectuais portugueses. Assim, por exemplo, o nº 2 da revista *Contemporânea*, de junho de 1922, postula o dever de correspondência, por parte dos portugueses, da simpática aproximação castelhana, sugerindo a possibilidade de dar o nome de Cervantes a uma praça lisboeta ou realçando a intenção do *Diário de Notícias* de organizar um Congresso Jornalístico Luso-Hispânico. Neste número, destaca-se o artigo sobre o pan-hispanismo redigido por António Sardinha (1922: 49-51), denunciando o «equivoco secular» de se ter promovido «um longo e doloroso divórcio entre as duas prestigiosas pátrias da Península», exaltando laços familiares comuns, não sem deixar, no entanto, de sublinhar a recusa de uma unidade política, ou seja do «desacreditado iberismo», preferindo a este uma unidade moral numa ação conjunta, sob a égide do «peninsularismo» e do «pan-hispanismo» que teria como finalidade, muito sugestivamente, o estender uma ponte comum entre a Europa e o horizonte colonial americano e africano, através da afirmação hispânica de dois eixos estruturantes, notoriamente imperiais, uma vez que os afirma opostos ao «pan-americanismo»: o lusitanismo e o espanholismo.

É bem notório como na conceção peninsularista e pan-hispanista de Sardinha transparece tanto a ansiedade de resposta a uma perda de preponderância imperial dos dois estados peninsulares, como a defesa da autonomia lusitana em face do vizinho castelhano. Não surpreende, nesse sentido, que no número 4 da mesma publicação, nesse glorioso ano castriano de 1922, num número onde surgem poemas da *Mensagem*, textos de Álvaro de Campos e José Pacheco e desenhos de Almada Negreiros, no artigo «Nós e a Espanha», assinado por O. M. (1922: 1), se levante e recuse a possibilidade de estar Portugal a vender-se a Espanha, ou surja um outro artigo, assinado por Martinho Nobre de Melo (1922: 1-5), sobre «As relações luso-hespanholas. O pan-iberismo», que defende um pan-iberismo

contra a união ibérica, uma unidade cultural que novamente postula a soberania espiritual sobre as ex-colónias e as colónias restantes, sempre denunciando a desconfiança em relação à supremacia comercial de Espanha.¹⁷⁷

Contra um certo ceticismo sempre presente na posição portuguesa em face da aproximação castelhana, surgiram alguns sobreavisados textos castelhanos que justamente sublinhavam a necessidade de garantir, junto dos portugueses, a legitimidade e possibilidade da independência lusitana na relação com Castela. Assim Andrenio (Gómez de Baquero 4 de novembro de 1914: 4), por exemplo, em *La Vanguardia*, num texto onde alude ao conhecimento castelhana de Eça de Queirós e de Eugénio de Castro, começa por afirmar que «Cuando en España pensamos en Portugal pensamos como en un pueblo lejano, como en un pariente que vive en apartadas tierras. Allí ocurre lo propio (...) Viajando por Portugal apreciamos la verdad del dicho expresivo según el cual los dos pueblos peninsulares están juntos, sentados uno junto al otro, pero vueltos de espaldas», para concluir que

La unión, ¡oh paradoja! Ha sido lo que más ha desviado a ambos pueblos, lo que ha sembrado entre ellos las desconfianzas, los antiguos ensayos de unificación, las modernas aspiraciones de unidad ibérica, y es que la unión se ha entendido como fusión de soberanía y entendida así es un elemento disolvente entre pueblos celosos de su independencia. Quizás pasó para siempre el momento de formar una gran nación ibérica,

apelando a que «No mantengamos el equívoco de la unión, de la unión con espíritu de imperio. Lo más aproximado a una gran nación ibérica es dos naciones ibéricas amigas, unidas en el comercio humano». Do mesmo modo, em *La Acción* de Madrid, a 7 de fevereiro de 1924, apresentando uma «Página Portuguesa» onde aparece a fotografia d' «El gran poeta portugués Eugenio de Castro», afirma-se que «Es imprescindible que cada día nos percatemos más de cuanto en Portugal nos quieren y nos admiran, y como debemos corresponder a esa actitud demostrándoles que somos la nación más interesada en mantener, no sólo su independencia, sino su grandeza y poderío» (Anón. 7 de fevereiro de 1924: 4).¹⁷⁸

¹⁷⁷ Sobre a questão do iberismo na sua articulação com o hispanismo e com o anti-iberismo, veja-se os recentes estudos de Matos (2019, 2018, 2017). Uma perspetiva que ajuda a esclarecer a dimensão ideológica do hispanismo, encontramos-la também em Moraña (2005).

¹⁷⁸ Este número é paradigmático do hispanismo da publicação, dando destaque a uma exaltação portuguesa da Ibéria. Neste sentido, cita-se Gomes Teixeira (7 de fevereiro de 1924: 4), reitor honorário da Universidade do Porto e doutor *honoris causa* por Coimbra: «Aproveito esta ocasião para mais uma vez manifestar o meu amor a Hespanha.» Surge também um artigo de J. C. da Silva Campos (7 de fevereiro de 1924: 4), Presidente do Instituto Histórico do Minho, exaltando Espanha: «¡Oh, España! Tierra invicta». Após mencionar várias figuras históricas como Cid, Pizarro, Cortés, Lepanto, Velázquez, Murilla, Rivera, Zurbarán, Cervantes, Lope, Calderón, Fray Luis de León, acrescenta o português: «Esta es España, amigos míos (...) este es el noble país hermano nuestro, el que tanto debemos amar, pueblo de héroes como el nuestro, cuyas tradiciones son como las nuestras: las que más enorgullecen y ennoblecen ante la Historia.» Escreve também A. Mendes Correa (7 de fevereiro de 1924: 4), professor da Universidade do Porto: «Calurosamente defiende un ideal de fraterno entendimiento luso-español. Cien veces se dijo que la Península es un minúsculo continente. Así como los

Tudo isto prova, afinal, a propensão castelhana de apropriação iberista de Portugal. Compreenderemos assim melhor porque surgem, em *La Ilustración Española y Americana* de 15 de novembro de 1918, três sonetos de Eugénio de Castro – «Huerto Florido», «Violante Maria Luísa» e «El río» – numa secção sugestivamente intitulada «Poetas de la Raza», em que se citam palavras de Rubén Darío de *Los raros*, e não quaisquer palavras, mas aquelas que referem Portugal como país «conquistador», num número que termina com um texto intitulado «La Colonización Española fue la más humanitaria». A mesma associação retórica de Castro à empresa dos ditos descobrimentos surge também em Díez-Canedo (1926: 173), quando afirma que «Como los navegantes del gran siglo se lanzaban, a través de las olas, en busca de lo desconocido, el poeta bota sus naves (...) persuadido de que ya no hay Indias por descubrir».

A tradução de Castro inscreve-se assim, afinal, mesmo quando por via de uma retórica não politizada, no amplo processo hispanista ou hispano-americanista que se intensificou com a perda colonial de 1898.¹⁷⁹ Também sugestivamente, neste horizonte, e a propósito de uma visita do português a Badajoz, na companhia de Sardinha e no âmbito de umas festas de confraternidade hispano-portuguesa, surge, a 16 de outubro de 1924, numa notícia de *El Pueblo Gallego*, a referência ao «extraordinario alcance político» da mesma, salientando-se que «Badajoz está situado en la comarca española de donde salieron los más arriesgados conquistadores, los que dieron a Castilla un mundo para la expansión de su idioma y de su espíritu» (Anón. 16 de outubro 1924: 2).

Recordemos que neste tempo ecoa a defesa da «unidad de civilización y de lengua, y en gran parte de raza también, [que] persiste en España y en esas Repúblicas de América» e de que «Cuanto se escribe en español en ambos mundos es literatura española» feita por Valera (1890: V), ou ainda de que

Nosotros [os espanhóis] también debemos contar como timbre de grandeza propia y como algo cuyos esplendores reflejan sobre nuestra propia casa, y en parte nos consuelan de nuestro abatimiento político y del secundario puesto que hoy ocupamos en la dirección de los negocios del mundo, la consideración de los cincuenta millones de hombres que en uno y otro hemisferio hablan nuestra lengua, y cuya historia y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte de la nuestra (Menéndez Pelayo 1911: 12).¹⁸⁰

americanos quieren América para sí, proclamamos nosotros que Iberia es nuestra, y cultivamos un alto objetivo panibérico.»

¹⁷⁹ Sobre a dimensão imperialista do nacionalismo castelhano vejam-se estudos recentes de Marciilhacy (2014, 2010a, 2010b e 2010c) ou Schmidt-Nowara (2004 e 2006). Veja-se também os estudos clássicos de Rama (1982), Morales Padrón (1980), Mainer (1977), Pike (1971), Diffie (1943) e Rippey (1932).

¹⁸⁰ A propósito do entendimento unitário da literatura hispânica como motivo pós-imperial, veja-se o estudo de Fiddian (2002).

Neste tempo podemos encontrar também, no número 1 da efémera revista *Renacimiento Latino*, talvez o mais ambicioso projeto de publicação iberista de todo este período,¹⁸¹ a defesa, por parte de Cansinos Assens, de que os autores americanos «son los hijos de España», afirmando que a «América saluda a la vieja Iberia» (Cansinos Assens 1 de abril de 1905: 50). Nesta linha se inscreve igualmente, noutra publicação em que, como vimos, marcou Eugénio de Castro presença, *La Gaceta Literaria*, a apologia de Madrid como «meridiano intelectual de Hispanoamérica»: «Afirmado ya nuestro iberismo, aludimos ahora a la América de lengua española, a Hispanoamérica, a los intereses intelectuales de aquella magna extensión continental, en su relación directa con España», salientando-se «el primitivo origen étnico, la identidad lingüística» e recusando «las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América (...) el monopolio galo (...), la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes», reafirmando «un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz» para o qual é Madrid «el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España» (Anón. 15 de abril de 1927: 1).¹⁸² Neste mesmo horizonte se compreende a crítica do afrancesamento ibero-americano por parte de Unamuno, em «La América intelectual»: «Lo que suele perder, a mi juicio, a no pocos genios americanos, es su empeño en escribir para Europa y para los europeos, juzgando estrechos los límites de su propia patria» (junho de 1907: 711).¹⁸³

A retórica iberista confunde-se, pois, com aquela outra, então em voga, da reconquista cultural da América associada a um pretensu carácter originário da *raça* ou da *civilização* ibérica, como testemunha a «Canción de España a Portugal» publicada por Rogelio Buendía (julho de 1922: 28-29), tradutor de Castro, nesse mesmo ano, no número 3 da revista *Contemporânea*:

Tú y yo anduvimos en remotos tiempos
dando a otros pueblos sangre efervescente,

Ven conmigo a decirles a esos hijos
que en nosotros está la cepa augusta

¹⁸¹ A revista conta com colaborações de Juan Ramón Jiménez, Justino Montalvão, Darío, Pérez de Ayala, Antonio Machado, Gabriel Miró, Abel Botelho, Afonso Lopes Vieira, Filipe Trigo, Henrique de Mendonça, Salvador Rueda, Villaespesa, Eugenio d'Ors, Isaac Muñóz, Cansinos Assens e, claro, Eugénio de Castro.

¹⁸² Cabe recordar que *La Gaceta Literaria* enveredaria, com efeito, por uma «pós-vanguarda inquieta e comprometida» de direita (Mainer 2010b: 180), como observou Brihuega (1991: 37), a propósito da publicação de «Conversación con Marinetti» de explícita apologia fascista, num número onde se publica um telegrama de Mussolini expressando a sua admiração pelo futurista italiano.

¹⁸³ Embora afirmando a necessidade de uma «hermandad espiritual» com a Ibero-América, garantindo que «Tenemos que acabar de perder los españoles todo lo que se encierra en eso de madre patria y comprender que para salvar la cultura hispánica nos es preciso entrar a trabajarla de par con los pueblos americanos, y recibiendo de ellos, no sólo dándoles» (Unamuno 1968b: 97), a verdade é que o bilbaíno criticou severamente o francesismo da literatura hispano-americana, denotando uma visão que considera a pretensa minoridade cultural da literatura ibero-americana quando comparada com as literaturas europeias. Sobre esta relação de Unamuno com a Ibero-América, que se cruza naturalmente com a dimensão política da sua reflexão, veja-se Alazraki (1966), Díaz (1968) e Rabaté (2009).

de cuyas uvas ellos vino beber [sic]
Despleguemos las velas de los barcos,
despega el flanco de mis muelles
lanza la voz de la mañana nueva,
para ser grandes y perennes.

Em oposição à descolonização cultural ibero-americana, para a qual, curiosamente e em sentido contrário, também foi o português instrumentalizado, assim se inscreve a receção espanhola de Eugénio de Castro no processo hispanista em voga, no qual Rivadulla Barrientos (1990), justamente, encontra uma *utopia de substituição* da perda imperial,¹⁸⁴ e o qual tem sido, no seu cruzamento com os iberismos, estudado por Matos (2018, 2017). Assim se confirma, em termos latos, quer o modo como, na dinâmica transnacional do modernismo, se esconde frequentemente uma recrudescência imperialista, como nota Kalliney (2016: 64), quer mais especificamente a forma como o iberismo pode assumir um fator de mobilização do nacionalismo espanhol (cf. Matos 2017: 310), quer ainda a razão pós-imperial da Ibéria sustentada por Gabilondo.¹⁸⁵

*

É, pois, no contexto desta situação crítica, periférica e pós-imperial de Espanha que Eugénio de Castro é traduzido e recebido, como instrumento de construção de um ibérico corretivo. Sócio da Real Academia Espanhola, da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e da Real Academia Galega, vimos já como a sua institucionalização se concretizou através de homenagens, jantares e conferências. Facilitando-a, assim vai sendo o português progressivamente institucionalizado em território castelhano, convidado a pronunciar em Granada uma conferência sobre Castilho em 1917, feito sócio correspondente da Real Academia Espanhola e, sobretudo, amplamente celebrado na capital de Espanha no biénio 1922-1923, recebido na circunstância pelo rei no Palácio de Oriente e convidado pela Residencia de Estudiantes, pelo Ateneo, pelo Instituto Francés e pela Legación Portuguesa para diversos atos públicos, como vimos, sendo homenageado num jantar oferecido no

¹⁸⁴ Também neste sentido, Rivadulla Barrientos fala do hispanismo como paliativo pós-imperial. Em sentido semelhante se pronunciou Britt-Arredondo (2005), falando de uma resistência pós-imperial castelhana. A propósito do modo como a aproximação de Espanha foi percebida justamente como utopia de substituição pós-imperial em contexto português, note-se que Matos (2017: 319) observou que «chegou a especular-se acerca da possibilidade de, após a sua derrota, a Espanha compensar *el desastre* e a consequente perda do seu império ultramarino com a ocupação de Portugal». Também por isso houve, em Portugal, uma notória resistência ao pan-hispanismo de António Sardinha, a que vários intelectuais, como João de Barros e Bettencourt Rodrigues, opuseram o pan-lusitanismo mais vocacionado para relação atlântica com o Brasil (cf. idem: 323)

¹⁸⁵ A abordagem do período modernista na perspetiva pós-colonial, associando manifestações estéticas e ideológicas de pendor nacionalista e imperialista, em geral subordinada ao caráter definidor do trauma de 98, tem sido fértilmente estudada por Fox (1988 e 1997), Pan-Montojo (1998), Harrison e Hoyle (2000) ou Berriuso (2009). Vários autores têm abordado a dimensão neo-imperial subjacente à ideologia do Hispanismo (cf. Escudero 1996, Loureiro 2003, Feros 2005), cujo castelhanocentrismo foi destacado por Resina (1996 e 2005).

Hotel Palace e tendo visto publicar-se nesses anos uma antologia da sua poesia pela editorial Cervantes e o primeiro volume das suas *Obras completas* em castelhano (que incluía *Oaristos e Horas*), em tradução de Juan González Olmedilla, na luxuosa edição da editorial Castilla.

Aos vários eventos desse périplo madrilenho adeririam, como vimos, nomes como Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Américo Castro, Eugenio d’Ors, Ramón Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Alberto Jiménez Fraud, Pedro Salinas, Francisco A. de Icaza, Julio Camba, Pedro Emilo Coll, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Azorin, Eduardo Marquina, Ramón Gómez de la Serna, Manuel Bueno ou Linares Rivas. Ora o discurso do português no dito jantar, traduzido a 16 de março de 1922 em *El Sol*, no artigo «En honor de Eugenio de Castro», subintitulado «Fraternidad ibérica», ilustra tanto a mencionada bipolarização peninsular nas que diz serem as «duas pátrias peninsulares», quanto a clara distinção que faz entre ambas, não se podendo, por isso, confundir a sua instrumentalização castelhana – que de facto, como acabamos de verificar, o próprio facilitava, animado pela adesão ao tópico da «fraternal simpatía» – com qualquer ideologia expressamente iberista:

Las palabras que el ilustre y venerado señor marqués de Figueroa acaba de dirigirme como intérprete de todos los comensales aquí reunidos, entre los cuales orgullosamente reconozco algunos de los más prestigiosos nombres de España, esas palabras llenan de profundo y conmovido reconocimiento mi corazón de portugués y de artista. Como artista, mi conciencia claramente me deja ver lo que hay de amablemente exagerado en el homenaje que me prestáis, cuyo recuerdo será para mí en adelante mi más bello, más luminoso título de gloria; como portugués, adivinando la completa sinceridad de vuestros sentimientos, viendo bien que vuestra bondad para conmigo es el eco de vuestra fraternal simpatía hacia mi tierra, con regocijo me congratulo del completo y magnífico éxito de la misión que aquí me trajo. Abandonando algunos días mi país, mis ocupaciones y mi familia, salí de Portugal con el propósito de cumplir un sagrado deber de patriota, para contribuir, en la medida de mis débiles fuerzas, con todo el calor de mi entusiasmo, en la bella obra de aproximación espiritual de las dos patrias peninsulares. (...) Gracias, señores, por la gallarda liberalidad con que afectualmente honráis a mi patria en mi persona; en nombre de ella os extendo mis brazos, estrechándoos en ellos con la más cariñosa ternura y deseando de todo corazón para vuestra tierra todos los triunfos y prosperidades que yo filialmente deseo para la mía (Anón. 16 de março de 1922: 3).¹⁸⁶

Veja-se igualmente o peso simbólico do doutoramento *honoris causa* por Salamanca em 1934 – «para que este homenaje tuviera esencia de hispanidad» (Anón. 1 de janeiro de 1935: 45), diz-se em notícia do *Almanaque Literario* de Madrid –, em cuja cerimónia lamenta sugestivamente Unamuno essa «triste cosa» «que españoles y portugueses tengamos que

¹⁸⁶ A propósito da ambígua situação dos iberismos em Portugal, importa recordar que mereceram sempre bastante desconfiança, conforme nota Matos (2017: 309-310). No mesmo sentido versavam estudos anteriores do mesmo autor (Matos 2003 e 2014).

traducirnos para entendernos y conocernos» (1935: 45). E veja-se sobretudo o modo como esta progressiva institucionalização castelhana de Eugénio de Castro ganharia contornos particularmente significativos no final da década, confirmando o modo como se dá uma progressiva ideologização das relações literárias luso-castelhanas ao longo da primeira metade do século XX, e em particular a partir das décadas de 30 e 40, conforme observou recentemente Sáez Delgado (2020b: 649-672).



Fig. 57

Notícia de *La Voz* (1934) sobre a Jubilação de Miguel de Unamuno e o doutoramento *honoris causa* de Eugénio de Castro [Biblioteca Nacional de Espanha].

Com efeito, em 1938, quatro anos depois de ser investido com as insígnias de doutor *honoris causa* pela Universidade de Salamanca, e em plena guerra civil, o grupo sublevado, então reconhecido já pela oficialidade ideologicamente conivente de Portugal como o Estado espanhol, envia a Coimbra uma comitiva liderada por Antonio Maura, Javier Lasso de la Vega e Eugenio d’Ors, para homenagear, num evento público, o poeta português. Esta homenagem, para a qual enviaram poemas, autógrafos e traduções nomes como José María Pemán ou Gerardo Diego, simpatizantes da causa franquista, revela cabalmente o modo como a institucionalização castelhanista de Eugénio de Castro assumiu um progressivo pendor ideológico e fortemente politizado,¹⁸⁷ aproximando-o do círculo da *Acción Española*. Dessa politização é cabalmente ilustrativa a performance de Eugenio D’Ors, o qual, envergando o uniforme da Falange, conforme testemunham as fotografias e notícias publicadas em «*In Memoriam* de Eugénio de Castro» (AAVV 1947), entregou ao português uma palma de louro, depois de ter feito a «saudação nacionalista», segundo informa o *Diário de Notícias* de 13 de maio de 1938, que cita o discurso do espanhol, celebrando os progressos franquistas na guerra:

¹⁸⁷ Anos mais tarde, Coimbra seria cenário escolhido para uma pública celebração franquista, tendo aí recebido Franco o doutoramento *honoris causa* em 1949, tornando-se assim palco de vários episódios de ideologia conservadora, sintetizados por Sáez Delgado (2020b: 649-672), em cuja genealogia tem a homenagem de 1938 a Eugénio de Castro um papel basilar.

Esta rama de laurel cogida por la mano de un soldado en las costas del Mediterráneo, representa también una síntesis de nuestro patrimonio común de civilización que la desnudez de este ramo suelto, que no tiene lazos, acompaña como una descarga eléctrica que ilumine y haga vibrar el alma del poeta.

A progressiva castelhanização da figura do português, que tem evidentes lastros políticos, tem o seu ponto culminante, com efeito, na mencionada homenagem. Para compreendermos a dimensão política de que se revestiram as cerimónias, basta ler o poema de José María Pemán (1938: 5), associando-o à causa franquista:

Quando acabemos de vencer, Poeta,
iremos a tus versos como a un arroyo claro.
Ahora en la dulce España dolorida, tenemos
muy cerca la guadaña de la que nunca
espera.
(...)
Luchamos por tus versos
(...)
Por eso, al lado de esta seca y ruda
Castilla que ahora sangra de un infinito
empeño,
hoy, por mi voz, España te saluda:
Portugal que nos salvas por la Gracia del
Sueño,
Portugal, Portugal, de las viejas cantigas,
de los fados llorosos y las dulces amigas:
Portugal de las rosas, de los versos y el son...
(...)
Portugal, por tu dulce y sereno latido,
por los báquicos muelles de tu Oporto florido,
por los versos azules de tu Eugenio de Castro...



Fig. 58
«Salutación y mensaje a Eugénio de Castro»
de José María Pemán (ABC, 1938)
[Heremoteca digital do ABC].

Eugénio de Castro terá facilitado tal apropriação, ele que dedicara já ao rei¹⁸⁸ e a diversas personalidades políticas e intelectuais de Espanha, desde o Marqués de Quintanar¹⁸⁹ a Antonio Maura, passando por Manuel Cossío, pelo Conde de Romanones ou por Ramiro de Maeztu¹⁹⁰, muitas das quais viriam a integrar a ação cultural franquista, *A Mantilha de Medronhos*, como vimos.¹⁹¹ A este propósito, podemos ler, no *ABC* de Sevilha de 26 de maio desse ano, num artigo intitulado «Un gran poeta portugués consagrado por España», que

¹⁸⁸ Vimos já como nessa mesma altura, surge uma entrevista de Alfonso XIII a Augusto de Castro, publicada pelo *Diário de Notícias*, na qual, como destaca Mayone Dias (1996: 776-777), defendia o rei espanhol um «neo-iberismo económico» e a ideia de que «Lisboa era o porto natural de Espanha.» Semelhante perspetiva surgia em Gómez de la Serna (2019: 62): «Portugal prepara-se neste momento para a competição, prepara-se para ser um grande porto, o porto mais comprido do mundo, o porto no limite da Europa, o grande porto de recepção que vemos estendendo-se todo ao longo da Península Ibérica, com uma grande escadaria preparada sobre o Oceano, uma escadaria de pedra, pela qual há-de receber tudo o que vier da América e das ilhas fecundas que há nessa orientação, uma grande escadaria pela qual hão-de subir os carregadores para deixarem os seus fardos nos vastos diques, divididos por Repúblicas e com o nome e a bandeira de cada sector da terra que espera as encomendas, da terra em frente, do outro lado do mar, de onde talvez lhe possam atirar os produtos como os atiram de quando em quando os descarregadores.»

¹⁸⁹ Referimos já a sua importância na formação da *Acción Española* como órgão intelectual de direita e na defesa do patriotismo nacionalista da tradição espanhola. No número 10 de 1 de maio de 1932 de *Acción Española*, surge um «Texto Homenaje a nuestro Director, Marqués de Quintanar» (Anón. 1932: 410-423), elucidativo a este respeito, dando conta do órgão como «instrumento para espanholizar a España (...) porque cuando España fue española, se dijo de ella que toda Europa era España y España era toda Europa». Neste texto reproduz-se um discurso do próprio, no qual conta o quão determinante foi para a sua visão cultural o contato com o integralismo autoritário e antidemocrático de António Sardinha, que o inspiraria. Nesse mesmo discurso, recorda visitas a Coimbra onde encontrou o «maestro Eugenio de Castro.»

¹⁹⁰ O discurso de Maeztu, no contexto do banquete que a intelectualidade espanhola dedica a Castro em Madrid, em 1922, é destacado por *El Sol* de 16 de março desse ano (p. 3), apelando a uma «fraternidad ibérica» e sublinhando a «importancia renovadora de Eugenio de Castro en la lírica peninsular», como vimos. Maeztu, aliás, autor de *Defensa de la Hispanidad* (1934), notaria a comum decadência peninsular como fator de distinção em face do domínio anglossaxónico, comparando *Hamlet* e *El Quijote*, dizendo que «En torno a las dos obras se ha venido cristalizando el alma de dos pueblos. Inglaterra ha conquistado un Imperio, España ha perdido el suyo», associando o livro de Cervantes a *Os Lusíadas* «como las dos partes de un solo libro escrito por dos hombres» (Maeztu 1972: 32). Sobre o nacionalismo ideológico e cultural de Maeztu, veja-se González Cueva (2003).

¹⁹¹ Sobre o efeito castelhanista de *A Mantilha de Medronhos*, é bem ilustrativo o teor dos comentários críticos à sua publicação na crítica espanhola. Assim, em *La Época*, no suplemento ao número 26102 de 25 de agosto de 1923, Melchior Fernández Almagro fala da «Musa española de Eugenio de Castro», ele que «ha sido siempre buen amigo de España», afirmando-se que «Todo portugués es hermano nuestro en cuanto reconocemos una matriz ibérica que nos es común. Pero en Castro, a mayor abundamiento, hay identidad de casta.» Já Enrique Díez-Canedo (1923: 9), em *España*, a 23 de junho de 1923, em crítica ao referido livro, afirma que «La musa de Eugenio de Castro, hecha a vestir magníficamente, y tan airosa con los regios brocados de Constanza como bajo los irisantes velos de Salomé, viene ahora de nuevo a nosotros tocada con airosa mantilla española», afirmando que «nos trae a los españoles un destello de cordialidad portuguesa», já que «Eugenio de Castro atavía, pues, a la española su musa.» É curioso observar ademais que Díez-Canedo denota a perspetiva centralista do livro de Castro, ao observar que «detrás de Madrid» vêm «doce o quince poblaciones de España.» No entanto, o autor que, como vimos, se revelava sensível à pertinência – até mesmo poética – da diferença e do estranhamento intrapeninsular – não deixa de destacar igualmente que «No es el canto a las glorias comunes ni el llamamiento a la unidad de la raza lo que da su gustoso sabor a los sonetos españoles de Eugenio de Castro.» Afirma que este poema é «consecuencia de un lazo ya existente de simpatía mutua.»

No podría el Instituto de España elegir momento más propicio para consagrar con sus laureles a uno de los más ilustres poetas portugueses, que es al mismo tiempo uno de los más entusiastas y conscientes admiradores y amigos de España: mayo, el mes de la Virgen María y de las flores, fue también el que asistió al reconocimiento oficial del Gobierno nacional español por la nación portuguesa (Anón. 1938a: 6).

Nesse artigo se recorda que a comitiva espanhola era liderada por Eugenio D’Ors, vicepresidente do Instituto de España, pelo Duque de Maura, diretor da Academia de Historia, e por Javier Lasso de la Vega, chefe dos serviços de Bibliotecas e Arquivos de Espanha, concluindo que todos eles «demostraron una vez más que los grandes de Portugal y España pueden y deben ser “grandes” de la Península». D’Ors¹⁹² referiu-se na ocasião, em particular, à «cariñosa admiración que por él [Eugénio de Castro] siente la España eterna, que en Eugenio de Castro simboliza la Patria portuguesa, hermana veneranda y para siempre respetada en su gloriosa historia y en su independencia». E citam-se palavras do próprio Eugénio de Castro, que dão bem conta do modo como o mesmo é consciente de e facilita essa apropriação política, referindo-se a

un grupo de las más brillantes mentalidades de ese grande e incomparable país, que yo admiro y amo con fervor y fidelidad, hace cerca de medio siglo. La venida a Coimbra de tan lúcida Embajada intelectual, que en cualquier ocasión seria honrosísima para mí, para esta Universidad y para Portugal, se hace más honrosa aún por la circunstancia de realizarse en el momento en que, al cabo de dos años de tremendas matanzas, la España heroica, la España nacionalista, ve finalmente aparecer sobre el fragor de los últimos combates el esplendor fulgurante de la victoria que ha de reintegrarla en la grandeza que le corresponde por la altiva conciencia de su pasado y por la inquebrantable fe con que mira hacia el futuro.

La venida a Coimbra de tan ilustres huéspedes, en esta hora decisiva para ellos, para su Patria grandiosa y para la Civilización amenazada por la diabólica vesania del bolchevismo, su venida a Coimbra, para festejar a un simple poeta, constituye una afirmación de idealismo heroico, pues demuestra cómo los vuelos del espíritu, más cerca de los astros que de las pasiones humanas, pasan incólumes sobre el trueno de los cañones y el silbar de las ametralladoras. ¡Arriba España! ¡Viva Portugal!¹⁹³

¹⁹² Sobre a incursão de Eugenio D’Ors pela direita política, veja-se Mainer (2010b: 454-455).

¹⁹³ O manuscrito deste discurso, em português, encontra-se entre os papéis guardados por Eugénio de Castro e Almeida, neto do escritor. Não surpreende, assim, que, aquando da morte de Eugénio de Castro, a imagem espanhola do poeta estivesse claramente ligada à sua dimensão ibérica. A 18 de agosto de 1944, na página 4 de *La Vanguardia*, noticia-se que «Ha fallecido el gran vate portugués Eugénio de Castro» e recorda-se que «En 1938 le fue rendido un homenaje por las Academias Españolas, y en esta ocasión, don José María Pemán le dedicó un poema titulado “Salutación y mensaje a Eugenio de Castro” poema que fue leído por el duque de Maura.» Na página seguinte, surge um texto de A. Martínez Tomás, intitulado «Muerte del príncipe de la poesía lusitana», que fixa a última imagem espanhola de Eugénio de Castro, muito menos dependente da sua juventude ruptural e mais afim de uma dimensão ibérica: «Su adhesión a Mayarmé [sic] y sus discípulos sólo era fiel en cuanto representaba una renovación de los medios expresivos usados hasta entonces por la poesía, pero, en lo hondo, su musa era profundamente portuguesa, ibérica y atlántica.» Novamente se recorda a

Nessa ocasião, a apropriação política da figura de Castro, e a concomitante defesa de uma salvífica aproximação a Portugal, é explícita, definindo uma espécie de «nacionalismo peninsular», para usarmos palavras de Juan Aparicio (1944: 9), na sua *Crónica de Portugal* publicada no número 12 de *La Estafeta Literaria*, a 10 de setembro de 1944, com o título «Mi Única Entrevista a Eugenio de Castro. Cuando Unamuno era un rinoceronte»: «he de contaros mi única entrevista mantenida bajo un complejo de inferioridad con el gran poeta portugués Eugenio de Castro, tan simpático a mi nacionalismo peninsular.»

*

De tudo o que fica exposto, podemos concluir que a receção e tradução hispânica de Eugénio de Castro revelam a criação de um espaço ibérico heterogéneo, inscrevendo a sua obra num horizonte estético polimórfico, eivado por uma ambiguidade de fundo na relação com a modernidade civilizacional, ambiguidade essa acentuada pela situação crítica vivenciada pela Península, cuja condição pós-imperial é determinante. Da retórica descolonial e pós-imperial que rodeia a sua receção à progressiva institucionalização e politização castelhanas, passando pela hesitação periférica que assinala a sua leitura em Espanha, a receção espanhola de Eugénio de Castro revela-se fortemente permeabilizada por fatores ideológicos, fazendo da sua iberização um instrumento, afinal, tendencialmente castelhanista. A receção peninsular de Eugénio de Castro é, pois, e em suma, mais hispânica do que ibérica, já que o iberismo que a conforma simbolicamente é na verdade unívoco, respondendo à situação crítica de Espanha. Portanto, a Ibéria para cuja construção é o poeta português instrumentalizado é marcadamente hispanista, castelhanocêntrica, periférica e pós-imperial.

homenagem de que foi objeto em Coimbra por parte de uma «brillante delegación» entre a que se destaca d'Ors e Pemán. A afinidade castelhana com Castro faz-se neste texto através de outro tópico que vimos ser recorrente – o latinismo de fundo – fazendo a apologia da supremacia cultural latina: «Con la muerte de Eugenio de Castro, no es sólo Portugal el que se cubre de luto, sino toda la cultura latina, creadora eterna de belleza, que si pasa por crisis terribles, renace siempre con la fuerza lustral de una agua nueva en la obra gloriosa de poetas y escritores, como Eugenio de Castro, que dan a la civilización la solidez perenne de los mármoles clásicos» (Martínez Tomás 18 de agosto de 1944: 5).

8. MODERNIDADE DIFUSA: UMA RELEITURA DE EUGÉNIO DE CASTRO A PARTIR DA SUA RECEÇÃO HISPÂNICA

8.1. EUGÉNIO DE CASTRO MODERNO

Como verificámos, a receção de Eugénio de Castro comprova a definição da modernidade ibérica como um *continuum* plural e heterogéneo, a partir do qual se constrói um espaço ibérico modernista marcado por uma situação crítica pós-imperial, situação essa que agudiza o seu perfil constitutivamente ambíguo. Trata-se esta, pois, de uma modernidade *difusa* num duplo sentido, já que é amplamente difundida, por um lado, mas é-o também de modo contraditório, permitindo compreender o modo como o português é traduzido e apreciado por traços de diversa natureza, nacionalistas e internacionalistas, progressistas e conservadores.

Castro poderia integrar, dado este seu carácter exemplar, e recorrendo à formulação de Robert Whol, a «geração dos fundadores do Modernismo» (cf. Martins 2000: 88),¹⁹⁴ se aplicarmos esta categoria na sua dimensão epocal e enquadrada numa leitura transnacional. Para tal, importa detalhar os vetores de formação da modernidade estética que a sua obra e ação ilustram, compondo uma tradição da modernidade, dos que destacaremos, como afirmámos, 1) uma adesão do poeta moderno a uma ideia de modernidade, dependente de valores modernos como o culto da originalidade, da especialização do literato, do internacionalismo ou do polemismo; e 2) a sua relação crítica com essa mesma modernidade, em concreto na sua dimensão civilizacional, através da recusa da ordem capitalista e industrial coeva, que dita uma acentuada propensão decadentista e pessimista e a defesa do artístico como reduto contracultural, propensão que subjaz a tendências estéticas classicistas e/ou tradicionalistas. Em conjunto, estes dois vetores sustentam uma modernidade estética ibérica plural, revestida de ambiguidades e contradições que lhe são, afinal, constitutivas, e no âmbito da qual Eugénio de Castro surge como caso paradigmático, dadas as características das suas obra e ação e dado o modo diverso como foi recebido em contexto hispânico.

Assim, e no que respeita a uma apologia do moderno, o próprio Eugénio de Castro haveria de fundamentá-la, com o polémico e invetivo prólogo a *Oaristos* (1890), redigido em tom vanguardista, sob o signo da originalidade e do progresso, recusando lugares-comuns da retórica lírica da época, defendendo antes a rutura e a inovação:

Tais os rails por onde segue, num monótono andamento de procissão, o comboio misto que leva os Poetas portugueses da actualidade à gare da POSTERIDADE, Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do expresso da ORIGINALIDADE.

¹⁹⁴ Whol destaca, recordemos, nomes como D'Annunzio, Darío, Unamuno, Yeats, Pirandello, Stefan George, Gorki, Claudel ou Gide, recusando circunscrever-se às típicas divisões escolares.

Inexperiente, o autor dos *Oaristos* teve um dia a cândida ingenuidade de se meter nesse moroso misto: cinco anos suportou a lentidão da viagem e a má companhia, até que uma e outra começaram a incomodá-lo de tal maneira, que resolveu mudar para o supracitado expresso, preferindo, deste modo, um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE (Castro 1927, I: 21)

em termos que ecoariam notoriamente nas palavras de Juan Ramón Jiménez (2013: 60), no seu «Elogio del Poeta», a propósito de Francisco Villaespesa, em 1900, que traçariam semelhante analogia: «En todos los países donde el rey Progreso es rey, venía operándose una evolución en el campo de la literatura. Sólo las letras españolas continuaban su rutinaria marcha, cual una vieja caravana caminando con tardo paso por un desierto estéril, monótono...», coincidindo assim nessa mesma necessidade de colonizar o futuro a partir do presente, parafraseando ainda Giddens.

Com efeito, uma análise da receção hispânica de Eugénio de Castro revela que os seus leitores não foram indiferentes a um conjunto de aspetos que demandam uma apologia da modernidade, em particular o seu carácter inovador e polémico, o seu culto da renovação formal e a sua abertura internacionalista. Neste sentido, Carmen de Burgos, por exemplo, elogia em *Cosmópolis* (1921: 43) o impacto de Castro no domínio da inovação formal. Também González-Ruano (1944: 135) se lhe refere como «el gran innovador, el modernista portugués de *Oaristos*», ao passo que Andrés González-Blanco (1928: 86) destaca, como vimos, o seu papel precursor no seio das literaturas ibéricas:

Eugénio de Castro a été le premier poète novateur de la Péninsule. J'ai déjà insisté sur ce point capital. Ruben Darío le proclamerait lui-même s'il vivait encore, car l'on se rappelle de quelle façon enthousiaste il parla des trois grands poètes latins: Eugénio de Castro, Gabriele d'Annunzio et Maeterlinck.

Il faut remarquer qu'Eugénio de Castro fut le premier, non seulement au Portugal, mais dans toute la péninsule ibérique et même en Amérique Latine, à promulguer cette loi nouvelle (..) Donc, en 1890, la Péninsule était encore vierge d'innovations métriques et lyriques, lorsqu'apparaît la première édition de *Oaristos* avec un prologue encore plus révolutionnaire que celui de *Prosas Profanas* de Rubén.

Em «Figuras contemporáneas: Eugénio de Castro», Miguel Pelayo, na mesma linha, destaca *Belkiss*, livro que «dio celebridad, fuera de su patria, a Eugenio de Castro», destacando «el influjo que sus innovaciones métricas portuguesas pudieran tener en las que hubo de introducir en la poesía castellana Rubén Darío» (1916: 10). Pelayo destaca em particular, com efeito, a dimensão formal da inovação castriana, afirmando que «es Eugenio de Castro el renovador, o por lo menos el removedor de la forma poética en Portugal», tal como faria Maeztu, que destacaría a «importancia renovadora de Eugenio de Castro en la lírica peninsular» (Anón. 16 de março de 1922: 3). Também A. Irairoz y de Villar (24 de agosto de

1929: 125), em *Caras y caretas*, de Buenos Aires, destaca, como vimos, a renovação formal de Castro:

Luego, la reacción contra la técnica realista, que surge en 1890 con la importación del simbolismo por Eugenio de Castro, y cuyo triunfo definitivo, al iniciarse esta centuria, marca nuevo rumbo a la poesía portuguesa, debe interpretarse como una renovación de formas y matices poéticos, que venía a vigorizar, y a prestar indudable interés a la lírica lusitana.

Em Espanha, Andrés González-Blanco (1928: 66) sublinharia precisamente essa dimensão, referindo o modo como os jovens *modernistas* hispânicos se inspiram a este nível em *Belkiss* e no seu «feu d'artifice multicolore de mots cités pour la première fois en prose dans la langue espagnole». No mesmo sentido se tinham pronunciado Lugones (1897: XVIII-XIX) – «su poema, por el especial procedimiento empleado en formarlo, por su simbolismo (...) está todo entero dentro de las tendencias que van hoy a la regeneración del Arte, al culto puro de la Belleza, por sobre todas las convenciones e las teorías» –, ou González Olmedilla (1922: XXVIII), destacando a sua «enorme influencia renovadora (...) en la forma y en la esencia de nuestra estética».

Castro é assim elogiado pela sua propensão renovadora, filiada na vocação internacionalista da sua poesia. Andrés González-Blanco (1928: 30) salientaria por isso que «*Horas* paru en 1901 est d'un ultra modernisme déconcertant; des poésies comme *Vaso de eleição* et *Pelas landes, à noite*, se détachent nettement par l'audace de la rime, de la métrique et même du lexique, et surtout par ce caprice archaïque et médiéval intitulé *Dona Briolanja*.» Ángel Guerra (fevereiro de 1904: 136), no artigo de *Helios*, destaca nesta linha o escândalo suscitado por Castro – «¡Qué escándalo! Esta literatura moderna es indecente» –, sublinhando que o português é «el más gallardo de los poetas lusitanos que alcanzan celebridad europea».

Veja-se também, novamente, Carmen de Burgos, a qual, a propósito do tópico da ruptura iniciada pelo português, comenta no mesmo sentido o escândalo suscitado pela publicação de *Oaristos* e *Horas*:

Eugenio de Castro es, a la poesía moderna de Portugal, lo que Eça de Queiroz es a la prosa: el renovador. Su espíritu, ansioso de lo nuevo, se abre y se despliega entre la corriente de nuevas formas estéticas. Se injerta todo lo moderno, y con escándalo de las gentes de su tiempo, se afilia al Simbolismo, rompe la tradición de sus mayores, se lanza denodado contra el círculo de nacionalismo, lo salva y despliega las galas de su poesía universalista (Burgos 1921: 40).

Colombine cita também Ramón Gómez de la Serna, que destaca a resiliência desta atitude disruptiva em Eugénio de Castro: «No obstante las blanduras y amistades clásicas para que renuncie a sus simbolismos y a sus excesos líricos, Eugenio de Castro persistió en su amor

por esa labor del microscopio sobre el mundo destelloso y minucioso de su bizantinismo» (idem: 45).

Comentário semelhante é o de Enrique Díez-Canedo (9 de março de 1922: 8) em *El Sol*: «Eugenio de Castro hubo de sostener en su patria las lides que esperan a todo innovador en literatura.» E na introdução a *Eugénio de Castro. Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (Cervantes 1922: 7), podemos ler que o português «Fue un precoz, un verdadero y genuino precoz, como Ovidio, como nuestro Rubén Darío», já que

rompió rasgadamente con la tradición clásica y con todas las formas académicas y se entregó a propagar decididamente la nueva retórica y la nueva métrica que ya andaban imperantes en Francia. *Oaristos* (1890), así como *Horas* (1891), son libros de renunciación a lo antiguo y entrada definitiva en el mundo moderno de las letras (idem: 11).

Em crítica à tradução de González Olmedilla de *Oaristos* e *Horas*, a 22 de abril de 1922, o madrilenho *España* haveria de destacar justamente o caráter revolucionário dessas primeiras obras simbolistas do português, afirmando que

Ambas significan hoy un punto de partida. Ese momento audaz en que descubridores o artistas se lanzan a la aventura de explorar nuevas tierras (...) En su época, *Oaristos* fue el libro revolucionario que trataba de imponer (y al cabo impuso) las normas literarias de moda en Francia, en la poética portuguesa. (...) Vive y ocupa su puesto en la historia literaria de Portugal» (A. E. 1922: 13).

É, pois, no contexto deste afã renovador e cosmopolita que Castro entra nas letras hispânicas, surgindo como seu precursor pela precocidade da rutura formal encetada com *Oaristos*, em 1890, sendo por isso empregue na disputa entre as tendências que visavam os novos rumos internacionais sob égide francófona e aquelas outras de propensão nacionalista.

*

É pela mão de Darío, conforme observámos já tantas vezes associado ao português pela crítica coeva, que essa precocidade *novista* de Castro é originalmente celebrada no contexto hispânico, sob tutela ibero-americana, em cujo horizonte se ensaiava semelhante movimento, como testemunhara a publicação, em 1888, de *Azul...*, e as derivas experienciadas por nomes como José Martí, José Asunción Silva, José Santos Chocano ou Manuel Gutiérrez Nájera. Rubén Darío (1896a: 229-230), em particular, em *Los raros*, como vimos, haveria de celebrar a liderança de Castro na renovação poética peninsular, sublinhando o seu exotismo formal e temático:

Eugenio de Castro, bizarro y mágico Vasco da Gama de la lira, vuelve de sus incursiones a un Oriente de ensueño, de sus expediciones a los fantásticos imperios, a países del pasado, lleno de riquezas, dueño de raras piedras preciosas, conquistador y agonauta, vestido de suntuosos paramentos e impregnado de exóticos perfumes (idem: 230-231),

considerando-o «uno de los más exquisitos artistas con que hoy cuenta la moderna literatura europea» (idem: 238) e destacando sugestivamente a sua especialização técnica, signo característico da modernidade: «la literatura es sólo para los literatos, como las matemáticas son sólo para los matemáticos y la química para los químicos. En arte sólo valen las opiniones de conciencia, y para tener una concienzuda opinión artística, es necesario ser un artista». (idem: 240).

Não surpreende, por isso, que encontremos nas palavras do nicaraguense ecos notórios da atitude polémica do português, quando, referindo-se ao Simbolismo, afirma, em prólogo a *Los raros*, que «Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente”» (idem: V), com certo narcisismo ético e denunciativo bem identificável com o trajeto de Eugénio de Castro. Do mesmo modo, não surpreende, portanto, que Fernando Guimarães (1990: 49) identifique uma comum propensão rubeniana e castriana rumo à quebra do isossilabismo, através do peculiar tratamento do octossílabo ou do decassílabo, conforme notara aliás já Fernández Molina (1982: 14), em introdução à *Antología de la poesia modernista*, quando afirma, como vimos, que «Los dodecasílabos de “Era un aire suave” están inspirados en el poeta portugués Eugénio de Castro».

Vimos também já como é na inovação técnica ao nível do tratamento rítmico do verso que se centra Max Henríquez Ureña (1954: 100-101), o qual afirma que:

Con la influencia de Eugenio de Castro se inicia el metrolibrismo en los poetas de la América española, empezando por Ricardo Jaimes Freyre. En la América encontraron eco, además, la flexibilidad y la música de sus ritmos. Sin que pueda señalarse en ello un propósito deliberado de imitación (a Castro no se le imitaba, aunque se seguían sus orientaciones en punto de forma), hay versos de Darío que tienen el mismo sentido musical que hay en otros del poeta portugués.

Neste horizonte, também não espanta que Díez-Canedo (9 de março de 1922: 3) sublinhasse sagazmente a dedicatória, por parte Darío, do poema «El reino interior», de *Prosas profanas y otros poemas*, a Castro, significativamente publicado no mesmo ano de *Los raros* (1897), na ressaca da conferência sobre Castro dada no Ateneo de Buenos Aires.¹⁹⁵ Parecem ganhar, neste contexto, outra ressonância as palavras de García Morejón (1971: 398), quando afirma que «Castro llegó a influir sobre el mismo Darío a través de las *Horas*», pois repara Díez-

¹⁹⁵ Do impacto geracional do poema de Darío dá bem conta o facto de Manuel Machado ter intitulado uma secção de *Alma* (1902) com esse mesmo título.

Canedo que há versos de Darío, no mencionado poema dedicado ao português, que «tienen algo de la música y algo de la imaginería peculiar de Eugenio de Castro», referindo-se em particular às passagens que cantam

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña...

Y las manos liliales agita, como infanta real
en los balcones del palacio paterno...

Ora bem, convém agora recordar que a posição do mencionado poema no fim de *Prosas profanas y otros poemas*, livro que assenta de pleno o *modernismo* em língua espanhola, com a sua orientação estetista, a sua defesa do aristocracismo poético, os seus referentes exóticos e cosmopolitas, o seu ímpeto renovador, assim como a referida dedicatória ao português, podem indiciar que o mesmo foi escrito por altura da referida conferência pronunciada por Rubén Darío no Ateneo de Buenos Aires, a ele dedicada, conferência essa publicada em *Los raros*, precisamente a encerrar o volume. Daqui se depreende uma possível influência direta de Eugénio de Castro na composição do poema rubeniano. Cabe recordar que, no texto de *Los raros*, Darío menciona ter ficado deslumbrado com um poema do português que lera no *Mercure de France*. Ora, à data, o único poema de Castro publicado nessa publicação fora «Hermafrodita», de *Salomé e outros poemas* (1894), pelo que, a haver uma tal influência, beberia possivelmente aqui.

Para prová-la, e como bem nota Fein (1967), importa recordar que o poema de Rubén Darío (1896a: 165-174), que se tem associado a uma inspiração verlainiana, e em contraste com a ausência de figuras femininas no poema do francês, apresenta uma infanta marcada por uma condição dual que alguns críticos associaram aos quadros de Boticelli ou a poemas de Richepin ou Samain, sendo que, no entanto, essa infanta, que no texto rubeniano surge como projeção da alma do poeta, essa «alma frágil» que abre o poema, está ausente do texto verlainiano, cuja ausência de figuras femininas contrasta notavelmente com o *reino* descrito e definido como «pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas». Cabe sublinhar precisamente que esse reino fantasioso, com castelos e torres de pedra, em luxuriante selva e epítetos de colorismo intenso, como a terra cor-de-rosa ou o azul-celeste, é na verdade *interior*, servindo de alegoria a «Mi alma frágil», relevando uma dualidade interior conflituante figurada por sete brancas donzelas «con graciosos gestos en esas líneas puras» e sete diabólicos mancebos. Trata-se, pois, como sintetizou Valle-Castillo (2016: XCV) de um «Reino interior que configura a la humanidad, al hombre, en el que se abraza el bien y el mal, lo infernal y celestial, el fuego rojo y los velos blancos, las virtudes y los vicios, de tal manera que este poema representa o imagina la interioridad humana, alma y cuerpo, espíritu y materia, reino interior.»

Ora uma ninfa, precisamente, estará na base do poema de Eugénio de Castro. Além disso, importa sublinhar que o poema de Rubén Darío apresenta um traço singular, um conflito final e irresoluto, em alegoria à mencionada dualidade interior conflituante:

Y en sueños dice: ¡Oh dulces delicias de los cielos!
¡Oh tierra sonresada que acarició mis ojos!
- ¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
- ¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!

Pois bem: essa dualidade ou simultaneidade paradoxal na alma do poeta, de que, sublinhamos, a infanta é projeção –

Oh, que hay en ti, alma mía?
Oh, que hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?

–, responde exatamente ao tema de «Hermafrodita». Seguindo, com mutações, a versão de Ovídio, o poema de Eugénio de Castro (1929, III: 74-77) representa, como notou Fein, a mesma dualidade através da mesma disjunção entre masculino e feminino, associando uma dimensão apetitiva e tanática – que bem combina com a imagem dos «brazos rojos» do poema de Darío – ao masculino, ao passo que o feminino se associa à docilidade, em conformidade com os «blancos velos» das princesas rubenianas:

De Hermes e de Afrodite o filho esbelto e amado,
De Salamcis oscula o corpo melodioso,
E a ninfa treme e enleia o moço deslumbrado,
Com um prazer que chega a ser doloroso.
Ela dócil, a arfar, como ao vento as searas...
Ele forte a arquejar, como com cio um touro.

Notemos que, no poema português, encontráramos já a mesma dúplice ideia de envolvimento associada ao feminino – que nos versos de Darío se materializa em «¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!», ao passo que em Castro se expressa através de «O cabelo da ninfa inunda as duas caras» – e de violência masculina, que o nicaraguense apresenta através daquele «Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos» e que no português surge em «Ele forte, a arquejar, como, com cio, um touro...». Adiante, a justaposição tonal é caucionada, já que, em contraste com as coxas «rijas, de atleta» do masculino, Castro menciona as coxas «brancas, de luar» da ninfa.

Ora o desenvolvimento do poema castriano leva a que

Num doido frenesi, entrar parecem qu'rer
Ela no corpo dele, ele no corpo dela!
Choram, gemem, dão ais ... e no auge do prazer,
Começam a gritar para o céu que se estrela:
- Ó Deuses! atendei esta súplica ardente
Se é verdade que ouvis as vozes que vos chamam,

Os nossos corações, fundi-os num somente,
Fundu num corpo só nossos corpos que se amam!,

prece essa a que Zeus obedece, fundindo-os numa identidade única, Hermafrodita, que, em vez de aquietar, agudiza esse contraste, representando a mesma dualidade do reino interior rubeniano, com similar desfecho fatal:

A boca feminil abre-se doida, ansiosa
Por belos deuses nus, mas sem os encontrar;
E os braços, procurando uma cintura airosa
Abrem-se, mas em vão! dão abraços no ar!
Pede o seio lírio beijos de gladiador,
Pede a fronte viril, de mil virgens os beijos;
E assim, no mesmo corpo, em ímpetos de amor,
Debatem-se, febris, dois desiguais desejos.
São dois leões rivais presos na mesma cova!
Rugem, brandem punhais, corre o sangue escarlate!
E o corpo (árvore e flor!), que o infortúnio corcova,
Estremece, ao estremecer desse rubro combate!

Mais premente se revela esta semelhança se observarmos a conclusão do poema do português, que aponta explicitamente, como fará «El reino interior», para essa interioridade, para uma dualidade que habita a alma do poeta:

Sem poder sofrer mais desespero tamanho,
Hermafrodita um dia enfim, crispando as mãos,
Enforcou-se e morreu, mas do seu corpo estranho
Saíram, sempre hostis, os dois feros irmãos.
Chovia ... E procurando uma guarida calma,
Que os livrasse da chuva, uma torre ou uma gruta,
Viram minh'alma aberta, entraram na minh'alma,
E na minh'alma estão continuando a luta!

Faz-se, pois, bastante razoável a afirmação de Fein (1967: 364), segundo a qual «Sin duda Darío recordaba inconscientemente el poema de Castro cuando escribía la conclusión de “El reino interior”», confirmando a predileção rubeniana pela mitologia grega,

cuyos personajes híbridos, más allá de poblar su imaginaria verbal, entran en sus poemas como criaturas apasionadas, contradictoras y feroces, que provienen de la concupiscencia de los dioses siempre ansiosos de ayuntarse con mortales, y cuyo inventario mayor lo encuentra en *Las metamorfosis* de Ovidio,

hipótese que ganha ainda mais relevo se recordarmos que, em «Hermafrodita», surge a expressão «manos líliais», abundante nos versos do português, e que Darío repete em «El reino interior», ou que, mais tarde, em «Otro decir» (1901), este associa explicitamente duas figuras castrianas, Belkiss e, precisamente, Hermafrodita, à força destrutiva da pulsão erótica:

Un camarín te decoro
donde sabrás la lección
que dio a Angélica Medoro
y a Belkiss dio Salomón;
arderá mi sangre loca,
y en el vaso de tu boca
te sorberé el corazón.
Luz de sueño, flor de mito,
tu admirable cuerpo canta
la gracia de Hermafrodito
con lo aéreo de Atalanta (1915: 144)

Cabe ainda recordar que o tema do hermafroditismo, que José Carlos Seabra Pereira (1989/90) observa ser próprio da época, como apologia de um caráter não-natural e de exceção à Huysmans, face a um generalizado sentido de decadência, surge também no poema «Satyrion» que Buendía publica no número 5 de novembro de 1922 da *Contemporânea*. Nesse poema surge um Sátiro, filho justamente de Zeus e Vénus, que se afirma a um tempo «femenino y grácil» e masculino, «potente como Júpiter» que «en mi carne inmortal púsome acero», com uma mesma tónica sensual:

Mis miembros tiemblan ante el sol que arde,
mi boca tiembla cuando la caricia
de la brisa penetra mi ancho pecho (Buendía novembro de 1922: 62).

É sugestivo o facto de este poema ter sido publicado numa revista portuguesa e na ressaca do interesse de Rogelio Buendía por Eugénio de Castro, que em anos imediatamente anteriores traduzira para a revista *Grecia*, como vimos, e a quem dedicara um capítulo do seu *Lusitania*. Mais direta ou indiretamente influenciado pelo mencionado poema do português, certo é que o inscreve numa tradição temática de que é Darío pioneiro em contexto hispânico e que encontra em Castro referente central.

8.1.1. O CULTO DO NOVO E DA AUTORIA

Os comentários críticos e relações que acabamos de analisar, e que dão conta da percepção hispânica da modernidade de Eugénio de Castro, justificando a sua ampla recepção, obrigam a repensar o valor sistémico do autor de *Oaristos*. Importa, por isso mesmo, detalhar o modo como a obra e ação do poeta português capitalizam uma apologia dessa modernidade, travada em torno do culto do novo e da autoria, de uma adoção de princípios polemistas e de uma consciência institucional do funcionamento do literário, bem como de uma abertura internacionalista, fatores que permeabilizaram, como vimos, a percepção hispânica da sua modernidade.

*

Como recorda Pimentel (2001: 30), o étimo latino *modernus*, documentado desde finais do século V, está intrinsecamente ligado a um duplo processo de situação temporal em rutura com o «antigo» e a uma identificação do sujeito que reconhece a sua pertença a essa situação opositiva. O substrato intrinsecamente disruptivo do conceito de modernidade resulta, com efeito, tanto de uma reconfiguração da temporalidade quanto de uma emergência da subjetividade. Nota o autor que ambos os processos têm como condição necessária a revolução operada na mentalidade histórica pelo cristianismo: por um lado, substitui-se a conceção do tempo circular, típica da antiguidade, pela conceção de um tempo linear, teleologicamente orientado, que pressupõe uma reflexividade atenta às descontinuidades e aos contrastes;¹⁹⁶ por outro lado, valorizando a dimensão individual do humano, a pessoa no seu progresso emancipatório, finalisticamente orientado, tendo a finitude como limite, o cristianismo criou igualmente as condições para a autonomização crítica e autocrítica do sujeito.

A consciência moderna que daqui deriva agudizar-se-á, assim, ao longo dos séculos, naqueles momentos em que, no Ocidente, se torna premente a evidência de se estar a viver uma nova época em oposição ou reformulação em relação a uma «antiguidade» objeto de crítica. Pimentel salienta, como momentos particularmente incisivos desta consciência, a formação do círculo de intelectuais de Carlos Magno e o renascimento do século XII, o Renascimento propriamente dito e a *Querelle* dos finais de Seiscentos e princípios de Setecentos, até arvorar na consolidação da razão crítica da Ilustração, a qual pressupôs o surgimento de uma época moderna marcada, justamente, de acordo com Octavio Paz (1990: 45-46), pelo abandono do tempo imóvel do cristianismo a favor de uma continuidade temporal aberta ao futuro.

A época moderna revela-se assim profundamente sensível ao princípio da mudança, de que a «superstição do novo» (cf. Compagnon 1990) é o sinal mais paradigmático. Como nota Pimentel, quando Octavio Paz (1990: 53) refere que «el tiempo humano cesa de girar en

¹⁹⁶ A propósito desta nova conceção temporal, destaca Pimentel (2001) estudos de Paz (1990: 46 e ss.), Le Goff (1984, 1984a) e Quinones (1985).

torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia», sublinha a revolução que essa consciência da historicidade pressupõe, e que está na base da contínua sede de inovação subjacente a uma «invenção» do sujeito autonomizado como núcleo crítico do conhecimento. Essa subjetivação origina uma proliferação de experiências e das suas representações, numa reconfiguração e reconstituição subjetivas do mundo que potenciam a convivência de uma série de verdades em disputa e a eleição do paradigma estético da originalidade como valor distintivo, potenciado ademais pela competitividade capitalista e pela massificação industrial.

O sujeito passa a ser esteio e produtor de sentido para um mundo entendido como imagem e representação, tal como veiculava esse Schopenhauer que, sugestivamente, Eugénio de Castro (1927, I: 130) afirmava ser «setecentas vezes superior a todos os Doutores da Igreja». Assim, a partir da modernidade a pessoa surge, parafraseando Nil Santiáñez (2002: 26), como protagonista do universo e da história, do que decorre – quando associamos essa dimensão crítica à nova conceção da temporalidade teleológica aberta e progressista – todo o conjunto de características referendadas por Giddens que resgatámos anteriormente, em particular a progressiva reflexividade e autorreflexividade do indivíduo e das várias áreas do conhecimento, a perda de autoridades canónicas, a afirmação da subjetividade, não apenas como valor epistemológico mas também ético, a liberalização estética e ideológica e a aceleração do tempo histórico.

O protagonismo do sujeito como agente da história produz outrossim uma espécie de ansiedade especificamente moderna, de acordo com Gumbrecht (1998b), que Buescu (2008: 467-472) evoca para dar conta do modo como o presente moderno surge atravessado de ambivalência, sendo a um tempo objeto de fascínio, como potência do futuro, e de suspeita, como ausente desse mesmo futuro, estando por conseguinte travado contraditoriamente entre o fantasma do novo e a sombra do antigo, conforme observou Lefebvre (1962). Este «caráter antipresente do presente» (Buescu 2008: 470), assente na nova consciência da temporalidade e do sujeito como agente histórico, justifica o caráter antimoderno da modernidade que vimos ser constitutiva da própria experiência da modernidade. É assim fácil compreender, como nota a autora, por que motivo considera Svetlana Boym (2001) que o par «tradicional/revolucionário» é estruturante para a compreensão da modernidade. E é também fácil compreender por que razão convivem nesta época tendências contraditórias nas literaturas hispânicas, numa pluralidade estética inaudita, entre tendências inovadoras e conservadoras, internacionalistas e nacionalistas, pluralidade essa recoberta, como vimos, pela receção hispânica do português.

Com efeito, a mudança impõe-se de tal modo como núcleo da relação do sujeito com o seu tempo que impõe uma nova tradição – a já mencionada tradição da ruptura cunhada por Octavio Paz (1990: 23). Na articulação entre as novas noções de temporalidade e subjetividade encontramos assim o fundamento da conceção de uma história humana construída e em processo, donde a inevitável sedução moderna pela «cultura do risco», seguindo palavras de Anthony Giddens (1990: 103) evocadas por Buescu, visando uma «colonização do futuro» a partir do presente, demanda que justifica a irrupção das diversas estéticas inovadoras, com os seus manifestos, programas e polémicas, em oposição não apenas ao velho, mas a todo o coevo de que visam dissociar-se de modo a conquistarem

um lugar na história, dando forma a uma pluralidade estética que é a tradução desta ansiedade moderna.

O *novo* é, pois, um valor estruturante da modernidade também na sua configuração estética, desde o Romantismo na sua relação com o Iluminismo. Vimos já como esse é um princípio fundamental para a definição da «tradição da ruptura», de acordo com a teoria de Paz, mas está também presente em autores como Poggioli (1964), que o associa explicitamente ao surgimento dos «movimentos» e em particular ao substrato vanguardista da modernidade estética, ou de Harold Bloom (1991), em torno do qual estrutura a sua tese acerca da angústia da influência. A modernidade estética não é, pois, naturalmente, como a partir deles conclui Pimentel (2001: 33), imune à crise do sujeito transcendental consubstanciada por todos os pensadores da suspeita, desde Darwin a Marx, de Nietzsche a Freud. Recordo o autor que a *invenção* da subjetividade a que nos reportámos, com o relativismo da percepção e do conhecimento que se lhe associa, alimentará também uma liberdade criativa que, radicalizando os pressupostos antropocêntricos do idealismo kantiano, nimba o poeta de um poder que, transcendendo a imitação clássica, o dota de inventividade. Assim, «no dealbar do século XIX, ser artista é ser autor na plena acepção da palavra – alguém dotado da capacidade de inventar novos mundos» (Pimentel 2001: 115-6).

*

O culto da autoria origina-se nesta consciência crítica, plasmada numa atenção ao estilo, à marca autoral projetada na rutura linguística na relação tanto com a língua *bárbara* do cidadão comum, produto da normalização convencionada e repudiada como sinal da decadência dos tempos modernos, típica da propensão crítica da modernidade estética, como com a tradição literária, entendida como limitante. Não surpreende, por isso, que Eugénio de Castro tenha sido celebrado, pelos seus leitores e tradutores hispânicos, como arauto de originalidade, conforme vimos.

Também não por acaso, num artigo publicado em *Nuestro Tiempo*, Andrés González-Blanco (1907: 322) encontrava neste ponto o cerne do modernismo, esse «conglomerado de tendencias opuestas, de ideologías contradictorias y de procedimientos absolutamente distintos, que sólo tienen de común una cosa: la propensión a las innovaciones del lenguaje». Nil Santiáñez (2002: 94) mostrou já como a crítica da época era sensível ao formalismo, ao desejo de independência autoral, individualismo e revolucionarismo estéticos, fatores que justamente ditaram o interesse hispânico pela obra do português. Desse substrato disruptivo resulta outrossim a variedade de tendências concomitantes do modernismo, sob o signo do que frequentemente se apelidou de «anarquismo literário». Vimos como Castro foi apelidado, entre os seus leitores hispânicos, de *modernista*, *decadentista* ou *simbolista*, mas também de *clássico* e *parnasiano*. Essa conceção plural revela-se, por exemplo, na resposta de Manuel Machado (março de 1907: 337) ao inquérito de *El Nuevo Mercurio*:

No de modernistas sino de modernos hay aquí una porción de escritores que a mi entender no tiene otra cosa de común que el no parecerse para nada los unos a los otros. El carácter, pues, de nuestra actualidad literaria es la anarquía, el individualismo absoluto.

Todos, sí, han roto con las normas de la retórica vieja, pero influido cada uno por tendencias distintas (...) siguen sendas completamente diferentes sin haber creado escuela (...) y lo que es más, abominando de toda escuela artística.

Justamente este vetor disruptivo da modernidade estética fará com que Machado recuse a conceção do modernismo como escola, afirmando, em *La guerra literaria*, que se trata antes do «finiquito y acabamento de todas ellas» (Machado 1913: 113).¹⁹⁷ E nesta linha se inscrevem outros comentários resgatados por Nil Santiáñez, como o de J. Suárez de Figueroa, em 1907, afirmando que o *modernismo* «es la libertad de expresión del pensamiento», y que por eso «no tiene reglas», rompendo com «los metros que para nada valen, sino para encerrar al poeta en estrecho círculo» (Suárez de Figueroa 1907: 403), ou Valle-Inclán (1980b: 115), o qual enfatiza o anseio de originalidade, a propensão para a atenção ao trabalho formal como sinal de um espírito de rebelião, vendo o poeta modernista como «el que inquieta», e destacando os seus elementos destrutivos, revolucionários e regeneradores subordinados a «un vivo anhelo de personalidad» (Valle-Inclán 1980a: 191), donde resulta que «los modos de expresión son infinitos» (Valle-Inclán 1980b: 115-116).¹⁹⁸ É esta também a leitura que Hatherly (1979: 16-17) tem dos nossos Simbolismo e Modernismo, afirmando que é a partir deles que a escrita literária «se volta mais do que nunca, e até criadoramente, contra si própria», recordando o modo como, em contexto semelhante, Barthes descrevia Mallarmé como «espécie de Hamlet da escrita» e a poesia moderna como um contínuo «assassínio da linguagem». O que está em causa, para o escritor moderno inscrito na nova temporalidade como sujeito aberto ao futuro, é, assim, essa procura de uma expressão nova como modo de aceder a esse futuro (cf. também Ramón Jiménez 1999: 80).

São traços próprios de uma época frequentada por autores conscientes da temporalidade e da sua subjetividade criativa, conforme dissemos, em consonância com a crise do carácter representacional da linguagem que desemboca frequentemente numa arte «desumanizada», como lhe chamou Ortega y Gasset (1925), tendencialmente espessa, obscura, críptica, o hermetismo, barroquismo ou artificialismo tantas vezes acusados em Eugénio de Castro, conforme vimos, e que ditaram afinal o fascínio que exerceu junto dos seus mediadores hispânicos. Trata-se ainda de um tratamento romântico, isto é, crítico, da modernidade industrial e sociológica, pelo que é necessário compreender que esta obscuridade e posicionamento críptico «não são exibicionismo gratuito mas negatividade e crítica da reificação das linguagens na sociedade de massa» (Silvestre 2008: 474), informando uma «cultura da negação» fomentada através do cultivo de uma linguagem

¹⁹⁷ Sobre o papel paradigmático de Manuel Machado na definição da modernidade estética espanhola, veja-se Alarcón Sierra (2008).

¹⁹⁸ A propósito desta febre de estilo de Valle-Inclán, vejam-se os estudos de Alberca e González (2002) e Milner Garlitz (2007).

sujeita a um processo de desfamiliarização, empregando termos formalistas, a tender, portanto, para um crescente hermetismo (cf. Pimentel 2001: 25). Como nota Pimentel, a crise da representação que assinala a transição, de acordo com Foucault, da idade clássica para a idade da história, reconduzindo a linguagem ao puro estatuto de objeto, faz da literatura moderna um modo compensatório de gerar «uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser “literária”, isto é, liberta das grelhas da representação». Surge a propensão para uma linguagem dissonante, *rara*, contra as palavras da tribo, como conhecemos da empresa levada a cabo por Castro a este nível, a que os seus leitores hispânicos foram, como vimos, sensíveis, e tal como defendia explicitamente um deles, Amado Nervo (1980: 99-102),¹⁹⁹ vincando o estranhamento, a diferença constitutiva do literário.

O paradigma do estilo e da autoria está assim estreitamente relacionado com a proliferação de tendências, muitas das quais contraditórias, no desenrolar da modernidade, traduzindo a vontade de singularização autoral decorrente da consciencialização da historicidade do moderno. A dita proliferação, que fez derivar em sentidos frequentemente antagónicos a receção hispânica de Eugénio de Castro, testemunha que a mera oposição antigos/modernos está longe de compreender o dissídio permanente do poeta moderno (Jauss 1978: 195). Se a inovação e se a mudança são condições para a afirmação histórica do sujeito, a sede renovadora faz-se permanente, donde a contínua propensão disruptiva, donde a heterogeneidade das obras individuais, de que Castro é também ele paradigmático, tanto pelo perfil da sua poesia como pelas diferentes reações que suscitou, e donde o surgimento, como salientou Pimentel (2001: 36), e afinal, de um outro par opositivo – moderno/moderno –, sintoma de que «a nova produção artística cria a necessidade de se definir e contestar a partir de si mesma».

Nesta linha se inscrevem palavras de Eduardo L. Chávarri (1980: 94), o qual, definindo o modernismo, realça justamente o desejo de «obtener las nuevas formas de arte no encontradas todavía por nuestra civilización», sublinhando que não há um modo artístico peculiar da modernidade, mas uma procura da expressão diferenciante, a procura de um estilo (idem: 93). Em sentido semelhante se pronunciava C. A. Torres, destacando a variedade aglutinada pelo modernismo como resultando da demanda de «independencia intelectual» (Torres 1907: 509) que implica a «flexibilidad» estética, como ressonância da «variedad de líneas» da alma moderna (idem: 512). Tais comentários permitem a Nil Santiáñez (2002: 33) sublinhar que «la mezcla de tendencias en apariencia divergentes es frecuente en el siglo XIX, momento histórico en que los escritores, paulatinamente escindidos de la sociedad y de la tradición literaria, se lanzan por su cuenta a la búsqueda de una estética personal».²⁰⁰ Evocando a asserção de Paz (1990: 333-334) acerca da «heterogeneidade» como categoria fundamental da literatura moderna, o crítico espanhol afirma ser uma tal diversificação de estilos uma das estruturas de longa duração definidoras

¹⁹⁹ Ramiro de Maeztu (1907: 506-507) sintetiza bem esta propensão formalista, que «consiste en dedicar casi todo el esfuerzo mental al ensamblaje cuidadoso de las palabras, persiguiendo ya (...) el arabesco musical, ya sensaciones verbales de novedad, de exotismo o de refinamiento».

²⁰⁰ Castro é paradigmático desta realidade, pertencendo claramente à pluralização estética a que se refere Nil Santiáñez (2002: 33): «Si se observa la trayectoria literaria de los autores decimonónicos se advertirá en ella la sucesión y superposición de estilos variados. En mucha mayor medida que en los autores de siglos anteriores, los escritores del siglo XIX se distinguen por tener una obra «dividida» en etapas o estilos.»

da modernidade, sublinhando que a mesma não deve ser interpretada linearmente – com os equívocos que, como vimos, tal leitura acarreta –, mas como uma simultaneidade que leva a contaminações diversas, a uma ambiguidade de fundo entre os que afirma serem os dois polos fulcrais de um amplo espectro de possibilidades, desde vogas tendencialmente realistas a vogas tendencialmente modernistas (idem: 74-75). A permeabilidade das obras a elementos oriundos de forças contraditórias, a transitividade entre distintos elementos, a concomitância de traços contrários no mesmo autor e no mesmo quadro histórico, é explícita em Eugénio de Castro, como veremos, e justifica a diversidade da sua receção hispânica, traduzindo uma propensão para o sincretismo artístico e para a coexistência simultânea de uma grande multiplicidade de estilos e movimentos.²⁰¹

*

Naturalmente, o escritor não é impermeável aos princípios que regem a modernidade civilizacional, deles fazendo igualmente eco. Embora vejamos mais adiante que adotará uma relação crítica com aquela, é evidente a sua ambígua coparticipação dos seus fatores determinantes, em particular da sua secularização e subjetivação, que promove uma segmentação das várias esferas da ação humana e um relativismo valorativo de fundo, bem como da inserção nas estruturas próprias da economia capitalista e das novas relações espaciotemporais derivadas do incremento dos meios de transporte e de comunicação, as quais promovem a mobilidade espacial e social dos cidadãos e uma tendência globalizadora, traços identificados, como vimos, por Anthony Giddens. A afirmação da especialização do literário, a profissionalização do escritor e a sua presença ativa na construção de uma valoração da sua figura em disputa direta com outros campos – de que se destaca com evidência o científico –, testemunhada pela proliferação da sua participação na imprensa, pelas suas práticas de vanguarda de pendor polemista e revolucionário em torno do culto da originalidade e do novo, de um discurso progressista, a sua deliberada contribuição para a construção e desconstrução da instituição literária na nova ordem produtiva e para a sua inserção histórica na mesma, frequentemente cimentada através de práticas disruptivas que favorecem a afirmação autoral em face do mundo coevo, mas também da elaboração de redes de relações entre pares afim de uma república das letras de pendor internacionalista – eis alguns elementos que dão conta de como, sob uma retórica crítica do seu tempo, o artista vive na verdade em estreita dependência de uma ótica que depende simultaneamente da capitalização simbólica e material do mundo moderno, de acordo com os novos paradigmas capitalistas, especializantes e seculares, subjetivistas e burgueses, e da concomitante propensão para a globalização e alargamento das relações em contexto internacional.

²⁰¹ Sobre esse caráter sintético se expressou Seabra Pereira (1989-1990), identificando os traços afinal vários que povoam o nosso Simbolismo, acolhendo a metamorfose de vetores românticos (imaginação, absoluto); realistas e parnasianos (vigilância do processo de composição textual, autotelismo dos valores estéticos, anticonfessionalismo); decadentistas (sugestão, musicalidade, sinestesia, anti-discursividade); integrando novos vetores: natureza gnóstica, transracional, da arte e da poesia, esoterismo da unidade primordial, da Ordem primigénia, remanescente na vida subliminar e analógica dos seres, estruturação musical do texto.

Todos estes elementos atravessam tanto a obra quanto a receção hispânica de Eugénio de Castro. Importa por isso reforçar a determinação, como vetor estruturante da modernidade estética, da confluência da mesma com aquele conjunto de processos que Habermas (1990: 12) associou à modernização do mundo, desde a formação do capital ao desenvolvimento das forças produtivas de trabalho e à secularização de valores e normas, no que se desenha a já referendada ambiguidade de fundo da modernidade estética, que resulta na paradoxal condição romântico-iluminista da mesma. Efetivamente, como recorda Nil Santiáñez (2002: 32), quando Coleridge (1983: 5) diagnosticava uma vulgarização da crítica – «And now, finally, all men being supposed able to read, and all readers able to judge, the multitudinous Public, shaped into personal unity by the magic of abstraction, sits nominal despot on the throne of criticism» –, sublinhava a nova dependência estética de um paradigma regido pela mercantilização e subjetividade radicais no contexto da nova temporalidade linear, crítica e progressista que subjaz à entrada da obra literária nos mecanismos da economia de mercado, através, concretamente, do centramento da ação no valor original, singular, subordinado afinal ao valor de troca mercantil da sociedade burguesa.

Desta nova condição decorre tanto a apologia moderna da autoria, hipóstase da subjetivização geral da vida, como vimos (cf. Nil Santiáñez 2002: 31), quanto o culto da originalidade e do novo como condição da possibilidade da obra literária moderna (idem: 71) que consolida aquela tradição da rutura, e que se torna autêntico requisito profissional, quer seja tendo em vista a celebridade literária ou a vontade de se associar à renovação da literatura, pela via da originalidade ou da singularidade, quer seja tendo no seu horizonte o ensejo de despertar a atenção pública e aceder desse modo com vantagem ao mercado literário. É nesse sentido que Nil Santiáñez sublinha a nova relação estabelecida entre escritor, obra e mercado literário, centrada no «poderoso prestigio de lo nuevo y original», de que os referendados comentários hispânicos à obra e figura de Castro são exemplares, e que, a par do desaparecimento moderno da autoridade canónica da tradição e do novo papel atribuído ao indivíduo, desencadeou a pluralidade e o sincretismo de tendências da literatura moderna:

La obligación de ser original, nacida en el romanticismo, no es una decisión inspirada en simples razones existenciales (i. e. construir un yo diferente del de los demás). La originalidad surge en un momento histórico en el cual las leyes del mercado exigen de todo productor un producto nuevo para que éste sea vendible (idem: 48).

Neste horizonte, o crítico espanhol compreende a defesa da rebeldia estética no contexto específico do modernismo (idem: 113) como sendo afim de um desejo de integração no mercado literário e, como tal, partícipe do movimento moderno em sentido amplo. É nesse sentido que evoca Ernesto Bark (1901: 5), que em *Modernismo* (1901) se refere ao mesmo como «protesta de los jóvenes contra los viejos, del espíritu contra la forma, del progreso contra la reacción», alinhando afinal os seus princípios em conformidade com os que dão o tom da época, subsumindo tanto a lógica do revolucionarismo quanto do regeneracionismo à mesma propensão progressista: «Los desastres coloniales no han creado este anhelo de salir del marasmo, sólo han dado mayor empuje a las tendencias

reformistas extendiendo su acción a la literatura y a las anchas esferas sociales y haciendo de una corriente literaria (...) un movimiento ampliamente nacional». Assim, o regeneracionismo, a partir do qual vários modernistas pretendiam criticar a propensão esteticista dos movimentos renovadores, participa da mesma intenção de «elevar la cultura general de la nación española al nivel de los países cultos modernizando su vida sobre la base de la enseñanza (...) reformando profundamente los Institutos y las Universidades», ao passo que o centramento daquelaoutros na renovação da linguagem em arte representa, na mesma linha, uma hipóstase do progressismo histórico. Longe de entender o modernismo como forma puramente esteticista, demitida das preocupações sociais e políticas, Bark vincula, pois, as novas formas expressivas à modernização e ao progresso social: «el lenguaje se adapta al progreso, ensanchándose y simplificándose, pero sirve también de su parte para vigorizar el desarrollo progresivo de las ideas de un pueblo» (idem: 25).

É aqui que entronca igualmente o papel afinal latamente moderno da defesa do experimentalismo e *novismo* formais, demandados por Castro em *Oaristos* e *Horas*, feita curiosamente sob a retórica da recusa do *vulgo*, sintoma da moderna urgência de singularização autoral e de afirmação institucional, e é também neste horizonte que Unamuno acusa, conforme demonstrou Álvarez Castro (2005: 35-74), a formação de uma classe de artistas, a que chama «aristocracias del arte», afinal diretamente dependente da essência do sistema burguês-capitalista por ela criticada. Em «Guillermo Morris», artigo de 1896, por exemplo, afirma o bilbaíno que «El mal mayor que corroe hoy a las bellas artes todas es que padecen bajo el mismo proceso capitalístico que la industria y la producción toda» (Unamuno 1966, VIII: 687). O que Unamuno denuncia é que a autonomização e especialização literária – o *literatismo*, nas suas palavras –, embora entroncando na dimensão crítica da modernidade estética e tendo precisamente como antecedente as práticas de consciência institucional de formação e autonomização de um campo literário que ancora na estética romântica e nos seus pressupostos sócio-institucionais, estudados entre nós por Buescu (2001b: 13-30), é, afinal, concomitante e paradoxalmente, partícipe da mesma reificação da noção de valor (económico ou social) que assedia a sociedade moderna:

Conocido es de todos el proceso mediante el cual sobrevino la diferenciación del artista (...) Ha ido estableciéndose gradualmente la especialización artística y el que el artista viva de la profesión de su arte y con ello ha venido todo eso del sacerdocio del arte y el del «arte por el arte», expresiones que se dan a sentidos tan diversos, y en el fondo, tan groseramente económicos no pocos de ellos (Unamuno 1898b: 11-12).

E é por isso que os artistas novos «no buscan lo grande, lo verdaderamente hermoso, sino lo raro; en literatura y en arte, el valor de cambio ha matado al valor intrínseco» (Unamuno 1966, VIII: 575), inscrevendo a sua ação estética num princípio de originalidade, grafada por Castro em maiúsculas no prefácio a *Oaristos*, que, de acordo com o ensejo de triunfar numa história conscientemente factível, repercute afinal o princípio valorativo da economia

capitalista e burguesa que, sob retórica aristocratizante, aparentemente desdenham, convertendo-se, nas acérrimas palavras de Unamuno, em «artistas escravos».

Assim, e recordando com Bourdieu (1996: 58-59) que os autores, tencionando afirmar-se neste marco moderno capitalista, devem «get themselves known and recognized (‘make a name for themselves’), by endeavoring to impose new modes of thought and expression», confirma-se como as práticas inovadoras e disruptivas então em voga servem a construção da autoria.²⁰² Não surpreende por isso que Mainer (2010b) pudesse identificar diversos sintomas dessa inserção modernista num discurso público afinal sob égide publicitária, com particular atenção à reação e criação de um público²⁰³ e a uma profissionalização do literato de que é sintomática a afirmação do ofício de crítico (cf. idem: 147), destacando nomes marcantes como Gómez de Baquero e Díez-Canedo, que com Castro mantêm relação, como vimos. Mainer dedica por isso um longo capítulo da sua *Historia* ao «negócio das letras» (idem: 165-201), no qual destaca a relação do escritor com a imprensa como cenário dessa profissionalização,²⁰⁴ numa curiosa paradoxalidade:

Quienes escribían en los diarios se quejaban de lo que su trabajo tenía de esclavitud, de obligada intranscendencia y, sobre todo, de efímera actualidad, sometido siempre a la noticia y a los intereses políticos y vigente por espacio de un solo día. Pero la prensa periódica no solamente les proporcionaba un medio de trabajo y el modo más común de “hacerse un nombre”, sino otras muchas cosas que configuraban la proyección pública de su profesión (idem: 165).

Uma tal paradoxalidade é ditada, afinal, pela ambiguidade da própria configuração da modernidade na sua dimensão simultaneamente pró e contramoderna. É o que esclarece também Alarcón Sierra (2000: 18):

La cultura moderna era parte de la industria moderna, y el escritor ahora debía poner a la venta sus ideas en el mercado de bienes culturales si quería que éstas llegaran al ámbito público. De este modo, a la vez que critica orgulloso el periódico, el escritor hace de la necesidad virtud y utiliza esta tribuna no sólo como un esclavista medio de subsistencia, sino como una forma de incorporarse profesionalmente a la actividad

²⁰² Neste particular, recorda Mainer (2010b: 190-193) a preocupação, no tempo que nos ocupa, com a fixação de obras autorais em cuidadas edições reunidas em séries de volumes, a partir de Ramón del Valle-Inclán em 1912, que tocou outros autores como Villaespesa ou Manuel Machado, e de que Eugénio de Castro é também, uma vez mais, paradigmático, com as suas *Obras Poéticas* reunidas entre 1927 e 1944 pela Lumen, em cuidadas edições definitivas.

²⁰³ O mesmo Mainer (2010b: 43-47) ilustra a dita atenção com o teor das questões do inquérito organizado por Gómez Carrillo para *El Nuevo Mercurio*, em fevereiro de 1907: «1. ¿Cree usted que existe una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual y artística? 2. ¿Qué idea tiene usted de lo que se llama modernismo? 3. ¿Cuáles son, entre los modernistas, los que usted prefiere?. 4. En una palabra, ¿qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras?».

²⁰⁴ Sobre a profissionalização do escritor no seio do modernismo hispânico, veja-se o precursor trabalho de Ángel Rama (1970: 49-79), centrado na sua relação com o jornalismo.

literaria y de implicarse activamente en su tiempo y su sociedad; de fundar un nuevo lugar de enunciación; de analizar los hechos según su exclusivo punto de vista y de exponer sus ideas; de confirmar un público a la medida de sus necesidades, receptivo a su nueva forma de escritura; y, por último, de consolidarse como escritor y conseguir legitimidad en el campo social y literario.²⁰⁵

Apreciações judicativas à parte, certo é que as palavras de Unamuno, tal como nota Álvarez Castro (2005: 35-74), assinalam esta imbrincada interconexão entre a dimensão crítica da modernidade estética e a sua ambígua coparticipação da modernidade industrial e capitalista, aliás patente numa carta que Luis Berisso envia ao português, de teor expressamente comercial:

¡Lástima que el público sea tan apático para con estas joyas de arte! A Rubén Darío, que es el más conocido de los poetas jóvenes de América, le ha quedado más de la mitad de su edición de *Prosas Profanas* que era de 500 ejemplares. Leopoldo Lugones ha vendido 80 ejemplares de *Las Montañas del Oro*. De *Belkiss*, que tanto se ha hablado [sic], se han vendido hasta ahora, alrededor de 100 ejemplares (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 119).

Entendê-las-emos melhor se articularmos os preceitos vanguardistas que lhe subjazem numa ótica que não se esgota numa abordagem textualista, e compreendermos a intervenção do autor moderno na esfera pública em sentido mais lato, tendo por fito o seu triunfo com práticas que dão afinal conta da sua consciência da institucionalização do literário, donde o seu posicionamento no campo literário através de mecanismos de engendramento de um capital cultural e simbólico.²⁰⁶

*

Veremos em seguida como Eugénio de Castro foi particularmente sagaz neste domínio, donde o inusitado alcance hispânico da sua obra e, sobretudo, da sua fama. Para o compreendermos, importa recordar agora que o autor moderno tem, assim, como horizonte, a canonização da sua obra e figura, o que passa tanto por uma ação histórica, isto é, historiável,²⁰⁷ de acordo com o princípio da ruptura e da singularidade estilística, do

²⁰⁵ A propósito da consciência institucional dos autores da modernidade hispânica e da sua inserção no contexto da indústria cultural, veja-se Rivera (1998) e González (2002: 211-228).

²⁰⁶ Acerca da problematização da literatura como instituição e como campo intelectual ou cultural (Bourdieu 1989), destacam-se entre nós os estudos de Aguiar e Silva (2005), Pereira (1992b), Pimentel (2001, 23 e ss.), Lopes (1994) e Reis (2001: 19-99).

²⁰⁷ A partir do século XIX, como observa justamente Pimentel (2001: 24), «além de se considerarem partícipes de uma tradição e de uma literatura genuínas, os escritores oitocentistas e novecentistas revelam, quase todos uma consciência muito apurada – com extensa repercussão nas suas obras e até nas suas vidas – da

polemismo e da autoria, e da criação de grupos destacados ou de um individualismo estético elevado a valor primacial, como pelo investimento em planificações literárias e culturais, para adotarmos uma ótica sistémica como a de Even-Zohar (2005) ou Lambert (1991: 1-74). Destaca-se, em particular, a sua participação deliberada na geração de relações sociais que favoreçam a sua situação artística e de que são prova a sua presença em redes sociais nacionais e internacionais, as práticas tradutivas e promocionais da sua obra e nome em publicações coletivas, viagens ou correspondência, em suma, toda uma plêiade de ações que dá conta da sua aguda consciência da lógica sistémica, atento como está a noções como as de centro e periferia e às vantagens e perigos das interferências entre sistemas, de que o caso da receção hispânica de Eugénio de Castro é, como temos observado, exemplar.

Torna-se assim particularmente relevante o investimento, por parte do escritor moderno, na criação daquilo que a teoria dos polissistemas designa por repertórios, para o que importa considerar a sua consciência da dimensão institucional do fenómeno literário, desdobrando-se em intervenções na esfera social de modo a redefinir o campo literário e a potenciar o seu triunfo histórico. É nesse sentido, por exemplo, que se dá a bem conhecida proliferação de revistas, em que o autor português se empenhou, como veremos, as quais não cumprem exclusivamente o papel de divulgação estritamente literária, respondendo outrossim à compreensão da nova era produtiva, massificada, e à necessidade de legitimar o posicionamento das formas estéticas defendidas numa dimensão pública, fazendo confluir «trajectórias individuais e projectos colectivos», conforme observou Beigel (2003: 105-115) a propósito deste tipo de expressão periódica, estudada como fenómeno partícipe de uma deliberada agenda cultural por Tarcus (2007), testemunhando o modo como o escritor é, afinal, por mais revolucionário que se anuncie, parte do seu meio cultural e da mundividência da sua época.²⁰⁸

Para se constituir nos foros da autoria, o escritor moderno investe, pois, no valor do original, do singular, do novo, de modo a posicionar-se na vanguarda da história, como para si reclamou Eugénio de Castro e como o reconheceram os seus interlocutores hispânicos, inscrevendo-se e inscrevendo-o como figura tutelar de uma nova fase do sistema, a que corresponde a sua capacidade de estabelecer um novo repertório. Para tal, de modo a singrar, Eugénio de Castro revela-se consciente de que é necessário romper com os caracteres conservadores do sistema literário em que se inscreve, cujo centro de poder visa neutralizar a mudança, promovendo a introdução de novos elementos estéticos que, na sua proliferação, tendem à diversificação e à complexidade polissistémicas constitutivas da modernidade.

Assim, seja direta ou indiretamente, através da deliberada elaboração de elementos para um potencial novo repertório ou por dedução dos novos produtos realizados, o escritor moderno faz-se *produtor* ou agente cultural, assumindo a tensão e a conflitualidade próprias de uma digladição, desde as margens inovadoras do sistema, com o centro conservador, de modo a ser aceite como *fornecedor* de novos elementos, capitalizando a sua ação para seu próprio benefício, investindo polemicamente contra os grupos

particular geração a que pertencem, da época que os enquadra, da metalinguagem requerida pela “evolução” literária; em resumo, da parte de invenção que lhes cabe recolher e alimentar.»

²⁰⁸ Veja-se ainda, nesta matéria, o estudo de Louis (2014: 31-57).

dominantes, como fez o português, através do que «el grupo que sostiene un repertorio determinado se ve empujado hacia la periferia de la estructura global de la sociedad» (Even-Zohar 1999b: 91). A criação de formas alternativas e revolucionárias que confrontam o canonizado induz frequentemente a apologia do marginal e do subcultural de modo a obter uma participação ativa dentro do sistema, assente na retórica de um estar *fora* que tão cara foi a Eugénio de Castro, conforme também observaremos. Naturalmente, confrontando estruturas de poder prévias, sofrerá retaliações, como o próprio fazia questão de denunciar, colocando-as, afinal, na sua própria agenda, já que delas beneficiava para consolidar a sua distintividade autoral. De modo a triunfar através da disrupção, o escritor compreende assim, na nova lógica produtiva, que a planificação cultural é determinante para granjear o apoio que lhe permita entrar no mercado e converter-se em agente de poder. É esse o papel que cumpre também, e afinal, toda a rede de relações internacionais – e muito em particular hispânicas – que Castro perfilhou.

Assistiremos, pois, a um permanente investimento na divulgação do novo repertório, de modo a torná-lo comum e a conseguir que os novos *productos* tenham *consumidores*: «La puesta en práctica de la planificación cultural exige por tanto capacidad de venta, propaganda y publicidad» (idem: 90). Para tal, o escritor sabe que tem de se integrar disruptivamente – amiúde por via da própria recusa de tais conceitos, como acontece com Castro e com os seus mediadores hispânicos – na instituição e no mercado, pois só desse modo adquire poder simbólico na conformação sistémica. Mesmo o sentido polémico essencial à vanguarda, essa «resposta que as tradições provocam, de cada vez que se tornam deprimentes, insuportáveis aos espíritos jovens, vivos, livres, desprovidos de preconceitos, hostis às convenções» (D’Alge 1989: 10), responde a esta lógica, sendo a sua retórica de combate um modo de existência sistémica, síndrome da luta pela conquista desse poder simbólico, a tal ponto que o mesmo Bürger (1984: 32) revela que a intenção de aniquilamento da arte como instituição por parte da vanguarda foi reconvertida em fundamentação do campo artístico, desde logo através daquilo a que Bourdieu chama a «distinção» entre o público versado na matéria e o vulgo incapaz de compreender os pressupostos e o alcance das novas formas. Aqui ancora assim, afinal, o aristocracismo próprio da estética defendida por Eugénio de Castro, mas também a recusa de se fixar em epítetos e, por último, a não tão paradoxal como poderia parecer institucionalização da sua figura, de que foi, como vimos, agente e objeto.

Conseguindo-o, granjeando o prestígio e tornando comum o seu repertório, fazendo-o *consumido*, a resistência sistémica esbater-se-á e o sistema integrará a alternativa proposta, centralizando-a, já mais largamente apoiada pelos detentores do poder. Nesse sentido, a planificação cultural, que é condição da ruptura individual, implica uma coesão sociosemiótica, um impacto e um apoio grupais, donde todo o conjunto de intervenções culturais e públicas que visa preservar uma rede social favorável, e que permite entender as diversas viagens de Eugénio de Castro para participar em atos públicos como autênticas missões publicitárias. Efetivamente, «Esto puede conseguirse no únicamente mediante la realización de textos, sino también, e incluso más a menudo, mediante las diversas facetas de otras actividades institucionales dentro de la literatura» (Even-Zohar 1999a: 46), numa ação que extravasa assim o domínio puramente textual, investindo na formação de grupos e revistas, no travamento de polémicas, na organização de inquéritos e antologias, no desdobramento em contactos epistolares e pessoais, por via de viagens, distinções,

conferências, leituras, homenagens, antologias, entre outros instrumentos de difusão, muitos deles tão precoce quanto inauditamente, à data e em Portugal, administrados por Eugénio de Castro, como temos visto e veremos ainda.

Não é por isso de estranhar que encontremos o escritor moderno frequentemente preocupado com a sua primazia como agente, denunciando e recusando os fenómenos epigonais (cf. Even-Zohar 1999a), conforme veremos que fez também o autor de *Belkiss*, os quais, massificando e normalizando, tornando-o central, o novo repertório de que ele é produtor, desgastam a sua força disruptiva e o prestígio que lhe estava associado, como sem dúvida aconteceu historicamente com Castro, como vimos.

Além disso, importa observar que, para romper com os seus antepassados, o escritor se pode deixar influenciar, como recorda Guillén (1989: 106). Na procura de originalidade, deriva para uma poética que decorre de modelos prestigiados e centrais noutras esferas espaciais e/ou temporais, alargando o espetro e vivendo a novidade «como si fuera su propio e íntimo descubrimiento». Na procura dinâmica da inovação, perscruta outras opções que ponham em causa a central e primária no momento, para o que tanto pode recorrer a conjuntos de repertórios de que o sistema já dispõe como à transferência a partir de outros sistemas.

Em sistemas como o ibérico, que contam a um tempo com uma vasta tradição e com uma situação periférica no contexto internacional, as duas opções tenderam a ser praticadas, donde a complexificação e abundância de disputas internas entre tendências tradicionalistas e nacionalistas e opções cosmopolitas, e donde o recurso, por parte de Eugénio de Castro e dos seus congéneres hispânicos, tanto à importação de prestigiados e apregoados modelos estrangeiros, quanto à recuperação de elementos nacionais e/ou clássicos que, como veremos, também permeabilizaram a obra e a receção do português. De facto, visando ocasionar crises dentro do sistema, seja a partir de conversões internas, seja a partir de interferências externas, suscita-se assim um polimorfismo e uma tensão aguda, um estado contraditório e simultâneo de repertórios alternativos em disputa, condição da variedade que temos visto atravessar a leitura hispânica de Eugénio de Castro.

8.1.1.1. O CULTO DO NOVO E DA AUTORIA EM EUGÉNIO DE CASTRO

Importa, por isso, observar o modo como o poeta procedeu visando a sua afirmação autoral, incorporando com notável carácter exemplar os caracteres modernos que acabamos de identificar. Desde logo, cabe recordar que, no contexto da modernidade capitalista e tecnocrática, a já observada defesa da especialização do literário, tendo em vista a sua justificação na nova era, revela-se fulcral. Nesse sentido, observou José Carlos Seabra Pereira (1995: 21) que

ficamos a dever ao Decadentismo e sobretudo ao Simbolismo uma nova consciência da natureza da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária, uma dignificação da poesia perante a tendência para o confessionalismo e para o

madrigalesco sem mediação estética, um maior peso da inteligência e da vontade na criação poética, uma defesa da estética da sugestão cujas virtualidades ultrapassavam as realizações, todavia frequentemente belas e impressivas, que dela ofereciam os símbolos e as alegorias, as metáforas e as comparações dos «novistas» finisseculares.

A apreensão desta dimensão técnica, especializada, do literário e do poemático em concreto está bem presente na célebre apologia de uma relação entre o sensível e as ideias, entre a idealização e a emocionalidade, entre o pensamento e a sensibilidade, conforme notou Guimarães (1990: 17-25), própria não apenas da *complexidade* que Pessoa erige como valor para a nova poesia nos seus célebres artigos d'*A Águia* (1912), mas ainda daquele «piensa el sentimiento, siente el pensamiento» de Unamuno (1907: 10), ou da tematização do paradoxo nudez/adorno em «Vino primero pura» de Juan Ramón Jiménez (*Eternidades*, 1918), parafraseado por Eugénio de Castro em «Presumida», de *Cravos de Papel* (1922).²⁰⁹

«VINO, PRIMERO, PURA,...»

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

PRESUMIDA

Quando, pela vez primeira,
Te avistei no meu caminho,
Levavas, qual grega estátua.
Simple túnica de linho.

Sorrindo, olhaste para trás.
Lá no extremo da alameda...
Momentos depois voltavas
Toda vestida de seda.

No dia seguinte, ao ver-te,
Fiquei atónito e mudo:
Eras como uma rainha
No teu manto de veludo!

Perdias trabalho e tempo
Com rendas, fitas e folhos:
Não eram teus atavios
Que enfeitiçavam meus olhos!

Qualquer que fosse o teu traje,
Eu sempre te achava linda,
Mas suspirando pela hora
De te ver mais linda ainda!

²⁰⁹ Duque (1988) equivocou-se ao assinalar a influência de Castro neste poema de Juan Ramón. Na verdade, atendendo às datas de composição dos poemas, a relação é inversa.

Tal hora chegou enfim,
Dourando a minha impaciência:
Foi quando a mim te entregaste
Vestida só de inocência!

Então, sim! é que eras linda!
Tão rica de encantos tais,
Que neles pregando a vista
Fiquei cego para o mais!

A atenção de Eugénio de Castro à especialização do literário fê-lo, com efeito, orientar a sua reflexão crítica numa atenção à ruptura formal, cultivando, nas palavras de Óscar Lopes (1987: 94), um «escrúpulo artesanal» que facilmente se atesta pela prerrogativa de renovação formal que se auto-inculca em «Os Poetas Novos», publicado no *Jornal do Comércio*, a 19 de junho de 1892, celebrando e procurando fixar o seu papel de líder da nova literatura:

Fui eu o primeiro, em Portugal, a empregar o verso livre, a mobilização das cesuras no alexandrino e a aliteração; fui eu o primeiro a nacionalizar a balada e o rondel franceses; a renovar o verso, tão nacional! de onze sílabas; a empregar a sugestiva expressão simbólica, reagindo contra a expressão directa dos parnasianos; a dar uso às rimas preciosas e aos vocábulos raros: o primeiro a fazer, em suma, o que é hoje feito por todos (Castro 1990a: 89).

A sua propensão hermética e o culto do raro vocábulo visam assim capitalizar a sua figura autoral em torno da noção de especialização literária. Do mesmo é ilustrativa a «Advertência» a «Saphira», trazida a lume a 6 de março de 1892 no mesmo jornal:

Dizer coisas raras, coisas de sonho -, a música dos sentimentos, a cor dos apetites, o perfume dos espíritos -, dizer coisas raras, coisas de sonho, por meio de fórmulas inéditas, virgens, imprevistas: - tal a suprema invenção dos que fazem do verso e da prosa um supremo culto. A ideia buscada nos recantos mais inacessíveis da alma; a forma florida dos esmaltes, de filigranas, de gemas como um peitoral bizantino. Cada verso um broche de diamantes, sob um tufo de rendas; cada retalho da prosa como um fruto proibido num prato de vidro veneziano, oiro e verde. E, no verso e na prosa, a ideia brilhando realçada pelas joalherias verbais. Assim, uma completa reforma de processos se tornava imprescindível. Neste sentido, bem ou mal, mas honestamente, quem estas linhas escreve vangloria-se de, em alguns anos, ter dotado a poética do seu país com inovações, que, a despeito do modo como foram recebidas, já hoje começam a ser usadas mesmo por aqueles que delas pior disseram. Vai a sua obra em começo. E no seu apaixonado desejo de vir a ser alguém, pensa remodelar a prosa, como já remodelou o verso, sonhando uma prosa onde a música das palavras se case

com a tendência musical das ideias, uma prosa requintada e singular como certas estufas de Nice onde se violenta a Natureza, onde os lilases florescem em pleno Dezembro. Porque só é bom o que não é vulgar (Castro 1990b: 90).

Este snobismo é tanto o culto de um estilo quanto a afirmação da especificidade literária, quanto ainda a afirmação do próprio autor no seio da instituição literária. Daí que pudesse afirmar o poeta que a «Arte é a criação voluntária da Beleza», numa afirmação que justifica a leitura que da sua obra e ação faz Manuel da Silva Gaio (1902: XII-XVIII), em prefácio a *Poesias Escolhidas (1889-1900)* de Eugénio de Castro e à segunda edição de *Horas* (1912), recuperada nas *Obras Poéticas* de Castro (1927, I: 73-79), afirmando que o poeta «justifica o seu culto de estilo (...) de preferência à noção de carácter», pois «se para os outros a Arte é uma função da Vida, para ele a Vida é uma função da Arte», o que levará à «objectividade das figuras», à «tendência a encarnar e a traduzir em figuras e imagens do universal humano e físico as suas ideias, sentimentos e impressões, e o segredo de (...) as não sacrificar também a si próprio». Assim se garante uma «autónoma objectividade» do objeto literário que Guimarães (1990: 31) articulou com a poética do sensacionismo pessoano e que levou Pereira e Cabral (2012: 265) a salientar esta valorização consciente da beleza artística, assente num «continuado e esclarecido esforço de revitalização temático-formal», mostrando como antecipa, na reflexividade técnica inerente ao mesmo, a modulação da teoria intelectualista de Poe e Baudelaire a Valéry que influi no fingimento poético pessoano.

Esta propensão inovadora, a adesão de Castro a uma cultura do risco e do polemismo, foi de certa forma reconhecida por Ramos (1943: 87), quando, a propósito do nosso Modernismo, afirmava que

esta fúria renovadora e intempestiva, que desperta o espírito dos novos que actualmente, em Portugal, lutam contra a rotina e curam, ousadamente, de encher de seiva fresca a poesia nacional, foi antecedida por Eugénio de Castro, que, nos fins do século passado, em oposição com o ‘statuo quo’ literário, lançou um pretensioso grito de singularidade e de independência. E fê-lo com a arrogância, o desdém e o orgulho dos renovadores contemporâneos. Como estes, teve o propósito de ser único e singular; como eles, afrontou com altivez as invectivas do público e foi apodado de incompreensível, de excêntrico e de possuído de loucura mental. As reacções que provocou, com a sua audácia estética e as suas novidades estilísticas são muito semelhantes às que alguns corifeus do modernismo suscitaram. Entre o simbolismo de Eugénio de Castro e a poesia nova não há, portanto, barreiras intransponíveis, mas existem traços de ligação e solidariedade.²¹⁰

No horizonte de Ramos está naturalmente a ruptura empreendida com a publicação, em 1890 e 1891, de *Oaristos* e *Horas*, obras por norma citadas como introdutoras do Simbolismo

²¹⁰ Do polemista espírito de provocação no Modernismo português, em particular como traço central à construção simbólica da geração de *Orpheu*, dá conta o ensaio de Jacinto do Prado Coelho (1975a).

na Península Ibérica, e que sobretudo revelam a propensão para a exploração do estranhamento linguístico, afim do inauditismo de referentes temáticos e da indagação do subliminar e do arquetípico, do mitográfico e do esotérico na sua obra, concretizadas numa imagística fulgurante e numa versatilidade e liberdade fónico-rítmica e rimática incomuns, aspetos que justificam a influência de Castro em autores modernistas, como notou Pereira (1990: 76).

Defendendo, no célebre prefácio a *Oaristos*, uma «nova maneira», salientando «as capitais inovações que este livro apresenta» (Castro 1927, I: 25), o poeta inscreve-se deliberadamente na demanda da sua afirmação autoral através da assunção polémica de um perfil inovador, participe como é de uma «época da redução do ser ao *novum*», para usar a feliz expressão de Vattimo (1996: 173). Dessa consciência são exemplares as palavras da sua «Autobiografia» portenha –

Publiquei o meu primeiro livro em Fevereiro de 1884, com 15 anos incompletos; meses depois publiquei o segundo, e logo em seguida o terceiro. Que eram esses livros? Simples ensaios que revelavam talvez certa destreza rítmica e certeza riqueza de colorido mas onde faltava a emoção e a originalidade dos temas e das imagens. Versos medíocres, e de tal forma medíocres, que jamais consenti na sua reimpressão, embora eles não fossem piores do que aqueles que então fundamentavam o nome de poetas mais velhos e aplaudidos do que eu (Castro 1969: 10)

–, bem como a capitalização *snob* do desprezo público para afirmação pessoal que encontramos nas palavras introdutórias de *Oaristos*:

O autor deste livro não espera o favor do público nem os louvores da imprensa: aquele deixará que os OARISTOS amareleçam nas montras dos livreiros, esta encontrará ocasião de exhibir a sua talhante e acutângula dicacidade. A despeito, porém, dessa dicacidade e dessa indiferença, o Poeta saberá ficar tranquilo, consoladamente consciente de que fez um livro honrado (Castro 1927, I: 19).

Sensível à primazia do *novo*, a obra de Eugénio de Castro é assim exemplo de «um vivo magistério de inconformismo», como relata Pereira (1990: 73), desde que, regressado de Paris em 1889, enceta a mencionada revolução simbolista dos primeiros anos da década de 1890, coroada com a publicação em 1894 de três obras que o consagrariam (*Silva*, *Interlúnio* e *Belkiss*, esta última decisiva para a sua vasta e diversificada receção hispânica, como vimos), enquanto procurava consolidar esse capital revolucionário com práticas de jornalismo cultural de que se destacavam as suas considerações no *Jornal do Comércio* sobre «A Poesia Moderna», em junho de 1892, e a sua renovação nos foros decadentistas e simbolistas, procurando garantir um lugar histórico como precursor nacional do movimento renovador, no mesmo ano, em *Novidades*, no que Pereira encontra uma prova tanto da sua vocação inovadora quanto da consciência do seu papel como agente histórico.

Estes anos de intensa atitude polémica e vanguardista, que também João Gaspar Simões reconhece ser precursora do nosso Modernismo (cf. Guimarães 2004: 32), marcam decisivamente o horizonte estético de Castro.

Não surpreende por isso o sucesso da sua receção hispânica como agente inovador, considerando o moderno apreço pela originalidade que permeabilizava também esse horizonte cultural, denunciado logo pela célebre carta de Valera (1958: 290) a Darío – «Usted es usted; con gran fondo de originalidad, y de originalidad muy extraña» – e que Onís sintetiza:

El modernismo nació como una negación de la literatura precedente y una reacción contra ella. Este carácter negativo fue el que al principio prestó unidad a los ojos de los demás y a los suyos propios a los escritores jóvenes que en los últimos años del siglo XIX llegaron a Madrid desde los cuatro puntos cardinales de la Península y, más lejos aún, desde la América española, en todo lo demás separados, distintos y contradictorios (Onís 1934: XIII).

Nesse mesmo sentido se expressava Manuel Machado (1913: 32), afirmando que o *modernismo*

no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativa, no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía. (...) Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos,

sublinhando que «Las viejas disciplinas, los dogmatismos estéticos que venían rigiendo, las manidas escuelas literarias poéticas, las estrecheces académicas y los cañones de preceptiva moral, todo eso fue lo que cayó arrollado a las primeras de cambio».

De uma tal propensão é também exemplificativa a nota preliminar de Emilio Carrere (1906: 7) à primeira antologia *modernista* espanhola, *La corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*, afirmando a intenção de «escandalizar a los orondos vientres y a las solemnes calvas de la Real Academia», garantindo que, depois de Campoamor, Espronceda, Zorrilla, Rivas e Bécquer, «no ha surgido un verdadero poeta» em Espanha.²¹¹ Daí também que Pío Baroja (1999: 840) se referisse ao poeta *modernista* como «el adorador de lo nuevo sólo porque es nuevo», justificando assim, aliás, a própria diversidade estética que assinala,

²¹¹ Na seleção incluem-se nomes americanos e espanhóis, em partes quase iguais. Entre os segundos surgem Juan Ramón Jiménez, Antonio de Zayas, Vicente Media, Eduardo Marquina, Manuel Reina, Enrique Díez Canedo, o próprio Carrere, Salvador Rueda, Antonio Machado, Enrique de Mesa e Gregorio Martínez Sierra. Um grupo mais selecto surge em *La casa de la primavera*, de Martínez Sierra, que surge como «el libro de atas de la brotherhood simplista española» (Prat 1978: XL). São Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa e Enrique Díez Canedo.

como temos visto, este tempo, e que é comum também à obra castriana, já que esse poeta «no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo momento y para seguirlas todas a un tiempo». No mesmo sentido, Molina (1990: 45) destaca o modo como Gómez de la Serna, acerca do «Concepto de la nueva» literatura, insistiria em termos como «inédito», «iconoclastismo», «individuo», os quais «muestran un estado de ánimo contrario a lo normalmente establecido». Já Rafael Cansinos Assens, tradutor de Castro, em entrevista a *El Parlamentario* de 15 de dezembro de 1918 defendia, nos primórdios do *ultraísmo*, a necessidade de uma «poesía ultrarromántica», considerando que «todo lo demás es viejo, viejo, viejo», antes de lançar em *Cervantes* «Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria», que proclamava «la necesidad de un ultraísmo» em que caberiam «todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo» (Cansinos Assens 1919: 2-4). «Un manifiesto literario», intitulado «Ultra» e publicado em março desse mesmo ano em *Grecia* (p. 11), assinado por Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas e J. de Aroca, insiste em que «Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su “ultra”, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político». Outro manifesto publicado na página 9 da *Grecia* de 30 de junho 1919, assinado por Vando Villar, afirmaria, na mesma linha:

Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir; somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos (...) Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá. / Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro.

E se Alberto de Segovia (20 de setembro de 1919: 4), também em *Grecia*, em termos em tudo semelhantes aos empregues por Castro, se opunha aos «tópicos manidos, sus formas académicas, su vulgaridad, su técnica actual, vivida del convencionalismo, de concesiones y artificiales conceptos de la gramática, del llamado buen gusto, de la ordinariez y del burguesismo», este mesmo princípio seria reiterado no manifesto do «Ultra» assinado por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar e Jorge Luis Borges (*Ultra*, 1922):

es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva (Brihuega 1979: 104-106).

É, com efeito, neste horizonte que Eugénio de Castro é recebido no contexto hispânico, conforme se observa pelas palavras que sobre ele escreve Más y Pi (s.d. [1909]: 153), destacando nele as «fórmulas y procedimientos revolucionarios», afirmando que

Eugenio de Castro fue un combatiente. De 1890 a 1900 su musa inspiradora bañóse en la fuente de teorías revolucionarias de importancia. El ritmo lírico que constituye la ciencia de la poesía portuguesa veíase alterado sacrílegamente por la musa rebelde de aquel poeta cuyo afán demoledor llevábale hasta la proclamación de lo absurdo y de lo ilógico. (...) soleada de snobismos chocantes y peligrosos que nada podía envidiar a las más raras concepciones de ciertos poetas decadentes. *Oaristos, Horas, Sylva, Interlunio* mostraban la exuberancia de una inspiración robusta y fértil, en cuyo riego se hubieran mezclado substancias venenosas.

É notório como é justamente ao nível da inovação formal que Más y Pi inscreve o *novismo* do poeta português, citando a esse propósito palavras de Herrera y Reissig:

Este neo-lenguaje, que es a modo de una selecta sintetización del verbo, ha sido ilustrado en España por una pléyade entusiasta de jóvenes poetas y prosadores, entre los que se destacan Valle Inclán y Pío Baroja, lo mismo que en América, por los cultores del nuevo rito simbólico-parnasiano, y ha sido ungido por Remy de Gourmont en Francia y corresponde al léxico de D'Annunzio y de Guaglinen en la joven Italia literaria, de Eugenio de Castro en Portugal y de Oscar Wilde en Inglaterra.

Sobre uma tal inovação formal se pronunciou também Carmen de Burgos (1921: 43) –

Eugenio de Castro realiza otra no menos decisiva, irradia en el campo de la técnica literaria las influencias extrañas a él, que ha acumulado. Merced a su influencia la poesía se renueva, la métrica adquiere flexibilidad, las estrofas arcaicas admiten modificaciones y se despliegan nuevas galas de color, de armonía, con la introducción de elementos decorativos, y una mayor libertad de forma y de concepción cincelandos en mármol las palabras que luego pasan al libro como por un procedimiento en litografía

–, concluyendo que «De su naturaleza aristocrática nace el culto a la forma, que necesariamente se ha de aliar a la sensibilidad». O poeta português corresponde assim aos anseios de renovação formal própria do período, plasmados em palavras de Eduardo L. Chávarri (1975: 26):

Pero el espíritu contemporáneo, solicitado por infinitas contradicciones, lleno de dudas y vaguedades, necesita medios de expresión muy diferentes. El verdadero

artista, para refletir os variados matices do sentimento atual, ha de recorrer a novas fórmulas: palavras ou giros peculiares do lenguaje, contrastes determinados de color, especiais sucesiones armónicas.

O próprio Unamuno (1966, I: 1003) havia de defender que «El viejo castellano (...) necesita, para europeizarse a la moderna, más ligereza y más precisión a la vez, algo de desarticulación, puesto que hoy tiende a la anquilosis». Seria essa renovação outro dos tópicos elencados pelo manifesto publicado em 1922 em *Ultra* (Brihuega 1979: 104-106).

Compreendemos, pois, o modo como, através de Eugénio de Castro, afinado com o espírito do tempo, se funda uma «primeira escola da poesia moderna» (Martins 1990: 106), assente justamente nessa renovação formal, exemplificada por Fernando Cabral Martins através de «Um sonho», onde descobre «o fervor pelo virtuosismo técnico que fascinava os simbolistas (...) enquanto materialidade significante», salientando que Eugénio de Castro «trabalhou o verso-livre magistralmente, combinando ritmos, tecendo movimentos, como director de orquestra a dominar todos os naipes» (idem: 19).

Com efeito, o individualismo e revolucionarismo que temos observado serem característicos do português têm como horizonte, desde logo, no contexto da consciência autorreflexiva da literatura moderna atenta à crise da representação por meio de uma linguagem entendida na sua configuração densa, críptica e hermética, como observámos, uma desmarcação poética que procura romper, como é sabido, com o lugar-comum como crítica ao vulgar, claramente patente nos textos introdutórios a *Oaristos* e a *Horas*, ecoando o motivo «longe dos bárbaros» horaciano, sob epígrafe em latim de Petrónio em *Oaristos*, e que virá a ganhar lugar de subtítulo de uma das secções de *Horas*, provindo do panfleto *Os Nefelibatas* (1891) assinado pelo pseudónimo Luís de Borja (Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão), reconhecendo esse *nefelibatismo* como epíteto de insularidade poética.²¹² Esta «crença inabalável nos valores da Arte» (Salvado 1970: 20), entendida à luz do substrato ruptural da modernidade, não se circunscreve, portanto, a obediência escolar. As suas inovações formais decorrem, se considerarmos este vetor definidor da configuração da modernidade estética, de uma urgência de autonomização na qual ancora o modernista culto da originalidade e da autoria.

Ora esta construção da autoria tem por base, justamente, a procura do estilo, da marca individual no tratamento desde logo linguístico que, como verificámos, mereceu excepcional atenção nesta época, através da instrumentação do verso, do jogo de rimas internas, assonâncias, aliterações, refrões, paralelismos, anáforas ou hipérbatos, para usarmos traços destacados por Lopes (1987: 106) em Castro, de ritmos inauditos ou léxico erudito e tudo quanto combata «todas as modalidades do banal» (Morão 2011: 297), configurando-o como artífice consciente do processo composicional, numa propensão para o hermetismo que vimos já ser definidora da modernidade estética e que ecoa, como observou Morão, na epígrafe de Barbey d'Aurevilly que Castro elege para encabeçar o segundo poema de *Silva* («Quelle est la plus belle destinée? Avoir du génie et rester obscur»).

²¹² Justamente a este propósito, Morão (2004a: 232-233) sublinha que a defesa do nefelibatismo é sucedânea da horaciana fuga ao vulgo, pelo que um dos traços mais tipicamente associados a uma pertença a uma certa ideia de modernidade, ruptural e polemista, tem afinal inspiração clássica.

Não surpreende, por isso, que seja justamente nesta dimensão formal que Eugénio de Castro (1927, I: 19-25) foque a sua atenção no polémico e inaugural prefácio a *Oaristos*, em que taxativa e esclarecedoramente se assume contra o «andamento de procissão [d']o comboio misto» que conduz os «Poetas portugueses da actualidade», a favor do «vertiginoso correr do expresso da ORIGINALIDADE». Nele precisamente denuncia que «a Poesia portuguesa contemporânea assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados lugares-comuns», sancionando a «pobreza franciscana» no tocante a rimas, a «não menos franciscana pobreza» no domínio do vocabulário, e defendendo antes «a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas», afirmando introduzir «o desconhecido processo da aliteração», anunciando que se «ornaram» os versos de «rimas raras, rutilantes», que o vocabulário é «escolhido e variado», observando a existência de «palavras menos vulgares», os célebres «raros vocábulos» que «darão certamente lugar aos comentários cáusticos da crítica», pelos quais opta em nome da precisão e porque pensa, «como Baudelaire, que as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria».

Este prefácio ilustra assim cabalmente a atenção do poeta moderno à sua condição de exceção, individualista inovador e polémico, a contrapelo dos lugares-comuns e da tradição crítica, zelando pela autonomia estética através de um foco formal associado a uma especificidade literária que decorre de uma consciência da arte como artifício e do poeta como artífice, numa construção discursiva elaborada conscientemente, numa ética artística na relação com a modernidade civilizacional como fenómeno contracultural que aqui se espelha na defesa da dimensão ornamental – não utilitária – dos aspetos formais que criam uma linguagem especificamente poética, ecoando a urgência de representar «idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore», como escreveu Gautier, em texto citado a fechar este prefácio.

Vimos já como os seus leitores e mediadores hispânicos foram sensíveis a estes caracteres. No mencionado artigo sobre «A Poesia Moderna», no *Jornal do Comércio*, em 12 de junho de 1892, e se antes acusara a previsível rejeição da crítica conservadora, recordaria Eugénio de Castro, justamente, o triunfo da sua proposta:

As formas tradicionais da poesia portuguesa sucessivamente modificadas e abastardadas pelos homens das academias, pelos românticos e pelos parnasianos, estão reclamando o sossego, a paz e a obscuridade dum asilo.

A substituí-las, uma técnica nova, expressiva e vibrante, toda cheia de requintes, jeitosa para exprimir todos os fugidios nevoeiros, todos os sonhos e todas as alucinações da alma moderna, surge e prestigiosamente capta, dia a dia, as mais imprevistas adesões.

A velha Poética venerada pelos bardos, nossos avós, começa (finalmente!) a ter um valor meramente arqueológico. Todos, em chusma – poetas impacientes e poetas consagrados – correm a abraçar o novo Evangelho e venerar os quatro grandes Evangelistas, Edgar Pöe, Charles Baudelaire, Wagner e Villiers de l'Isle-Adam (Castro 1990c: 89).

Reiterando a defesa da inovação contra o tradicionalismo e contra as convenções, faz a apologia de uma «técnica» nova, formulada através de uma abertura à estética *novista* europeia, capaz de traduzir a alma moderna na sua dimensão «vibrante», «fugidia», entre o «sonho» e a «alucinação», sublinhando a sua «imprevisibilidade». O poeta mostrava-se assim sensível à modernidade na sua dimensão multimoda e subjetiva, por um lado, e fazia radicar as suas propostas renovadoras justamente numa retórica disruptiva que tem por base essa urgência de modernidade na sua configuração construída e diversa, por outro. A tal ponto o princípio disruptivo é norteador da sua intervenção, que denuncia os seus próprios seguidores epigonais, afirmando que «a seita poética a que me estou referindo e de cuja existência eu sou o principal culpado não durará meio ano», defendendo a sua distintividade autoral através da apologia d'«o trabalho exclusivamente individual» (idem: 90), a fazer lembrar aquele célebre «mi literatura es mía en mí» de Rubén Darío, em «Palabras liminares» a *Prosas profanas* (1896b: IX).

O relevo das preocupações formais de Castro é inegável.²¹³ Se observámos já como a ele foram sensíveis os seus leitores hispânicos, em Portugal Manuel da Silva Gaio (1927: 84-85) sublinharia o castriano cultivo de «novos elementos decorativos» e de «novas imagens picturais». Destaca-se assim a sua valorização do hipérbato, da anástrofe ou da tmesis – que Guimarães (1972: 120-122) sublinhou em «sob as cor de mosto vesperais olaias» –, da sinestesia («sons pálidos», «voz de cetim branco», «rútilas viagens») e de metáforas inusitadas e expressivas («dos teus desdénis, o áspero basalto»), tal como observado pelo crítico português (Guimarães 1990: 45), confluindo em imagens altamente expressivas como a que assinala a beleza perversa de Salomé –

Corre por toda ela um suor de pedrarias,
(...)
pelas grades estende as mãos prateadas,
que os leões cheiram, em lânguidos delírios (Castro 1929, IV: 11-12)

–, não esquecendo o seu marcante cultivo da aliteração no célebre poema XI de *Oaristos*: «Na messe, que enlourece, estremece a quermesse» (Castro 1927, I: 58-61). Mas destacou-se particularmente, no domínio da métrica e do ritmo, «o rejuvenescimento de formas estróficas arcaicas», «a libertação e elasticização da métrica», «a adaptação, à literatura, (...) de novos recursos musicais e rítmicos» (Silva Gaio 1927: 84-85), para o que a polémica, de que participou, travada em 1889 nas páginas da *Bohemia Nova* e d'*Os Insubmissos*, em torno da diversidade de escansões não apenas nos alexandrinos mas também no que toca aos octossílabos e aos decassílabos, foi decisiva,²¹⁴ aspetos explicitados no prefácio a *Oaristos*, proclamando o autor que «as Artes Poéticas ensinam a fazer o alexandrino com cesura imutável na 6ª sílaba. Desprezando a regra, o Poeta exhibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura» (Castro 1927, I: 23).

²¹³ Sobre as preocupações versificatórias do autor, veja-se Vouga (1991) e Fernandes (1993).

²¹⁴ Para uma sùmula detalhada desta polémica, veja-se Guimarães (1990: 47 e ss.).

Pimenta (1944: 17) recorda, neste horizonte, a importância de Castro para a abertura aos «Versilibristas do *Mercure de France*» em Portugal e Silveira (1962), Pereira (1975, 1983) e Guimarães (1990) salientam a decisão do seu papel na difusão e defesa da heterometria, numa abertura a uma libertação do verso logo anunciada pela inventividade métrica de «Epifania dos Licornes», em *Horas* –

Kyrie eleison, Christe eleison!
Lua deitada, marinheiro a pé...
Lua deitada, marinheiro a pé...
Kyrie eleison, Christe eleison!

Ó toda vestida de lhama, e luciolante de pedrarias,
Ó sempre em meio das sororais polifonias
Dos burcelins, das nubélias gementes, das violas,
Ó sempre insinuante e virginal entre os turíbulos acesos,
Derramadora de eucarísticas esmolas,
Estrela dos Mareantes, das Orfandades e dos Presos (...) (Castro 1927, I: 97)

–, até atingir o desenvolvimento versicular de «Quando a Morte Vier» -

Será por uma madrugada pálida...
Quando a Morte vier,
Quero que estejas junto de mim, medrosa e pálida,
Quando a Morte vier...
E serão bem comovidos nossos adeuses,
Quando a Morte vier...
E hei-de dizer adeus aos teus olhos doridos como adeuses (Castro 1927, I: 131)

–, ou de «Um Cacto no Pólo», no mesmo livro:

Julguei que se tinha levantado um obelisco no meio da praça; e que o obelisco dava uma sombra azul; e que tinham acendido um fogão no quarto húmido; e que tinham dado alta ao doente.

Julguei que nascia o sol à meia-noite; e que uma boca muda me falava; e que esfolhavam lírios sobre o meu peito; e que havia uma novena ao pé do jardim da Aclimação.

Uma boca muda me falou; mas o obelisco, de ténue que era, não deu sombra; e o fogão não aqueceu o quarto húmido; e o doente teve uma recaída.

E o clawn entrou, folião, na Igreja; fez jogos malabares com os cibórios e os turíbulos; e tornou a nevar; e após os brancos etésios, soprou o mistral forte.

E na alcova branca entrou a Dama expulsa, cujo corpo é d'âmbar e cera e todo recendente de um matrimónio aromal de mirra e valeriana, a Dama dos flexuosos e vertiginosos dedos rosados.

E seus cabelos de czarina eram claros como a estopa e finos como as teias de aranha; e seu ventre alvo, de estéril, era todo azul, todo azul de tatuagens.

E a Educanda fugiu do Recolhimento; e com a Dama expulsa passei a noite em branco; e a noite foi toda escarlate.

E no dia seguinte, em vez dos sacros livros, que de ordinário me deleitam, li Schopenhauer, e achei Arthur Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os doutores da Igreja. (idem: 129).

Neste último texto, é notório que essa libertação métrica se coaduna com uma anticonvencionalidade que implica o reconhecimento protossurrealista (cf. Guimarães 2004) de uma espécie de sono da razão, em que as pulsões emergem a partir da recaída do doente, tendo por conseguinte fulcral tradução imagística e temática. O poema citado está eivado de secretas confissões de um sonho do inconsciente individual plasmado numa espécie de cruento e voluptuoso delírio, impregnado de sugestão de êxtases eróticos, de instintos libertos, com uma inversão total da realidade, por um sub ou sobrerreal (com um sol de meia-noite, uma boca muda falando), projeções do desejo (com fálcos obeliscos em praças projetando sombras azuis, lírios desfolhados sobre o peito, predadores cabelos como teias de aranha) das figuras interditas (a Dama expulsa, recendente de aromas, de vertiginosos dedos rosados, ventre alvo, estéril e azul de tatuagens; a Educanda em fuga entregue ao êxtase passional, numa noite em branco toda escarlate), da rasura das convenções e do cumprimento dos interditos (o clown invadindo a Igreja, brincando com o sagrado, instaurando um novo princípio – veja-se a simbologia do tornar a nevar como apocalipse/instauração de uma era –, bem como a blasfema defesa de Schopenhauer por sobre os doutores da Igreja).²¹⁵

Outro elemento decisivo da renovação formal empreendida por Eugénio de Castro é o já mencionado culto do raro vocábulo, o qual, produzindo um efeito de estranhamento, aposta como vimos na recusa da banalidade dos termos convencionados – os sancionados lugares-comuns – e na defesa da atenção à «beleza» vocabular, ou seja, à sua materialidade fónica, explorando o vago e a sugestão assentes na flexibilidade e ambiguidade expressivas tão próprias da poética simbolista (cf. Guimarães 1972: 116-118). Assim, como nota Guimarães, encontramos longas enumerações de perfumes (cinamono, heliótropo, opopónaco, incenso, espicinarado, assadulcis, vetiver, sarcantos), pedras raras ou desconhecidas (nispias, sequins, aventurinas, sueiras, agnelinas, euclásias) ou instrumentos (sororais sinfonias / dos burcelins, das nubélias gementes, das violas), visando um acorde de estranheza com estesia – inscritos numa evidência de que se trata de elencos de um índice específico (perfumes ou instrumentos), convocando por norma um

²¹⁵ Uma tal libertação formal, correlata à exploração temática e imagística de horizonte disruptivo, será também concretizada por Castro na sobrevivência do poema em prosa, como observou Pereira (1990: 72), em excertos publicados na imprensa em 1892, que deveriam compor um volume intitulado *Safira*.

elemento conhecido (incensos, viola), orientando assim a leitura dos elementos raros no âmbito das impressões sensoriais, mas desvestidos de significado, funcionando musicalmente, do que é paradigmático o célebre poema XI de *Oaristos*:

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
O sol, o celestial girassol, esmorece...
E as cantilenas de serenos sons amenos
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...
As estrelas em seus halos
Brilham com brilhos sinistros...
Cornamusas e crótalos,
Cítolas, cítaras, sistros,
Soam suaves, sonolentos,
Sonolentos e suaves,
Em suaves,
Suaves, lentos lamentos
De acentos
Graves,
Suaves... (Castro 1927, I: 58)

Uma tal estrutura semântica permite a Guimarães (2007: 18) afirmar, reconhecendo a pregnância da exploração da precisão lexical baudelairiana e da instrumentação verbal em voga à época, que «reconhece-se assim que há como que um movimento que, partindo do aspecto sonoro ou da música das palavras, chega ao efeito simbólico do texto poético». Isso leva-o, como observou Lopes (1987: 98-99), a escolher ambientes, personagens e enredos que possibilitem explorar os glossários que conhecia de joalheria, perfumaria, roupagens e instrumentos musicais, do culto religioso ou de origens exóticas ou fabulosas, na demanda de efeitos retóricos e estilísticos que instigam o estranhamento, «ornatos de feição complicada e erudita *obscuritas*» (Morão 2008: 151).

Com efeito, concatenando os raros vocábulos com o exotismo de figuras e ambientes, a aliteração e a sinestesia com uma imagística insólita, no horizonte do poeta está um efeito de estranhamento que promove a polissemia textual, essa *obscuritas* como modo de antiautomatismo perceptivo, que engendra um espaço pretensamente poético (Pereira 1990: 75). Assim, a defesa castriana de um novo estilo serve, como notou Guimarães (1990: 46), uma poética da transitividade da linguagem poética assente na opacidade significativa da palavra no poema. No acima citado poema XI de *Oaristos*, estes traços traduzem-se numa notável poética unitiva matéria-forma, produzindo musicalmente, através da aliteração e das assonâncias, um efeito de encantatória sonolência que potencia o nível temático do texto, tratando-se, com efeito, de «Um sonho», conforme epígrafe, em «cantilenas de serenos sons amenos» que, «fluidas, fluindo à fina flor dos fenos» fazem o langor inebriante daqueles «suaves, sonolentos, / Sonolentos e suaves, / Em suaves, / Suaves, lentos lamentos / De acentos / Graves, / Suaves...» Assim se confirma a conceção oficial da linguagem poética, através da defesa de uma estética da sugestão, da inovação formal e imagética, conformando uma superação da referencialidade pela transitividade. Encontramos assim

em Castro uma valorização da linguagem poética decisiva para a criação de uma «ética do esteticismo» (Pereira 1990: 76), para romper «com o provincianismo de um meio propenso a elevar qualquer improvisador imperfeito ao pedestal do génio», reabilitando «o que há de difícil na arte da poesia» (Lopes 1987: 107).

Na evolução da sua obra, um tal anseio autoral e estilístico leva-o a procurar singularizar-se através da sua configuração exclusiva e original, em conformidade com os princípios modernos que analisámos. Não espanta, por isso, que se não conformasse com as ruturas encetadas na primeira metade da década de 1890. Como chegou a reconhecer Lopes (1987: 106)²¹⁶ – «Castro foi, e em quase todos os seus passos dados desde 1890, um inovador de estilos em relação à poesia portuguesa contemporânea» –, quer fosse rejuvenescendo formas poéticas pré-renascentistas, como o «Rimance» de *Silva* –

Meia noite, meia noite,
Da velha torre caía,
Em seu camarim real
A bela Ausenda cosia.
Tela que estava cosendo
De fina prata par'cia;
Junto dela, sua mãe
Em cama de ouro dormia... (Castro 1927, I: 177)

–, quer experimentando versificações inéditas nos também recolhidos em *Silva* «A Aleijadinha» ou «De Toledo para o Mar» –

Rio de aço e vidro.
Sentadas nas colinas marginais,
As casas olham o espectáculo das águas.

Branças meninas, brincando
Com um velhinho de cabelos alvos e olhos verdes,
À flor da água, gaivotas voam! (idem: 182)

–, oscilando entre versilibrismo e heterometria de uma ousadia inaudita até então, para entroncar – de novo rompendo com a lógica interna à sua obra, e renunciando as tendências imediatamente coevas – numa versificação simples (cf. Lopes 1987: 106), predominantemente disposta em quadras, em *Canções desta Negra Vida* (1922), *Cravos de Papel* (1922), ou nos sonetos d'*A Mantilha de Medronhos* (1923). Veja-se, a título de exemplo, «O Cravo de Papel»:

²¹⁶ Lopes (1987: 106) recorda igualmente que o foi também «em relação às literaturas ibero-americanas, antecipando-se, sob este aspecto, a Rubén Darío, que de resto o admirava».

Cravo de papel de seda,
Com delgado pé de arame,
Nenhuma abelha o beijou
Fugida do alado enxame.

Fina serrilha acairela
Suas pétalas de lume:
Vermelho, p'la cor, engana,
Mas, falso, não tem perfume.

Feito por mãos femininas,
Quem o fez com tal primor
Talvez nele se pintasse,
Dizendo amar sem amor... (Castro 1944, IX: 15)

É neste sentido que Pereira e Cabral (2012: 271) alertam para que, «mesmo quando, a partir das *Poesias Escolhidas* de 1902, se afasta das tensões da modernidade estética, fá-lo através de novo procedimento irónico de *capere, non capi*», repercutindo, afinal, as manifestações europeias da crise de valores simbolistas e a emergência de propensões lusitanistas e de figurações medievalistas ou neoclássicas como resposta a essa crise. O seu inconformismo estético, como argutamente observou Ramos (1943: 87), não se esgota, por conseguinte, na rutura decadentista-simbolista da década de 1890, integrando-o plenamente na dinâmica que marcaria a literatura do primeiro terço do século XX, conforme a sua ampla difusão hispânica ao longo de todas essas décadas e no seio dessa multiplicidade de tendências testemunha.

É neste sentido que devemos interpretar ainda a sua inflexão relativa ao radicalismo *novista* e esteticista de 1890. Conforme sustenta Silva Gaio (1928: 26-27),

Errará quem acaso sentenciar de incoerente e contraditório o seu *regresso* a essa inspiração e a essas formas clássicas. Elas participam do *élan* de vida nova daquela campanha brava (...). Há, na sua vida e na sua Obra, *fio de unidade*, transparecível através das suas mais opostas e imprevistas transfigurações.

Assim consolidaria o autor, ao longo do tempo, tanto ao ser apelidado de revolucionário quanto de reacionário, um anarquismo e excentricidade estéticos (Cabral 2010: 79) que garantiram uma permanente inovação interna em relação à sua própria obra, que o próprio sempre propugnava – «Bem diferente me sinto do que fui! O revolucionário de há trinta e tantos anos, irreverente e intrépido, é hoje um conservador pacífico, amante da ordem, do equilíbrio e da simplicidade» (Castro 1969: 30) – e que os seus conterrâneos reconheciam, como vimos acontecer junto dos seus interlocutores hispânicos, conforme ilustra a crítica a *Constança* surgido no número 6 de 1900 da *Ave Azul* (p. 371-379):

Depois de ter, creio bem que involuntariamente, desnortado os noviços de Arte, Eugénio de Castro passou a desnortear também, e desta feita estou que propositadamente, os noviços da crítica, - eu no número. É o caso que cada obra do seu poderosíssimo engenho, pela nova orientação que a caracteriza, pela nova forma que a reveste, pelo novo ideal que a informa, pelas novas figuras que a animam e pela nova decoração em que elas se nos defrontam: em tudo e por tudo, é mais, muito mais que um novo livro: é toda uma arte nova, uma nova, e sempre encantadora, poesia.

Uma tal diversidade estética, que leva Fernandes (1999: 131) a referir-se ao «universo simbolista-decadentista-romântico-classicizante» de Eugénio de Castro, revela com efeito que «o seu grande princípio é ser novo, ser diferente» (Castro 1969: 9). Por isso, «ainda quando retrocede no campo do gosto literário, Eugénio de Castro pretende inovar e renovar», ditando um ecletismo singular. Nota, pois, Pereira (1990) que, após a revolução de *Oaristos* e *Horas*, segue-se uma consolidação renovadora com *O Rei Galaor*, *Belkiss* e *Sagramor* (1894), prenhe este de um neo-goethismo de ascendência horaciana na defesa do *carpe diem* –

Vamos deitar-nos, Fúlvia; A morte vem depressa;
Breve, para encostar esta pobre cabeça,
Terei, dum mausoléu na fria escuridão,
Em vez do teu regaço, as tábuas dum caixão...
Não ouves soluçar meus inquietos desejos?
Sendo tão curta a vida e tão doces teus beijos,
Tão brando o teu cabelo e tão suave o teu peito,
Mais que loucura, é crime enjeitarmos teu leito! (Castro 1929, III: 125)

–, que emerge também em *Saudades do Céu* (1899). Este ensejo do refúgio clássico, vertido em ambiência genesíaca, como resposta ao trágico mundo dionisiaco, tema a que voltaremos em detalhe mais adiante, surge em equilíbrio ainda com tópicos decadentistas de *Salomé* e *Outros Poemas* (1896), segundo o autor (1990), com o «repuxo aromático» do canto, o «arábico incenso» e o «nevoeiro lunático» que «sobe entre a exalação das lânguidas violas» e «nobres pavões de consteladas penas» (Castro 1929, III: 19). Ganharão depois ênfase na sua obra quer traços neo-clássicos, evidenciados explicitamente na égloga *Tirésias* (1895), nas «Odes de Horácio» e «Figurinhas de Tanagra» de *Depois da Ceifa* (1901), em *Camafeus Romanos* (1921) ou nas *Éclogas* (1929), na esteira de Moréas, quer uma atenção temática e formal à tradição lusa, de que *Constança* (1900) é caso paradigmático, abordando outrossim simples assuntos campestres e quotidianos em títulos como *Depois da Ceifa* (1901), *A Sombra do Quadrante* (1906), *O Anel de Polícrates* (1907), *A Fonte do Sátiro* (1908), *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* (1916), *Tentação de São Macário* (1922), *Canções desta Negra Vida* (1922), *Cravos de Papel* (1922), *A Mantilha de Medronhos* (1923) e *A Caixinha das Cem Conchas* (1923) –

Quadrinhas, irmãs das conchas,

Que o mar na areia vem pôr,
Convosco ornarei a caixa
Dos meus segredos d'amor (Castro 1944, IX: 181)

–, até à depuração estilística de *Descendo a Encosta* (1924), *Chamas duma Candeia Velha* (1925) e *Últimos Versos* (1938), onde podemos ler, entre sonetos, epigramas e cantigas, um apontamento com certa perversidade sarcástica como o de «Fora do Paraíso»:

Pequenito, Caim anda de coca a um ninho;
Abel, mamando, segue o irmão com terno olhar...
Eva diz a Caim: «Beija o teu irmãozinho!»
E Caim beija Abel... que desata a chorar... (Castro 1938: 88).

Em vista de tal diversidade, compreendemos, pois, o quão prescientes eram as palavras que sobre o português escreveu Gómez Carrillo (1905: 232), a que já nos reportámos: «Y en esta misma variedad, en este renovarse perpetuo, en esta inquietud, o mejor dicho, en esta sed de ideal nunca saciada está la superioridad definitiva de Eugenio de Castro.»

8.1.2. CONSCIÊNCIA INSTITUCIONAL DE EUGÉNIO DE CASTRO

A ação deliberada por uma mutação poética, que valeu a Eugénio de Castro, como vimos, tantos encómios hispânicos, sendo fruto da época tocou naturalmente toda uma série de autores associados à divulgação do Simbolismo em Portugal, publicamente organizados em torno de publicações coletivas tendo em vista uma intervenção histórica, num movimento que é comum a Simbolismo, Modernismo ou à chamada Vanguarda. Como recorda Guimarães (1982: 141), «todos estes movimentos estão relacionados com a formação de grupos de escritores ou artistas que encontraram, não raro, na publicação duma revista ou duma publicação de carácter colectivo a ocasião mais eficaz para realizarem a sua intervenção no contexto cultural do seu tempo.»

Nesse movimento assumiu Eugénio de Castro papel preponderante. No dealbar desta história, e após a divulgação do movimento de renovação internacional através das crónicas que Xavier de Carvalho publicava em *A Província*, em 1889, em Coimbra, surgiram *a Bohemia Nova* e *Os Insubmissos*, disputando a primazia na aplicação dos novos princípios estéticos oriundos de Paris, antes da publicação, em 1890, de *Oaristos* e de *Azul*, de António de Oliveira-Soares. Outras publicações periódicas se seguiriam, como *Os Novos*, *Revista Nova*, *A Geração Nova* ou a *Revista d'Hoje*, e basta atentarmos nos títulos, como nota Guimarães (1990: 91-99), para compreendermos a deliberada intervenção institucional e *novista* que nelas se engendrava, enfrentando a «chalaça nacional» a que, na primeira delas, aludia Armando Navarro, num ensaio publicado entre 1893 e 1894, nos seus três primeiros números, recuperado pelo crítico e poeta português.

Recorda Guimarães que fora de Coimbra se destacaria o panfleto *Os Nefelibatas* (1891), o qual, sob a assinatura apócrifa de Luiz de Borja, relata os encontros de autores do Porto adscritos aos novos caminhos estéticos. O texto, cujos redatores reais foram, provavelmente, Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão, nomeia quase todos os autores que se consideravam renovadores, misturando-os com escritores inventados, como R. Maria ou K. Maurício (importante *alter ego* de Raul Brandão). Portanto, com alguma mistificação e provocação, trata-se, como nota Guimarães, de um documento apologista da nova geração, na qual se expõem aspetos do programa estético simbolista:

O que os novos querem é a Arte livre. A literatura dos outros, quase sempre não sentida, arrastava-se muitas vezes sem probidade. Os parnasianos desconsolavam-se rasgando adjectivos bonitos: o naturalismo, que em Portugal se tinha mantido graças ao *humour* de Eça de Queirós e ao seu engenho fantástico, apenas encontra seguidores medíocres. Depois, como reconhecia J. H. Huysmans, a banalidade do naturalismo, feito por um autor probo, assustava. Assim foi como os novos fizeram a Arte livre. Os poetas queriam o verso musical, sugestivo, nada retórico, sem recorrer ao banal cantarim dos outros. O caminho da prosa também estava marcado: já não se tratava de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de várias personagens em ambientes diferentes; um livro devia ser uma confissão, uma personagem única, o autor: a autobiografia, sem complicações, é, em breves linhas, a teoria da Arte que me parece mais simples, mais natural, mais humana (Borja 1988: 40).

É notória a ascendência de Eugénio de Castro e dos seus polémicos prefácios em relação a esta espécie de manifesto. Mais importa destacar a consciência grupal, a apologia de uma situação marginal e disruptiva, que marca o posicionamento institucional do escritor moderno que procura singrar sistemicamente, enfrentando a censura dos centros canonizadores, assumindo uma decisiva atitude polemista. A expressão «nefelibata», justamente, fora resgatada a uma passagem do texto inicial das castrianas *Horas*, sendo assim caucionada como distintiva dessa marginalidade.

Sobre a animadversa reação a *Oaristos*, Manuel da Silva Gaio, íntimo amigo de Castro (1928: 25), recordaria: «Em Coimbra, por exemplo, tentaram por mais de uma vez perturbá-lo, sem resultado, numerosos grupos de estudantes, que nos teatros, nos jardins, nas ruas – onde o avistassem – lhe repetiam em coro, quase agressivamente, as poesias de mais irritante molde e atrevida intenção.» O próprio autor de *Oaristos*, acerca da «audácia do meu esforço» haveria de enfatizar:

O prefácio (...) e mais que o prefácio o exotismo das composições que constituíam o volume, produziram, no pacato meio das letras portuguesas, um escândalo monumental e uma pequena surpresa cheia de vociferações. O público em geral, e sobretudo a imprensa, onde a crítica literária andava na mão de repórteres incompetentes, romperam uma cerrada fusilaria contra mim e contra o meu livro,

qualificando-me com os piores epítetos e pouco lhes faltando para reclamar que eu fosse internado, a bem da segurança pública, num manicómio ou numa penitenciária. Como resposta, meses depois, publiquei um livro mais irritante ainda – *Horas*. Desta vez os protestos assumiram a violência homicida das pedras lançadas por uma catapulta romana (Castro 1969: 12).

Com efeito, Trindade Coelho, no artigo sobre «Os Poetas Novos» publicado na *Revista Ilustrada* a 31 de março de 1892 e recuperado no livro póstumo *O Senhor Sete* (1961: 243-264), testemunharia que

Quando Eugénio surgiu com os *Oaristos* e meses depois com as *Horas* a crítica limitou-se a rir, e teve, para não correr com o poeta, de lembrar-se de que ele era, já a essa hora, um talento reconhecido, e que dele existiam a esse tempo trabalhos que o jornalismo difundira com carinho, e até um livro de versos, que João de Deus prefaciara e aplaudira.

Confirmando o que dissemos anteriormente sobre a hesitação portuguesa em face da importação *novista* de modelos estrangeiros, resultante de uma situação periférica que ditava um extremar nacionalista, cabe recordar a variada resistência que o *novismo* castriano então sofreu, reportada por Guimarães (1990).²¹⁷ Júlio Dantas (1897: 3), por exemplo, a este respeito, em carta dirigida a Antero de Figueiredo, reclamava enfaticamente a «morte» de Eugénio de Castro, curiosamente no ano da alvorada da sua celebridade hispânica:

A escola importada por Eugénio de Castro e filha dos cérebros de meia dúzia de tarados originais, está tão morta como o próprio Eugénio. (...) Literatura a que se apague o carácter da raça, é literatura que morre. Os influenciados do decadismo francês, do hipermisticismo russo, já aí andam – e muito a seus olhos – a mostrar a nudez macilenta da carne pelos rasgões dos pontificais lavrados.

As bizarras degenerativas, exclusivamente intelectuais, da gente do norte são incompatíveis com a nossa emotividade de meridionais. Aquela rigidez decorativa dos neo-góticos e dos instrumentistas, a subtilidade alemã e a nebulosidade artificiosa dos escandinavos, não podem entrar na intimidade intelectual de criaturas como nós,

²¹⁷ Quanto a uma receção pouco compreensiva em relação à literatura simbolista, importa observar o empenhamento caricatural ou de total incompreensão do que há de inovador no movimento, atitude que, como observa Guimarães (1990: 35), se assemelha à que está na base das críticas mais acirradas que surgiriam, vinte anos mais tarde, contra a geração de *Orpheu*. Neste domínio, Pereira (1983) recorda também a censura de João Chagas, publicada em 1895 na revista *A Geração Nova*, a de Pinheiro Chagas, publicada no *Correio da Manhã*, em fevereiro de 1892, intervenção que deu origem à referida polémica com Eugénio de Castro, que responde no *Jornal do Comércio* a 7 de fevereiro de 1892. Nota ainda Pereira que as coevas críticas de Mayer Garção (*Revista Nova*, 1901-1902) ou de Manuel Laranjeira (*A Arte*, 1889, e *Revista Nova*, 1901-1902) resultam de uma desconformidade de fundo que se prende com as suas posturas neo-românticas vitalistas.

que vivem mais pelo cérebro posterior do que pelo anterior. Livros de sentimento, escritos em bom português: é o que é preciso. A reacção.

O próprio Trindade Coelho (1961: 263), no citado texto, revelava antipatia pela «mania que muitos professam de escrever coisas ininteligíveis, *para os raros apenas*, segundo a fórmula bizarra de Eugénio de Castro, esse exotismo, por vezes macabro, de léxico extravagante, de que tanto usam e abusam os poetas da nova hora», enquanto Abel Botelho (1906: 9), com notório azedume, atacava:

Mas no impulsivo arranque do seu movimento foram longe de mais. Não se limitaram a recuar para um plano secundário a forma: desprezaram-na por completo. E eis que, desordenados até à exaltação, incoerentes até ao ridículo, ao passo que pregoavam que o ritmo é indispensável à nervura do verso, que cada sílaba tem sua cor, cada frase sua alma, cada som sua correspondente apostila numa dada paixão, num determinado sentimento, aí largavam a garatujar, num infantil delírio iconoclasta, essas macabras sarabandas de versos sem regularidade, sem número, sem ordem, sem medida, sem nexos mesmo, muitas vezes; versos duma dissonância rítmica que arrepiam; versos desarticulados, vsgos e bárbaros, versos por esmola; onde a própria rima, nem sempre observada e ao acaso claudicando, se faz às vezes esperar seis e sete linhas de seguida; versos, em suma, que são um medonho *avatar* de dissonâncias, cuja leitura desgosta e fatiga, que arranham o pensamento, que enublaram o espírito, e, cuja áspera aravia vale, no geral, infinitamente menos que duas linhas de prosa bem cadenciada.

Se o *nefelibatismo* ganhou conotação depreciativa, algo semelhante aconteceu, no mundo hispânico, como recorda Lourenço (2000: 500), com o vocábulo *modernismo*, que Rubén Darío adotou para designar a literatura produzida por escritores hispânicos influenciados pelas correntes simbolista e decadentista, e que rapidamente adquiriu tons pejorativos. Não surpreende por isso que Carmen de Burgos (1921: 42) destacasse justamente, a propósito do poeta português, e caucionando a comum situação vivida em Espanha, o choque produzido por *Oaristos* e *Horas* «en un país, que es, como el nuestro, cultor de las tradiciones y que se asombra de las excentricidades y de las impertinencias voluntarias del poeta, de su exotismo, de su falta de respeto al espíritu y a la forma clásica», confirmando outrossim o capital simbólico que o poeta granjeara através do seu espírito polemista e da oposição suscitada.

Da comum reacção negativa ao *modernismo* hispânico²¹⁸ são ilustrativas as palavras de Manuel Machado (1913: 25-26), num livro sintomaticamente intitulado *La guerra literaria*, onde soam vestígios de uma década de luta por uma literatura em litígio com a tradição realista:

²¹⁸ Como observara Latham (2015), a ideia de Modernismo evoluiu desde um sentido pejorativo até à sua afirmação como lugar-comum progressista, a nível internacional, através de um progressivo processo de consolidação do mesmo como epíteto simbólico prestigiante.

Apenas aparecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dicterio complejo de toda clase de desprecios. Y no era lo peor esta enemiga natural del vulgo, contrario siempre a toda novedad. A las buenas gentes se les desquiciaba su tinglado mental y se les complicaba cruelmente su saneado par de ideícas con que tan bien hallados estaban. Aullaron, pues, buenamente, como los perros a la luna, y prorrumpieron en ineptas risotas durante algún tiempo, y aceptaron al cabo, sin más reflexión y por instinto, en cuanto ya estuvieron un poco fanés, las vitandas novedades.

Quanto aos críticos e escritores já consagrados, acrescenta, «Secundaron la zumba y la chacota y tronaron desde púlpitos más o menos altos contra el abominable modernismo».

Assim se vão inventando, entre elogios e críticas, o *nefelibatismo* como o *modernismo*. O percurso de Eugénio de Castro é demonstrativo da sua inscrição neste processo de afirmação institucional da novidade, articulando uma ação e uma obra disruptivas, na planificada perseguição da originalidade em contexto nacional, alicerçada na modernista autonomia do estético e num vanguardista apelo do polemismo, para o que recorre outrossim a um veio internacionalista, traços que dão conta de uma demanda pessoal de historicização da sua figura como propagadora de novos repertórios, na construção de condições contextuais – de um horizonte de receção favorável e legitimado – para que a sua voz tivesse força de enunciação central no seio da modernidade estética.

Revelando um entendimento particularmente sagaz de que a canonicidade é uma categoria factível e dinâmica, como vimos, o autor de *Oaristos* acabaria por se converter num desses raros dissidentes dos centros estabelecidos que lograram granjear suficiente capital simbólico para influírem na difusão dos repertórios *novistas*, partindo da originalidade estética para se inscrever com papel destacado na tradição da rutura da modernidade literária internacional. É no seio desta canonicidade dinâmica (Even-Zohar 1990: 19), através da difusão de repertórios que mapeariam os territórios da modernidade peninsular, que entenderemos assim o caráter inovador da sua obra e o papel da sua intervenção pública, na interseção daquilo que são as instituições da vida literária e as instituições supraliterárias, na conceção de Viala,²¹⁹ com a sua poética *novista*, convocando para si mesmo o papel de líder dessa modernidade, conforme expressou em diversas ocasiões, e como lhe reconheceram os seus leitores hispânicos, como vimos.²²⁰

²¹⁹ Segundo Viala (1990: 118), a instituição literária pode concretizar-se de três modos diferentes, a saber: 1) as instituições literárias que constituem a própria substância do código literário (como o sistema dos géneros); 2) as instituições da vida literária compostas pelas instâncias materiais e o seu modo de agir (como as academias, os prémios, as editoras, o mecenato, etc.); e 3) as instituições supraliterárias (como a escola, os salões, as bibliotecas, etc.).

²²⁰ Castro revela assim aquele grau de aguda e aturada deliberação que decorre de uma agenda própria, que responde a um fim concreto de afirmação de um conjunto de preceitos poéticos e retóricos, confirmando a conclusão de Even-Zohar (1997: 26), segundo a qual «there is incontestable evidence about the deliberate action of individuals in the making repertoires, whose success can also be witnessed along history».

Para entender o quão consubstancial à sua obra e ação é esta consciência institucional do fenómeno literário, importa recuar ao início da sua trajetória. A sua vocação literária é precoce, compondo, aos treze anos, breves poemas líricos de certo pendor neorromântico – acompanhados desde logo, na linha do que temos defendido ser a configuração de uma imagem pública do autor como tal, por incursões jornalísticas –, breves poemas esses que, após *Cristalizações da Morte* (1884), e ainda no mesmo ano, se adaptariam em *Canções de Abril* (1884), com prossecução em *Horas Tristes* (1888) e noutros projetos inconclusos, desde uma *Epopéia do Calvário* reconvertida em *Jesus de Nazaré* (1885) ao sonetismo camoniano que comporá *Per Umbram...* (1887).

Há, no epistolário do autor – maioritariamente inédito – um conjunto de curiosas cartas, datadas destes anos, endereçadas por Camilo Castelo Branco, que dão conta de como um infante Eugénio de Castro se revelava já consciente do favor que uma opinião consagrada pela sua obra faria. A reação do autor de *Amor de Perdição* não terá sido a esperada pelo poeta. Com efeito, a 9 de novembro de 1984, escreve Camilo:

Compreendendo essa emocional e ascética modalidade da sua alma juvenil, mas não posso admirá-la nem aplaudi-la a esta hora muito adiantada das ilusões perdidas. Na minha idade, encantado das lições duma longa experiência sob o peso opressivo da vida, e por isso impenetrável à piedade das liras e dos púlpitos, os casos ortodoxos que V.exa canta são para mim petrificações míticas de nenhum valor, como documentos humanos, nem sequer, sugestivamente piedosos por os espíritos emancipados que hão de ler o seu livrinho infantil. Creio bem que V.exa seja mais poeta convencionalista n'esta obra de pura arte de que um sonetista que faz uma profissão de fé em deliciosas rimas. Seja o que for, como decerto lhe não convém que eu desdobre semelhante tema bastante hostil à estética da sua obra, e como eu também não possa sacrificar a disfarces os meus prejuízos literários ou preconceitos irreligiosos, peço a V.exa me dispense de prefaciá-lo seu livro, atendendo à sua crítica incompetência que se confessa de todo cega por ordem das fronteiras da realidade (EEC-BCUC-5).

Curioso é observar que, sintomaticamente, o rapaz riposta, obrigando Camilo a nova missiva:

Uma reflexão. Quando V.exa me quis dar a honra de prefaciá-lo seu opúsculo não me pediu um elogio incondicional ao poema; - decerto me concedeu a liberdade da opinião. Na sua carta ontem remetida terá V.exa depreendido que eu lhe admirei os versos – a plástica, e não simpatizei com a ideia. Parece-me, pois, que V.exa, publicando a carta, e mesmo contraditando-a, não prejudicará o escrito do poema.

Resoluto, Castro envia-lhe ainda assim um fragmento da *Epopéia do Calvário*, dedicado ao próprio Camilo, que o leva a matizar o tom um tanto ácido da carta anterior:

A minha opinião sobre o motivo do seu poema não faz implicância ao reconhecimento a que me obriga a dedicatória. Como, posta de parte a estética, (...) eu teria (...) que me envaidecer da dedicatória, recebendo-a como exemplar de bons versos exprimindo altos pensamentos restritos ou poesia das religiões. Compreendendo, pois, a delicadeza da sua reflexão, terei sempre de subscrever-me...

Eis um excelente exemplo do que viria a ser a postura de Eugénio de Castro no seio das suas relações sistémicas: interventiva, persistente e publicamente bem-sucedida. Também sintomático desta deliberação da sua ação é o facto de os momentos mais intensamente criativos do autor decorrerem, desde sempre, conforme observou Pereira (1999: 17), de uma espécie de «estratégia ciclotímica de desacomodação» que induz a inovação e que o levou em 1885 a Lisboa, contra a resistência familiar, onde frequentou o Curso Superior de Letras, que concluiu em 1888, tendo colaborado desde logo em revistas e jornais, tornando-se redator d'*O Dia* de António Enes, num afastamento da sua Coimbra natal que, como noutras circunstâncias, promoveria o seu contacto com a novidade e com o cosmopolitismo inerentes ao espírito da modernidade estética, manifestando o seu «ânimo determinado ao serviço da vocação literária, de consciência artística, do cuidado posto em preparar e apurar o trabalho de criação poética, que serão sempre apanágio de Eugénio de Castro e inestimável virtude» (Pereira 1990: 77).

Nestes primeiros anos lisboetas, como recorda o autor, assistiria Castro às tertúlias de Fialho de Almeida e outros amigos no Café Martinho, contactaria com a nova poesia, desde a imitação do *Livro de Jade* a Cesário Verde, para si marcante, passando pelos fundacionais Gautier e o Baudelaire dos *Petits poèmes en prose* e *Les paradis artificiels*, em cuja linhagem se inscrevia com prosas como o «conto fantástico» «O Casamento do Mar», «Paulina», a novela «Valentina» ou o folhetim «Visões do Haxixe».²²¹

Decisiva seria, neste sentido, a sua viagem a Paris, tendo em vista uma possível carreira diplomática, em 1889, ano em que fundou, em conjunto com Francisco Bastos e João Meneses, *Os Insubmissos*, cujo papel precursor salientámos já. Mais uma vez, esta viagem revela a mencionada propensão ciclotímica, antecedendo um momento vincadamente disruptivo no seu percurso poético, todo ele marcado por bruscas inflexões e por uma transgressão do horizonte de expectativas que a sua obra ia gerando junto dos seus leitores, cultivando a originalidade como condição da sua modernidade. Nesta circunstância, dá-se

²²¹ Este último, datado de março de 1887, trata-se de uma imitação de *Les paradis artificiels* de Baudelaire, que elogia no prefácio, referindo-se às suas «prosas cheias de originalidade», «rutilantes de estilo» (Castro 14 de março de 1887: 3). No texto do jovem português se descreve a experiência da alucinação sob o efeito da droga. Sobre esta matéria, veja-se o último apartado deste trabalho. Cabe ainda recordar como a ascendência baudelairiana no desenvolvimento do poema em prosa, o qual, no entendimento do francês (cf. Baudelaire 1968: 146), se coaduna à velocidade arrítmica da vida moderna, mais permeável às subtilezas oníricas dos estados de alma e da consciência coevas, pervive também nas letras hispânicas em nomes como Darío, Arozín, Pío Baroja, Valle-Inclán, Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez ou Luis Cernuda (cf. Mainer 2010b: 36-7).

um momento fulcral para a posteridade do autor e para a sua legitimação simbólica: regressado de Paris e ecoando a sua atenção ao *novismo* francês e em particular baudelairiano, no contexto da modernidade agónica e na apologia da originalidade, bem como dos decadentismo e simbolismo daí derivados, conforme a sua presença capital na polémica coimbrã entre *Os Insubmissos* e a *Bohemia Nova* aliás revela, o poeta suspende a publicação de *Novas Poesias*, embora estivessem consagradas pela laudatória anuência do proémio assinado por João de Deus e do retrato do poeta da autoria de Columbano, num invulgar «gesto de sacrifício ritual, de auto-imolação nas aras da realização artística» (Pereira 1990: 77) que abria caminho à publicação, em 1890 e 1891, de *Oaristos* e *Horas*, cujo papel revolucionário vimos já o tanto que foi celebrado pelos seus leitores hispânicos. Como observa Pereira (1999: 14), «não é dizer pouco que um livrinho assim protegido, assim tão bem encaminhado nesse campo cultural que era a literatura portuguesa do fim do século, fosse de repente eliminado; é, na verdade, uma manifestação de clarividência artística muito rara entre nós».

Tendo em vista a realização pioneira de uma nova literatura, o acolhimento de novos repertórios internacionais teve nele um pressuposto, como bem observou Aníbal Pinto de Castro (1969: 11), desde logo atitudinal, associado a uma dada visão do literário, tratando-se de um

assumir uma atitude literária capaz de fazer dilatar de espanto os olhos dos seus compatriotas, perante a ousadia do ritmo, a riqueza das rimas, a nova cesura do alexandrino, a aliteração, o vocabulário e todas as inovações que, sob o signo de Baudelaire, Théophile Gautier e Jean Moréas, ele orgulhosamente mencionava no prefácio em estilo de manifesto.

Este sacrifício propiciatório que constituiu a inclusão das *Novas Poesias* entre as «edições esvaídas» da sua obra renegada, de acordo com a informação oferecida na contracapa da primeira edição de *Oaristos*, dá bem conta do modo como Eugénio de Castro compreendeu a necessidade de romper com os paradigmas estéticos em que brotara, denunciando a inconsequência de um dado perfil de literatura, de modo a inaugurar uma outra via, como de facto viria a suceder, ilustrando a arguta consciência da temporalidade relativa e da vontade de historizar a sua própria figura autoral.

Efetivamente, «as características literárias, que ele já mostrava nas obras publicadas até *Oaristos*, prometiam-lhe uma carreira de sucesso cómodo, se ele desejasse continuar por essa via» (Pereira 1999: 16), facto a que não seria alheia a privilegiada condição socioeconómica do autor, que empregou, afinal, a seu favor.²²² Foi, portanto, contra um certo tipo de literatura, e ainda apesar da sua situação de conforto numa ordem que ele mesmo fraturou, que a ação do poeta se desenvolveu, o que comprova o quão longe ia a sua ousadia artística e a sua vocação para a dissidência, donde decorre esse «duplo

²²² Com efeito, como recorda Seabra Pereira (1990: 69), «A própria estratégia de ruptura vanguardista de 1889/1890 põe em relevo (e beneficia de) este valor já atribuído na república das letras ao jovem Eugénio de Castro».

processo de endividamento da literatura portuguesa em relação a Eugénio de Castro: a dívida perante o exemplo de continuado e esclarecido esforço de revitalização temático-formal e a dívida perante a lição do valor ético do labor artístico» (Pereira 1990: 77). Estas qualidades dão-se na proporção exata de um risco que, desde o mencionado prólogo de 1890, assume o corte com a tradição literária portuguesa, a contrapelo dos poderes literários instituídos, o que lhe valeria enormíssimas resistências, como vimos, expondo-se, como mais tarde os jovens *modernistas* hispânicos, à censura crítica. Era o preço a pagar pelo facto de estar, deliberadamente, a escrever a História, como gloriosamente assume no prefácio à segunda edição de *Oaristos* (1899), numa atitude em tudo semelhante à expressa por Darío seis anos depois, em prefácio a *Cantos de vida y esperanza*, conforme observámos.

Rasurando os «lugares-comuns» e a «vulgaridade» precedente, dono de «uma exacerbada consciência de si e do lugar de exceção que a si mesmo atribui» (Morão 2004a: 236), a sua ação é, pois, deliberada,²²³ decorrente de «uma moderna noção do risco (...) que troca uma carreira literária promissora, embora, digamos assim, sem nada de inovador, por essa inovação com a incerteza quanto aos juízos que sobre ele vão cair» (Pereira 1999: 16). Afirmando justamente, como vimos, que «não espera o favor do público nem os louvores da imprensa», desprezando «os comentários cáusticos da crítica», recusando «os rails por onde segue num monótono andamento de procissão o comboio misto que leva os Poetas portugueses da actualidade à Santa Apolónia da POSTERIDADE, Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do expresso da ORIGINALIDADE» (Castro 1927, I: 21), e assumindo assim explicitamente a sua veia disruptiva, Eugénio de Castro (idem: 21-22) destacaria com eloquência a deriva em relação à sua própria produção prévia:

Depois daquela resolução, o primeiro acto praticado pelo Poeta foi a rescisão do contrato feito com a casa Guillard-Aillaud, de Paris, que lhe tomara a edição dum livro, *Novas Poesias*, para o qual Columbano Bordalo Pinheiro, o nosso primeiro Pintor, começara algumas preciosas ilustrações, para o qual João de Deus, o nosso primeiro Poeta, escrevera esta penhorante (...) Inutilizou todos os trabalhos feitos, determinou recomeçar, por um caminho, que não fosse a rotina, e fixou como suprema ambição, a glória de poder um dia repetir com consciência as nobres palavras de Musset: «*Mon verre est petit, mais je bois dan mon verre*».

É observável a retórica espacial que o autor emprega nos seus textos polémicos – rotas, estações, caminhos, velocidade, transporte, fuga, exploração de espaços virgens –, sublinhando a sua posição marginal ao sistema central, a sua autopropugnada periferia estética, destacando uma saturação do espaço originada pelo abrandamento do tempo afeito a *lugares-comuns*, a qual obriga a um efeito de fuga espacial – que encontra no internacionalismo, afinal, uma fulcral face – que tem simultaneamente valor temporal,

²²³ Como recorda Malpique (1969: 9), Manuel da Silva Gaio fez um retrato do poeta, a pedido de Juan González Olmedilla, a 9 de dezembro de 1921, que seria reproduzido em 1928 no nº3 d’*O Instituto* (e no vol. VIII das *Obras Poéticas* de Castro), que é bem ilustrativo dessa deliberação: «Aludindo-lhe, um dia, no momento agudo da luta, às inovações por ele introduzidas, Guerra Junqueiro concluiu: - Simples sarampo literário, o seu simbolismo! / - Será - respondia o autor de *Oaristos* - mas vai pegar-se a todos...».

visando fundar um novo futuro para a literatura portuguesa. É curioso observar a semelhança da retórica castriana com aquela de Ramiro de Maeztu (1977: 74-77) em «Anda, anda... (Para un intelectual)», que surge na revista *Vida Nueva*, a 8 de janeiro de 1899, onde incita os intelectuais a seguirem viagem, em contracorrente, «en sudexpreso», com o que «has recorrido en poco tiempo una distancia que la pobre humanidad no ha logrado salvar tras luengos siglos de penosa marcha». Assim se abrem ambos a uma nova retórica que se dirá futurista, na qual encontraremos a mesma noção progressista, associada à apologia da velocidade, da modernidade e do futuro, marca da modernidade civilizacional de que são copartícipes.²²⁴

Notável é também a sua consciência da vantagem de socorrer-se dos paratextos em benefício da sua afirmação autoral, como observou Morão (2004a: 238), testemunhando uma inaudita consciência do complexo semiótico literário que implica um investimento na sua socioesfera (cf. Lotman 1978). Da dimensão atitudinal e propagandística da intervenção cultural do poeta foi lúcido Silva Gaio (1928: 23), que recordava o significado público do gesto transgressor do autor de *Oaristos*, afirmando ser

especialmente digna de nota a determinação que o levou a assumir o papel de revolucionário da Arte, de introdutor de novas ideias estéticas, de novas formas, de nova técnica poética, pois podia contar com seguro êxito se continuasse pelo veio até ali seguido, dentro das formas líricas das suas estreias,

e destacando nele «uma excessiva preocupação de originalidade, que o arrasta por vezes ao grotesco, um intuito fixo de inédito, uma constante premeditação de exibição pessoal – tudo talvez de envolta com maliciosas ideias de reclame», sublinhando outrossim que tais qualidades

vieram também, dadas as condições e qualidades do meio, revelar-nos no autor notável faro e instinto dos recursos a unir para triunfar em tal meio, a clara consciência de que só a foguetes de extravagância, a golpes de imprevisto irritante, ou mesmo a passes de mistificação lograria despertar a dormente indiferença e prender a atenção inconstante de gente tão capaz de continuar surda e cega às cousas belas, como de

²²⁴ É bastante sintomática a persistência na alusão à velocidade do comboio, numa sacralização do caminho de ferro como autêntica máquina do tempo que Byung-Chul Han (2016: 45) identifica com a aceleração própria da modernidade, citando um sintomático verbete da enciclopédia *Brockhaus*, com retórica em tudo semelhante à que acabamos de encontrar em Castro e Maeztu: «O nosso século avança sobre carris de ferro a caminho de um destino grandioso e esplêndido. Sobrevoaremos o caminho espiritual que temos diante de nós mais velozmente do que os espaços físicos! E do mesmo modo que esses estrepitosos colossos de vapor arrasam qualquer obstáculo externo que, inoportuno ou atrevido, se atravessa no seu caminho, também nós esperamos que ele, com a sua força imensa, esmague qualquer obstáculo espiritual que tente opor-lhe reprovação e hostilidades. O triunfal vagão a vapor ainda se encontra no princípio do seu caminho e é por isso que avança lentamente! Desperta assim a falsa esperança de ser possível travá-lo, mas, à medida que avance, o vigor da sua velocidade aumentará e ele deixará para trás todos os que queiram travá-lo introduzindo pausas nas rodas do seu destino.»

embasbacar – rindo, embora, ou embaçando – perante os caprichos pirotécnicos de todo o fantasista hábil, em qualquer campo (Gaio 1928: 83-84).

Esta postura é em Castro uma constante. Consagrado como tutor de uma escola simbolista portuguesa, torna a Lisboa em 1892, contrariando a vontade da família, perdendo-se pela boémia e publicando *Silva*, *Interlúdio* e *Belkiss*, em 1894. Em simultâneo, escreve no *Jornal do Comércio*, no *Diário Popular* e nas *Novidades*, enveredando pela poesia dramática com notável sagacidade. Assim persiste o autor, através destas deslocações fora de Coimbra, que correspondem a deslocações internas à sua própria produção poética, na lógica ciclotímica salientada, como vimos, por José Carlos Seabra Pereira.

Dessa forma, em paralelo à escrita, Castro promovia uma ação cultural que visava a sua difusão através do empenhamento disruptivo em que mergulhava, revelando arguta consciência institucional, partindo de uma marginalidade reclamada e efetivamente exercida, inscrevendo-se como fundador de um princípio de rutura que viria a dar o tom, pelo culto da originalidade e pela crítica das convenções, dos movimentos subsequentes, e que tão apreciada seria pelos seus leitores hispânicos. A recusa de cristalização de fórmulas composicionais expressa em *Oaristos* e *Horas* fá-lo-ia inovar permanentemente, recusando rótulos e defendendo o individualismo contra a literatura de escola, recusando ser apelidado de simbolista ou instrumentista à René Ghil. Desmarcando-se dos seus epígonos, afirma, pois, o português:

À medida, porém, que as falanges foram engrossando, que a violência das marchas e a resistência do inimigo colocaram em absoluta evidência as qualidades dos combatentes, a minha acalentada esperança, viçosa e viva logo começou a criar bolor, a empalidecer, a definhar progressivamente, de mal a pior, até chegar ao que hoje é – uma flor de namorado, morta numa gaveta (Castro 1990a: 89),

concluindo, com vimos, que «a seita poética a que me estou referindo e de cuja existência eu sou o principal culpado não durará meio ano», e defendendo «o trabalho exclusivamente individual». Na mesma linha se situava Manuel Machado (1913: 113), afirmando, como vimos, que «el modernismo, lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas», ecoando aliás as palavras de Rubén Darío (1917, VII: 11) no prefácio a *Cantos de vida y esperanza*, reiterando que «Cuando dije que mi poesía era mía, en mí, sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena». Valera (1958: 291), aliás, muito precocemente sublinhava essa não-filiação do nicaraguense –

Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo, lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia. Resulta de aquí un autor nicaragüense, que jamás salió de Nicaragua sino para ir a Chile, y que es

autor tan a la moda de París y con tanto chic y distinción, que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla

–, ao passo que Eduardo L. Chávarri (1975: 26) enfatizava os perigos associados ao entendimento do modernismo como escola:

Aquí estaba el peligro, pues los que no tienen personalidad propia ni suficiente talento para conseguir la independencia no podían hacer sino imitar, y como nada más se imita que la “manera”, nació de aquí la consiguiente *afectación de estilo*, que trajo consigo la serie de *modernistas-caricatura*, errantes por libros y revistas minúsculas

Esta recusa da catalogação ou filiação numa corrente estética particular, que é em si mesma um gesto modernista, conforme nota Mejías-López (2009: 3) –

[Modernismo] defies definitions and classifications largely due to its own self-awareness as a radical break from academicism, its unabashed eclecticism, the wide array of its manifestations, and the diversity of its members, many of whom resisted identification with the name “modernismo”—a resistance that was itself a *modernista* gesture.

–, fazendo da modernidade mais uma atitude que uma escola, seria, pois, própria de Castro, mantendo uma relação dissonante com o espartilhamento da sua produção numa convenção, mantendo para tal uma atenta autorreflexividade poética.

Eugénio de Castro mostra-se assim sensível à necessidade de criar a figura do artista literário, investindo na comunicação com um público e definindo um campo literário especializado, com as suas especificidades institucionais e agenciais, construindo uma carreira que dependeu da capitalização e legitimação simbólicas da sua figura autoral. Recorrendo aos polémicos paratextos e respondendo ao ímpeto de inovação e mudança próprio da modernidade, adquire prestígio institucional. De pendor especializado e aristocratizante, desde *Oaristos* que desenha assim o «protesto de uma nobre, embora pouco submissa, consciência de artista» (Pimpão 1946: 8), materializada através de uma poesia «para os raros apenas», «longe dos bárbaros». Esta configuração da figura especializada do «esteta» encontra, portanto, no autor português um notável cultor, fomentando uma dinamização do campo literário, com apoios críticos e paródias, controvérsias e disputas polémicas (cf. Pereira e Cabral 2012: 263-273), para o qual convoca os seus próprios referentes históricos, entre os quais Cesário Verde, no qual elogia os mesmos traços que pretende publicitar em torno da sua figura, em particular o seu individualismo estético, pois, «detestando a basófia e a promiscuidade, nobremente se isolou, e no seu isolamento pegou a versejar, não segundo os preceitos correntes, mas segundo o afinado critério do seu temperamento artístico» (Castro 1926: 96), empregando uma retórica notoriamente concordante com a que usara no prefácio a *Oaristos*:

Reagindo contra a banalidade da poesia portuguesa, reduzida, nesse tempo, a uma espécie de almofariz em que, salvas raríssimas exceções, os poetas, como praticantes de farmácia, pisavam e repisavam os mais estafados lugares-comuns, Cesário Verde conseguiu extrair inesperados e belos efeitos de coisas que até então tinham sido desprezadas pelas Musas; renovou a flora poética, nela introduzindo algumas espécies humildes, até então consideradas como indignas de figurar nas grinaldas que enfeitam o templo de Apolo; varreu com uma vassourada enérgica e justiceira o lixo das velhas imagens substituindo-as por outras, cheias de novidade e viço; e, pelo que respeita à forma, não só aumentou habilmente a plasticidade do alexandrino e do decassílabo, mas harmonizou também, dentro da mesma estrofe, ritmos que pareciam irreconciliáveis, parecendo assim adivinhar o próximo advento das inovações do Simbolismo, de que pode e deve ser considerado, em parte, como um precursor ilustre (idem: 101).

Castro situa-se assim do lado dos marginais, dessa «mocidade ardente» que contraria as tendências centrais e convencionais, defendendo a Geração de 70 contra Júlio Dinis, no texto que publicou em *La Gaceta Literaria*, em 1927:

Concorreu também para que Júlio Dinis deva ser incorporado entre os nossos poetas menores, o meio em que o seu estro se revelou e expandiu. Os seus versos, escritos de 1857 a 1870, nasceram, e disso se ressentem portanto, quando o Romantismo agonizante assistia ao desmoronar dos seus falsos castelos medievais e ouvia, com pavor, aproximar-se a estropeada subversiva da Escola de Coimbra, formidável esquadrão galhardamente capitaneado pela mocidade ardente de Antero de Quental (Castro 1927: 181).

O poeta revelará, afinal, sistematicamente, simpatia pelos revolucionários em matéria artística:

Pela fatalidade do tempo, o poeta Júlio Dinis, amigo discípulo do autor do *Noivado do Sepulcro*, teve a desgraça de pertencer à legião dos ultra-românticos, que metamorfosearam os loureiros cheios de cotovias em ciprestes de corujas, as Graças em carpideiras, o Parnasso num cemitério e o Templo das Musas numa agência funerária (ibidem).

De todos estes modos se afirmava junto dos seus contemporâneos, granjeando um capital simbólico que ditaria a proficuidade da sua receção hispânica e estaria na base da sua progressiva institucionalização castelhana.

8.1.3. A AÇÃO COLETIVA DE EUGÉNIO DE CASTRO

É deveras sintomático de tudo o que temos vindo a afirmar o modo como, partindo de uma posição poeticamente revolucionária e de retórica rebelde, Eugénio de Castro se empenharia em legitimar o discurso *novista*, procurando conquistar um capital de prestígio através de um apelo à ruptura que indicia uma pretensão, afinal, de centralidade, ou seja, de administrar a rebeldia. Não é isento de ambiguidade, portanto, um semelhante posicionamento disruptivo, e a prová-lo está o facto de as relações hispânicas do poeta português, à medida que ressoam o seu discurso e função transgressora no domínio estético, como vimos, andarem de mão dada com uma cuidada alimentação de intermediações sociais favoráveis à sua difusão, participando assim da mesma lógica de mercado que Highfill (2014) destacou nas práticas sociais e públicas *modernistas* e vanguardistas nos contextos hispânicos, procurando acolhimento partindo de um *status quo* protagonizado por elites intelectuais e políticas castelhanas, afinal sistemicamente privilegiadas, notoriamente masculinas e conservadoras, entre as quais firmou o seu capital simbólico no contexto do modernismo internacional. Recordemos toda a rede de relações que lançou a sua celebração espanhola no biénio 1922-1923 e que se associou à sua institucionalização castelhana em 1938. Cabe, pois, destacar que, por mais revolucionário e marginal que se tivesse assumido e tivesse sido reconhecido no domínio estético pelos seus intermediários hispânicos, o português, cuidando e cultivando essas relações, reclamava taxativamente uma posição de centralidade histórica, conforme testemunham as palavras que redigiu para o prefácio à segunda edição de *Oaristos* (1899):

Dissipado, porém, o estupor do primeiro momento, aqueles que mais assanhadamente tinham verberado o petulante inauditismo do meu livro começaram a olhá-lo com curiosidade, miraram-no e remiraram-no, miraram-se e remiraram-se depois, e por fim, a pouco e pouco, gradualmente, foram-lhe tomando as maneiras, a cor das luvas, o jeito do penteado e a forma do chapéu, até o ponto de poderem ser confundidos com o atrevido revolucionário (Castro 1927, I: 12-13).

Assim revelava o português a sua particular demanda de consagração histórica, como faria, no contexto do modernismo hispânico, Rubén Darío (1917, VII: 9), que em prefácio a *Cantos y de vida y esperanza* afirmaria, como vimos, que «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y allá como acá el triunfo está logrado», o qual reclamaria também, em carta de 24 de janeiro de 1904, dirigida a Juan Ramón Jiménez e citada por Fogelquist (1968: 23),

Y es que para alabar al gran poeta que fue Silva, se dice, erróneamente, que el movimiento “moderno” de América se debió a él. Yo no reclamo nada para mi talento; pero sí para la verdad en la historia de nuestras letras castellanas. Es cuestión de fechas. Cuando yo publiqué mi “Canción del Oro” y todo lo que constituye *Azul*, no se conocía en absoluto ni el nombre ni los trabajos de Silva.

Para a valorização da sua *persona* pública, concorre igualmente a abundante intervenção de Castro em publicações periódicas, de que se destaca inicialmente *O Instituto*, cuja secção literária, a «Revista Bibliográfica», se converte em órgão *novista* a partir de 1895, com a sua assinatura colocada a par com as de Carlos de Mesquita e Manuel da Silva Gaio e dos seus correspondentes franceses, Brinn'Gaubast e Philéas Lebesgue. Nela surgirão, como sucederia mais tarde com a revista internacional *Arte*, abundantes notas sobre livros, revistas ou acontecimentos literários internacionais, bem como sobre o que no estrangeiro se escrevia sobre a literatura portuguesa e, muito em particular, demonstrando a propensão publicitária e autopromotora desta publicação, sobre a obra do próprio Eugénio de Castro, conforme notaram José Carlos Seabra Pereira e Maria de Jesus Cabral (2012).

O poeta aproveitava assim para escorar referências que o afinavam pela hora internacional e granjeavam para si capital simbólico de pioneiro da nova literatura em foros nacionais, destacando Pereira (1990:70) as prerrogativas trazidas a lume n'*O Instituto* quanto ao desconhecimento local da «prodigiosa estética wagneriana», dos «assombrosos trabalhos de Nietzsche, os poemas de Swinburne e de Mallarmé, os livros místicos de Ernest Hello e a obra dos pré-rafaelitas ingleses» (Castro 1895: 62-63). Nestes cenários se inscreve igualmente a sua propensão polemista, como a que o moveu contra Pinheiro Chagas, no início de 1892, o qual publicara no jornal brasileiro *O País* – texto posteriormente reproduzido por jornais portugueses como *Novidades* ou o *Correio da Manhã* – «Os Nefelibatas», onde acusava o surgimento de uma «seita» – termo já de si indiciador da propensão marginal, disruptiva e gregária do movimento *novista*, na conservadora leitura do centro –, visando em particular Eugénio de Castro, incluindo-o entre a «filarmónica» universal de vinte e seis instrumentistas evolutivos que mereciam «a indiferença pública» (Chagas 1 de fevereiro de 1892: 1), referindo-se à pretensa influência de Ghil. Castro não se demitiria de ripostar, assinando uma «Carta ao Sr. Conselheiro Chagas» (*Jornal do Comércio* de 7 de fevereiro de 1892) – título que revela a acabada ironia castriana –, que declina tanto o apodo *nefelibata* quanto a sua filiação no evolutivo-instrumentismo, reiterando o seu aristocracismo estético, o seu individualismo, aproveitando a ocasião para capitalizar a sua exceccionalidade autoral:

As tendências filosóficas dos instrumentistas são acentuadamente materialistas e optimistas: a filosofia encerrada nos meus versos é acentuadamente mística e pessimista; eles não admitem verso algum para além do alexandrino e codificam a instrumentação verbal: eu apregoo o verso livre e a música livre (Castro 1990d: 88).²²⁵

Entretanto, a propensão gregária dos *novistas*, a sua definição como movimento coletivo, ia-se incrementando, como nota Pereira (1990: 71), para o que contribuiu tanto o exacerbar de paródias e sátiras que visaram a *Alma Póstuma* (1891) de D. João de Castro e as *Horas* de Eugénio de Castro, que vimos terem sido também comuns no seio do *modernismo* hispânico, como as manifestações de apoio mútuo entre os mesmos (Júlio Brandão defende D. João de Castro, Armando Navarro elogia Oliveira-Soares) na imprensa, sempre

²²⁵ Sobre esta e outras polémicas envolvendo Pinheiro Chagas, veja-se o estudo de Junior (2015).

problematizada pela sede de protagonismo individual, em polémicas internas aos marginais dissidentes. É assim que surge uma «Questão literária», a 24 de março de 1892, promovida por um anónimo ligado a Eugénio de Castro, talvez por ele próprio, a propósito da nota de D. João de Castro ao referido livro. No *Jornal do Comércio*, reforçando esse seu papel de difusor dos repertórios *novistas*, escreve a 12 de junho de 1892 Eugénio de Castro sobre «A Poesia Moderna», texto já citado, e reivindica para si a liderança das lides decadentistas e simbolistas, o que geraria nova polémica. Tudo isto contribui, afinal, como observou Pereira, para a sedimentação da imagem pública de uma nova geração literária e do particular destaque de Eugénio de Castro no seio da mesma.²²⁶

Ganham, portanto, destaque neste tempo as publicações coletivas que concentravam esforços renovadores e polémicos, resultando de e acentuando este espírito gregário. Neste sentido, o mesmo autor alertou já para «o papel de fugazes mas importantes plaquetes e revistas de grupo, [que] relança a voga de manifestos e polémicas para que arrasta figuras consagradas do período precedente, invade os magazines, as grandes revistas de orientação eclética e os jornais de grande circulação» (Pereira 1995: 19). Na mesma linha, Guimarães (1982: 141) enfatizaria que

Uma abordagem do Simbolismo, do Modernismo ou da chamada Vanguarda – movimentos que foram aqui perspectivados a partir do que neles havia de mais marcado por um desígnio de renovação – não pode deixar de ter presente o papel que, com maior ou menor amplitude, revistas e publicações de índole cultural desempenharam para a sua afirmação ou, ocasionalmente, para a sua contestação. (...) todos estes movimentos estão relacionados com a formação de grupos de escritores ou artistas que encontraram, não raro, na publicação duma revista ou duma publicação de carácter colectivo a ocasião mais eficaz para realizarem a sua intervenção no contexto cultural do seu tempo.²²⁷

Também José-Carlos Mainer (2010b: 86-92) alertaria para a dimensão coletiva dos movimentos modernos espanhóis, destacando o modo como uma tal dimensão se associa, em particular na transição finissecular, a uma ideia de juventude como vínculo gregário em oposição ao *velho* tradicionalismo, patente em títulos que se opunham a revistas como *Gente Vieja*, como *Arte Joven*, *Juventud* ou *Revista Nueva*.²²⁸ Veja-se, a este respeito, o artigo «A la juventud intelectual», publicado no primeiro número desta última revista, em 1899

²²⁶ A «Questão Literária» trata-se de uma polémica entre os novos escritores que teve por base dois artigos de Eugénio de Castro (publicados no *Jornal do Comércio* a 12 e 19 de junho de 1892, nos números 11577 – «A Poesia Moderna» – e 11561 – «Poetas Novos»), nos quais o autor reclamava ser o iniciador, em Portugal, da poética simbolista, e acusava os seus coetâneos de plágio. A esta acusação reagiram, por exemplo, Júlio Brandão, A. D’Oliveira e D. João de Castro, nas páginas de *Novidades*. Sobre este tema, veja-se Pereira (1975: 199 e ss.).

²²⁷ A propósito da centralidade das revistas na afirmação do modernismo e do vanguardismo espanhol, vejamo-nos os estudos globais de Osuna (2005) e de Ramos Ortega (2006).

²²⁸ Vimos já como em Portugal os títulos de revistas desta época denotam a mesma apologia da juventude disruptiva. Recentemente, Harkema (2017) destacou o peso de uma visão apologética da juventude para o desenvolvimento do *modernismo* espanhol, com as concomitantes resistências.

(pp. 7-9) – quando Eugénio de Castro começava a ser publicado em Espanha, justamente – atribuído ora a Pío Baroja, ora ao seu diretor, Luis Ruiz Contreras:

Pertenece a la generación que fue pisoteada por los vencedores engreídos [...]; educados en la escuela del sufrimiento, aprendimos la resignación y la piedad. Nos falta egoísmo para oponernos a vuestra gloria. No somos la juventud y todo lo esperamos de la juventud [...]. Lucharemos por vosotros mientras vosotros calléis; pero en cuanto aparezcan vuestra pluma y vuestra espada, soltaremos para siempre la espada y la pluma (Anón. 1899: 8).

Uma tal propensão coletiva, materializada em publicações de grupo, é um fenómeno transversal a esta época, como bem sabemos da preponderância que teve entre nós na afirmação dos nossos modernismos e vanguardismos. No caso espanhol, importa não esquecer a importância de uma revista como *Helios*, publicada entre abril de 1903 e maio de 1904, em catorze números, que constituiria, como nota Mainer (2010b: 279), o primeiro reduto da poesia *modernista* espanhola, agrupando nomes como Gregorio Martínez Sierra, María de O. Lejárraga (María Martínez Sierra), Pedro González-Blanco, Ramón Pérez de Ayala e Juan Ramón Jiménez, e onde vimos que marcou presença o nome de Eugénio de Castro. Veja-se igualmente o peso de uma revista como *Renacimiento* (publicada entre março e dezembro de 1907), criada por Martínez Sierra, impressa em Madrid e distribuída em Paris, que se torna numa espécie de mostuário daquilo a que Mainer (2010b: 280) sugestivamente chama a *irmandade* dos poetas *modernistas*, conforme testemunha cabalmente o número 8 de outubro de 1907, apresentando uma antologia de retratos autobiográficos, acompanhada de poemas selecionados, de uma plêiade de nomes da nova geração.²²⁹

Também o *ultraísmo* se manifestou, como se sabe, mais em revistas e eventos públicos, muitas vezes de expressão minoritária e de restrita difusão, do que propriamente sob a forma de livros individuais, de que se destacariam talvez *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía, *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, *La sombrilla japonesa* de Isaac del Vando-Villar (1924) ou *Viaducto* (1925) de César González-Ruano, autores que entraram todos na esfera castriana, como vimos. É assim em revistas onde também o nome do português surge amiúde, como *Alfar*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Grecia*, *Horizonte*, *Parábola*, *Perseo*, *Plural*, *Reflector*, *Tableros*, *Tobogán*, *Ultra* (Madrid), *Ultra* (Oviedo) ou *Vértices*, que, entre 1919 e 1925, se difunde o espírito de vanguarda na cultura espanhola, assim como a reunião dos autores habitualmente elencados sob o epíteto do *Veintisiete* dependeu em grande medida do espírito coletivo promovido por *La Gaceta Literaria*, onde o autor de *Sagramor* marca também presença, conforme constatámos.

Se, no que respeita à consolidação dos nossos grupos modernistas, as publicações coletivas se revelaram determinantes (veja-se, a este respeito, o recente volume crítico de Marques

²²⁹ São eles Gabriel Alomar, Darío, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Francisco A. de Icaza, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Joan Maragall, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Amado Nervo, José Ortiz de Pinedo, José Pijoan, Pedro de Répide, Salvador Rueda, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa e Antonio Zayas.

2020), no que respeita aos primórdios *novistas* importa recordar outrossim, seguindo Guimarães (1982: 141-151), o papel de revistas como *A Ilustração* (1884-1892), publicada por Mariano Pina em Paris, com colaborações de Eugénio de Castro, Xavier de Carvalho ou António de Oliveira-Soares; a *Revista Ilustrada*, onde colaboram, além de Castro, Raul Brandão, António Nobre e Trindade Coelho; *Novidades*, que em 1891 lança um inquérito sobre a «Escola Nefelibata» e onde surgem, além de Castro e Raul Brandão, Júlio Brandão, Alberto de Oliveira, D. João de Castro ou Armando de Navarro; *Ave Azul*, dirigida por Beatriz Pinheiro e Carlos de Lemos, onde encontramos Castro, Silva Gaio, Lopes Vieira, Henrique de Vasconcelos, Xavier de Carvalho, António Corrêa d'Oliveira, Camilo Pessanha ou Roberto de Mesquita, e onde se destaca também a presença de Philéas Lebesgue; ou ainda a *Revista Nova* (1901-1902), onde colaboraram António Patrício, João de Barros, João Lúcio, Nunes Claro, Raúl Brandão e onde surgem também Juan (Ramón) Jiménez, Miguel de Unamuno e Rubén Darío.

No seio desta dinâmica coletiva, a propensão polémica de que se reveste é bem ilustrativa da preocupação com a originalidade e precedência histórica que marca a configuração da autoria moderna no seio do capitalismo, a qual tocou de tal modo Castro que Pimenta (1944: 34) afirmaria que

Foi de todos os poetas portugueses, do seu tempo, o que possuiu mais forte individualidade, mais vincada personalidade, mais imperiosa vontade, mais orgulhosa independência. Vergando ao peso da sua glória de introdutor de uma técnica que se desconhecia em Portugal, e de criador de imagens, expressões e horizontes que se não sonhavam entre nós, Eugénio de Castro passou cinquenta anos de vida, sequestrado na sua Torre de Marfim, «longe dos Bárbaros cujos inscientes apupos não conseguiram desviá-lo do seu nobre e altivo desdém», e cujos não menos inscientes aplausos lhe não fizeram quebrar a verticalidade impecável da sua linha estética.

A sua preocupação com a primazia de originalidade²³⁰ fica patente na carta que terá enviado a Francisco Bastos para contrariar a tese do plágio que o segundo teria feito a partir do primeiro, proposta pela *Bohemia Nova* no contexto da questão dos alexandrinos trímetros, publicada no nº 3 d'*Os Insubmissos* (pp. 39-43):

Há um mês aproximadamente, conversando você com João de Menezes e comigo, disse-nos que encontrara um novo modo de construir o alexandrino, e acrescentou

²³⁰ Veja-se, por exemplo, aquilo que refere Castro (1892) no segundo artigo do *Jornal do Comércio*, a 19 de junho: «Foi no começo de 1890 que publiquei o que eu chamo o meu primeiro livro, os *Oaristos*, livro de revolta, feito com alma ardente e mocidade viva (...) um livro *novo* diferente de todos os livros, abrindo um caminho, achando uma solução, dizendo coisas novas por processos novos. (...) O grupo dos adeptos – era de esperar – foi engrossando progressivamente. E, quando era de esperar que desse grupo saísse uma obra original, inédita, imprevista, aconteceu que cada catequizado não fez mais que seguir servilmente, copiar por cima, como se copia um debuxo com um papel transparente, os meus versos.»

que, se esse modo nos agradasse, tencionava registá-lo como propriedade exclusiva do grupo que redige *Os Insubmissos*. Foi depois disto que eu compus alguns

alexandrinos pelo seu processo (...) Você abdicou no grupo d'*Os Insubmissos* da propriedade do alexandrino formado dum verso de oito sílabas seguido de outro de quatro. *Os Insubmissos* reivindicam para si essa propriedade, mas nem por isso você deixará de ser o inventor (Castro 1990 e: 125).

Em sentido semelhante publica Castro a coluna «Prosas Decorativas» nas *Novidades*, onde surgem artigos que revelam a defesa da sua obra poética e o seu encaminhamento para um dado horizonte recetivo, como notou Pereira (1990: 73), traçando uma doutrina antipositivista a propósito da morte de «Ernest Renan» ou defendendo o aristocratismo e o estranhamento artísticos, a propósito de Baudelaire e Barbey d'Aureville, num balanço autorreflexivo que se faz acompanhar de considerações acerca da produção dramática, em 1893, quando publica, no *Diário Popular*, «Opiniões: o Teatro Moderno», onde propugna a mesma vocação disruptiva para o teatro que engendrara na sua poesia *novista*. Protestando contra a inércia teatral, e reclamando novamente referentes internacionais para a mutação demandada, destacando Ibsen e Maeterlinck, apelando à sensibilidade do autor teatral à *alma do homem moderno*, afirmando que «o teatro desta época de quintessência e nevrose deve ter por fim produzir num tempo curto uma longa série de sugestões variadas, tão variadas como as nuances que raíam os espíritos» (Castro 19 de agosto de 1893: 1), e voltando a demonstrar a sua atenção formal e técnica, defendendo uma sucessão de três quadros dramáticos, «um deles declamado, outro representado por mímica e outro dançado, o primeiro baseado num sentimento raro, o segundo reproduzido numa sugestiva cena histórica, o terceiro movendo-se sobre a fantasia dum poeta», num curioso e inusual atendimento de elementos performativos pré-vanguardistas. E, no seu afã disruptivo, envereda também neste período lisboeta pelo poema em prosa, em excertos publicados no *Jornal do Comércio*, como vimos.

Projeto maior da sua propensão renovadora e internacionalista é a criação, com Manuel da Silva Gaio e colaboração de Carlos de Mesquita, da *Arte. Revista Internacional*, de que se publicaram oito números entre 1895 e 1896, órgão assumidamente *novista* que, entre colaboradores menos destacados, conta com nomes como Paul Verlaine, Remy de Gourmont, Gustave Khan, Stuart Merrill, Ernest Raynaud, Saint-Pol-Roux, Pierre Louys, Charles Morice, Francis Vielé-Griffin, Émile Verhaeren, Tristan Klingsor e Henri de Régnier, revelando a pretensão de se sintonizar com a plêiade destacada de decadentistas e simbolistas francófonos. Entre os futuros colaboradores constariam ainda Paul Adam, Maurice Maeterlinck, Mallarmé, Charles Maurras, Jean Moréas, Saint-Pol-Roux, Émile Verhaeren, Maurice Barrès e Gabriele D'Annunzio. Sabemo-lo por cartas de Louis Pilates de Brinn'Gaubast, que com o português manteve, a pretexto desta revista, uma autêntica aliança de mútua difusão internacional. Mesclados a estes nomes, surgem Eugénio de Castro, António Feijó, Luiz de Magalhães, Manuel de Silva Gaio, prestigiados como



Fig. 59
Frontispício de *Arte. Revista Internacional* (Dir. Eugénio de Castro, e Manuel da Silva-Gaio; representante em França: Louis Pilate de Brinn-Gaubast) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

inovadores no seio desta simbiótica publicação. A pretensão histórica associada a esta revista é evidente pela publicação, logo no número inicial, de novembro de 1895, de um panorama de «La jeune littérature portugaise», assinado por Silva Gaio. Esta revista, que tinha como fito situar Castro no contexto internacional, conforme a sua «Revista Bibliográfica» ajuda a ilustrar, é assim bem demonstrativa da vocação propagandística do poeta (cf. Pereira e Cabral 2012), que foi já – embora depreciativamente – observada por Rodrigues (1984), Saraiva e Lopes (1975), e que o

levaria a destacar-se entre os seus contemporâneos e a atingir a inusitada celebridade internacional, e em particular hispânica, que rastreamos.

8.1.4. TRIUNFO DE EUGÉNIO DE CASTRO

Desde a publicação de *Visões de Haschisch* em 1887 até à 2ª edição de *Oaristos* (1899), de *Interlúnio* (1911) e *Horas* (1912), passando pelo mencionado sacrifício propiciatório das *Novas Poesias*, pelos paratextos e textos de *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891) e todas as demais obras até *Poesias Escolhidas* (1902), passando ainda pelas suas movimentações públicas em polémicas, revistas, relações pessoais, traduções, homenagens, consagrações, Eugénio de Castro vai-se revelando assim, em suma, como «primeiro e modelar representante desta figura do esteta e da consciência activa da intervenção no funcionamento institucional da literatura» (Pereira 1999), como reconheceram aliás, noutros termos, Ramos (1943), Pimpão (1952) e Castro (1969). Neste sentido, não é demais reiterá-lo, Pereira (1990: 70) recorda que «o valor da produtividade textual de Eugénio de Castro e o alcance do seu legado só podem ser ponderados com justeza quando a sua obra poética nos surgir enquadrada pela sua intervenção literária e cultural – informada e versátil, incomodada e estimulante», revelando o modo como o autor entendia a existência moderna da literatura como campo de bens simbólicos, donde a sua intervenção deliberada no campo literário, fazendo da sua obra, como vimos, «um vivo magistério de inconformismo» (idem: 73), sob os princípios do aristocracismo e do culto da originalidade, na configuração de uma ética do estetismo que ecoa a vigente especialização da sociedade capitalista.

Observámos já como, neste horizonte, Eugénio de Castro se revela consciente da necessidade de capitalizar a sua figura, histórica e socialmente. Recordemos agora o modo como o autor é retratado pelo seu amigo Manuel da Silva Gaio (1928: 18),

era dotado – sem prejuízo do resto: - duma clara consciência do próprio valor; dum seguro sentido das possibilidades, no que de si próprio ou dos outros dependesse; - duma firme energia de vontade, nunca desmentida (...) Ora, tais faculdades haviam de conferir-lhe e conferiram-lhe, com efeito, decididas e evidentes vantagens, tanto sob o ponto de vista artístico como sob o ponto de vista social.

comparando-o a Garrett, no empenhamento e determinação e no sucesso da afirmação de uma nova estética, inserindo-o, sugestivamente, na esteira da mesma configuração moderna da originalidade e da afirmação da autoria que arvora em dandismo, como a propósito de Eugénio de Castro, em carta dirigida a González Olmedilla, assinala Gaio (idem: 12), recordando «a vestimenta à dândi na mocidade, a longa melena garrettiana do seu cabelo dos vinte anos».²³¹ Segundo o seu amigo, que a pedido do tradutor espanhol faz o retrato do poeta,

o moço poeta Eugénio de Castro parecia querer acentuar, como dandy, a nota ousada de revolucionário da Arte. Ficaram lembrados os seus plastrons sumptuosos, a rodada sobrecasaca trintista, a aba direita do seu haut de forme espelhante, aquelas calças amplas que se batiam em prodigalidade com as botas de tromba larga – por todos designadas à nefelibata, como beneficiando da voga adquirida pelo estranho vocábulo (idem: 15-16).

O revolucionarismo estético de Eugénio de Castro assume assim também uma performativização do narcisismo, estudada por Morão (2004a)²³², que voltaria a ecoar no prefácio à segunda edição de *Oaristos*, de setembro de 1899, através da personificação que, sob a aparência de uma certa candura –

A mãe que amamenta um filho esquece-se um pouco dos mais velhos, da mesma sorte que o escritor, todo afogado na composição de um novo trabalho, esquece, quando

²³¹ Essa atitude ganha assumida dimensão vanguardista – na colação arte-vida – através do dandismo, conforme recorda Malpique (1969: 7): «Na toilette foi – se nos referirmos à sua época de revolucionário da poesia – um dândi. Depois, essa brotoeja apagou-se, passando o poeta a vestir com sóbria distinção.» Como recorda Pereira (1975: 19), o dandismo, inserindo-se numa «atitude existencial», apresenta «fecundas manifestações estético-ideológicas», extravasando o maneirismo de costumes, tocando também uma atitude moral de independência e liberdade e uma reação social e política, materializando o individualismo e o aristocratismo. Há nele uma atitude heroica que pretende «salvaguardar a realização estética num mundo afundado em grosseria e materialidade».

²³² Sobre o prefácio a *Oaristos*, no qual anuncia a rutura com a poética de *Novas Poesias*, vale a pena recordar o relevo dado por Paula Morão (2004a: 227) «ao mecanismo narcísico desenvolvido pelo texto». Como recorda a estudiosa, o poeta ergue-se como *auctoritas* através desse ato de radical autocrítica e auto-imolação, mas não deixando de incluir o «penhorante» elogio que João de Deus, «o nosso primeiro Poeta», escrevera para o livro, nem de referir que ele teria ilustrações do «nosso primeiro Pintor», Columbano, num gesto de exaltação simbólica, afinal, da sua recusa, fazendo concorrê-la para «a carga narcísica da narrativa do seu gesto, disfarçado embora sob a capa da modéstia retórica do enunciado em terceira pessoa.»

não chega a desprezar, aqueles que já estão concluídos e publicados, isto pela simples razão de que o nosso melhor livro é sempre aquele que ainda não escrevemos. (...)

Quando ontem abri um exemplar deste livro [*Oaristos*], (...) senti o receio do pai que recebe uma carta com o carimbo da terra onde um dos seus filhos pratica de vez em quando a sua estroinice (Castro 1927, I: 11-12)

–, constrói uma reafirmação do seu triunfo histórico – «o livro que tanta celeuma levantou (...), esse livro irreverente e estouvado, é hoje um livro pacato e sisudo, uma pessoa normal, bem comportada, capaz de inspirar confiança a um índio» –, justamente através da sua associação ao dandismo, através do qual manifesta a sua distinção face aos seus contemporâneos –

O corte e as drogas do vestuário com que se apresentou há nove anos, as flores, até aí nunca aspiradas, da sua botoeira, o perfume, até então nunca aspirado, do seu lenço, o laço da sua gravata e as pedras dos seus anéis, tudo isso constituiu um verdadeiro escândalo entre as uniformes casacas pretas, os óculos uniformes e os universos lenços tabaqueiros dos seus colegas consagrados ou em vias de consagração

–, até culminar no seu triunfo: «foram-lhe tomando as maneiras, a cor das luvas, o jeito do penteado e a forma do chapéu» (idem: 12-13).

Sobre o modo como o português foi dando testemunho da deliberação e planificação cultural que estiveram na base das inflexões da sua obra e intervenção, recuperemos palavras da «Autobiografia» publicada originalmente em *La Nación* de Buenos Aires, nos números 4 e 11 de maio de 1924, e depois recolhida no opúsculo da Coleção Patrícia dirigida por Albino Forjaz de Sampaio a si consagrado:

Publiquei o meu primeiro livro em Fevereiro de 1884, com 15 anos incompletos. Meses depois publiquei o segundo, e logo em seguida o terceiro. Que eram esses livros? Simples ensaios que revelavam talvez certa destreza rítmica e certa riqueza de colorido, mas onde faltavam a emoção e a originalidade dos temas e das imagens. Versos medíocres, e de tal forma medíocres, que jamais consenti na sua reimpressão, embora eles não fossem piores do que aqueles que então fundamentavam o nome de poetas mais velhos e aplaudidos do que eu. Vendo-me num beco sem saída, fazendo exame de consciência literária, comparando lembranças e aspirações, passando em revista o que tinha feito e deitando contas ao que queria fazer, reconheci, com lúgubre desânimo, que tinha perdido as passadas em caminho errado, sem todavia antever a orientação da vida nova que me convinha. Vendo-me num beco sem saída, compreendi que era tempo de procurar uma nova senda ventilada e luminosa, que era necessário abrir para a paisagem, remoçada pelo vigor das novas colheitas, as janelas do Parnaso português, até então hermeticamente fechadas, e varrer dessas janelas as teias de aranha que comprometiam a limpidez dos seus vidros.

Providencialmente, passaram sob os meus olhos alguns livros dos simbolistas franceses, recentemente publicados, de Verlaine e Moréas, de Mallarmé e Viélé-Griffin, de Henri de Regnier e de Gustavo Khan. Esses livros ensinaram-me milagrosamente a orientar as vagas e flutuantes aspirações do meu espírito e mostraram-me como a poesia portuguesa facilmente recobriria o seu vigor e graça das suas grandes épocas, se alguém iniciasse nela um movimento idêntico ao francês, variando os ritmos e os metros da inspiração, renovando o fatigado guarda-roupa das imagens, substituindo a expressão directa pelo símbolo e a expressão lineal dos parnasianos pela sugestão musicalmente vaga dos simbolistas (Castro 1969: 10).

O autor revela assim cabalmente a sua forte consciência histórica e a deliberada ação no sentido da promoção da sua figura, tendo em vista a renovação estética. Para o efeito, revela igualmente uma atenção particular à receção do meio, que deseja hostil para consagração do seu efeito renovador, como vimos:

O prefácio... e mais que o prefácio o exotismo das composições que constituíam o volume, produziram, no pacato meio das letras portuguesas, um escândalo monumental e uma pequena surpresa cheia de vociferações, surpresa igual à de um velho grupo de burgueses conversando ao sol num velho jardim público, quando sobre eles cai, encharcando-os, o jorro de água com que o jardineiro anda regando a erva. É verdade que, no meio desta furiosa escaramuça, tive a fortalecer-me o apoio espontâneo dos melhores espíritos da minha terra, de João de Deus, Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e de tantos outros que, animados por um nobre espírito de tolerância, não concordando talvez com as minhas teorias, mas reconhecendo-lhes a oportunidade e o alcance, viram inteligentemente, sob a extravagância dos meus versos, os propósitos honestos que a justificavam e calorosamente aplaudiram a audácia do meu esforço. Mas o público em geral, e sobretudo a imprensa, onde a crítica literária andava na mão de repórteres incompetentes, romperam uma cerrada fusilaria contra mim e contra o meu livro, qualificando-me com os piores epítetos e pouco lhes faltando para reclamar que eu fosse internado, a bem da segurança pública, num manicómio ou numa penitenciária. Como resposta, meses depois, publiquei um livro mais irritante ainda – *Horas*. Desta vez os protestos assumiram a violência homicida das pedras lançadas por uma catapulta romana, e entre os protestantes, sobressaiu um grave sacerdote, que, num extenso artigo, publicado no diário legitimista *A Nação*, depois de haver demonstrado aos seus leitores que eu estava possesso, caritativamente lançou sobre a minha fronte endemoninhada, o solene e tremendo latim dos exorcismos.

É nessa demanda polémica que investe em várias «inovações» e afirma o seu triunfo:

A mobilização da cesura nos alexandrinos, e a acentos clássicos no decassílabo, o esmero no emprego das rimas, a escolha rigorosa dos epítetos, o alargamento do

vocabulário, a restauração dos modelos arcaicos, o verso livre, a aliteração: todas essas inovações (...) são hoje formas correntes na poética nacional.

Castro recordará frequentemente esse seu triunfo pessoal na afirmação de novos repertórios. A propósito de *Oaristos*, no citado prefácio à segunda edição do volume recorda:

Há neste volume uma forte dose de exagero, que muitos atribuíram a um juvenil desejo de épater le bourgeois, mas que, rigorosamente, deve ser explicada pela necessidade de sublinhar com um violento traço vermelho a estagnada vulgaridade das formas poéticas de então. O efeito da minha tentativa excedeu em amplitude e rapidez os cálculos que eu próprio tinha deitado. Quase todos os meus camaradas, novos e velhos, alguns no galarim, tomaram pelo caminho que eu desbravara (Castro 1927, I:13),²³³

reiterando o seu papel na história do Simbolismo em Portugal: «A verdade é esta: literariamente, bem pode ser que os *Oaristos* nada valham, mas, historicamente, ninguém se atreverá a negar-lhes um importante e duradouro lugar na literatura portuguesa do século que finda.»

Já em 1935, aquando da sua receção na Academia Real de Língua e Literatura Francesas da Bélgica, torna às mesmas postulações, demarcando a sua proeminência no *novismo* português, reiterando a relevância de *Oaristos* e a deliberação da sua planificação cultural, tendo em vista uma «renaissance» (Castro 1935: 106) da literatura portuguesa:

Avec l'audace de la jeunesse, je voulus me frayer un chemin nouveau, quitte à me blesser aux ronces de la haie qui bordait la route étroite et trop battue sur laquelle j'avais trotté jusque-là comme un petit daim sauvage. Je parvins à m'évader de la voie où j'étouffais ; mais en me voyant enfin libre, je me trouvai par contre au milieu d'une luxuriante et confuse végétation de forêt-vierge, qui ne me laissait rien voir et qui m'empêchait d'avancer. Je vis alors se dresser subitement devant moi la nette perspective de l'art nouveau que je recherchais depuis longtemps. Une route nouvelle, inondée de lumière, se déroulait devant moi. Je savais enfin ce qu'il fallait faire (idem: 101-102).

²³³ O exercício narcísico de Eugénio de Castro configura-se também, como observa Morão, através de uma presumida modéstia, patente no prefácio à segunda edição do livro: «Não me envaideço com o resultado da minha tentativa. A revolução impunha-se e a sua direcção estava indicada. Se eu tivesse acordado um pouco mais tarde, em vez do papel de corifeu, decerto me caberia apenas o de sectário. Não criei a árvore, elegeu-me, porém, o destino para a plantar. Não me envaideço» (Castro 1927, I: 14).

Torna ao destaque do seu triunfo histórico, enfatizando a dimensão internacional do seu alcance: «L'influence de mon recueil [refere-se a *Oaristos*] ne s'exerce pas seulement sur la littérature lusitanienne, elle s'étendit à celle d'autres pays» (idem: 105), remetendo sugestivamente para as afirmações de Andrés González-Blanco em *Hispania* que, como vimos, sublinham a precedência de Castro sobre o *modernismo* de Darío.

Neste discurso, o autor revela de modo particularmente agudo o seu ensejo renovador, a sua atenção ao horizonte de expectativas do público, a vontade de desconcertar permanentemente as mesmas, afirmando o *ultramodernismo* de *Horas*, a sua violência, a sua recusa em fixar-se num modelo definido por uma produção anterior, em suma, a sua adesão ao princípio da originalidade como modo de capitalizar a atenção pública para a sua figura autoral:

Le public lettré commençait à s'intéresser aux nouvelles formes littéraires, mais moi, craignant de le voir retomber dans sa béate léthargie habituelle, je résolu d'éviter cela à tout prix et pensai qu'il fallait l'exciter violemment; et c'est pourquoi, sachant très bien ce que je voulais, je lui présentai ce nouveau recueil dont l'ultra-modernisme déconcerta complètement presque tous les lecteurs (idem: 106).²³⁴

Castro faria, pois, uma vez mais, gala do seu triunfo histórico, o qual foi reconhecido pelos seus coetâneos, quer negativa, quer positivamente, justificando que, logo em 1892, apenas dois anos volvidos sobre a publicação de *Oaristos*, Trindade Coelho se referisse aos poetas *novistas* como a «escola de Eugénio de Castro» (cf. Guimarães 1990: 119). Com efeito, ao assumir a sua posição disruptiva no contexto da história literária nacional, o poeta preparava-se de antemão para a expectável reprovação dos poderes instituídos, donde a preleção do prólogo a *Horas*, afirmando que «concebeu [a obra] *longe dos bárbaros*, cujos inscientes apupos, – al não é de esperar, – não lograrão desviá-lo do seu nobre e altivo desdém de nefelibata» (Castro 1927, II: 94), abrindo caminho, como vimos, ao emprego desse epíteto com conotação negativa por parte dos seus opositores. Como bem recorda Ramos (1943: 87), esta «arrogância, o desdém e o orgulho dos renovadores» que em Castro se revela, levaram-no a enfrentar «com altivez as invectivas do público (...) apodado de incompreensível, de excêntrico e de possuído de loucura mental». A este respeito, e se ainda antes da publicação de *Oaristos* se podia ler, num artigo jocoso do primeiro número da

²³⁴ Curiosamente, este discurso não deixa de denotar a melancolia com que o poeta recorda essa fase da sua obra. No último lustro da sua vida, procurando fixar para o estrangeiro uma imagem própria, o poeta afirma lamentar em parte a propensão mais clássica da sua última produção, associando-a ao curso natural da vida: «On dit que mes derniers livres sont empreints d'esprit classique. Je veux bien en convenir, mais je le regrette un peu, parce que ce changement, tout en signifiant peut-être pour certaines conceptions de l'art un perfectionnement, trahit aussi la lassitude de celui qui se prépare à la tranquillité de la morte en essayant de la tranquillité de la vie» (Castro 1935: 110). Contrariamente ao que se poderia presumir, o poeta não renega de todo a sua jovem empresa, muito menos discursando em contexto francófono, onde justamente a sua precoce dimensão renovadora lhe garantiu a notável receção que ali obteve, revelando-se pois novamente sensível ao meio em que se move: «Mais sous mes cheveux gris et sous le manteau classique que j'ai sur mes épaules, je me flatte encore d'avoir fait ce que j'ai fait, et suis quelques peu fier d'avoir pu provoquer le renouvellement de la poésie portugaise.»

revista coimbrã *Nem Cá Nem Lá*, que «Este sr. Eugénio de Castro não é poeta, é pyrotechnico» (cf. Vouga 1999), já em 1896, Alberto Bramão publica a paródia *A rir e a sério...*, cuja primeira parte «O Cantagallo (história verídica de seus feitos)» – satirizava os poetas nefelibatas e, em particular, o nosso autor (cf. Pereira 1975: 238). Estas reações negativas não são senão manifestações, afinal, da eficácia do gesto disruptivo do autor de *Oaristos*, capitalizando simbolicamente a sua figura nas aras da inovação e da originalidade.

Consciente, como temos visto, desta necessidade de capitalização, o próprio Eugénio de Castro reuniria depoimentos dos seus contemporâneos que, já positivamente,²³⁵ e mesmo quando pertencentes a gerações anteriores e esteticamente não concordantes com a estética *nova*, reconheciam a importância crítica, poética e histórica do seu gesto, revelando outrossim a transversalidade e o carácter compósito da modernidade estética. Ramalho Ortigão (apud Castro 1927, I: 15) afirmaria que

Os mestres hão-de necessariamente desgostar-se com o que há de extremamente ousado, de imprevisto, de premeditadamente anormal na sua estética, no seu estilo e na sua metrificacão. Pela minha parte acho que essa audácia fica bem aos moços quando estes a sabem sustentar, como nos seus versos. O que me faz desesperar do destino dos jovens escritores é a correcta mas senil tendência para a submissão à banalidade e à rotina.

Já João de Deus (idem: 15-16) diria que

A impressão que o seu livro me deixou é a de muito talento e muita novidade. Do talento mesmo os velhos gostam, agora as novidades é natural que as estranhem as cabecinhas calvas. Mas a minha estranheza é sem protesto, por ver que se há novidades que são moda e passam, como o gongorismo, há novidades que são progresso, e eu não as sei distinguir umas das outras. Não sei o que há no seu livro de efémero e duradouro, mas se ali há latão por outro, como a sua intenção não foi enganar ninguém, em vendo que o latão se enzinabra fará obra mais preciosa. Por isso de novo o felicito, porque até os anjos cantam glória aos homens de boa vontade, e ninguém lhe pode negar o empenho de cantar nobremente.

Fialho de Almeida (idem: 16-17), por sua vez, afirmaria que

O seu livro sobre apresentar uma tendência de novo, uma ânsia de remodelação poética que vai por vezes até à histeria da imagem e do ritmo, fez-me encontrar em

²³⁵ Da consagração do poeta pelos seus pares é bem exemplificativo o soneto que lhe dedica Henrique de Vasconcelos, no primeiro número d'*Os Novos*, poema que integraria depois o volume *Os Esotéricos* e que, conforme observa Pereira (1975: 209), valia sobretudo como consagração histórico-poética de um autor e das suas tendências.

plena pujança aquele coração de sonhador tão boémio, que eu lhe conheci tão bem em Lisboa, meu caro Eugénio de Castro, e me fez da sua estima e convivência uma das mais transparentes recordações da minha vida literária. Deve ter você lido as *paródias* das *Novidades*. Como algumas têm graça, você facilmente deve ter-lhes perdoado o pouco de azedume que há por trás delas, e ao mesmo tempo chuchuriado orgulhosamente a causa inicial dessas pequenas sátiras – isto é, a surpresa que sempre lança em plena rotina o portador de qualquer cousa de inédito e de insubmisso.

E se J. Simões Dias (idem: 17) garantia que «Os *Oaristos*, aparte as preocupações da escola, denunciam um talento poético de primeira ordem; representam a obra de um escritor genial e eminentemente moderno», Abel Botelho (idem: 17-18) acrescentaria que

Toda a gente sabe o brilhante papel renovador que ao autor da *Belkiss* cabe na actual maneira poética portuguesa. Tendo hasteado o pendão da revolta, todo arrebicado em louçarias de frases, em temas exóticos, em termos bárbaros, breve desceu da exteriorização, do decorativo, à comovida investigação das almas; e nesse momento, paralelamente ao deslumbramento, sucedeu na multidão o mais decidido e fervoroso entusiasmo pela estrela nova que apontava... O próprio Junqueiro sofreu a influência desse petulante e imberbe *pontifex maximus* da rima. Nada mais é preciso dizer para lhe autenticar a incontestada e suprema hierarquia.

Assim, mesmo autores esteticamente avessos às propostas castrianas haveriam de reconhecer a sua relevância, como sucedeu paradigmaticamente com João de Barros, conforme sublinhou já Pereira (1990: 78). E um artigo de Carlos de Lemos na *Ave Azul*, a 3 de março de 1900 (pp. 1-5), ilustra cabalmente a eficácia do gesto inovador do autor e da sua intervenção sistémica:²³⁶

Quando em 91 cheguei a Coimbra, era o período agudo do Nephelibatismo: - Eugénio de Castro e as *Horas*: não se falava noutra coisa. (...) *As Horas! As Horas* é que era! E aí, de quem não jurasse sobre aquelas *Horas*, que era para logo apontado às turbas como bocicôdeo, bárbaro, burguês e nem eu sei já que mais coisas feias e humilhantes.

²³⁶ O peso institucional de Eugénio de Castro fá-lo-ia mediador cultural privilegiado do seu tempo, granjeando alianças e simpatias. A testemunhá-lo, veja-se o projeto de edição de uma *Biblioteca Internacional (Coleção de obras-primas de todas as literaturas antigas e modernas)*, que conta com *Poesias* de João de Deus, *Madona do Campo Santo* de Fialho de Almeida, *Cartas d'Uma Religiosa Portuguesa* e *O brinco de Ermelinda* de Teixeira de Queirós, ou *Emília* de Balzac. Contactos no sentido de alimentar esta coleção estão patentes no seu epistolário, através do qual compreendemos que outros autores nela estariam incluídos, como Teófilo Braga, de que se publicaria a obra poética completa, Trindade Coelho, com *À Lareira*, e Eça de Queirós, com «Rapariga Loura». Reconhecendo nele esse papel de mediador cultural, dirigem-se-lhe Gomes Leal, em 1903, remetendo poemas e agradecendo-lhe pela sua intervenção na inclusão dos mesmos em antologias no estrangeiro; António Patrício, a 10 de dezembro de 1902, solicitando-lhe intervenção junto de França Amado para a edição das suas obras; ou António Sardinha, que lhe pede auxílio na divulgação dos seus estudos na imprensa.

D'estes fui eu, por mal de meus pecados, apesar de muito que estimava os *Oaristos*. Naquela levada de poetas eugenio-castrados – castrados do gênio ou de gênio castrado é que eles eram, na sua maior parte – naquela levada de poetas eugenio-castrados, eu fui, essa glória me cabe, o único que se não deixou ir na onda: naquela religião nova fui eu o único protestante. (...) E como para desmentirem o Eugénio de Castro que se queixava de que os Franceses lhe tinham levado tudo, iam-se-me eles ao Eugénio de Castro e levavam-lhe... o que os Franceses lhe tinham deixado ficar – e os lugares comuns do Romantismo, contra que os *Oaristos* se tinham erguido em justíssimo protesto, passaram a ser substituídos pelos lugares comuns do Nephelibatismo que desde que eram lugares comuns também não valiam, a meu ver, nem mais nem menos que os outros. (...) No que o público não tinha razão, e no que não a tinha eu também (...) no que nem o público nem eu tínhamos razão era em lançar tudo à conta das *Horas*. Não: a culpa não era das *Horas*, nem de Eugénio de Castro portanto: a culpa foi deles e só deles, os pastichadores, - os prosélitos do Apóstolo são por vezes os primeiros carrascos do Evangelho – que, por aquele instinto de imitação que o dr. Crocq disse ser próprio do homem, correram a meter-se no expresso da Originalidade em que tomara lugar o Eugénio de Castro e, agora os vereis!, começaram de gritar que eram Poetas, só porque sabiam combinar duas rimas, e mais que eram Novos, só porque faziam uso de barthologias e aliteraões, e que eram Nephelibatas também, só porque nem eles a si próprios se entendiam. (...) o grande caso era fazer versos como os de Eugénio de Castro, visto que Eugénio de Castro, com os seus versos, conquistara a celebridade. (...) O Eugénio de Castro, mal aquela carneirada toda lhe entrou pelo expresso dentro, apertou as mãos na cabeça, apesar de todo o seu nobre e altivo desdém de nefelibata; e... na primeira estação escatamugiu-se-lhes para um ómnibus, deixando-os ir lá a eles para onde não fizessem mal.

E eles lá foram; e para tão longe foram, que de tais poetas e suas obras nunca mais houve notícia.

O Eugénio de Castro, esse, ficou: e as suas obras, elas aí estão: - nove volumes, tantos como os anos que desde então decorreram, todos eles a atestarem, no poeta lídimo e cadimo que é o seu autor, um talento real e pujante e fecundo e indiscutível – oiro finíssimo que não precisa de ir à copelha.

São expressivas palavras, que condensam tudo o que a este respeito temos vindo a dizer, comprovando a dinâmica de afirmação da obra polémica de Eugénio de Castro entre os seus contemporâneos, convertendo-o em modelo e líder de uma geração.

8.1.5. INTERNACIONALIZAÇÃO DE EUGÉNIO DE CASTRO

Um tal triunfo em território nacional garantiria a Eugénio de Castro as condições para se destacar internacionalmente como o mais importante poeta português do momento, conforme viria de facto a acontecer no contexto das literaturas hispânicas, conforme observámos. Mas vimos também como, para a chegada ao universo hispânico, em muito contribuiu a difusão da sua obra e nome noutras esferas, em particular no âmbito francês, pelo que importa agora recordar em que moldes se processa a tão bem-sucedida e inusitada internacionalização do poeta.

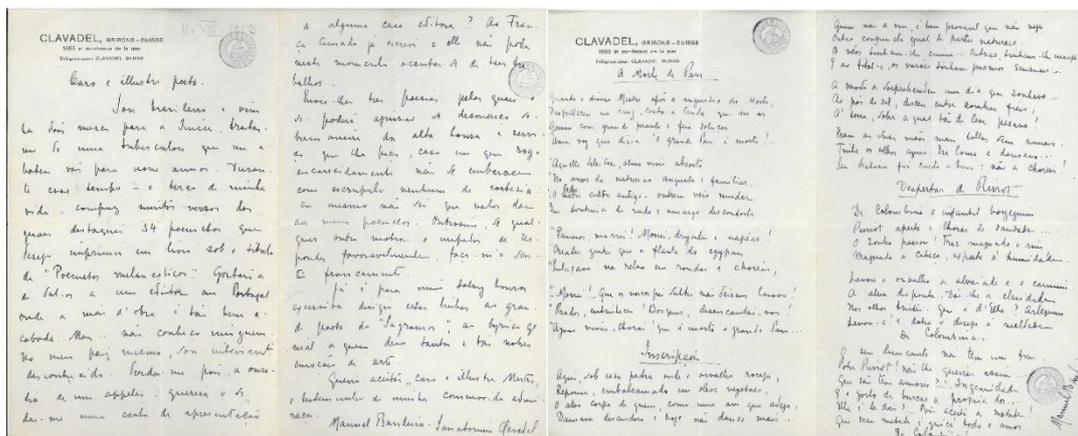


Fig. 60
Carta de Manuel Bandeira a Eugénio de Castro, incluindo poemas manuscritos, à data inéditos (11 de agosto de 1913, Suíça) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

Palavras de um jovem Manuel Bandeira, em carta constante do epistolário do português, bem podem dar o mote para indagar o modo como a celebridade de Castro como agente inovador ultrapassou largamente as fronteiras nacionais, do que a sua recepção hispânica dá cabal testemunho. Enviando-lhe da Suíça, a 11 de agosto de 1913, manuscritos dos poemas «A Morte de Pan», «Inscrição» e «Despertar de Pierrot», que tencionava integrar num conjunto intitulado *Poematos Melancólicos*, e ilustrando cabalmente o papel de arauto que reconhecia no português, Bandeira afirma então «Já é para mim talvez honra excessiva dirigir estas linhas ao grande poeta da *Sagramor*, ao lírico genial a quem devo tantas e tão nobres emoções de arte. Queira aceitar, caro e ilustre Mestre, testemunho da minha comovida admiração» (EEC-BCUC-3).

Um dos seus mediadores internacionais mais decisivos, Antonio Padula (EEC-BCUC-15), afirmaria, ilustrando uma tal fama, que «Tutte le forme che questa sua arte ha tentato, tutti i temi che essa ha svolto, sono stati vivificati del genio di questo Poeta che, spinto dalla sua ansia di cercare soltanto la Bellezza, ha fatto rivivere la poesia portoghese, arricchendola di opere giustamente ammirate.» No mesmo sentido, o seu maior aliado francês, Brinn'Gaubast (1927: 18), recordaria:

Oaristos et sa préface en 1890, puis de plus en plus *Horas*, *Silva*, *Interlúnio*, témoignent non seulement de l'éclatante richesse et de la variété de son talent, mais de l'originalité de ses tentatives d'acclimatation. À la fois précurseur et initiateur, le voici devenu le chef de la jeune école portugaise, désormais convertie par lui, et par lui seul, à ce que l'on est convenu d'appeler le 'symbolisme'.

Inspirando-se no referido estudo de Andrés González-Blanco, publicado em *Hispania* em 1922, Bernard (1934: 28) afirmaria que «Eugenio de Castro est le premier moderniste du Portugal et de la Péninsule; son originalité consiste à s'être assimilé les innovations des décadentes et des symbolistes français et à les avoir transplantées dans le domaine de la poésie portugaise», sublinhado em particular a forte influência do português nas literaturas hispânicas a partir da sua repercussão em Rubén Darío, e até chegar a Espanha:

ce n'est pas seulement au Portugal que son symbolisme avait fait fortune. Les œuvres d'Eugénio de Castro, aussitôt traduites en italien par Vittorio Picca, se répandirent dans l'Amérique latine, en Argentine, où elles obtinrent un vif succès. Le poète Rubén Darío n'avait pas encore publié ses «Proses profanes» qui représentent son initiation au symbolisme. A ce moment, l'influence d'Eugénio de Castro est manifeste, et on doit à Rubén Darío d'avoir accéléré le mouvement symboliste, qui gagna ainsi plus facilement l'Espagne (idem: 29).

Esse reconhecimento internacional inscreve-se no amplo movimento internacionalista que vimos ser próprio do contexto da globalização da modernidade, em conformidade com o qual o escritor moderno revela particular atenção à sua inserção numa perspetiva polissistémica, atendendo ao seu posicionamento além-fronteiras. Em larga medida, a internacionalização, tendo em vista um universalismo que deriva da matriz romântica da modernidade e que é afinal conforme ao paradigma civilizacional dominante, expresso num anseio de uma *Weltliteratur* ao modo de Goethe, que permitia a Schlegel, num dos fragmentos do *Athenäum*, afirmar a progressiva universalidade de destino da poesia romântica, recusando desse modo o «isolacionismo literário» (cf. Buescu 2001a: 5), passa a ser habitualmente tida como potencial instrumento evolutivo dentro do campo literário.

É nesse horizonte que Bradbury e McFarlane (1976: 201), a propósito do modernismo, observam que

There was an avid search for the new arts, a great sense of the transition of forms. In this climate, international exchanges and unacknowledged borrowings flourished. Translations increased, startlingly in number and gratifyingly in quality. The simultaneous publication or performance in a number of different languages of an author's work (...) Publishers extended their foreign lists. Distinctly European reputations proliferated. 'Cultural emigration' began to exert a growing attraction for creative minds: periods of residence abroad, if not outright expatriation, became (...)

commonplace for writers and artists, with Paris as a notable magnet. All this had clear formal consequences. Cross-fertilization of ideas, not only among the separate nations of Europe (and America) but also among the various arts of literature, music, painting and sculpture, was on a scale as never before.

A abundância crescente de contactos internacionais, facilitada pela evolução dos sistemas de transporte, do telefone e pela rapidez da imprensa periódica (cf. idem: 77-78), facilitou também amizades pessoais entre autores de diferentes países e a sua perceção de um mundo sem fronteiras culturais, subjacente quer à profusão de relações hispânicas de Castro, quer à sua celebração como mestre da nova literatura cosmopolita, quer ainda às diversas referências que vimos tecerem os seus diversos leitores hispânicos à ressonância internacional do português, em particular no contexto francês, central à época.

Vimos, com efeito, como Darío (1896a: 238) se refere ao português como «uno de los más exquisitos con que hoy cuenta la moderna literatura europea», ao passo que Ángel Guerra (fevereiro de 1904: 136) o diz «el más gallardo de los poetas lusitanos que alcanzan celebridad europea». Também Pelayo (1916: 10) destaca a «celebridad, fuera de su patria» do autor de *Belkiss*, enquanto Colombine (1921: 43) salienta que «Su poesía pasa las fronteras, el mundo mira hacia los versos de Eugénio de Castro (...) y a la luz de su prestigio se iluminan las bellezas de toda la literatura portuguesa, se conocen los otros artistas, se universaliza y se eleva». O poeta surge como «un nombre que la Europa entera aclama» (Más y Pi s/d [1909]: 150), acentuando, na perspetiva hispânica, o cosmopolitismo de um tempo em que até mesmo a dita Geração de 98, de horizontes temáticos nacionais, se inspira maioritariamente, como notou Laín Entralgo (1983: 58), em leituras europeias e modernas.

Vimos já, com efeito, como essa voga internacionalista marca o contexto hispânico, subjacente ao elogio tecido por Darío (1919, X: 190) aos jovens poetas espanhóis em prol de uma «cultura importada». Não por acaso, e a propósito das vanguardas espanholas, Guillermo de Torre (15 de novembro de 1930: 3) destacava o internacionalismo como sendo, a par do antitradicionalismo, «los dos postulados más visibles da la vanguardia europea», precisando: «Internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del ideario, de ciertas normas, de cierta táctica común. Y por ello –reflejadamente– desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión.»

Também em Portugal a irrupção das discussões em torno da renovação formal que vimos atravessarem o originário debate *novista* entre *Os Insubmissos* e a *Bohemia Nova* responde a um anseio de «poner su reloj con el meridiano literario de Europa», para usarmos palavras do mesmo Guillermo de Torre (1925: 48), revelando pois o mesmo internacionalismo de fundo, conforme notou Morão (2011),²³⁷ patente nas palavras de Alberto de Oliveira (1913:

²³⁷ A autora faz uma síntese das fontes da renovação formal demandada pela nova geração coimbrã, em cujo debate regista uma mitificação de Paris como centro de fascínio, e onde se reclamam inspirações em revistas como *La Révue Blanche*, *La Jeune Belgique* ou *Revue Bleue* e em nomes como Verlaine, Saint-Pol-Roux, Flaubert, Renan, Paul Bourget, Schopenhauer, Hegel, Huysmans, Poictevin, Paul Adam, Jean Moréas, René Ghil, Mallarmé, Catulle Mendès, Tolstoi, Gogol, Dostoiévski, Turgueniev, Balzac, os Goncourt, George Ohnet, Sully Prudhomme, Pierre Loti, Maxime Gaucher, Jules Lemaître, Victor Hugo, Théodore de Bainville, Leconte

198) em *Pombos Correios*, recordando que os jovens autores franceses «foram lidos em Coimbra ao mesmo tempo que em França. (...) Íamos à gare esperar os caixotes de Paris que nos traziam livros novos». Não por acaso faria questão Eugénio de Castro (1935: 108) de contar, procurando cimentar, como observa D’Heur (1999a: 9), um simbólico «eixo Coimbra-Paris», valendo-se disso para granjear o prestígio internacional que nele reconheciam os seus intermediários hispânicos, dos seus encontros regulares com Jean Moréas no Café Vachette, no bulevar Saint-Michel, com artistas e poetas que Mallarmé recebia nos serões de terça-feira na sua casa da Rue de Rome, da sua visita a Mademoiselle Mathilde Pomés, professora do Liceu Molière, para um jantar em Boulogne-sur-Seine com André Gide e Paul Valéry (cf. Castro 1926: 56-70), da sua aproximação a Maeterlinck, Vittorio Pica ou Mallarmé.

A cultura da internacionalização faz-se então dominante, procurando-se, na novidade do sistema externo como sistema-fonte, uma relação de interferência no sistema recetor (cf. Even-Zohar 1990: 54) que permita romper com os modelos estabelecidos e fundar um novo repertório, como vimos suceder com o interesse hispânico por Eugénio de Castro. Como observa Sáez Delgado (2006: 32) a propósito do período que nos ocupa, «El cosmopolitismo pasó a considerarse un valor estético, y el contacto con otras letras el camino por el que alcanzar la ansiada nueva literatura». O seu horizonte é agora o da ampla república das letras, que responde além do mais, pelo menos retoricamente, ao modernista anseio de autonomia do estético face às demais esferas da vida, conforme nota Casanova (2004: 86), e que tão bem combina com o aristocracismo castriano e o dos seus intermediários hispânicos:

autonomy amounts to its own categorical imperative, enjoining writers everywhere to stand united against literary nationalism, against the intrusion of politics into literary life. In other words, the structural internationalism of the most literary countries strengthens and guarantees their independence.

O escritor moderno investe por isso na internacionalização como distintivo do seu carácter de agente cultural. Recordemos como, consciente desta necessária abertura, Eugénio de Castro (1969: 10) escrevia em *La Nación* de Buenos Aires, em 1924:

Esses livros [dos simbolistas franceses] ensinaram-me milagrosamente a orientar as vagas e flutuantes aspirações do meu espírito e mostraram-me como a poesia portuguesa facilmente recobriria o seu vigor e graça, das suas grandes épocas, se alguém iniciasse nela um movimento idêntico ao francês (...)

Cabe sublinhar por isso a «estratégia de “marketing cultural” avant-la-lettre» (Coelho 2002: 77) protagonizada neste campo pelo português, notada já por Pimpão (1946: 6): «Nenhum português do nosso tempo pôs tanto empenho, tão aturada, e ao mesmo tempo, tão

de Lisle ou François Coppée, Viélé-Griffin, Maurice Barrès, Félix Féneon, Gustave Khan, Jules Laforgue, Henri de Régnier, Arthur Rimbaud e Charles Vignier.

discreta diligência em tecer a teia subtil das relações sobre que se firma a amizade entre os povos, e, em especial, entre as suas classes intelectuais e dirigentes.»

Essa sua adesão ao ensejo internacionalista que rege parte substancial da moderna literatura não é, pois, acidental, revelando, como observaram Pereira e Cabral (2012: 263-273), uma «função sistémica», conquistando para o autor um capital simbólico e uma legitimidade que lhe permitia contrapor-se aos seus opositores nacionais, contra os que podia apor a sua participação dessa república das letras internacional. É neste sentido que recorre, como vimos, a uma cultura cosmopolita nas referidas «Prosas Decorativas», nas *Novidades*, exibindo-se afinado pelos especializados debates internacionais da época.

Essa sua ação permitir-lhe-ia singrar institucionalmente, tornando-se sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa, da Real Academia Espanhola, da Real Academia de Belas Letras de S. Fernando e da Academia Brasileira de Letras, Doutor *honoris causa* pelas universidades de Lyon e Estrasburgo, além da de Salamanca, e membro estrangeiro da Academia Real da Língua e Literatura Francesas da Bélgica.²³⁸ Cultivando decisivas amizades francesas, em particular com Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, seu aliado na ideação da *Arte* e mediador privilegiado em França, e com Philéas Lebesgue, crítico do *Mercur de France* que lhe dedicou vários artigos e traduziu *Belkiss* e *Sagramor* (cf. Lebesgue 2007), é o próprio Eugénio de Castro (1935: 103) quem reconhece o peso decisivo da influência francesa no seu posicionamento. Assim, recorda a experiência em Paris e a subsequente publicação de *Oaristos*:

une fois arrivé à Paris, il y a exactement quarante-six ans de cela, ma première visite, le lendemain de mon arrivée, fut pour Léon Vanier, l'éditeur ou, comme on disait alors, le bibliopole des symbolistes, qui avait une petite librairie sur le quai Saint-Michel, et chez qui je faillis me ruiner, en lui abandonnant presque tout l'argent de mon viatique contre les derniers volumes de Verlaine, Mallarmé, Moréas, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Stuart Merrill, Charles Vignier, etc. Chargé de mon précieux et pesant achat, je courus me calfeutrer dans ma petite chambre d'hôtel, et là, oubliant que j'étais à Paris, que j'étais arrivé la veille et que je n'avais encore rien vu de la grande capitale, que je n'avais pas encore visité Notre-Dame ni le Louvre, que je ne m'étais pas encore promené sur les bords de la Seine ni sous les arbres des Champs-Élysées, oubliant tout cela, je passai deux jours dans ma chambrette, délicieusement absorbé dans la lecture des livres que je venais d'acheter et qui sentaient encore l'encre fraîche. Quelque mois plus tard (...) je publiai un recueil qui s'intitulait Oaristys et qui, sous les dehors inoffensifs d'une sobre mais élégante présentation, renfermait tous les ferments apparemment corrosifs de la nouvelle esthétique dont les mystères m'avaient été révélés pendant mon séjour en France.

²³⁸ Essa sua institucionalização internacional é, como vimos, relevante na sua receção hispânica. Recordemos o modo como, a abrir a edição espanhola das suas *Obras poéticas* completas (1922), o autor é apresentado precisamente a partir destes títulos estrangeiros.

E recorda o modo como, tendo publicado esses versos polémicos, procurou colher o apoio internacional, difundindo a sua publicação junto de Mallarmé, Maeterlinck,²³⁹ Jean Moréas, Emile Verhaeren, Joris-Karl Huysmans, Albert Giraud, Henri de Régnier, Albert Mockel, Maurice Barrès, Francis Vielé-Griffin, Paul Adam, René Ghil²⁴⁰, entre outros:

j'aspirais à une approbation entière et plus vaste, et c'est pourquoi j'adressai aux plus grandes maîtres de la jeune poésie française et belge des exemplaires de mon livre, accompagnés de la traduction des poèmes les plus caractéristiques (...). Une semaine à peine fut-elle écoulée que, coup sur coup, je reçus de ceux qui m'avaient lu, les hommages les plus cordiaux et les encouragements les plus stimulants (idem: 104).

O sustentáculo dos referentes internacionais é assim, na perspetiva do português, condição da inovação literária, conforme destacou Marnoto (2009: 352), promovendo a difusão dos novos repertórios contra a inércia local. Influenciado pelo percurso simbolista e neoclássico de Moréas, pelo versilibrismo de Régnier ou pela cesura móvel de Viéle-Griffin, usando da sinestesia e das transposições metafóricas à maneira de Baudelaire (cf. Salvado 1970: 21-22), Eugénio de Castro cauciona essa preponderância francófona,²⁴¹ justamente, no contexto da consagração madrilena da sua obra e figura. A conferência no Instituto Francês da capital espanhola em 1923 serviu-lhe para sublinhar a relação entre o simbolismo francês e a poesia portuguesa, conforme noticia o ABC de 25 de abril desse ano, que em relato indireto nos apresenta o discurso em que o português foca o triunfo internacional do *novismo* lusitano por si encabeçado – «eran casi absolutamente desconocidos los poetas portugueses. Hoy, por el contrario, de todas partes del mundo se han vuelto los ojos a Portugal, y sus literatos han traspasado las fronteras» (Anón. 25 de abril de 1923a: 16) – e a particular e prestigiosa relação com França – «Uno de los países que con más cariño siguió el movimiento literario portugués fue Francia», – para o que a sua própria obra teria sido fulcral – «Pasó a París y, compenetrándose con los maestros simbolistas franceses, fue el introductor en Portugal de esta interesantísima modalidad literaria» –, a qual encontrou assim matéria e legitimidade para avançar com uma ruptura estética que se revelou efetiva: «Sus atrevimientos motivaron en un principio agudas discusiones; pero más tarde fueron aceptadas por todo el mundo, ejerciendo en los últimos años el simbolismo francés una enorme influencia sobre los poetas portugueses.»

²³⁹ A propósito da relação entre o português e o belga, cabe destacar também a intenção que este revelou de traduzir *Les sept princesses* (cf. Chast 1947: 95). Esta relação foi abordada por Olivero (1950), Poupart (1966: 93 e ss.), Cabral (2011) e Pereira e Cabral (2012).

²⁴⁰ «Je conserve et conserverai précieusement jusqu'à ma mort toute la correspondance de ce temps-là, constituée par un monceau de lettres qui feraient le bonheur d'un collectionneur d'autographes, car, pour ne citer que quelques noms, il y en a qui sont signées Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Jean Moréas, Émile Verhaeren, Joris-Karl Huysmans, Albert Giraud, Henri de Régnier, Albert Mockel, Maurice Barrès, Francis Vielé-Griffin, Paul Adam, etc.» (citado por Cécile Adam 1999: 82).

²⁴¹ Já a 21 de abril de 1939, Eugénio de Castro pronuncia um discurso em Leiria, sobre arte luso-francesa, onde reitera a necessidade de pugnar por uma afinidade espiritual com todas as nações «civilizadas», referindo em particular a Alemanha, a Itália ou a Inglaterra, mas destacando a França: «nous devons chercher et entretenir des rapports avec toutes les nations vraiment civilisées, mais s'il en est une qui mérite les privilèges de notre préférence, de tels privilèges doivent échoir à la France par les affinités qui nous rapprochent» (Castro 1939: 3).

Eugénio de Castro cultivaria assim uma invulgar rede de relações no seio da «Internacional simbolista» (Pereira e Cabral 2012: 263-273), que tinha como epicentro a Paris irradiadora das correntes *novistas* finisseculares, embora tenha sido no contexto hispânico, como vimos, que a sua obra singrou com particular intensidade. Com efeito, como observa, Aníbal Pinto de Castro (1969: 19), «O cosmopolitismo fora (...) uma preocupação constante do seu espírito», e através dele granjearia o mencionado capital simbólico que as palavras de António Ferro (20 de abril de 1921: 3), no *Diário de Lisboa*, revelam efetivo:

Eugénio de Castro é, justamente, o único grande poeta português, que tem sabido pôr Portugal em comunicação com a Europa. Na minha viagem a Itália e a França foi o único nome de artista português moderno, que eu ouvi citar, com ternura, com admiração e com respeito. Gabriele D'Annunzio, notavelmente, falou-me de Eugénio de Castro, como de um irmão – pela Beleza, pela Sensibilidade e pela Glória (...) Eugénio de Castro, o poeta português que menos fala de Portugal, é o poeta de Portugal de quem mais se fala, por esse mundo fora...

Para conquistar este capital, da sua planificação cultural constava decisivamente a prática da viagem, como vimos suceder por diversas vezes a Espanha, quer como veículo de contacto com os movimentos internacionais que à data davam o tom da modernidade estética europeia, quer como instrumento de difusão da sua própria prevalência no desenvolvimento dos caracteres de um simbolismo internacionalista. Das suas viagens, ganhou celebridade a quase mítica digressão europeia até Paris que em 1889 lhe permitiu contactar de perto com os meios onde o movimento simbolista se desenvolvia e romper com a sua própria obra prévia lançando-se na aventura simbolista, num afã motivado pela proeminência de uma figura como a de Mallarmé, que o emparentou com Paul Claudel, Gide, Debussy, Paul, Stéphan George, Whistler, Vittorio Pica, Verhaeren ou Rodin, entre tantos outros, e legitimaria a imediata divulgação de Laforgue, Kahn, Ghil ou Régnier por si liderada em Portugal. Assim engendrava uma retórica cosmopolita alicerçada em contactos pessoais com a intelectualidade europeia que, ao longo de toda a sua carreira literária, se desdobraria com efeito em cartas, elogios, homenagens, convites, distinções públicas, permutas de livros e traduções várias. Desta sua viagem fazia o autor gala, como vimos, perpetrando a ideia de que teria sido determinante para a eclosão da viragem marcada por *Oaristos*, e relevando a condição afinal periférica que permeabiliza o apelo francês, subjacente também às palavras de Manuel Machado (2000: 255):

París, donde no hay prevención contra la ropa nueva, los admitió y los quiso a todos [os poetas novos] (...) Mallarmé con los simbolistas, haciendo del misterio el secreto del arte. Leconte y la pléyade, que por el contrario, quieren la poesía de luz griega, serena y cara. Poesía esculpida en mármol. Heredia, orfebre de versos, autor ausente de la obra, sin más ideal que la forma...

Encontramos assim na experiência da viagem, tal como concebida pelo poeta, uma espécie de função ritual (cf. Graburn 1989: 21-36), numa pretensão de construção, em torno do engendramento de figuras literárias devocionais, como os decadentistas e simbolistas franceses e belgas, de uma consciência coletiva que pretendia importar para Portugal e que ajudaria a propagar a todo o contexto ibérico e ibero-americano. Eugénio de Castro estabelece assim uma subtil relação entre a sua própria jornada biográfica e a ampla atividade como escritor, pretendendo achar na mencionada viagem uma vivência de uma anti-estrutura temporal,²⁴² que suspende uma certa ordem natural (o estafado sistema português de lugares-comuns) e se entrega a uma experiência de uma comunidade outra de fundo disruptivo.²⁴³

Não significa isto que esta viagem, conforme se tem erroneamente afirmado, tenha constituído condição suficiente para a mutação artística que Eugénio de Castro imprimiu em Portugal. De facto, o já citado relato autobiográfico em forma de epístola que a propósito dessa viagem Castro publicou em *La Nación*, de Buenos Aires, deixa transparecer que já antes desta se achava o escritor em posse do conhecimento – por via do seu interesse pelas revistas literárias internacionais – da mudança que se estava gerando no contexto da literatura franco-belga. Assim, conforme observa José Carlos Seabra Pereira (1999: 17), o conjunto de cartas, postais e notas de viagem que constituem uma espécie de diário dessa estadia parisiense, conservadas pelo neto do escritor, matizam grandemente a propalada revelação que tal viagem teria constituído para Castro, apesar das referências à visita ao túmulo de Baudelaire e ao contacto com Verlaine.²⁴⁴ Não obstante, não podemos ignorar o facto de a mencionada viagem coincidir com um momento determinante na inflexão da produção própria de Castro, apenas um ano antes da publicação inaugural de *Oaristos*, como vimos, nem o facto de esta dar concretude a um ambiente literário até então meramente livresco.

²⁴² Em *Oaristos*, Castro demonstra reconhecer no fenómeno da viagem justamente essa qualidade de suspensão ou delação da temporalidade comum: «Saúde e Oiro e Luxo! A Primavera/Interminável! Viagens! Dias lentos!/Inércia e Oiro! O nome aos quatro ventos! (...)// Correr mapas! Bocejos sonolentos!» (Castro 1927, I: 62).

²⁴³ Veja-se a este propósito o nosso estudo sobre a prática turística de Castro como alicerce para a sua capitalização simbólica como arauto da nova literatura internacional (Mochila 2016).

²⁴⁴ Sobre a viagem a Paris de Eugénio de Castro, que o próprio matizou na «Autobiografia» que publicou no jornal *La Nación*, de Buenos Aires, em maio de 1924, e no «discours de réception» da Académie de Langue et de Littérature française de Belgique, publicado em 1935, precisa Pereira (1999: 16-17) que «há algumas discrepâncias no relato autobiográfico de Eugénio de Castro sobre isso; e creio que, em todo o caso, se tem exagerado quando se pensa que ele chegou a Paris, descobriu os novos escritores e resolveu metê-los na mala e alterar totalmente – numa encomenda a si próprio – o seu discurso literário. Quando lemos com atenção esses textos, vemos que ele não diz bem isso: o que diz é que já tinha conhecimento – sobretudo através de revistas – de que as coisas em França haviam mudado (e quem diz França diz literatura franco-belga); e que depois, na verdade, tinha reforçado esse conhecimento pela leitura das obras principais de Mallarmé, de Verlaine, etc. (...) A afirmação desse contraste sobre alguma continuidade, em vez da propalada ruptura, releva também disto: Eugénio de Castro já de há muito mostrara que era leitor atento e grande admirador de uma certa linha de literatura francesa que prepara o Decadentismo e o Simbolismo, nomeadamente Gautier – o Gautier teorizador do *style décadent* – e Baudelaire. Ora bem, gostava de chamar a atenção para que é ainda Gautier que aparece como mestre do estilo decadente no prefácio de *Oaristos*; e, por outro lado, que a leitura dos textos produzidos por Eugénio de Castro naquela sua estadia em Lisboa que precede a polémica entre a Boémia Nova e os Insubmissos, e precede a publicação de *Oaristos*, mostra precisamente um Eugénio de Castro sob o signo de Gautier e, sobretudo, sob o signo de Baudelaire».

Outro elemento decisivo para a publicitação da sua obra e figura é, como vimos, a participação em e a criação de publicações periódicas, de que se destaca notavelmente a *Arte*, sintomaticamente subtitulada *Revista Internacional*, com modelo explícito no *Mercure de France* e em cuja contracapa os seus diretores afirmavam pretenderem justamente «um largo cosmopolitismo» e tornar «conhecidas em Portugal as criações da arte e as literaturas estrangeiras, ao mesmo tempo que [desejavam interessar] todos os países pela arte e literatura portuguesas». Afirmava assim Castro o ideal cosmopolita, do qual «só nos pode advir bem, uma vez que compreendamos qual deva ser a função especial de cada povo na realização de um pensamento geral e de uma aspiração comum – a larga simbolização da Vida», como podemos ler na página 54 do número 2 da revista. A verdade é que «Nunca a palavra *cosmopolitismo* alcançara entre nós tão verdadeiro sentido e tão rico conteúdo» (Pimpão 1946: 15). Este ambicioso projeto internacionalista produz uma vasta rede de intercâmbios, de que se destacam as consagradas *L'Ermitage*, *La Revue Blanche* e *Mercure de France*. Dos oito números publicados entre 1895 e 1896, constam nomes destacados da literatura europeia, muito em particular dos contextos francês e italiano, como vimos, com o referido fito publicitário.²⁴⁵ Dos «Boletins Internacionais» da revista constam referências a publicações, autores e acontecimentos literários que vão de Espanha ao Brasil, passando por França, Itália, Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Suécia, Noruega, Grécia e Turquia, com o emprego de várias línguas, com natural destaque para o francês, numa «ambiçãõ de abordagem largamente europeia» (D'Heur 1999b: 613), sem eludir a «Jovem Literatura Portuguesa», cuja divulgação era simultaneamente demandada, integrando-a num projeto internacional, «no sentido da comunicação e comunhão de Portugal com o melhor das literaturas europeias» (E. M. novembro de 1895: 54). É também interessante verificar como os textos de *Arte* se encontram em sincronia com os escritos programáticos e poéticos que veiculavam os novos valores da Escola idealista liderada por Mallarmé (cf. Cabral 2010), não se inibindo de intervir polemicamente nos debates internacionais do momento.²⁴⁶

Cabe salientar que a revista visava a projeção internacional da literatura portuguesa, servindo para renegar «a arte oficial, a rotina e o diletantismo» subjacentes ao «ridículo chauvinismo» do tradicionalismo nacionalista (*Arte* novembro de 1895: 34-35). Esse fim é reconhecido por Teixeira de Queirós, em carta a Castro de 5 de janeiro de 1895, sublinhando que

²⁴⁵ Se a Alemanha estava presente com Guilherme Storck e a Inglaterra com Edgard Prestage, e até a Suécia com Göran Björkmann, de Espanha contavam os diretores da revista com Leopoldo Cano, Martínez Salazar e López Peláez. A simpatia linguística e a proximidade explicam que o eixo Portugal-Galiza fosse privilegiado nos contactos da revista com Espanha. Raras são as referências a obras em catalão (cf. d'Heur 1999b: 107). É expressivo o comentário do redator da revista: «nós, portugueses, que tão vergonhosamente ignoramos o movimento literário do país vizinho», numa altura em que a obra de Castro ainda não tinha tocado as literaturas hispânicas e a sua preocupação com as mesmas era praticamente inexistente.

²⁴⁶ A propósito do espírito polemista da *Arte*, salienta d'Heur (1999b: 109) os «Échos» do caso Oscar Wilde através da publicação ousada de versos inéditos de inspiração homossexual de Marc Legrand intitulados «Le Banquet» (último fascículo, pp. 363-365); do «Conte» tendencialmente anarquista de Verlaine publicado no primeiro número (pp. 11-12); da afirmação, aquando da morte de Verlaine, no número 4 de fevereiro de 1896, na página 95 («Verdadeiramente repugnante o artigo sobre Verlaine publicado por um tal F. Vogt no folhetim literário da Gazeta de Francfort. Para ele chamamos a atenção dos que quiserem saber até onde pode chegar a imbecilidade»); e a farpa acerca do surgimento da revista brasileira *Os Novos*, que fazia a apologia do naturalismo à Zola («*Os Novos*, que antes deverá chamar-se *Os Velhos*», p. 287).

A formosa ideia que inspira esta publicação, de tornar universal a obra do pensamento, e de fortalecer o sentimento artístico e a coragem dos escritores portugueses pelo aplauso do estrangeiro, é digna de todo o aplauso. É possível que a publicação não possa eletrizar suficientemente o novo público, exatamente pela qualidade de ser uma revista portuguesa, o que é verdadeiramente de lamentar (EEC-BCUC-16).

Da planificação cultural, do seu carácter publicitário, dá conta ainda a preponderância de Castro na revista, cujo nome é abundantemente citado, configurando-se como seu principal beneficiário, convertendo-a, como dissemos, em «órgão de autopromoção» (cf. Pereira e Cabral 2012: 263-273), difundindo o seu nome internacionalmente, ao colocá-lo em contacto, conforme o seu epistolário atesta, com a frente da moderna literatura internacional, e tendo como fruto a sua publicação, tradução e crítica estrangeiras, levando Aníbal Pinto de Castro (1969: 20-21) a atribuir acertadamente à experiência de *Arte* parte significativa da boa difusão da obra do poeta no estrangeiro, em particular em França, Itália, Argentina e Espanha.

Cuidando laboriosamente das suas relações internacionais, Castro, enquanto diretor e professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, preocupou-se outrossim com a criação de laços com universidades francesas (em particular com a Universidade de Estrasburgo) e suíças (Genebra) e criou várias «Salas», que deram lugar a Institutos, entre os quais o «Instituto de Estudos Franceses» que dirigiu a partir de 1929, juntamente com a Sala Italiana (cf. Laurel 2001), que revela a procura de uma consciência identitária latina, institucionalmente alicerçada, uma vez que projetou também uma Sala Romena e uma Sala Espanhola.

Da proficuidade dessas relações internacionais dá prova taxativa o vastíssimo acervo epistolográfico atualmente à guarda da Universidade de Coimbra, grande parte do qual inédito, que inclui várias centenas de cartas trocadas com vários nomes de relevo da vanguarda simbolista europeia, entre os quais o italiano Vittorio Pica, o inglês Stuart Merrill, o alemão Hedwig Barsch, os belgas Albert Mockel, Émile Verhaeren, Maeterlinck (que o visitou em Coimbra, conforme testemunha fotografia à guarda do neto do autor), e os franceses Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, René Ghil, Paul Adam ou Viélé-Griffin.²⁴⁷

Eram relações que Castro trazia à colação de modo a capitalizar deliberadamente a sua própria figura e obra, como vimos, procurando o apoio internacional na sua demanda renovadora. No discurso que apresenta aquando da receção na Academia Real da Língua e Literatura Francesas da Bélgica, a 9 de fevereiro de 1935, afirma conservar como autênticas preciosidades a correspondência de Mallarmé, Maeterlinck, Jean Moréas, Emile Verhaeren, Joris-Karl Huysmans, Albert Giraud, Henri de Régnier, Albert Mockel, Maurice Barrès, Francis Vielé-Griffin, Paul Adam, etc. (cf. Castro 1935: 104). E em 1892, na já citada resposta à crítica de Pinheiro Chagas, gaba-se com o «altivo desdém» do seu snobismo aristocrata:

²⁴⁷ Sobre a relação do português com autores franceses, vejam-se os pioneiros estudos de Chast (1946 e 1949).

Termino, pois, e volto ao meu silêncio, onde para regalo do meu orgulho, me bastam as quentes saudações que a imprensa estrangeira, imparcial, inteligente e honrada, me tem dirigido e as altas palavras que particularmente me têm enviado todos os que no estrangeiro têm um nome (com N grande): Edmond de Goncourt, J. K. Huysmans, Iwan Gilkin, Maurice Maeterlinck, Jean Moréas, Paul Adam, Rollinat, S. Mallarmé, Curros y Enriquez, Barrés, Ghil, Príncipe de Deslandes, Brinn'gaubast, etc, etc. (Castro 1990d: 88).

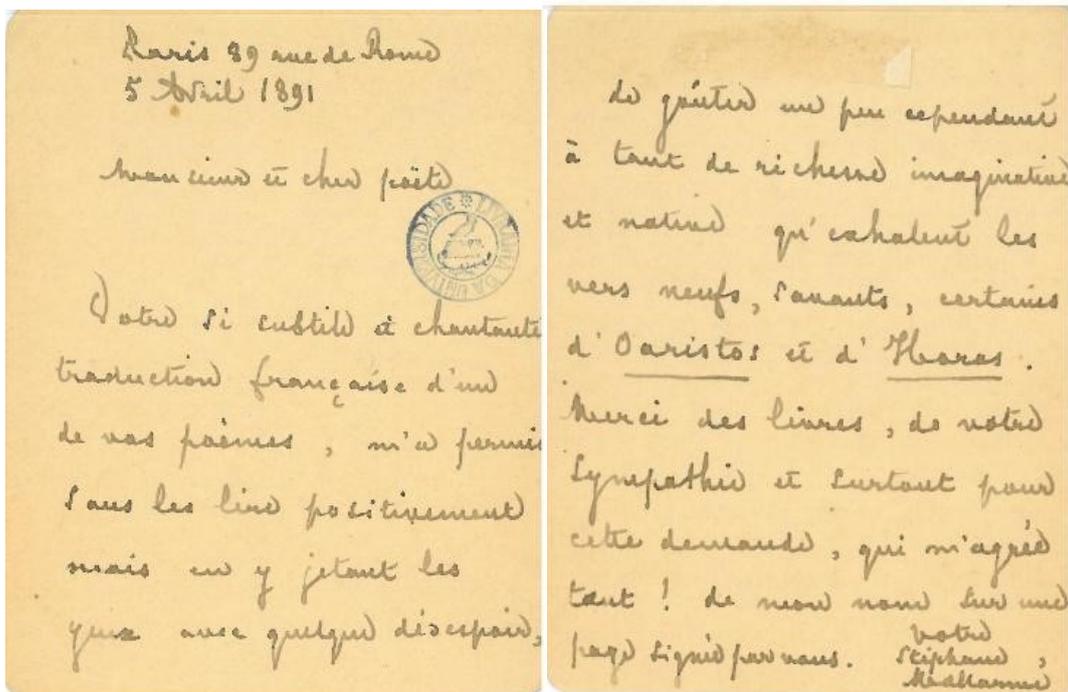


Fig. 61
Carta de Mallarmé a Eugénio de Castro (Paris, 5 de abril de 1891)
[Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

No seu epistolário pontifica o nome de Mallarmé, a quem escrevera em abril de 1891, afirmando defender a «très haute Religion Artistique dont [vous êtes], avec le divin Wagner et le sublime Poe, un des plus admirables Pontifes» (Mallarmé 1973: 228), o qual integra Castro no grupo dos inovadores, vendo-o «comme un des nôtres»:

Mon cher Poëte

Merci, tard et fervemment, de Belkiss Reine de Saba, toujours plus deviné que lu; mais, à cause de ce regard évocateur de colorations et de lignes, richesse et suavité, qui en saisit, juste et au point, la fusion, quoique à travers un voile de merveilles, une imprécise musique d'ensemble se dégage, peut-être, très mystérieusement, et pas étrangère à notre rêve. Nous vous suivons d'ici toujours avec grand intérêt et comme un des nôtres; et moi, je vous presse la main.

Admirativement, Stéphane Mallarmé (EEC-BCUC-12).

E o francês escreve-lhe novamente mais tarde, acusando a receção de *Interlúdio* (1894), salientando as originais qualidades rítmicas e harmónicas do poeta português, lamentando «l'absurde manie française d'ignorer les langages étrangers» e integrando significativamente Eugénio de Castro na mesma «Religião Artística».

Já Maeterlinck elogia, a 17 de março de 1891, «les deux admirables pièces que vous avez bien voulu traduire» (EEC-BCUC-12), afirmando que «m'ont donné un extraordinaire désir de lire toutes les autres. L'Épilogue par exemple me semble une pure et absolue merveille...». Henri de Régnier, por seu turno, destaca a hostilidade que Castro afirmava sentir em Portugal em relação à estética *novista*, incitando-o a perseguir o seu intento renovador:

L'accueil hostile qu'ont reçu vos poèmes en Portugal ne m'étonne pas trop et je vois qu'il en est là comme ici où le goût est difficile à reformer aux tentatives nouvelles. Mais je crois que le temps et l'obstination (...) sont plus forts que la malveillance du public et de la presse (EEC-BCUC-16).

Nome sonante é o de Paul Valéry, décadas volvidas, que responde ao convite para a cerimónia do seu doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Coimbra, afirmando estar «particulièrement heureux de devoir cette haute distinction à l'initiative d'un Eugenio de Castro, l'un des plus grands écrivains de ce temps, honneur de son pays et de la race latine» (EEC-BCUC-19), em carta enviada de Paris a 30 de maio de 1937. Já Francis Viélé-Griffin destacava a simpatia nutrida pelo papel revolucionário do português nos círculos literários nacionais, em carta de 22 de junho de 1891, ao passo que Paul Adam, em 1891, afirma desejar encontrar-se pessoalmente com o poeta para materializar ao vivo o seu encontro intelectual em matéria de arte –

J'espère, moi aussi, cher monsieur, qu'un jour viendra où nos relations jusqu'ici purement intellectuelles se matérialiseront et que nous pourrons converser cœur à cœur de ce que vaut à la vie la Beauté des Rythmes (EEC-BCUC-1)

–, elogiando largamente *Oaristos* e *Horas*, e afirmando uma comunidade artística de interesses para a formação de uma república das letras internacional:

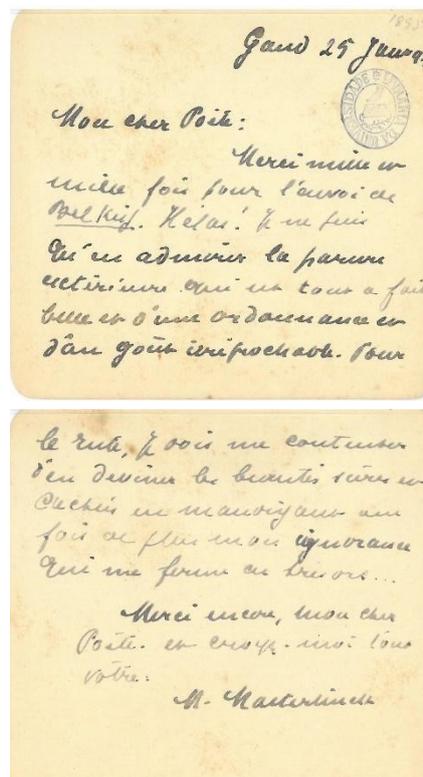


Fig. 62
Carta de Maeterlinck a Eugénio de Castro (Gant, 25 de janeiro de 1894)
[Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

Rien ne saurait exprimer, mon cher confrère, le plaisir que procure le témoignage si précieux d'une sympathie littéraire pareille à la vôtre. Savoir que, malgré les frontières et l'espace, des esprits élevés communient avec nous dans les mêmes aspirations d'esthétique, - voilà qui console de toute l'âpreté des luttes et de toutes les attentes.

Laissez-moi vous dire encore comme j'admire la sonorité de vos poèmes.

Stuart Merrill, por sua vez, manifesta a admiração que nutre pela obra castriana a 3 de outubro de 1895 - «toute l'admiration que j'éprouve pour vos œuvres - admiration chaleureusement conquise à coups de dictionnaire, hélas!» (EEC-BCUC-13) -, convocando também Castro para uma «internationale de l'art», a 4 de dezembro do mesmo ano, recomendando-o a Berichoch, conforme revela carta deste último datada de 24 de março de 1901, solicitando uma inscrição para o Monumento a Rimbaud em Charleville.

Na mesma linha se inscrevem as palavras de Edmond Barthelemy, que em 1899 celebra a intervenção de Castro na «union qui, par notre vieille et douloureuse Europe, va se formant entre toutes les âmes libres pour instaurer une Beauté libre» (EEC-BCUC-2). Elogios lhe endereçam também Robert de Montesquiou-Fezensac, Edmond Goncourt, Barrés ou Maurice Rollinat, que em 30 de setembro de 1894 exalta a sua «Art Subtil» (EEC-BCUC-16), ou Jean Moréas, que a 4 de julho de 1891 afirma que «Je vous aime beaucoup, mon cher poète, après avoir lu votre charmant poème traduit. Ah, que je regrette d'ignorer votre langue!» (EEC-BCUC-13).

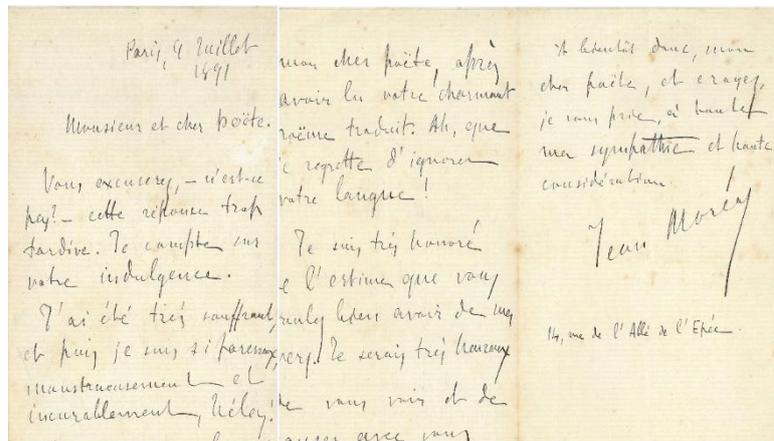


Fig. 63
Carta de Jean Moréas a Eugénio de Castro (Paris, 9 de julho de 1891) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

Os elogios multiplicam-se. Assim, afirma Edmond Cros, a propósito de *Horas*, a 13 de junho de 1891, a sua admiração pelas frases «intensément suggestives» e pela «sonorité de la langue, avec ses étincelantes tendresses. C'est la poésie la plus pénétrante», propondo-se a mediar a sua publicação, «car, selon moi, son importance est grande...», emparentando-a com o *Traité du Verbe* de René Ghil, afirmando ser «l'une de ces rares gemmes dont la splendeur retôle vive en moi, malgré le temps et les yeux, ces changeurs. Ces joies, ce culte, toute nature intellectuelle les recherche et je les ai largement trouvés, ravi, aux *Horas*...» (EEC-BCUC-9). Louis Dumur, por seu turno, revela o modo como Castro é reconhecido como o «promoteur du mouvement poétique moderne au Portugal. Je vous adresse mes félicitations pour votre talent et votre audace» (EEC-BCUC-7).

Se os elogios de Felix Fenéon à revista *Arte* são sumários, a 29 de novembro de 1899, Maxime Formont desdobrava-se em comentários positivos, a 24 de junho de 1892, revelando uma

vez mais o modo como o português é visto no centro de canonização da nova literatura como o iniciador do *novismo* em Portugal:

Vous êtes quelqu'un, comme nous disons en France. (...) Vous avez, je crois, tout ce qu'il faut pour exercer une action très efficace sur le mouvement poétique de votre pays. Pour cela, mon cher confrère, soyez vous-même, et défiez-vous de certains théoriciens qui – je se sais – ne pensent pas un mot de ce qu'ils affirment dans leurs théories. Vous n'avez pas besoin d'eux pour écrire des pages comme celles dont je vous ai parlé, et qui sont d'un maître (EEC-BCUC-7).

Se Albert Giraud elogia a fidelidade de Castro a um «espírito latino» e à tradição da «raça portuguesa» (EEC-BCUC-9), o também belga Iwan Gilkin, a 15 de abril de 1891, celebra o polemismo da intervenção renovadora do poeta e a «modernité de votre manière»: «ne m'étonné-je guère des ferveurs de la critique, que vous me dites déchainés contre vous – et je vous en félicite. Les fureurs de la critique sont les lettres de noblesse littéraire» (EEC-BCUC-9).

Abundante é a correspondência com René Ghil, que exerceu breve atração sobre o português, que logo declinaría pelo esclerosamento do seu evolutivo-instrumentismo (cf. Pereira 1975: 183) e que na polémica com Pinheiro Chagas nega, como vimos. Seja como for, entre 1891 e 1894 recebeu uma dezena de cartas do francês, as quais denunciam essa atração – «Je suis heureux ainsi de vous savoir, le chef de l'École nouvelle, chez nous, et certes nos amis peuvent vous suivre en confiance. Cette alliance que vous me proposez, je vous l'aurais proposée aussi » (EEC-BCUC-9) – e servem ao francês para divulgar o seu método e a sua «école», comentando em particular o seu célebre *Traité du Verbe* (1886), e dando conta do projeto de Castro de publicar um estudo sobre a poesia evolutivo-instrumentista, que o português lhe remete em 1892 e que Ghil elogia.

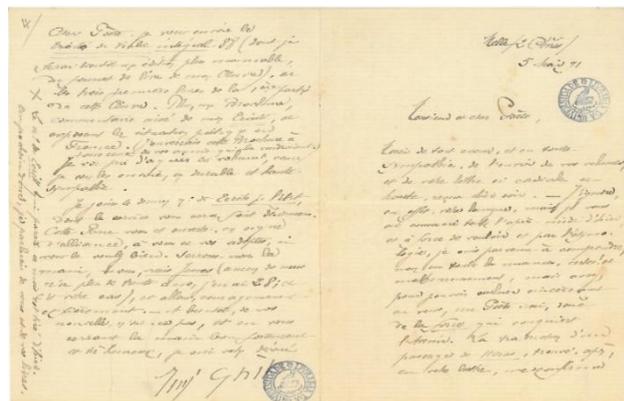


Fig. 64
Carta de René Ghil a Eugénio de Castro (5 de maio de 1891) [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

Mediador fulcral é Albert Mockel, belga fundador da revista *La Wallonie*, órgão de difusão do simbolismo na Bélgica e de renome internacional, que acolheu colaborações de André Gide, Grégoire Le Roy, Pierre Louÿs, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Henri de Régnier, Paul Valéry, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, entre outros simbolistas da época, o qual elogia largamente Castro e organiza a receção de que é objeto, a 9 de fevereiro de 1935, na Academia Real da Língua e Literatura Francesas da Bélgica (cf. Adam 1999), em cujo discurso tece rasgados elogios a Castro, destacando o seu caráter disruptivo – «Il semble que, dans vos premières oeuvres, vous avez emprunté surtout au Symbolisme son élan libérateur et le renouvellement de la forme qui, chez vous,

se pare d'un luxe de bijoux» (Mockel 1935: 90) – e a sua difusão internacional, em particular nas literaturas hispânicas:

Vous êtes depuis longtemps célèbre au Portugal, en Espagne, dans toute l'Amérique du Sud. Vos œuvres les plus importantes sont traduites en italien, d'autres le sont en français, en allemand, en espagnol. (...) Je vous place trop haut pour ne point penser vous déplaire en négligeant, auprès du vôtre et pour la seule France, les noms d'un Francis Vielé-Griffin, d'un Henri de Régnier, d'un Paul Valéry, d'un Paul Claudel (idem: 83)

Paris vous accueille. Forteresse inviolée du Parnasse, la Jeune Belgique tient à honneur de vous ouvrir ses portes. Vos œuvres sont lues en Espagne, au Brésil, dans toute l'Amérique latine où le Symbolisme se répand par vos livres (idem: 85).

Mediadores também de grande relevo foram Remy de Gourmont, cuja opinião acerca de Castro é fundamental para Darío, como vimos, e que também se corresponde com o português, e o tradutor Philéas Lebesgue, colaborador do *Mercure de France*, onde escreve sobre o poeta, ao qual envia várias dezenas de cartas entre 1894 e 1908, que dão conta dos muitos projetos de tradução de obras suas – *Interlúcio*, *Poemas Escolhidos*, fragmentos de *Silva* ou *Sagramor*, *O Rei Galaor* ou *Constança* – e da sua admiração pelas mesmas, que compara às de Villiers de L'Isle Adam, Flaubert ou Maeterlinck.

Determinante acaba por ser, como vimos, a receção italiana de Eugénio de Castro, a começar desde logo pela inaugural tradução de *Belkiss* por Vittorio Pica, logo em 1896,²⁴⁸ apenas dois anos volvidos sobre a edição original e um ano antes da tradução castelhana de Luis Berisso, que se inspira com efeito na versão italiana (cf. Gola 1999: 91), e em cujo estudo introdutório o italiano define o poema como uma «opera di raro valore e tale da meritare uno dei più onorevoli posti nell'interessante fioritura di quella che io chiamerei l'odierna letteratura cosmopolita...» (Pica 1896: XXXV). O italiano, que sobre Castro escrevera já em 1894 um artigo publicado na *Gazzetta letteraria* de Milão, intitulado «Un Poeta portoghese (Eugénio de Castro)», marca assim o arranque efetivo da internacionalização do poeta, como apontou Álvarez (2010: 110), revelando-se absolutamente determinante para a receção hispânica do mesmo, a partir de Darío e Berisso.²⁴⁹ Entre 1895 e 1907, Pica corresponde-se abundantemente com o português.

²⁴⁸ Sobre a relação de Eugénio de Castro com a Itália, veja-se a edição crítica de *Belkiss* de Matteo Rei (2016), que conta com uma detalhada introdução, um epistolário Vittorio Pica–Eugénio de Castro e uma compilação de documentos inéditos e dispersos sobre a receção italiana da referida tradução de Pica.

²⁴⁹ Com efeito, é fácil encontrar paralelos entre as palavras do seu estudo introdutório e aquelas de Darío em *Los raros*, a que já nos reportámos. Afirma, entre outras coisas, Pica (1896: XLIII-XLIV) que «Infine, se io ho tradotta questa nuova opera di Eugenio de Castro è perché mi è parso che, se essa può prestarsi nei particolari a varie cesure, se può anche non piacere a coloro che hanno a disdegno le raffinatezze e le preziosità dell'arte aristocratica, riveli però una rara ed originale tempra di scrittore e sia tale da interessare tutti coloro che apprezzano e gustano le manifestazioni più caratteristiche dell'odierna giovane letteratura europea. (...) Certament la poesia di Eugenio de Castro è poesia aristocratica, è poesia decadente e quindi non può piacere che ad un pubblico ristretto e scelto, che, nella lambiccata raffinatezza dei pensieri e delle sensazioni, nella varietà sapiente e musicale dei ritmo, trova una singular voluttà dello spirito. La comune dei lettori abituati

Outro italiano tradutor de Castro é Antonio Padula, lusitanista entusiasta que integra com Pica, Lebesgue e Brinn’Gaubast uma aliança internacional de difusão da obra de Castro, conforme comprovam dezenas de cartas enviadas ao mesmo entre 1896 e 1910, nas quais comenta projetos de traduções. Tradutor de *Salomé* (1896), *Oaristos*, *O Rei Galaor* (1897) e *O Anel de Polícrates* (1933), é autor de *I Nuovi Poeti Portoghesi*, que dedica «All’illustre Poeta portoghese Eugenio de Castro in omaggio d’alta ammirazione» (Castro 1947, XXII: 136). Em carta de 5 de dezembro de 1933 anuncia-lhe que a Academia Pontaniana de Nápoles, a 17 de dezembro, «celebrò solennemente la persona e l’opera del maggior poeta vivente del Portogallo» (EEC-BCUC-15).²⁵⁰ Destaque merece também a tradução de *Sagramor* por Ugo Leone, em 1897. No ano seguinte, Luigi Cauana, o principal teórico do *verismo*, escolhe *Belkiss* como máxima representante do cosmopolitismo moderno: «Ora ecco una poesia di amore di un poeta cosmopolita. Non ne ho il testo per le mani, e la trascrivo quale è stata recentemente tradotta da Vittoria Pica, nel suo studio premesso alla Belkiss, poema drammatico simbolista del giovane poeta portoghese Eugénio de Castro» (cf. Gola, 1999: 87).²⁵¹

Mas é com Brinn’Gaubast que o português estabelece uma verdadeira aliança, tendo em vista a difusão da sua obra no estrangeiro. No epistolário de Eugénio de Castro conservam-se centenas de cartas enviadas pelo francês entre 1890 e 1896, as quais planeiam detalhadamente essa «aliança». «Propaganda» e «publicidade» são termos recorrentes nas missivas, e o francês está de facto na base de muitas das relações internacionais de Castro, comentando publicações, artigos, questões editoriais, ofertas de livros e, sobretudo, tendo como pano de fundo a decisiva participação daquele no planeamento editorial da *Arte*, de que é o representante internacional, e na programação da divulgação do nome do

agli dolcinati sciroppi dei poetini sentimentai, o soltanto di gusto austero e non apprezzante che il latte ed il vino rigoroso degli autori classici è meglio che non accostino neppure le labra alle anforette curiosamente rabescate e pomposamente gemmate dei canti, volta a volta amorosi, mistici, disperati del poeta di Coimbra, giacché in esse è contenuto un violento liquore, che brucia e disgusta chi non sia già assuefatto alle forti droghe di certa raffinata ed eccezionale letteratura modernissima» (idem: XXXII-XXXIII).

²⁵⁰ Na referida cerimónia, o texto lido por Padula à Academia italiana intitula-se: «Eugénio de Castro il maggior poeta vivente del Portogallo» (Castro 1947, XXII: 82).

²⁵¹ Sobre as relações de Castro com a Itália, veja-se Gola (1999). Destaca o autor que Castro surge, na crítica italiana, como um dos máximos representantes da literatura cosmopolita. Em *Mattino-Supplemento* de Nápoles, de 1895, lemos: «Grâce à l’originalité exquise et raffinée de ses dernières œuvres, le jeune poète portugais Eugénio de Castro a réussi à attirer sur lui comme notre d’Annunzio, l’attention, et l’admiration des plus grands critiques de l’Europe» (texto reproduzido pela *Arte*, nº 2 de dezembro de 1895). A introdução à primeira edição de *Oaristos* e a dedicatória a Francesco Paolo Michetti que precede o *Trionfo della morte*, obra de d’Annunzio publicada apenas quatro anos após *Oaristos*, são bem disso testemunho. Na dedicatória, escreve o italiano, com notáveis ecos do prefácio de Castro: «Concorrere efficacemente a costruire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna: ecco la mia ambizione più tenace. La massima parte dei nostri narratori e descrittori non adopera ai suoi bisogni se non poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma che qualcuno anche osa accusare di povertà e quasi di goffaggine. Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d’origine impura, trascoloriti, difformati dall’uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse o opposte. E questi vocaboli vengono connessi in periodi quasi sempre uguali, mal connessi fra loro, privi d’ogni ritmo, che non hanno alcuna rispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un’immagine» (D’Annunzio 1940, I: 653-654).

português no estrangeiro, incluindo em Espanha e na Ibero-América, ainda em 1896.²⁵² Tendo em vista essa divulgação de Castro como líder do «mouvement poétique de la jeune école portugaise» (EEC-BCUC-9), e exaltando a renovação internacional da poesia, projeta Brinn’Gaubast conferências e artigos no *Mercure de France*, onde publica uma decisiva – como vimos – versão de «Hermafrodita», em 1894, mas também em *Revue Blanche*, *L’Ermitage*, *Revue Encyclopédique*, *Revue de Paris*, *Journal des Débats* ou *Stamboul*. Eugénio de Castro retribui escrevendo sobre o francês na *Tribuna* ou nas *Novidades*. Brinn’Gaubast propõe-se traduzir *Salomé e outros poemas*, *O Rei Galaor*, *A Nereide de Harlem* ou *Saudades do Céu*, bem como uma «Choix de Poèmes».

Serve, além disso, como dissemos, de mediador fulcral, relacionando Eugénio de Castro com Lebesgue ou Vittorio Pica, promovendo a tradução de *A Nereida de Harlém* por Oudinot, levando Marc Legrand a ocupar-se dele. Trata-se da mencionada aliança proposta por Castro, comprovando a sua consciência internacional, tal como explicita eloquentemente Brinn’Gaubast em carta de 20 de fevereiro de 1895, enviada de Caen:

Je me crois le droit de vous assurer: que, si je puis m’enorgueillir de servir à l’établissement de votre jeune gloire, - il pourra n’être pas non plus sans quelque honneur, pour votre personnalité, de contribuer (tôt ou tard) à la diffusion de mon nombre... Convenu donc! Soyons des alliés, soyons des frères, de vrais «frères-d’armes».

Comprendemos assim, uma vez mais, o modo como o português cuida das suas relações públicas, revelando desconforto face aos comentários «crétins» da *Revista Moderna* a propósito do francês, a que este responde com curiosas palavras que dão conta da agudez da planificação cultural e da estratégia polémica que anima a intervenção dos autores, em carta de 17 de abril de 1895: «loin de m’être désagréables, leurs «blagues» (...) servent fort opportunément mon plan de campagne. (...) Mon Ami! les idiots sont quelquefois utiles, et je passe pour m’entendre à tirer, de chaque homme, exactement ce qu’il peut fournir à l’exécution de mes desseins.» E é Brinn’Gaubast que está na base do jantar de homenagem a Eugénio de Castro organizado por Catulle Mendès, publicitando-o em várias revistas, como o *Mercure*, a *Révue Blanche*, *L’Ermitage* ou a *Jeune Belgique*, e que se celebraria em

²⁵² Pelas cartas de Brinn’Gaubast, com efeito, ficamos a saber que Eugénio de Castro planeava, em conjunto com o francês, divulgar a sua obra pelas letras hispânicas, e muito em particular na América, facto que nos aparece hoje como verdadeiramente premonitório. Assim, a 17 de janeiro de 1896, por exemplo, o seu aliado perguntava-lhe se «Voulez-vous rayonner dans l’Amérique espagnole?» (EEC-BCUC-9), incitando-o a enviar exemplares da *Arte* a vários contatos deste universo: Clemente Palma, da Biblioteca Nacional do Peru em Lima, José Chocano, diretor de *El Perú Ilustrado*, Abraham López Peña, colombiano de Barranquilla, Francisco Gamboa, diretor-geral de Instrução Pública de San Salvador, ou Efraim Vaspez Guarda, crítico e tradutor de Santiago de Chile. A 10 de fevereiro pede a Castro que envie a Rafael Altamira a revista, dispondo-se igualmente a indicar-lhe outros contatos hispano-americanos. Esses contatos surgiriam logo a 13 de fevereiro seguinte, e a 10 de julho dá Brinn’Gaubast conta da intenção de lançar «une campagne de propagande pour les lettres de ce pays», referindo-se a Espanha, indicando que anunciara já a mesma nas redações de *El Liberal*, *El Globo* ou *La Época*, pedindo apoio ao português. Na sequência deste pedido, a 20 de julho, agradece a Castro o facto de o ter recomendado a Sánchez Moguel.

Paris no Verão de 1896, já após o ter convidado a apresentar uma conferência na capital francesa, em agosto de 1895, sobre Sá de Miranda. A propósito deste jantar, onde apresenta o discurso reproduzido no número 8 da *Arte* e depois citado por Eugénio de Castro (1927, II: 18), que «c'est le bruit définitif autour de votre nom», conta da impossibilidade, pelo próprio lamentada, de Mallarmé em marcar presença, a que se juntam outros ausentes, como Willy, Mauclair ou des Rieux – que dedica a Mistral, D'Annunzio e Castro o seu *Les choeur des muses* –, por se encontrarem a veranejar fora da capital francesa. Nele se fizeram representar as revistas *L'Ermitage*, por Edouard Ducoté, *La Critique*, por G. Bans, e *L'oeuvre*, por Ligné Poe, e marcaram presença Henri de Régnier, Robert de Montesquiou, Camille Mauclair, Alfred Valette, diretor do *Mercure de France*, e leram-se traduções de alguns poemas do português feitas por Marc Legrand, bem como cartas e telegramas de Gustave Khan, Stéphane Mallarmé, Paul Adam, Jules Fenard ou Vittorio Pica. Em carta de 22 de maio de 1896, Brinn'Gaubast incita o português a apressar a viagem, sublinhando o caráter decisivo da mesma para o seu triunfo em Paris:

Ce qui fait qu'il faut arriver le plus tôt possible, c'est que déjà beaucoup sont partis en villégiature (Mallarmé, par ex., qui vient de m'en exprimer ses regrets), et, le 10 ou 12, il n'y aura plus à Paris de quoi faire une fête significative. Au contraire, plus tôt vous arrivez, plus la chose prendra les proportions d'un triomphe. Il y va de tout votre avenir, portez-y bien! Ce banquet, c'est Paris conquis (et les Editeurs...)

Teria razão o francês, se recordarmos o quão decisiva foi, nesse mesmo ano de 1896 em que o círculo de Rubén Darío se aproxima da obra de Castro, esta sua consagração francesa para a sua posterior e duradoura celebridade hispânica. Elemento central desta relação é a fulcral colaboração de Brinn'Gaubast com a *Arte*, que o português lhe anuncia no verão de 1895, conforme testemunha uma outra carta enviada por aquele a 14 de agosto desse ano:

confiez-le moi, (...) je vous trouverai, sans aucune peine, les collaborateurs les plus compétents en chaque matière. A une seule condition toutefois: c'est que vous me laisseriez pleins pouvoirs, en qualité d'unique représentant français, nominalelement reconnu et désigné comme tel. (...) Dès que j'aurai votre réponse, je me mettrai tout de suite en campagne, pourvu, bien entendu, qu'il s'agisse d'une Revue dès à présent certaine de naître, et non pas d'un projet en l'air.

Para a revista traduziria Brinn'Gaubast alguns textos, entre os quais o poema «Pan» de Eugénio de Castro, mas teria sobretudo o papel de mediar as relações francesas e adjacentes da revista, afirmando granjear colaborações ilustres. Assim, em carta de 8 de setembro de 1895, anuncia: «Je m'occuperai, moi-même, de Raynaud que je connais, de Mallarmé qui m'aime, de Griffin, que j'ai obligé.» E propõe igualmente colaborações de Saint-Pol-Roux, Marc Legrand, Noé Legrand, Charles Maurras, Wosogen, Moréas e

Verlaine.²⁵³ A 1 de outubro de 1895, afirmando ter-se encontrado com Verlaine e remetendo a morada de Félix Féneon a Eugénio de Castro, envia-lhe também uma impressionante lista de colaborações confirmadas.²⁵⁴

Tendo andado por Paris, Bordéus, Toulouse, Lyon e Estrasburgo, em cuja universidade foi recebido e proferiu conferências em 1923, como faria na Sorbonne em 1924, e onde receberia em 1929 as insígnias de doutor *honoris causa*, como sucederia nesse mesmo ano em Lyon, todas estas Universidades francesas se fizeram representar na cerimónia de consagração póstuma que a Universidade de Coimbra dedicou a Eugénio de Castro em 1946. Em 1932 esteve também em Nápoles e Roma, por ocasião do Convegno «Volta» e a convite da Real Academia de Itália, ou em Bruxelas, onde foi recebido como académico pela Academia Real de Língua e de Literatura Francesas da Bélgica, como vimos, distinção que juntou a outras: foi membro correspondente da Academia Real de Belas-Artes S. Fernando, Grande Cruz de Santiago, Grande Oficial da Coroa de Itália, Comandante da Legião de Honra de Alfonso XIII, da Coroa da Bélgica, do Brasil, da Cruz Vermelha alemã, Cavaleiro de Cristo e de St. Olavo da Noruega.

Na biblioteca pessoal do escritor encontram-se dedicatórias de Maeterlinck, Viéle-Griffin, Henri de Régnier, Robert de Montesquiou-Fazensac, Remy de Gourmout, Stuart Merrill, Lionel des Rieux ou Émile Verhaeren. A sua difusão numa revista tão marcante como o *Mercure de France* é ilustrativa da dimensão internacional que alcançou (cf. Pereira e Cabral 2012: 263-273), logo em 1891, nos números VII-IX, onde surgem poemas de *Oaristos*, como aconteceria com *Sagramor* ou «Presságios», de *Interlúnio*, saídos no número XIV de 1895, traduzidos por Philéas Lebesgue e Brinn’Gaubast. Na *Jeune Belgique* é Castro citado como estando votado a uma «grande notoriété européenne» (cf. Matangrano 2017: 87-104) e publicam-se excertos das suas obras em tradução francesa, marcando presença também na *Révue encyclopédique*, na *Révue Blanche*, que em agosto de 1896 publica um artigo sobre *Sagramor*, acompanhado por um retrato de Eugénio de Castro realizado por Félix Vallotton, colaborador do célebre *Livre des Masques* de Rémy de Gourmont (cf. Cabral 2010: 77-95), em *La Petite Revue* ou *Revue Française*. O Conde Robert de Montesquiou (que inspirou Huysmans para a conceção do seu célebre herói) pede-lhe autorização para adaptar *Belkiss* ao teatro, confiando-lhe que o papel da rainha seria destinado a Sarah Bernhardt (cf. Pimpão 1946: 15) e, já em 1934, surge a publicação de *Oaristys – Constance – Eglogues*, em tradução francesa de Raymond Bernard.

É fácil compreender, tendo em conta todos estes dados, por que razão se referia Rubén Darío (1896a: 238) a Eugénio de Castro como uma figura da «moderna literatura

²⁵³ Um curioso apontamento surge numa das cartas que Brinn’Gaubast dirige ao português, testemunhando a célebre relação de Verlaine com o absinto: «Petit remarque pour Verlaine. On n’obtient guère des vers de lui qu’en lui glissant le louis traditionnel (20 f.), en lui offrant l’absinthe, à moins qu’il se soit de bonne humeur ou qu’il n’ait point bu, choses trop rares» (EEC-BCUC-9).

²⁵⁴ Além da sua, com uma crónica sobre Wagner que o português lhe propusera, menciona Paul Adam, Edmond Bathelemy, Raymond Bouyer, Louis Dumur, Alfred Ernst, Félix Féneon, Remy de Gourmont, A.-Ferdinand Hérold, Bernard Lazare, Marc Legrand, Pierre Louys, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Camille Mauclair, Charles Maurras, Henri Mazel, Stuart Merrill, Jean Moréas, Charles Morice, Gabriel Mourey, Georges Oudinot, Edmond Pilon, Pierre Quillard, Ernest Raynaud, Hugues Rebell, Henri de Régnier, Jules Renard, Lionel des Rieux, William Ritter, J.-H. Rosny, Saint-Pol-Roux, Albert Samain, Alfred Vallette, Émile Verhaeren, Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin e Willy (Henry Gauthier-Villars).

cosmopolita», no texto que lhe dedica em *Los raros*, como vimos, bem como o fascínio que este sucesso internacional exerceu sobre os modernistas hispânicos em geral, para o que tão decisiva foi esta intermediação francesa e italiana. Da decisão desta fama internacional para a sua receção hispânica dá conta o próprio autor, numa entrevista concedida a 22 de fevereiro de 1922 (pp. 172-176) a João Ameal, publicada pel'*A Ilustração Portuguesa*, recordando que Darío «baseia toda a sua conferência sobre o estudo que Brinn-Gaubast escreveu sobre mim num jornal que se publicava então em Atenas: Stamboul... É lá que surge pela primeira vez aquela ideia de um triunvirato de poetas latinos» Este triunvirato seria composto por Maeterlinck, D'Annunzio e pelo próprio Eugénio de Castro.

8.2. A OUTRA MODERNIDADE DE EUGÉNIO DE CASTRO

No apartado anterior procedemos a uma releitura da intervenção sistémica de Eugénio de Castro a partir da observação do modo como a sua obra e ação capitalizam uma apologia da modernidade, alicerçada no culto do novo e na construção da figura da autoria, numa adoção de princípios polemistas e numa consciência institucional do funcionamento do literário, bem como numa abertura internacionalista. Tais características justificam, como vimos, o modo como o poeta português foi recebido no contexto hispânico como um autor afim de uma certa ideia de modernidade.

Não menos certo, porém, é que a poesia de Eugénio de Castro não é apreciada no contexto hispânico apenas pelos seus traços *novistas*, propensos às modernas inclinações estéticas. Com efeito, uma das marcas fundamentais da adesão de Eugénio de Castro ao substrato ruptural da modernidade estética é a observação de uma tensão permanente entre elementos oriundos de fontes, correntes e poéticas distintas, numa obra de natureza multimodal, ambígua e contraditória, que recusa cristalizar-se numa categorização de escola, dando conta de uma hesitação e inconformismo permanentes, bem como dos diversos vetores que se cruzam na sua conformação plural, como o é a da modernidade estética de que participa, o que justifica a sua ampla, longa e diversificada receção no contexto hispânico por mediadores de gerações diferentes, com propensões estéticas distintas, quando não antagónicas, ou cujas obras e intervenções foram igualmente permeáveis à mencionada pluralidade compósita.

Observámos já como a obra de Eugénio de Castro mereceu, junto dos seus leitores, tradutores e críticos hispânicos, elogios pela sua modernidade inovadora e internacionalista, afim de uma apologia de uma ideia de modernidade. Ora não deixa de ser significativo e curioso que o mesmo Rubén Darío que descobria no português uma tal faceta disruptiva, levando González Olmedilla (1922: XXXVIII) a ensaiar uma aproximação entre ambos a partir desse atributo –

leyendo estos párrafos transcritos, los lectores españoles recordarán las luchas sostenidas por nuestro Rubén Darío -que tanto debe al genio innovador de Eugenio de Castro- sus amarguras, su fe cierta en el triunfo y, finalmente, la enorme influencia

renovadora que en la forma y en la esencia de nuestra estética ha ejercido el preclaro esfuerzo del cantor de la Vida y de la Esperanza, de los Cisnes y de los Centauros

–, utilizasse o mesmo Eugénio de Castro, justamente a propósito da tradução de *Belkiss* assinada por Luis Berisso e publicada na Argentina, para fazer uma defesa do *antigo*:

Acababa de leer *Belkiss* en la amorosa versión de Berisso. Mi ave amiga me habló con una voz de siglos. «Bien haya, digo sobre mi hombro, bien haya el Arte moderno que vuelve a buscar su fuente sacra a lo antiguo». ¡Lo antiguo! ¿es acaso otro vuestro campo, como no sea la Eternidad, en donde la única y pura Belleza resplandece sobre las épocas como la estrella matinal sobre las nubes que pasan? Bien hayan los artistas nuevos, mineros de lo antiguo, mineros de las minas del rey Salomón. Por ellos resucitan las inmemoriales emperatrices, los magos autócratas que durmieron por luengos tiempos en sus sarcófagos y criptas. Resuenan sonos de olvidados instrumentos, sobre la banalidad epidémica, sobre la triste y seca vida civil de esta edad abominable, aparecen, por súbita evocación, las albas de Homero, que regocijaron a los viejos pastores coronados y a los viejos guerreros sacerdotales. ¿Que el inmenso rebaño no os comprende? Ese es principalmente vuestro galardón, ¡oh artistas modernos! Volvéis a lo antiguo, en fuga de esta cárcel horrible de lo contemporáneo vulgar y contrahecho; vais hacia atrás por el horror de la Democracia; volvéis a lo antiguo, para encontrar en la primavera de la vida, en la cuna de las civilizaciones pasadas, en el ordo de las razas, gracia pristina y fuerza original (Darío 1 de janeiro de 1898: 103).

Uma vez mais, é o próprio autor português quem caucionaria esta leitura da sua produção, conforme se torna patente através das páginas que lhe dedica César González-Ruano (1928: 67) no livro de reportagens *Un español en Portugal*:

– Modernista yo? – dice el poeta como si le hubiera injuriado.

– Una obra clásica es la suya, ¿qué duda cabe? –digo yo desagraviando.– Pero usted escribió poemas de una modernidad que por su época en la historia literaria pueden incorporarse al modernismo.

– Sí, sí, puede ser; pero el modernismo, las innovaciones, todo eso que ha podido parecer algo, no es nada. Menos que nada. Precisamos todos los poetas volver a las normas clásicas.

Esta opinião do poeta a favor do horizonte clássico da sua obra seria confirmada, no dia 1 desse mesmo mês, em *La Estafeta Literaria*, na «Crónica de Portugal» publicada por Juan Aparicio (10 de setembro de 1944: 9), que surge com o título «Mi Única Entrevista a Eugenio de Castro» e com o subtítulo «Cuando Unamuno era un rinoceronte», onde, propondo-se

«contaros mi única entrevista mantenida bajo un complejo de inferioridad con el gran poeta portugués Eugénio de Castro, tan simpático a mi nacionalismo peninsular», e embora nela possamos ler referências ao triunfo internacional da sua obra «extravagante», quando inquirido acerca da atual poesia o português afirma a sua incompreensão em relação aos ditos «modernistas», e conclui o entrevistador que «El apóstrofe de modernismo, bajo el que hace cincuenta años fulminaban los lectores de “Oaristos” a su autor incomprensible e incomprendido entonces, ha surgido como una exclamación inhibitoria y espontánea ahora.»

Neste mesmo sentido, outro dos seus tradutores hispânicos, o colombiano Samuel López, em carta de 13 de julho de 1908, a propósito da sua tradução de *El anillo de Policrates*, sublinha a vocação *clássica* de Castro, destacando nele a fusão entre «la risueña transparencia del genio griego y la sutileza del arte moderno», a «precisión helénica», concluindo, como vimos, que o português

ha conservado en su poema, cual ninguno en nuestros días, la tradición del genio latino, armonioso y serenamente hondo. Ud. ha recibido la herencia helénica y conserva el legado con toda su pureza impecable y toda su sencillez inimitable. La tendencia de sus contemporáneos hacia un exotismo que nos deslumbró a muchos, apenas influyó en Ud. en los comienzos de su vida lírica. Su genio claro, eurítmico, noble y sencillo, como una columna dórica, volvió pronto de regreso de los países raros a soñar con Hélade, eternamente pura de líneas y de espíritu perdurable y tranquilo. (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 375).²⁵⁵

E também Rogelio Buendía (1920: 76) haveria de caracterizar o português como «un poeta enardecido de paganismo clásico, que ama las flores, el sol y el silencio», tal como Villaespesa, o qual, depois de garantir que Castro, «fuera de D’Annunzio y Maeterlinck, es el primer poeta de la raza latina», o avalia nestes termos: «Señor del ritmo y de la imagen, sabe prodigarlos con la sobriedad y la elegancia de un ateniense del siglo de Pericles. Aun en aquellas de sus poesías más simbolistas, las imágenes son claros prismas tallados, griegas siempre, y el ritmo musical sin retorcidas, sin rechinamientos» (apud Nervo 1928: 15).

Portanto, se o bom acolhimento de Castro resulta, por um lado, entre os acólitos do *modernismo* rubeniano, que nele descobriram os seus próprios anseios de inovação formal e de temáticas decadentistas, da sua condição triunfante na modernidade estética internacional, apesar da sua condição periférica como português, suscitando a identificação com uma literatura espanhola que procurava semelhante triunfo, por outro lado, entre as correntes de pendor mais conservador, apologistas de uma obediência a uma temática nacional, de uma ordem clássica e de uma abordagem menos formalista, a aceitação das propostas castrianas é igualmente prolífica. A receção hispânica do poeta,

²⁵⁵ Samuel López era amigo de Miguel de Unamuno, o qual servia aliás de intermediário na difusão junto do colombiano da obra de Eugénio de Castro, conforme se compreende pela carta que escreve ao português a 19 de junho de 1909, na qual afirma ter recebido do basco um exemplar de *Constança*, comentando que o mesmo lhe mencionara com enorme entusiasmo o poema. Esta relação talvez justifique em parte a leitura que o colombiano faz da obra de Castro, próxima à que do português fazia o próprio Unamuno, como veremos.

transversal como vimos às diversas tendências ibéricas, para a qual contribui em larga medida a própria natureza experimental e sintética da sua obra, finta assim disputas internas ao sistema espanhol, na relação, desde logo, com o ascendente da literatura francesa, ao qual ele próprio foi renunciando e para o qual serviu, numa perspetiva hispânica, como vimos, tanto de peão quanto de escapatória, confirmando outrossim a hesitação periférica em face da mutação estrangeirista vivida por estas culturas, que sublinhámos já.

Assim, e a partir da própria diversidade estética interna à obra de Eugénio de Castro que assinalámos, o poeta seria também reconhecido como um rebelde *antimodernista*, inscrevendo-se numa postura contramoderna a que subjaz o outro vetor que vimos ser constitutivo da modernidade estética, isto é, a sua posição crítica em face da mesma modernidade de que é copartícipe. Quem o fez foi nada mais nada menos que Juan Ramón Jiménez, em carta a John M. Fein, da Duke University (AJRJ-UPRRP-BOX1933-7 de março de 1954), recusando, em conformidade com a sua última poética, a propensão «ornamental, pedante, vaga» das obras apreciadas pelos autores de influência rubeniana, e destacando em contrapartida o valor, seguindo Unamuno, do poema dramático *Constanza* (1900). E que valor era esse? Precisamente o que Colombine afirmava ser o traço que Eugénio de Castro repudiara na sua evolução *modernista* – o seu portuguesismo:

En su primera época apareció Castro a muchos de sus compatriotas, enamorados ciegamente de lo que llaman *vernacular*, como un poeta exótico imitador de la poesía francesa novísima. Pero no supieron ver esos sus compatriotas que le encontraban poco castizo, cómo por debajo de las galas de la literatura, que llamaré internacional, palpataba el espíritu más arraigadamente portugués (Unamuno 1911: 13).²⁵⁶

Torna Unamuno ao tema em carta enviada ao português a 28 de fevereiro de 1903, empregando o poema para ilustrar a sua célebre distinção entre cosmopolitismo e universalismo, opondo o seu texto castriano dileto, sugestivamente, ao *Belkiss* tão intensamente apreciado pelas hostes inovadoras:

Constanza me parece más universal por ser más portugués y otras de sus cosas, como *Belkiss* es más cosmopolita y libresco por ser afrancesado. Es que yo creo que cuanto más de su país y más de su tiempo sea un poeta, es más de los países y de los tiempos todos(...) Opongo lo universal a lo cosmopolita (...). En cierta época de propaganda no es malo ceder algo a cosmopolitismo y hasta cultivar el cotarro (*coterie*)

²⁵⁶A face nacionalista do modernismo, integrando a tradição e o elemento popular, é nesta fase particularmente apetecida por Juan Ramón Jiménez, que a partir de *Arias tristes* (1903), e sobretudo em *Jardines lejanos* (1904), *Pastorales* (1905) e *Olvidanzas* (1907), se afasta do preciosismo rubeniano, evoluindo para a simplicidade das formas tradicionais, passando a enfatizar o papel de Bécquer na renovação lírica castelhana, fazendo a apologia do retorno ao ritmo simples e à emoção direta da copla popular, associando-se assim a Unamuno, Antonio Machado, José Moreno Villa, Lorca, Alberti ou Altolaguirre (cf. Mainer 2010b: 275).

internacional, pero hay que sacudirse de su maléfico influjo (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 184-185).

No mesmo horizonte se inscreve a leitura de Enrique Díez-Canedo (1926: 173):

Representa Eugenio de Castro un matiz esencialmente portugués en la literatura simbolista. Se advierte en su poesía, ya en las refinadísimas sensaciones personales, engastadas en figuras objetivas, deslumbradoramente plásticas, la palpitación de ese anhelo vago, de esa nostalgia de lo quimérico que late en el alma de Portugal. Como los navegantes del gran siglo se lanzaban, a través de las olas, en busca de lo desconocido, el poeta bota sus naves, «Pobres naus!, mais despedaçadas / que as velhas naus portuguesas» persuadido de que ya no hay Indias por descubrir.

Sintomaticamente, em crítica ao primeiro volume das *Obras poéticas* (1922) de Eugénio de Castro, traduzido para castelhano por Juan González Olmedilla e publicado em Espanha, afirma-se que o sucesso da revolução estética castriana de *Oaristos* depende, afinal, do temperamento português do autor: «No se hizo la transfusión sin alguna violencia, ni el libro se anuló después de cumplir su cometido. Vive, porque hay en él aquellos gérmenes substantivos de nacionalidad, raza y temperamento, sin los cuales no hay asimilación posible de formas extrañas» (A. E. 1922: 14). Também Nombela y Campos (1927: 13) afirmaria que «Eugenio de Castro es sobre todo un poeta genuinamente portugués», ao passo que Enrique Díez-Canedo (1926: 172) destacaria nela uma vertente tradicionalista:

Hay, en efecto, en las poesías de los tomos que han de llamarse *Canciones de esta negra vida* y *Claveles de papel* una entonación popular, encajada en la cuarteta (...) que desconcierta y suena a nuevo a todo el que se haya contentado con un conocimiento superficial del poeta.

No es nuevo, en él, por de pronto, el empleo de temas populares (...) No es tampoco nueva (...) la simplificación decorativa. Ni aun la leve y regocijada ironía, que tanto ha penetrado en el espíritu de sus fervorosos oyentes madrileños, deja de tener manifestación en la obra pasada de Eugénio de Castro. (...) Ni es una sola ya la manera de Castro.

Por isso mesmo o português passou a ser recebido, em contexto hispânico, como uma espécie de símbolo de Portugal e dos seus caracteres. Assim, Carmen de Burgos (1921: 43) afirma que «De su alta concepción de la belleza nacen sus *saudades*. Tal vez para Eugenio de Castro se inventó esta bella palabra portuguesa. No llega al dolor, no llega al pesimismo, es *saudade* lo que hay en su alma, *nostalgia* de la belleza, *añoranzas* de ideal irrealizable», relação que reaparece no texto que Aparicio (1 de agosto de 1928: 4) dedica ao tema «España y la saudade» em *La Gaceta Literaria*, ao passo que Eugenio d'Ors (3 de julho de

Carta de Coimbra

Por vez primera, Coimbra me ha recibido sin él. Con su alta calidad, su céntrica ceremonial, su ciudadana cordialidad, su placida quietud en los últimos tiempos, sus bellos edificios, sus ojos de piedra preciosa y el constante y guilfordiano consuelo, que en su persona se resalta, entre la Musa y el Prototipo, Eugenio de Castro había llegado a considerarse para mí la auténtica representación del *genius loci*. Descendía en mí el consueño de algún vovote altar. Cuando, pasado unos días, dejaba yo la preciosa ciudad académica, suana me venían de ofrecer al gran poeta, cuyo oficio al modo antiguo acababa de ser alguna efímera también al estilo antiguo una esportilla, con pichones frutales pintados decorados en el umbral de su puerta o una corona de laureles, suspendida en la argolla del llamador. Sólo que hoy el llamador no existe, la puerta no existe, la casa no existe. Y no sabe uno si fue la casa, al portar, quien ha dejado exánime a Eugenio de Castro, o bien si éste, en una levitación milagrosa, se llevó la mansión en volandas. De aquella, desafortunadamente, ya no queda imagen ninguna. Del poeta quedan mil, bien que, en su mayor parte, devinidos de caricatura o insignificantes de reporte gráfico. Una pintura del mismo Coimbra, con todo, de aquel que retrató a todos los emblemas lusos del Estado. Siglo, reproducido, y con sobriedad admirable, los rasgos del Eugenio de Castro juvenil. También se repiten éstos en la cara del hijo, a quien acabo de conocer. Y que, en nombre de la agradable amistad que me tuvo su madre, me ha hecho presente —retrato sin precio— de uno de los doce únicos ejemplares que existen, en 1901, de la obra más fina de aquel día: colección de los poemas que Eugenio de Castro hizo en la casa de su padre, no al Eugenio de Castro joven, el de la pintura de Coimbra, sino al ya entrado en edad madura, el que yo conocí. Lenore al ocurrirle siglo atrás con los discípulos que en literatura o poesía, para poder tener el estándar y poeta. Todo indica a pensar, en ocasión de las actuales celebraciones conmemorativas, que la conferencia introductoria al homenaje y enargada por la Facultad de Letras de la gloriosa Universidad, lo hubiera sido a quien entera, recuerdo de su discípulo, tal vez continuador si no indispensable sucesor. La oración del doctor Álvaro Jallo de Costa Pimpas no ha confirmado este suplico. En medio de numerosas referencias a los símbolos franceses, hemos oído estancarse el estudio más bien a la manera filológica alemana, reducida convenientemente a un comparativismo, que salvamos frente a las disposiciones peninsulares en la enseñanza del romancero. Por ventura, otre de los profesores de la misma Escuela, el doctor João de Providência Sousa Costa,

se nos hubiera antojado más fiel, pero Providência Costa llegaba en el mismo instante de la capital, donde había deseado sobre el teatro portugués: no siempre, cuando el repertorio de las especializaciones académicas es limitado, cabe obtener el hombre derecho en el derecho lugar.

Tampoco las atenciones nacionales o vovivas, consiguientes del homenaje propiamente dicho, nos han traído gran flama en lo relativo a la penetración del mesaje espiritual de Eugenio de Castro. La Academia lus ha estado desistiendo al profesor Oliveira Gouveia desde Lisboa, un estudio pariférico, hábil de informar sus palabras. Pierre Houreddé y Louis Finre representaban las Universidades de Estrasburgo, Montpellier y Lyon, de las cuales fué el poeta doctor honorario; y su tarea consistió en desarrollar históricamente las oraciones de las respectivas investiduras. En la efímera de Paul Thomas, de la Academia de Lengua francesa de Bruselas, no podía faltar con sus pámpos de alusión implícita a justas emulaciones entre lo latino y lo germano algún soplo del aire de fronda que entonces sin remedio las cuestiones lingüísticas en Bélgica. Rector de Salamanca, el jurista don Esteban Madruga unió los nombres de Eugenio de Castro y de Miguel de Unamuno... Pudo así educarse en marca de geografía una gloria que doquiera ver instalada en el científico y en lo constante, tal como su autor la quiso. Y yo también abrigó la sospecha de haber servido insuficientemente a tal deseo: incurable poseedor de mí, no supe en el instante empujar esa gloria del cuadro histórico en que se produjo: he hablado de la situación de la poesía en la hora que al estado de Coimbra le tocó sucesor, abrigando con mano pesada la vacante llama del espíritu alemán, entre la agitación de una curiosa noche de ultranzas extravagantes y caracterizaciones pintorescas, que, entre vanguardismo y audacismos, amenazaba apagar el fuego sagrado.

Los tropones de plata que amaron en 1918, cuando mi investidura, han callado esta vez. Si en la centenario del Mondego —el río a quien la graciosa adveivación portuguesa llama el melindroso Mondego— le acudían sonos de estopango, era por la coincidencia con el aniversario de Camões, no en honor del otro poeta que hace dos años nos dejó. Y la palma que un día fué ofrenda hacia él, traída en nombre de todos los poetas ibéricos, que con tal ofrenda lo distinguían como Príncipe, no ha estado presente en la ceremonia ni tampoco en la exposición bibliográfica, iconográfica y de recuerdos que la Biblioteca de la Universidad tiene ahora abierta en varias de sus salas. Los familiares me lo dijeron recogido bajo un techo doméstico, que no es ya el que, inmediatamente tras de la ofrenda, su demanda alms recibida. Nosotros más bien la hemos inaugurado acudidos también al Empireo, como el hombre, como la casa misma.

Eugenio d'ORS
de la Real Academia Española

Fig. 65

«Carta de Coimbra» de Eugenio d'Ors (*La Vanguardia*, 3 de julio de 1946) [Biblioteca Nacional de Espanha].

con entusiasmo, consagrándole como al vate más original e interesante de su patria. Lo digo por el valor intrínseco de sus creaciones,

já que «tanto se pierde el arte entregándose a la novedad por la novedad, como viviendo estrechamente en una atmósfera rutinaria y enrarecida.» Mais se acrescenta, aludindo especificamente ao mesmo livro que Unamuno tanto apreciara, que

Quien ha escrito «Constança» puede envanecerse de ser un genio portugués, es decir, un gran intérprete del genio lusitano, que incorpora las peculiaridades nacionales a la corriente poética universal. Porque lo que presta mayor hechizo a la obra de Eugenio de Castro es ver su lusitanismo insobornable vibrando en una poesía universal. No olvidemos que el alma del poeta supo adornarse con el supremo decoro de la antigüedad, y que el humanismo es el más eficaz preservativo contra los extravíos del gusto.

Destaca-se ainda que esse «caudillo de una revolución literaria» escreveu grandes sonetos, em particular em *A Sombra do Quadrante* e *Chamas Duma Candeia Velha*, mas também o facto de ser conhecedor das letras clássicas e tradutor de Goethe, e que é por esse seu classicismo de fundo que, «indeleble y tierna, como los trazos de Goethe, la poesía de Eugenio de Castro vivirá perpetuamente en el alma peninsular».

1946: 1), a propósito da sua visita a Coimbra no contexto da homenagem que a Universidade portuguesa ofereceu a Castro em 1946, numa «Carta de Coimbra» publicada em *La Vanguardia*, afirmaria que «Eugenio de Castro había llegado a constituir para mí la auténtica representación del *genius loci*».

Antes, na «Invectiva a Unamuno» publicada por José-Luis Vázquez Dodero (1 de outubro de 1934: 147-157) em *Acción Española*, acerca do doutoramento *honoris causa* atribuído ao português pela Universidade de Salamanca, podíamos ler que Castro é

el valor más universal que hoy cuenta la literatura portuguesa. (...) No digo esto por el éxito que sus innovaciones poéticas le granjearon en Francia, donde el «Mercure» le acogió

O próprio Villaespesa, como vimos interessado na dimensão inovadora de Castro, em palavras citadas por Amado Nervo (1928: 15-16) haveria de enfatizar o seu portuguesismo – «Para mí el más grande de los poetas portugueses es Eugenio de Castro, porque ha sabido fundir, mejor que ningún otro poeta, todos los elementos e innovaciones de la poética moderna, con el carácter de su pueblo y de su raza» –, sublinhando, justamente, o valor de *Constança*, com clara ressonância unamuniana – «Constanza es toda el alma portuguesa simbolizada en aquella mujer engañada, que al morir perdona» –, confirmando desse modo o caráter intrinsecamente contraditório da modernidade estética ibérica.

8.2.1. A LEITURA UNAMUNIANA DE EUGÉNIO DE CASTRO

Os comentários críticos surgidos no contexto da tradução e difusão da obra do poeta português nas literaturas hispânicas revelam assim o caráter constitutivamente ambíguo da modernidade que por esta via se desenha, a qual conta com movimentos de adesão e resistência aos seus princípios progressistas e internacionalistas, onde coabitam defensores e detratores, exemplificando o seu caráter duplo, simultaneamente pró e contramoderno, particularmente agudo se tivermos em consideração a situação crítica do espaço ibérico no tempo que nos ocupa, em contexto descolonial e pós-imperial, como vimos. Nesta ótica, e ao contrário do que foi a leitura convencional da produção de Eugénio de Castro, os elementos dispares e contraditórios não são entendidos como sintoma de um recuo, mas como uma consequência do composto temporal e intrinsecamente contraditório decorrente da natureza multimoda da modernidade.

O próprio Eugénio de Castro, referindo-se à sua poesia *novista*, mostrava-se sensível à pluralidade que a modernidade exigia, defendendo uma poesia que, «ferindo todas as notas, servindo-se de todas as cores, agitando-se livremente (...) [fosse] enevoada e vaga quando inspirada pelas literaturas do norte, cheia de sol, de joalharias quando influenciada pelas literaturas do sul», indo ao encontro, desse modo, de um espírito moderno que notava «contraditório e hesitante, católico e materialista, platónico e voluptuoso» (Castro 1969: 13). O poeta encontrava assim, na observada dimensão heterogênea da modernidade, uma orientação estética, fazendo conviver vetores renovadores e tradicionalistas, realistas e modernistas, cosmopolitas e nacionalistas, decadentistas e vanguardistas, mais afins da face esperançosa e iluminista da modernidade ou da face crítica do Romantismo.

Revelando um «espírito de verdadeiro ecletismo poético», como notou Aníbal Pinto de Castro (1969: 9), a sua permanente busca de originalidade levou-o da revolução simbolista da década de 1890, na senda de exotismos, da exploração de universos mitológicos e fantásticos, de radical experimentalismo formal, tocando mesmo elementos prescientes do surrealismo, conforme observou Guimarães (2004), a uma produção de coloração realista, popular, lusitanista, coroada, como vimos, entre 1922 e 1925 com *Canções Desta Negra Vida*, *Cravos de Papel*, *A Mantilha de Medronhos*, *A Caixinha das Cem Conchas*, *Descendo a Encosta* ou *Chamas duma Candeia Velha*, na propensão para um narrativismo simples (cf. Lopes 1987: 95) e para uma depuração estilística culminante nos *Últimos Versos*, publicados em 1938, tendência que podemos ilustrar com «Três Barcos Passam no Rio»:

Manhã. Desponta o sol. Carregado de rosas,
Passa um barco no rio;
Barqueiro e noiva, unindo as bocas voluptuosas,
Beijam-se ao desafio.

Meio-dia. Um batel, de laranjas pejado,
Na água azul se reflete,
E o barqueiro, a remar, pensa todo enlevado
No lucro do seu frete.

É noite. Um barco mais: dentro, o velho que o guia,
Cisma em grave atitude,
E a sombra desse barco, ao vê-la na água fria,
Lembra-lhe um ataúde. (Castro 1938: 83-84)

*

Após observarmos o modo como o poeta influenciou o ensejo renovador de um autor como Rubén Darío, tendo sido perçecionado como *novista* no contexto hispânico, importa agora observar o contraponto desta visão, para o que nos deteremos na leitura que Miguel de Unamuno faz da obra do português. Conforme observámos noutra ocasião (Mochial 2020b), a relação do bilbaíno com Eugénio de Castro é abundante, sustentando una intensa amizade e mútua admiração, coroada com a viagem que o último realizou a Salamanca, a 30 de setembro de 1934, como vimos, em cujo contexto receberia o título de doutor *honoris causa* pela universidade salmantina. Vimos já como a intensa correspondência entre ambos sustenta uma amizade animada por diversos encontros, o primeiro dos quais algures entre 29 de fevereiro de 1903 e 29 de abril de 1904, em Coimbra, data em que o autor de *Niebla* escreve ao português:

No ha sido mi visita a esa ciudad uno de esos raros sucesos pasajeros que apenas dejan huella en nuestra vida; más que un *suceso*, una cosa sucedida, ha sido para mí un *hecho*, algo que queda (...). Ha empezado, gracias a usted, a subir de punto el interés (...) hacia Portugal y sus cosas. Pienso escribir de ello a mis españoles y pienso, muy en especial, procurar que se le conozca a Vd. aquí aún más de lo que se le conozca (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 186).

Tais palavras são especialmente significativas, pois, como bem sabemos, sancionava Unamuno nesta mesma altura a superficialidade das fórmulas dos grupos esteticistas finisseculares, de que era Eugénio de Castro, também em Espanha, figura destacada. Por isso mesmo, a *Belkiss* do português merecera já antes do espanhol duras críticas, no ensaio

«Arte y cosmopolitismo», incluido em 1912 em *Contra esto y aquello*, no qual afirmava o seu desprezo por *Belkiss*.

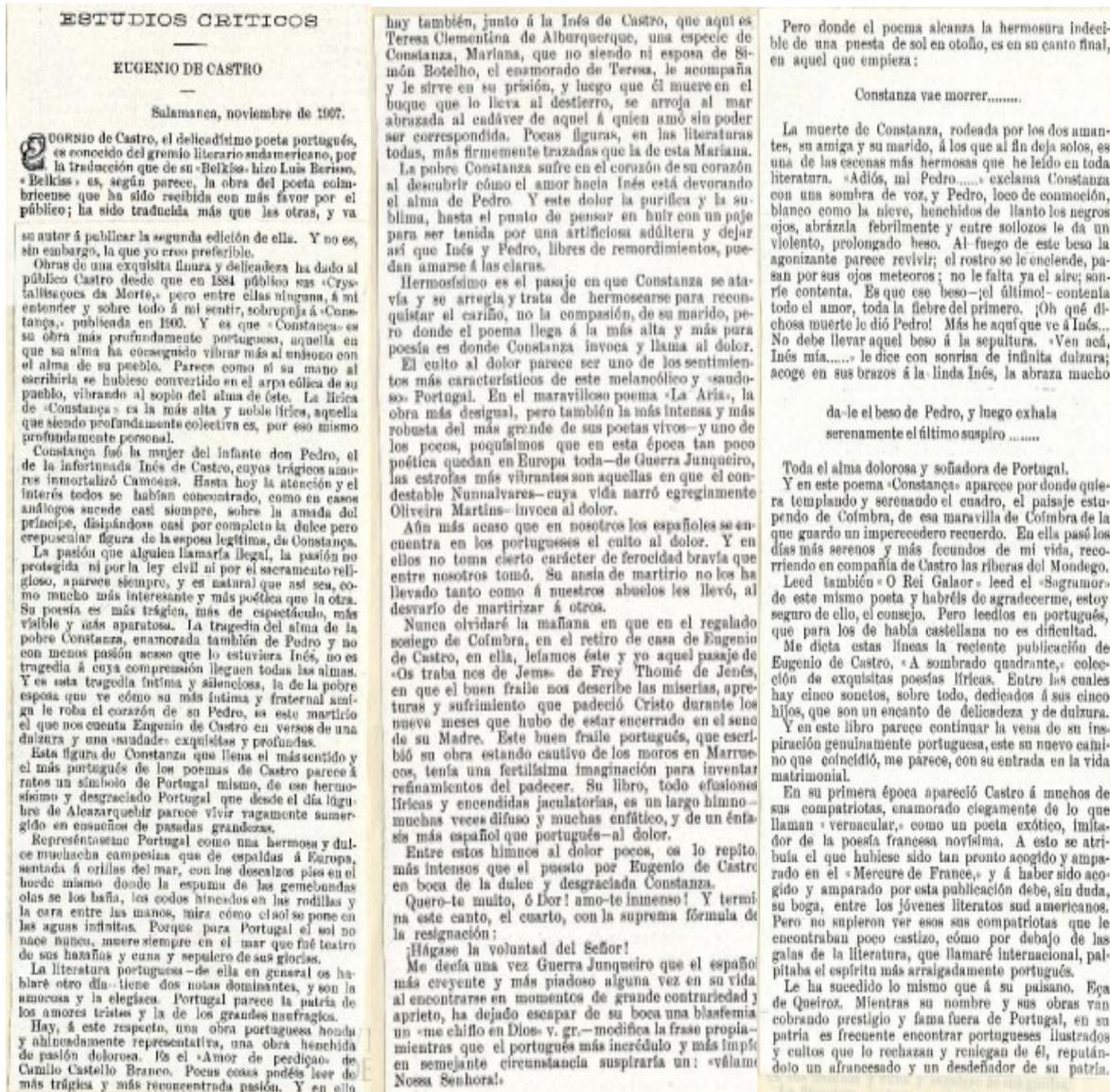


Fig. 66
«Eugenio de Castro» de Miguel de Unamuno (*El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1907)
[Casa-Museo Unamuno, Salamanca].

No entanto, em *Vida de D. Quijote y Sancho* (1905), conforme anuncia em carta ao português, e já depois do mencionado encontro, inclui Unamuno (1914: 254) versos de *Sagramor* (1895) para ilustrar a sua reflexão acerca da precariedade da fama, como vimos, voltando a fazê-lo no ensaio «Literatura portuguesa contemporânea» (1911) e dedicando à obra poética do português – discorrendo acima de tudo sobre *Constança* – o texto inaugural de *Por tierras de Portugal y España*, de 1911 (texto esse de que publicara já uma primeira versão em 1907 no *El Cojo Ilustrado* de Caracas e uma segunda no *La Nación* de Buenos Aires, em 1909, como vimos) e que Eugénio de Castro escolheria para prologar a segunda edição do poema, nas suas *Obras Poéticas* completas.

Del atlántico mar en las orillas
 desgranando y descalza una mastrona
 se sienta al pie de Sierra que corona
 la alta pirámide. Apoyada en las rodillas
 los dedos y en las manos las uñas
 y clara ansiosa voz de leona
 en la justicia del sol. El mar entonces
 se tragó con ruidos de matorrales.
 Dice de lenguas, brumas y de azules,
 mientras alza sus pies en las espumas
 tomando cuenta en el fatal imperio
 que se le hundió en los tenebrosos mares
 y uena como entre agoreros, brumas
 se abandonó Sebastián, rey del misterio.

¡Ahora que ya por fin gané la cumbre,
 a mi ojo la muerte cubre el valle
 ¿no sé siigo o donde va la calle
 de la batalla. Con la penumbra
 de los árboles vuelvo a mi sombra
 que me sigue a mi vista. Que se acalle
 te pido esta mi ansiedad y que tu dable
 siga al cabo, Señor, toda mi hermandad.
 Cuando me vió ya el sol contra mi frente
 me amaguen de la noche las tinieblas
 tu Señor de mis años, que clemente
 mis esperanzas con recuerdos, me las
 confitarme al bajar de la pendiente.
 De las vieblas sales, vuelvo a las nieblas.
 Te saluda cordialmente
 Miguel de Unamuno

Salamanca

A relação de Unamuno com a literatura do português, que foi um dos primeiros leitores da sua poesia (envia-lhe, a 29 de novembro de 1910, um cartão-postal contendo dois sonetos manuscritos e numa folha não datada a sua «Canción de cuna»), revela-se suficientemente esclarecedora da coerência do primeiro e da pluralidade recetiva do segundo, figura que se faz assim sintética dos traços da modernidade literária ibérica. À recusa do paradigma estético de *Belkiss* seguir-se-ia, como vimos, a calorosa aceitação de algumas composições de *Poesias Escogidas* e uma admiração profunda por *Constança*, que o faria matizar anteriores reservas.

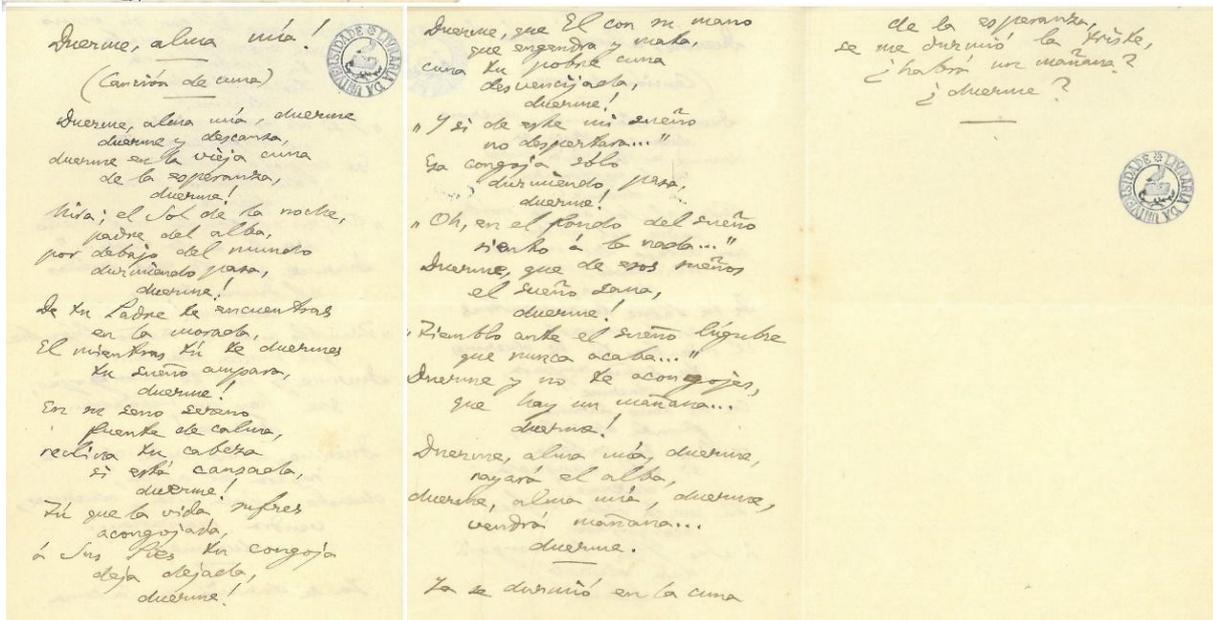


Fig. 67
 Poemas manuscritos de Miguel de Unamuno enviados a Eugénio de Castro (Salamanca, s/d)
 [Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].

Unamuno revelar-se-ia, com efeito, um importante mediador de Eugénio de Castro na sua relação com outros hispânicos, como os dados do epistolário hispânico do português revelam, recomendando-o a Rogelio Buendía, Ignasi Ribera i Rovira ou Samuel López, que viriam a ser seus tradutores, a José Manuel Bartolomé, que o convidaria, em 1913, em representação do Ateneo Universitario de Salamanca, a fazer uma leitura pública da sua obra, e sobretudo ao seu aluno Francisco Maldonado, autor da tradução de *Constanza* publicada em 1913 com prólogo do basco, como já destacámos. O apreço foi recíproco, como provam as cartas do poeta português a que nos reportámos anteriormente, tendo-lhe dedicado o livro *A Sombra do Quadrante* (1906), bem como um dos sonetos d'*A Mantilha*

de Medronhos, aquele dedicado, naturalmente, a Salamanca, prolongando-se o dito apreço à morte do bilbaíno, como vimos, já que em carta de 1 de janeiro de 1929, durante o exílio de Unamuno em Hendaya, lhe escreve, dizendo

no quiero dejar de decirle que siempre recuerdo su persona, a quien dedico la más enternecida estima, y su espíritu, por el que tengo la máxima consideración. No le faltarán ahora, en el exilio, cumplimientos de amigos ausentes, entre los que seré yo quizá el más insignificante, pero de los más fieles (Marcos de Dios 1978: 111).

Já a 21 de fevereiro celebra o regresso do espanhol a Salamanca e, a 20 de setembro de 1934, evoca a visita que lhe fizera no seu exílio francês. A 3 de março de 1937, por fim, envia um telegrama de condolências a Rafael de Unamuno Lizárraga, por ocasião da morte do seu pai.

Poderia parecer surpreendente, conforme dissemos, tal relação num autor que, como é bem sabido, tão crítico se revelou das correntes *novistas*, em particular das etiquetadas de *modernistas*, não tivéssemos nós em linha de conta toda a ambiguidade de que se reveste a erupção da modernidade, de que a receção hispânica do português é exemplo demonstrativo. Na verdade, Miguel de Unamuno revela diversos traços que bem poderiam ser associados às conquistas do *modernismo* que o próprio repudia, conforme observaram Álvarez Castro (2005) e Celma Valero (2002). O apreço que por ele revelaram Rubén Darío, Antonio Machado²⁵⁷ ou Juan Ramón Jiménez é bem ilustrativo desta plataforma de entendimento. Este último, por exemplo, não hesitaria em vincular o autor de *Niebla* ao *modernismo*: «No sólo es modernista Miguel de Unamuno, sino que es el punto de partida más firme de más de la mitad del modernismo español verdadero» (Ramón Jiménez 1981: 114), atribuindo a outra metade à corrente formalista rubeniana.

Vimos já como Unamuno, desconfiando embora do francesismo da nova poesia, não deixa de repercutir ambigualmente o mesmo ímpeto internacionalista que lhe subjazia, reconhecendo em páginas de *En torno al casticismo* que «sólo abriendo las ventanas a vientos europeos, empapándonos en el ambiente continental, teniendo fe en que no perderemos nuestra personalidad al hacerlo, europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en Pueblo, regenero *mi* sangre, no respirando el que exhalo» (1902: 45).

²⁵⁷ Sobre a relação de Antonio Machado com Miguel de Unamuno, veja-se Ribbans (1971).

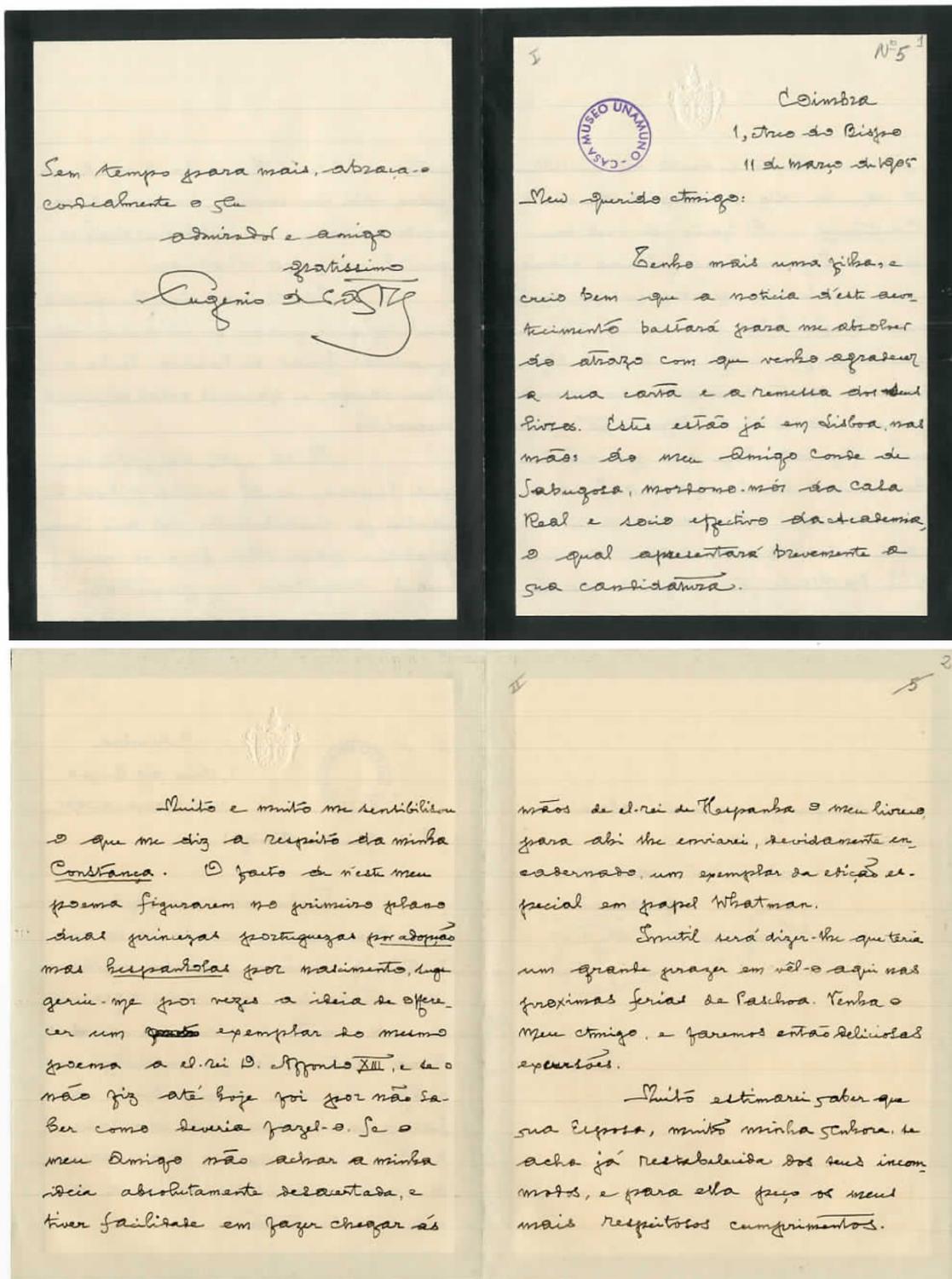


Fig. 68
 Carta de Eugénio de Castro a Miguel de Unamuno (Coimbra, 11 de março de 1905)
 [Casa-Museo Unamuno, Salamanca].

Além disso, Unamuno não foi de todo insensível ao ímpeto de renovação estilística e de inconformidade com a sociedade do momento, nutrida de racionalismo, industrialismo e materialismo, valores utilitários e burgueses contra os quais, como os demais modernistas, se contrapõe, definindo um ensejo de polémica que lhe é tão conhecido, no que constitui uma expressão da marca disruptiva que assinala a nova literatura moderna. Não

surpreende por isso que Celma Valero (2012: 100) aponte, nesta linha, a sua consabida crítica da ciência, acusando a inconsequência do saber científico associado ao culto do progresso material sob égide capitalista, assumindo uma postura contracultural, expressa em «De vuelta a la cumbre», de *Andanzas y visiones españolas* (1922), onde predicava:

Deja de pisar el asfalto de los bulevares. Aprende a desdeñar eso que llamamos civilización, y que rara vez es tal, y a extraer de ella lo que de cultura encierre. Deja la civilización con el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, el *water-closet*, y llévate la cultura en el alma. Todo ese formidable aparato de invenciones mecánicas acaba en producir una poesía (Unamuno 1966, I: 623).

Essa consanguinidade epocal assenta igualmente na conceção de uma poesia que caminha ao arrepio da modernidade civilizacional, numa apologia contracultural que não se afasta, afinal, da tradição romântica que subjaz à experiência *modernista* rubeniana. Neste horizonte, observa a autora que o bilbaíno atendia que «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés» (Unamuno 1966, I: 496), atribuído à criação artística uma qualidade esotérica (cf. Fox 1988: 217), que faz dos poetas seres extraordinários a quem «le es dado inquirir en el mundo del misterio» (Ciplijauskaité 1966: 133).

Neste horizonte, não resulta já tão surpreendente que encontremos em Unamuno uma apologia do canto como instrumento de oposição à transitoriedade –

Del tiempo en la corriente fugitiva
flotan sueltas las raíces de mis hechos,
mientras las de mis cantos prenden firmes
en la rocosa entraña de lo eterno (Unamuno 1987-1988, I: 52)

–, na demanda da mesma perscrutação da beleza como resposta última em face da efemeridade da vida que remataria a «Epígrafe» de Eugénio de Castro (1929, V: 137), no livro que lhe dedica, *A Sombra do Quadrante*:

Murmúrio d'água na clepsidra gotejante,
Lentas gotas de som no relógio da torre,
Fio de areia na ampulheta vigilante,
Leve sombra azulando a pedra do quadrante.
Assim se escoa a hora, assim se vive e morre...

Homem que fazes tu? Para que tanta lida,
Tão doidas ambições, tanto ódio e tanta ameaça;
Procuremos somente a Beleza, que a vida
É um punhado infantil de areia ressequida,

Um som d'água ou de bronze e uma sombra que passa...²⁵⁸

Também por isso não surpreende que Celma Valero (2002: 96-97) observe que o mesmo Unamuno fazia a defesa da musicalidade da poesia:

Quisiera no saber lo que dijese, nada decir, hablar, hablar tan sólo, con palabras uncidas sin sentido verter el alma. ¿Qué os importa el sentido de las cosas si su música oís y entre los labios os brotan las palabras como flores limpias de fruto? La música ahonda nuestros sentimientos, los nuestros; hace que seamos más nosotros mismos (...). Es la música como un sacramento natural, una revelación natural del canto con que la naturaleza narra la gloria de Dios (Unamuno 1987-88, I: 219).

Distinguindo embora entre uma música essencial e uma música exterior, afastando-se da roupagem que encontrava nos *modernistas* coevos e aproximando-se de uma poesia *desnuda* que encontraria em Juan Ramón Jiménez expoente máximo – «un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico de su alma» (Unamuno 1987-88, II: 137) –, certo é que tal conceção promoveu nele uma mesma relação de grande plasticidade e liberdade, como destaca Celma Valero, evadindo normas e estruturas rítmicas convencionais e investindo na mesma concatenação semântica da forma fónica do verso. Não por acaso Yndurain (1969: 59-125) descortinava em tal conceção um parentesco com Poe, Mallarmé, T.S. Eliot ou Paul Valéry, ou o seu rupturalismo rimático com a consonância.

Não surpreende, igualmente, que encontremos em Unamuno o apelo de uma renovação da língua e da modernização estilística em poesia, como estudou detalhadamente Álvarez Castro (2005). Segundo o autor, afirmando Unamuno (1966, IX: 329) que

Tenemos que reaccionar contra esa lengua hecha, es decir, muerta, tradicionalista, de carboneros troglodíticos; tenemos que hacernos nuestra lengua de hoy y de mañana.

Si la poesía castellana ha de levantarse, tiene que hacerse día a día su lengua, su estilo, y no servirse de una como litúrgica y consagrada e intangible,

esse princípio disruptivo – o mesmo que pautou toda a ação e ideia *modernistas* – serve-lhe curiosa e precisamente para fazer a defesa do casticismo, defendendo a aproximação da língua literária à língua oral, recusando o arcaísmo em que envereda muita da poesia *rara*. Ainda assim, sublinha Álvarez Castro (2005: 47) que o certo é que Unamuno associa a esta defesa casticista uma vocação inovadora, em busca de originalidade e autêntica modernidade que o fizera postular, em finais de 1890, em carta dirigida a Pedro Múgica, a ruptura com o antigo e a defesa do estilo moderno:

²⁵⁸ É a mesma conceção que encontramos em «Becós» de Unamuno, de 1919 (1966, IX: 1080), referindo-se ao «poder del canto, de la poesía, de la leyenda, para librarnos de la muerte haciéndonos soñar la vida».

Yo creo que una de las cosas que hay que hacer en España es crear el estilo moderno, vivo, fresco, nervioso, animado, recibiendo vida de todas partes, y matar nuestro estilo clásico que si tuvo razón de ser ya hoy no la tiene, matar ese fatigoso período hijo del maldito período ciceroniano, eso que ha llegado a los bloques indeglutibles que nos soltaba nuestro pobre Villabaso (Unamuno 2017: 227).

E esta aproximação *modernista* de Unamuno faz-se ainda mais evidente, segundo o autor, quando defende a sua entronização com uma tendência europeia – «Gran falta hace vitalizar aún más al lenguaje castellano y remozarlo y modernizarlo a la europea; mas para ello lo más capital es estudiarlo y conocerlo bien» (1966, IV: 804-5) – enquanto, por outro lado, num dos seus habituais paradoxos, recusa, como vimos, a renovação importada e defende a riqueza castelhana, contra a tendência francesista do *novismo* ibero-americano. Não sem ambiguidades, nota Álvarez Castro que uma tal aproximação *modernista* de Unamuno justificará o apreço que por ele manifestou Darío, ao sublinhar justamente a originalidade e individualidade do estilo do espanhol, a sua expressão rítmica, a sua musicalidade:

Ya sé que muchos observan: ¿Y sus versos, y la forma de sus versos? Para mí esa es una de las manifestaciones de su inconfundible individualidad. Ha habido sabios o pensadores que hayan hecho versos. (...) En Unamuno se ve la necesidad que urge al alma del verdadero poeta, de expresarse rítmicamente, de decir sus pesares y sentires de modo musical. Y en esto hay diferentes maneras, según las dotes líricas del individuo y no porque una música no se parezca a la del autor por vosotros preferido, hemos de concluir que no es buena. No todas las aves tienen el mismo canto, como todas las flores no tienen la misma forma ni el mismo perfume (Darío apud Unamuno 1987-1988, II: 109).

Não obstante, o mesmo Unamuno se revelou, como é bem sabido, fortemente crítico em relação aos caracteres *modernistas* que em boa medida ditariam a celebridade de Eugénio de Castro nas literaturas hispânicas, revelando outrossim a forte ambiguidade de que se reveste este período e acentuando o interesse da admiração que nutre por Castro, como sublinhou já Álvarez (2010: 110). O mesmo Unamuno em que podemos observar traços *modernistas* teceu ferozes ataques ao exotismo dos ambientes, ao formalismo superficial que acusava na produção coeva, recusando, no seu «Credo poético», a célebre associação de música e poesia feita por Verlaine na sua «Art poétique», como dissemos, recusando os atavios retóricos que secundarizam a ideia:

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor y no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

No el que un alma encarna en carne, ten presente,
no el que forma da a la idea es el poeta,
sino que es el que alma encuentra tras la carne,
tras la forma encuentra idea. (Unamuno 1987-1988, I: 53-54).

É bastante sintomático que, em «Arte y cosmopolitismo», recorresse Unamuno (1912: 215) a um severo repúdio de *Belkiss*, de Eugénio de Castro, para ilustrar o desprezo a que votava a imitação dos modelos franceses: «El huguismo hizo estragos, el mercurialismo los hace ahora. Puestos a traducir, ¿por qué no verter la *Inocencia* de Tonay, verbigracia, mejor que ese insoportable *Belkiss* de Eugénio de Castro.» Na mesma linha crítica do *modernismo* se inscreve a sua distinção entre «Cosmopolitismo y universalidad» (1908). Essa recusa, fá-la Unamuno (1966, IV: 1267) com uma formulação replicada, justamente, a partir de cartas ao português, afirmando que «cuanto más de su país y de su tiempo es un escritor, es más de los países y de los tiempos todos, y en esto consiste la verdadera universalidad».

Subjaz a tal posição o entendimento de que o esteticismo implicaria uma desumanização da poesia e um egotismo artístico, tal como observou Álvarez Castro (2005: 55), que associa explicitamente à profissionalização ou especialização do artista, à sua devoção técnica, como vimos. Em resultado desta perspetiva, a sua recusa do *modernismo* arvora assim numa instigante denúncia da sua configuração como uma escola afinal orientada capitalisticamente, que feita moda se enche de tiques e vícios, ou seja, da falta de originalidade que tanto condena na *Belkiss* castriana, repercutindo, afinal e curiosamente, a mesma afinidade com o princípio da inovação, do individualismo e da mudança que é apanágio do *modernismo*.

Um tal posicionamento influiria sobremaneira em Juan Ramón Jiménez e na leitura que este faz da obra do português. Na carta que o poeta de Moguer envia a John M. Fein, da Duke University, a 7 de março de 1954, fica patente a sua recusa da poesia simbolista-decadentista do poeta português e do peso que a mesma teria tido em Espanha, recordando que «The first time I ever heard of Eugenio de Castro was because of Ruben Dario's poem "El reino interior", in "Prosas profanas", dedicated to him», afirmando que «none of his poems left a lasting impression on me. He was to ornate, pedantic and vacuous, although as a true follower of the Parnassian school, he was particularly careful of form, perhaps excessively so» e considerando que «It is not true that Eugenio de Castro's work had much influence in Spain» e que «his work did not have much influence on contemporary Spanish American poets either» (AJRJ-UPRRP-BOX1933-7 de março de 1954).

É evidente que Juan Ramón Jiménez se encontra nesta fase bastante afastado da inicial influência de Villaespesa,²⁵⁹ refletida no fausto e artifício do seu *modernismo*, substituído

²⁵⁹ Um tal afastamento fica patente pelas palavras que ao almeriense dedica Juan Ramón Jiménez em 1946, aquando da sua morte: «Villaespesa estaba extraordinariamente dotado para la poesía efectista, siempre con las candilejas al pie. Arrastraba, entonces, como un actor de gran latiguillo y excelso falsete [sic.], y embobaba a la juventud provinciana como hoy García Lorca. (...) Todos creíamos que Villaespesa habría de ser el mayor poeta del mundo, del mundo español y portugués por lo menos. Era "el gran poeta" por antonomasia, acaso porque él nos lo gritaba, se lo gritaba a toda hora.» (Ramón Jiménez 1981: 76).

por uma atenção a Bécquer²⁶⁰ e a Unamuno, em cujas obras encontrou um elo romântico com a tradição clássica.²⁶¹ A propósito deste cruzamento recorde-se a carta que Juan Ramón enviou a Ricardo Gullón, a 5 de novembro de 1952, já nos seus últimos anos de vida: «¿Conoce usted el poema de Unamuno “Duerme, alma mía”? Véalo. Acabo de copiarlo para mis alumnos de Modernismo. Es Bécquer puro» (Gullón 1958: 70). Curiosamente, esse mesmo poema surge, como vimos, em versão manuscrita e então ainda inédita, a acompanhar uma carta enviada pelo basco a Eugénio de Castro.

Mas importa agora destacar que o poeta de Moguer vai abdicando, na sua poesia, de elementos decorativos, numa depuração formal cada vez mais acentuada, acompanhando, conforme observa Sotelo Vásquez (2005: 382), a própria adesão de Unamuno à poesia *nua*. Juan Ramón Jiménez evolui progressivamente, com efeito, rumo a essa almejada *nudez*, libertando-se da roupagem *modernista*, a partir de *Estío* (1916) e *Sonetos espirituales* (1917), tendo como ponto prévio de inflexão fulcral *El dolor solitario* (1911-2), livro que incluiria na *Segunda Antología Poética* (1922) e que justamente dedica ao bilbaíno. Esta «visión más intelectualizada del arte (...) la rigurosa y severa eliminación de todo lo superfluo», que Allen Phillips (1982: 20) aponta em *Sonetos espirituales*, terá o seu ponto álgido na célebre definição da *poesia pura* em «Vino, primero, pura...» de *Eternidades*, autêntica *ars poetica* conforme observou Palau de Nemes (1982: 17), através da alegoria com a desejada mulher nua.²⁶² Essa nudez fora já também tematizada por Castro n’*O Anel de Polícrates*, e em «Presumida» de *Cravos de Papel*, poema que parafraseia o mencionado de Juan Ramón Jiménez, como observámos. Cabe sublinhar que o tema da nudez associado a uma pureza que o espanhol assaca à poesia, depois retomado por Castro com uma retórica e uma imagética muito próximas, como vimos, fora na verdade antecipado por este já em *Silva* (1894), em cuja «Cantiga» podemos ler:

Embora, Senhora, andeis
De finas telas vestida,
Por meus olhos sois despida.

De clara holanda vestis

²⁶⁰ Acerca da importância de Gustavo Adolfo Bécquer como precursor do *modernismo* espanhol, e em cruzamento com a sua leitura juanramoniana, veja-se Urrutia (2004).

²⁶¹ Para uma visão global da evolução poética juanramoniana, veja-se os estudos de Alarcón Sierra (2003), Basco Pascual (1997), Cardwell (1977), Trapiello, Blasco e Expósito (2009) e Predmore (1973).

²⁶² Juan Ramón Jiménez reconhece, aliás, a sua progressiva aproximação a Unamuno, articulando-a diretamente com a referida evolução da sua poética: «Pero Unamuno era y es el mayor poeta español desde su principio y ejerció sobre otro poeta mayor, Antonio Machado, la misma influencia que Rubén Darío (...). Sobre mí influía Rubén Darío, pero no Unamuno. Yo 6 años más joven que Antonio Machado, llegué 6 años más tarde a la comprensión de Unamuno. Su metafísica, en forma abyecta y seca, me era hostil entonces. Yo, perdón, por este citarme histórico, tuve que vivir como poeta mis fases de niño, de adolescente, de joven, hasta llegar al encuentro con mi ser. (...) Por suerte llegué a Unamuno a mi debido tiempo» (Ramón Jiménez 1983: 112). Uma tal poética, centrada na ideia de pureza e nudez, surge também plasmada na apreciação que faz Juan Ramón de Antonio Machado, autor que em várias passagens utiliza imagens facilmente relacionáveis com «Vino primero pura...» de Juan Ramón e com «Presumida» de Eugénio de Castro: «su veste blanca / flota en el aire de la plaza muerta» (1919: 19), «Amada, el aura dice/ tu pura veste blanca» (idem: 20), «la veste blanca y pura / pacientemente hacemos» (idem: 42), «no guardes en tu cofre la galana / veste dominical» (idem: 64).

Vosso corpo, linda Infanta,
Belo rocal de rubis
Vela-me a vossa garganta;
Trazeis manto de veludo,
Garbosa saia comprida,
Mas, apesar disso tudo,
Por meus olhos sois despida.

Através das ricas vestes,
Que vos vestem, linda Infanta,
Adivinho os dons celestes
Do vosso corpo de santa;
Vossas vestes de cetim,
Vestes com que andais vestida,
De vidro são para mim:
Por meus olhos sois despida.

Vejo-vos só mãos e cara,
Mas não preciso ver mais
Para calcular a rara
Graça do que me ocultais...
Para quê rendas e folhos,
Senhora da minha vida,
Se por estes tristes olhos,
Por meus olhos sois despida? (Castro 1927, I: 147-148).

Embora sem o alcance programático de Juan Ramón, o certo é que a coincidência retórica e imagética é notável. Assim se compreende que a relação do português com o autor de *Eternidades* é, afinal, menos superficial do que o espanhol quis dar a entender. Neste horizonte, é particularmente sugestivo o facto de chamar a Castro «mestre puro», em 1917, altura em que abraçara já o conceito de «poesia pura», na dedicatória que escreve ao português no exemplar de *Poesías escogidas* (1899-1917), que lhe oferece: «A Eugenio de Castro maestro puro; después de veinte años.» Esses «vinte anos» são presumivelmente uma alusão à época de difusão de Castro entre os acólitos rubenianos, no final da década de 90 do século XIX, que justamente coincide com a iniciação *modernista* do poeta de Moguer.

*

Tornando a Miguel de Unamuno, não é, pois, tão surpreendente que a sua entrada na obra de Eugénio de Castro se faça através de menos visitados caminhos, denotando a outra face da modernidade do português que aqui nos importa resgatar. Neste horizonte, voltando ao texto de Juan Ramón Jiménez sobre Eugénio de Castro, no mesmo podemos encontrar

plasmada cabalmente tal relação: «Unamuno wrote in high praise of the poem “Constança” and was no doubt right in doing so. Doubtless, Unamuno made no mistake in praising “Constança”» (AJRJ-UPRRP-BOX1933-7 de março de 1954). É em *Constança*, como vimos, que ancorará em grande medida o interesse que Unamuno nutriu pela obra de Eugénio de Castro, superando desse modo o desdém que dedicara a *Belkiss*. De facto, e à margem da interpretação do poema, *Constança* servira-lhe para confirmar a sua visão acerca do antagonismo nacionalismo/cosmopolitismo:

Constanza me parece más universal y mundial por ser más portugués y otras de sus cosas, *Belkiss* v. gr. más cosmopolita y libresco por ser afrancesado. Y es que yo creo que cuanto más de su país y más de su tiempo sea un poeta, es más de los países y de los tiempos todos, que al Hombre, a lo que tenemos de común, a nuestras raíces, unas para todos, llegamos ahondando en nosotros y no saliendo fuera. Opongo lo universal a lo cosmopolita. (...) En cierta época de propaganda no es malo ceder algo al cosmopolitismo y hasta cultivar el cotarro (*coterie*) internacional, (...) pero hay que sacudirse de su maléfico influjo (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 184-5).

Neste sentido, a receção *modernista* de Eugénio de Castro serve-lhe para condenar, em tom cáustico, as tendências internacionalistas em voga, afirmando, em carta enviada ao português a 15 de dezembro de 1905, comentando o volume *Los modernistas* do uruguaio Víctor Pérez Petit, que contém um capítulo sobre Eugénio de Castro, e mais concretamente sobre a sua *Belkiss*: «El libro vale menos que poco. Resulta ya grotesco llamar modernistas (palabra sin sentido definido y claro) a todos esos escritores, usted inclusive» (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 196).

É, com efeito, e como vimos, após o seu contacto pessoal com Castro, e com a leitura de *Constança*, que a atenção de Unamuno ao português ganha outros contornos. No referido livro encontrou o basco «toda el alma dolorosa y soñadora de Portugal» (Unamuno 1911: 12), em conformidade, portanto, com a sua postura ideológica e estética, fiel às premissas oferecidas pouco tempo antes em *En torno al casticismo*, a tal ponto que adensaram no espanhol a condescendência em relação à obra do português, dirigida primeiro a *Poesias Escolhidas*, conforme afirma em carta de 28 de fevereiro de 1903:

Sólo conocía a usted por una traducción de su *Belkiss* que me envió mi amigo Berisso, de Buenos Aires, y por referencias. (...) Con la sincera aunque ruda franqueza que en todas mis cosas empleo, he de decirle que *Belkiss*, si bien me gustó mucho a trozos y admiré su arte, no me satisfizo. El arte degenera allí a ratos en artificio y notaba en todo ello cierta preciosidad, algo de voulu, de rebuscado. (...) No lo puedo remediar, padezco de galofobia. (...) Con este ánimo emprendía la lectura de sus *Poesias escolhidas* y he de confersarle que mi opinión respecto a Vd. se ha modificado no poco. Hay en ese libro composiciones que he leído tres, cuatro, seis, diez veces ya. (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 183-184).

Depois de citar *Sagramor*, em *Vida de Don Quijote y Sancho*, como vimos, o português conquistaria assim a sua genuína admiração através da vertente de temática nacional e perfil clássico coroada por *Constança*. A esta obra dedicaria o estudo «Eugénio de Castro» com que inicia o célebre conjunto de ensaios publicado em Espanha em 1911, *Por tierras de Portugal y España*. Aquilo que, nesse texto, Unamuno (1911: 5-13) insistentemente destaca em Castro é um portuguesismo, um *casticismo* de fundo, que os seus contemporâneos portugueses não teriam sabido apreciar:

Para los portugueses casticistas, atendidos a una tradición literaria más raquítica y más estrecha aún que puede ser la de nuestros casticistas españoles, Eugénio de Castro era un nefelibata –uno que anda por las nubes–, mote con que en Portugal se conoce a los que aquí llaman modernistas, a falta de otro nombre, o decadentes, o cualquier otro término que no quiera decir nada.

En su primera época apareció Castro a muchos de sus compatriotas, enamorados ciegamente de lo que llaman *vernacular*, como un poeta exótico imitador de la poesía francesa novísima. (...) Pero no supieron ver esos sus compatriotas que le encontraban poco castizo, cómo por debajo de las galas de la literatura, que llamaré internacional, palpitaba el espíritu más arraigadamente portugués.

Conclui, assim, que «Constanza es su obra más profundamente portuguesa, aquella en que su alma ha conseguido vibrar más al unísono con el alma de su pueblo. La lírica de Constanza es la más alta y noble lírica, aquella que siendo profundamente colectiva es, por eso mismo, profundamente personal».²⁶³

Constança exerceu sobre o basco uma quase obsessão. A 29 de abril de 1904 escreve ao português: «Su *Constanza* me tenía encantado, es un libro de doloroso sosiego o de sosegado dolor, de aquietación por camino de compasión» (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 186). Alguns meses depois, a 26 de dezembro, reafirma: «He releído su *Constanza* y cada vez me gusta más. Tal vez algún día tenga la ocasión de explicarle el encanto que se desprende de su hermoso poema, tan hondamente portugués y, por ello, el más universal de los de usted» (idem: 188). Uma tal admiração suscita nele, inclusive, o desejo de traduzir o poema, conforme declara a 20 de fevereiro de 1905 – «De lo que estoy cada día más encantado es de su *Constanza*. Voy a intentar traducirlo; en verso, por supuesto» (idem: 190) –, desejo esse que, volvidos quase dois anos, concretiza, de acordo com o que anuncia em carta datada de 30 de novembro de 1906: «Estoy traduciendo, en verso, por supuesto, su *Constanza*. Cuando lo acabe le consultaré algunas dudas» (idem: 199).

²⁶³A mesma característica, elogiá-la-ia em carta de 30 de março de 1903 a González Olmedilla, o qual, na apresentação da tradução de *El hijo pródigo*, no Ateneo de Madrid, leu as palavras do bilbaíno: «me pide que le escriba algo sobre mi amigo el gran poeta portugués Eugenio de Castro y su poema *O filho pródigo* [que] es de una profunda intuición poética, y es, además, muy portugués» (citação que provém de um texto originalmente publicado na *Revista de Bellas Artes* (Madrid, 1913) e recuperado por Castro para integrar o volume VII das suas *Obras Poéticas* publicadas pela Lumen em Portugal).

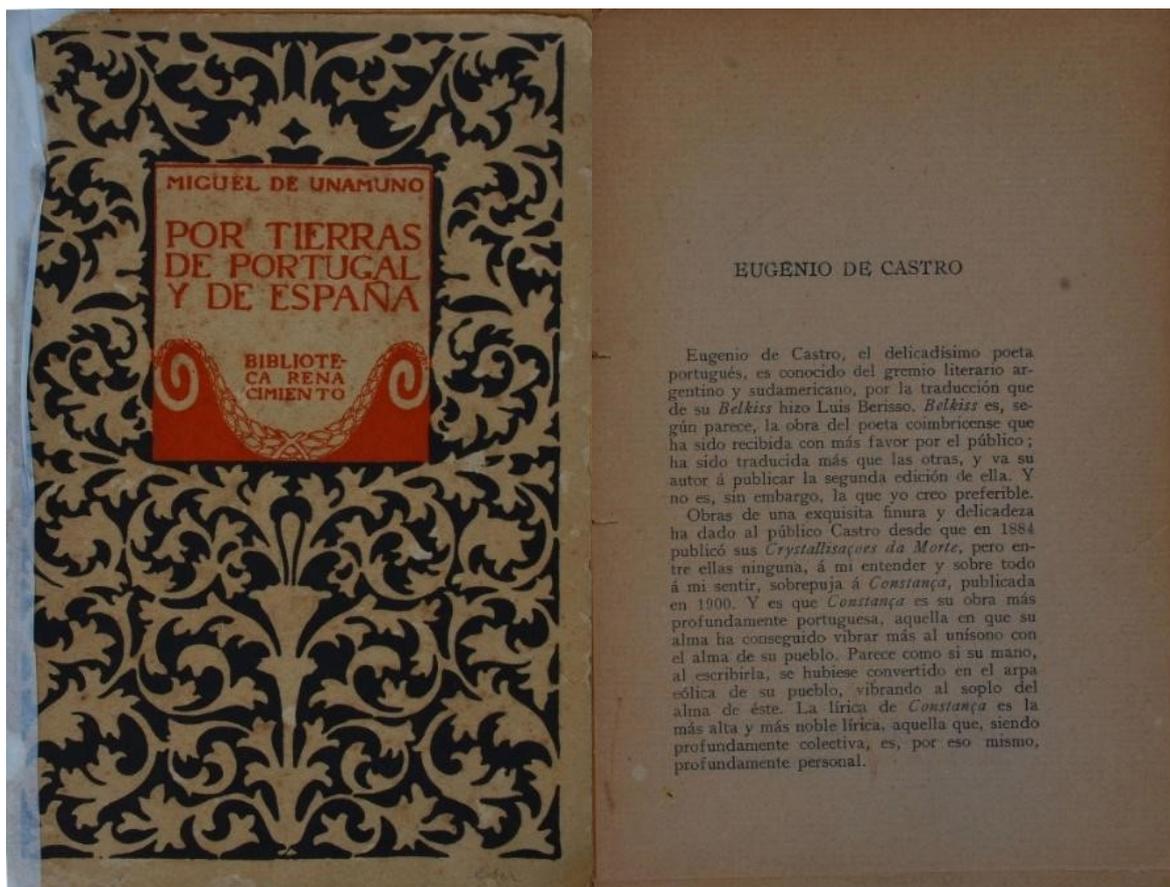


Fig. 69
 «Eugenio de Castro» de Miguel de Unamuno (*Por tierras de Portugal y de España*, 1911)
 [Biblioteca Nacional de Espanha].

Essa empresa, culminá-la-ia na íntegra, como vimos, Francisco Maldonado, por influência direta do seu professor.²⁶⁴ Como observou Eloísa Álvarez (2010: 118), Unamuno viu na personagem de Constança um símbolo do silencioso sofrer de uma nação, e a sua imagem física, a do perfil da matrona que, vítima ensimesmada e triste, representa «o perfil geográfico-sentimental de Portugal». Com efeito, no prólogo que abre a edição da tradução de Maldonado, Unamuno evoca o ensaio que dedicou ao português em 1907, o mesmo que colocou a abrir o seu célebre *Por tierras de Portugal y España* e do qual se desprende aquela visão unamuniana de Portugal, tão dramaticamente triste, que associa à rainha protagonista do poema: «Esta figura de Constanza, que llena el más sentido y más portugués de los poemas de Castro, parece a ratos un símbolo de Portugal, de ese hermosísimo y desgraciado Portugal que desde el día lúgubre de Alcazarquivir parece vivir vagamente submergido en sueños de pasadas grandezas» (Unamuno 1911: 6).²⁶⁵

²⁶⁴Constança seduzira também outros intelectuais que manifestam a sua intenção de vertê-lo para castelhano. Fê-lo, com efeito e como vimos, Rogelio Buendía que, em carta dirigida ao português desde Sevilha, em 1913, assegura ter traduzido já este «hermosísimo poema» (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 456). Promete enviar-lho para saber a sua opinião e pede-lhe autorização para publicá-lo, acrescentando que a sua versão respeita o decassílabo livre do original. Três anos volvidos, conhecendo já a versão espanhola de Maldonado, renuncia à publicação.

²⁶⁵Poderia estar aqui, conforme nota Álvarez (2010: 118), o embrião do soneto «Portugal», tantas vezes evocado na historiografia das relações hispano-lusas e do qual recebe Castro uma primeira versão.

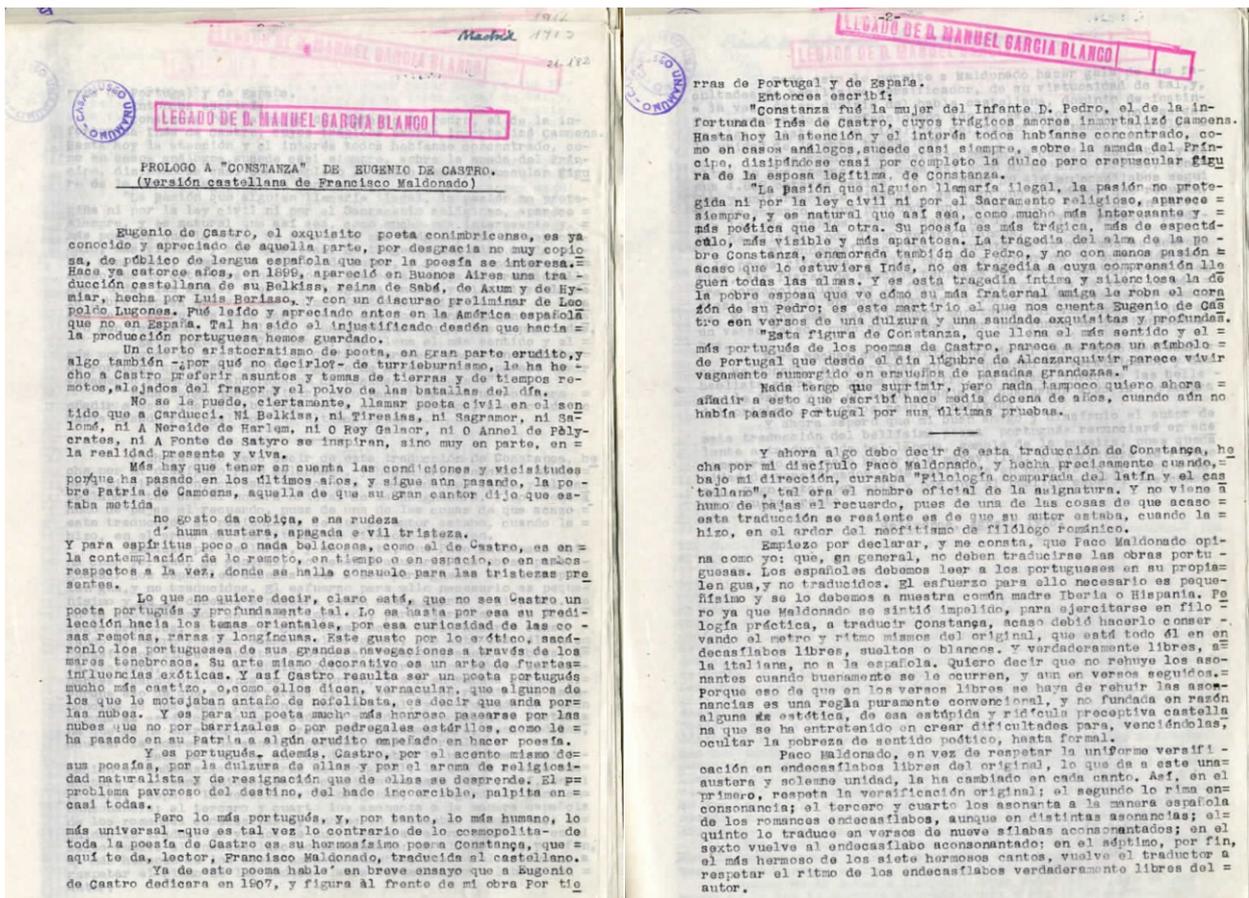


Fig. 70

«Prólogo a “Constanza” de Eugenio de Castro (Versión castellana de Francisco Maldonado)» de Miguel de Unamuno (dactilografado; Salamanca, 1911) [Casa-Museo Unamuno, Salamanca].

O livro em causa tematiza o triângulo entre Inês de Castro, Dom Pedro e a sua mulher, Constança, desta vez – ao arpejo do que a tradição artística e literária tinha por costume – na perspetiva da mulher traída. O encanto de Unamuno, que como sabemos trabalhou o tema da triangulação amorosa em diversas ocasiões (*Niebla* [1914], *Dos madres* [1920], *La Tía Tula* [1921], *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* [1930]), é compreensível: como nota Eloísa Álvarez, *Constança* oferece-nos uma complexa estrutura psicológica que articula o real com o onírico, assim como a transgressão de normas culturais instituídas, com alusões ao lesbianismo, ao adultério e ao incesto, e à imolação suicida por amor, em clima de intensa e ambígua religiosidade.²⁶⁶ O poema será, para Unamuno, por conseguinte e afinal, um espelho das suas próprias preocupações, abordando uma vivência trágica – «esta tragedia íntima y silenciosa» (Unamuno 1911: 8) – observada a partir de uma relação erótica fracassada, pela emergência na protagonista da sua autoconsciência no seio de um mundo de relações derrotadas.

Assim, o interesse do bilbaíno por *Constança* radicar-se-á, de facto, na sua atenção à problemática da formação da consciência de si da protagonista, que, ao modo do Santo Agostinho tão apreciado por Unamuno, se faz questão de si mesma. Subjaz ao tratamento desta temática a perspetivação de duas durações sobrepostas, ao modo do krausismo que interessou Unamuno, e que diz respeito a uma ordem temporal e a uma ordem eterna, à

²⁶⁶ Sobre o tratamento temático pouco usual desta obra castriana, veja-se Marinho (1991).

qual o sujeito procura aceder através das suas determinações temporais, num *plenum* da sua existência que faz coincidir a dimensão atual com a corrente ideal que a perpassa:

por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella hay otra corriente en sentido contrario (...) Y de vez en cuando nos llegan hálitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo. Por debajo de las ideas formulables, de los recuerdos figurados, llevamos un mundo vivo, el reflejo del alma de las cosas que cantan en silencio (Unamuno 1914: 71).

As reverberações platónicas destas palavras são evidentes, e afinam com a metáfora da névoa, que lhe foi tão cara, e que encontram em *Diário de um Sedutor* de Kierkegaard (1979: 29) outro paralelo, a propósito dessa dualidade real/ideal:

Por detrás do mundo em que vivemos, muito lá atrás, em último plano, existe um outro mundo; a sua relação recíproca assemelha-se à que existe entre as duas cenas que acontece vemos no teatro, uma por detrás da outra. Através de uma leve cortina, distinguimos como que um mundo de gaze, mais leve, mais etéreo, de uma outra qualidade que a do mundo real. Muitos daqueles que deambulam em carne e osso pelo mundo real não lhe pertencem, mas sim ao outro.

Resulta deveras revelador o facto de aparecer também no texto de Eugénio de Castro a mesma metáfora –

A vida
É uma cerrada, uma constante névoa,
Dentro da qual cada alma vai em busca
Da sua gémea, da extremosa eleita,
Com quem passou na inolvidável pátria
Místicas horas de íntimo deleite,
E de quem se perdeu, atribulada,
Chegando às densas brumas deste exílio... (Castro 1929, V: 52-53).

–, associada à postulação da relação interpessoal como *sine qua non* da existência, que faz que o *e-xistir* dependa do *con-sistir*, segundo palavras de Unamuno (2005a: 117): «lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento. En esa consistencia se sostiene su existencia.»

Ora o prenúncio do desgaste da relação entre Constança e Pedro é dado pela emergência de Inês como figura à qual se dirige o desejo erótico de ambos. É pelo lado do lesbianismo que, originalmente, o poema nos oferece este prenúncio:

Dormem...
Os dedos duma entrelaçados
Nos leves dedos da outra (...)
Sonham...
Ritmados pelo arfar dos seios,
Seus hálitos perfumam todo o ambiente...
Atraída por tão subtil aroma,
Desabrocha no ar, qual flor sem haste,
Cerúlea borboleta, e pousa ansiosa
Na boca de Constança, que desperta.
Então se precipita o doido insecto
Sobre a boca de Inês, que também abre,
Cheia de doce pasmo, os olhos lindos,
Enquanto a ébria borboleta parte...
Cada uma julga que a beijou a outra,
E, querendo pagar beijo com beijo,
Uma pr'a outra as duas bocas fogem,
E num sôfrego beijo ficam presas... (Castro 1929, V: 26-27).

Aquilo que Inês interpõe entre o casal é o sobrepujamento da fisicalidade erótica, é a dimensão de um amor sensual e demoniacamente ridente:

Mas a travessa Inês salta-lhe aos braços,
E começa a despi-la entre risadas;
Desaperta-lhe a túnica de lhama,
Tira-lhe um dos chapins, tira-lhe o outro,
E ri... o que ela ri! (ibidem)

A dualidade amor sensual/amor espiritual, frequente na obra unamuniana, é determinante no poema. Constança surge nimbada de «Amor espiritual, desencarnado» (idem: 31), guardada pelo «génio do Silêncio» (idem: 30), numa atitude que Unamuno (1929: 8) afirma ser «crepuscular» e que se opõe ao contínuo riso de Inês. A insinuação de lesbianismo serve a Castro para propor uma impossível união sacralizada, mutilada pela dita dissidência de natureza e pela realidade mundana: Constança, diante de Inês, pretende

Confessar-lhe que a ama, como sempre
A amei, ou mais ainda! suplicar-lhe
Que não me queira mal, que nos juntemos,
Para, em celeste união, amarmos Pedro
Com um amor que os homens não entendem (Castro 1929, V: 62).

Assim, o mundo surge como condição limitante da projeção da plenitude do *eu*, vedando o encontro amoroso. A espiritualização do amor de Constança opõe-se, na verdade, ao amor fatível, demoníaco, de Pedro e Inês. No sonho em que se revela, o dito amor apresenta a dimensão destrutiva, tanática, que Unamuno (1912a: 134) afirmava subjazer ao erotismo, esse «invencible instinto que empuja a un macho y a una hembra a confundir sus entrañas en un apretón de fúria». A violência da relação erótica conecta-se ao riso demoníaco que acompanhava Inês, numa manifestação sonhada de uma pulsão de morte:

E a matança começa!
Nem nos tempos
Do bíblico Nemrod houve no mundo
Uma chacina assim! Não falha um golpe
(...)
Todos se precipitam doidamente
Sobre os montões de carne rechinante,
Trincam, devoram, vozeando sempre;
Alguns rilham pedaços inda em sangue,
Parecem cães! e, na feroz disputa
Do bocado melhor, armam-se brigas:
As hienas mudam-se em leões denados!
Ri o príncipe, ao ver aquelas lutas,
Em altas gargalhadas cascatantes,
E quase morre a rir (...) (Castro 1929, V: 40-41).

Da *anagnorisis* da traição resulta então que Constança não pode já tomar «(...) por um som de eólias harpas / A voz áurea da areia na ampulheta» (idem: 51), descobrindo o seu projeto de *nonada*, para usarmos um termo tão caro a Unamuno, ou, respeitando ainda o universo de referentes do bilbaíno, em *sonho de uma sombra*. O *fatum*, após a descoberta do desgaste do amor de Pedro, não pode ser detido por nenhuma *hybris*, pese embora Constança ensaie ainda uma tentativa de retomar o que era já perdido, perfilando-se maquilhada para receber o marido. Mas o universo está contaminado pela evidência da perda e o próprio Mondego, que acompanha como espaço hierofântico este progressivo reconhecimento e alheamento de si própria, perde a sua plenitude solar do meio-dia inicial e transforma-se no espaço frio de uma retórica de desvanecimento. A consciência da perda faz de nós animais doentes, como afirmava Unamuno (1966, III: 54), que, sob a influência de Kierkegaard, afirmava que «la razón es enemiga de vida».

Nesta ótica, a perspetiva da morte conforma uma experiência que foca «les particularités du monde fini à l'exigence éthique infinie», conforme palavras de Szondi (1975: 188) a propósito das problemáticas existencialistas subjacentes à filosofia unamuniana. Constança prefigura como poucas, justamente, e daí o interesse do bilbaíno pela personagem, a conversão do sujeito no seu *eu ex-futuro*,²⁶⁷ disseminando-se numa

²⁶⁷ Título de um soneto de Unamuno (1911b: 242-243), onde se lê, neste mesmo sentido: «¿A dónde fue mi ensueño peregrino? / ¿a dónde aquel mi porvenir de antaño? / ¿a dónde fue a parar el dulce engaño / que hacía

performance fantasmática pelo que resta do poema. A perda da ilusão amorosa revela-lhe a solidão como hipóstase da morte, à maneira de Pascal, outro dos referentes fulcrais de Unamuno, para quem se morre sempre sozinho. Essa percepção de que «cada uno se muere solo y la muerte es la suprema soledad» (Unamuno 1966, VII: 53), que confirma a impossibilidade da redução niilista a partir da assistência à morte do outro que Kierkegaard também afirmava, induz a falibilidade do ser humano, conduzindo ao suicídio, tal como ocorrera com Alejandro de *Nada menos que todo un hombre* (1916).

Tornada consciente, a morte existencializa-se, fazendo-se um *interior à vida* (cf. Simmel 1986), forçando *Constança* a fazer um balanço da mesma, conferindo-lhe uma dimensão hermenêutica. Também Pedro encontra na revelação da sua paixão por Inês a ignição de uma epifania da sua condição cindida:

Não caibo em mim, parece-me que vivo
Em mim mesmo fechado, e tenho gana
De arrombar a prisão, que assim me oprime,
De partir, de voar, não sei pr'a onde! (Castro 1929, V: 35).

É onde a experiência vital se revela sob forma do paradoxo experiência/expetativa a que se refere um pensador como Ricoeur (1983) e que marca a vivência trágica recuperada pela ironia romântica, já que o *eu* se transforma na «absoluta síntese de absolutas antíteses», para usarmos palavras de Schlegel (cf. Mellor 1980: 12), configurando-se por conseguinte o sentimento trágico a partir do conflito entre aquilo a que Hölderlin chamava o *aórgico* (o ilimitado, o incompreensível, o infinito) e o elemento *orgânico* (o limitado, o consciente, o finito) (cf. d'Angelo 1998: 99). Esta paradoxalidade constitutiva que, como sabemos, tão cara foi a Unamuno, marca assim a tragédia íntima de Constança, à qual sobra tão-somente a abdicação que Unamuno tratou em *La tía Tula* (escrita no mesmo ano em que publicou o seu texto sobre o português no *El Cojo Ilustrado*).

Constança reveste-se então de maternalidade, traço que Unamuno (1912a: 137) considerava nuclear ao amor feminino – «en la mujer todo amor es maternal» – e vemo-la a recusar a mácula do incesto ao abandonar a ideia de convidar Inês para ser madrinha do seu filho, o que faria promíscuo e incestuoso o amor de Pedro e Inês (o paralelo com *La tía Tula* é ainda evidente). Vemos, então, Constança a desprender, com afã de mãe caritativa, uma espinha cravada no pé de Inês, encorajando a aproximação carnal dos amantes, como Gertrudis na novela unamuniana. Assim, perante a consciencialização da sua condição dual, Constança concretizará o seu alheamento de Pedro através de uma exacerbação da sua vocação de maternalidade, que oblitera a genitalidade da sua relação com o marido, para usarmos termos de Barthes (2001: 20), apresentando-se como a cuidadora, como ocorre em *La tía Tula*, como aquela que ajuda a criar o espaço onde o amor de Pedro e Inês nidificará, o qual, recordemos, implicará a sua própria nadificação, procurando encontrar repouso para o tormento em que *eles* vivem:

llevadero mi camino? // Hoy del recuerdo sólo me acompaño / —recuerdo de esperanza— y me imagino / que al fin vendrá la paz a mi destino / con el terrible olvido soterraño.»

Quase feliz, se os via venturosos,
E triste, se os achava entristecidos,
Tão cega se mostrava, com tal arte
Inventava pretextos p'ra sumir-se,
Para os deixar a sós, que se não fora
O pálido frescor da mocidade,
Que em seu pálido rosto transluzia
Sob um véu de suavíssima tristeza,
Ninguém deixara de a tomar p'la doce,
Benigna mãe daqueles namorados... (Castro 1929, V: 56).

Além disso, Constança predica o culto do *agonismo* (tão português, segundo Unamuno, que caracterizava o lusitano, como sabemos, como um *povo de suicidas*):

Eis-nos a sós, face a face, ó Dor pungente!
(...) és uma sereia
Aliciante, suavíssima, formosa...
(...)
Não!, não te devo odiar, devo adorar-te,
(...)
Quero-te muito, ó Dor, amo-te imenso,
Pois foste, tu, amiga, que insuflaste
Na minh'alma este sopro de piedade,
Que me aparta de mim e só me deixa
Cuidar dos outros caridosamente,
Esta doce ternura voluptuosa,
Que me faz parecer gostoso e suave
O meu tormento atroz (...) (idem: 50-52)

Numa expressa reincidência feminina do calvário –

Vê tu, Senhor! como ela por ti sofre!
Um dia, por amor, homem já foste,
E, por amor, se faz mulher Constança! (idem: 37)

–, é pela dor que Constança definitivamente se realiza em si mesma e pode ancorar em Deus, afinando com a tese expressa por Unamuno em *Agonía del cristianismo* (1925). Segundo o basco, «esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparential, nos lleva de golpes y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas» (Unamuno 1914b: 374) e da própria pessoa: «el dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es personal» (Unamuno 1912a: 140).

Tal concepção agónica é cara a Unamuno, que a verte na sua concepção do amor espiritual, aquele que Constança personifica:

Los amantes no llegan a amarse con dejación de sí mismos, con verdadera fusión de sus almas, y no ya de sus cuerpos, sino luego que el mazo poderoso del dolor ha triturado sus corazones remejiéndolos en un mismo almirez de pena (...) Porque los hombres sólo se aman con amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor, cuando araron durante algún tiempo la tierra pedregosa uncidos al inmenso yugo de un dolor común. Entonces se conocieron y se sintieron, y se consintieron en su común miseria, se compadecieron y se amaron. Porque amar es compadecer, y si a los cuerpos les une el goce, úneles a las almas la pena (idem: 129).

Em «Una historia de amor» (1911), a espiritualização do amor conduz à conclusão de que «Es el amor pasión coparticipada, es compasión, es dolor común» (Unamuno 1966, II: 1233). Ora no poema de Castro (1929, V: 47) lê-se, na mesma linha, que

Como a mirra, que só lança perfumes
Quando a deitam no fogo, a nossa alma
Só tem aroma quando a angústia a queima

Compreendemos assim quão perto está o poema do português de ilustrar a concepção unamuniana da dor como o que nos faz «descubrir nuestras entrañas» e através da qual «llegaremos a las entrañas de nuestras entrañas temporales, a Dios» (Unamuno 1912a: 211). Este Deus é como uma hipertrofia do eu, não existindo, antes *in-sistindo*, numa conversão do lógico no biótico, numa vivência fundamentalmente redencional da metafísica religiosa. Constança encontrara já, na percepção dos seus próprios limites, aquele intra-humano de que Unamuno tratou, submergida na sua duração ideal, no culto ético do agonismo. Acorando nele, ao morrer nos braços de Pedro e ao devolver a Inês o beijo derradeiro que ele lhe oferecera, naquela que é, segundo Unamuno (1929: 12-13), uma das mais belas cenas que leu em toda a literatura – «la muerte de Constanza, rodeada por los dos amantes, su amiga y su marido, a los que al fin deja solos, es una de las escenas más hermosas que he leído en toda literatura» –, Constança é chegada, afinal, a si.

8.2.2. A VONTADE DO CLÁSSICO EM EUGÉNIO DE CASTRO

Acabamos de observar o modo como se erige uma pauta de timbre aparentemente menos revolucionário na obra de Eugénio de Castro, associada a referentes e formas nacionais e clássicas que, em conluio com uma tónica decadentista, também foram estruturantes à sua obra, e como esta serviu a adesão de uma figura tão proeminente como Miguel de Unamuno. Esta coparticipação na obra castriana de traços *novistas* e conservadores, tida habitualmente como um retrocesso ou involução, resulta na verdade de uma permanente

procura de singularidade expressiva e estilística, como salientámos já, em convivência com a natureza multimoda da modernidade que, em fase ainda bastante incipiente e marcadamente revolucionária e cosmopolita, o próprio poeta reconhecia, já que, em artigo ainda de 1892, como bem observou Pimpão (1946: 14), afirmava que, no seio do *novismo* que encabeçava, havia espaço para intuitos arcaizantes, velhos ritmos, antigas expressões poéticas, abrindo caminho à integração na sua poesia de novos valores, não cerceando o potencial renovador interno à sua produção.

Não é de espantar, pois, que se mostrasse disponível para recuperar formas tradicionais, como a cantiga à maneira do *Cancioneiro Geral*, o romance e a écloga, bem como tópicos poéticos renascentistas, como por exemplo em «Quo non ascendam», de *Silva*, onde a expressão do sentimento amoroso segue o preceito da promessa de imortalização poética da amada como contrapartida do afeto correspondido –

Lídia! dos teus desdêns o áspero basalto,
Transforma-o, Lídia, em branda cera,
Que, em recompensa, cantarei, bem alto,
Do teu corpo a divina primavera!

Meu estro vencerá o tempo e o espaço!
E os homens do futuro, Lídia bela,
Arrancando o teu nome aos versos que te faço
Baptizarão com ele alguma nova estrela! (Castro 1927, I: 151)

–, entre outros temas, motivos ou figuras lendárias do imaginário luso, de que o caso mais afamado é, como acabamos de ver, *Constança*.

Os seus recetores internacionais não eram, conforme observámos suceder entre os seus leitores hispânicos, indiferentes a estes traços da obra do português, de tal modo que um dos seus mais decisivos divulgadores, Vittorio Pica (1896), no estudo que antecedia a sua tradução de *Belkiss* e que a revista *Arte* republicaria, sublinharia que o desejo de eternização e universalização da poesia de Eugénio de Castro o levava, não a inventar fábulas novas, mas a ressuscitar figuras míticas e históricas. A recuperação histórica da tradição nacional articula-se na sua obra, nesta ótica, em torno do mesmo conceito universalista que suscitou nela propensões orientalizantes, afrancesadas ou medievalistas,²⁶⁸ não abdicando nunca

²⁶⁸ O interesse de Eugénio de Castro por motivos históricos nacionais, em particular quinhentistas, remonta na verdade, e significativamente, à época da sua afirmação *novista*. Em 1896 comunicava a Teófilo Braga a intenção de compor «um grande poema sobre a figura de Vasco da Gama, ou do facto capital sintetizado neste nome», a que este responde com satisfação em carta de 19 de abril. Em carta de 5 de julho, Teófilo retoma o assunto: promete enviar a Castro uma *Relação da viagem ao Preste João das Índias*; entretanto, remetia-o para a *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, de Damião de Góis, e recomendava-lhe o estudo de «alguma cousa sobre a Altântida e as Ilhas Encantadas» no *Timeu* de Platão (EEC-BCUC-2). O interesse quinhentista justifica-o Aníbal Pinto de Castro (1969: 24) pelas comemorações do centenário do nascimento de Sá de Miranda, planeadas para 1895 pelo Instituto de Coimbra, sob proposta do pai do poeta, Luís da Costa e Almeida. Daí adviria, talvez, a ideia do poema sobre Vasco da Gama.

do primado da originalidade, conforme testemunha o tratamento, em *Constança*, dos amores de Pedro e Inês por via inédita.

Neste horizonte se integram na sua obra os elementos classicizantes notados por Carmen de Burgos (agosto de 1921: 549), referindo-se ao «hoy classicista Eugenio de Castro», ou por Rogelio Buendía (1920: 76), que falaria dele como um «poeta enardecido de paganismo clásico». No mesmo sentido, a propósito de *La sombra del cuadrante*, Nombela y Campos (1927: 13) destacaria que «la musa de Eugenio de Castro es clásica». Também Andrés González-Blanco (1928: 55), acerca do mesmo título, afirmaria ser «l'oeuvre marquant d'un cycle poétique de renaissance néo-classique chez le poète», propensão que considerava marcante na obra castriana a partir de 1901, com *Depois da Ceifa*, prosseguida em *Poesias Escolhidas* (1902), *O Anel de Polícrates* (1907), *A Fonte do Sátiro* (1908) ou *Camafeus Romanos* (1921). Não por acaso diria Eugenio d'Ors (3 de julho de 1946: 1), no contexto da homenagem oferecida ao português pela Universidade de Coimbra em 1946, a título póstumo, onde marcou, como vimos, presença, que

he hablado de la situación de la poesía en la hora que al clásico de Coimbra le tocó atravesar, abrigando con mano pulcra la vacilante llama del espíritu clásico, entre la agitación de una carnavalesca noche de ultranzas extravagantes y caracterizaciones pintorescas, que, entre vanguardismos y saudosismos, amenazaba apagar el fuego sagrado.²⁶⁹

O próprio Castro, aliás, legitimara já essa leitura do seu perfil, recusando, em entrevista com González-Ruano (1928: 67), como vimos, o rótulo de «modernista».

Tornou-se por isso comum a percepção crítica de que Eugénio de Castro teria evoluído – ou involuído – para um neoclassicismo que cancelaria o esforço inovador da década de 90 do século XIX, à imagem do preconizado pela escola românica de Jean Moréas (Matangrano 2017: 99, Martins 1990: 26).²⁷⁰ Mas convém questionar uma tal leitura, que implicaria um corte com o paradigma decadentista das primeiras obras do autor e que tem servido, como observámos já, para assinalar um pretenso carácter postiço da fase decadentista-simbolista de Castro, argumento que subjaz à asserção acerca do decorativismo do seu Simbolismo proferida por Lopes (1987: 97), segundo a qual, a partir de *Belkiss* (1894), Castro incidiria numa «depuração constante de elementos ornamentais» a fim de uma maior

²⁶⁹ Nesta linha, é bastante curiosa a asserção de Eugenio d'Ors sobre Eugénio de Castro, em entrevista a Carminé (1947: 22): «Em música prefiro Mozart que dentro do barroco tem os seus elementos clássicos, e a mesma razão me leva a preferir Eugénio de Castro. De todos os barrocos portugueses ele é o que mais se parece com um grego!»

²⁷⁰ Recordemos que em França, ainda na época dos decadentistas *À Rebours* de Huysmans (1884) e *Les Complaintes* de Jules Laforgue (1885), em plena erupção verlainiana, rimbaudiana e mallarmeana, surgem em 1886 o *Traité du Verbe* de René Ghil, prefaciado por Mallarmé, e o *Manifesto do Simbolismo* de Moréas. Este último, em 1891 haveria de afirmar a sua corrente classicizante, assente em base greco-latina e na recuperação da tradição francesa, das canções trovadorescas a Ronsard, com a Escola Romana (cf. Lopes 1987: 81), pela qual nutre simpatia Eugénio de Castro – que recusa publicamente a sua ligação ao instrumentismo, como vimos –, de tal modo que, como também observámos, Rogelio Buendía associaria o português e o francês a partir da vocação helénica do primeiro.

austeridade neoclássica que se faria sentir sobretudo na sua produção novecentista, com o restauro progressivo do bucolismo em *Depois da Ceifa* (1901), *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas* (1908) e *Éclogas* (1919), bem como num helenismo, romanismo e goethismo apoiados em traduções ou paráfrases, em *Epigramas Gregos*, *Figurinhas de Tanagra* e *Odes de Horácio*, incluídas em *Depois da Ceifa* (1901), *Poesias de Goethe* (1909) e *Camafeus Romanos* (1921). Importa, por isso, conforme defendemos já noutra ocasião (Mochila 2017), recuperar contributos críticos que têm em linha de conta a duradoura e constitutiva relação de Eugénio de Castro com elementos clássicos, os quais, como observou Gabriel Magalhães (2010: 75), são particularmente pregnantes no contexto da modernidade estética hispânica.²⁷¹

Destaca-se, desde logo, René Poupart (1999), que demonstrou que a relação do poeta com a literatura antiga não se reporta apenas a uma pretensa fase neoclássica, coroada com a propensão epigramática de *Epigramas Gregos* ou com as versões de *Odes de Horácio*, dado que o destaque decadentista de pedras preciosas, perfumes raros, bestiários fabulosos e floras desconhecidas se nutriu na verdade de referências extraídas de fontes clássicas, revelando a familiaridade do poeta com os textos da Antiguidade numa época em que se afirmava ainda o arauto do Simbolismo em Portugal, de tal modo que Poupart (idem: 177) pode afirmar que «uma leitura atenta da obra de Eugénio de Castro (...) permite-nos constatar que o contacto com as obras clássicas deixou vivas marcas que são perceptíveis mesmo na época em que pretende introduzir em Portugal os processos do Simbolismo francês.»

Além disso, Poupart identifica no estilo castriano aquela qualidade própria dos antigos apelidada de *copia*, que surge, por exemplo, nas *Olímpicas* de Píndaro, por influência de autores alemães, da preferência de Castro e de inspiração clássica, como Goethe ou Schiller, denotada na estrutura fáustica de *Sagramor*, sublinhando igualmente afinidades temáticas que decorrem de uma vocação de uma ordem perdida (fugacidade dos prazeres, ameaça do aborrecimento, fragilidade da beleza, brevidade da vida), que atravessam a sua obra (idem: 180), com ecos vários do *carpe diem* horaciano, com a sensualidade contida das *Figurinhas de Tanagra* típica dos epigramas palatinos (idem: 174), com oferendas amorosas de fonte clássica – «A camisa de Xanto», «O dedal de Heladia», «A lâmpada» –, recorrendo a motivos de lastro clássico, desde a lâmpada de barro à maçã do soneto «A Maçã», ou com expressas paráfrases, como o soneto «A Meonis» inspirado no epigrama de Agátias citado. Poupart sublinha assim o carácter sincrético da produção do português, recordando o modo como também em França, pouco depois da publicação em 1886 de *Traité du Verbe* de René Ghil, prefaciado por Mallarmé, e do *Manifesto do Simbolismo* de Jean Moréas, o Simbolismo francês se revelava igualmente multimodo, com tentações cientistas-instrumentistas ou romanistas.

Também o clássico estudo de Felisberto Martins (1948) acerca da profusão de referências clássicas numa obra acentuadamente decadentista como é *Oaristos* (1890), veio demonstrar o peso da base clássica, servindo-lhe a mesma para renovar o vocabulário e

²⁷¹ Recorda o autor o modo como a modernidade e os modernismos hispânicos, cindidos por uma ausência de um projeto romântico definidor, embora sempre tocados por vanguardismos e *novismos*, revelaram igualmente uma timidez natural no seio deste processo precoce, que fez do neoclassicismo um horizonte quase sempre presente em autores como Darío, Eugénio de Castro ou Pessanha.

afinar pelos temas que eram afinal da sua preferência. O autor recorda, por exemplo, o recurso a mais de uma centena de termos *raros* resgatados ao grego e ao latim, muitos dos quais por intermediação do decadentismo e simbolismo franceses, a começar desde logo pelo título, que remete para o grego «colóquio amoroso, conversação íntima de namorados», com que surge nas composições teocritianas um idílio bucólico erótico, destacando ainda a aliteração de inspiração latina, em consonância com afinidades temáticas que davam conta das inspirações parnasianas do autor, com ressonâncias do classicismo de Leconte de Lisle. Também Aníbal Pinto de Castro (1969: 18-19) recorda a herança clássica do *carpe diem* horaciano em *Salomé*, através do *leitmotiv* da procura da felicidade e do despojamento finalístico originado pela realização dos desejos transitórios, destacando igualmente a presença da paisagem da Ilha de Lesbos, as sombras de Alceu e Safo, evocadas do Hades, no Canto III, entre outros elementos que permeabilizam o pessimismo e a desilusão decadentistas da obra castriana.

Justamente este cruzamento é sublinhado por Paula Morão (2011), a partir da pervivência de *topoi* de raízes bucólicas de Virgílio e Teócrito que o título sugere (com explícita mediação de Verlaine, com os seus «Ardent oaristys dont le dénouement chaste est plus brûlant que tout autre imaginable»), bem como da matriz clássica da composição aparentemente improvisada de *Silva*. A autora destaca, aliás, o modo como os títulos da fase *novista* do poeta revelam um substrato clássico, não apenas na matriz grega de «oaristos», como vimos, mas também na «silva» como composição poética improvisada de semelhante matriz, em conformidade com a inspiração de *Horas* nos livros de horas medievais, salientando ainda a composição de paratextos de afirmação de uma poética autónoma inspirada em artes poéticas antigas, com o já referido pendor para o afastamento do vulgo de referência horaciana mediado pela receção de Viélé-Griffin e Moréas e revisto à luz de Wilde, conforme os prefácios das duas primeiras edições de *Oaristos* testemunham, e que a epígrafe «Longe dos bárbaros» de Petrónio, em *Horas*, tematiza, sugestivamente posta a par da de Barbey d'Aurevilly em *Silva* («Quelle est la plus belle destinée? Avoir du génie et rester obscur»), reiterando essa noção. A autora destaca, com efeito, que a abertura permanente de Castro à exploração de novos modos, de uma desmarcação dos referentes convencionados, faz-se em larga medida através de uma inusitada capacidade de sintonizar elementos oriundos de princípios poéticos muito diversos, num compósito multimodo de que já *Oaristos* era ilustrativo, como observou Morão (2011: 292-293), ao sublinhar que nele encontramos tanto cantigas como romances, écloas e *chansons de toile*, bem como outras cantigas ou canções de memória gaulesa ou portuguesa, do rondel ao vilancete, entre glosas profanas do *Cântico dos Cânticos* e de outras passagens bíblicas, formas litúrgicas estruturadas pela repetição, pelo dialogismo em ladainha, no *kirie eleison* ou no *ângelus*, permitindo concluir que

parece assim delinear-se, nas fontes do jovem Eugénio de Castro, um panorama que colhe elementos tanto na tradição clássica como na poesia medieval e em textos sagrados, apropriando-se de traços do bucolismo, como sejam a reflexão sobre a condição do Homem, ser de Tempo, em relação com os elementos naturais que constituem um cenário propício à contemplação e à meditação,

respondendo, por conseguinte, tanto a uma matriz clássica quanto à modernidade francófona, entre Parnasianismo e Simbolismo, dando conta das várias temporalidades que atravessam a definição da sua modernidade.

Contra a posição de Óscar Lopes, que proclama uma inflexão de uma fase decadentista para uma fase neoclássica na obra de Eugénio de Castro, José Carlos Seabra Pereira (1990: 68-88) destaca que a relação do *novismo* castriano com o seu classicismo é bastante mais complexa do que em geral se cuida, destacando elementos que testemunham a presença clássica na fase *novista* de Castro. Por exemplo, a égloga *Tirésias*, pese embora a diferença formal, é afim do tom decetivo de *Belkiss* e *Sagramor*, entre cujas publicações aparece, num tempo que era ainda o do cosmopolitismo da revista *Arte*. Em *Sagramor* surgem exemplos dessas manifestações classicizantes, desde o helenismo do Canto III ao *carpe diem* propugnado por Luciano, renunciados desde logo no elogio que no prólogo se faz da sóbria harmonia bucólica como paraíso perdido. Em *Salomé* e *Outros Poemas* destacam-se como evidência helenizante «Os Olhos da Ilusão» e «Pã» e, numa altura em que o poeta preparava *Constança*, e na sequência de *Saudades do Céu*, exemplo paradigmático do *goethismo* castriano, com a sua harmonização romântica do clássico como referente ideal por sobre o mundo dionisíaco. Se em 1899 surgem «Epigrama» e «Odes de Horácio», publicados na *Ave-Azul* de Viseu, revista ligada às lides *novistas*, nessa mesma altura reedita o poeta, reafirmando outrossim a sua validade disruptiva, *Oaristos*. Observando estes elementos, Pereira (1990: 85):

Eugénio de Castro não só não desagregou a coerência sistémica das suas obras sob dominante decadentista ou simbolista, como ainda garantiu na tendência para a integração desses componentes na poesia nova a mesma posição de arauto e guia que aquelas obras lhe granjeavam no vanguardismo esteticista. Com efeito, autores de vários grupos e proveniências seguirão o pendor que analisámos em Eugénio de Castro, enquanto outros, como Júlio Dantas, entendiam prosseguir uma via paralela de nacionalização da literatura *novista* através do «quinhentismo» – e desse modo nos ofereciam uma pista para a compreensão do valor funcional neo-romântico a que os elementos «classicizantes» de Eugénio de Castro se submeterão no séc. XX (Pereira 1990: 85) concluiu:

Assim, se *Depois da Ceifa* (1901) é habitualmente visto como consumação da vocação clássica de Castro, por «Figurinhas de Tanagra» e «Odes de Horácio», a verdade é que, na leitura do autor, representa antes um incremento de opções temáticas e formais já exploradas, em concomitância com o estetismo e mesmo potenciando-o, nas obras novecentistas, sendo que essas opções ou gostos

não surgem acompanhados de quase nenhuns dos elementos fundamentais no conjunto congruente de padrões e convenções, de opções ideotemáticas e estilístico-formais, de concepções sobre o processo de criação poética, sobre a natureza e as funções da literatura que configuram o Classicismo e o Neoclassicismo como estilos

epocais (com as opções subjacentes no que toca às relações entre arte e sociedade, entre Homem e Mundo, etc.) (idem: 86).

Como observou Pereira, os elementos clássicos, tal como sucedera já na sua obra acentuadamente *novista*, com tónica decadentista-simbolista, também a partir da produção do século XX surgem articulados com os restantes, sendo aliás a dita produção pontuada pela edição das *Poesias Escolhidas* (1902) e pela reedição de *Oaristos* (1899), de *Horas* (1912) e de *Interlúnio* (1911), confirmando a persistência de caracteres decadentistas-simbolistas, tais como a recusa do descritivismo, a presença de uma visão apocalíptica, a propensão medievalista, a incursão por experiências heterométricas que reconfiguram a écloga, o recurso ao poema em prosa em «As Fiandeiras», a adoção de certas ousadias rítmicas e estilísticas, de uma imagística da pedraria rutilante e rara, da religião e da liturgia, da doença e do crime, do exotismo, da devassidão e do satanismo. A contínua concatenação destas duas orientações da poesia castriana, verifica-a Pereira por exemplo logo numa obra como *Interlúnio* (1894), marcada pelo artifício pastoril coroado com «O Pastor Solitário». Observa Pereira (1990: 84) que se agrega à mesma um moralismo contra a ambição renunciado pelos versos de *Sagramor* (1895) citados por Unamuno e que é tema central também d’*O Rei Galaor* (1897), situando o autor estas obras «na ontologia negativa do Decadentismo e na superação contemplativa do Simbolismo» e chamando a atenção para o modo como o projeto anticospopolita inerente ao ideal bucólico de simplicidade e convivência amorosa com a Natureza tem contraponto em *Belkiss* (1894) e *Salomé e Outros Poemas* (1896), ou no empreendimento internacionalista da revista *Arte*, confirmando, portanto, o valor de «antítese dialéctica» que cabe a essas manifestações anticospopolitas. Destaca o autor igualmente os três primeiros sonetos («Fins de Outono», «Inscrição para o Túmulo de uma Donzela» e «A Clepsidra de Teodora») da secção «Folhas Soltas» de *Depois da Ceifa* (1901),

com o parque decadente por tempo declinante, com o exotismo bizantino e o preciosismo deprimente, com a frustração amorosa e a sugestão de requintada e sanguinolenta devassidão que se desprende da presença de Teodora, com os miasmas da desgraça e da morte corroendo a pulcra e aristocrática gratuidade de repuxos e pavões.²⁷²

Também a fala de Anacreonte na Cena II do Acto IV d’*O Anel de Polícrates* (1907), com a evocação do absinto, resulta numa decadentista imagética violenta. Destaca igualmente o autor os sonetos «Matricídio» e «A Vingança de Fúlvia» de *Camafeus Romanos* (1921), com a

²⁷² Veja-se, a título de exemplo, o primeiro, particularmente expressivo no decaimento decadente, no luxo do lúgubre e na tónica pessimista: «A tiritar de frio, em seu balcão, / Tosse o Príncipe louro, e as nuvens olha; / Sua c’roa de nardos se desfolha, / Pelos canais, cantando os cisnes vão... // Não há pavões: só penas de pavão! / Treme o lago, ao cair de cada folha... / E dos repuxos a poeira molha / O moço, quando passa a viração... // Cerra os olhos o Príncipe, cansado / De ver nas foscas nuvens, batalhando, / Plúmbeas quimeras, em revoltas iras... // E no mosaico do balcão dourado, / Dos seus dedos exangues, vão tombando / Os anéis cravejados de safiras...» (Castro 1929, V: 79).

ostentação decadentista do espetáculo de crueldade insana em ambiente exótico de fim de império;²⁷³ em *A Tentação de São Macário* (1922), a alegorização do *thesaurus horrendus* do decadentismo, cujo desenlace permite o contraponto da «vida feroz, de Caim e da treva» com a vida da luz e da inocência de Eva; o soneto «Imperatriz Bizantina» de imaginário decadentista de *Descendo a Encosta* (1924);²⁷⁴ em *Chamas duma Candeia Velha* (1925), a transfiguração cosmopolita de «Férias no Campo» e d'«O Peru Branco», bem como o repúdio do utilitarismo em «Critérios de Beleza». Em *Cravos de Papel* (1922), motivos e imagens lusitanistas de «A Bilha de Estremoz» e «Os Romeiros» têm corolário horaciano, ao passo que vários textos retomam o tópico *ubi sunt* de acordo como uma nostalgia da experiência infantil já associada à nova configuração temporal da modernidade. O poemeto «O Borrasca» de *Descendo a Encosta* (1924) equilibra uma narração decassílabo em jeito classicizante ao modo naturalista – conforme visto por Óscar Lopes –, mas que se coaduna com traços típicos, como sublinha o autor, do neorromantismo lusitanista. Assim, mesmo quando o academismo ganha força na obra castriana, a partir de *Depois da Ceifa* (1923), não se esgota ao referente clássico.

O que a leitura de José Carlos Seabra Pereira assim destaca é já não tanto uma estética neoclássica claramente cerrada e substituindo a precedente decadentista-simbolista, mas uma derradeira opção academizante de estilo e linguagem – hipertrofia do hipérbato, gosto do imaginário bucólico e/ou mitológico –, que implica na verdade uma exploração de motivos afinal permanentes na produção castriana, como observámos, através de figuras e formas diversas que acompanham uma permanente tensão disruptiva na sua poética central. Essa vontade renovadora ocorre, pois, tanto no que concerne à tradição literária quanto às tendências do presente, quanto à sua própria produção, quanto ainda à modernidade em que se inscreve, revelando assim traços determinantes, como vimos, da configuração desta, desde a consciência histórica à vocação da originalidade, passando pela ambiguidade entre tradicionalismo e revolucionarismo, até ecoar a duplicidade da modernidade travada entre o ímpeto civilizacional, progressista, ilustrado, e uma modernidade crítica, decadentista, cética em face da lógica materialista, utilitária e mercantil em voga.

*

²⁷³ Veja-se o segundo, enfático: «De Cícero a cabeça decepada / Sangra num prato, lívida e serena: / Mirando-a, como satisfeita hiena, / Fulvia, bela e feliz, sorri vingada. // - “Como foi isto? Boca tão danada / Com sua baba já não me envenena? Já me não mordes, boca d’oiro? É pena! / Que pena eu tenho de te ver calada!” // Ardem-lhe os olhos em rogais delírios. / E crispando os seus dedos, claros lírios, / Enclavinados por um ódio cego. // Cospe, entreabrindo-a, na gelada boca, / Puxa-lhe a língua e nela crava, louca. / De seus fulvos cabelos áureo prego.» (Castro 1940, VIII: 75-76).

²⁷⁴ «Num jardim de folhagens oirescentes, / Por outoniça e luminosa senda, / Dulce, esguia figura de legenda, / Avança em leves passos indolentes. // Ei-la que, alçando as mãos evanescentes, / Colhe, com fino gesto de oferenda, / Áurea romã, que exhibe numa fenda / O rubor dos seus grãos incandescentes. // Fugindo então do mundo vil, prosaico, / Em bizantina cripta iluminada / Cuido ver hirta e fulva imperatriz, // Que, no fundo radioso do mosaico, / Ergue na ebúrnea mão extenuada / Um globo imperial d’oiro e rubis.» (Castro 1944, X: 29-30).

Nesta linha, e sublinhando a unidade da obra de Eugénio de Castro de que a referendada diversidade é compósita, há um aspeto que, quando se trata de fazer o balanço do percurso poético do autor, tem sido pouco explorado, e que nos parece poder esclarecer cabalmente a relação integral de classicismo e *novismo* nas suas obras e que diz respeito a um certo *neogoethismo* que Andrés González-Blanco (1928: 66-67), seguindo a leitura de Brinn'Gaubast, referiu, também referendado por José-Luis Vásquez Doderó (2 de outubro de 1934-147-157) em *Acción Española*, e que as suas traduções de *Poesias de Goethe* (1909), após um *Sagramor* de inspiração fáustica, ajudam a enquadrar, revelando um interesse que julgamos responder às suas inquirições e demonstrando como, por sob variantes decadentistas, simbolistas, classicizantes ou neorromânticas, habita afinal uma mesma problemática de fundo.

Com efeito, a figura tutelar de Goethe acaba, na sua ambígua relação com o romântico e com o clássico estudada por Argullol (2009), por nos ajudar a compreender a posição de Eugénio de Castro em relação a temáticas ligadas à fugacidade dos prazeres, à ameaça do aborrecimento, à totalização e fragilidade da beleza, à brevidade da vida, já de si clássicas. Uma análise temática como esta releva afinal um lastro de preocupações comuns, numa leitura que recusa o «infeliz academismo da distinção “entre-o-clássico-e-o-romântico”» (idem: 14), recordando a reflexão moderna acerca da conceção trágica do homem e do mundo, donde os princípios helenizantes que em tantos autores encontramos (Goethe, Novalis, Schiller, Hölderlin, Keats, Leopardi, Baudelaire), e que, afinal, na hipótese que propomos, subjaz à obra de Eugénio de Castro, dando coesão à mesma a partir da conceção de um *trágico interior* que ancora na ambiguidade estruturante da modernidade dicotómica que observámos e que está subjacente, como vimos, ao interesse que em Unamuno suscitou *Constança*.

É preciso situar este *trágico interior*, com efeito, o qual serviu a Cabral (2010: 77-95) para comparar Maeterlinck e Castro, num certo repúdio decadentista em relação à sua circunstância e à sua época que detalharemos no apartado seguinte, e que é próprio do veio romântico que assinala a dimensão crítica da modernidade, pressentida sob o signo do apocalipse, pretexto portanto muito goethiano para a afirmação da condição trágica do eu, na dissidência entre real e ideal, circunstância e totalidade, conforme vimos na leitura unamuniana de *Constança* e lemos ainda em Castro (1929, IV: 159):

Debalde qu'rendo voar, em doidos paroxismos,
A nossa alma chora, implora, ruge e clama:
Ai! a terra nos prende enquanto o azul nos chama!
Ai de nós! Ai de nós! Desterrados errantes,
Somos como o infeliz que dois touros possantes
Puxam iradamente em direcções contrárias!

É evidente que esta conceção dual interiorizada tem referências platónicas.²⁷⁵ Ora este neoplatonismo, filtrado pela cosmovisão bíblica e pelo aristocratismo artístico, situa

²⁷⁵ «O Azeiteiro», um dos poemas de Castro com maior fortuna espanhola, traduzido e publicado, como vimos, em diversas ocasiões, comprova um tal platonismo: «(...) Antes desta vida escura, / Vivemos já outra radiosa

também este universo «trágico, severo» na órbita de uma «revelação profunda», segundo palavras de Silva Gaio (1927: 89), que diz respeito à indagação dessa cisão interior que visa uma «sondagem da descentrada subjectividade humana» (Pereira 1990: 74) e que está na base das projeções terroríficas, subliminares, que segundo o autor culminam na emergência fantasmática das obsessões e dos interditos violentos em *Belkiss* –

Estou toda vestida de medo! Tremo como uma criança perdida num pinhal!... Eis-me finalmente sozinha, à entrada da sombria floresta que todos dizem cheia de clamores nunca escutados e de alucinações nunca sentidas... (...) Receando as feras e os abismos, meu pobre corpo treme como um arbusto frágil numa noite de temporal defeito; mas o meu espírito, cansado de voar sob o mesmo céu e sequioso de inauditismo, de absurdos, de anormalidades, impele-me obstinadamente para a floresta (Castro 1928, II: 115)

–, em onirismos hartmannianos (como vimos suceder no sonho de Pedro em *Constança*), ou no desconcertante «Um Cacto no Pólo», de *Horas*:

E o clown entrou, folião, na Igreja; e fez jogos malabares com os cibórios e os turíbulos; e tornou a nevar; e após os brandos etésios, soprou o mistral forte.

E na alcova branca entrou a Dama expulsa, cujo corpo é de âmbar e cera e todo rescendente de um matrimónio aromal de mirra e valeriana, a Dama dos flexuosos e vertiginosos dedos rosados.

E seus cabelos de czarina eram claros como a estopa e finos como as teias de aranha; e seu ventre alvo, de estéril, era todo azul, todo azul de tatuagens.

E a Educanda fugiu do Recolhimento; e com a Dama expulsa passei a noite em branco; e a noite foi toda escarlata (Castro 1927, I: 129-130).

Assim se assinala que o confronto apolíneo-dionisíaco elaborado por Nietzsche (1982) encontra aqui também manifestação.

Em Castro, esta dissidência do eu a si radica num cisma da perda da Idade de Ouro, da Unidade primordial, que cristicamente implica na Queda bíblica – «Neste desterro, achava só negruras» (Castro 1927, II: 213) – e que se traduz, como em Goethe, numa vocação classicizante que na verdade participa do mesmo fundo redencional da propensão orientalizante, exotista, própria do decadentismo que pauta a modernidade. A procura de

vida, / Onde entre os Deuses foi por nós sentida / A suprema Beleza eterna e pura. // Cegos chegando à pátria da amargura, / Com lentidão, na mente encandecida, / Cobramos a memória então perdida / De quanto contemplámos lá na altura! // Dos divinos prodígios nos terrenos / Um eco vemos só; e uma infinita / Ânsia de claridades nos inflama. // Da lembrança dos páramos serenos / Vem o estranho calor que nos agita, / Sábios e artistas que a Beleza chama!» (Castro 1930, VI: 135).

uma ordem clássica, apolínea, definida mais no campo de um horizonte intencional do que na estreiteza de uma preceptiva poética, não é senão a tradução da disputa interior entre o clássico e o moderno – o *saudável* e o *doentio*, segundo Goethe (cf. Argullos 2009: 38-39) – num ensejo de apaziguamento próprio daquilo que Paul Valéry afirmará a propósito desta dicotomia: «Tout classicisme suppose un romantisme *antérieur*. (...) L'essence du classicisme est de venir *après*. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire» (Valéry 1957: 604, itálico nosso).

Assim se justifica que Morão (2011: 295-296) possa encontrar ainda nos livros mais radicalmente renovadores do poeta, *Oaristos* e *Horas*, através de um abrandamento rítmico apoiado em estruturas de repetição e variação, com versos ora curtos ora longos entrecortados por cesuras de herança francesa (em particular o alexandrino de tripla cesura ao modo de Hugo que os simbolistas apuraram), uma inclinação para um lastro bucólico interiorizado em cenários propícios à contemplação e meditação subjetivas, funcionando no contexto da vertente especulativa e intelectual da modernidade poética, da sua configuração autocrítica, como síndrome nostálgica da irreversível perda de um tempo idílico que gera um tom acentuadamente decetivo e melancólico, potenciado pela sinestesia inventora de ambientes oníricos, quase paralisados, como em resposta ao incessante fluir do tempo, como um refúgio contra a decadência, que confirma a dimensão afinal antitética, a função de contraponto, da proteção clássica.²⁷⁶

Assim, os elementos clássicos surgem como uma «espécie de nostalgia do equilíbrio, mas aproveitados para exprimir estados de alma modernos» (Castro 1969: 15), o que justifica que o *carpe diem* horaciano que acompanha a cosmovisão do poeta seja na verdade vertido baudelairianamente em fonte de pessimismo. É o caso da encenação bucólica sugerida em *Horas*, com as «vesperais olaias», a «cascata clara / cuja água canta sonora», o poeta «ruivo, ruivo, de laranja», sinos que «despertam montanhas e vales» em «Dona Briolanja» (Castro 1927, I: 105-116); ou em *Interlúnio*, com o seu «Pastor Solitário», servindo o ambiente bucólico, portanto, a Castro, como cenário para escorar o pessimismo, associando-se, como veremos, ao decadentismo que marca a sua produção, viés de uma visão decetiva da realidade circundante que na verdade percorre toda a sua obra até aos *Últimos Versos*, de que resgatamos, como exemplo, «Dor Infinda»:

Tudo esmorece e passa nesta vida,
Onde só há firmeza na mudança,
E onde o homem se abraça a uma esperança,
Mal vê outra esperança já perdida.

Passam no mar as ondas, de fugida,
Passam os vendavais, passa a bonança,
Passa a alegre inocência da criança
E a cólera da fera enraivecida.

Passa o brilho do espírito e dos olhos,

²⁷⁶ Noutros casos, essa fuga processa-se não no espaço, mas no tempo, procurando abrigo num passado lendário, de tom medieval, logo desde «D. Briolanja» de *Horas*.

Passam do corpo a formosura e a graça,
Passam o viço e os bálsamos da flor...

Como as carícias, passam os abrolhos,
Só esta minha dor é que não passa,
Passando cada vez a ser maior. (Castro 1938: 25-26).

Neste sentido, e a propósito de *Anel de Polícrates*, afirmaria iluminadoramente Nombela y Campos (1927: 13):

no es todo griego en este delicioso poema, ni estaría bien que lo fuese. Téngase en cuenta que está escrito en una Atenas que no es griega sino lusitana, en la romántica Coimbra, y que quien lo escribió es un poeta moderno, muy moderno: un poeta que sinceramente convierte en imágenes de plástica hermosura las impresiones de su espíritu culto y las emociones de su corazón sensible; un poeta que vacía en molde clásico las ideas y los anhelos de su siglo.

Nesta leitura, a pretensão de uma depuração formal e a progressiva tendência para o apreço pelos fugazes prazeres familiares das suas últimas obras academicistas não seriam senão o sintoma de um caos que pretende a ordem, num forçamento poético da História que, no mundo finissecular derruído, busca a fortaleza clássica, não se situando por conseguinte muito longe da asserção de Hölderlin, recuperada por Argullol (2009: 69): «o que faço é tão desajeitado e tão disparatado como o que escrevo porque muitas vezes, como o ganso, tenho os pés muito bem assentes no lamaçal da modernidade e não posso voar para o céu do helenismo.» Quando atendemos ao deleite que Eugénio de Castro revela por imagens de Impérios derruídos, de rainhas caídas em errância e de um cenário de ruínas, compreendemos melhor o quanto esta demanda de um mundo que poderíamos dizer homérico, uma Grécia interior trágica, pré-socrática, da comunhão de Dioniso e Apolo, é na verdade sempre travada pela própria circunstância de se ser, afinal, moderno.

Lembremos que o Goethe *clássico* identificava a arte helénica com a tranquila grandeza e a nobre simplicidade próprias da *Kalokagathia* do espírito grego, rompendo aparentemente com o seu juvenil Romantismo, numa pretensão de austeridade que Eugénio de Castro também cimentará, no abrandamento daquilo que há de histrionicamente decadentista na sua obra, numa demanda que é, na verdade, uma mistificação e um artificialismo (o bucolismo não será, neste sentido, apenas mais uma das modalidades desse paraíso *artificial* que o indivíduo finissecular busca?) de pretensa resignação anti-trágica, se traçarmos aqui um diagnóstico conforme ao de Nietzsche (1982: 26-27) a propósito da conceção do trágico em Schopenhauer. Uma certa prostração existencial talvez justifique o facto de Eugénio de Castro ser mais decadentista e por fim academicista que simbolista, mais prostrado que heroico, assim como Goethe pretendeu ser mais clássico que romântico, afastando-se do vitalismo heroico que Nietzsche propugnaria. Mas o que é certo

é que este mero desejo é já sintoma dessa moderna cisão interior, desse sentimento trágico da vida.

A filosofia pessimista que, na anteriormente citada resposta de 1892 a Pinheiro Chagas, Castro afirmava subjazer a toda a sua produção – «a filosofia encerrada nos meus versos é acentuadamente mística e pessimista» (Castro 1990a: 88) – faz-se evidente neste horizonte. Nesse sentido, em epígrafes a *Interlúnio* (1893), citava Schopenhauer (*Aujourd'hui est mauvais, et chaque jour sera plus mauvais – jusqu'à ce que le pire arrive*) ou Heine (*La mort est bonne, cependant il vaudrait mieux n'être jamais né*). É impossível não encontrar aqui ecos do sofoclíano *Édipo em Colona*, quando comparamos aquele *melhor seria não ter nascido* que Heine já reverberava e o poema «A uma Mãe»:

Piedosa mãe: porque acarinhas
Teu filho com tanto alvoroço?
Não lhe beijas as mãos tenrinhas,
Antes lhe torças o pescoço!

Não lhe dê leite, ó iludida,
Tem piedade da sua sorte:
Não lhe dê leite, o leite é vida,
E a vida é noite, luto e morte. (Castro 1927, II: 23).

Em *Interlúnio* este pessimismo é agudizado até atingir um «áspero niilismo» (idem: 2). Num mundo fantasmático, povoado de espantos, uma rainha ensanguentada,

Por mais que abra os olhos, vê tudo às escuras,
E não há um astro que no céu desponte!
Tem fome, e não acha senão pedras duras (idem: 15).

Tudo poluis, Ó podridão!
(...)
Tens a virtude da ubiquidade, Ó Podridão! (idem: 27-28),

Mas também em *Sagramor* este pessimismo é vertido em versos tão enfáticos quanto os seguintes:

Dizem-me às vezes: - *Olha que doce
Colina, esta,
Toda florida, como se fosse
No mês de maio um altar em festa!*

*Repara: andam em cada flor
Cem borboletas!*

Mas eu, olhando, triste, em redor,
Só vejo cruces, só cruces pretas! (Castro 1928, III: 158).

Este pessimismo ancora no fatalismo e na *anagnorisis* trágica que Belkiss enunciara claramente:

Eu própria vejo a loucura do meu intento, mas não posso abandoná-lo... Sinto que vou despenhar-me num grande abismo ouriçado de cardos e piteiras, num abismo cheio de serpentes, e quanto mais quero parar, mais corro para lá... Sinto que é a desgraça que me empurra: sinto as suas mãos nas minhas costas (...) Cada um tem o seu destino certo mas ignorado; eu, porém, ai de mim! tenho um destino de enternecer rochedos e, ai de mim! conheço-o e não lhe posso fugir (Castro 1927, I: 163).

Perante esta ambiência catastrofista e este fatalismo, que se perpetuam na tematização obsidiante da eminência da morte nos seus últimos títulos, como *Descendo a Encosta* ou *Chamas duma Candeia Velha*, próprios já de uma moderna inflexão do trágico, e tal como Goethe, que no seu *Prometeu* reivindicava a revolta –

Olha para baixo, Zeus,
Para o meu mundo: ele vive!
Formei-o à minha imagem,
Uma estirpe que a mim se assemelhe,
Para sofrer, chorar, para gozar e para se alegrar
E pra não te respeitar
Como eu!» (Goethe 1949: 12)

–, Castro oscilava entre uma posição prometeica, heroico-trágica – configurada pelo orgulho dos seus heróis ou sujeitos poéticos, desde *Oaristos* em que o eu desamado afirma ter por «único irmão: o meu gelado orgulho», até ao «altivo pudor» de Belkiss – e uma certa prostração existencial, anti-trágica. Assim, em *Saudades do Céu* (1899), os homens não desistem de construir uma «torre de tão prodigiosa altura, / Que nos conduza ao Céu, que a nossa alma procura!» (Castro 1929, IV: 180), pese embora a fúria divina. Ávido de vida suprema, o eu anseia o voo libertador: «Quero ser anjo, sentindo-me homem, / Quero ser homem, tendo umas asas!» (Castro 1928, III: 159). Por outro lado, encontramos aquele «Não perpetuemos a dor, sejamos castos», que atravessa toda a produção do autor, de *Horas a Camafeus Romanos*, sob o signo da apatia introspectiva, que se plasma, por exemplo, no «Príncipe louro» que «as nuvens olha», «em seu balcão», cerrando os olhos, «cansado / De ver nas foscas nuvens, batalhando / Plúmbeas quimeras, em revoltas iras» (Castro 1929, V: 79), que encontramos em «Fins de Outono», de *Depois da Ceifa*, conforme nota Pereira (1975: 278).

Esta luta entre a violência heroica e a resignação fica patente em *Belkiss*, na disputa entre a reação da rainha ao tédio de que definhava – «estou com sede de cousas misteriosas, de cousas novas e estranhas que me sacudam» (Castro 1927, II: 111) – e a ataraxia defendida por Zophesamin: «Estrangulemos, pois, os nossos desejos e viveremos quietos...» (idem: 195). Tendencialmente, triunfa, como em *Sagramor*, o sentimento decetivo do tédio, de inspiração no *spleen* baudelairiano:

Sinto-me farto de correr mundo,
De caminhar...
Poço de mágoas, negro e profundo,
O duro Tédio vai-me afogar!

Debalde empreendo longas viagens
Maravilhosas:
Já não me encantam céus nem paisagens,
O Tédio ensombra todas as cousas. (Castro 1928, III: 157).

Entre o impulso revoltoso, a defesa da *hybris*, da coragem que em *Os Sete contra Tebas* surge como mais inflexível do que a fatal lei da necessidade, e o reconhecimento, próprio do *Prometeu Agrilhado*, de que as esperanças contra o destino mortal são afinal cegas, encontramos este ambíguo posicionamento castriano, entre o sentir trágico da fatalidade e o atuar prometaico que tenderá a incidir na mesma conclusão do *Hipérion* de Hölderlin (1997: 66):

não consigo dominar essa verdade gritante. (...) Quando olho para a vida, qual é a última realidade? Nada. Quando me elevo em espírito, qual é a realidade mais alta? Nada. (...) e tu queres tomar o Céu de assalto? (...) ficai aí em baixo, filhos do efémero! não vos esforceis por alcançar estas alturas, porque não há nada aqui em cima.

Este decetismo, que em Castro aponta pois, a um tempo, para o horizonte da literatura clássica e romântica, se entendermos ambas como pulsões de uma modernidade flutuante, é nele frequentemente vertido em satanismos, como notou Pereira (1975: 394). O *demonismo* que decorre de uma visão cindida do eu, e que o impele ao sadismo, não participa apenas do *daimon* heraclitiano, inexplicável por via racional, mas ainda de uma autêntica pulsão de morte, na linha da automiragem demoníaca de que falava Benjamin (1970: 186) e que tanto se agudiza sob o signo da modernidade vivida a dois tempos, na demissão estética própria do decadentismo face a uma realidade orientada para o progresso material científico-tecnológico, decetivamente sofrido pelo poeta, imbuído daquele *mal-estar* que Freud (2008) assacou à civilização moderna.

Assim, observa Pereira (1975: 363) como a estesia do macabro povoa a obra de Castro, num certo deleite pelo repulsivo que associa a beleza, como faz Baudelaire, a Satanás (cf. Argullol 2009: 309). No conto «Paulina», o protagonista bebe o sangue que jorra do peito da

amada roído de vermes e a visão agonista que encontramos em *Constança* – «Quero-te muito, ó Dor, amo-te imenso!» (Castro 1929, V: 52) –, tem aqui, afinal, uma mesma base disposicional.

São exemplos de uma propensão satanista que se joga justamente no território do erótico, subtipo da temática libertina que o Romantismo e Baudelaire haviam já recuperado em Sade, como recorda Praz (1990: 80). Daqui decorre também a obsessão castriana pela temática do incesto em «Circe» (*Silva*), *Sagramor*, ou *Constança* (onde, como vimos, se alude também ao adultério, ao lesbianismo ou à poligamia) e de que *Saudades do Céu*, na fruição estetista do Dilúvio, pondo em cena um bacanal incestuoso, é exemplo enfático:

Cheios de cio os pais, em lascivos anseios,
Das filhas virginais profanavam os seios;
E nuas, sem pudor, do sol aos flavos brilhos,
Voluptuosas, as mães iam tentar os filhos! (Castro 1929, IV: 167).

A figura feminina amada concentra este lastro demoníaco,²⁷⁷ como mulher de oriental sensualidade, dominadora, insana, luxuriosa, como a caracteriza Pereira (1975: 329), como a Imperatriz Teodora surgindo ao lado da lúbrica e fatal Fúlvia de *Sagramor*:

Lasciva imperatriz de olhos verdes, errantes,
Mandava assassinar, ao despontar da aurora,
Meus pálidos amantes (Castro 1928, III: 191).

É assim ainda de raiz clássica, de um clássico interior, esta pulsão de morte, que renasce na sensual Salomé, a quem Flávia, dançarina que *vem de Roma*, ensina a dança sedutora que conduzirá à catástrofe:

Ninguém te vence, flor, nas danças voluptuosas!
Ora altiva, ora lânguida, ora inquieta,
Traçando no ar gestos macios como rosas,
És navio, serpente e borboleta!
Cheios de garbo e aroma,
Teus movimentos são lascivos como vagas;
Ninguém te vence, flor, quando, dançando, embriagas:
Nem mesmo Júlia, imperatriz de Roma! (Castro 1929, IV: 14).

Frequentemente, esta sensualidade eleva a mulher ao nível do tabu, naquela pose de aristocrático desdém do Lírio Tenebroso em *Oaristos*, com o seu corpo «insexual, de efebo e de bacante» (Castro 1927, I: 38).

²⁷⁷ Sobre a perversidade feminina como tópico comum à época, veja-se o trabalho de Morão (2000).

Este ambíguo desprezo, que «fere e vampiriza» (idem: 31), de uma criatura inalcançável, compenetrada e misteriosa, «esfingial (...), vingativa, feroz» (ibidem), faz do amor uma espécie de «obsessão devoradora» (Castro 1927, II: 77). Há assim um desejo de plenitude coartado pela ambiguidade congénita desta figura feminina como manifestação que é apolíneo-dionisiaca, como recorda Paula Morão (2004b: 232), entre a Virgem, a *belle dame sans merci* medieva, as frígidas senhoras de nórdica brancura, ou seja, entre inocência e perversidade. ao modo baudelairiano da *flor do mal*, a *flor dos polos* para Castro, protótipo da beleza medúsea que remete ainda para referentes clássicos, como Pandora, Helena, Afrodite, Circe ou Medeia.

A limitação da consecução erótica é recorrente, como observa José Carlos Seabra Pereira (1990: 79-80), desde «Vaidosas» de *Interlúcio*, em que a vontade de fruição do prazer prometida pela beleza corpórea é logo gorada pelos efeitos destrutivos do tempo –

Vamos! despi os corpos de âmbar e de neve,
Deixai-vos enlear p'los amantes felizes!
Ah! que os seus braços vos abracem, porque em breve
Tereis apenas os abraços das raízes!
(...)
Rendas, sedas, cetim, musselina e pelúcia,
Braceletes e anéis de fulvas claridades,
Perfumes orientais e pelissas da Rússia,
Tudo isso apeteceis, vaidade das vaidades!
E no entanto um bem triste e sinistro vestuário
Em breve cingirá vossos corpos inermes,
Que ostentarão por fim, no caixão mortuário,
Com um manto de cal, um diadema de vermes! (Castro 1928, II: 20)

–, passando pela Rainha de Sabá de *Belkiss* na sua errância maeterlinckiana –

Sinto que vou despenhar-me num grande abismo ouriçado de cardos e piteiras, num abismo cheio de serpentes, e quanto mais quero parar, mais corro para lá... Sinto que é a desgraça que me empurra: sinto as suas mãos nas minhas costas... Sinto que se me vai partir o coração e não posso suportá-lo inteiro... Não posso... não posso. (idem: 163)

–, pelo fatídico sofrimento do canto I de *Sagramor* («Teu coração vai casar / Com a velha e feia Dor...») (Castro 1928, III: 104), ou pela violenta luta interior suscitada pela beleza erótica em «Hermafrodita» de *Salomé e Outros Poemas*:

São dois leões rivais presos na mesma cova!
Rugem, brandem punhais, corre o sangue escarlata!

E o corpo (árvore e flor!), que o infortúnio corcova,
'Stremece, ao estremecer desse rubro combate!

Esta limitação é uma constante na obra de Castro, como nota o autor, surgindo ainda na sensualidade perversa de *Cravos de Papel* ou *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas*, com a falência do desejo do Sátiro, ou em «Leonardo», cujo desfecho trágico sublinha a vacuidade da prossecução erótica dada a corrupção dos bens terrenos, lição confirmada por vários sonetos que tematizam o efeito destrutivo da passagem do tempo, de «A Fonte Abandonada» a «Meteoro».

Rastreando este tratamento da temática amorosa, José Carlos Seabra Pereira (1975) revela que o erotismo de Castro é, portanto, sempre limitado pelo pessimismo. Descobrimo, como Empédocles, que não pode viver e amar como um deus (cf. Argullos 2009: 82), e cindido numa tensão apolíneo-dionisíaca, o sujeito fica-se algures entre o epicurismo horaciano e a vaidade donjuanesca. O epicurismo trágico resulta assim diretamente do amor doloroso, que convive com uma ordem que Goethe recupera em Lucrécio, conforme observou Argullos (2009: 150) da vivência imanente da fugacidade da paixão e da dor e que Castro repercute em *Silva*:

Novos e alegres somos! Ah! que em breve
Nossas bocas se colem voluptuosas;
Vamos sonhar e tocar-nos de rosas,
Enquanto há sol, enquanto não cai neve!
Não te demores,
Ó cheia de graça,
Que os dias correm voadores,
E a mocidade passa...
A mocidade passa... e, um dia, ó meus pecados,
A tua boca vermelha
Será uma rosa velha
E minhas mãos uns lírios fanados... (Castro 1927, I: 142).

Mas surge também o elogio da castidade, como vimos:

Se heis-de ser beijados, mais vos val' morrer!
Vossos lábios sejam puras açucenas;
Antes neles nasçam cancros e gangrenas
Do que neles poisem beijos de mulher! (Castro 1927, II: 26).

Esta ambiguidade, que é no fundo a ambiguidade do trágico interior moderno, mantém-se ao longo de toda a obra do poeta, na qual a felicidade surge sempre como «traíçoira luz que só um curto instante brilha» (Castro 1929, IV: 103), associada à fatalidade da passagem do tempo, de acordo com o tópico da *brevitas* que Petrónio inspira no português, citado em

epígrafe a «Longe dos bárbaros»: *Fæda est in coitu brevis voluptas / Et tædet Veneris statim peractæ*. Essa fatalidade, expressa-a «Inês de Castro», poema em que o amante deseja fixar artisticamente o ideal amoroso para escapar à corrupção do tempo:

Pára! não mudes mais! Invejemos, amor, as estátuas que a arte
Ergue desafiando o insulto do porvir!
Fora eu uma estátua, e pudesse beijar-te!
Foras tu uma estátua, e pudesses sorrir! (Castro 1898).

A dimensão salvífica da arte, que Pereira (1975: 322) vira já em *O Anel de Polícrates*, e que enleva na imaginação musical os seres definhados pelo mundo (assim a «Nereide de Harlem» embalada pelo búzio, ou a monja serenada pelo cantar do rouxinol a contrapelo da prometida morte em «A Monja e o Rouxinol»), aproxima-nos afinal daquele conceito de *génio* próprio de Goethe que confia na divinização do poeta como o que mais perto está de traduzir, – e não era essa a pretensão analógica do Simbolismo, afinal? – a Beleza, entendida como harmonia própria do fluxo da *anima mundi* neoplatónica, de ecos plotinianos, numa propensão que não estava ausente de Castro, em animismos, pampsiquismos e metempsicoses (cf. idem 1975: 228), o qual descobre no poeta o ser capaz de descortinar as ligações profundas entre todas as coisas:

Chove cinza em minh'alma, e os seus balcões absortos
Olham sobre extensíssimos paúis
Todos coalhados de cisnes mortos... (Castro 1928, III: 209).

É por isso que o *carpe diem* propugnado pela obra de Eugénio de Castro, e que percorre toda a sua produção, de *Sagramor* e *Silva* a *Chamas Duma Candeia Velha*, onde se lê um soneto como «O Conselho da Estrela» –

Antes de me deitar, fecho a janela,
Habitado a dormir sempre às escuras;
Mas ao fechá-la, diz-me das alturas
Uma doirada e pequenina estrela:

- «Vais dormir, com uma noite assim tão bela?
Pois não vês como nós brilhamos puras?
Terás na morte a treva que procuras,
E tanta... que hás-de aborrecer-te dela!

Se é de lágrimas só o teu fadário,
Dorme, para esquecer... mas, de contrário,
Vela e mira-nos bem com olhos ternos!

Dormir, que é senão morrer um pouco?

Vive! Aproveita a vida, pobre louco!
Olha que em breve deixarás de ver-nos! (idem: 251-252)

– vai surgindo temperado pelo poder artístico de superação que perpassa nas *Odes de Horácio*, apelando também ao *êxtase*, na aceção grega, como um arrebatamento para outro mundo, um estar fora de si através de si mesmo, que se une afinal à defesa que, criticando a poesia de Júlio Dinis, Castro fazia do «*entusiasmo poético*, esse estranho poder de exaltação que desencadeiam no espírito dos que a experimentam rajadas de imagens cintilantes e de harmonias arrebatadoras, que às vezes lhes desvendam as misteriosas perspectivas do infinito e da eternidade» (Castro 1927: 180).

Para Castro, no seu consabido aristocracismo, essa relação é própria do artista. Afinal contra Platão, é ele quem, contra a fatalidade, a iminência da morte, a ausência de sentido daquele «Fio de areia na ampulheta vigilante», ergue ainda um hino à Beleza, como vimos, em «Epígrafe» de *Sombra do Quadrante* (1906). O refúgio na beleza artística acompanha toda a sua obra, até mesmo em «O Pé de Mármore» de *Descendo a Encosta* (1924) –

Como pesa-papéis, sobre esta mesa,
Aonde a ler e a versejar me alheio
De cada novo mal que nos castiga,
De cada novo mote de tristeza,
Tenho, e a ele me prende íntimo enleio,
O pé truncado duma estátua antiga.
(...)
–«Nem tudo morre!» diz-me o pé que avança,
Com voz de quem não mente, clara e forte,
Com voz de quem me anima e me quer bem:
E a versejar me ponho, co’ a esperança
De séculos depois da minha morte,
Um verso meu fazer sonhar alguém! (Castro 1944, X: 153-158)

–, configurando-se, conforme os versos da «Epígrafe» referida («Procuremos somente a Beleza, que a vida / É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa», Castro 1929, V: 137), como fuga ao fluxo destrutivo do Tempo. Eis o que revela também *O Anel de Polícrates*, que, narrando a história de amor entre o jovem escultor Agamedes e Melissa, numa experiência feliz não tão comum na obra do autor (cf. Lopes 1987: 101), a conclui embora decetivamente, já que Melissa acaba por fugir do escultor para o deixar apegado apenas à bela estátua em que a retratara, reivindicando a permanência da beleza artística por sobre a fugacidade da beleza física.

Algo semelhante acontece quanto à solidão contemplativa d’«O Pastor Solitário», que encontra refúgio para o extreme pessimismo de *Interlúnio* na natureza, em registo pastoril, com a sua flauta:

Durmo bem e pouco
Num leito de giestas,
Minha avena toco
De manhã e às sextas.

E ao cair da noite,
Vejo, em noites belas,
Na baía da noite,
Regatas de estrelas.

Ninguém tenha dó
Deste foragido:
Vivendo tão só
Vivo divertido.

Nesta solidão
Tem minh'alma incauta
Por amigo, um cão,
Por noiva, uma flauta.

A viração branda e medrosa
Tocava harpa nos ramos secos:
Então, tomando a minha fruta melodiosa,
Tranquilo, pus-me a conversar com os ecos... (Castro 1927, I: 38-39).

Como nota Cabral (2015: 103), Castro alia aqui o *pathos* romântico à harmonia clássica, consubstanciada na música e na criação poética como «via possível de tranquilidade e de resgate de sentido», aproximando-se do *consolo* de que fala Schopenhauer (1987: 414) quando afirma que «essa é a vida mais feliz, visto que existem muitos outros momentos, que denominaríamos os mais belos da vida, alegrias que designaríamos as mais puras, mas elas roubam-nos ao mundo real e transformam-nos em espectadores desinteressados desse mundo: é o conhecimento puro, puro de todo o querer, a fruição do belo, o verdadeiro prazer artístico». Semelhante relação foi, aliás, sagazmente notada por Nombela y Campos (1927: 12-13), que, acerca da obra do português, afirmava:

Estos sentimientos no son tormentas románticas: son, como las del arte helénico, tempestades rítmicas, pasiones, cuyos arrebatos toman cadencia musical, cuyos gritos suenan a compás, cuyos latidos se corresponden con apacible consonancia, agitaciones del corazón y de la fantasía sobre las cuales ejerce el arte su acción inquietadora.

É, afinal, na defesa da arte, como modo de aproximação da Beleza primigénia e suspensão da tragédia interior, que reside a pretensão de uma Idade de Ouro que nimba, à luz do génio

goethiano, o poeta, procurando escorar o salvífico desejo do clássico a partir de uma condição moderna entendida como limitante.

Assim se vê como as referências clássicas de Castro não se esgotam em decorativismos formalistas e academicistas, mas concordam com o seu pessimismo de fundo decadentista e com as pistas que o seu *neogoethismo* nos lega. Fazem parte, portanto, de uma solução de continuidade que é antes de mais temática, afim do sentimento trágico da vida que Unamuno descortinou em *Constança*, como vimos, e compreensível à luz da dimensão crítica da modernidade estética, radicada no fundo romântico que subjaz ao decadentismo de cosmovisão da mesma, e que ditará a hostilidade estética baudelairiana face à modernidade científico-técnica e sociológico-política de matriz iluminista e burguesa (cf. Pereira 1990: 81-82), conforme veremos em seguida, confirmando essoutro vetor essencial à modernidade de Eugénio de Castro, e que também esteve na base da sua receção hispânica: a relação crítica do poeta com a modernidade civilizacional.

8.2.3. MODERNIDADE CRÍTICA E DECADENTISMO

Vimos no apartado anterior como o classicismo compósito da obra de Eugénio de Castro radica, afinal, na adoção de uma cosmovisão de fundo pessimista, a qual, materializada no tratamento temático que observámos, quer na *Constança* lida à lente unamuniana, quer na dinâmica *neo-goethiana* que dita a dualidade romântico-clássica da obra do português, em busca do refúgio na perenidade da beleza artística, denota a presença, na sua obra, de um sentimento trágico da vida, que é também o resultado da relação crítica do poeta com a modernidade em que se inscreve. Importa agora detalhar o modo como a dita relação crítica se constitui como vetor estruturante dessa mesma modernidade, assumindo-se a literatura como território privilegiado de expressão da crise de confiança na sociedade industrial, que tem nas posturas decadentistas que marcaram o fim-do-século, e de que o poeta se faz assim herdeiro, configuração primacial.

Surge com efeito, à época, toda uma soma de traços que traduz a confrontação decetiva do poeta em face da decadência circundante, no seio do processo de evolução da modernidade sob o signo do desencanto.²⁷⁸ Estes traços fazem-se moda, de tal modo que o

²⁷⁸ Sobre a poética do decadentismo em Portugal, veja-se Seabra Pereira (1995, 1989/90 ou 1975). O autor elenca várias características que denotam tais posturas: o íntimo *horror vacui*; a urgência do novo; o culto da artificialidade à Baudelaire e à Gautier em vistas da edificação de um mundo postíço dirigido à Beleza contra o desencanto do real e do individualismo fragmentado ou da identidade instável; o desengano, o ceticismo e o fatalismo; a apatia e a abulia; a frustração existencial; a angústia do tempo; a tendencial desistência em face da incapacidade cognoscitiva do sujeito ao modo hartmanniano, com o correlato desejo de autoaniquilação e a revivescência do tédio romântico no langor do depauperamento físico e moral, na estesia do fúnebre, do disforme, do repugnante e do grotesco; a imagística da dissolução, da ruína ou da extinção, em cenários declinantes, crepusculares e outonais, marcados amiúde por uma perversão cínica, sádica e satânica, pela depravação e perversidade erótica; o pessimismo schopenhaueriano e o correspondente apelo da libertação estética, revoltosa; a insubmissão como modo de exasperação idealista no seio de uma sociedade utilitarista, de acordo com Léon Bloy; o senso do mistério, coetâneo da doutrina do Incognoscível de Spencer; a correspondente estética do vago e da sugestão, do onirismo e da visão fantasmática à Hofmannsthal ou à Verlaine, com a sedução do indefinido e misterioso; propensões escapistas de pendor cosmopolita ou

termo *decadente* cunhou um estilo literário de época – o decadentismo, entre nós estudado em detalhe por Pereira (1975 e 1995) –, discutido no artigo de Paul Bourget, «Théorie de la Décadence» (*Nouvelle Revue*, 1881) e tendo por referência inicial o célebre verso de Verlaine (1891: 104), «Je suis l'Empire à la fin de la décadence», que coroa esta apologia do declínio.

José Carlos Seabra Pereira (1995: 20) elenca alguns dos elementos próprios desta cosmovisão decadentista que vimos já como permeiam a obra de Castro: fatalismo; ancoragem existencial no tédio; imagística da ruína e da perversão satânica, escorada amiúde na perversidade erótica; pessimismo e apelo da libertação estética; escapismo exotista e maravilhoso; conceção elitista do artístico; estética do vago e da sugestão; artifício do hermafroditismo como apologia do não-natural e excecional. Ora, recordando que Ramón Gómez de la Serna contava, como vimos, o português entre «los más decadentes de los decadentes» (Anderson 1996: 197), detalharemos mais a fundo a presença destes elementos na obra castriana, mas devemos começar por notar, com Pereira (1995: 22-23), a preponderância do decadentismo como elo da cadeia pós-baudelairiana da modernidade estética em conflito com a modernidade científico-sociológica de matriz iluminista, conforme observado por Poggioli, Calinescu, Kenner ou Sontag. Essa preponderância remonta já ao *mal du siècle* romântico, com as suas reconversões naturalistas, até entroncar no decadentismo como movimento artístico-literário que se situa naquele momento em que os estetas «no longer looked upon a decadence as an unmitigated evil but as a source of artistic inspiration resulting in works of a beauty unknown to less corrupt societies» (Swart 1964: 113), ultrapassando assim, como conclui Pereira (1975: 19), a atração puramente temática que realismo e naturalismo sentiram pela representação da degenerescência.

O grande marco desta deriva é Charles Baudelaire, com a sua ética do estetismo vertida no dandismo como atitude existencial, com um performativismo vanguardista que, como vimos, Eugénio de Castro emularia, postulando a independência e a liberdade artísticas contra um mundo materialista, para o qual a arte, «por um refinamento superior de motivos e meios, ascensivamente se distingue da decadência contornante, e desta constitui reformulação poética» (Pereira 1975: 19). É, com efeito, a propósito de Baudelaire que se emprega o vocábulo «*décadence*» em campo literário, no célebre prefácio que lhe dedica, em 1868, Gautier, para a edição definitiva de *Fleurs du Mal*. Desse texto, justamente, extrai Eugénio de Castro (1927, I: 25) uma passagem para ilustrar a sua proposta poética em prefácio à primeira edição de *Oaristos*, salientando a «simpatia que lhe merece esse estilo chamado decadente», remetendo para aquele «*style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les*

milenarista, na evocação de épocas históricas estigmatizadas pela decadência (Bizâncio, Roma, etc.), de elementos exotistas e maravilhosos; uma conceção elitista e aristocrática do artístico, num antimimetismo estetista e novista; regozijo das visões de declínio civilizacional ao modo de Spengler; vício do ornamental e luxuoso gratuitamente inútil; a reversão baudelairiana da relação estética com o mundo natural, na ambígua relação com o espaço urbano, à Baudelaire ou à Verlaine, como espaço vicioso, sedutor e alienante; a defesa da maquilhagem, do postiço e do artificial, do androginismo e hermafroditismo pelo carácter não-natural e de exceção, à Huysmans, de um narcisismo apologético da bizzarria como culto do génio associado por Nordau à insanidade e à degenerescência moral; a sub-rogação da vida à arte. Ainda sobre o decadentismo português vejam-se também os trabalhos de Coelho (1969), Pires (1987 e 1992) e Júdice (1982).

claviers», dando conta da sua afinidade com o decadentismo, quer pela propensão formalista do seu estilo, quer tematicamente, pelo pessimismo em que ancora, como vimos.

É, no entanto, por volta de 1880, que se torna mais frequente e intencional o aparecimento das denominações «*décadence*» e, mais raramente, «*décadentisme*» e «*décadentiste*», associadas a uma nova forma de arte²⁷⁹ que, vítima de juízos sarcásticos e de apologéticas *snob*, levariam ao seu emprego pejorativo e a uma certa incompreensão histórica da dimensão do fenómeno em causa. Na verdade, como observa José Carlos Seabra Pereira (1975: 21), os escritores ditos decadentistas «não entendiam que a sua arte fosse “de decadência”; a decadência era antes atribuída por ela a toda a sua circunstância histórica, contra a qual se insurgia, pretendendo ser, ao invés, e como fruto do labor isolado dos bárbaros, a superação delicadíssima da abjecção circundante». A este respeito evoca o autor palavras de Verlaine (15 de janeiro de 1888: 1), defendendo «une littérature élatante par un temps de *décadence*, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout “à rebours” pour s’insurger contre, reagir par le délicat, l’élévé, le raffiné si l’on veut, de ses tendances, contre les platitudes et les turpitudes littéraires et autres ambiantes», e é nesse mesmo sentido que Eugénio de Castro (1927, I: 25) cita Gautier, no já referido prefácio a *Oaristos*, ao afirmar que a arte decadentista reage a um ambiente decadente, «n’est autre chose que l’art arrivé à ce point de maturité extreme que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent», «des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle».

Interessa-nos, portanto, destacar no decadentismo o seu caráter de mundividência que baseia a relação crítica da modernidade estética com a civilização objeto de crítica. Mais do que espartilhá-lo nos seus traços de escola, importa encontrar nele a sua participação substancial na unidade epocal da modernidade estética, já que manifesta, justamente, a primazia da relação crítica da mesma com a modernidade civilizacional. Importa, portanto, sublinhar que a apologia da beleza artística como resposta a uma visão pessimista da realidade que encontramos em Eugénio de Castro – e que defluía em muitos dos caracteres decadentistas referendados – não é mero tópico literário, e sim o resultado da face crítica dessa modernidade na sua relação com o mundo coevo, interpretado sob a tónica da decadência, vinculada a uma visão negativa do real, conforme observou Nil Santiáñez (2002: 41), do mesmo modo que o decadentismo, para lá da sua configuração como corrente estética, é uma mundividência estruturante do modernismo na sua aceção epocal, na tradição contracultural que o Romantismo lançou, como vimos, na sua relação com a Ilustração.

Cabe retomar aqui, com efeito, a tese da modernidade dupla a que nos reportámos anteriormente, para recordarmos o seu carácter paradoxal, constitutivamente moderno e antimoderno, o qual radica no conflito entre os dois grandes sentidos da mesma, entre a razão burguesa e capitalista e a sua crítica que a associa à síndrome da decadência. Esta relação crítica do poeta moderno com a modernidade civilizacional ancora, recordemo-lo também, na já abordada natureza reflexiva da idade moderna, a qual subjaz, como nota Nil Santiáñez (2002: 73), à aparição da figura do intelectual no contexto da permanente

²⁷⁹ José Carlos Seabra Pereira (1975: 20-21) recorda, a este respeito, os casos de D’Annunzio e do eco que o dandismo de D’Aurevilly e Baudelaire encontra na boémia artística de decadentistas como Huysmans.

reponderação da problemática função das letras e da instituição literária no seio da cultura moderna. O escritor assume protagonismo social, legitimado precisamente por essa reflexividade destacada pelo autor: «La reflexividad de la edad moderna, presente en todas las actividades humanas, impele al escritor a meditar continuamente sobre su papel en la sociedad y en sus estructuras de poder, y a replantearse sus propias opiniones sobre la literatura y el lenguaje.»

Dessa reflexão resulta uma dobrada atenção ao universo temático dessa modernidade urbana, industrial e materialista de que a literatura moderna é, em larga medida, expressão crítica. O autor evoca, nesta linha, palavras de Dickens, em *Hard Times*, que servem de metáfora da alienação do indivíduo num tempo que exila a beleza e a imaginação, no ramerrão rotineiro e exasperante:

by coal-dust paths and many varieties of ugliness (...) the high chimneys had the sky to themselves. Puffing out their poisonous volumes, they would not be long in hiding it; but, for half an hour, some of the many windows were golden, which showed the Coketown people a sun eternally in eclipse, through a medium of smoked glass (Dickens 1874: 145).

Estas palavras, conforme veremos, são muito próximas às que haveríamos de ler a Eugénio de Castro e aos seus mediadores hispânicos, confirmando a relação conflituante da literatura com a nova era. Uma tal relação reclama do poeta, ademais, a capacidade de multiformar o seu discurso literário de modo a estimular uma percepção marcada pela aceleração, pela dispersão e pela rutura, de acordo com a nova vivência da subjetividade e da temporalidade modernas a que já nos referimos.²⁸⁰ De tal modo assim é que Santiáñez (2002: 33-35) associa a simultaneidade de correntes e a plural manifestação do discurso literário que temos verificado a propósito da obra e receção hispânica de Eugénio de Castro a uma reação face a uma sociedade que o tende a excluir do seu imediato raio de interesses, vocacionada antes para os valores positivistas, para a apologia da ciência experimental, do darwinismo e do evolucionismo spenceriano, entendidos, desde esta outra faceta da modernidade, como elementos merecedores de desaprovação, caracteres ilustrados que configuram a modernidade positiva a que a modernidade estética, como contraponto, responde, nessa tradição que Raymond (1952: 41) afirma fazer-se, desde Baudelaire ao surrealismo, «contra a existência social moderna e contra uma concepção positiva do universo».

Com efeito, como afirmava Chávarri (1975: 23).

²⁸⁰ Daí que José-Carlos Mainer (2010b: 63) afirme que «el decadentismo en el arte es una forma de eclecticismo estético, porque consideraba agotadas todas las propuestas formales posibles, y era una ansiosa búsqueda de expresividad a todo trance, porque al artista decadente le agobiaba la magnitud de las impresiones, los temores y las esperanzas que había de transmitir».

El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el ansia de liberación, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo: nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormeciósse la imaginación y huyó la poesía.

Daqui decorre tanto a defesa do intelectual como agente contracultural por parte de Maeztu (1977: 74-77), como vimos, incitando-o a seguir viagem «en sudexpreso», já que só assim poderá ter «recorrido en poco tiempo una distancia que la pobre humanidad no ha logrado salvar tras luengos siglos de penosa marcha», quanto a revolução ultraísta contra o burguês e o filisteu estudada por Barrera López (1999: 26). Daqui decorrem também os insistentes lamentos de Luis Berisso nas cartas enviadas a Castro, observando que «En cuanto a la vida intelectual: aquí no existe. Los que hacen Arte verdadero son muy pocos, y el público, abstraído en aventuras políticas y especulaciones mercantiles, no lee nada. El juego y la política lo absorben todo» (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 115-116):

La vida literaria, como le decía, si no me equivoco, en una de mis anteriores cartas, aquí languidece; no hay estímulos, y los libros buenos y malos que ven la luz, pasan de la imprenta a los estantes de las librerías, donde van a dormir el sueño eterno. Por esto, no hay entusiasmos artísticos, y nadie se atreve a hacer libros, que muy pocos leen. Somos un país esencialmente comercial, y el Arte lo tomamos en dosis homeopáticas. En cuanto a las obras nuevas que salen son –doloroso me es confesarlo- malas, en su mayoría.

¡Lástima que el público sea tan apático para con estas joyas de arte! A Rubén Darío, que es el más conocido de los poetas jóvenes de América, le ha quedado más de la mitad de su edición de *Prosas Profanas* que era de 500 ejemplares. Leopoldo Lugones ha vendido 80 ejemplares de *Las Montañas del Oro*. De Belkiss, que tanto se ha hablado [sic], se han vendido hasta ahora, alrededor de 100 ejemplares.

O modernismo, entendido, tal como temos defendido, na sua dimensão epocal, ampara-se assim no Romantismo como *idade crítica*, para empregarmos os termos de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc-Nancy (1978: 27), como expressão da dimensão autocrítica da modernidade, de que a síndrome da decadência é manifestação constitutiva (cf. Pimentel 2001: 51), na denúncia e fuga em face do utilitarismo e do progresso materialista, da industrialização e massificação da vida pelo capitalismo. Com efeito, como nota Santiáñez (2002: 42), é evidente que a síndrome de decadência acompanha diretamente o desenvolvimento do capitalismo, com a sua burocratização, despersonalização, massificação e alienação da pessoa, conforme sustentado por Weber, Spengler, Simmel ou Ortega y Gasset. A ascensão da burguesia, com o desenvolvimento da economia do mercado e a subordinação da vida ao valor de troca, elementos constitutivos de uma sociedade capitalista, tal como vista por Marx em *O Capital* (1867), encontra assim o seu contrapeso neste movimento crítico de que a literatura moderna se apoderou

determinantemente. Como movimento contracultural, a arte erige desde logo a figura dos seus cultores como seres marginais, de disposição pessimista (cf. Paz 1990: 209), opondo uma resistência que é ainda, como vimos, e paradoxalmente, um modo de afirmação no seio da mesma lógica capitalista que repudiam (cf. Löwy e Sayre 1992: 7-82).

Não por acaso, a propósito da poesia *novista* encabeçada por Eugénio de Castro, afirmava Armando Navarro (1990: 97) em *Os Novos*, entre 1893 e 1894, que o pessimismo característico dos *novos* era gerado por uma «sucessiva bancarrota das ideias das escolas estéticas, filosóficas e políticas, e, como querem alguns, como reacção contra o optimismo do século XVIII». O sentido de decadência do Ocidente, com o seu apocaliptismo, recorrente na sociedade europeia herdeira da tradição judaico-cristã, conforme observou Frank Kermode em *The Sense of an Ending* (1967), radicaliza-se na segunda metade do século XIX e no primeiro terço de Novecentos, dando azo a posicionamentos respondentes a esta mundividência finissecular que ancora justamente na ideia de fim. Essa ideia é tão pregnante que José-Carlos Mainer (2010b: 59) chega mesmo a afirmar que é ela que confere ao *fin-de-siècle* consistência periodológica, pois «fue el primer cambio de siglo que se sintió con el vértigo inherente a tal acontecimiento y en su dintorno hubo premoniciones de catástrofes, añoranzas del pasado e incertidumbres».

Observámos já como a obra de Eugénio de Castro, com a sua vocação disruptiva, o seu pessimismo de fundo, o seu anseio de uma ordem perdida, responde a esta postura crítica. Compreendemos agora que são estes, afinal, os sintomas de um clima generalizado de acabamento que perpassa, ainda segundo Mainer, a obra do Manuel Machado que escrevia, em 1899 e em Paris, que «mi voluntad se ha muerto una noche de luna», o qual recolheria em *Caprichos* (1905) um poema, justamente intitulado «Fin de siglo», que é bem ilustrativo desta mundividência, no qual, referindo-se ao final da centúria das Luzes, recorda a trajetória de Florian, poeta de

un siglo de encajes y rimas,
minuetos, clavicordios...,
galante, enciclopedista,
que pintó las miniaturas
e inventó la guillotina
(Machado 1907: 101).²⁸¹

Certo é que esta relação gerou um desenvolvimento alargado e duradouro de uma relação crítica com a modernidade capitalista, desde o século XIX até ao século XX, que Auerbach

²⁸¹ Como sucedeu entre nós, a pregnância do decadentismo em Espanha, estudada por Mainer (2010b: 23-29), é de tal ordem que mereceu diversas resistências. Destaca o autor a publicação, logo um ano após o título sobre a degenerescência de Max Nordau (1893), de *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria*, onde se fazia a crítica da loucura e degenerescência do escritor moderno, em abordagem positivista, visando em particular «La decadencia de fin de siglo en París» em que inclui os «simbolistas decadentes y delicuescentes» - «wagnerianos que escriben» e que «caen por completo bajo el dominio de la frenopatía» -, os «ipsuistas o egotistas», os «neocristianos», os «impresionistas», os «puntillistas», os «ocultistas», os «magos» e «blasfemos» com ascendência em Baudelaire, bem como o «pesimismo germánico» de Schopenhauer ou Nietzsche e o «Nihilismo ruso».

assinalou (1950: 519-520), e que culminou com a «defesa, fundamentação e exaltação da independência e, depois, da superioridade da arte» (Pimentel 2001: 31), dado central, no entender de Pimentel, na configuração da modernidade, sem o qual dificilmente compreenderíamos algumas das características fulcrais do modernismo, tais como a observância da dimensão institucional da arte, o respeito pelo princípio autónómico das obras, o rupturalismo, o polimorfismo estilístico, a procura de novas técnicas de escrita, o cerebralismo e a consciência da tradição, marcas, todas elas, presentes na obra e na receção hispânica de Eugénio de Castro, conforme temos observado. Recorda o autor (idem: 34) ainda outros caracteres que observámos estarem presentes na obra do português, e que se fundam nesta posição crítica, como sintomas da postulação da alteridade do texto literário e da sua independência em relação à esfera social burguesa, tais como o moderno culto da marginalidade estética, da perseguição da beleza, da autoproblematização, bem como o ceticismo em relação às formas tradicionais, a propensão experimental e formalista, a progressiva atrofia semântica e uma vocação hermética, associadas à busca da surpresa e do estranhamento.²⁸²

Associando esta mundividência decadente à já mencionada crise e crítica do carácter representacional da linguagem, nota Silvestre (2008: 473-474) que esta dimensão crítica da modernidade estética associa-se igualmente a uma posição sobre a linguagem que denota a demarcação das falsas totalidades da tradição realista e das totalidades «verdadeiras», na apologia da desfamiliarização e do estranhamento percetivos que implica a mallarmean recusa das «palavras da tribo», uma experimentação e um esforço renovador que vimos ser acentuado no poeta português, e que nele com efeito os seus leitores hispânicos reconheceram.

Além disso, se este é um dos traços distintivos, como vimos, do modernismo na sua oposição às vanguardas, como movimento reativo face ao devir massificado da sociedade burguesa e do seu fundamento capitalista, contra a loa futurista do mundo moderno industrial, democrático e das massas, como o descreve Silvestre (idem: 473), ainda assim o alicerce decadentista que lhes é comum une-os na coparticipação dos mesmos códigos aristocráticos, na crítica à ordem e às relações burguesas, o que permitia a Calinescu (1987: 5) afirmar que «The apparently contradictory notions of avant-garde and decadence», na sua propensão crítica e disruptiva, «become almost synonymous and, under certain circumstances, can even be used interchangeably», na aceção dialética e projetiva da «decadência», concordando com Poggioli (1964), o qual, como nota Silvestre, rastreia numa série de atitudes e práticas oitocentistas, polemistas e disruptivas, o carácter vanguardista

²⁸² Particularmente pertinentes quanto a este ponto são, entre nós, as observações de Ana Hatherly, a qual recorda que a alteridade do texto literário – afirmada no decadentismo e no simbolismo tantas vezes através de uma propensão hermética, deve ser lida «não só como uma insurgência contra o carácter retórico assumido pela literatura, mas também por se assimilar ao esvaziamento do seu significado ideológico». (Hatherly 1979: 16). Recordando que este é também o tempo de Marx, afirma a autora que «Entre o texto e o leitor efectua-se uma troca de sentidos. Mas o leitor/sociedade acaba por impor um sentido, um senso, um bom senso, um senso comum à classe dominante. O texto transforma-se num investimento cultural, ideológico, por fim até num investimento de capital. A escrita literária é uma forma de produção, a exploração da escrita é uma forma de exploração do trabalho» (idem: 18). Contra tal exploração se impõe esta visão do literário: «A desintegração do discurso perturba esse senso, esse consumado uso. A retórica é o máximo da expressão burguesa, que imprime sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar, mercar, em tudo viver vicariamente» (idem: 19).

que as enforma, pela comum rejeição dos valores e da arte massificada da sociedade burguesa, indexando mesmo toda a fenomenologia vanguardista em torno de quatro categorias fulcrais – niilismo, agonismo, futurismo e decadentismo – que caucionam esta leitura da propensão crítica da modernidade estética como seu vetor estruturante.²⁸³

Podemos concluir, em suma, que o sentimento de decadência, dando conta de uma visão pessimista da evolução histórica, mais do que tópico de um fenómeno de curta duração como uma qualquer «escola» de decadentismo estético, surge como vetor de longa duração estruturante da própria modernidade, manifestando-se não apenas tematicamente, através de figurações da dissidência crítica, sejam elas o tratamento escapista ou o apontamento da corrupção envolvente, mas na própria configuração do carácter contracultural e independente da arte e do artista modernos, exaltados na sua condição heterodoxa e marginal, no seu revolucionarismo constitutivo, na sua linguagem renovadora ao arpejo do discurso convencionalizado pela sociedade sancionada.

*

Ora essa é justamente a leitura que Shaw (1967) associava, em particular, ao modernismo hispânico que foi cenário da receção de Eugénio de Castro, afirmando-o como o produto da intensificação do legado pessimista e crítico do Romantismo, donde a exaltação da arte e da beleza como resultado da urgência de consolo que encontramos no poeta português, numa afinidade de mundividência que ajuda a justificar essa receção.²⁸⁴ O mesmo substrato crítico se desprendia já, com efeito, das palavras de Eduardo L. Chávarri (1980: 92-93), no artigo publicado em 1902 em *Gente Vieja*, afirmando o espírito de rebelião do modernismo contra o industrialismo e contra «el espíritu utilitario de la época», reagindo esteticamente a um mundo dominado pelo «culto del vientre».

Suportando-se de formulações deste tipo, Nil Santiáñez (2002: 96) recusa a circunscrição deste modernismo como atitude crítica ao domínio da estética, identificando nele um concomitante espírito de rebelião sociopolítica, que vê enunciado por Chávarri, e que Bark (1901: 25), por sua vez, entronca nas novas formas expressivas em rutura com todas as regras formais, evocando neste horizonte estudos de Allegra (1981 e 1986) ou Abellán (2000: 23), os quais interpretam o modernismo como reação aos valores utilitaristas da modernidade industrial, científica e urbana. Também entre nós José Carlos Seabra Pereira

²⁸³ Mais recentemente, Senés (2014) releva justamente o lastro apocalíptico da modernidade como fim da História na conceção niilista da vanguarda, onde entroncaria, afinal, a anti-institucionalidade e volatilidade das manifestações vanguardistas.

²⁸⁴ Sobre a abrangência dessa mundividência recorda Pereira (1975: 23) que «O movimento de insatisfação ou rejeição desenvolvia-se, com efeito, em diferentes níveis e por formas plurais. Intensificava-se a crítica do valor da Ciência: paralela ao aparecimento, na Alemanha, do empiriocriticismo de Avenarius, a afirmação dos limites do pensamento científico encontra várias vozes (G. Milhaud, Ernst Mach, etc.), corporizando-se especialmente nas obras de Émile Boutroux: *De la contingence des lois de la nature* (1874) e o curso *De l'idée de loi naturelle* (1892-1893)». Veja-se ainda Swart (1964: 258-259), o qual recorda a transversalidade desta percepção: «religion, morality, social refinement, art and literature were losing their former vigor or brilliancy.» Acerca da expressão decadentista espanhola, veja-se o estudo de Sáez Martínez (2004). Lozano Marco (2000), por seu turno, estudou a cosmovisão pessimista que atravessa a literatura e arte espanholas entre 1898 e 1930.

(1989-1990: 143-156) situou o Simbolismo e o Decadentismo como caso paradigmático do «litígio das modernidades», como vimos, e Pimentel (2001: 47), na mesma linha, observou os traços que, no seio do *novismo* finissecular, respondem eficazmente a este substrato crítico da modernidade estética em dissídio com a modernidade civilizacional, através da efetivação de uma «estética da contraposição» ou da negação, apologética do novo e do belo materializada num experimentalismo estilístico e numa ousadia linguística inédita,²⁸⁵ na defesa do autotelismo e da independência artística em face das esferas morais ou político-sociais vigentes, da sub-rogação da vida à arte, da constituição aristocrática da figura do artista heterodoxo, antiburguês e anticapitalista. Nesse plano, destaca o autor a pregnância deste lastro crítico numa tradição que vai desde a glorificação da arte por Eça de Queirós em prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso ao estetismo de Fialho de Almeida, Sá-Carneiro ou Teixeira Gomes, incluindo neste elenco ilustrativo o «desprezo votado ao vulgo profano por Eugénio de Castro» (Pimentel 2001: 48). A propósito deste último, observara já Feliciano Ramos (1943: 206-207) a relevância de entender a sua adesão ao Simbolismo como expressão de uma reação antipositivista e antimaterialista.

A consolidação de uma estética da contraposição encontra, com efeito, um cenário particularmente fértil no contexto político-social nacional, o qual acentua a sua tónica pessimista da poesia europeia finissecular. No horizonte do *Ultimatum*, da subsequente crise financeira, do agravamento das tensões políticas e sociais concomitantes, e tal como notou Lopes (1987: 12-13), a observação e recusa de uma realidade decadente, configurando-se a partir de posturas distintas, dos historicismos, neogarrettismos ou saudosismos – que potenciam as «margens irracionistas do primeiro Romantismo» (idem: 12) – aos esteticistas-decadentistas que «fazem da desesperança contemplativa e formalista fin-de-siècle a sua própria razão humana ou nacional de ser» (idem: 13), recobrem uma mesma matriz crítica de fundo.

Assim se articula o conceito de decadência como sintoma desse vetor crítico da modernidade que se agrava em particular no contexto ibérico, como observou já Serrão (1983: 11-21), a partir da perceção da sua marginalidade no contexto internacional, do que conclui enfaticamente Pimentel que, «à força de tão repetida, a decadência tornou-se no protagonista por excelência da nossa história, o que de algum modo a reabilita» (Pimentel 2001: 39), servindo de referente comum a manifestações de sentido contrário:

Para uns, os cosmopolitas ou estrangeirados, a culpa é do isolamento a que nos fomos remetendo; a outros, os castiços ou nacionalistas, a culpa proviria antes da intolerável cumplicidade ou dos intoleráveis complexos revelados por alguns dos nossos mais brilhantes espíritos em relação aos grandes modelos de além-Prinéus.²⁸⁶

²⁸⁵ Este aspeto tem sido salientado por Guimarães (1969, 1972, 1982, 1990 e 1994).

²⁸⁶ A propósito do modo como esta tensão perpassa a cultura e literatura portuguesa, Pimentel evoca o estudo de Coelho (1983), e acerca da concomitância de uma abertura a modelos estrangeiros – muito em particular franceses, mas também alemães ou ingleses – e de uma resistência nacionalista, recorda os contributos de França (1993) e de Machado (1986 e 1984).

Vimos já como Eugénio de Castro é caso paradigmático dessa matriz crítica e do polimorfismo estético com que a mesma se projeta e vimos também como interessou igualmente hispânicos *cosmopolitas* e *casticistas*. Ora essa matriz crítica ficou justamente, no contexto nacional, de acordo com a leitura de Pimentel, particularmente arreigada a um lastro pessimista que acentua os traços decadentistas e cerceia posições mais construtivas. Na sua situação crítica, e no contexto de empobrecimento da sua força imperial e da sua condição periférica no quadro europeu, Portugal

viu-se algo bloqueado por uma obsessão com um passado esvaziado da sua grandeza, como se impedisse a continuidade e originalidade do esforço. Portugal apareceu sucessivas vezes agarrado à grandeza de um tempo histórico modelar, atolado numa espécie de interregno, onde o desespero e a descrença quase sempre sobrelevaram o imperativo de constante renovação. (ibidem)

Essa propensão decadentista bebe diretamente na face insistentemente nostálgica do nosso Romantismo, cunhada em torno de um retorno ou restauração de um Portugal *essencial*, perfil que se articula, segundo o autor, com a experiência espanhola, tal como descrita por Octavio Paz (1991: 165), quando afirma que, «embora os espanhóis também tenham tido uma atitude crítica ante a sua história, o objecto implícito ou explícito dessa crítica foi sempre a regeneração ou restauração: o regresso a uma Espanha essencial, substancial ou original». Uma tal afinidade ajudará a justificar a permeabilidade entre ambos os sistemas, favorecendo a receção hispânica de Castro, a qual foi aliás, como vimos, ideologicamente instrumentalizada no contexto da situação periférica e pós-imperial de Espanha, afim de uma retórica de forte tonalidade castelhanocêntrica.

É assim que o autor enquadra o predomínio epocal do decadentismo como traço definidor da época, coartando uma potencial projeção simbolista, superadora da face degenerativa da modernidade crítica,²⁸⁷ donde advém certa resistência à experimentação linguística, mitigando um tanto a experiência da arte como esfera autotélica superadora da circunstancialidade, reconhecendo ainda assim que os nossos escritores «não deixavam de ter a percepção de que as relações entre a vida e a arte já não eram o que tinham sido»

²⁸⁷ É neste horizonte que José Carlos Seabra Pereira (1995: 21) realça que, na literatura finissecular, o Decadentismo detém um predomínio quantitativo, ao passo que o Simbolismo vai surgindo superadoramente em textos descontínuos de Pessanha, Roberto de Mesquita, Alberto Osório de Castro, João Lúcio, Eugénio de Castro ou Carlos de Mesquita. Em conformidade com o que temos dito, o autor sintetiza: «Compreende-se que assim fosse, pois o Decadentismo revelava-se mais propenso a viçar nas limitadas condições culturais e na deprimente ou agónica conjuntura sócio-económica e político-ideológico do Portugal finissecular, ao mesmo tempo que se revelava menos exigente quanto à fundamentação estética e quanto à subtileza dos dons criativos, defluindo mais facilmente da reelaboração duma lírica de sub-romantismo sentimental e expressivista ou da ambígua osmose de pretensões naturalistas com uma perspectiva esteticista da degeneração superior.» Em sentido semelhante se expressa Pimentel (2001: 47): «O evangelho das correspondências nas suas mais fundas ambições, a correlação da estética com a metafísica, a síntese do lance gnóstico com a purificação da linguagem, a exigência de reinvenção da linguagem – elementos fulcrais do sistema e da mundividência simbolistas – não prosperam, entre nós, completa, coerente e sistematicamente: aparecem de modo esparso, claramente inseridos, valha embora o desejo de o dominar ou depurar, no contexto da efectiva e indiscreta matriz decadentista.»

(Pimentel 2001: 51), destacando justamente o experimentalismo de Castro como caso excepcional, «indiscutível pioneiro da modernidade estética e artífice de exceção», que foi dando – dada a já abordada natureza multimoda e disruptiva da sua produção – mostras de «versatilidade e de mestria estilístico-formal», embora participando das mesmas circunstâncias em que, na confluência de egotismo, pessimismo e cosmopolitismo, se afirma «a nossa avassaladora dependência do universo decadentista – um universo opressivo e desesperado, perplexo e fatalista, mais propício a prosperar ao rés da sensibilidade do que a erguer-se aos cumes da superior demanda cognoscitiva» (idem: 46).

Assim, compreende-se melhor a pregnância da dimensão crítica que a pervivência deste decadentismo comporta, não se reduzindo a pontuais atitudes de escola, constituindo-se antes como vetor estruturante, traduzido num agonismo temático e num dissídio esteticista, sublinhados por Pereira (1995: 22) na revivescência da representação do artista sob o signo do malditismo romântico, conforme observa em obras como *Gouaches* (1892) de João Barreira, *Só* (1892) de António Nobre, *Agonias* (1900) de António de Cardielos, *A Mulher de Luto* (1902) de Gomes Leal e, claro está, *Interlúcio* (1894) de Eugénio de Castro, onde Pimpão (1946: 11) justamente sublinhava uma propensão niilista. Esta «hipertrofia do sentido da decadência» (Reis 2010: 104) é de tal ordem pregnante que une a experiência finissecular – que erige por exemplo em António Feijó uma *Canção da Decadência*, em 1894 – à sua matriz romântica claramente plasmada nos «Vencidos da Vida»,²⁸⁸ mas une-a também às gerações subsequentes, no mesmo contínuo da modernidade, através de um pendor esteticista, da afirmação aristocratizante, independentista e elitista da poesia.

A dita continuidade assinala-se, como nota Lopes (1987: 476), através, por exemplo, da «Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência» que Luís de Montalvor (outubro-novembro-dezembro de 1916: 7-12) publica no primeiro número da revista *Centauro*, remetendo para a literatura finissecular que engloba sob o epíteto «simbolista» e afirmando que «A flor da arte decadente do século passado foi o simbolismo». Assinala-se igualmente, segundo o autor, no reconhecimento, por parte de Bernardo Soares n’*O Livro do Desassossego*, de que é filho do século da decadência, ou na recrudescência paúlca de certo Pessoa e, sobretudo, de Sá-Carneiro, de uma sedução pelo mistério que Lopes (idem: 491) associa a um ensejo de transcendência «do senso comum ou da razão científica», ou ainda na defesa do autotelismo e da independência da esfera artística, a contrapelo das demais esferas sociais ou morais, por parte de Pessoa (1986: 434), afirmando que

O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra coisa que ao que escreve, pinta ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fora de si. Por isso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem imoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como imoral (...) Todo o artista que dá à sua arte um fim extra-artístico é um infame,

²⁸⁸ Machado (1986: 158) descreve a persistência do nosso «romantismo», a partir em particular da geração de 70 até à atualidade, associando justamente uma tal longevidade à centralidade do sentido de decadência como seu elemento definidor de longa duração, associado a uma prevalência de uma ideologia nacionalista: «cette sorte de conditionnement que nous essayons de définir s’enracine dans une idéologie nationaliste.»

ecoando o aristocratismo e elitismo decadentista-simbolista:

A Arte Moderna é Aristocrática (...) Que essa Arte não é feita para o povo? Naturalmente que o não é – nem ela nem nenhuma arte verdadeira. Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os escóis, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar. A nossa arte é supremamente aristocrática, ainda porque uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização européia, em que a democracia avança a tal ponto que, para de qualquer maneira reagir, nos incumbe, a nós artistas, pormos entre a elite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor – a barreira do requinte emotivo e da ideação transcendental, da sensação apurada até à sutileza [...]... É pela arte que, supremamente, essa aristocratização pode ser feita (idem: 435).

E assinala-se também, nessa tensão em relação ao mundo decadente, a propensão abjeccionista que une o decadentismo – com a sua libertação pulsional vertida na expressão textual do subliminar, do interdito ou do repulsivo que nele observa Pereira (1995: 65) – ao surrealismo.

8.2.3.1. A MODERNIDADE CRÍTICA DE EUGÉNIO DE CASTRO

Neste horizonte, e a par das já vistas manifestações de adesão a um princípio disruptivo no domínio estético, seguindo o fluxo progressista e internacionalista da modernidade, encontramos em Eugénio de Castro uma assumida postura crítica em relação essa mesma modernidade, na sua configuração civilizacional, postura essa que ditaria o seu fundo pessimista, de teor decadentista, e permearia a sua receção hispânica, já que os seus leitores e tradutores lhe eram igualmente sensíveis.

É uma tal posição que justifica, com efeito, aquela «natureza aristocrática» que nele encontrava Carmen de Burgos (1921: 43), e que o português assumidamente postula quando afirma escrever uma «silva esotérica para os raros apenas» (1927, I: 93), bem como ao fazer a crítica das

sirenes dos automóveis, que dirigem infernalmente as suas maldições de bruxas roucas, esses guinchos que se metem pelos ouvidos como arames incandescentes, essas ronqueiras de bêbedo com catarro, o hino augusto que entoam vitoriosamente as cidades modernas para honrar o Progresso (Castro 1926: 82).

Assim, se por um lado, no prefácio a *Oaristos* (Castro 1927, I: 19-25) víamos já o poeta a empregar, em pose vanguardista, referentes civilizacionais modernos em tom apologético, fazendo o elogio do «vertiginoso correr do expresso da ORIGINALIDADE», recusando a

«lentidão da viagem do moroso misto» e a «expectativa asfíxiante de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE», preferindo o «descarrilamento» noutra estação da «posteridade», em *Cartas de Torna-Viagem* sancionará «esta prosaica era de mil novecentos e vinte e quatro, mais interessada nos desafios de *football* e nos progressos da aviação que nas expansões poéticas» (Castro 1926: 82). É a mesma ambiguidade que encontramos, por exemplo nas palavras de Darío, em texto de *Poesías y prosas raras*: «Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte» (Gullón 1983: 55). Mas importa sobretudo destacar como aquelas revelam o modo como a voz do português se erige em resposta ao desencanto com «los crasos mastodontes del comercio, la honorable dinastía de la lezna, los impertinentes gabanes del Caballero de industria», para usarmos palavras de Lugones (1987: XIX) na sua introdução a *Belkiss*.

O mesmo horizonte têm também as palavras de Juan González Olmedilla (1913: 4), no «Prólogo del Traductor» à sua versão de *El Rey Galaor*, afirmando que «me he decidido a dar al público esta humilde traducción española en estos tristes tiempos», ao passo que Luis Berisso (1897: XXVI) recordara já a «burguesía escandalizada» pela obra de Eugénio de Castro, afirmando-o pertencente ao «lote reservado a los aristos del arte» (idem: XXVII). No mesmo sentido, e tornando a Espanha, Andrés González-Blanco (1928: 67) destacaria a «doctrine anti-bourgeoise» do português, doutrina essa que, justamente, o inscrevera entre «los raros» de Darío (1896a: 238), ao referir-se-lhe como um daqueles «Artistas a quienes distinguen principalmente la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo». Não por acaso o nicaraguense, no comentário crítico que escreve a propósito da tradução de *Belkiss* por Luis Berisso, elogia a *música* de Eugénio de Castro na medida em que se impõe «sobre la banalidad epidémica, sobre la triste y seca vida civil de esta edad abominable (...) en fuga de esta cárcel horrible de lo contemporáneo vulgar y contrahecho» (Darío 1 de janeiro de 1898: 103).

Não surpreende, portanto, que, como vimos, assim como as obras de Eugénio de Castro mereceram elogios pela sua modernidade inovadora e a sua figura pela capacidade de singrar nos meios internacionais, servissem outrossim, e afinal não tão paradoxalmente, uma receção em sentido contrário, mediante uma apologia do que os seus leitores e tradutores hispânicos consideram ser o seu classicismo ou portuguesismo. Observámos já o modo como Darío tece, no mesmo texto crítico, partindo da obra do português, uma defesa do antigo:

Acababa de leer *Belkiss* en la amorosa versión de Berisso. Mi ave amiga me habló con una voz de siglos. «Bien haya, digo sobre mi hombro, bien haya el Arte moderno que vuelve a buscar su fuente sacra a lo antiguo». ¡Lo antiguo! ¿es acaso otro vuestro campo, como no sea la Eternidad, en donde la única y pura Belleza resplandece sobre las épocas como la estrella matinal sobre las nubes que pasan? Bien hayan los artistas nuevos, mineros de lo antiguo (ibidem).

E compreendemos agora melhor como esse elogio serve o pretexto, na verdade, e em contraponto, de denunciar a inadequação do poeta em face da modernidade:

¿Qué el inmenso rebaño no os comprende? Ese es principalmente vuestro galardón, ¡oh artistas modernos! Volvéis a lo antiguo, en fuga de esta cárcel horrible de lo contemporáneo vulgar y contrahecho (...); volvéis a lo antiguo, para encontrar en la primavera de la vida, en la cuna de las civilizaciones pasadas, en el orto de las razas, gracia pristina y fuerza original (ibidem).

Do mesmo modo, ao seu «ingenio lusitano», ao «aroma antiguo de su poema», à «transparencia del genio griego» misturada com a «sutileza del arte moderno», se referiu Samuel López (Álvarez e Sáez Delgado 2006: 375), como vimos, e Buendía (1920: 76) caracterizava o português, na mesma linha, como um «poeta enardecido de paganismo clásico». E vimos igualmente o modo como o próprio Eugénio de Castro caucionaria uma tal leitura, recusando ser apelidado de «modernista» em *Un español en Portugal* de González-Ruano (1928: 67), afirmando a necessidade de tornar às normas clássicas.

Constatámos também, por fim, o modo como uma tal propensão classicista, associada ao seu neo-goethismo, responde à cosmovisão pessimista que perpassa a sua obra, articulando-a, por conseguinte, com o decadentismo de fundo da moderna literatura na sua relação crítica com a modernidade industrial, científica e burguesa. Ora tudo isto concorda notavelmente com a sua apologia crítica do artístico como campo marginal, a qual levou mesmo Hernâni Cidade (1938: 326) a afirmar, neste sentido, que «talvez nenhum outro Poeta português exemplificasse melhor um lirismo tão liberto de qualquer servidão, social, política ou religiosa». Uma tal apologia revela o modo como o autor de *Oaristos* comunga do dissídio da modernidade estética em face da modernidade civilizacional que temos assinalado como vetor estruturante daquela, e que bebe diretamente do seu paradoxo constitutivo, entre uma propensão progressista, associada à razão ilustrada, e uma outra de sentido oposto e de fôlego romântico, dependente do que no humano transcende essa razão. Esta paradoxalidade, e o modo como nela se alicerça o dissídio estético castriano, surge cabalmente ilustrada quando afirma:

Não sou inimigo do progresso, e até me utilizo, com voluptuosa gratidão, de algumas das suas engenhosas descobertas, como são, por exemplo, o telefone e os expressos de luxo, o aquecimento central e os frigoríficos (...). Todavia, se o meu discreto e moderado sibaritismo se deleita com muitas das prodigiosas e, por vezes, amáveis conquistas do progresso, a verdade é que o meu sentimento, por seu lado, não perdoa ao mesmo progresso a insensibilidade e a fúria jacobina com que ele vai implacavelmente sacrificando à fria intolerância do seu utilitarismo e os minguados restos dum passado, que desconheceu os aeroportos e as campainhas eléctricas, a morfina e o foot-ball, mas em que a vida e a natureza, as cidades e as paisagens, os homens e os costumes eram mais interessantes e pitorescos do que são hoje, porque tinham o que a civilização impiedosamente lhes tirou – o seu carácter, a sua individualidade, a sua inconfundível fisionomia (Castro 1926: 153-4).

O autor associa assim o progresso à expressão civilizacional de pendor urbano e massificante, o qual, no seu horizonte utilitarista e materialista, se revela desumanizante, signo de alienação que perturba a sua moderna consciência subjetivista.

O pendor romântico associado à defesa da natureza e do passadismo como força contrária a esse progresso é aqui igualmente evidente, assim como o ímpeto escapista que se lhe associa: «A civilização (...), uniformizando e descaracterizando tudo, pessoas e coisas, (...) tornou a vida mais cómoda e justa sob certos pontos de vista, mas tornou-a também mais insípida», de tal modo que o «globo terrestre» surge «sacrilegamente devassado e corrompido nos seus recantos mais conservadores e exóticos», do que conclui, num curioso apontamento da incipiência, afinal, da modernidade portuguesa, que «isto explica o frenesi de alguns homens, que, mortalmente aborrecidos com a monotonia a que a civilização reduziu o nosso globo, dele se afastam em máquinas volantes, ou nele procuram comunicar com outros planetas, onde, se há vida, a vida há-de ser provavelmente mais variada e mais interessante» (idem: 154-155).

A arte converte-se, nesta ótica, em instrumento soteriológico desse «frenesim» em busca do «exótico», associada, como vimos, ao forjamento da beleza, contra a retórica decetiva em face da fealdade coeva, urbana e utilitarista, contraposta a uma beleza primigénia que associa àquela natureza:

[a civilização] profana os mais belos panoramas naturais, desfeando-os com medonhos viadutos de cimento armado, e arrasando as suas florestas, para fazer lenha; é ela que quebra a paz e a ingenuidade das aldeias e que afugenta os rouxinóis com o silvo desmoralizador das locomotivas; é ela que suja o azul do céu, com o fumo negro das fábricas; é ela que perverte as boas padeiras rurais, ensinando-as a misturar gesso na farinha com que amassam o pão (...); é ela que transforma os lindos açudes silvestres em feias barragens para a produção da energia eléctrica; é ela também que substitui as malhadas nas eiras, com as sua bucólicas filas de malhadoras, brandindo ritmicamente os manguais, com os seus descantes e as suas danças, com os seus derriços e as suas merendas, que substitui tudo isso pela ronqueira fumarenta duma debulhadora mecânica (idem: 155-6).

Trata-se de uma leitura crítica da modernidade civilizacional que serve bem o pretexto de reforçar o modernismo do poeta, assente nessa sua precursora e determinante defesa de uma ética estetista, configurada em conformidade com os princípios antiburgueses e aristocráticos, de recrudescência horaciana, que nele observámos. O poeta faz assim a apologia de um aristocracismo assente no seu «honrado» labor artístico (Castro 1927, I: 19) concebido «longe dos bárbaros» contra os que impõe o seu «nobre e altivo desdém de nefelibata» (idem: 94), numa obra feita a contrapelo do desinteresse ou da «dicacidade» pública. Castro inscreve-se assim no âmbito dos recessos românticos do modernismo como reação à nova ordem burguesa, e a isso mesmo seriam, como vimos, sensíveis os seus

congêneres hispânicos, copartícipes dessa defesa da marginalidade do artista que participa da vocação contracultural que subjaz à experiência da modernidade estética como contraponto da modernidade positivista objeto de crítica, não sem a ambígua sedução pela sua propensão progressista que também assinalámos, a qual garantia, aliás, as condições materiais, através de uma paulatina profissionalização do escritor, para a defesa de uma rebelde *arte pela arte*, como notou Bourdieu (1996), e como para o caso particular das letras hispânicas estudou Mainer (2010b: 165-201).

Cabe recordar, neste ponto, a nota de Pío Baroja (1999) acerca do *snobismo* como marca definidora da moderna estética, bem como o culto da marginalidade boémia e dândi nas letras espanholas, analisado por Esteban e Zahareas (1998) e Phillips (1999) e enfatizado por Mainer (2010b: 106-112), segundo o qual «ser un desequilibrado, un enfermo o un ser raro y exquisito cumplía la misma función diferenciadora de la condición del artista» (idem: 106). Aqui assentam tanto as pretensões de fidalguia que o autor destaca, sob égide de Darío e Valle-Inclán, que levariam González - Ruano a envaidecer-se das suas origens aristocráticas, convertendo-se, como entre nós Castro, no «protótipo de dandy castizo com ramalazos de bohemio» (idem: 109), quanto o culto da distinção social exemplarmente patenteado por Lasso de la Vega.²⁸⁹

Ora se Castro fez essa defesa da *raridade* do artista, Luis Berisso, em carta que lhe envia em setembro de 1896, destacaria um tal posicionamento: «La escuela simbolista, de la cual es usted uno de sus más altos representantes, tiene aquí muchos contrarios. Un pequeño grupo, que lo forman Darío, Leopoldo Díaz, Lugones, Ricardo Jaimes Freyre y dos o tres más, tiene que luchar contra la indiferencia glacial que ahoga ideas y quiebra alas» (Álvarez y Sáez Delgado 2006: 113). Depois, em dezembro desse mesmo ano, reiteraria: «En cuanto a la vida intelectual: aquí no existe. Los que hacen Arte son muy pocos, y el público, abstraído en aventuras políticas y especulaciones mercantiles, no lee nada. El juego y la política lo absorben todo» (idem: 115).

Recordemos como, em *Cantos de vida y esperanza* (1905), Darío (1967: 20) notaria, predicando um «intenso amor a lo absoluto de la belleza» que «Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy por una razonada indiferencia». Ao aristocratismo postulado pelo português seria sensível, igualmente, Pedro Emilio Coll (Castro 1899: 221), que nas páginas do *Mercure de France*, a propósito de *Belkiss*, afirmaria que «esa obra literaria va a ser conocida en todo el continente por aquellos que merecen tal iniciación», ao passo que Carmen de Burgos (1921: 43) veria no português o «heredero de una familia en la que se ha ido operando una selección y formándose un nivel de cultura y de honorabilidad superiores. La infancia del poeta transcurre, pues, entre una familia aristocrática, culta, severa; en una ciudad aristocrática, culta y severa», concluído que «De su naturaleza aristocrática nace el culto a la forma, que necesariamente se ha de aliar a la sensibilidad.»

²⁸⁹ O autor, que esteve em Coimbra em 1938 a homenagear Castro, como vimos, tendo transitado do *modernismo* para o *ultraísmo*, a partir de 1939, quando residiu em França e Itália, inventou uma bibliografia fictícia e publicou livros de poesia que apresentou como escritos noutras etapas da sua vida, reinventando-se biograficamente sob o imaginário título de Marqués de Villanova, revelando assim o peso simbólico à época atribuído a uma tal distinção social.

O aristocratismo que assim permeia a recepção hispânica de Castro, respondendo à necessidade de justificar a própria existência da poesia no contexto da modernidade industrial e capitalista, fundamentando a rebeldia da arte na sua propensão contramoderna, isto é, na sua dimensão crítica, implica por conseguinte uma atitude disruptiva que tem amiúde como contraponto um conservadorismo social e político, como vimos, na cisão autonómica do campo artístico que Bürger assacou a este período, funcionando como a outra face de uma mesma atitude, afinal, reacionária em face do progressismo burguês vigente. A um tal aristocratismo se associa, por outro lado, o princípio vanguardista do polemismo, esse «protesto vibrante que o *Oaristos* representa na literatura portuguesa do tempo, e da originalidade e independência que o Autor constantemente reivindica», nas palavras de Martins (1948: 235), assumindo afinal a mesma percepção que faria Calinescu (1987) associar Decadência e Vanguarda, ao observar como esse espírito polemista acusa a «mediocridade, a trivialidade, o lugar-comum, a que o naturalismo unilateralizante e o positivismo sáfaro, que lhe estavam na base, pretendiam condenar a inteligência», através da defesa dos «valores do espírito, que o cientismo conculcara», «contra o materialismo».

Não por acaso, Ángel Guerra (fevereiro de 1904: 136) sublinharia o escândalo promovido por Castro, «imperante nos tempos da decadência» – «¡Qué escándalo! Esta literatura moderna es indecente (...). Así los moralistas gritan contra el escándalo, y los estéticos asustadizos pregonan el triunfo efímero de esta belleza, imperante en los tiempos de decadencia» –, ao passo que Andrés González-Blanco (1928: 67) sublinhava o seu desejo de *épater le bourgeois*: «C'est alors que s'établissait la base de la doctrine anti-bourgeoise; le philistin était l'être exécrable; épater le bourgeois et conspuer le philistin était le mot d'ordre de la jeune littérature.» Vimos também já a dimensão intervencionista e polemista das revistas coimbrãs que prepararam a irrupção, entre nós, do chamado Simbolismo, a qual foi estudada por Morão (2011: 281-290). Em Espanha, ainda antes de Guillermo de Torre (1965) observar o modo como a mais relevante materialização do espírito vanguardista do *ultraísmo* radicava nos seus vários manifestos polemistas, Manuel Machado (1913: 105-106) explicava a urgência de um tal polemismo:

la lucha se imponía. La lucha trae siempre los excesos consigo. De los atentados a la retórica, a la prosodia, al academismo neoclásico, que estaban en el programa, se pasó a los atentados contra el crédito literario y la obra personal de los señores del margen. Fue también preciso exagerar determinadas tendencias para romper el hielo de la indiferencia general; irritar con algún desentono los oídos reacios y adoptar ciertas poses para llamar la atención.

Não perdendo de vista, naturalmente, que as práticas polemistas foram ainda uma forma, afinal propriamente moderna, de granjear capital simbólico no mercado dos valores artísticos, seguindo a pista de Bourdieu, e como vimos anteriormente, importa destacar agora que é também aqui que entronca a já abordada demanda disruptiva do poeta português, a sua exploração do estranhamento e da multidiversidade da linguagem poética contra as convencionais *palavras da tribo*, o que confere todo um novo valor à «função

ornamental da metáfora» que Lopes (1987: 96) nele acusava, que responde, assim, e afinal, a uma recusa da transparência e fluidez discursiva própria do discurso convencionalizado e à configuração especializada, autotélica, oficial, do poema, que encontra nesse pendor estranho, diferencial e disruptivo força afirmativa como instrumento de um campo particular da experiência humana, à margem da modernidade de que se pretende orgulhosamente liberta, confirmando aquela «convicção resgatadora da superior valia e da perenidade da beleza artística» (Pereira 1990: 79) que nele identificámos no apartado anterior como derradeiro valor salvífico da experiência da precibilidade e da tragédia da condição humana.

Assim, a propensão ornamental da poesia castriana, na conclusão de Pereira (idem: 73), «não merece o jugo da leitura redutora que a tem apelidado de lúdico e novo-rico exercício de excentricidades», na medida em que a dita excentricidade não constitui uma mera marca superficial de escolaridade poética, e sim o sintoma de um profundo lastro crítico que o autor associa à moderna visão do poeta como génio marginal e à representação literária da «descentrada subjectividade humana na situação finissecular» (idem: 74). Essa situação é observada com tónica pessimista, numa cosmovisão transversal à obra de Castro, como vimos, a que diversos elementos dão corpo, confirmando essa propensão crítica de fundo decadentista que atravessa a sua produção. Esta traduz-se numa imagética engendradora de um fausto que na verdade configura «um mundo de engano» (Pereira 1975: 35), a que responde um ensejo de artificialidade materializado num «ar lento d'estufa», de perfumes raros «dum sensualismo intenso», uma «ornamentação requintada e supina» cheia de excentricidade colorista (idem: 148), em busca de um refúgio estésico para um mundo decadente, conforme observámos a propósito do seu neogoethismo.

Tendo máximo corolário em *Interlúnio*, esse «sombrio herbário de flores aziagas», conforme palavras do autor em preâmbulo à segunda edição, onde Cabral justamente (2015: 96-105) encontra o senso do *mal de vivre* decadentista, a cosmovisão pessimista de Castro é na verdade uma constante,²⁹⁰ sob o signo do fatalismo anunciado em «Presságios»:

²⁹⁰ Pereira (1975: 485 e ss.) destaca a ascendência baudelairiana na ótica pessimista de Eugénio de Castro. Do pessimismo baudelairiano são exemplos paradigmáticos «L'Albatros» e «Le Cygne» de *Les Fleurs du Mal*, que ecoam naquele «Superbia» castriano, onde se fala de um sujeito «Exilado, Senhor! n'este Val' de Amargura, / N'este áspero desterro». Cabe destacar, porém, em particular esse culto do presságio funesto em «Bénédiction», plasmado no «Presságios» castriano, bem como em «Podridão», que glosa o tema de «Charogne». Destaque merece ainda a apologia da virgindade e da esterilidade femininas em Castro, em «A uma Mãe» ou no «Epílogo» de *Horas* («Peço a Deus Poderoso que nos não dê filhos»), que ecoa as «Pièces condamnées tirées» de *Fleurs du Mal*, «Femmes damnées» e «Delphine et Hippolyte», onde se lê «L'âpre stérilité de votre jouissance / Altère votre soif et roidit votre peau». Afirma Pereira, perante tal recorrência, que há em Castro «todo um pessimismo à Baudelaire, que será constante na sua obra», embora atenuado nas últimas obras, a partir de *Cravos de Papel*. Comprovando uma tal ascendência, recorda o autor as várias referências mais ou menos explícitas que encontramos na obra do português ao poeta francês, tais como a alusão ao estilo *decadente* descrito no já referido prefácio de Gautier, na introdução a *Oaristos*, bem como a menção explícita no mesmo livro: «Visitar-te, meu grande Baudelaire / teu sugestivo olhar, o teu olhar sugere / belas viagens por inesperadas terras». Cabe destacar ainda o facto de Castro ter escrito para *A Ilustração Portuguesa* um conjunto de «Poemetos em prosa», em 1887, como vimos, que ecoam os *Petits Poèmes* de Baudelaire, tendo incluindo outros poemas em prosa em *Horas* («Um Cacto no Pólo») e *Silva* («As Fiandeiras»). Pereira destaca ainda o artigo «Duas estátuas» que publica em *Novidades*, em 22 de setembro de 1892, no qual, a respeito do projeto de erigir uma estátua ao francês, faz a apologia da singularidade da arte. Destaca igualmente o artigo «A Poesia Moderna», publicado no *Jornal do Comércio* a 12 de junho de 1892, onde,

Quando eu nasci, tocava a fogo
Na minha freguesia,
E um meu vizinho, que perdera ao jogo,
Golpeava as veias, quando eu nascia. (Castro 1928, II: 13) –

Pereira observa essa tônica na ambiência noturna e espectral promovida pela ladainha funérea de «Pelas Landes, à Noite», em *Horas* –

Pelas landes e pelas dunas
Andam os magros como pregos,
Os lobos magros como pregos,
Pelas landes e pelas dunas.

Olhos de fósforo, esfaimados,
Numa pavorosa alcateia,
Andam, andam buscando ceia,
Olhos de fósforo, esfaimados.

Nas landes grandes, junto às dunas,
Um menino perdido anda,
Anda perdido, a chorar anda,
Nas landes, junto às brunas dunas.

Senhor Deus de Misericórdia,
Protegei o róseo menino,
Protegei o róseo menino,
Senhor Deus de Misericórdia.

Porque nas landes e nas dunas
Andam os magros como pregos,
Os lobos magros como pregos,
Nas grandes landes e nas dunas (Castro 1927, I: 127-128)

– bem como em *Silva*, onde à desesperança de «Superbia» –

Exilado, Senhor! n'este Val'de Amargura,
N'este áspero desterro,

reiterando o seu ímpeto renovador, o português afirma que «A velha Poética venerada pelos bardos, nossos avós, começa (finalmente!) a ter um valor meramente arqueológico. Todos, em chusma – poetas impacientes e poetas consagrados – correm a abraçar o novo Evangelho e venerar os quatro grandes Evangelistas, Edgar Poe, Charles Baudelaire, Wagner e Villiers de l'Isle-Adam.» Já em 1895, em *Sagramor*, faz o português, nas palavras de Pereira, «a reconstituição alegórica do alegórico “Voyage” baudelairiano», que efetivamente cita em epígrafe ao Terceiro «Acto» que tem como cenário culminante a mesma ilha de Lesbos cantada por Baudelaire em «Les Épayes» (1866) das *Pièces condamnées tirées des Fleurs du Mal*.

Triste, vejo passar, na noite fria e escura,
Das minhas ilusões o dramático enterro. (Castro 1927, I: 166)

– se une a cisão do sujeito marcado pela tristeza de «Baile de Máscaras»:

Meu semblante é alegre
Como uma ceia de rapazes;
Meus olhos saltam de contentes
Quando vêem olhos amigos:
E, até para os indiferentes,
A minha boca é cheia de risos...
Mas a minha alma é triste
Como a filha dum condenado à morte.

Sou como uma criada alegre e sadia,
Levando a passear, num carrinho de mão,
Uma criança paralítica... (idem: 158).

Caso paradigmático desta tônica pessimista é o drama de *Sagramor* em torno da inutilidade do desejo e da viagem por ele suscitada,²⁹¹ através das fáusticas desventuras do protagonista, cuja epígrafe ao Canto Terceiro, citando Baudelaire, anuncia:

Nous avons vu des astres
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévues désastres,
Nous sommes souvent ennuyés, comme ici. (Castro 1929, III: 151)

Nele, Sagramor, animado pela aparição de uma belíssima rainha que lhe promete bonanças e riquezas várias, aspirando à sempre postergada felicidade –

– *Felicidade!, onde estás tu?* À cata dela
Lá vão os seus olhos, num fundo halo violáceo,
Lá vai seu coração, ensanguentada estrela,
Qual tísico pensando em fazer um palácio...

– *Felicidade!, onde estás tu?* E o tempo corre... (idem: 144)

²⁹¹ Outro exemplo da tematização, na obra castriana, do tema da inutilidade ou vanidade da viagem, é *O Filho Pródigo* (1910), onde se avisa que «Na manhã cristalina / D'amaldiçoado dia, abandonei, sequioso / D'aventuras mortais e esfomeado de gozo» (Castro 1931, VII: 97), configurada tal maldição através de destino trágico.

–, vê-se na verdade condenado a uma «Via Dolorosa», conforme palavras de D. João de Castro recuperadas por Pereira (1975: 458), o qual nota que «a ilusão transfigura-se em desengano, a quimera em pesadelo, a tranquilidade em spleen, o amor idílico em paixão fatídica e o paraíso perdido em universo macabro». Demandando Riqueza, Amor, Ambição e Ciência, Sagramor descobre-se maldito na sua inconsequência:

Beijos? Os beijos, vertigens loucas,
Venenos são!
(...)
Ouro, p'ra quê?
A Felicidade, ninguém a vende...
(...)
Pequeno é o mundo... já o corri todo...
(...)
Se eu conservasse minha ignorância
Jamais me vira tão desgraçado!
(...)
Por Deus! Já basta de atroz sofrer,
De desenganos... (Castro 1929, III: 222-224).

Tal pessimismo, tão claramente divisado por Enrique Díez-Canedo (8 de março de 1922: 173) como seu traço definidor, afirmando que em Castro «el impulso lírico muere en una lamentación pesimista», apresentando vários exemplos respingados das obras do português,²⁹² o qual «extrapola da realidade positiva para o natural», considerando que «há um destino mau a brincar com a dor humana» (Lopes 1987: 102), é, na leitura de Pereira (1975: 485), subsidiário do fatalismo de Baudelaire, patente na totalização demoníaca da Desgraça em *O Rei Galaor*:

A Desgraça está dormindo agora,

²⁹² Díez-Canedo (8 de março de 1922: 173), a propósito deste pessimismo, destaca: «Cuando el peregrino se abalanza al puente sabe ya que no ha de llegar al otro extremo, donde sonríe la Belleza enigmática. Belkiss y Salomé se doblan al frenesí de los amores imposibles y tratan de asirlos: la una, en malhadada peregrinación fastuosa; la otra, detrás de la muerte. El rey joven de Ofir, una vez fracasado, no vacilará en ceder su prenda última por volver a salir, en persecución del ideal fabuloso, hacia el nuevo fracaso. Inútilmente el viejo Galaor intentará iludir el golpe del destino. Sagramor no acierta a elegir entre las voces que le llaman la que responde a sus deseos atormentadores. ¡Feliz, en medio de todos, la nereida de Harlém, que, lejos del mar, oye siquiera la magia de su llamamiento en el zumbido de la caracola!» Reconhecendo o espanhol que «La publicación del poema *Constança*, en 1900, marca un recodo en el camino de la poesía de Castro. Desde ese punto, sus ojos apresean no sólo matices de alma sino también figuras claramente portuguesas», sublinha que «No es una conversión. Basta leer despacio para darse cuenta de que el poeta es siempre lo que fue. Mas ahora sus imaginaciones se incorporan en fantasmas bien conocidos». Nota, pois, a persistência da tónica péssima em Castro: «también ese poema, sin embargo, es un poema de amores imposibles, dominado por una sombra de fatalidad. Y aun en las mismas poesías de afectos familiares con que resplandecen las páginas de libros más recientes, aun en versos de calma y placidez, el concepto de la vida que Castro declara está penetrado de tristeza: es la plegaria por que el hijo sea lo que el padre no pudo ser; la comparación del momento que pasa sin rastro a la sombra de la aguja sobre el cuadrante.»

Mas seu sono é fugaz, bem pouco se demora,
E se eu abrisse a negra porta da prisão,
Jubiloso, feliz, teu nobre coração
Havia de pulsar com tamanha alegria,
Que a Desgraça, ai de nós! logo despertaria! (Castro 1929, IV: 103).

Em geral, o mundo castriano é visto sob esta ótica decetiva, através da tematização central da conflituante relação do sujeito com o desejo, radicada na incompletude que permeia a dor de desejar que impele a contínua demanda de *Belkiss* ou *Salomé*, salientada por Castro (1969: 21). Essa dor da desilusão do desejo, que palavras de «Pan» lapidarmente inscrevem – «É doce o desejar e amargo o possuir, / Feliz o que deseja e infeliz o que alcança» (Castro 1929, IV: 24) –, é assim comum na obra do português, induzindo o tédio baudelairiano como disposição central à sua cosmovisão, tão claramente inscrita em *Sagramor*:

E o Tédio é para mim uma deserta praia,
Onde o oceano, a uivar anátemas e adágios,
Vem trazer, rugidor, restos de mil naufrágios...
(...)
Do meu laboratório é sempre aberta a porta
Ao Diabo, que tem nele a sua sucursal...
Mas, ai! meu coração é uma negra retorta,
Em que o Tédio destila o seu licor mortal! (idem: 215-217).

Daqui resulta um desalento que Barrera López (1987: 57), confirmando o carácter transversal e epocal de uma tal cosmovisão, encontra tematizado em vários poemas *ultraístas*. Com efeito, o destino trágico que descobrimos na leitura unamuniana de *Constança* e na pervivência do desejo da ordem clássica na obra do português surge, assim, como fundo fulcral nesta relação decetiva com o mundo, o que é válido tanto para justificar o fatal fracasso de Polícrates, procurando escapar ao funéreo destino lançando ao mar o seu anel para colher o favor dos deuses – «Guarda, infeliz, o anel! Não se foge ao Destino!» (Castro 1930, VI: 62) –, quanto aquela «fatalidade da morte» que Salvado (1970: 19) encontrava em *Descendo a Encosta* e *Chamas duma Candeia Velha*, cujos títulos prenunciam a tematização da velhice. A este propósito, Carmen de Burgos (1921: 44) citava Manuel da Silva Gaio, a propósito da obra de Castro, salientando o fundo crítico que perpassa o pessimismo castriano:

Su pesimismo es el pesimismo de un artista. Es, por tanto, su nuevo reflejo de la misma naturaleza y forma de espíritu, que en todo y siempre refleja Eugenio de Castro; es pesimista porque no encuentra el mundo armoniosamente bello; porque le hieren más que a los otros los aspectos feos, los lados triviales y mezquinos, los detalles vulgares de la existencia actual en esta civilización que bestializa las almas en la cruda lucha de intereses materiales, que enfrasca y prostituye a la naturaleza y los paisajes

en una furia repugnante de industrialización. Porque es éste su modo de ver y no otro, es por lo que él es artista.

Perante um tal pessimismo, são comuns, como observámos, as incursões castrianas por uma imagística marcada pelo repulsivo ou pelo macabro, a que José Carlos Seabra Pereira (1990) associa um proto-abjecionismo que favorece, no seu carácter insólito, o intuito de estranhamento que vimos estar na base da relação do poeta moderno – e de Castro em particular – com a linguagem, dando corpo a uma estesia que responde ao mesmo pessimismo. É mais uma vez em *Interlúnio* que esta propensão acha corolário, num canto à «Podridão» –

Irmã da morte, ó mãe dos vermes,
Ó Podridão!
Sombrio horror das epidermes,
Filha da treva, da escuridão! (Castro 1928, II: 27),

– que, conforme observa Cabral (2015: 96-105), defluiu na figuração grotesca do poema «Grávidas» trazido a lume na publicação original de 1894:

A pel'coberta d'um tenuíssimo bulor,
E os ventres maternas disformemente cheios,
Eil'as, as grávidas, passeiando sem pudor,
Pesadas, bestiaes, grotescas nos meneios.

Ao vel-as, recomponho, involuntariamente,
As atitudes decompostas, desmanchadas,
Que tomaram na noite infernal inclemente,
Em que Satan, a rir, as deixou fecundadas.

Vejo-as loucas, enleando um corpo masculino,
Como gatas, a uivar, os olhos revirados,
Cahidos serafins com furor uterino,
Cobertas de suor, os lábios incendiados.

Porém, um tal pendor abjecionista prenunciava-se já na atenção à degradação ambiente e ao indivíduo degenerado que Óscar Lopes (1987: 102) assinala no poema IV (Castro 1927, I: 40-45) de *Oaristos*, onde surgem «petizes dum aspecto nauseabundo», «um sicofanta roto, esqualido, pelintra», e uma mãe dando de mamar a uma criança faminta, num culto do agonismo sádico que, surgindo também em *Saudades do Céu* –

A calúnia, a tecer, qual peçonhenta aranha,

Criava duelos mil de furibunda sanha;
Cheios de cio, os pais, em lascivos anseios,
Das filhas virginais profanavam os seios;
E nuas, sem pudor, do sol aos flavos brilhos,
Voluptuosas, as mães iam tentar seus filhos!

A raça angelical, na ebriedade incendida
Daquelas perversões, rapidamente olvida
O cubilado céu, e com tal força exprime
O enervante sabor dos vícios e do crime,
Das tenebrosas flor's do seu viver presente,
Que as outras raças que viviam mansamente,
Das ervas e metais na completa inocência,
Atiram-se também, tomadas de demência,
Ao escuro torvelim das Abominações!
(...)
As estrelas no azul parecem corações
Trespasados; o sol afasta-se dos céus
Para não se espelhar em mar's de sangue... (Castro 1929, IV: 167)

– encontra, como vimos, nos quadros sádicos e masoquistas de *Constança* outro momento exemplar, confirmando a persistência desta cosmovisão péssima do poeta.

Aqui entronca igualmente a já referendada tónica negativista e violenta subjacente à representação da relação erótica, que Lopes (1987: 102) associou também ao pessimismo decadentista do poeta, ao apontar «dois dos temas fundamentais do decadentismo de Eugénio de Castro, o de um dado ideal erótico e o do pessimismo, verificando pela evolução posterior até que ponto eles se mantêm e correspondem ao verdadeiro temperamento e às fundas preocupações do poeta». Uma tal tónica materializa-se na perversidade fria da amada, inibidora da consecução amorosa, como vimos, seguindo os tutelares preceitos de Gautier (1991: 69), segundo o qual as modernas musas são

hautaines, glaciales, amères, ne trouvant le plaisir que dans la méchanceté satisfaite, insatiables comme la stérilité, mornes comme l'ennui, n'ayant que des fantaisies hystériques et folles, et privées, ainsi que le Démon, de la puissance d'aimer. Douées d'une beauté effrayante, presque spectrale, que n'anime pas la pourpre rouge de la vie, elles marchent à leurs but pâles, insensibles, superbement dégoûtées, sur les cœurs qu'elles écrasent de leurs talons pointus.

Eis o Diamante Negro de *Oaristos*, na senda da baudelairiana «Flor», cruel e altiva, «Cujo ar desprezador me fere e vampiriza» (Castro 1927, I: 31), que tocara já Cesário Verde ou Gomes Leal, entre outros, como mostrou Morão (2011: 294), perversidade que encontramos

también en la pecadora de las «Elegías» de José María Romero (15 de marzo de 1919: 9), publicadas en *Grecia* –

Vaga una sensual fragancia de jazmines.
Suenan los cascabeles de los coches que pasan,
en donde van mujeres sentadas entre hombres,
mujeres que dan gritos, que se ríen, que cantan
(...)

La mujer pecadora apoyó dulcemente
la blancura fragante de su cara en mi hombro
y me dijo, poniendo con un lánguido fuego
de ternura y cariño, toda el alma de sus ojos:

—Yo no quiero que tú abandones tu senda
por inundar mi vida de entusiasmos gloriosos;
el porvenir te ofrece su radiante caricia
y yo en tu vida soy una losa de plomo.

Tu corazón jamás olvidará que he sido
una pobre mujer poseída por todos,
que mi cuerpo fue presa de otros brazos ardientes,
que otras bocas amantes incendiaron mi rostro.

Déjame, que yo siga este amargo camino.
Tu recuerdo en mis tristes instantes angustiosos
será como una estrella que inunde de alegría
y ponga azul y claro mi cielo tenebroso.

–, ou em «La hetaira loca» surgida na mesma publicação, por Correa Calderón (10 de julho de 1919: 6-7):

Tendió la piel sobre el suelo y apoyándose en las manos muy finas, ensortijadas con anillos de piedras raras, dio un salto mortal.

Después rio frívolamente, con una risa de virgen loca.

(...)

Ella al ver la llama dijo:

—Tengo frío... Tengo frío.

Estaba casi desnuda, bajo las telas transparentes y finísimas del traje de seda negra.

—Toma mis besos.

—¡Oh, no, no! Tienen una frialdad de hielo y de muerte.

Com os seus «álcidos desdénos» (Castro 1927, I: 32), a amada induz uma ambivalente reação do sujeito, agudizando a sua condição cindida, como a este propósito nota Pereira (1975: 73), travado entre o desejo, «rastejando» atrás da «desdenhosa Flor» (idem: 38), na resignação de que «amar sem esp'rança é o verdadeiro amor» (idem: 53), e o desespero sádico, obcecando-se com a ideia de assistir ao seu enterro.²⁹³ Uma mesma representação da mulher toca a «Circe» de *Silva*, Salomé ou a Inês de *Constança*, conforme vimos, e em geral todas as mulheres sedutoras que vão desfilando pela sua obra, conforme observou Lopes (1987: 100), com nomes «carregados de sugestão de graça corpórea pagã das églogas e odes clássicas». Na consistência desta representação, a experiência amorosa é, portanto, índice de uma mais lata cosmovisão pessimista, na indagação da imaterialização do desejo que, em *Belkiss*, Zophesamin associa ao sofrimento: «Donde vêm os nossos sofrimentos? / – Da Saudade dos desejos realizados e da impossibilidade de realizar desejos...» (Castro 1928, II: 195).

Vimos já como daqui resulta, como expressão liberta da contenção e da impotência erótica, a propensão para a representação da sexualidade desviante nas descrições de quadros incestuosos. Em tal propensão, observada por Lopes (1987: 100), se funda uma heterodoxia erótica que, segundo Pereira (1975: 312-313), se faz tópico epocal, dando conta tanto de uma insubordinação amoral, quanto da conceção do sujeito dominado por forças inconscientes. Da dimensão epocal de um tal tratamento erótico é testemunho o modo como o *ultraísmo* espanhol explora este tema, com ascendência *modernista*, conforme observou Barrera López (1987: 55), em poemas vários publicados em *Grecia*, defluindo em similares figurações perversas de uma sexualidade sádica, sob tónica pessimista. Dessa tónica sirvam de exemplo os «Cuentos Quincenales» de Luis Mosquera, com o fim decetivo do desejo sexual por «Aquella Eulalia» –

—¡Me torturas tanto con tus desdenes...! (...)

Esta se me mostró con serenidad penúmblica de tabernáculo de amor. El lecho, oculto tras los cortinajes color de fuego, aparecía misterioso, como un ara de sacrificios. Corrí al salón, quité todas las rosas de los jarrones de ágata y las esparcí sobre la colcha imperial. Eulalia estaba ya desnuda, con la magnífica cabellera suelta, y se exhibía blanca y dorada, como una copa purísima, como una lámpara de cristal colmada de óleos perfumados.

Arrebatadamente fui a abrazarla cuando ella me contuvo con un ademán glacial.

—No, hijo, no; yo te aprecio mucho en calidad de amigo; para mis íntimos instantes de placer... eso es otra cosa. El amor que dais vosotros, los hombres, es algo insípido y además... sucio. Mancháis nuestra epidermis con vuestro sudor y nos estrujáis como si fuésemos guiñapos. El placer de nosotras, las pobrecitas mujeres que carecen de espíritu, según tú, es más cerebral; consiste en desear lo que la realidad no puede

²⁹³ Observa a este propósito Pereira (1975: 36-37) que o poeta repercute assim o tratamento epocal do amor decadentista consubstanciado na convivência de um ímpeto de sedução e de repulsa, revestindo a amada quer de uma fatal sensualidade, quer de uma impeditiva frigidez, culminando quase invariavelmente na sua vedação à consumação amorosa ou no catastrofismo da relação consumada, respondendo, por conseguinte, a um prolongamento do modelo da fatal mulher romântica abordado por Praz (1966).

darnos, besos que aplasten las bocas con presiones desconocidas, caricias intensas, hechas por manos etéreas, manos de nube caldeada con toda la lumbre del sol (Mosquera 12 de outubro de 1918: 7-9)

–, dos amores lésbicos representados em «Las siegas de Gomorra» que culminam na castração de um jovem efebo de Sodoma pelas mulheres lascivas –

De todos los puntos acudían mujeres al llamamiento. Iban medio desnudas; tenían ojos atónitos, de miradas inciertas, y bocas dilatadas y abultados sabios colgantes. Sella, tendiendo el brazo hacia el horizonte, les gritó:

—¡Hombres, hombres de Sodoma!

Un feroz aullido, de fieras en celo, alzóse amenazador, irguiéndose los picos sangrientos de todos los senos. (...)

Las hijas de Gomorra, enlazadas de las manos, danzaron en torno de ella, entonando cantos obscenos (...) confundidas, en frenéticas convulsiones... (Mosquera 15 de dezembro de 1918: 7-9)

–, ou ainda o naturalismo de representação em poemas de Buendía e Armando Luna (José María Romero), protagonizados por Satyrion, como vimos já, pelo sátiro jovem, por Vénus ou pelas Ninfas que se envolvem, em «El Collar de Afrodita» (Buendía 1 de novembro de 1918: 4-7), em «luchas carnales».

Tornando à concomitante propensão heterodoxa de Castro, esta traduz-se outrossim em formas de escapismo exotista ou passadista, desde os elementos medievais de *Horas*, os quais, imbuídos, conforme notou Pereira (1975: 75), de orientação esotérica, «fazem do mundo medieval um verdadeiro mundo ideal no Tempo, iniciático país do simbólico Lis», passando pela cidade celeste de *Saudades do Céu*, mas persistindo até aos últimos títulos do poeta, onde se observa aquela «saudade pela velhice» que Lopes (1987: 102) sublinha em *Descendo a Encosta* e *Últimos Versos*, e que «A Fonte Matureia» de *Depois da Ceifa*, revelava já:

No tempo em que em vós pus bem alta glória,
Que outra maior não tive que a de ter-vos,
Quando na escravidão tinha a vitória;

Quando me achava livre em pertencer-vos,
E a noite se mudava em dia claro,
Se pela noite me era dado ver-vos;

Quando em vós encontrava luz e amparo,
Era a minh'alma um horto rescendente,

Brilhante, alegre, precioso e raro... (Castro 1929, V: 97).

Um tal escapismo serve, pois, o propósito de achar um refúgio para a circunstância decadente, como observa Fernandes (2006: 56), ao afirmar que resulta de um «sentimento de inadaptação em face do espaço e do momento presentes», afinando portanto pela já analisada representação do ideal bucólico como apaziguamento clássico em face do trágico moderno, e associando-se assim àquela beleza sumptuária própria da poesia decadentista que, segundo Pereira (1975: 321), tem justamente a mesma finalidade escapista:

Na lírica decadente, a constante presença rútila das jóias e alfaias litúrgicas e o ambiente de luxo invulgar não se destinam apenas a satisfazer requintes de sensualidade. Eles respondem, de forma primacial, à necessidade do espírito se figurar um mundo de engano, isto é, o reino da ilusão beatífica por sobre a realidade amarga e feia.

Este traço escapista é, mais uma vez, premente também na coeva literatura espanhola, conforme observa Mainer (2010b: 30-32), donde a apologia primitivista do medievalismo que achamos na proclamação de Azorín, em *La voluntad* (1902), assinando ainda como J. Martínez Ruiz, sita em ambiente decadentista de um café toledano e movida à força de aguardente, segundo a qual

nuestra literatura del siglo XII es profundamente antipática. Hay que remontarse a los primitivos para encontrar algo espontáneo, jovial, plástico, íntimo; hay que subir hasta Berceo, hasta el Romancero –en sus pinturas de la Infantina, del paje Vergilios, del Conde Claros, etc.–, hasta el incomparable Arcipreste de Hita (Azorin 2012: 119).

E se, nos seus «Elogios» de *Campos de Castilla* (1912) Antonio Machado destaca sintomaticamente Gonzalo de Berceo entre «Mis poetas», Valle-Inclán, cuja vertente tradicionalista foi estudada por Santos Zas (1993), escreveria, em 1907, *Aromas de leyenda*, em torno da medievla lenda do monge suspenso do canto de um pássaro maravilhoso –

¡Oh tierra de la fabla antigua, hija de Roma,
Que tiene campesinos arrullos de paloma!
El lago de mi alma, yo lo siento ondular
Como la seda verde de un naciente linar,
Cuando tú pasas, vieja alma de mi lugar,
En la música de algún viejo cantar (Valle-Inclán 1920: 15-16)

Y en el viejo camino
Cantaba un ruiseñor,

Y era de luz su trino.

La campana de aldea
Le dice con su voz,
Al pájaro, que crea.

La campana aldeana
En la gloria del sol
Era alma cristiana.

Al tocar esparcía
Aromas del rosal
De la Virgen María.

Esta santa conseja
La recuerda un cantar
En una fabla vieja. (idem: 22-23)

En la luz de su canto alzó el pájaro el vuelo
Y voló hacia su nido:
Una estrella del cielo. (idem: 60)

El céfiro, que vuela como un ángel nocturno,
Da el amor de sus alas al monte taciturno,
Y blanca como un sueño, en la cumbre del monte,
El ave de la luz entreabre el horizonte.
Toca al alba en la ermita un fauno, la campana,
Una pastora camina en medio del rebaño,
Y siente en el jardín del alma, el ermitaño,
Abrirse la primera rosa de la mañana. (idem: 62)

–, ecoando a Cantiga CIII de Alfonso X e traçando a apologia do medievo, com o seu misticismo camponês de candura e telurismo, que em Castro fora exemplarmente retratado por «A Monja e o Rouxinol», de *Salomé e Outros Poemas*, com o mesmo inebriante canto do pássaro:

Eis que, ao nascer da lua,
Entre as aves que voltam a seus ninhos,
Da esbelta monja um rouxinol se abeira,
Mirando-a e remirando-a, até que rompe
Num prateado cantar:
- «Não me conheces?
«Sou eu, a tua alma... Tem paciência
«Se de ti me apartei por tanto tempo;
(...)

A paz da noite
Pelos tranquilos prados se aveluda;
E então à monja, que, em transporte lânguido,
Parece ouvir ali celestes coros,
A linda monja, cujos olhos mansos
Se vão cerrando em mística volúpia,
O airoso rouxinol conta as viagens
Que fez pelas estrelas diamantinas...
(...)
O canto celestial a vai levando
Por divinos jardins maravilhosos,
Onde os pálidos anjos sorridentes,
Com aéreos vestidos de perfumes,
Andam curando borboletas f'ridas... (Castro 1929, IV: 70-73).

Além disso, cabe sublinhar que um tal escapismo concorda ainda com a pesquisa castriana do mundo subliminar, a qual visa tanto a libertação do subconsciente individual e do inconsciente coletivo, quanto o retorno à ordem e harmonia primordiais, como notou Pereira (1990: 74). Essa associação fora já feita por Pimpão (1946: 10), o qual observa concretamente em *Oaristos* e *Horas* uma linhagem nevropática que radica numa procura dos requintes literários e das sensações raras, de *Des Esseintes*, de Huysmans, de *À Rebours* (1885), num ensejo superacional que justifica as notas de beleza que travam a atmosfera decadentista de *Horas*, num pacificante «embalo aromático e musical» (Pereira 1990: 74) que «A Monja e o Rouxinol» explicitamente tematiza, como acabamos de ver.

Nessa indagação interior, que surge portanto como evasão do exterior disfórico mediante uma invasão do íntimo oculto, surge aquela «oblíqua manifestação das quimeras e dos monstros subliminares» que Pereira revela percorrer a obra castriana, desde *Oaristos* e *Horas* (em «A Cisterna Fiel», «Pelas Landes, à noite», «Um Cacto no Pólo» ou «Balada»), passando por *Silva* e *Interlúnio* (em «Asilo», «Baile de Máscaras», «Nocturno», «Semper Eadem», «Os Tísicos», «Superbia» e «Interlúnio»), e até *Belkiss*, prolongado no hartmanniano onirismo de *Constança* que observámos emergir no alucinado sonho de Pedro. O acesso ao mistério interior, recorda o autor (idem: 75), é em *Belkiss* potenciado por substâncias alucinatórias, do anacâmpsero que estimula as paixões ao heléboro que serve de referente para a amargura da vida, passando pela cniza, estimulante de castidade. Também nesta matéria Castro se inscreve na propensão escapista e/ou revelacional da baudelairiana imersão nos *paradis artificiels*, conforme observaremos com maior detalhe mais adiante.

Observando estes caracteres da produção castriana, centrada numa visão pessimista que implica a vacuidade do desejo, uma leitura fatalista e maldita da realidade, explanada através de uma imagística repulsiva e violenta, e que encontra nas suas manifestações eróticas decetivas espaço privilegiado, até à demanda de alternativas escapistas exotistas e à exploração do mundo subliminar e de outros níveis de consciência, comprovamos, afinal, a pregnância da sua relação crítica com a modernidade, a qual, como vimos, ditara quer o apreço que por ele revelara Unamuno, que descobrira no *casticismo* de *Constança* e

na visão agônica e trágica consubstanciada pelo referido poema motivo de intenso apreço pelo português, quer o neo-goethismo da sua poesia, em busca do refúgio clássico – associado à beleza artística – para apaziguamento do sentimento trágico moderno.

8.2.3.2. UMA LEITURA COMPARADA DE RUBÉN DARÍO E EUGÉNIO DE CASTRO

Ora cabe recordar que esse mesmo agonismo e esse mesmo sentimento trágico estão igualmente presentes, como vimos, no poema «Hermafrodita», apreciado e seguido por Darío no seu «El reino interior», o qual justamente se debate em torno da mesma leitura fatídica de uma dualidade interior, de tônica pessimista e violenta,²⁹⁴ denunciando a mesma relação crítica do nicaraguense, afinal, com a modernidade, e eludindo desse modo, sintomaticamente, as diferenças estéticas entre ele e Unamuno, a que já nos reportámos. Assim se justifica o comum interesse que por Eugénio de Castro ambos sentiram, dando finalmente conta de como, por sob todos os traços pró-modernos que justificaram a sua recepção hispânica, também os seus traços contramodernos foram de funda marca na mesma, revelando a ambiguidade e unidade de fundo a que já nos reportámos na configuração dessa mesma modernidade, e permitindo encontrar, através das relações hispânicas de Castro, uma visão de conjunto articulada da definição da modernidade estética.

Importa, com efeito, não esquecer a permanente dualidade subjacente à própria obra de Rubén Darío, que o próprio assevera no «Preludio» a *Cantos de vida y esperanza*, afirmando-se «muy siglo diez y ocho y muy antiguo» (Darío 1917: 20), antigo e moderno, clássico e renovador, como Castro afinal, e como vimos a propósito de Unamuno. A esse respeito, Ramírez (2015: XVII-XVIII) evoca precoces palavras de Juan Valera (1958: 291) a propósito de *Azul...* (1888), numa das suas *Cartas americanas*, onde, dirigindo-se ao nicaraguense, afirma: «... ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia.» Afirmando-se «audaz, cosmopolita» (Darío 1917: 20), certo é que Ramírez destaca no nicaraguense um intenso interesse pelo universo grecolatino, por Garcilaso, Góngora ou Cervantes, que influiriam nele tanto como Baudelaire ou Verlaine, conforme testemunha o cruzamento de referentes que compõem o seu cisne, ponto-de-fuga de influências várias:

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal. (Darío 1896b: 120)

²⁹⁴ Sobre a premência desta visão disfórica na obra de Rubén Darío, veja-se o estudo de Aceredo e Rigoberto (2004) daquilo a que chamam uma «poética do desespero».

Afinal, importa não esquecer que também o nicaraguense, no seu afã renovador e *modernista*, denota uma cosmovisão crítica, a contrapelo do cientismo e industrialismo dominantes, que em *Cantos de vida y esperanza* (1905) se perfaz mediante a mesma tónica péssima que observámos em Castro, desde o primeiro «Nocturno» –

El ánfora funesta del divino veneno
que ha de hacer por la vida la tortura interior,
la conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
de la cual no hay más que Ella que nos despertará! (Darío 1917: 113-14)

– ao célebre «Lo fatal»:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo.
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos... (idem: 219-220)

Não surpreende que afirmasse outrossim o nicaraguense, tal como Castro, a arte como fuga ao materialismo, fazendo o elogio da mesma em «Salutación a Leonardo» –

Maestro, Pomona levanta su cesto. Tu estirpe
saluda la Aurora. ¡Tu aurora! Que extirpe
de la indiferencia la mancha; que gaste
la dura cadena de siglos; que aplaste
al sapo la piedra de su honda (idem: 43)

–, ou em «Pegaso» –

Yo soy el caballero de la humana energía,
yo soy el que presenta su cabeza triunfante
coronada con el laurel del Rey del día;

domador del corcel de cascos de diamante,
voy en un gran volar, con la aurora por guía,
adelante en el vasto azur, siempre adelante. (idem: 50)

–, afirmando a superioridade da poesia face ao mundo coevo, em «¡Torres de Dios! ¡Poetas!»

El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía y
se arroja baldón de raza a raza. (idem: 56)

–, bem como o seu triunfo sobre o ódio e a miséria, em «Mientras tenéis, ¡oh nobles corazones!» –

Mientras tenéis, oh negros corazones!,
conciliábulos de odio y de miseria,
el órgano de Amor riega sus sonos.
Cantan: oíd: «La vida es dulce y seria».
(...)
Dejad pasar la noche de la cena
— ¡Oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco! —
Y la pasión del vulgo que condena.
Un gran Apocalipsis horas futuras llena.
Ya surgirá vuestro Pegaso blanco! (idem: 61-62)

–, revelando a mesma propensão elitista e autotélica que observámos no português e que nele, como vimos, elogiava. Daí a comum propensão ornamental dos seus versos, o seu imagismo insólito, o seu *novismo* rítmico, os seus cenários e figuras orientalizantes e/ou passadistas. Como o próprio adverte em «Palabras liminares» a *Prosas profanas y otros poemas*, «veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer...» (Darío 1896b: XI), confirmando cabalmente o papel escapista e crítico da sua obra, através de um assumido «ejercicio lúdico» (Ramírez 2016: XX) que também em Castro vimos ser dominante.

Assim, e tal como na poesia do português, a tónica decadentista encontra em Darío predominância, como o próprio recorda em prólogo a *Los raros*, ao recordar como «fui atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente”» (Darío 1896a: V). Esse

decadentismo, como vimos ocorrer em Castro, encontra na sedução pelo referente clássico uma forma de soteriologia, sempre porém incompleta, revestida de violência e engano, de bizarria e corrupção, num agonismo celebrado pelo «Coloquio de los Centauros», que não faz senão caucionar o substrato decadente do universo rubeniano:

El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe,
en el Centauro el bruto la vida humana absorbe,
el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,
une sexuales ímpetus a la armoniosa furia.
Pan junta la soberbia de la montaña agreste
al ritmo de la inmensa mecánica celeste;
la boca melodiosa que atrae en Sirenusa
es de la fiera alada y es de la suave musa;
con la bicorne bestia Pasifae se ayunta,
Naturaleza sabia formas diversas junta (Darío 1896b: 90-91).

Com efeito, como observou Pérez de Tudela (2015: 6-31), os «cantos de vida y esperanza» a que o título rubeniano alude arvoram num contraponto permanente de morte e desesperança. Conforme explana o autor, se «Aleluya» é um hino à alegria e em «Los tres reyes magos» podemos ler que «la vida es pura y bella» (Darío 1917: 35), logo em «Canción de otoño en primavera» se afirma que «La vida es dura. Amarga y pesa» (idem: 120). Surge a desconfiança e consciência trágica da própria condição da poesia em «Melancolía» –

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía. (idem: 173)

–, concludindo «con el fracaso vital del poeta, con la autoconcepción rubeniana de *ser para-la-muerte*, adelantando el *Sein zun Tode* heideggeriano de la filosofía existencial» (Acereda 1992: 240). Se no poema de abertura de *Cantos de vida y esperanza* enaltece Darío a pureza da arte, comparando-a a Cristo –

Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita.
El arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!

–, fazendo-a repercutir, em nota confessional, na sua própria alma «sentimental, sensible, sensitiva» –

todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía, y sin comedia y sin literatura...
si hay una alma sincera, esta es la mía (Darío 1917: 19-26)

–, o tom decetivo emerge em «¡Oh miseria de toda lucha por lo finito!» (idem: 147-148),
através da conclusão da percibilidade de tudo, em «Ay, triste del que un día...» –

Ay, triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga. Está perdido.
Ay del que pide eureka al placer o al dolor.
Dos dioses hay, y son Ignorancia y Olvido (idem: 165)

–, conclusão que em «Thánatos» ganha acento fatalista:

En medio del camino de la Vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la Muerte.

Y no hay que aborrecer a la ignorada
emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela esta tejida,
y ella en la copa de los sueños vierte
un contrario nepente: ¡ella no olvida! (idem: 201).

Daqui resulta também a adesão de Darío à «Melancolía» como disposição central:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía. (idem: 173)

E daqui resulta também a mesma percepção que encontramos em Castro da vacuidade do desejo em face do mortal destino de tudo com o correlato lamento da natalidade patente em «A Phocás el campesino», antecipando a fatalidade funérea do filho:

Phocás el campesino, hijo mío, que tienes,
en apenas escasos meses de vida, tantos
dolores en tus ojos que esperan tantos llantos
por el fatal pensar que revelan tus sienas...

Tarda en venir a este dolor a donde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos;
duerme bajo los Angeles, sueña bajo los Santos,
que ya tendrás la Vida para que te envenenes...

Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas,
perdóname el fatal don de darte la vida
que yo hubiera querido de azul y rosas frescas; (Darío 1917: 149-150).

Há, pois, em Darío, uma comum ambiência malditista que o faz sublinhar o sentido apocalíptico da fé cristã em «Canto de esperanza» –

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.
Un soplo milenario trae amagos de peste.
Se asesinan los hombre en el extremo Este.

¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo? (idem: 57)

–, ou lamentar a transitoriedade da juventude em «Canción de otoño en primavera» – «Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver!» (idem: 117) –, que encontra em «Nocturno» (idem: 113-114) máxima materialização, afirmando «el horror de sentirse pasajero».

Não surpreende, pois, que encontremos também no nicaraguense, imerso num *taedium vitae* assignado à finitude humana, a adesão a uma imagística do disforme, zoomorfizada em «Filosofía» – «El peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres» (idem: 137) –, a qual encontra na representação erótica arena privilegiada, como vimos suceder no português. À sacralização do erótico que Ramírez (2016: XV-XLVI) observa em «El país de las alegorías» (idem: 167) –

Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su eflúvio carnal
y con su enigma espiritual

–, associa-se, afinal, o contraponto demoníaco de «Divina Psiquis» (idem: 141-143) –

Sabia de la Lujuria que sabe antiguas ciencias,
te sacudes a veces entre imposibles muros,
y más allá de todas las vulgares conciencias
exploras los recodos más terribles y oscuros.

Y encuentras sombra y duelo.
Que sombra y duelo encuentres
bajo la viña donde nace el vino del Diablo.
Te posas en los senos, te posas en los vientres
que hicieron a Juan loco e hicieron cuerdo a Pablo

–, dando forma à dimensão tanática da volição erótica como sinal do sem-sentido global:

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!... (idem: 220).

É impossível desatender a interceção de tais versos com o poema de abertura de *A Sombra do Quadrante* (Castro 1929, V: 137), curiosamente dedicado a Unamuno, como vimos, e no qual pudemos ler:

Murmúrio de água na clepsidra gotejante,
Lentas gotas de som no relógio da torre,
Fio de areia na ampulheta vigilante,
Leve sombra azulando a pedra do quadrante,
Assim se escoa a hora, assim se vive e morre.

Homem, que fazes tu? Para quê tanta lida
Tão doidas ambições, tanto ódio, tanta ameaça?
Procuremos somente a Beleza, que a vida
É um punhado infantil de areia ressequida,
Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa.

Ora, se para Darío o amor tem uma face totalizadora, a qual é por ele desejada –

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola (Darío 1896b: 22)

–, tem também este halo «fatal», «triste de fiestas», dirigido como está a «una sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve y honda como la mar...», num

desfile de ensueños y sombras.
Y fueron
mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatuas de mármol,
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas! (idem: 71-72),

na figuração álgida que vimos associar-se, na poesia castriana, à mulher altiva, fria e distante, e que surge também em «El poeta pregunta por Stella»:

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios
la primavera imprime:
en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras,
sino el licor excelso de las flores insignes. (idem: 102).

Neste horizonte, é fácil entender que emerge também em Darío a perversidade da mulher fatal, de ecos românticos, como testemunha a ambiguidade característica de «Margarita», que deflui na mortal tuberculose, em *Prosas profanas*:

Tus labios escarlatas de púrpura maldita
sorbían el champaña del fino *baccarat*;
tus dedos deshojaban la blanca margarita,
«Sí... no... sí... no...»
¡y sabías que te adoraba ya! (idem: 63-64).

Além disso, e tal como acontece no caso do português, Darío explorará o potencial de evasão de que a representação de cenários históricos se recobre – «A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla fuera, del mal que pasa» (idem: X) –, ecoando uma plenitude gorada repleta de personagens de espaços míticos perdidos – vejam-se «Moctezuma» e «Palenke y Uatatlán», por exemplo. Do mesmo modo, o ensejo de inebriação através de perfumes raros e do apelo orientalista, retoma o ensejo de evasão em face do *horror vacui* de um sujeito em crise (cf. Livi 1972: 68-70 e 116-118), e tem como reduto habitual a adesão aos paraísos artificiais.

*

Estes, precisamente, servem bem o propósito de ressaltar a ambiguidade de fundo da relação de Rubén Darío e Eugénio de Castro com a modernidade coeva, não já apenas objeto de sedução, como a sua face pró moderna poderia fazer supor, mas também de uma persistente e derradeira suspeita, que os situa igualmente no seio de uma modernidade crítica. Interessa, para tal, atender desde logo à ambiguidade de que se reveste o próprio

conceito de *artificialidade* no contexto dessa modernidade industrial que foi a sua, constituindo-se não apenas como a qualidade do artefacto ou do artifício, mas recobrando-se outrossim de uma declarada ideia de falsificação que os faz desejar a um tempo o seu lado artificioso – e desde logo literário –, como artífices que se exigem ser, ou seja, escritores no sentido moderno, como vimos, capazes de produzir textos com um alto grau de especialização, mas também desconfiar da dita artificialidade como signo industrial, positivista e materialista, como algo próprio do mundo coevo que tanto criticam – mundo esse que lhes garantia, é certo, as condições materiais para que reclamassem ambos, procurando legitimá-la, a dita condição específica do escritor.

No que concerne concretamente à concepção baudelairiana do paraíso artificial – abertura perceptiva causada por certas substâncias que funciona como fonte de escapatória momentânea do real vencido pelo *spleen*, «Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre» (Baudelaire 1917: 122), – sentirão também, e por isso mesmo, uma simultânea atração e desconfiança. Uma tal ambiguidade resulta de e revela, na leitura que temos proposto, a natureza contraditória da modernidade estética, simultaneamente pró e contramoderna, como bem testemunha a apologia da arte como *artifício*, a defesa do aristocratismo artístico, do literário para uns *raros* resistentes à modernidade industrial, e a crítica precisamente a essoutro tipo de *artificialidade* que essa modernidade industrial pressupõe.

Esta ambiguidade entre uma apologia do artificial – vimos já o apreço mútuo de ambos os poetas, tópico à época, pelo luxo, pelo fausto orientalista, pelas pedras preciosas, e a sua concomitante censura, traçando a crítica da cidade mecanizada, massificada, científica, absorvida pelo capital, que ambos também em comum acusaram, noutro tópico próprio do tempo – surge particularmente aguda em contextos como os ibéricos e ibero-americanos, já que neles, como apontámos, a modernidade surge como carência e como desejo, que simultaneamente ameaça e atrai. E é essa condição periférica na relação com os centros de canonização europeus, portadores de uma noção e de uma retórica de modernidade, que justifica, de facto, conforme observámos, o interesse de Rubén Darío por Eugénio de Castro, sublinhando, na conferência que pronunciou no Ateneo de Buenos Aires em 1896 e que publicaria em *Los raros*, que a atenção que votou ao português decorreu do apreço que por ele manifestaram Pica e Gourmont, ou seja, do facto de ter conquistado, oriundo da periferia peninsular, a atenção dos centros francófonos que os jovens *modernistas* do círculo portenho para si mesmos desejavam.

É deveras curioso e emblemático que o Eugénio de Castro que por esta via chega assim ao conhecimento de Rubén Darío lhe tenha sido apresentado por Vittorio Pica (1896: XXXII-XXXIII) nos seguintes termos:

Certamente la poesia di Eugenio de Castro è poesia aristocratica, è poesia decadente e quindi non può piacere che ad un pubblico ristretto e scelto, che, nella lambiccata raffinatezza dei pensieri e delle sensazioni, nella varietà sapiente e musicale dei ritmo, trova una singolare voluttà dello spirito. La comune dei lettori abituati agli sdolcinati sciropi dei poetini sentimentai, o soltanto di gusto auestero e non apprezzante che il latte ed il vino rigoroso degli autori classici è meglio che non accostino neppure le

labra alle anforette curiosamente rabescate e pomposamente gemmate dei canti, volta a volta amorosi, mistici, disperati del poeta di Coimbra, giacché in esse è contenuto un violento liquore, che brucia e disgusta chi non sia già assuefatto alle forti droghe di certa raffinata ed eccezionale letteratura moderníssima.

No horizonte destas palavras, que associam explicitamente a excecionalidade da experiência estética de ler a poesia de Eugénio de Castro à excecionalidade percetiva sob o efeito das drogas, encontramos a mesma atitude de resistência dos poetas finisseculares em face do progresso científico e da industrialização que repudiam, bem como de busca de um refúgio no conceito de um aristocratismo artístico que se liga diretamente à experiência da marginalidade boémia. Vimos já como o nicaraguense afirmava, em *El canto errante*, sublinhando essa dicotomia, que «La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo» (Darío 1950, II: 698). E o «mundo de ensueño» (Darío 1 de janeiro de 1898: 103), artificial, artístico, que descreve na poesia do português articula-se pois diretamente com esta mesma apetência de evasão que tem uma outra manifestação nos paraísos artificiais, seja através do consumo do absinto ou do haxixe,²⁹⁵ ou traduzindo-se nos ambientes de «ensueño» escapista como os do longínquo Oriente, e todos aqueles tópicos que respondem a uma mesma vocação crítica da sua contemporaneidade que observámos serem comuns às obras de ambos os autores.

O Eugénio de Castro que Vittorio Pica descreve, associando-o ao álcool e às drogas promotoras de estados percetivos que diríamos, portanto, de exceção, surge aos olhos de Darío, justamente, como um *raro*, na defesa da marginalidade do artista que participa da vocação contracultural que subjaz à experiência da modernidade estética como contraponto da modernidade positivista. Vimos já como Eugénio de Castro, efetivamente, fizera a apologia dessa mesma marginalidade no prólogo a *Horas*, e como nas palavras que ao português dedica Darío em *Los raros* associa a rebeldia estética da obra daquele à do poeta confrontado com – e enfrentando – a modernidade mercantil, utilitária e materialista do seu tempo, afirmando-se como um desses «Artistas a quienes distinguen el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo; la aristocracia de su obra aleja a los espíritus superficiales» (Darío 1896a: 238), proclamando também que «la literatura es sólo para los literatos», pelo que o português não poderia esperar «la ciega fama popular sino la gloria de ser comprendido por aquellos que pueden comprenderle; la gloria en la comunidad de los aristos» (idem: 240).

Vimos também já como Eugénio de Castro (1926: 82) assumia claramente esse posicionamento crítico em face da modernidade urbana e industrial que Darío nele reconhece, criticando as «sirenes dos automóveis, que dirigem infernalmente as suas maldições de bruxas roucas, esses guinchos que se metem pelos ouvidos como arames

²⁹⁵ Sobre a presença do imaginário decadentista da boémia no *ultraísmo*, veja-se Barrera López (1987: 56). Recorde-se em particular, com o autor, o paradigmático poema «Los fumadores de opio» de Isaac del Vando Villar aparecido em *Vltra* (Oviedo). Phillips (1999) estudou, em contexto mais lato, a boémia madrilena do período 1890-1925. A propósito da associação dessa boémia a alucinogénios indutores de paraísos artificiais no contexto do *Modernismo* hispânico veja-se Castoldi (1997). Já Ricci (2010) e Palenque (2011) debruçaram-se em particular sobre o tratamento finissecolar do tema do álcool.

incandescentes, essas ronqueiras de bêbedo com catarro, o hino augusto que entoam vitoriosamente as cidades modernas para honrar o Progreso.» Não surpreende, por conseguinte, que o nicaraguense nele sublinhasse o modo como «Lamentó con una honda voz de artista puro, la belleza poluta por la brutalidad de la moderna vida, por las bajas conquistas de interés y de la utilidad» (Darío 1896a: 238), fazendo entroncar a sua leitura de Castro naquela crítica do «americanismo» que lhe foi tão própria, citando para o efeito palavras do autor de *Belkiss*:

El americanismo reina absolutamente: destruye las catedrales para levantar almacenes; derrumba palacios para alzar chimeneas, no siendo de extrañar que transforme brevemente el monasterio de Batalha en fábrica de conservas o tejidos, y los Jerónimos en depósito de carbón de piedra o en club democrático, como ya transformó en cuartel el monumental convento de Mafra. Las multitudes triunfantes aclaman al progreso; Edison es el nuevo Mesías; las Bolsas son los nuevos templos. El humo de las fábricas ya oscurece el aire; en breve dejaremos de ver el cielo!» Fijad si se podría lanzar con justicia ese Clamor de Coimbra en este gran Buenos Aires que con los ojos fijos en los Estados Unidos, al llegar a igualar a Nueva York, podrá levantar un gigantesco Sarmiento de bronce, la frente vuelta hacia el país de los ferrocarriles (ibidem).

Cabe recordar aqui a posição antimaterialista e antimercantilista que em Darío serviu de tónica ao seu anti-imperialismo norte-americano, perfilhado nos ensaios «El triunfo de Calibán» e «El crepúsculo de España», datados ambos do crítico ano de 1898, onde, em face da derrota de Espanha às mãos dos Estados Unidos em Cuba, Filipinas e Porto Rico, aventava a unidade latina. No primeiro desses textos afirmaria que «El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan ¡Home, sweet home! y su hogar es una cuenta corriente, un banjo, un negro y una pipa» (Darío julho-dezembro de 1898: 454). Com similar retórica assente no apetite consumista, mesmo na sua poesia mais derradeira, haveria Eugénio de Castro, e com efeito, de fazer semelhante crítica, num soneto tão singelo como «O Pato Assado»:

No bordo do alguidar, a cozinheira
Afia o facalhão; e o pobre pato,
Co'a submissão rasteira dum sapato,
Aguarda a um canto a hora derradeira.

Fulge o golpe fatal! Basta sangueira
Espirra e enche, purpúrea, um grande prato...
Duas horas depois, delira o olfacto
Aos eflúvios da canja lisonjeira.

Após a canja, vem o arroz doirado,
E, no meio do arroz, o pato assado

Com os miúdos, fígado e moela.

Voraz, o homem só pensa na pitança,
Tudo imiola à avidez da sua goela:
Não come as estrelas, porque as não alcança!
(Castro 1944, X:229-230).

Na sua crítica a *Belkiss*, também em 1898, torna Darío à leitura escapista de Eugénio de Castro diante da atualidade disfórica. No livro do português, diz,

Resuenan sonos de olvidados instrumentos, sobre la banalidad epidémica de la triste y seca vida civil de esta edad abominable. ¿Que el inmenso rebaño no os comprende? Ese es principalmente vuestro galardón, ¡oh artistas modernos! en fuga de esta cárcel horrible de lo contemporáneo vulgar, de esta existencia rebajada y asesina de poesía (Darío 1 de janeiro de 1898: 103).²⁹⁶

Ora é justamente em face desta artificialidade mecânica e materialista, que acusam e recusam na realidade coeva, que ambos os autores postulam o refúgio nos paraísos artificiais, embora não se podendo libertar da ambígua simultaneidade de atração e desconfiança que a própria *artificialidade* desses paraísos também implica e que Mainer (2010b: 111) justamente encontra na relação coeva dos autores espanhóis com a boémia, com o seu quê de estigma e de orgulho. Recorde-se que Eugénio de Castro lera *Les Paradis Artificiels* muito jovem, como confirma o artigo «Visões de Haschich», que assina em *A Ilustração Portuguesa*, em março de 1887, no qual recomenda a leitura do texto de Baudelaire, e não só a leitura, já que diz «Leiam pois os meus amigos essas prosas cheias de originalidade, rutilantes de estilo, e garanto-vos que qualquer desses livros vos há-de produzir o desejo de experimentar imediatamente os efeitos estonteadores do haschich» (Castro 1887: 3), passando a relatar depois a sua própria experiência com a mencionada droga, uma «deliciosíssima alucinação».²⁹⁷

²⁹⁶ Paradigma simbólico da relação disfórica do poeta com a modernidade é a sua performatização no suicídio em espaços marcadamente urbanos. Cabe recordar, a este propósito, que Cansinos Assens (1996, III: 265-266) narra nas suas memórias uma visita de Ferreira de Castro a Madrid, já findo o período mais aceso do *ultraísmo*, durante o qual os escritores reunidos na sua tertúlia do café Colonial seguiram de madrugada o português até ao Viaducto madrileno, que fazia a vez em terras espanholas da Torre Eiffel como sítio dileto dos suicidas, para o ouvir recitar versos de Eugénio de Castro e de Guerra Junqueiro.

²⁹⁷ Referimo-nos já à ascendência baudelaireana no tratamento deste tema. Castro (1887: 3) cita, em particular, o prefácio de Gautier a *Les fleurs du mal*, para explorar os estados mentais suscitados pela droga: «Veamos o que Theophilo Gautier diz a este respeito. (...) O carácter especial destas alucinações é a maneira especial como se vêem as coisas. A frouxíssima luz de uma lamparina, afigura-se-nos uma grande iluminação de luzes Drumond, esclarecendo a giorno um salão magnífico: um perfume qualquer produz-nos grandes êxtases olfactivos, que nos fazem ver fantasiosas plantas de florescências exóticas, donde se evolvem uns aromas embriagadores e penetrantes: qualquer música trivial, (...) afigura-se-nos uma sonata mais harmoniosa e cadente que as composições maravilhosas de Haydn, de Mendelssohn, ou de Weber; enfim, - tudo se transforma, tudo se engrandece aos nossos sentidos, desde as coisas mais insignificantes, até às mais

A atração pelo haxixe é evidente, desde logo como tópico literário comum à época, como confirma ademais o conto «Valentina» (1887), em que o protagonista, motivado pela leitura de Baudelaire, o consome logrando uma satisfatória visão alucinada.²⁹⁸ Essa visão, depreende-se do texto, resulta da elipse momentânea da verdade do *spleen*, produzindo, na leitura de José Carlos Seabra Pereira (1999: 20), «um efeito de ampliação, de distorção», relacionado com a baudelairiana busca do «natural excessivo» capaz de «devolver à coisa o seu poder emocional originário», como comprova também aquela passagem de *Sagramor* que evoca um Baudelaire sob o efeito da droga, em «um jardim de flores venenosas, empurrando um carrinho de rodas, onde vai a sua amante, uma triste malabaresa parálitica» (Castro 1929, III: 218):

Entre alucinações fantásticas de haschiche,
Duma gigante aspiro aos beijos imortais;
Dá-me o ópio oriental torpores de beliche,
E numa tumba vogo em dormentes canais...
Passo os dias a olhar o olhar fundo e distante
Do que adoro... mas, ai! do Tédio a mão polar
Fez a minh'alma irmã da minha pobre amante,

elevadas e sublimes. (...) Agora, e para comprovar o que tenho dito, vou contar-te as minhas próprias alucinações haschichianas.» Em seguida, o poeta descreve o estado alucinatório, ecoando e desenvolvendo claramente a leitura do «Poème du Hachisch» baudelairiano, como observou Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos (1992: 624-625), no qual se pode ler que «toutes les divinités mythologiques me regardaient avec un charmant sourire, comme pour m'encourager à supporter patiemment le sortilège», associando essa visão mitológica a uma sensualidade que aparece também em «L'Homme-Dieu»: «Mais que le hachisch réveille, dans une imagination souvent occupée des choses de l'amour, des souvenirs tendres, auxquels la douleur et le malheur donnent même un lustre nouveau, cela est indubitable. Il n'est pas moins certain qu'une forte dose de sensualité se mêle à ces agitations de l'esprit». Nota a autora que são justamente estes os elementos explorados na visão alucinada do texto castriano: «De repente, olhei para uma estampa que eu tenho na parede do meu quarto. / Essa estampa representa Vénus sulcando as águas revoltas do mar, enquanto se vê lá muito ao longe, um grupo de Nereides deliciosas. Apenas olhei para esse quadro o corpo de Vénus começou a encher-se de vida, os seus olhos cobriram-se de luz, e os seus pequeninos seios alvos e redondos como os zimbórios dos palácios egípcios, começaram a palpitar luxuriosamente. (...) De súbito, Vénus desceu do seu quadro e caminhando triunfantemente sobre o tapete da minha alcova, veio enlear-me nos seus braços deliciosamente nus, e roçou os seus cabelos fulvíssimos nos meus lábios cobiçosos e ardentes... (...) De repente, o corpo deslumbrante da mitológica Vénus desapareceu da minha vista. (...) Quando me vi acordado, (...) A formosíssima Vénus e as Nereides nem sequer se moviam, e o aroma da rosa-chá que eu tinha na botoeira do meu casaco, já não me envolvia de perfumes cariciosos...»

²⁹⁸ A experiência da droga é de novo referida no conto «Valentina», publicado em *A Ilustração Portuguesa*, nos números 49, 50, 51 e 52 de 3 e 27 de junho e 4 e 11 de julho de 1887, e de novo associada a Baudelaire, recobrando-se da mesma retórica transcendente: «Enquanto estava como que embrutecido olhando para aquelas coisas, deparei repentinamente com um frasco de cristal. Levantei-me dum pulo e, abrindo esse frasco, tirei duas pastilhas que engoli com sofreguidão. Eram duas pastilhas de haschich, a grande substância fantástica e misteriosa pela qual eu tenho a maior simpatia desde que li os Paraísos artificiais de Baudelaire. Apenas tomei as duas pastilhas deitei-me ao longo da cama e, passados alguns momentos, tive este sonho fantástico, extravagante: Achei-me num camarim luxuoso e confortável com peles de tigre a servir de tapete e reposteiros de veludo carmesim, ondulando ao longo das portas. (...) De repente abriu-se uma das portas: e então eu vi entrar serena, branca, vitoriosa e olímpica, a minha Valentina, a minha doce Valentina de olhos transcendentos. (...) Ao vê-la assim tão perto de mim, envolvendo-me cariciosamente no seu olhar sereno e bom, tive o desejo brutal de a apertar nos meus braços, de sentir o contacto da sua pele cor de rosa, de a sufocar com os meus beijos.»

Triste flor de Indústão, transida, a ver nevar...

Esta embriaguez serve para «iludir o soçobrar do ser humano sob o terrível fardo do Tempo», como observou Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos (1992: 624-625) ao estudar o desenvolvimento dos ecos baudelairianos em Castro, mas já aqui vemos como resulta *demasiado* artificial, isto é, insuficientemente momentânea, com o que a experiência do paraíso artificial adensa, afinal, a insuficiência da condição humana. Portanto, embora em *Saudades do Céu* leiamos, em tom de apelo, «Bebei e saireis das florestas hediondas / Onde o tédio vos prende e vos c'roa de espinhos» (Castro 1929, IV: 165), ou ainda no mesmo *Sagramor* que a «embriaguez» faz que o homem «visse o mundo, aos vinte anos, / [como se] Pela primeira vez» (Castro 1929, III: 218: 93), Eugénio de Castro manifesta ainda a mencionada desconfiança perante os paraísos artificiais, entendidos como ilusórios ou empregues como símiles do sofrimento.

Se neste último texto «o haxixe e o ópio dão sonhos encantados» (idem: 50), também são, e contraditoriamente, «preguiçosas visões» que fazem o homem «suar oiro e sangue» e «maldizer o seu desalmado tesouro!» (idem: 52). No mesmo título, o tédio surge diretamente associado a esta experiência alucinatória que não elude e que, pelo contrário, fortalece:

Mas a sombra do Tédio enegrece-me a alma!
(...)
Vem deitar-se comigo o Tédio enorme, sem descanso,
Veste o meu coração com suas teias pardas!
(...)
Mas ai! meu coração é uma negra retorta
Onde o Tédio destila o seu licor mortal!
Mas o Tédio, a meus pés, abre abismos profundos,
E o Suicídio, lá no fundo, é uma sereia! (idem: 117-119).

Vimos já na passagem explicitamente relativa a Baudelaire, sintomaticamente ambientada «num jardim de flores venenosas» com a alucinada visão do francês «empurrando um carrinho de rodas, onde vai a sua amante, uma triste malabaresa parálitica», a menção às «alucinações incoerentes d'haschich», as, quais, associadas aos «aromas [que] me dão torpores de beliche», não evitam, e pelo contrário concitam, o efeito do *spleen* que perde a consecução amorosa:

Oiço rios de spleen no olhar fundo e distante
Da que adoro... Mas ai! do Tédio a mão polar,
Fez a minha alma irmã da minha pobre amante

É a mesma desconfiança que descobrimos em *Saudades do Céu*, onde o apelo do álcool implica a desgraça que se abate sobre os anjos desangelados, cuja

ebriedade incendiada
Daqueles perversões, rapidamente olvida
O cobiçado céu, e com tal força exprime
O enervante sabor dos vícios e do crime
Das tenebrosas flor's do seu viver presente (Castro 1929, IV: 167),

ou que subjaz à associação do álcool à tentação que lançará *Belkiss* na perdição, com «vinte garrafas de chalibon, vinho precioso reservado para os reis da Assyria, e doze urnas com cerejas de Madai, de infusão em vinho de palmeira» (Castro 1928, II: 145), ou ainda, em *Salomé*, da dança mortalmente sedutora da protagonista associada ao estado de embriaguez:

És navio, serpente e borboleta!
Cheios de garbo e aroma,
Teus movimentos são lascivos como vagas;
Ninguém te vence, flor, quando, dançando, embriagas:
Nem mesmo Júlia, imperatriz de Roma! (Castro 1929, IV: 14).

Pois bem, essa mesma ambiguidade, encontramos-la refletida na relação de Darío com os paraísos artificiais, estudada por López-Calvo (2009) e Herrero Gil (2013). De facto, também o nicaraguense se mostra seduzido pelo haxixe, logo em 1885, quando faz menção ao «hachís de Théophile Gautier» na dedicatória do poema «Ali», lamentando não dispor da droga no momento de compô-lo e sugerindo que a mesma potenciaria as capacidades imaginativas, consignando-lhe, portanto, um intuito escapista, associado ao mundo oriental: «Ya recordará usted cuando me indicó que escribiese algo como lo presente. Ahí va, pues. Siento que no haya resultado como yo quisiera...; pero desgraciadamente, no he podido encontrar en ninguna parte el haschis de Théophile Gautier. ¡Qué le vamos a hacer!» (Darío 1993: 95-96).

As drogas têm, com efeito, expressão recorrente na sua obra, como notou Herrero Gil (2013: 185), desde «El humo de la pipa», publicado em 1888 em *La Libertad Electoral*, de Santiago de Chile, «La pesadilla de Honorio», dado a lume em *La Tribuna de Buenos Aires*, em 1894, e «Cuento de Pascuas», publicado em *Mundial Magazine* em 1911, até ao último dos seus contos, «Huitzilopochtli», publicado em *El Diario de Centro América*, na Guatemala, a 10 de maio de 1915, e no qual a experiência com a marijuana entra em contacto com os mistérios das culturas antigas mexicanas, passando ainda pelos célebres ensaios, publicados em 1913 em *La Nación*, «El onirismo tóxico», onde revisita a bibliografia clínica e médico-literária sobre a experiência narcótica, destacando em particular Roger Doupouy, Baudelaire e Charles Richet, e «Edgar Poe y los sueños», no qual aprofunda a relação do consumo das drogas com a criação literária.

Já no prólogo de *Azul...* (1888), Eduardo de la Barra mencionava a neurose excitada como elemento do ideário decadentista: «Los poetas neuróticos hacen vida de noctámbulos y recurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios, y así procurarse visiones y armonías y ensueños poéticos» (Darío 1998a: 132). Esta leitura é similar à que faria o próprio Rubén Darío acerca do seu amigo Alejandro Sawa, no prólogo ao póstumo *Iluminaciones en la sombra* (1910), em que fala do «refugio del falso azul nocturno contra las amarguras cotidianas» (Darío 13 de maio de 2008). São vários os exemplos da obra do nicaraguense que testemunham esta busca do paraíso artificial como refúgio, como notaram tanto López-Calvo (2009) como Herrero Gil (2013): Palanteau, protagonista de «Rojo» (1892), «procuraba aliviarse con la musa verde» (Darío 1995: 232); em «Caminos» fala-se de um «embriagarse en el opio / que las tristezas calma» (Darío 1993: 467); e destaca-se o caso de Benjamín Itaspes, em «El oro de Mallorca» (1913-14, *La Nación*), o qual procurava «el escondite de los paraísos artificiales»:

Pero, Dios mío, si yo no hubiese buscado esos placeres que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal del pensar, ¿qué sería de mi pobre existencia, en un perpetuo sufrimiento, sin más esperanza que la probable de una inmortalidad a la cual tan solamente la fe y la pura gracia dan derecho? ¿Si un bebedizo diabólico, o un manjar apetecible, o un cuerpo bello y pecador me anticipa «al contado» un poco de paraíso, voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea? (Darío 2001: 18-19).

A mesma noção de engano surge em *Historia de mis libros* (1909) – «cuántas veces me he refugiado en un paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!» (Darío 1916: 28) –, ou no «Nocturno» de *El canto errante* (1907): «Diluir mi tristeza en un vino de noche, / en el maravilloso cristal de las tinieblas» (Darío 1917, XVI: 129). Um tal ímpeto escapista é, aliás, comum a «La Musa verde» de Villaespesa (*Tristitiae rerum*, 1906), soneto imbuído de ambígua e perversa consunção prazerosamente dolorista –

Es uno de esos días cálidos y angustiosos
que presagian trastornos atmosféricos. Una
luz lívida nos hace pensar en venenosos
metálicos reflejos de una muerta laguna.

Todo está en carne viva. Lo más sutil se siente.
Al corazón, la asfixia de su dolor sofoca...
Parece que los nervios maceran lentamente
los dientes puntiagudos de una sádica boca.

Es tu hora sombría, ¡oh Baudelaire! Fumamos
opio, se bebe ajeno, y, embriagados, soñamos
con tus artificiales paraísos perdidos...

Al alba invade el ansia de muertes misteriosas,
y sentimos deseos de quedarnos dormidos
sobre un lecho fragante de flores venenosas (Villaespesa 1954, I: 407)

–, e a «Bebedor de ajeno», publicado uma década mais tarde por Mauricio Bacarisse (1917) em *El esfuerzo*, onde a mesma demanda de um artifício absentista se associa explicitamente ao ser decadente:

Víctima del desencanto
sufro martirios letales;
por eso adoro yo tanto
mis dichas artificiales.

Paraísos artificiales
que huyen del ruido y del sol...
¡Mis rimas son inmortales
pues son hijas del alcohol!

Soy mísero y decadente;
en mi alma el Hastío muere.
Por eso adora mi mente
los sueños del licor verde.

Licor venenoso y triste
que como un suave beleño,
un grato perfume diste
al cadáver de mi ensueño (Bacarisse 1989: 88-89).

O recurso ao artifício da droga responde explicitamente, assim, a um decetivo posicionamento em face do mundo, como conclui López Calvo Gil (2019), subjacente às famosas palavras liminares de *Prosas profanas* – «yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer» (Darío 1896b: XI) – que configuram o modernismo crítico rubeniano, essas «tenebrosas flores do seu viver presente» de *Saudades do Céu* (Castro 1929, IV: 167). Também assim se justifica, na mesma medida, o seu aristocratismo artístico, que vimos defender justamente a propósito do português, e a sua vocação boémia, daí que em «El onirismo tóxico» Darío associe o consumo de drogas ao intento de evadir as dores da vida real. O ópio, por exemplo, pode induzir o mundo onírico, «poblado por halagadoras y sensuales visiones, una especie de entrada en el paraíso mahometano. Y cuántos no han buscado esa fuga al placer imaginario, huyendo de los dolores de la vida real y cotidiana» (Darío 1973: 175). Essa mesma potência escapista e imaginativa do vinho, da aguardente, do absinto ou do champanhe, como observou Herrero Gil (2013: 184), é testemunhada por alguns dos seus contos – «La ninfa. Cuento parisiense», por exemplo, ou «Carta del país azul. Paisajes de un cerebro» – e pode estar também associada ao beijar prazenteiro, em «El

Faisán» – «Vino de la viña de la boca loca, / que hace arder el beso que el mordisco invoca» (Darío 1993: 197) –, em «Friso» – «Cuando mi boca en los bermejos labios / de mi princesa de cabellos de oro / licor bebía (...)» (idem: 225) –, ou em «Balada en honor de las musas de carne y hueso», quando deseja «respirar los perfumes de Armida» y «sorber el vino de su beso, / vino de ardor, de beso, de embeleso» (idem: 356).

Surgem também diversas referências ao vinho mítico, originário da Grécia. Assim, em «Las ánforas de Epicuro», refere-se o

vino negro que la sangre enciende
y pone el corazón con alegría,
y hace escribir a los poetas locos
sonetos áureos y flamantes silvas. (idem: 170).

Não por acaso, este vinho mítico, favorecedor da inspiração poética, fora também aludido por Eugénio de Castro em 1887, na introdução aos seus «Poemetos em Prosa», publicados n’*A Ilustração Portuguesa* de aludida inspiração baudelairiana – «os Poetas, que, em festins realengos, libavam preciosos vinhos de Creta em preciosas taças de ouro esmaltado, os Poetas, sublimes desvairados» –, testemunhando uma vez mais o modo como o referente clássico surge nestas obras como horizonte salvífico propiciador da potência criativa.

No entanto, como acontece no caso do português, também em Darío surge toda uma retórica da desconfiança a respeito deste tema. O abandonar-se às drogas para aliviar a dor causada pelos fardos do mundo e, em particular, do destino fatal, seguindo o preceito baudelairiano, não apaga, e pelo contrário confirma, o horror do mundo. Por isso mesmo Garcín, em «El pájaro azul», sendo «buen bebedor de ajenjo», é «triste casi siempre» (Darío 1995: 93). A fada verde dos decadentistas-simbolistas surge como símil da experiência disfórica em «La lágrima y el vino» (*Abrojos*, 1887), onde se pode ler: «Después de llorar mil lágrimas / ásperas como el ajenjo» (Darío 1993: 131). Outro exemplo bem conhecido é a alusão no «Nocturno» de *Cantos de vida y esperanza* ao «falso azul nocturno de inquirida bohemia» ou à «ánfora funesta del divino veneno / que ha de hacer por la vida la tortura interior» (Darío 1917, VII: 113).

Refere-se, assim, à experiência de um exílio interior, o qual, feito consciente, não se pode colocar apenas na perspectiva de um alheamento pessoal, já que tem como eixo a experiência da vida moderna, de que os paraísos artificiais procuram a fuga e que tem em Paris o seu epicentro, como testemunha a associação que fez Manuel Machado (1999: 131-132), em «El alma del ajenjo», entre a fada verde e a capital francesa:

En su color de ágata verde se pierden y se confunden todos los matices.

– ¡Absintio! Tu reflejas el cielo de Paris, lo inseguro del color, y copias unos ojos cargados de pensamiento y una frente palidece cansada.

É a mesma Paris a que se refere Darío, recordando a sua vida boémia, na «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones»: «Y me volví a París. Me volví al enemigo terrible, centro de la neurosis, ombligo de la locura» (Darío 1917, XVI: 138). A cidade reveste-se, pois, de cariz não apenas sedutor, mas também repulsivo,²⁹⁹ como ocorrera em *Oaristos*, do português:

– Tudo o que uma cidade enorme, como esta,
Contém dentro de si, do seu disforme ventre,
Tudo o que existe, tudo o que formiga entre
os seus barros, os seus jardins, as suas praças,
Desde a Opulência às mais recônditas Desgraças. (Castro 1927, I: 41).³⁰⁰

E se Darío (1950, I: 103) contava, na sua autobiografia, sublinhando a despertença periférica à capital da arte europeia, o episódio em que viu o seu intento de aproximação a Verlaine, num café, por ele grosseiramente declinado, Castro revela a mesma desconfiança, em palavras citadas por González Olmedilla (1922: XXII):

París estaba entonces en plena efervescencia simbolista: «En el café de François Premier, pontificaba el pobre Lelian, entre harapos y bohemia, sórdidamente» -son palabras de Eugenio de Castro-. «Era deplorable verle! Un genio tabernario. Todos conocían sus taras, sus crisis. En Francia era verdaderamente tenido por un mauvais sujet... En cambio, Moréas – el heleno pariseño-dandy, mosqueteril, esplendía en el Café Varchette, rodeado de hombres y mujeres de letras; allí pasábase la vida; escribiendo sobre la mesa de mármol, libros, cartas, poemas...»

Não surpreende, pois, que em «El pájaro azul», esta ambivalência entre sedução e repulsa se materialize no suicídio do protagonista frequentador das tertúlias artísticas do boémio café Plombier, confirmando o antagonismo proposto logo desde a primeira frase, como notou López Calvo (2009: 95): «París es teatro divertido y terrible» (Darío 1995: 121).

Esta ambígua relação com a urbanidade que encerrava a experiência da boémia, em relação à qual Darío revelava clara desconfiança, fica patente, por exemplo, na crónica «Este era un rey de bohemia...», na qual assinala que «La lucha por la vida, la fuerza de nuevas empresas, las agitaciones políticas, el moderno periodismo, etc.» (Darío 1950, II: 131) produziram,

²⁹⁹ Esta ambígua relação com o espaço urbano, à Baudelaire ou à Verlaine, como espaço vicioso, sedutor e alienante, é apontada por Pereira (1989/90) como marca típica do Decadentismo. Também Larson (2011), estudando em particular o caso de Madrid, na sua representação mediática e literária no período modernista e vanguardista, comprova justamente o carácter ambíguo dessa construção da cidade como espaço moderno, entre sedução e repulsa.

³⁰⁰ É curioso observar como Castro (1926: 156-157) manifesta apreço por terras espanholas justamente por se apresentarem como espaços intocados pela «geral descaracterização» do moderno progresso: «No meio de tão deplorável e geral descaracterização, em delicioso alvoroço se exalta a alma dos artistas, quando excepcionalmente se lhes depara, como em Toledo ou na cidadela de Carcassonne, em Bruges ou em São Tiago de Compostela, um cantinho do mundo onde o progresso ainda não meteu o bedelho.»

afinal, uma falsificação do espírito positivo da boémia original.³⁰¹ Daí também a desconfiança em relação às substâncias que a animam: o vinho estimula a violência em «¿Por qué?», assim como nos contos «El humo de la pipa» (1888), «La pesadilla de Honorio» (1894) e «Cuento de Pascuas» (1911) a droga provoca uma alucinada euforia que acaba por se revelar fatídica (cf. Herrero Gil 2013: 336). Não é, portanto, estranho que em «Poema del otoño» (1910) se afirme que

huyendo del mal, de improviso
se entra en el mal,
por la puerta del paraíso
artificial. (Darío 1993: 368).³⁰²

E se à «inquirida bohemia» associava Darío o azar, em *Historia de mis libros* – «¿habría gastado yo tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido la formación de un hogar?» (Darío 1916: 39) –, em «El oro de Mallorca», o protagonista Benjamín Itaspes, de perfil autobiográfico, procurava, como vimos, «muchas veces el escondite de los paraísos artificiales, el engaño cerebral y, como el avestruz, metía la cabeza en el agujero...», surgindo do buraco, afinal, «fatigado, desorientado, poseído de las incurables melancolías que desde su infancia le hicieron meditabundo y silencioso, (...) lleno de una fatal timidez, en una necesidad continua de afectos, de ternura, invariable solitario, eterno huérfano» (Darío 2001: 19).

A desconfiança de Darío fica bastante clara, além disso, nos dois artigos que escreveu para *La Nación* em 1913, a que já nos referimos, intitulados «El onirismo tóxico» e «Edgar Poe y los sueños», a propósito da experiência narcótica. No primeiro reconhece que o ópio pode gerar um sonho «poblado por halagadoras y sensuales visiones, una especie de entrada en el paraíso mahometano. Y cuántos no han buscado esa fuga, huyendo de los dolores de la vida real y cotidiana» (Darío 1973: 175), mas, seguindo de perto *Les Paradis Artificiels* de

³⁰¹ Essa falsificação ou degeneração da boémia é tema, como nota López Calvo (2009) em «Éste era un rey de bohemia...», onde afirma que «ya no existen los bohemios ni en el famoso Barrio Latino de París» por causa de «La lucha por la vida, la fuerza de nuevas empresas, las agitaciones políticas, el moderno periodismo, etc.» Os antigos boémios, «ingenuos, leales y extravagantes» fizeram-se homens de letras, académicos, políticos e jornalistas, marcados por um «odio cobarde» e pela «ponzoña». Converteram-se em interesseiros: «Son los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso; son el asco de la profesión, la lepra de la imprenta, la triste y áspera flor de la canalla» (Darío 1950, II: 133).

³⁰² Edelberto Torres (1976: 109) conta algumas das últimas palavras de Darío no fim da sua vida, salientando a faceta destrutiva da adição: «Las cosas que me suceden son consecuencias naturales del alcohol y sus abusos: también de los placeres sin medida. He sido un atormentado, un amargado de las horas. He conocido los alcoholes todos: desde los de la India y los de Europa hasta los americanos, y los rudos y ásperos de Nicaragua, todo dolor, todo veneno y todo muerte. Mi fantasía, a veces hace crisis; sufro la epilepsia que produce ese veneno del cual estoy saturado.» Observa a este propósito López Calvo (2009) que o poema «La Cartuja», embora cedendo ao vício – «Darme otra boca en que queden impresos / los ardientes carbones del asceta, / y no esta boca en que vinos y besos / aumentan gulas de hombre y de poeta» – é exemplo da sua censura da vida boémia. Se o vinho era bálsamo para as penas pessoais, como se afirma em «Abrojos», quando se fala de beber «la lágrima y el vino» (Darío 1993: 13), o que é certo é que na biografia que Torres lhe dedica se contam os vários intentos falidos de Darío de abandonar o álcool.

Baudelaire, assume que uma tal experiência é na verdade um simulacro finalmente insuficiente, fazendo antes a apologia das visões místicas, já que «Ninguna sustancia produce en el ánimo la sana euforia de un estado sano de todos los órganos, sobre todo de los nervios» (Darío 1973: 175). Já acerca do poeta norte-americano, embora reconhecendo que os excitantes intensificaram a sua imaginação, propiciando «lo anormal, lo raro, lo ultradiabólico o lo superangelical» (idem: 183), acaba por matizar um tal efeito, concluindo que «la intoxicación no creó nada en Poe», já que, na verdade, «la atmósfera del *dream* nunca lo abandonaba».

Como nota Herrero Gil (2013: 176), o nicaraguense parece recuperar assim a tese de Baudelaire, segundo a qual o gosto pelas drogas não é senão uma depravação da procura do absoluto. Poderíamos dizer que a consabida sede de Darío, isto é, a do álcool, não seria senão uma hipóstase daquele «sed ideal que surge em «Autumnal» de *Azul...*, sugestivamente inspirada por uma «hada amorosa»:

Una vez sentí el ansia de una sed infinita. Dije al hada amorosa:

– Quiero tener la inspiración honda, profunda, inmensa: luz, calor, aroma, vida.

Ella me dijo:

– ¡Ven! Con el acento con que hablaría un arpa.

En él había un divino idioma de esperanza. ¡Oh sed del ideal! (Darío 1993: 166).

Consciente disso mesmo, Darío não poderia senão desconfiar da eficácia da artificialidade desses paraísos. Conta, neste sentido, Gómez Carrillo, na dedicatória da sua novela *Bohemia sentimental* (1899), que certa vez se terá negado o nicaraguense a ser rotulado de «boémio», opondo-lhe antes o preceito de uma «aristocracia artística»: «¡Bohemio yo!, gritaba con un tono fiero el autor de *Azul...* ¡Pues no faltaba más! En nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte es una aristocracia» (Darío 1899).

Ora esta deflexão estetista ajuda-nos a compreender, além do mais, a sua vocação, partilhada por Eugénio de Castro, para outro tipo de elementos suscitadores de aberturas sensitivas menos ancorados ao signo da artificialidade moderna que ambos criticam, quer sejam visuais (luzes, cores, sombras, névoas), olfativos (os perfumes, os incensos), ou sonoros (o encantamento da música, os rumores da natureza), que abrem, igualmente, as portas da perceção. Em *Oaristos* descobrimos, como nota Ramos (1943: 29), toda uma série de atmosferas com «um ar lento de estufa» (Castro 1927, I: 37), repletas de «olências fugidias / Peadas, virtuais, dum sensualismo intenso» (idem: 68); o sol desponta como «um ramo de ouro que se desfolha...» (idem: 47) e a lua, surgindo «vaga, detrás dum nevoeiro», é uma «Hóstia vista através duma névoa de incenso» (idem: 48); a noite, com a sua «treva subtil», vai «diluindo, alterando os contornos das coisas, / Em duendes mudando as sombras misteriosas» (idem: 50).

Portanto, a visão poética, ébria de cor, como a qualifica o português, produzindo uma outra espécie, afinal, de virtualidade, estimula, na potência analógico-simbólica, uma perceção aguda da ordem do cosmos. Descobrimos por isso, em *Sagramor*, que «O luar sobrenaturaliza a paisagem» (Castro 1929, III: 136), confirmando a propensão de *Oaristos*

para o noturno ou o sombrio como espaço da visão alterada – «Uma nuvem morena, aperolada, encobre / A lua dum palor leitoso, de algodão...» (Castro 1927, I: 42-43); «nada pela atmosfera um nevoeiro branco» (ibidem) – de um estímulo agudo dos sentidos sinestesticamente dado naquele «céu de veludo pardo» (idem: 50), que leva Ramos (1943: 29) a destacar a propensão de Eugénio de Castro pela *meia-luz* ou pela luz *artificial*. Já em *Salomé*, é a música que induz estados de consciência, libertando o sonho tanático: abundando as referências às «lânguidas violas» (Castro 1929, IV: 19) e ao som das «nubelias» (ibidem). Esta relação fica expressa em

E a infanta avança então, ao som dos bucelins...

Como sonâmbula perdida
Em encantados, místicos jardins,
Dir-se-ia que dança adormecida...
(...)
Dir-se-ia que dança e está sonhando
(...)
E ela foge-lhe, doida, ansiosa, incerta
(...)
Calam-se os bucelins e Salomé desperta (idem: 20-21),

num tópico que surge, no mesmo volume, em «A Monja e o Rouxinol» –

A linda monja, cujos olhos mansos
Se vão cerrando em mística volúpia
(...)
Toda alheada a ouvir o lindo canto...
(...)
E a linda monja, a ouvi-lo, sonha... sonha...
(...)
A monja despertou, suavemente,
E morreu, qual menino adormecendo (idem: 72-73)

– e que surgiria depois n’*A Tentação de São Macário* e naquela «voz d’oiro e arminho» de um pássaro que, poisando no ombro do protagonista, com um «canto de encanto» (Castro 1944, VIII: 103) promove a ascense ao universo ideal (cf. Pereira 1990: 73). Também elementos aromáticos concorrem para a embriaguez que suscitará a dança de Salomé, como observou Primo Cano (2010: 143): nardos, camélias, um «repuxo aromático» (Castro 1929, IV: 19) em que se inflama uma «alta flor argentina» (idem: 20), «arábigo incenso» (idem: 19) ou coroas de verbenas. Como nota o autor, essa dança demoníaca é afinal o próprio excesso da inebriação dos sentidos: Salomé surge como um «Radioso véu mais leve que um perfume», deixando ver a sua «nudez morena», enquanto «dos seus dedos flameja o preciso lume» (idem: 20).

Também em Darío, acompanhando, como vimos, a proposta de Baudelaire em *Les Paradis Artificiels*, e reconhecendo, portanto, que a experiência oferecida pelas drogas não é comparável à visão mística, na medida em que oferece apenas um simulacro do real, abunda um especial apreço pelas sensações menos mediadas pelo artifício das drogas, associadas antes ao poder da própria visão poética.³⁰³ Em «Coloquio de los centauros» (Darío 1896b: 73-98), por exemplo, «El paisaje recibe de la urna matinal luz sagrada / que el vasto azul suaviza con límpida mirada», afirmando-se que

toda forma es un gesto, una cifra, un enigma (...)
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar (...)
el vate, el sacerdote, suele oír el acento desconocido;
a veces enuncia el vago viento un misterio;
y revela una inicial la espuma o la flor;
y se escuchan palabras de la bruma.

Essa propensão sensorial e musical – «ama tu ritmo: eres un universo de universos y tu alma una fuente de canciones» – estimula, mais do que as drogas, a percepção da «celeste unidad», fazendo «resonar tus números dispersos», donde o apelo: «Escucha la retórica divina del pájaro del aire», também em Darío associado ao véu nocturno paradoxalmente iluminador: «y la nocturna irradiación geométrica adivina».

Efetivamente, no texto que dedica a *Belkiss*, o nicaraguense fala sob o efeito de outros elementos sensitivos, visuais e sonoros, mediante uma poetização do entorno:

Bajo la dulce seda violeta de un crepúsculo, vagando por los alrededores de la Recoleta, parecióme oír un flébil gemido, tal vez el viento en el follaje de un ciprés. Grata fue mi impresión, pues aquella voz llegaba en consonancia con el coro que ha tiempo canta en mi alma. A través de los follajes reventaban cristalinamente infantiles risas. Un banco del paseo me atrajo, y al amor de la tarde, el ensueño se posó en mi hombro, como un pájaro familiar. Acababa de leer *Belkiss* en la amorosa versión de Berisso. Mi ave amiga me habló con una voz de siglos (Darío 1898: 3).

Sugestivamente, a própria crítica ao livro do português se faz assim mediante uma alucinação – Darío dialoga com o pássaro – suscitada por estoutros elementos mais próximos da natureza: «*Belkiss* es admirable como una misteriosa y rara flor de la Vida. A ese viviente cantar forma un armonioso acompañamiento la música de la naturaleza, selva poblada de animales de encantamento y de donde broten voces llenas de misterio y de sueño». A potente droga, o *forte licor* que o texto do português fora para Vittorio Pica, converte-se para Darío num alucinogénio puramente estético, como se a poesia fosse,

³⁰³ Também Baudelaire (1917: 122), em «Enivrez-vous» dos seus *Petits Poèmes en prose*, fundacionais, como vimos, atribui sugestivamente à poesia um semelhante poder inebriante: «Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. (...) De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.»

desde a sua sua artificiosidade própria, e em conformidade com a conclusão moral que encontramos, justamente, para a obra de Eugénio de Castro, o mais completo paraíso acessível à experiência humana.

Assim, a ambiguidade de que se reveste a relação do português e do nicaraguense com a temática dos paraísos artificiais não faz senão confirmar a paradoxalidade constitutiva da modernidade estética na sua relação com a modernidade civilizacional. Celebrados ambos, como vimos, pela sua adesão a uma ideia de modernidade assente no culto da originalidade e da autoria, do polemismo ou do internacionalismo, mas complexificando-a, afinal, com uma também comum hesitação plasmada na denúncia dos paradigmas industriais e capitalistas que a regem, Eugénio de Castro e Rubén Darío defluem em caracteres comuns – tematização da vacuidade do desejo, visão fatalista e maldita da realidade empírica, imagística violenta, relações eróticas decetivas –, os quais materializam uma mesma visão péssima, para a qual o ensejo escapista dos paraísos artificiais se revela, afinal e sugestivamente, insuficiente.

Deste modo, também o nicaraguense afina, por conseguinte, pelo ímpeto contramoderno que ditara o interesse que por Eugénio de Castro nutria Unamuno, como vimos, assente na defesa do casticismo do português e na valorização da sua visão agónica e trágica, bem como com o seu neo-goethismo em busca de um refúgio clássico – oferecido tão-só pela beleza artística – para aquietação do sentimento trágico moderno. Assim se erodem convencionais antagonismos de escola, de que Unamuno e Darío são habitualmente tidos como figuras paradigmáticas, caucionando a pertinência de uma leitura de conjunto, que sendo englobante não ilude a complexidade estética do período aqui em análise, para o que a leitura das relações hispânicas de Eugénio de Castro se revela instrumento precioso. Com efeito, ao materializar deste modo, e simultaneamente, uma vocação moderna e contramoderna, de que a sua receção hispânica é, pois, ilustrativa, o português ajuda a caracterizar, com notável pregnância, a modernidade estética hispânica em toda a sua complexidade.

9. CONCLUSÕES



EUGENIO DE CASTRO
el gran poeta portugués visto
por **CEBREIRO**

Fig. 71

Retrato de Eugénio de Castro por
Álvaro Cebreiro (*El Pueblo Gallego*,
1924) [Biblioteca Dixital de Galicia]

Ao longo do presente trabalho propusemo-nos reconsiderar a ação e obra de Eugénio de Castro no contexto da definição da modernidade estética ibérica, partindo de uma ótica transnacional, inspirada pela sua profícua receção hispânica. Começámos por salientar, na *Introdução* (capítulo 1), o modo como o papel secundário que hoje se atribui, na história literária portuguesa, ao autor de *Oaristos* resulta da sua circunscrição a uma leitura marcada por um conjunto de tópicos afins de uma visão espartilhada do nosso Simbolismo como fenómeno datado e epigonal, depreciativamente integrado na nossa história literária em torno de caracteres como a defesa de uma arte pela arte, a propensão formalista ou a apologia do elitismo artístico, descurando o modo como tais elementos revelam, a uma outra luz, a sua coparticipação dos vetores definidores da modernidade estética.

Observando os comentários críticos à obra de Eugénio de Castro, identificámos com efeito tópicos recorrentes que tendem a minimizar o seu peso na definição do quadro genético da modernidade estética portuguesa. Assim, observámos como o autor tem sido visto como cultor de um simbolismo superficial, de uma originalidade como valor *de per se* e, como tal, artificial, travada por um excesso de formalismo esteticista, por uma propensão decadentista e pessimista que justifica a sua inclinação para um naturalismo de narração e para o

cultivo do poema e da narrativa dramática, para uma discursividade antissimbólica e alegórica, refém do privilégio da dimensão técnica da poesia que oblitera uma *autêntica* sinceridade poética, elementos pretensamente motivados pelo seu fundo parnasiano e que, a par de uma inflexão classicizante na sua produção, comprovariam a superficialidade do seu Simbolismo e ajudariam a justificar a desatenção à sua figura no quadro da historiografia literária portuguesa.

Verificámos, assim, o modo como nos comentários críticos destacados se prova a preponderância de uma leitura histórica refém de uma visão linear, marcada pela sucessividade geracional, estruturada por correntes e escolas em períodos substitutivos e modelos poéticos que se erigem em torno de delimitações unívocas, as quais impossibilitam, por conseguinte, uma visão integrada da multiplicidade de vetores contraditórios e confluentes que compõem uma realidade complexa como é a modernidade estética.

De modo a desconstruir uma tal leitura, passámos, no capítulo 2 – *A história literária sob suspeita: tempo, narrativa e cânone* –, a traçar uma releitura crítica das limitações do discurso da história tradicional, de entre as quais destacámos a sua ancoragem nacionalista, a sua condição de construto discursivo narrativo e, como tal, revestido de arbitrariedade enunciativa, a sua permeabilidade a esforços canónicos que padecem da mesma circunstancialidade, e uma propensão positivista e progressista convencionalizada.

Propusemos, assim, a escrita de *Uma outra história*, visando a *construção de um tempo plural*, no capítulo 3 deste trabalho, de modo a contornar, desde logo, o equívoco nacionalismo de base que elidiu e elide a dimensão transnacional de diversos aspetos de que o caso de Eugénio de Castro é exemplar, se atendermos à dimensão e longevidade da sua receção hispânica, garantindo-lhe novo protagonismo quando observado nesta perspetiva histórica internacional, integrada e multimodal. Partindo de um outro *locus* de enunciação, num horizonte epistémico transnacional, Eugénio de Castro adquire, como observámos, papel central no complexo mosaico da modernidade estética ibérica, suspendendo as leituras convencionalizadas pelos paradigmas tradicionais e apresentando uma visão não linear da história literária, em conformidade com os princípios do novo historicismo, revelando o quadro genético e genérico dessa modernidade entendida como sobreposição de várias camadas temporais e de distintos vetores, dando corpo a um cenário não unidirecional, mas marcado por contradições, por forças confluentes e conflituantes, que a natureza polimórfica da obra e ação do poeta português ilustra, justificando a sua variegada receção hispânica.

Contra uma visão ancorada na sucessividade de correntes e escolas, numa lógica evolutiva e substitutiva e na eleição de critérios circunstanciais, opusemos uma leitura que tem em consideração a história da modernidade na sua complexidade e pluralidade estética e temporal, procurando definir os vetores substanciais nela confluentes, não iludindo o seu carácter ambíguo e contraditório. Assim, propusemo-nos revisitar o caso de Eugénio de Castro, no quadro das suas relações hispânicas, como sendo particularmente ilustrativo dos traços multimodais que definem a história dessa modernidade, procurando identificar os seus vetores de formação, os quais, compondo uma tradição da modernidade, defluem no perfil hispânico da mesma. Destacámos, assim, o seu substrato ruptural e heterogéneo, partindo da leitura dos caracteres destacáveis da receção hispânica do autor, visível tanto pelos elementos que dão conta de 1) uma adesão do poeta moderno a uma ideia de modernidade, estruturada de acordo com certos princípios modernos, como sejam o culto da originalidade e da autoria, do polemismo ou do internacionalismo, quanto daqueles outros que denotam 2) a sua relação crítica com essa mesma modernidade, em particular na sua dimensão civilizacional, plasmada na denúncia dos paradigmas industriais e capitalistas modernos, num sentido de decadência generalizado e na defesa nacionalista e/ou classicista de uma arte ao arripio da história progressista e cosmopolita. Em conjunto, estes dois vetores dão conta da heterogeneidade da modernidade estética ibérica e da sua ambiguidade de fundo, das suas hesitações e antinomias, conforme procurámos demonstrar.

Assim, no capítulo 4, observámos o modo como se estrutura uma *Modernidade difusa*, ela própria marcada por uma complexidade de fundo na sua raiz concetual, por uma pluralidade e ambiguidade na relação com a modernidade civilizacional que enquadra e

justifica a história que nos propusemos apresentar, atravessada por tendências modernas e contramodernas, travada entre sedução e repúdio, donde a convivência dos mencionados vetores contraditórios. Dessa ambiguidade resulta a concomitância de correntes e fenômenos de sentidos contrários, como os que vimos pautarem a receção hispânica de Eugénio de Castro, entre cosmopolitismo e nacionalismo, *novismo* e classicismo, modernismo e decadentismo, num entramado que compõe um quadro que tem nessa ambiguidade o seu núcleo definidor. Vimos igualmente como uma tal leitura justifica a interpretação do modernismo como categoria epocal, e não meramente estética, recobrando todo esse conjunto de forças e permitindo enquadrar a intensa e variada receção de Eugénio de Castro no universo hispânico, através de mediadores que o acolheram desde ângulos diversos, pertencentes no entanto a esta mesma experiência moderna, mesmo quando inscritos em tendências pretensamente antinómicas, do *modernismo* rubeniano ao nacionalismo trágico de Miguel de Unamuno, das vanguardas históricas ao *Veintisiete*. A sistemática presença de Eugénio de Castro ao longo das diversas configurações da moderna tradição ibérica justifica a visão da modernidade como *continuum* heterogéneo que defendemos ao longo deste trabalho.

No capítulo 5, evidenciámos os pressupostos daquele que é o marco concetual idóneo para esta reflexão – *Os Estudos Ibéricos* –, cuja abertura epistémica, centrada no horizonte do espaço geocultural peninsular, não descurando as suas relações internacionais e em particular transatlânticas, nesta época em particular criticamente estruturantes, tem desde logo a vantagem de dotar um autor secundarizado numa ótica nacional de uma relevância central quando integrado numa leitura transnacional. Assim, procurámos esclarecer a pertinência da adoção da ótica desta disciplina, para procedermos em seguida à descrição da receção hispânica de Eugénio de Castro, principiando pela antecedente e fulcral receção ibero-americana e prosseguindo com a sua difusão espanhola, ao longo do *continuum* da modernidade ibérica. Após esta descrição, passámos a justificá-la a partir das circunstâncias particulares que a sustentaram, não ignorando o carácter construído e ideologizado da identidade ibérica para a qual Eugénio de Castro foi instrumental, permitindo-nos caracterizar assim o perfil que a sua receção ibérica ajudou a construir, acentuadamente marcado pelo espectro crítico peninsular e pela sua situação periférica e pós-imperial. A análise dos comentários críticos tecidos no contexto da receção hispânica do poeta português sustentam, por um lado, esta caracterização, ajudando outrossim a justificar a funda ambiguidade estética que atravessa este tempo, hesitante entre abertura e fechamento, adesão e repúdio de uma modernidade em que o espaço ibérico assume papel subalterno.

Para podermos escorar esta análise, passámos no capítulo 6 a mapear a *Receção hispânica de Eugénio de Castro* ao longo de todo o *continuum* modernista, tendo em conta elementos de produção e receção, ações culturais e intercâmbios efetivos, tais como relações pessoais e epistolares, traduções e comentários críticos, homenagens, cerimónias de consagração e viagens. Começámos pela sua inaugural *Receção ibero-americana* (6.1.), na qual assumiu decisiva preponderância a figura de Rubén Darío (6.1.1.), ecoando a sua leitura do português como arauto da nova literatura moderna cosmopolita internacional com especial pregnância na Argentina (6.1.2.), tocando nomes como Luis Berisso, Leopoldo Lugones ou Leopoldo Díaz e tendo impacto crítico em publicações como *Atlántida*, *El Sol de Domingo*, *Búcaro Americano*, *Enseñanza Argentina*, *La Vida Literaria*, *Ilustración*

Sudamericana, La Nación, El Diario, La Prensa, Caras y Caretas ou *La Obra*. Da Argentina, centro de irradiação da primeira fase do *modernismo* estético hispânico, a celebridade de Eugénio de Castro alastrar-se-ia por toda a Ibero-América (6.1.3.), tendo sido resenhado e publicado em *El Cronista* do Panamá, *El Cojo Ilustrado* da Venezuela, em *La Revista* da Bolívia, no *Diario de El Salvador*, na *Revista Moderna* ou no *El Nacional* do México, em *La Nueva República* do Chile, em *Valparaíso* de Cuba ou na *Revista Nueva de Tegueigalpa* das Honduras, tocando autores da mais diversa proveniência, como Julio Herrera y Reissig, Max Grillo, Francisco García Cisneros, José María Barreta, Bórquez Solar, Abelardo Varela, Julio Vicuña Cifuentes, Antonio Gómez Restrepo ou Aejandro Zorrilla de San Martín. Desta profusa receção ibero-americana mereceu destaque, em primeiro lugar, o seu lastro mexicano, mencionando-se em particular a relação do português com Amado Nervo, Alfonso Reyes, Balbino Dávalos e José Juan Tablada e com a fundamental *Revista Moderna*. Em seguida, destacou-se igualmente a sua difusão na Colômbia, salientando-se a relevância da atenção que lhe prestaram Samuel López, Guillermo Valencia e Ismael-Enrique Arciniegas. Destaque mereceram ainda a atenção crítica de autores tão decisivos para os rumos do *modernismo* hispânico como o uruguaio Victor Pérez Petit e o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo.

Na senda desta receção ibero-americana, e contribuindo em larga medida para tal a forte ascendência que Rubén Darío exerceu sobre o *modernismo* espanhol no início do século XX, verificámos como a receção de Eugénio de Castro atingiu finalmente Espanha, no subcapítulo 6.2. deste trabalho. É, assim, no âmbito do *modernismo* estético que a figura de Eugénio de Castro é primeiramente conhecida (6.2.1.), como precursora da renovação poética demandada, relacionando-o com nomes como Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez ou Juan González Olmedilla, e colocando-o na órbita de publicações fulcrais do momento como *Germinal*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios*, *La Vida Literaria* ou *Almanaque Sud-Americano*. Verificámos igualmente como a figura e a obra do português mereceram um especialíssimo apreço por parte de um nome tão fundamental como Miguel de Unamuno (6.2.2.), plasmado pela sua atenção particular a *Constança*, materialização de uma visão trágica da vida em clave nacionalista e de ressonância clássica que afinaria afinal com a obra do basco. Já no subcapítulo 6.2.3. revelámos o modo como a receção hispânica de Eugénio de Castro tocava igualmente autores próximos dos círculos vanguardistas espanhóis, de Rafael Cansinos Assens a Ramón Gómez de la Serna ou Goy de Silva, destacando-se em particular a atenção que lhe prestaram Carmen de Burgos, Enrique Díez-Canedo, Rogelio Buendía e César González-Ruano, fazendo do poeta português presença assídua em publicações decisivas da conformação do espírito vanguardista espanhol como foram *Prometeo*, *Cosmópolis*, *Grecia*, *Los Quijotes* ou *Cervantes*. Confirmando a longevidade da receção espanhola do português, no subcapítulo 6.2.4. verificámos como o mesmo mereceu ainda atenção entre autores partícipes do *Veintisiete*, estando presente nas páginas da fundacional *La Gaceta Literaria* de Ernesto Gómez Caballero, sendo comentado por José María de Cossío e tendo relação muito particular com Mauricio Bacarisse e Gerardo Diego.

De tão profícua e longeva receção destacámos, ao longo destas páginas, os vários livros de Eugénio de Castro traduzidos para espanhol, bem como as mais relevantes publicações de poemas e prosas seus dispersos em revistas e jornais espanhóis, assim como várias das mais significativas páginas críticas que se lhe dedicaram, dados a que acrescentámos, no

subcapítulo 6.2.5., toda uma série de outras publicações igualmente relevantes, como a sua forte presença em antologias então dedicadas à poesia portuguesa, de Díez-Canedo, Ribera i Rovira, Maristany, González-Blanco, Villaespesa ou González Olmedilla, ou vários poemas seus dispersos em revistas de menor monta. Já no subcapítulo 6.2.6. destacámos alguns dos vários comentários críticos realizados por autores espanhóis a propósito da sua obra e figura, assinados por Ángel Guerra, Julio Nombela y Campos, Josep María López-Picó, Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, Conde de Santibáñez del Río ou Andrés González-Blanco, surgidos em publicações tão diversas como *Helios*, *Gente Joven*, *Vida Intelectual*, *Revista General*, *El Sol*, *Residencia*, *Galicia*, *Prisma*, *Cruz y Raya*, *La Nación*, *Hispania* ou *Revue de L'Amérique Latine*. Uma tal receção foi ademais favorecida por várias viagens de Eugénio de Castro a terras espanholas, que concorreram para a sua institucionalização espanhola, conforme verificámos no subcapítulo 6.2.7., com notável eco na mais importante imprensa da época, de *El Herald* a *La Vanguardia*, passando pelo *ABC*, *El Sol*, *La Voz*, *La Época*, *La Unión Ilustrada*, *El Debate*, *Cosmópolis*, *El Imparcial*, *Mundo Gráfico*, *Unión Ibero-Americana*, *El Globo*, *Residencia* ou *La Libertad*.

Dessas viagens destacámos em particular as realizadas no biénio 1922-1923 a Madrid, a convite de instituições tão consagradas como a Residencia de Estudiantes, o Ateneo, a Legação Portuguesa ou o Instituto Francês, tendo sido recebido nessa altura por Alfonso XIII no Palácio de Oriente e sendo homenageado e celebrado, no contexto de diversos eventos públicos, por figuras como Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Eugenio d'Ors, Américo Castro, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Juan González Olmedilla, Alejandro Padilla, Marqués de Figueroa, Francisco A. de Icaza, Andrés Martínez Salazar, Alberto Jiménez Fraud, Conde de Romanones, Jacinto Benavente, Julio Camba, Pedro Salinas, Pedro Emilio Coll, Pío Baroja, Azorín, Eduardo Marquina, Ramón Gómez de la Serna, Marqués de Quintanar, Antonio Maura, Ramiro de Maeztu ou Manuel Cossío. Destacámos igualmente a viagem que realizou a Salamanca, em 1934, para receber o doutoramento *honoris causa* pela universidade salmantina, no contexto da cerimónia de aposentação do então reitor Miguel de Unamuno.

A intensa receção e institucionalização de que foi objeto garantiria a Eugénio de Castro uma celebridade tal em Espanha que justificaria o processo de progressiva apropriação ideológica de que foi objeto no contexto do agudizar das clivagens políticas que marcaram os anos 20 e 30 do passado século em terras espanholas, a que nos referimos no subcapítulo 6.2.8. Destacámos em particular a homenagem de que foi objeto em Coimbra por uma comitiva franquista, em 1938, em plena guerra civil, a que aderiram nomes como José María Pemán, Gerardo Diego e Eugenio d'Ors. Eugénio de Castro foi, assim, integrado na retórica ideológica de pendor fascizante, aproximando-se ainda a sua figura de nomes como o Marqués de Quintanar, Adriano del Valle ou Eugenio Montes.

Passámos depois a justificar esta profusa receção a partir das circunstâncias particulares que a sustentaram, fazendo, no capítulo 7, *Uma (des)construção da modernidade ibérica*. Neste apartado, procurámos demonstrar que a tradução e receção hispânica de Eugénio de Castro, como instrumento de configuração imaginária da identidade ibérica, nos permite descortinar nela os traços constitutivos da sua moderna expressão, relevando desde logo, no subcapítulo 7.1., *O continuum heterogéneo da modernidade ibérica*, marcado por uma ambiguidade de fundo na relação com a própria ideia de modernidade a que nos

reportámos e que sustenta a leitura epocal do modernismo que defendemos. A obra de Eugénio de Castro, multifacetada e em permanente disrupção interna, é caucionada pela sua receção hispânica junto de autores interessados em caracteres de diversa natureza, como vimos, que apreciaram nela tanto o seu perfil renovador como o seu classicismo, a sua celebridade internacional ou o seu cunho português, conforme testemunham os comentários críticos à sua obra. Uma tal constatação confirmou assim a pertinência de observar a composição poligenética da modernidade ibérica, bem como a vantagem de uma leitura histórica que substitua uma visão linear organizada por uma sequência monolítica de períodos, escolas e correntes substitutivas por uma visão plural, atenta a uma multidimensionalidade temporal e partindo de uma perspetiva transnacional.

Sublinhámos, ainda, no subcapítulo 7.2., o modo como essa ambiguidade de fundo é agudizada pela situação crítica vivenciada pela Península, a partir da sua condição periférica no contexto global. Dessa condição resulta a assídua presença, na receção hispânica de Eugénio de Castro, do referente francês (7.2.1.), denotando o modo como este é o tempo da procura de definição de uma identidade num momento progressiva e territorialmente globalizado, onde sistemas periféricos como os ibéricos tendem a viver de modo particularmente agudizado o desafio da modernidade, tendendo à mesma mas suspeitando desta, dada a sua fragilidade relativa, e donde o apreço hispânico pelo português como autor moderno *mas* periférico. Para essa situação crítica, em larga medida contribuiu a situação pós-imperial espanhola, que ajuda outrossim a justificar o modo como Eugénio de Castro é apropriado pelos seus intermediários ibero-americanos como figura do seu processo de descolonização cultural na relação com Espanha, conforme observámos no subcapítulo 7.3. – *Um Eugénio de Castro descolonial* –, instrumentalizando-o no seio do seu processo emancipatório, donde a celebração da antecipação ibero-americana na leitura e tradução do português em relação a Espanha.

Verificámos igualmente, no subcapítulo 7.4. – *Um Eugénio de Castro pós-imperial* –, que, assim como se deu essa apropriação descolonial no seio da sua receção ibero-americana, houve, em sentido inverso, a propensão para uma apologia do carácter ibérico ou peninsular do português, numa apropriação castelhana decisiva para a construção de uma identidade ibérica que surge ideologicamente marcada como soteriologia da situação crítica de Espanha, articulando-a ainda, como vimos, com o processo hispanista então em voga, fazendo do ibérico engendrado através da receção de Castro instrumento supletivo da sua condição periférica e pós-imperial, com acentuado lastro político.

Do exposto, pudemos concluir que a receção hispânica de Eugénio de Castro revela a criação de um espaço ibérico heterogéneo, inscrevendo a sua obra num horizonte estético polimórfico, eivado por uma ambiguidade de fundo na relação com a modernidade civilizacional, ambiguidade essa acentuada pela situação crítica vivenciada pela Península, cuja condição pós-imperial é determinante. Esta situação ajuda a compreender, como vimos, tanto o modo como o português foi traduzido e apreciado por traços de natureza contraditória (nacionalistas e internacionalistas, progressistas e conservadores), como a relação fundamental do espaço ibérico com os centros de canonização europeus e com a Ibero-América. Assim se justifica, mais concretamente, tanto a apropriação descolonial de Eugénio de Castro por parte dos seus tradutores e leitores ibero-americanos, como a sua apropriação castelhanista para a construção de identidade ibérica que a partir da mesma

se pretende elaborar, inventando o ibérico como resposta à perda do americano e à marginalidade espanhola no contexto europeu. Em suma, o espaço ibérico que vimos desenhar-se por via da receção espanhola de Eugénio de Castro é periférico, pós-imperial e tendencialmente castelhanista, justificando uma hesitação em fase da modernidade que ajuda a explicar a ambiguidade de que se reveste, numa convivência entre uma apologia e uma crítica da mesma.

Essa ambiguidade é o foco do capítulo 8 deste trabalho, no qual procedemos à releitura dessa *Modernidade difusa* partindo de uma reavaliação da obra e figura de Eugénio de Castro à luz da sua receção hispânica, considerando os comentários críticos tecidos pelos seus interlocutores e os caracteres da sua produção e ação que os justificam, revelando os vetores de formação da modernidade estética, dos quais destacámos, recordemos, 1) uma adesão do poeta moderno a uma ideia de modernidade, estruturada em torno do culto da originalidade e da autoria, do internacionalismo e do polemismo; e 2) a sua relação crítica com essa mesma modernidade, plasmada na denúncia dos paradigmas industriais e capitalistas modernos, num sentido generalizado de decadência, e na defesa nacionalista e/ou classicista de uma arte a contrapelo da história progressista e cosmopolita.

Para confirmá-lo, no subcapítulo 8.1. verificámos que existe um *Eugénio de Castro moderno*, elogiado no contexto da sua receção hispânica pela sua propensão renovadora e disruptiva, filiada na vocação internacionalista da sua poesia, assumindo um papel precursor do *novismo* internacional no contexto hispânico, para o que detalhámos a sua influência fulcral num autor tão decisivo para a renovação estética hispânica como foi Rubén Darío e os comentários críticos permeáveis a esta conceção pró-moderna. A pretexto desses comentários e dessa influência, que dão conta da perceção hispânica da modernidade do português e justificam a sua ampla receção, reconsiderámos o peso sistémico da sua obra e ação, detalhando o modo como estas capitalizam uma apologia da modernidade. Para tal, observámos o modo como o culto do novo e da autoria (8.1.1.) é substancial à modernidade estética e como o mesmo se materializa na obra e ação de Eugénio de Castro (8.1.1.1.), passando depois a observar o que nessa ação revela a sua forte consciência institucional do funcionamento do literário (8.1.2.), defluindo na sua ação coletiva (8.1.3.), conduzindo a um triunfo sistémico no contexto da literatura portuguesa (8.1.4.) que se repercute na sua consistente internacionalização (8.1.5.), em particular nos contextos francófono e italiano, decisiva para a chegada ao universo hispânico.

Se no apartado anterior procedemos a uma releitura da intervenção sistémica de Eugénio de Castro a partir da observação do modo como a sua obra e ação capitalizam uma apologia da modernidade, no subcapítulo 8.2. observámos o modo como revelam igualmente uma *Outra modernidade*, também ela plasmada na sua receção hispânica. Assim, verificámos como, entre as correntes de pendor mais conservador, apologistas de uma temática nacional e de uma abordagem menos formalista, a aceitação das propostas castrianas foi igualmente prolífica, conforme os comentários críticos no contexto da sua receção testemunham. A confirmá-lo está *A leitura unamuniana de Eugénio de Castro* (8.2.1.), que revela o ecletismo poético do autor, o qual, tendo sido apreciado pelo seu ensejo renovador por um autor como Rubén Darío, e nessa linha em parte percecionado no modernismo hispânico, é apreciado neste caso pela sua temática nacional, centrada em particular na

leitura unamuniana de *Constança*, onde deflui uma visão trágica da vida com afinidades com o autor de *Del sentimiento trágico de la vida*.

Este facto obrigou a reequacionar a presença dos elementos clássicos em Eugénio de Castro (8.2.2.), habitualmente tidos, na historiografia portuguesa tradicional, como um retrocesso ou involução no seio da sua obra, e que verificámos serem afinal consubstanciais à natureza multimoda da mesma, contribuindo para uma visão unitária, coparticipando de uma mesma problemática de fundo na relação da modernidade estética com a modernidade civilizacional, concordando com a sua propensão decadentista e com o seu neogoethismo, à luz da dimensão crítica da modernidade estética e a sua busca de um refúgio clássico assignado à perenidade da beleza artística.

Aprofundámos essa *Modernidade crítica* na sua propensão decadentista no subcapítulo 8.2.3., revelando o modo como se consubstancia em particular na obra de Eugénio de Castro (8.2.3.1.), já que, a par das anteriormente vistas manifestações de adesão a um princípio disruptivo no domínio estético, seguindo o fluxo progressista e internacionalista da modernidade, encontramos no autor português uma crítica a essa mesma modernidade, a que foram sensíveis os seus intermediários hispânicos, perfilada em caracteres vários da sua produção, centrada numa visão pessimista da realidade, que implica a vacuidade do desejo, uma visão fatalista e malditista da vida, explanada através de uma imagística repulsiva e violenta, que encontra nas suas manifestações eróticas decetivas materialização privilegiada, até à demanda de alternativas escapistas exotistas e à exploração do mundo subliminar e de outros níveis de consciência.

Se esta visão crítica motivou uma outra apreciação da modernidade de Eugénio de Castro, justificando a sua leitura unamuniana, é particularmente representativo do sincretismo do período e da pluralidade da obra do português – bem como do perfil igualmente heterogéneo da modernidade estética hispânica que a mesma ilustra – o facto de um autor como Darío, o qual, como vimos, elogiou em Castro o seu papel renovador e pró-moderno, reverberar esses mesmos caracteres contramodernos, conforme observámos no subcapítulo 8.2.3.2., onde, através de uma leitura comparada das obras dos dois autores, no que respeita em particular à tematização dos paraísos artificiais, se revela uma forte ambiguidade de fundo na relação com a modernidade civilizacional, objeto de concomitantes sedução e repulsa.

Em suma, a reconsideração da ação e obra de Eugénio de Castro, à luz da sua receção hispânica, ilustra a pertinência de partir de uma leitura histórica não linear, afim de uma compreensão da natureza multimoda e contraditória da modernidade estética na sua relação com a modernidade civilizacional, revelando como a mesma é conformada por dois vetores concorrentes: a adesão do poeta moderno a uma certa ideia de modernidade, assente na valorização da autoria e do estilo, de princípios polemistas e internacionalistas; e uma crítica dessa mesma modernidade na sua face civilizacional, configurada por uma prevalência decadentista, classicista e nacionalista. Destes vetores são a ação e obra de Eugénio de Castro paradigmáticas, conforme verificámos, partindo de uma ótica transnacional, no marco dos Estudos Ibéricos, a qual confirma o protagonismo do autor de *Oaristos* na configuração da modernidade ibérica, desde a prévia receção ibero-americana até à sua abundante e variada difusão em Espanha.

Verificámos outrossim como essa receção testemunha a natureza heterogénea do modernismo como categoria epocal, por um lado, e como nos permite caracterizar a identidade ibérica para cuja construção é instrumental. Uma tal caracterização revelou-nos, desde logo, um período esteticamente heterogéneo, interessando Castro a autores de variada proveniência estética e geracional. Permitiu-nos também sublinhar a dimensão construída e ideologizada dessa identidade ibérica, atendendo à sua condição periférica, no quadro das relações peninsulares no contexto global, em particular na sua relação subalterna relativamente a França, e da situação pós-imperial de Espanha na relação com a Ibero-América. Esta justifica a instrumentalização descolonial do português por parte dos seus intermediários ibero-americanos, por um lado, e uma coeva apropriação iberista – de fundo castelhanista – por parte dos seus recetores espanhóis, num marco progressivamente politizado.

A dita situação crítica ajuda ainda a justificar a ambiguidade de fundo da modernidade hispânica, a qual se manifesta nos comentários críticos à obra e figura de Eugénio de Castro e na análise da sua relação com nomes tão polarizantes como Miguel de Unamuno e Rubén Darío, figuras emblemáticas da dupla direção da modernidade hispânica, sendo apreciado tanto pela sua propensão ruptural e internacionalista, quanto pelos seus caracteres nacionais e classicistas, ou seja, tanto pelo que nele manifesta a adesão do poeta moderno a uma certa ideia de modernidade, assente na valorização da autoria e do estilo, de princípios polemistas e internacionalistas, como pelo que é nele afim de uma crítica dessa mesma modernidade, em particular na sua face civilizacional, configurada pela prevalência decadentista e classicista da sua obra. A receção hispânica de Eugénio de Castro é assim reveladora do carácter difuso da modernidade, configurando-se como caso paradigmático e de relevância central para compreender os caminhos percorridos pelas nossas literaturas, confluentes e conflitantes, concomitantes e contraditórios, consubstanciando uma riqueza que, a uma luz transnacional, se revela particularmente iluminante.

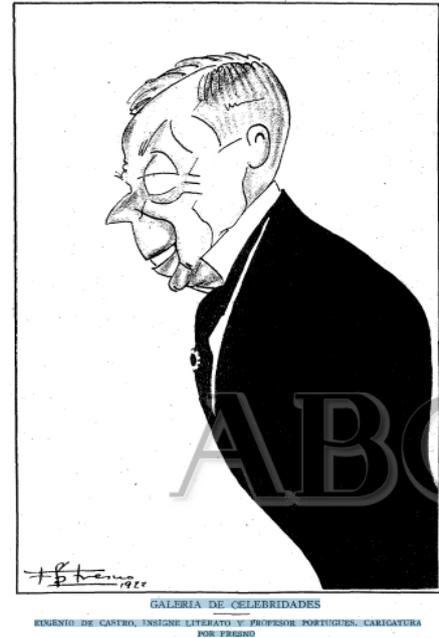


Fig. 72
Retrato de Eugénio de Castro
por Fresno (ABC, 1927)
[Hemeroteca Digital do ABC].

Bibliografia

1. OBRAS DE EUGÉNIO DE CASTRO

Seguimos a edição das *Obras Poéticas* de Eugénio de Castro, publicadas em dez volumes entre 1927 e 1944, pela Lumen – Empresa Internacional Editora (Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro) e pela Portucalense (os últimos dois volumes, em Lisboa). Fez-se uma segunda edição em 1967, pela Parceria A. M. Pereira Lda. (Lisboa). Vera Vouga publicou, em 2001, numa edição fac-similada, os três primeiros tomos das obras completas, num projeto infelizmente truncado pelo desaparecimento da autora. Citam-se também outras edições de obras do autor:

Castro, Eugénio de (1987). *Antologia*. Ed. Albano Martins. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Castro, Eugénio de (1969). *Viagem e Salamanca*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Castro, Eugénio de (1946). *Sonetos Escolhidos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Castro, Eugénio de (1938). *Últimos Versos*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Castro, Eugénio de (julho de 1935). Discours de MMM. Albert Mockel et Eugénio de Castro. Réception de M. Eugénio de Castro. In *Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Bruxelles, Palais de Académies, XIV (3)* (separata). Liège: H. Vaillant-Carmanne. Imprimeur de l'Académie.

Castro, Eugénio de (1929). *Éclogas*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen.

Castro, Eugénio de (1927). *Cartas de torna-viagem. Volume II*. Lisboa: Atlântida Livraria Editora.

Castro, Eugénio de (1926). *Cartas de torna-viagem. Volume I*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen.

Castro, Eugénio de (1925). *Les Sonnets de Camoës*. Coimbra: Lumen.

Castro, Eugénio de (1923). *A Mantilha de Medronhos. Impressões e Recordações de Espanha*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen.

Castro, Eugénio de (1902). *Poesias Escolhidas (1889-1900)*. Pref. Manuel da Silva Gaio. Paris, Lisboa: Aillaud.

2. ARQUIVOS

Para citar as cartas e postais constantes do epistolário de Eugénio de Castro à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e cuja catalogação completa está ainda por fazer, usa-se a referência *EEC-BCUC-Caixa-Autor*.

Para citar os documentos do Arquivo da Casa-Museu Miguel de Unamuno (Salamanca, Espanha), usa-se a catalogação aí empregue, seguindo a referência *CMU-Caixa-Número de documento*.

Para citar o epistolário entre Miguel de Unamuno e Azorín à guarda da Biblioteca Nacional de Espanha (Madrid), usa-se a catalogação aí empregue, seguindo a referência *BNECMUA-cota*.

Para citar os documentos do Arquivo da Fundação Zenobia-Juan Ramón Jiménez (Moguer, Espanha), usa-se a referência *AZJRJ-Autor-Data*.

Para citar os documentos do Arquivo Juan Ramón Jiménez, à guarda da Universidade de Porto Rico – Recinto de Río Piedras, usa-se a referência *AJRJ-UPRRP-Caixa-Data*.

Para citar os documentos à guarda do Fundo Machadiano de Burgos da Institución Fernán González (Burgos, Espanha), usa-se a catalogação aí empregue, seguindo a referência *FMB-IFG-Número de Documento*.

Para citar os documentos à guarda do Arquivo da Fundação Gerardo Diego (Santander, Espanha), usa-se a referência *AFGD-Autor-Data*.

3. EUGÉNIO DE CASTRO EM CONTEXTO HISPÂNICO

3.1. TRADUÇÕES E OUTRAS PUBLICAÇÕES (SELEÇÃO)

Castro, Eugénio de (29 de outubro de 1938). Cantiga. *Caras y Caretas*, p. 15.

Castro, Eugénio de (16 de julho de 1932). A los ojos de Dios. *Caras y Caretas*, p. 38.

Castro, Eugénio de (1930). *El rey Galaor*. Trad. Francisco Villaespesa. Madrid: Prensa Moderna.

Castro, Eugénio de (6 de abril de 1930). Vigo. *El Pueblo Gallego*, p. 1.

Castro, Eugénio de (29 de novembro de 1929). Canção das seis Marias, O Amolador, Suprema Glória. *Ideal Gallego*, p. 5.

Castro, Eugénio de (22 de setembro de 1929). Vigo. *Correo de Galicia*, p. 15.

Castro, Eugénio de (21 de setembro de 1929). La contrahecha. *El Compostelano*, p. 1.

Castro, Eugénio de (12 de junho de 1929). Ofir. *El Compostelano*, p. 2.

Castro, Eugénio de (21 de abril de 1929). Vaso de elección. *La Libertad*, p. 2.

Castro, Eugénio de (5 de janeiro de 1929). Ofir. *Caras y Caretas*, p. 51.

Castro, Eugénio de (12 de maio de 1928). En el pórtico de Livia. Trad. Alejo Hernández. *La Correspondencia Militar*, p. 1.

Castro, Eugénio de (9 de abril de 1927). La carestía del amor. Trad. Alejo Hernández. *La Correspondencia Militar*, p. 1.

Castro, Eugénio de (15 de janeiro de 1927). Júlio Dinis, poeta. *La Gaceta Literaria*, 1 (2): 3.

Castro, Eugénio de (1926). Rosas e Laranjas. *Residencia*, 1 (2): 173.

Castro, Eugénio de (21 de novembro de 1926). Luciano Pereira da Silva. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (30 de março de 1926). El escultor portugués – António Teixeira Lopes. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (14 de março de 1926). Alrededor de una estatua. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (7 de março de 1926). El pintor Antonio Carneiro. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (18 de outubro de 1925). La fábrica da Vista Alegre. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio (20 de setembro de 1925). Aveiro – la Venecia de Portugal. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (13 de setembro de 1925). Un poeta ciego. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (12 de julho de 1925). Una tarde en Pombal. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (26 de junho de 1925). La iglesia de Santa Cruz en Coimbra. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (7 de junho de 1925). Mi retrato. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (15 de fevereiro de 1925). La encantadora y verde Galicia. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (1 de fevereiro de 1925). Elvas. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (1924). A una madre. *La Obra*, 4 (12): 566.

Castro, Eugénio de (12 de novembro de 1924). Cesário Verde: un poeta olvidado. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (9 de novembro de 1924). Una familia de artistas: Carlos Reis y sus hijos. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (2 de novembro de 1924). Portugal artístico: una villa muerta. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (19 de outubro de 1924). La decadencia de las campanas. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (5 de outubro de 1924). El tesoro artístico de la Catedral de Coimbra. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (21 de setembro de 1924). Impresiones de París: una tarde en la sociedad “*autour du monde*”. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (20 de julho de 1924). Los amores de Camões. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (22 de junho de 1924). Un estudio sobre el soneto en la poesía portuguesa del siglo XVII. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (2 de junho de 1924). Corunha, Ourense. *Ronsel*, 2: 10.

Castro, Eugénio de (25 de maio de 1924). Una historia del soneto en la poesía portuguesa del siglo XVI: la influencia del Renacimiento italiano. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (11 de maio de 1924). Una autobiografía literaria de Eugénio de Castro. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (4 de maio de 1924). El autor de Belkiss y el movimiento simbolista en la poesía portuguesa. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (23 de março de 1924). Una piadosa semblanza de Teófilo Braga. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (16 de março de 1924). Reflexiones y confesiones de un cojo. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (11 de janeiro de 1924). Una humilde figura de la pintura portuguesa – Maestro Gonçalves. *La Nación*, p. 3.

Castro, Eugénio de (3 de novembro de 1923). Catalina de Athayde. Trad. Juan González Olmedilla. *La Esfera*, 10 (513): 10.

- Castro, Eugénio de (1922a). *Obras poéticas. Vol. I. Oaristos, Horas*. Trad. Juan González Olmedilla. Madrid: Castilla.
- Castro, Eugénio de (1922b). *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Eugénio de Castro*. Trad. Andrés González-Blanco, Fernando Maristany, Juan González Olmedilla e Francisco Villaespesa. Barcelona: Cervantes.
- Castro, Eugénio de (21 de outubro de 1922). Al plateado Mondego. Trad. Juan González Olmedilla. *La Esfera*, 9 (459): 23.
- Castro, Eugénio de (17 de junho de 1922). La Nereida de Harlem. Trad. Andrés González-Blanco. *La Esfera*, 9 (441): 9.
- Castro, Eugénio de (1922c). Psicología del ciego. Párrafos tomados de la conferencia dada recientemente en la Residencia de Estudiantes. *Los Ciegos*, 52: 5.
- Castro, Eugénio de (1921). El Aceitero. *La Obra*, 1 (18): 27.
- Castro, Eugénio de (30 de junho de 1921). «De Toledo para el mar». Trad. Rogelio Buendía. *Grecia*, pp. 3-4.
- Castro, Eugénio de (1919). *Poemas escogidos*. Trad. Enrique Díez-Canedo, Francisco Villaespesa, Guillermo Valencia, Ismael Enrique Arciniegas e Luis Berisso. Ciudad de México: Lectura Selecta.
- Castro, Eugénio de (dezembro de 1919). «Salomé». Trad. Rufino Blanco-Fombona. *Cosmópolis*, pp. 125-132. Depois republicada por Rafael Cansinos-Assens em *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire* (1919). Madrid: Editorial América.
- Castro, Eugénio de (30 de junho de 1919). De Toledo para el mar. Trad. Rogelio Buendía. *Grecia*, 2 (20): 3-4.
- Castro, Eugénio de (1 de fevereiro de 1919). «Los siete durmientes». Trad. Francisco Villaespesa. *Grecia*, pp. 1-7.
- Castro, Eugénio de (15 de novembro de 1918). Tres sonetos por Eugenio de Castro. Huerto Florido, Violante Maria Luísa, El río. *La Ilustración Española y Americana*, 62 (42): 11.
- Castro, Eugénio de (10 de julho de 1918) «Inscripción». Trad. Rafael Cansinos-Assens. *Los Quijotes*, pp. 2.
- Castro, Eugénio de (30 de junho de 1917). Los siete durmientes. *Caras y Caretas*, pp. 80-86.
- Castro, Eugénio de (21 de abril de 1917). Nuevos sonetos. *Caras y Caretas*. pp. 108-109. Castro, Eugénio de (dezembro de 1916). «Los siete durmientes». Trad. Francisco Villaespesa. *Cervantes*, pp. 63-85.
- Castro, Eugénio de (outubro de 1916). «Nuevos sonetos» («Tristísima», «Hora Perdida», «El Río», «El Medallero», «La Moneda de Oro», «La Copa de Baltasar» e «El Aceitero»). Trad. Francisco Villaespesa. *Cervantes*, pp. 159-166.
- Castro, Eugénio de (fevereiro de 1916). «Poesías» («Epígrafe», «Inscripción», «El Pastor Solitario», «Presagios», «Huerto Florido», «La Fuente Abandonada», «La Ampolla Preciosa» e «En el Lar»). Trad. Francisco Villaespesa. *Cervantes*, pp. 86-93.
- Castro, Eugénio de (s/d [1915]). *La sombra del cuadrante*. Trad. Francisco Villaespesa. Madrid: Imprenta de M. García y Galo Sáez.

- Castro, Eugénio de (1914a). *Salomé y otros poemas*. Trad. Francisco Villaespesa. Pról. Rubén Darío. Madrid: Imprenta Artística de Sáez Hermanos.
- Castro, Eugénio de (1913a). *Constanza*. Trad. Francisco Maldonado. Pról. Miguel de Unamuno. Madrid: Revista de Archivos.
- Castro, Eugénio de (1913b). *El rey Galaor*. Trad. Juan González Olmedilla. Madrid: Castilla.
- Castro, Eugénio de (dezembro de 1913). El hijo pródigo. Trad. Juan González Olmedilla. *Por esos mundos*, pp. 642-652.
- Castro, Eugénio de (janeiro de 1912). Romance. Para adormecer a Lydia. Trad. Francisco Maldonado. *La Lectura. Revista de Ciencias y Artes*, pp. 241-243.
- Castro, Eugénio de (1 de janeiro de 1912). «Salomé». Trad. José María Riaza. *Por esos mundos*, pp. 36-42.
- Castro, Eugénio de (1911). «Sob os olhos de Deus». In Ignasi Ribera i Rovira. *Del País dels Tarongers. Impresions*. Barcelona: Impr. Fills de D. Casanovas, p. 37.
- Castro, Eugénio de (1910). «Salomé». Trad. Ricardo Baeza. *Prometeo*, 19: 11-20.
- Castro, Eugénio de (5 de outubro de 1910). Poesías de Eugénio de Castro (Villancico, La camisa de Xantho, El diluvio). Trad. Miguel Pelayo. *España*, 89: 10-11.
- Castro, Eugénio de (1909). Crepúsculo. Trad. Francisco Maldonado. *El Lábaro*, p. 3.
- Castro, Eugénio de (janeiro-março de 1909). El anillo de Policrates. Trad. Samuel López. *Revista Moderna*, pp. 6-10.
- Castro, Eugénio de (1908). *El anillo de Policrates*. Trad. Samuel López. Bogotá.
- Castro, Eugénio de (1907a). La sombra del cuadrante. Trad. Luis Maldonado. *El Adelanto*, p. 4.
- Castro, Eugénio de (1907b) Mi hijo Luis. Trad. Julio Nombela y Campos. *Vida Intelectual. Revista Ilustrada*, 1 (1): 93.
- Castro, Eugénio de (novembro de 1907). Romance. Para adormecer a Lidia. *Revista Latina*, I (3): 9-10
- Castro, Eugénio de (outubro de 1907). La Nereida de Harlem. *Revista Latina*, I (2): 26.
- Castro, Eugénio de (setembro de 1907). Crepúsculo. *Revista Latina*, I (1): 47.
- Castro, Eugénio de (5 de maio de 1907). Lasciate. Trad. Manuel S. Pichardo. *El Nuevo Mercurio*, 5: 23.
- Castro, Eugénio de (22 de maio de 1906). «Las hilanderas». *El Álbum Ibero-americano*, 19: 219.
- Castro, Eugénio de (1903). Corona de rosas. Trad. Sánchez Rodríguez. *La Información*, p. 3.
- Castro, Eugénio de (15 de agosto de 1903). Esperando la luna [Belkiss]. Trad. Luis Berisso. *Revista Nueva*, III (43): 405-408.
- Castro, Eugénio de (1 de junho de 1903). Esperando la luna [Belkiss]. Trad. Luis Berisso. *Revista Nueva*, III (38): 322.
- Castro, Eugénio de (6 de dezembro de 1902). Bajo los nogales [Belkiss]. Trad. Luis Berisso. *Revista Nueva*, II (32), pp. 253-254.
- Castro, Eugénio de (30 de setembro de 1902). Pan. Trad. Francisco Villaespesa. *Revista Ibérica*, 5: 9-11.

- Castro, Eugénio de (15 de setembro de 1902). El peregrino. Trad. Francisco Villaespesa. *Revista Ibérica*, 4: 106-107.
- Castro, Eugénio de (5 de agosto de 1902). Los siete durmientes. Trad. Francisco Camba. *Revista Ibérica*, 2: 7-14.
- Castro, Eugénio de (1 de agosto de 1902). Las voces [Sagramor]. *Revista Nueva*, II (23): 198.
- Castro, Eugénio de (1ª quinzena de abril-2ª quinzena de julho de 1902). «El rey Galaor». Trad. José Juan Tablada. *Revista Moderna*, V (7, 8, 10, 12, 13, 14): 5-8, 4-5, 5-10, 5-6, 7-11, 6-10.
- Castro, Eugénio de (novembro de 1899). «Sagramor». Trad. José Juan Tablada. *Revista Moderna*, p. 5.
- Castro, Eugénio de (7 de janeiro de 1899). A una madre. Trad. M. R. *La Vida Literaria*. p 2.
- Castro, Eugénio de (4 de janeiro de 1899). A uma Mãe. *Nuevo Mundo*, p. 12.
- Castro, Eugénio de (1897a). *Belkiss. Reina de Saba, de Axum y de Hymiar*. Trad. Luis Berisso. Discurso preliminar Leopoldo Lugones. Buenos Aires: Jorge A. Kern. 2ª edição em 1899 por Felix Lajouane (Buenos Aires). 3ª edição em 1919 pela Editorial América (Madrid).
- Castro, Eugénio de (1897b). Bajo los nogales [Belkiss]. Trad. Luis Berisso. *Atlántida*, I (2): 68-74.
- Castro, Eugénio de (9 de julho de 1897). A una madre. *Germinal*, I (10): 3.
- Castro, Eugénio de (março de 1897) Esperando la Luna [Belkiss]. Trad. Luis Berisso. *La Quincena*, 5 (1-2): 28-32.
- Castro, Eugénio (s.d.). *La Toaleta de Xanthis*. Trad. Ignasi Ribera i Rovira. Barcelona: Biblioteca d'Autors Catalans, Lectura Popular, nº 222.
- Cossío, José María (sel. e trad.) (1943). *El soneto portugués*. Pról. Fidelino de Figueiredo. Madrid: Atlas.
- Cossío, José María (sel. e trad.) (1933). *97 sonetos portugueses*. Pról. Fidelino de Figueiredo. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Diego, Gerardo (1960). *Tántalo. Versiones poéticas*. Madrid: Ágora.
- Diego, Gerardo (1956). *Paisaje con figuras*. Palma de Mallorca: Ediciones de los Papeles de Son Armadans.
- Díez-Canedo, Enrique (1909-1911). *Pequeña antología de poetas portugueses*. Paris: Excelsior.
- Díez-Canedo, Enrique (1907). *Del cercano ajeno. Versiones poéticas*. Madrid: M. Pérez Villavicencio.
- Enrique Arciniegas, Ismael (1925). *Traducciones poéticas*. Paris: Excelsior.
- Manrique, Manuel (1920). *Antología de la lírica portuguesa*. Pról. Álvaro de las Casas. Madrid: Librería Fernando Fe.
- Maristany, Fernando (trad.) (1918). *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*. Pról. Ignasi Ribera i Rovira. Valência: Cervantes.
- Ribera i Rovira, Ignasi (1918). *Solitaris*. Barcelona: Impremta Rafols,
- Ribera i Rovira, Ignasi (1913). *Atlántiques*. Barcelona: L'Avenç.
- Ribera i Rovira, Ignasi (1912). *Portugal literari*. Barcelona: L'Avenç.

Ribera i Rovira, Ignasi (1911). *Del País dels Tarongers. Impressions*. Barcelona: Impremta Inglada.

Ribera i Rovira, Ignasi (1905). *Poesia & Prosa originals y traduccions del portugués*. Pról. Joan Maragall. Barcelona: Oliva Impresor.

Valencia, Guillermo (1914). *Ritos*. Londres: Establecimiento Tipográfico de Wertheimer.

Villaespesa, Francisco (1915). *El rey Galaor*: Madrid: Sociedad de Autores de Madrid.

Villaespesa, Francisco (1912). *El rey Galaor*. Madrid: La Novela Teatral.

3.2. CRÍTICAS, NOTÍCIAS, TEXTOS DEDICADOS E COMENTÁRIOS (SELEÇÃO)

Ambrogi, Arturo A. (1912). *Marginales de la vida*. El Salvador: Imprenta Nacional.

Ambrogi, Arturo A. (1899). Luis Berisso. *Almanaque Sud-Americano*, pp. 211-213.

Anón. (18 de agosto de 1944). Ha fallecido el gran vate portugués Eugénio de Castro. *La Vanguardia*, p. 4.

Anón. (26 de maio de 1938). Un gran poeta portugués consagrado por España. *ABC* (Sevilha), p. 6.

Anón. (1 de janeiro de 1935). Eugénio de Castro. *Almanaque Literario*, pp. 45-46.

Anón. (1 de outubro de 1934a). El homenaje a Don Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca. El catedrático y poeta portugués don Eugénio de Castro es nombrado doctor "honoris causa". *Hoja Oficial del Lunes*, p. 1.

Anón. (1 de outubro de 1934b). Homenaje a Unamuno. *El Siglo Futuro*, p. 1.

Anón. (29 de setembro de 1934). El maestro Eugenio de Castro. *El Adelanto*, p.3

Anón. (1 de maio de 1932). Texto Homenaje a nuestro Director, Marqués de Quintanar. *Acción Española*, 10: 410-423.

Anón. (31 de dezembro de 1929). El Rector de la Universidad de Coimbra y el profesor Eugenio de Castro en Salamanca. *La Gaceta Regional*, p. 1.

Anón. (1 de novembro de 1928). Exposición del libro portugués. *La Gaceta Literaria*, p. 1.

Anón. (junho de 1926). Belkiss. *Nosotros*, 217: 297-299.

Anón. (28 de novembro de 1924). El centenario de Camoens. *El Ideal Gallego*, p. 1.

Anón. (16 de outubro de 1924), Juegos Florales y otras cosas. *El Pueblo Gallego*, p. 2.

Anón. (7 de fevereiro de 1924). Portugal-España. *La Acción*, p. 4.

Anón. (18 de maio de 1923). Eugénio de Castro se rompe una pierna. *La Zarpa*, p. 2.

Anón. (15 de maio de 1923a). Eugénio de Castro se fractura una pierna. *La Voz*, p. 1.

Anón. (15 de maio de 1923b). El poeta portugués Eugenio de Castro, herido. *La Época* p. 3.

Anón. (13 de maio de 1923). Poeta ilustre. *La Unión Ilustrada*, p. 18.

Anón. (25 de abril de 1923a). En honor de Eugenio de Castro. *ABC*, p. 16.

- Anón. (25 de abril de 1923b). En honor de Eugenio de Castro. *La Época*, p. 2.
- Anón. (25 de abril de 1923c). A Mantilha de Medronhos. *El Heraldo de Madrid*, p. 1.
- Anón. (24 de abril de 1923). Conferencia de Eugenio de Castro. *ABC*, p. 16.
- Anón. (23 de abril de 1923a). El Simbolismo francés y la poesía portuguesa. Conferencia de D. Eugenio de Castro. *El Heraldo de Madrid*, p. 3.
- Anón. (23 de abril de 1923b). Conferencia de Eugenio de Castro. *ABC*, p. 18.
- Anón. (6 de abril de 1923). Eugénio de Castro vendrá a España. *La Voz*, p. 1.
- Anón. (agosto de 1922). Obras poéticas de Eugenio de Castro. *Cosmópolis*, 44: 364.
- Anón. (abril de 1922). Otra visita. *Cosmópolis*, p. 71.
- Anón. (16 de março de 1922). Fraternidad ibérica. En honor de Eugenio de Castro. *El Sol*, p. 3.
- Anón. (14 de março de 1922). Lectura de poesías. Eugenio de Castro en el Ateneo. *El Sol*, p. 3.
- Anón. (20 de maio de 1922). En el círculo de Bellas Artes. *La Vanguardia*, p. 16.
- Anón. (22 de abril de 1922). Obras poéticas, Eugénio de Castro. *España*, p. 13.
- Anón. (1922). Confraternidad ibérica. España y Portugal. *Revista de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes*, II (14): 41.
- Anón. (5 de abril de 1914). Constanza, por Eugénio de Castro. *La Vanguardia*, p.12.
- Anón. (1 de março de 1913). Los Olmedilla. *El Mentidero*, 1 (5): 4.
- Aparicio, Juan (10 de agosto de 1944). Cuando Unamuno era un rinoceronte. Mi única entrevista a Eugénio de Castro. *La Estafeta Literaria*, p. 9.
- Aparicio, Juan (1 de julho de 1928). España y la Saudade. *La Gaceta Literaria*, 2 (38): 4.
- Araquistáin, Luis (13 de março de 1922). Nuevo racionalismo histórico. *La Voz*, p. 1.
- Azorín (23 de abril de 1922). Galería de celebridades. *ABC*, p. 4.
- Bacarisse, Mauricio (1931). *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Berisso, Luis (janeiro-fevereiro de 1900). Leopoldo Díaz. *El Mercurio de América*. p. 3.
- Berisso, Luis (1897a). Eugénio de Castro. In Eugénio de Castro. *Belkiss, Reina de Saba, de Axum y de Hymiar*. Buenos Aires: Jorge A. Kern Editor, pp. xxiii-xxxviii.
- Berisso, Luis (1897b). Eugénio de Castro. *Buenos Aires*, 77.
- Buendía, Rogelio (1920). *Lusitania. Viaje por un país romántico*. Madrid: Reus.
- Buendía, Rogelio (30 de junho de 1919). Ahora que nos acordamos de Eugénio de Castro... *Grecia*, p. 4.
- Burgos, Carmen de (janeiro de 1921). Crónica de Portugal: Eugénio de Castro. *Cosmópolis*, pp. 42-51.
- Cansinos Assens, Rafael (1919). *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Editorial América.
- Castro, Ferreira de (1 de janeiro de 1929). Crónicas. *La Gaceta Literaria*, 3 (49): 5.

- Cervantes (1922). Introducción. In Eugénio de Castro. *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Eugénio de Castro*. Trad. Andrés González-Blanco, Fernando Maristany, Juan González Olmedilla e Francisco Villaespesa. Barcelona: Cervantes.
- Cestero, Tulio M. (1915). *Hombres y piedras. Al margen del Baedeker*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- Cossío, José María de (19 de outubro de 1934). Los sonetos amorosos de Camoens. *Cruz y Raya*, 19: 62-73.
- Darío, Rubén (1950). Autobiografía. In *Obras completa. Vol. 1*. Ed. Julio Ortega y Nicanor Vélez. Madrid: Afrodisio Aguado, pp. 15-178.
- Darío, Rubén (1 de janeiro de 1898). Belkiss, por Eugenio de Castro. *La Ilustración Sudamericana*, pp. 103-104.
- Darío, Rubén (26 e 29 de setembro de 1896). Eugenio de Castro y la literatura portuguesa. Conferencia leída en el Ateneo por el Sr. Rubén Darío. *La Nación*, p. 3.
- Darío, Rubén (1896a). *Los raros*. Buenos Aires: Vasconia.
- Darío, Rubén (1896b). *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
- Díaz, Leopoldo (novembro de 1898). Las nupcias del fauno. *Revista Moderna*, pp. 61-62.
- Díaz, Leopoldo (1897). *Traducciones*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
- Diego, Gerardo, e Cossío, José María de (1996). *Epistolario: nuevas claves de la Generación del 27*. Ed. Rafael Gómez de Tudanca. Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares / Fondo de Cultura Económica de España.
- Díez-Canedo, Enrique (1926). Actualidades y recuerdos. Eugenio de Castro en Madrid. Eugénio de Castro. *Residencia*, 1 (2): 172-173.
- Díez-Canedo, Enrique (9 de março de 1922). Eugenio de Castro en la bibliografía española. *El Sol*, pp. 3.
- Díez-Canedo, Enrique (8 de março de 1922). Vida literaria – Eugénio de Castro. *España*, p. 310.
- Díez-Canedo, Enrique (31 de março de 1919). Líricos portugueses. *El Sol*, p. 2.
- Díez-Canedo, Enrique (1 de janeiro de 1918). La literatura contemporánea. Portugal. *Revista General*, 3: 4.
- D'Ors, Eugenio (1947). *Novísimo glosario; Nuevo glosario*. Madrid: Aguilar.
- D'Ors, Eugenio (3 de julho de 1946). Carta de Coimbra. *La Vanguardia*, p. 1.
- D'Ors, Eugenio (12 de junho de 1923). Sonetos de Eugénio de Castro. *ABC*, p. 8.
- D'Ors, Eugenio (16 de março de 1922). Madrid-Europa. *La Libertad*, pp. 1-2.
- E., A. (1922). Obras poéticas de Eugenio de Castro. *España*, p. 14.
- Esperable de Asteaga, Enrique (29 de setembro de 1934). El Doctorado honoris causa de Eugenio de Castro. *El Adelanto*, p. 20.

- Fernández Almade, Melchior (25 de agosto de 1923). La musa española de Eugenio de Castro. *La Época*, p. 5.
- Figueiredo, Fidelino de (15 de janeiro de 1928). Conversación con Fidelino de Figueiredo. *La Gaceta Literaria*, 2 (26): 1.
- Gamallo Fierros, Dionisio (2 de janeiro de 1969). Centenarios 1969. Con la ausencia casi presente de Don Ramón. *Arriba*, pp. 7-12.
- García Blanco, Manuel (30 de outubro de 1929). Eugénio de Castro y Salamanca. *La Gaceta Regional*, p. 2.
- Ghiraldo, Alberto (12 de março de 1899). Belkiss. *La Vida Literaria*, 12: 207.
- Giménez Caballero, Ernesto (1 de janeiro de 1927). Paradigmas manuales. *La Gaceta Literaria*, 1: 1-2.
- Gimeno de Flaquer, Concepción (30 de setembro de 1909). Crónica semanal. *El Álbum Ibero-Americano*, 36: 422.
- Gimferrer, Pere (2 de dezembro de 1984). Eugénio de Castro. *El País*, p. 12.
- Gómez Carrillo, Enrique (1905). *El modernismo*. Madrid: Fernando Fe.
- González-Blanco, Andrés (1928). Eugénio de Castro. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Vol. III*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 7-90.
- González-Blanco, Andrés (julho-setembro de 1922). Eugénio de Castro. *Hispania*, pp. 198-237.
- González-Blanco, Andrés (17 de março de 1922). Eugenio de Castro en Madrid. *Nuevo Mundo*, p. 12.
- González Olmedilla, Juan (1922). Ensayo del traductor. In Eugénio de Castro. *Obras poéticas. Vol. I. Oaristos, Horas*. Madrid: Cervantes, pp. XIII-XLVII.
- González Olmedilla, Juan (1913). Prólogo del traductor. In Eugénio de Castro. *El rey Galaor. Poema Dramático*. Madrid: Imprenta Artística Española, pp. 8-13.
- González-Ruano, César (1954). En la muerte de Eugenio de Castro. In *Mis 100 mejores crónicas*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 135-137.
- González-Ruano, César (2004). *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento.
- González-Ruano, César (22 de agosto de 1944). En la muerte de Eugénio de Castro. *La Vanguardia*, p. 4.
- González-Ruano, César (1928). *Un español en Portugal*. Madrid: Fernando Fe.
- González-Ruano, César (4 de julho de 1928). Una visita a Eugénio de Castro en Coimbra. *El Heraldo de Madrid*, p. 16.
- González-Ruano, César (1931). *Caras, caretas y carotas*. Madrid: Editorial Atlántico.
- González-Ruano (1923). Una conferencia de Eugenio de Castro. In Azorín, Baroja. *Nuevas estéticas, anotaciones sentimentales... Ensayos*. Madrid: Fernando Fe, pp. 94-96.
- Goy de Silva (19 de maio de 1922). Un solo corazón, de España y Portugal. *La Correspondencia de España*, p. 1.
- Guerra, Ángel (fevereiro de 1904). Gente de letras. Eugénio de Castro. *Helios*, pp. 129-139.

- J., S. (julho de 1922). Las mejores poesias (líricas) de los mejores poetas. Eugenio de Castro. *Prisma*, 2 (3): 186.
- León, Luis (16 de junho de 1923) Portugalia. *La Integridad*, p. 1.
- López-Picó, Josep María (1918). *Eugénio de Castro. Literats éstrangers contemporanis*. Minerva: Barcelona.
- Henríquez Ureña, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Irairoz y de Villar, A. (24 de agosto de 1929). Líricos lusitanos. João de Deus. *Caras y caretas*, p. 125.
- Lugones, Leopoldo (15 de junho de 1903). Discurso preliminar. *Revista Nueva*, II (39): 330-334.
- Lugones, Leopoldo (1897). Discurso preliminar. In Eugénio de Castro. *Belkiss, Reina de Saba, de Axum y de Hymiar*. Buenos Aires: Jorge A. Kern Editor, pp. III-XXI.
- Maldonado de Guevara, Francisco (29 de setembro de 1934). Eugenio de Castro. *El Adelanto*, p. 27.
- Martínez Tomás, A. (18 de agosto de 1944). Muerte del príncipe de la poesía lusitana. *La Vanguardia*, p. 5.
- Más y Pi, Juan (s.d. [1909]). *Ideaciones. Letras de América: Ideas de Europa*. Barcelona: F. Granada y C^a Editores.
- Montes, Eugenio (1949). *Elegías europeas*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Nombela y Campos, Julio (1905). Eugenio de Castro. *Gente Joven*, 44: 7.
- Nombela y Campos, Julio (maio de 1907a). La sombra del cuadrante. *Vida Intelectual. Revista Ilustrada*, 1 (1): 87-93.
- Nombela y Campos, Julio (maio de 1907b). El anillo de Policrates. *Vida Intelectual. Revista Ilustrada*, 1 (1): 151-156.
- Nervo, Amado (1928). Del florecimiento de la poesía lírica en Italia, Portugal y España. In *La lengua y la literatura I*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 11-20.
- Nombela y Campos, Julio (1927). El anillo de Policrates. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Volume VI*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 9-18.
- Nombela y Campos, Julio (1911). *Labor intelectual*. Madrid: La Última Moda, pp. 352-371.
- Nombela y Campos, Julio (1907). El anillo de Policrates. *Vida Intelectual*. I: 156.
- Pelayo, Miguel (5 de outubro de 1916). Figuras contemporáneas: Eugénio de Castro. *España*, 89: 10-11.
- Pemán, José María (1941). *Poesía. Antología 1917-1941*. Buenos Aires: Imprenta López.
- Pemán, José María (15 de maio de 1938). Salutación y mensaje a Eugénio de Castro. *ABC de Sevilla*, p. 3.
- Pérez de Ayala, Ramón (3 de agosto de 1924). Entrevista. *Galicia*, p. 3.
- Pérez Petit, Víctor (1903). Eugénio de Castro. In *Los modernistas*. Montevideo: Imprenta y Encuadernación de Dornaleche y Reyes, pp. 215-234.

- Pérez Petit, Víctor (março de 1899). Eugénio de Castro (Belkiss). *El Mercurio de América*, 1 (2): 167-181.
- Portal Fradejas, José (12 de maio de 1917). Hermandad hispano-portuguesa. *El Correo de Galicia*, p. 1.
- Quintanar, Marqués de (1923). *Sed de camino*. Segovia: Imprenta de Mauro Lozano.
- Ramón Jiménez, Juan (2006). *Epistolario I (1898-1916)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Ramón Jiménez, Juan (1999). *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Ed. Jorge Urrutia. Madrid: Visor.
- Reyes, Alfonso (1926). La Residencia de Estudiantes. *Residencia*, 1 (2): 187-188.
- Ribera i Rovira, Ignasi (1912). *Portugal literari. Vol. I*. Barcelona: Biblioteca Popular de l'Avenç.
- Sampelayo, Juan (1970). Breve recuerdo de Eugénio de Castro en su centenario. *Cuadernos hispanoamericanos*. 241: 204-226.
- Santibáñez del Río, Conde de (1930). *Por tierras de Portugal*. Madrid: Compañía General De Artes Gráficas.
- Santibáñez del Río, Conde de (23 de março de 1928). La tarde del poeta: un hispanófilo ilustre. *La Nación*, p. 1.
- Tavares, Juan de (1908). A Fonte do Sátiro e Outros Poemas. *Vida Intelectual. Revista Ilustrada*, 3: 395-396.
- Unamuno, Miguel de (29 de setembro de 1934). El Maestro Eugenio de Castro, poeta. *El Adelanto*, p. 19.
- Unamuno, Miguel de (1929). Eugénio de Castro. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Vol. V*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 7-17.
- Unamuno, Miguel de (1927). Eugenio de Castro, Juan González Omedilla e Miguel de Unamuno. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Vol. VII*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 79-83. [Carta de Unamuno a González Olmedilla, que surgira em 1913 na *Revista de Bellas Artes*, em Madrid].
- Unamuno, Miguel de (1914). *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (1913). Prólogo. In Eugénio de Castro. *Constanza*. Trad. Francisco Maldonado, pp. 7-13.
- Unamuno, Miguel de (1912). *Contra esto y aquello*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (1911). Eugénio de Castro. In *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (15 de dezembro de 1907). Eugénio de Castro. *El Cojo Ilustrado*, pp. 1-4.
- Unamuno, Miguel de (9 de outubro de 1905). Discurso de Miguel de Unamuno. *Gente Joven*, p. 7.
- Valle, Adriano del (19 de maio de 1946). O cinema luso-espanhol e as suas possibilidades segundo a opinião do director de «Primer Plano». *Diário de Lisboa*, p. 5.

Vásquez Doderó, José-Luis (1 de outubro de 1934). Inectiva a Unamuno. *Acción Española*, pp. 147-157.

4. ESTUDOS SOBRE EUGÉNIO DE CASTRO

AAV (1947). Eugénio de Castro. Consagração da Universidade de Coimbra (10 de Junho de 1946). *Biblos* (separata), XXII.

Adam, Cécile (1999). Eugénio de Castro e Albert Mockel. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 73-83.

Álvarez, Eloísa (2010). Eugénio de Castro y España. In Antonio Sáez Delgado, e Luís Manuel Gaspar, Luís Manuel (Eds.). *Suroeste. Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC, pp. 107-122.

Álvarez, Eloísa (2006). Eugénio de Castro y España. In Eloísa Álvarez, e Antonio Sáez Delgado (Eds.). *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 11-27.

Álvarez, Eloísa, e Sáez Delgado, Antonio (eds.) (2006). *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Bermúdez, Emilia (1959). *El teatro poético de Francisco Villaespesa comparado con el de Eugénio de Castro*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras (tese de licenciatura).

Boavida, Isabel (2006). As sandálias simbolistas da Rainha de Sabá: *Belkiss* de Eugénio de Castro. *Faces de Eva*, 16: 29-51.

Cabral, Maria de Jesus (2015a). *Pra violar o Mystério*. Eugénio de Castro au risque des Hérésies de Mallarmé. In Nuria Rodríguez Lázaro, e Sandra Teixeira (Eds.). *Donner un nom à l'obscur. Ecritures du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine*. Poitiers/Bordeaux: Université de Poitiers CNRS/Université de Bordeaux Montaigne, pp. 201-223.

Cabral, Maria de Jesus (2015b). *Lua farol dos cismadores: Reler Interlúnio* de Eugénio de Castro. *Colóquio-Letras*, 188: 96-105.

Cabral, Maria de Jesus (2012). «Que os olhos livres fazem a alma escrava»: a poesia dramática de Eugénio de Castro. Um diálogo interior com o teatro de Maurice Maeterlinck. In AAVV. *Actas do VI Congresso Nacional de Literatura Comparada, X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas. Universidade do Minho 2009/2010*, pp. 1-34.

Cabral, Maria de Jesus (2011). «Estátua muda, eco branco...»: Eugénio de Castro, un poète tragique à la charnière de la modernité. In Marta Teixeira Anacleto, e Fernando Matos Oliveira (Org.). *O Trágico*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, pp. 47-74.

Cabral, Maria de Jesus (2010). Uma grande sombra que sente e se não vê: *Belkiss* nos trilhos da Literatura dramática simbolista. *Máthesis*, 19: 77-95.

Carvalho, José Adriano de (2007). A Mantilha de Medronhos. Impressões e Recordações de Espanha de Eugénio de Castro. Caminhos e Processos de uma Imagem de Espanha à volta de 1920. *Peninsula*, 4: 177-194.

- Coelho, M. Paula Mendes (2002). A Poesia Simbolista no Portugal Finissecular: Modelos e Transfigurações – Alguns Apontamentos. *Discursos. Colóquio, Literatura e Fim do Século*, fevereiro, pp. 77-83.
- Carvalho, Joaquim de (1947). Discurso do Prof. Doutor Joaquim de Carvalho, em representação da Academia das Ciências de Lisboa. In AAVV, Eugénio de Castro. Consagração da Universidade de Coimbra (10 de Junho de 1946), *Biblos* (separata), XXII: 25- 26.
- Castro, Aníbal Pinto de (1969). Tradição e renovação na poesia de Eugénio de Castro. *Arquivo Coimbrão*, XXIV: 154-181.
- Chast, Denyse (1949). Eugénio de Castro et les symbolistes français. In *Mélanges Georges Le Gentil*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, pp. 155-161.
- Chast, Denyse (1947a). Les thèmes symbolistes dans l’oeuvre d’Eugénio de Castro. *O Instituto*, CIX: 85-105.
- Cidade, Hernâni (1947b). Eugénio de Castro e o diamante negro. *O Instituto*, 109 (separata).
- Chast, Denyse (1946). Eugénio de Castro et Stépanhe Mallarmé. *Revue de Littérature Comparée*, XXI (2): 243-253.
- Cidade, Hernâni (1938). *Tendências do Lirismo Contemporâneo: do “Oaristos” às “Encruzilhadas de Deus”*. Lisboa: Portugália.
- D’Heur, Jean Marie (1999a). Présentation. In Jean Marie D’Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de “Oaristos” de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9-11.
- D’Heur, Jean Marie (1999b). Ars longa, Arte breve. In Jean Marie D’Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de “Oaristos” de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 101-115.
- D’Heur, Jean Marie, e Poupart, René (Eds.) (1999). *Centenário da publicação de “Oaristos” de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Duque, Aquilino (1984). Nem bom vento nem bom casamento. *Nueva Estafeta*, 38: 45-50.
- Fein, John M. (1967). Una fuente portuguesa de “El reino interior”. *Revista Iberoamericana*, XXXIII (64): 359-365.
- Fein, John M. (1958). Eugénio de Castro and the introduction of “Modernismo” to Spain. *PMLA*, 73 (5): 556–561.
- Fein, John M. (1952). Eugénio de Castro and the reaction to Symbolism in Portugal. *Modern Language Journal*, XXXVI: 268-271.
- Fernandes, Maria da Penha Campos (1999). Da Beleza na Ruptura do Signo – implicações teórico-pragmáticas da mimese poética no simbolismo fónico-rítmico de Eugénio de Castro. In Jean Marie D’Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de “Oaristos” de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 125-138.
- Fernandes, Maria da Penha Campos (1993). Da beleza na ruptura do signo: implicações teórico-semântico-pragmáticas do simbolismo fónico-rítmico na poesia de Eugénio de Castro. *Diacrítica*, 8 (separata): 57-72.

- Fernandes, Rosa Maria Marques (2006). *O universo imaginário de Eugénio de Castro*. Coimbra: Faculdade de Letras (tese de mestrado).
- García Morejón, Julio (1971). *Unamuno y Portugal*. Madrid: Gredos.
- Gola, Sabina (1999). Notes sur Eugénio de Castro et l'Italie. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 87-100.
- Gonçalves, Maria Elsa de Jesus (1954). *O Simbolismo de Eugénio de Castro*. Coimbra: Faculdade de Letras (tese de licenciatura).
- Guerra, Maria da Conceição Serafim (1970). *A visão da realidade nos «Oaristos» e nas «Horas de Eugénio de Castro (Estudo estilístico)*. Coimbra: Faculdade de Letras (tese de licenciatura).
- Guimarães, Ana Paula (1999). Cravos de Papel. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 63-71.
- Guimarães, Fernando (1996). Os «raros vocábulos» e o Simbolismo. In *Linguagem e Ideologia*. Porto: Lello Editores, pp. 99-106.
- Guimarães, Fernando (1990). Introdução: Simbolismo e Decadentismo; Uma poética do vago e da sugestão; Surto e desvios do Simbolismo em Portugal; O coleamento plástico da frase. In *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-52.
- Laurel, Maria Hermínia Amado (2001). Eugénio de Castro: dos caminhos da velha Alta coimbrã à consagração europeia. In *Actas do I Colóquio APHELLE, Associação Portuguesa para a História do Ensino das Línguas e Literaturas Estrangeiras*, pp. 243-270.
- Lopes, Óscar (1987). Decadentismo e Simbolismo. Eugénio de Castro e a sua evolução classicizante. *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea. Vol. I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 91-107.
- Lourenço, António Apolinário (2005). Simbolismo Português – Modernismo Espanhol. *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 93-104.
- Lourenço, M. S. (2002). Salomé. In *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 125-130.
- Malpique, Cruz (1969). Eugénio de Castro, poeta pagão. *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos* (separata), 16: 10-13.
- Marinho, Maria de Fátima Aires Pereira (1999). *Constança* ou o outro lado do mito. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 159-171.
- Marinho, Maria de Fátima (1991). *Constança* ou o outro lado do mito. *Diacrítica*, 6 (separata).
- Marnoto, Rita (2009). Eugénio de Castro entre Simbolismo e Futurismo. *Biblos*, 7: 347-360.
- Martins, Albano (Org.) (1987). Introdução. In Eugénio de Castro. *Antologia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-12.
- Martins, Felisberto (1948). O classicismo do Oaristos de Eugénio de Castro. *Humanitas*, 2: 211-238.
- Matangrano, Bruno Anselmi (2017). Notas sobre o percurso poético de Eugénio de Castro: de Portugal para o Mundo. In Ernesto Rodrigues, e Rui Sousa (Org.) *A Dinâmica dos Olhares –*

- Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 87-104.
- Mateus, Isabel Cristina de Brito Pinto (1999). A Tentação de S. Macário. Da alegoria ao símbolo. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 27-34.
- Mendes, João S. J. (s/d). A poesia de Eugénio de Castro. In *Monte Parnaso – Monte Carmelo (Ensaios)*. Braga: Livraria Cruz, pp. 113-138.
- Mochila, Miguel Filipe (2021a). A (De)construction of Modern Literary Iberia: Translating Eugénio de Castro. In Esther Gimeno Ugalde, Marta Pacheco Pinto, and Ângela Fernandes (Eds.). *Iberian and Translation Studies - Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 91-116.
- Mochila, Miguel Filipe (2021b). Eugénio de Castro ibérico. Ideologização da sua receção espanhola. *Revista de Estudos Literários*, 11: 311-342.
- Mochila, Miguel Filipe (2019a). The express of originality – Eugénio de Castro in the context of Hispanic modernity. *International Journal of Iberian Studies*. 32 (1-2): 59-76.
- Mochila, Miguel Filipe (2019b). Eugénio de Castro y Miguel de Unamuno. In Christoph Strosetzki (Coord.). *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen II: Ss. XVIII y XIX y Literatura contemporánea*. Münster: VWU Münster, pp. 347-370.
- Mochila, Miguel Filipe (2017). Presença e vontade do classicismo em Eugénio de Castro. In Cristina Pimentel, e Paula Morão (Coord.) *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa. Volume III*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 193-206.
- Mochila, Miguel Filipe (2016). A prática turística e o entendimento institucional da literatura: o caso de Eugénio de Castro no horizonte das suas relações internacionais. In Sílvia Quinteiro, Rita Baleiro e Isabel Dâmaso Santos (Org.). *Turistas, Viajantes e Lugares Literários*. Portugal: Universidade do Algarve, pp. 133-150.
- Mochila, Miguel Filipe (2014). Os Olhos da Nicarágua. Ler Eugénio de Castro como Rubén Darío o leu. In Magdalena López, Ângela Fernandes, Isabel Araújo Branco, Margarida Borges, Raquel Baltazar, e Sonia Micelli (Org.). *ACT 29 - Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica: Novas Perspectivas em Diálogo*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, pp. 241-251.
- Morão, Paula (2011). Flavos sóis, loiras quermesses: Eugénio de Castro e o bucolismo. In *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 291-298.
- Morão, Paula (2008). Eugénio de Castro. In Fernando Cabral Martins (Ed.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 151-153.
- Morão, Paula (2004a). «O expresso da ORIGINALIDADE». Eugénio de Castro e o programa simbolista. In *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*. Porto: Edições Caixotim, pp. 225-238
- Morão, Paula (2004b). Salomé de Eugénio de Castro. In *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*. Porto: Edições Caixotim, pp. 215-224.
- Mourão-Ferreira, David (1976). Duas fichas sobre Eugénio de Castro. In *Sobre Viventes*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 55-65.

- Nobre, Carminé (1947). *Três poetas: Eugénio de Castro, Afonso Duarte, Miguel Torga*. Coimbra: Tipografia Atlântida.
- Olivero, Federico (1950). Sull'opera poetica di Eugénio de Castro. *Faculdade de Literatura e Filosofia*, II (1): 9.
- Pereira, José Carlos Seabra (1999). Eugénio de Castro e a instituição literária. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 13-20.
- Pereira, José Carlos Seabra (1990). No Centenário de *Oaristos*: Em Prol de Eugénio de Castro. *Colóquio-Letras*, 113-114: 68-88.
- Pereira, José Carlos Seabra, e Cabral, Maria de Jesus (2012). Capere, Non Capi: Eugénio de Castro no contexto da "Internacional Simbolista". *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, 1 (4): 263-273.
- Pimenta, Alfredo (1944). *Eugénio de Castro na Poesia Portuguesa. Esboço Crítico seguido de Vinte Cartas Inéditas do Poeta*. Vila Nova de Famalicão: Revista Gil Vicente.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1953). Eugénio de Castro; Eugénio de Castro em Coimbra. In *Gente Grada*. Coimbra: Atlântida Editora, pp. 163-184 e 185-196.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1947). Eugénio de Castro. In AAVV. Eugénio de Castro. Consagração da Universidade de Coimbra (10 de Junho de 1946), *Biblos*, XXII (separata): 5- 24.
- Pires, Maria da Natividade (1999). Eugénio de Castro e António Duarte Gomes Leal. Um diálogo de visionários. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 49-62.
- Poupart, René (1999). Eugénio de Castro e a cultura clássica. In Jean Marie D'Heur e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 49-62.
- Poupart, René (1970). L'évolution d'Eugénio de Castro d'après certaines variantes. *Colóquio-Letras*, 61: 56-59.
- Poupart, René (1966). L'influence de Villiers de L'Isle-Adam et de Maurice Maeterlinck sur Eugénio de Castro. *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut* (separata), 80: 85-107.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1984). *Oaristos*. In Jacinto do Prado Coelho (Ed.). *Dicionário de Literatura*. Tomo 3. Porto: Figueirinhas.
- Ramos, Feliciano (1943). *Eugénio de Castro e a Poesia Nova*. Lisboa: Edição Ocidente.
- Régio, José (29 de setembro de 1965). Sobre uma possível actualização de Eugénio de Castro. *O Primeiro de Janeiro*.
- Rei, Matteo (Ed.) (2016). *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar de Eugénio de Castro*. Edizioni dell'Orso: Itália.
- Reynaud, Maria João Pinto Coelho (1999). A Tentação de Macário e La Légende de Saint Julien l'Hospitalier: uma abordagem intertextual. In Jean Marie D'Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de "Oaristos" de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 35-47.

- Sáez Delgado, Antonio (2012). Los vasos comunicantes del Simbolismo/Modernismo en la Península Ibérica (el caso de Eugénio de Castro). In *Nuevos Espíritus Contemporáneos. Diálogos literarios luso-españoles entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, pp. 39-54.
- Sáez Delgado, Antonio (2008). Eugénio de Castro y el Modernismo hispánico. In *Espíritus Contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, pp. 13-35.
- Sáez Delgado, Antonio (2006). Eugénio de Castro y el Modernismo Hispánico. In Eloísa Álvarez, e Antonio Sáez Delgado (Eds.). *Eugénio de Castro y la Cultura Hispánica*. Epistolario 1877-1943. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 29-46.
- Salvado, António (1970). Eugénio de Castro, uma aproximação à sua obra. *Estudos de Castelo Branco*, revista de História e Cultura. Separata.
- Sampaio, Albino Forjaz de (1924). *Eugénio de Castro. A sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias.
- Simões, João Gaspar (s.d. [1959]). A posição de Eugénio de Castro. In *Estrada Larga. Vol. 1*. Porto, pp. 112-115.
- Sousa, Maria Teresa M. de H. (28 de setembro de 1952, 18 de janeiro e 19 de julho de 1953, 16 de maio, 20 de junho e 11 de agosto de 1954). Eugénio de Castro e a imagem. *Novidades*.
- Trigueiros, Luís Forjaz (1969). No centenário de Eugénio de Castro: uma perspectiva histórico-literária. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, 2 (separata): 15-24.
- Vouga, Vera (2001a). Como um rosto se inclina. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Tomo I*. Porto: Campo das Letras, pp. 11-20.
- Vouga, Vera (2001b). Como quem buscasse seu rosto e o errasse. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Tomo II*. Porto: Campo das Letras, pp. 23-33.
- Vouga, Vera (2001c). Como um pai que gerou antepassados. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Tomo III*. Porto: Campo das Letras, pp. 11-21.
- Vouga, Vera (1999). Na gare da posteridade: *Oaristos*, questões de versificação. In Jean Marie D’Heur, e René Poupart (Eds.). *Centenário da publicação de “Oaristos” de Eugénio de Castro*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 139-158.
- Vouga, Vera Lúcia (1991). Na gare da posteridade: *Oaristos*, questões de versificação. *Diacrítica*, 6: 117-139.

5. OUTRAS FONTES CITADAS

- AAV (março de 1919). Ultra. Un manifesto literario. *Grecia*, p. 11.
- Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (julho de 1935). Discours de MM. Albert Mockel et Eugénio de Castro. Réception de M. Eugénio de Castro. *Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Bruxelles, Palais de Académies*, XIV (3) (separata). Liège: H. Vaillant-Carmanne. Imprimeur de l’Académie.

- Almeida, Fialho de (2010). Luís de Guimarães. In Luís de Guimarães Júnior. *Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira das Letras, pp. 3-19.
- Alonso, Dámaso (1958). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Ameal, João (25 de fevereiro de 1922). A Entrevista da Semana. Eugénio de Castro. *Ilustração Portuguesa*, pp. 172-176.
- Anón. (19 de maio de 1946). O cinema luso-espanhol e as suas possibilidades segundo a opinião do director de *Primer Plano*. *Diário de Lisboa*, p. 5.
- Anón. (10 de abril de 1936). El poeta Villaespesa ha muerto. *El Sol*, p. 8.
- Anón. [Torre, Guillermo de]. (15 de abril de 1927). Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica. *La Gaceta Literaria*, p. 1.
- Anón. (junho de 1900). *Constança* de Eugénio de Castro. *Ave-Azul*, 6: 371-379.
- Anón. [Pío Baroja?; Luis Ruiz Contreras?] (1899). A la juventud intelectual. *Revista Nueva*, 1: 7-9.
- Anón. (janeiro de 1896). Portugal no Estrangeiro. *Arte. Revista Internacional*, I (3): 1-4.
- Anón. (novembro de 1895). Boletim Internacional. *Arte. Revista Internacional*, I (1): 34-50.
- Argüello, Santiago (1935). *Modernismo y modernistas*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Asunción Silva, José (1994). *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pérez de Ayala, Ramón (1963). La poesía y la guerra. In *Obras completas. Vol. II*. Madrid: Aguilar, p. 565.
- Azorín (2012). *La voluntad*. Ed. Inman Fox. Madrid: Castalia.
- Bacarisse, Mauricio (1989). *Poesía completa*. Ed. Roberto Pérez. Barcelona: Anthropos.
- Bark, Ernesto (1901). *Modernismo*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- Baroja, Pío (1999). Figurines literários. In *Obras completas. Vol. XVI: Obra dispersa y epistolario*. Ed. Juan Carlos Ara. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 840-843.
- Barros, João de (1945). *Eugénio de Castro*. Lisboa: Cadernos da «Seara Nova».
- Baudelaire, Charles (1968). *Oeuvres complètes*. Ed. Marcel A. Ruff. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles (1954). *Curiosités esthétiques. XVI – Le Peintre de la Vie moderne*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1917). *Le spleen de Paris ou Les cinquante petits poèmes en prose*. Paris: Émile-Paul.
- Bernard, Raymond (1934). Étude biographique et critique. In Eugénio de Castro. *Oarystis – Constance – Éclogues*. Cahors: Éditions Coueslant, pp. 12-30.
- Borja, Luís de (1988 [1891]). Os Nefelibatas. In Fernando Guimarães (Org.). *Ficção e Narrativa no Simbolismo. Antologia*. Guimarães: Guimarães Editores, pp. 25-43.
- Botelho, Abel (1906). Prefácio. In Ribeiro de Carvalho. *Dolores*. Lisboa: A Editora, pp. 7-22.
- Brandão, Júlio (23 de janeiro de 1895). A Revista das Revistas. *Revista d’Hoje*, II (3): 36-40.
- Brinn’Gaubast (1927). Eugénio de Castro. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Vol. I*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, p. 18.

- Buendía, Rogelio (15 de abril de 1927). Estación Góngora. Góngora autor de la creación pura en la lírica moderna. *La Gaceta Literaria*, pp. 2.
- Buendía, Rogelio (5 de novembro de 1922). Satyrion. *Contemporânea*, pp. 62-63.
- Buendía, Rogelio (julho de 1922). Canción de España a Portugal. *Contemporânea*, pp. 115-116.
- Buendía, Rogelio (1 de novembro de 1918). El collar de Afrodita. *Grecia*, pp. 4-7.
- Burgos, Carmen de (agosto de 1921). Literatura portuguesa: Henrique de Vasconcellos y Magalhaes Lima. *Cosmópolis*, pp. 547-554.
- Burgos, Carmen de (novembro de 1920). Los poetas modernos. *Cosmópolis*, pp. 450-459.
- Campos, J. O. Da Silva (7 de fevereiro de 1924). Palabras justas. *La Acción*, p. 4.
- Cansinos Assens, Rafael (1998). *Obra Crítica. Tomo I*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Cansinos Assens, Rafael (1996). *La novela de un literato*. Vol. III. Madrid: Alianza.
- Cansinos Assens, Rafael (1982). *La novela de un literato*. Vol. I. Madrid: Alianza.
- Cansinos Assens, Rafael (1927). *La nueva literatura. III. La Evolución de la Poesía (1917-1927)*. Madrid: Ed. Páez.
- Cansinos Assens, Rafael (abril de 1919). La nueva lírica y la revista Cervantes. *Grecia*, p. 4.
- Cansinos Assens, Rafael (janeiro 1919). Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria. *Cervantes*, 3 (1): 2-4.
- Cansinos Assens, Rafael (1918). *El divino fracasso*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cansinos Assens, Rafael (15 de dezembro de 1918). Entrevista. *El Parlamentario*, p. 3.
- Cansinos Assens, Rafael (1917). *La nueva literatura. Vol. I*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja.
- Cansinos Assens, Rafael (abril de 1905). Renacimiento Latino. *Renacimiento Latino*, 1: 50-51.
- Carrere, Emilio (1906). Nota preliminar. In *La Corte de los poetas*. Florilegio de rimas modernas, pp. 7-8.
- Castro, Eugénio de (1990a). Poetas Novos. [*Jornal do Comércio*, 19 de junho de 1892]. In Fernando Guimarães. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 88-89.
- Castro, Eugénio de (1990b). Advertência a «Saphira» [*Jornal do Comércio*, 6 de março de 1892]. In Fernando Guimarães. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 90.
- Castro, Eugénio de (1990c). A Poesia Moderna [*Jornal do Comércio*, 12 de junho de 1892]. In Fernando Guimarães. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 89-90.
- Castro, Eugénio de (1990d). Carta ao sr. Conselheiro Chagas [*Jornal do Comércio*, 7 de fevereiro de 1892]. In Fernando Guimarães. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 87-88.

- Castro, Eugénio de (1990e). A questão dos alexandrinos trímetros [carta a Francisco Bastos, Os Insubmissos, nº3, 1895]. In Fernando Guimarães. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 124-125.
- Castro, Eugénio de (1969). Autobiografia. In Cruz Malpique. *Eugénio de Castro – poeta pagão*. Separata do Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos, 16: 10-13.
- Castro, Eugénio de (1939). Allocution de M. le Dr. Eugénio de Castro. In *Eugénio de Castro*. Lisboa: Institut Français au Portugal, pp. 3-4.
- Castro, Eugénio de (1934). *L'Anello di Policrate*. Trad. Antonio Padula. Lancian: G. Carabba.
- Castro, Eugénio de (1927a) Sobre a Primeira Edição (*Oaristos*). In *Obras Poéticas. Vol. I*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 15-18.
- Castro, Eugénio de (1927b). Prefácio da Segunda Edição (*Oaristos*). In *Obras Poéticas. Vol. I*. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 11-14.
- Castro, Eugénio de (25 de maio de 1924). Autobiografía. *La Nación*, p. 4.
- Castro, Eugénio de (1900). *Il Re Galaor*. Trad. Antonio Padula. Acireale: Tipografía dell'Etna.
- Castro, Eugénio de (1896). *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*. Trad. Vittorio Pica. Milano: Fratelli Treves Editori.
- Castro, Eugénio de (1895). Revista Bibliográfica. *O Instituto*, XLII: 60-64.
- Castro, Eugénio de (8 de dezembro de 1896). Carta de Eugenio de Castro. *La Nación*, p. 3.
- Castro, Eugénio de (janeiro de 1895). Hermaphrodite. *Mercure de France*, XIII: 42-46.
- Castro, Eugénio de (18 de agosto de 1893). Opiniões: o Teatro Moderno. *Diário Popular*, 9441.
- Castro, Eugénio de (3 e 27 de junho; 4 e 11 de junho de 1887). Valentina. *A Ilustração Portuguesa*, 49-52.
- Castro, Eugénio de (14 de março de 1887). Visões de Haschich. *A Ilustração Portuguesa*, p. 3.
- Castro, Eugénio de, e Gaio, Manuel da Silva (Dir.) (1895-1896). *Arte. Revista Internacional*. Vol. 1. 8 números. Coimbra: Augusto d'Oliveira Editor / Livraria Moderna.
- Castro, Ferreira de (1 de janeiro de 1929). Os livros que se expuseram nas montras. *La Gaceta Literaria*, p. 5.
- Cejador, Julio (maio de 1907). Chocano y los demás poetas jóvenes de América. *La Lectura*, pp. 240-249.
- Chagas, Pinheiro. (1 de fevereiro de 1892). Os Nefelibatas. *Correio da Manhã*, p. 1.
- Chávarri, Eduardo L. (1980). ¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular? In Ricardo Gulón. *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama, pp. 91-98.
- Chávarri, Eduardo L. (1975). ¿Qué es modernismo? Encuesta de *Gente Vieja*, abril de 1902. In Lily Litvak (Ed.). *El modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 21-27.
- Cidrón, Manuel (30 de novembro de 1902). El modernismo en el arte y en la literatura. *Gente Vieja*, pp. 5-6.

- Coelho, Trindade (1961). *O Senhor Sete*. Lisboa: Portugalia.
- Coleridge, Samuel Taylor (1983). *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. In *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 7*. Ed. James Engell e W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press.
- Correa-Calderón (10 de julho de 1919). La hetaira loca. *Grecia*, pp. 6-7.
- D'Annunzio, Gabrielle (1940). *I romanzi della rosa*. Vérone: A. Mondadori.
- Dantas, Júlio (4 de maio de 1897). Partindo da Terra – Carta ao Autor, por Júlio Dantas. *Novidades*, p: 3.
- Darío, Rubén (2013). Los colores del estandarte. In Rodrigo Caresani (Ed.). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 305-315.
- Darío, Rubén (2000). *Cartas desconocidas*. Ed. Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Darío, Rubén (13 de maio de 2008). Prólogo a *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa. *El fantasma de la glorieta. Revista de literatura*
[http://www.elfantasmadelaglorieta.com/11__alejandro_sawa.htm]
- Darío, Rubén (2007). *Obras completas I. Poesía*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Darío, Rubén (2006). *Cartas desconocidas de Rubén Darío, 1882-1916*. Ed. José Jirón Tirán. Managua: Fundación Uno.
- Darío, Rubén (2001). *El oro de Mallorca. Prosas fantásticas*. Madrid: ... de la luna.
- Darío, Rubén (2000). *Cartas desconocidas*. Ed. Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Darío, Rubén (1998a). *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra.
- Darío, Rubén (1998b). *España contemporánea*. Ed. Noel Rivas Bravo. México: Flores Editor y Distribuidor.
- Darío, Rubén (julho-dezembro de 1998). *El triunfo de Caliban (1898)*. Ed. Carlos Jáuregui. *Revista Iberoamericana*, LXIV (185-186): 451-455.
- Darío, Rubén (1995). *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (1993). *Poesías completas*. México-Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (1990). *Autobiografía / Oro de Mallorca*. Madrid: Óscar Mondadori.
- Darío, Rubén (1980). Dilucidaciones. Prólogo a *El canto errante*. In Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama, pp. 57-69.
- Darío, Rubén (1973). *El mundo de los sueños*. Ed. Ángel Rama. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Darío, Rubén (1967). *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Darío, Rubén (1950-1955). *Obras completas*. Ed. Julio Ortega, e Nicanor Vélez. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Darío, Rubén (1923-1929). *Obras completas*. Ed. Alberto Ghiraldo, e Andrés González-Blanco. Madrid: Biblioteca Rubén Darío.
- Darío, Rubén (12 de junho de 1897). María Guerrero. *La Nación*, p. 5.
- Darío, Rubén (1917-1919). *Obras completas*. Org. Alberto Ghiraldo. Madrid: Mundo Latino.
- Darío, Rubén (1916). *Antología, poesías: precedida de la Historia de mis libros*. Abada: Pueyo.
- Darío, Rubén (1909). *Alfonso XIII*. Madrid: Biblioteca Ateneo de Autores Americanos.
- Darío, Rubén (12 de outubro de 1908). *Carta de Rubén Darío a Samuel López*. Edição digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesia da Universidad Complutense de Madrid. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6t232>
- Darío, Rubén (1905). *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Tipografía de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Darío, Rubén (8 de março de 1896). Marqués de Carvalho, entre nimpheas. *Buenos Aires*, pp. 8-9.
- Darío, Rubén, e Jaimes Freyre, Ricardo (19 de agosto de 1894). Nuestros propósitos. *Revista de América*, p. 1.
- Dias, António Jorge (1947). *Antologia da lírica portuguesa contemporânea*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- Dickens, Charles (1874). *Hard times*. New York/London: G. W. Carleton & co./Chapman & Hall.
- Diego, Gerardo (1997-2001). *Obras Completas*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga, e José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara.
- Diego, Gerardo (1967). Elasticidad y espiritual del ritmo. In *Elementos formales de la lírica actual*. Santander: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.
- Diego, Gerardo (1934). *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.
- Diego, Gerardo (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.
- Diego, Gerardo (1924). Retórica y poética. *Revista de Occidente*, VI: 280-286.
- Diego, Gerardo (outubro de 1923). Poetas del norte: Miguel de Unamuno, José del Río Sáñez, Ramon de Bastera. *Revista de Occidente*, II-IV: 132.
- Díez-Canedo, Enrique (2001). *La nueva poesía*. Tlalpan: Libros del Umbral.
- Díez-Canedo, Enrique (1964). *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*. México: Joaquín Motriz.
- Díez-Canedo, Enrique (1944). Otras notas. *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*. México: El Colegio de México.
- Díez-Canedo, Enrique (dezembro de 1943). Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España. *El Hijo Pródigo*, pp. 141-151.
- Díez-Canedo, Enrique (1921). *Conversaciones literarias (1905-1920)*. Madrid: Editorial América.

- Díez-Canedo, Enrique (17 de janeiro de 1920). El «oro extranjero» y la literatura francesa. *España*, pp. 9-10.
- Díez-Canedo, Enrique (1 de janeiro 1918). La literatura contemporánea. Portugal. *Revista General*, 3: 4.
- Díez-Canedo, Enrique (fevereiro-março de 1914). Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el Romanticismo. *Revista de libros*, p. 63.
- Díez-Canedo, Enrique, e Fortún, Fernando (Org.) (1913). *La poesía francesa moderna*. Sevilla: Renacimiento.
- Castro, Eugénio de (1944). *Dona Briolanja and Other Poems*. Org. e trad. Leonard S. Downes. Lisboa: edição de autor.
- F., C. de (1927). O Futurismo. *Gente Nova*, 4.
- Ferro, António (20 de abril de 1921). Eugénio de Castro. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Gaio, Manuel da Silva (1928). *Eugénio de Castro: Traços Biográficos e Literários*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Gaio, Manuel da Silva (1927). Prefácio da Segunda Edição de *Horas*. In Eugénio de Castro. *Obras Poéticas. Vol. 1*. Lisboa, Coimbra, Porto, Rio de Janeiro: Lumen, pp. 73-91.
- Gautier, Théophile (1991). *Charles Baudelaire*. Ed. Jean-Luc Steinmetz. Mayenne: Le Castor Astral / Collection Les Inattendus.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1949). *Prometeu*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Seara.
- Gómez Carrillo, Enrique (1899). *Bohemia sentimental*. Paris: Librería Americana.
- Gómez de Baquero, Eduardo (1929). *Pen Clube. Los poetas*. Madrid: Renacimiento.
- Gómez de Baquero, Eduardo (4 de novembro de 1914). Portugal y España. *La Vanguardia*, p. 4.
- Gómez de Baquero, Eduardo (1900). Eça de Queirós. Alejamiento entre españoles y portugueses. *La España Moderna*, XII: 153-162.
- Gómez de la Serna, Ramón (2019). *Saudades de Portugal*. Ed. Antonio Sáez Delgado e Pablo Javier Pérez López. Trad. Pablo Javier Pérez López, e Miguel Filipe Mochila. Lisboa: Abysmo.
- González-Blanco, Andrés (1917). Teixeira de Pascoaes y el saudosismo. *Estudio*, V (57): 396-397.
- González-Blanco, Andrés (1907). Movimiento literario reciente. *Nuestro tiempo*, 108: 322-335.
- González-Ruano, César (2003). *Obra periodística. Tomo II*. Ed. Miguel Pardeza Pichardo. Madrid: Fundación Cultural Mapfre.
- González-Ruano, César (2002). *Obra periodística (1925-1936)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- González-Ruano, César (1946). *Antología de poetas españoles contemporáneos*. Barcelona: G. Gili.
- Grillo, Max (1 de fevereiro de 1907). Carta a Miguel de Unamuno. *Trofeos*, 6: 168.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2002). El cruzamiento en literatura. In Belem Clark de Lara, e Ana Laura Zavala Diaz (Ed.). *La construcción del Modernismo*. México: UNAM, pp. 91-99.

- Lebesgue, Philéas (2007). *Portugal no Mercure de France: Aspectos literários, artísticos, sociais de fins do séc. XIX a meados do séc. XX*. Porto: Roma Editora.
- Lemos, Carlos de (3 de março de 1900). *Chronica. Ave-Azul*, 3: 1-5.
- Lugones, Leopoldo (1919). *Las montañas del oro*. Buenos Aires: La Editorial Rioplatense.
- Machado, Antonio (1988). *Poesía y prosa*. Ed. Orestes Macrí. Madrid: Espasa-Calpe.
- Machado, Antonio (1919). *Soledades, Galerías y otros poemas*. Madrid: Calpe.
- Machado, Antonio (1912). *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento.
- Machado, Antonio (9 de agosto de 1905). Divagaciones (en torno al último libro de Unamuno). *La República de las Letras*, 14.
- Machado, Manuel (2000). *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas 1899-1909*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Valencia: Pre-Textos.
- Machado, Manuel (1999). *Cuentos completos*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Madrid: Clan Editorial.
- Machado, Manuel (1981). *La guerra literaria*. Madrid: Narcea.
- Machado, Manuel (1913). *La guerra literaria*. Madrid: Imprenta hispano-alemana,
- Machado, Manuel (1907). *Alma. Museu. Los Cantares*. Madrid: Librería de Pueyo
- Machado, Manuel (março de 1907). El modernismo. *El Nuevo Mercurio*, 3: 337-340.
- Machado, Manuel (1 de outubro de 1901). El Modernismo y la ropa vieja. *Juventud*, pp. 1-2.
- Maeterlinck, Maurice (1971). *Théâtre I, II, III*. Geneve: Slatkine.
- Maeztu, Ramiro de (1977). *Artículos desconocidos (1897-1904)*. Ed. Inman Fox. Madrid: Castalia.
- Maeztu, Ramiro de (1972). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Maeztu, Ramiro de (1934). *Defensa de la Hispanidad*. Madrid: Gráfico Universal.
- Maeztu, Ramiro de (1907). El modernismo. *El Nuevo Mercurio*, 5: 506-507.
- Mallarmé, Stéphane (1973). *Correspondance*. Paris: Gallimard.
- Marcos de Dios, Ángel (Ed.) (1978). *Epistolario portugués de Miguel de Unamuno*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marchena, El abate (13 de março de 1913). La vida literaria. *El Heraldo de Madrid*, p. 3.
- Martínez Sierra, Gregorio (1912). *La casa de la primavera*. Madrid: Renacimiento.
- Martín Fierro (fevereiro de 1924). La vuelta de Martín Fierro. *Martín Fierro*, 1(1): 1.
- M., E. (novembro de 1895). Portugal no Estrangeiro. *Arte. Revista Internacional*, 1(1): 51-54.
- Melo, Martinho Nobre de (outubro de 1922). As relações luso-hespanholas. O pan-iberismo. *Contemporânea*, 4: 1-5.
- Mendes Correa, A. (7 de fevereiro de 1924). Amistad luso-española. *La Acción*, p. 4.
- M., O. (outubro de 1922). Nós e a Espanha. *Contemporânea*, 4: 1.

- Mockel, Albert (julho de 1935). Discours. In Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Discours de MM. Albert Mockel et Eugénio de Castro. Réception de M. Eugénio de Castro. *Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Bruxelles, Palais de Académies*, XIV (3): 82-96.
- Montalvor, Luís de (outubro-novembro-dezembro de 1916). Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência. *Centauro*, pp. 7-12.
- Mosquera, Luis (15 de dezembro de 1918). Las siegas de Gomorra. *Grecia*, pp. 7-9.
- Mosquera, Luis (12 de outubro de 1918). Aquella Eulalia. *Grecia*, pp.7-9.
- Navarro, Armando (1990). Dos Novos e da sua Poesia [1893-1894, Os Novos]. In Fernando Guimarães. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 91-99.
- Negreiros, Almada (1917). Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX. *Portugal Futurista*, 1: 36-37.
- Nervo, Amado (1980). El modernismo. In Ricardo Gullón. *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, pp. 99-102.
- Nietzsche, Friedrich (1982). *A Origem da Tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nogués, José María (20 de dezembro de 1901). El modernismo. *Gente Vieja*, pp. 2-3.
- Oliveira, Alberto de (1913). *Pombos Correios. Notas Quotidianas*. Coimbra: França Amado.
- Oliveira, Correia de (1951). Eugénio de Castro: Elogio do Poeta. *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa* (separata), XXIII.
- Onís, Federico de (1934). *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana. 1882-1932*. Imp. de la Lib. y casa edit. Hernando.
- Ortega y Gasset, José (1927). Sobre un periódico de las letras. *La Gaceta Literaria*, 1: 1.
- Ortega y Gasset, José (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1911). *Historia de la poesía hispano-americana I*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Pessoa, Fernando (2012). *Ibéria. Introdução a um Imperialismo Futuro*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando (1986). *Obras em Prosa*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando (1966). The social transformation which has ben taking place in Portugal... In *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, p. 350.
- Pessoa, Fernando (dezembro de 1912). A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *A Águia*, 2 (12): 192.
- Pessoa, Fernando (setembro de 1912). A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *A Águia*, 2 (9): 86.
- Pessoa, Fernando (maio de 1912). Reincindindo. *A Águia*, 2 (5).

- Pica, Vittorio (1896). Eugenio de Castro. In Eugénio de Castro. *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*. Milano: Fratelli Treves Editori, pp. I – XLIV.
- Prat, Ignacio (1978). *Poesía modernista española (antología)*. Madrid: CUPSA.
- Ramón Jiménez, Juan. (2014). *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años Españoles (1881-1936)*. Ed. Antonio Campoamor González. Sevilla: UNIA.
- Ramón Jiménez, Juan (2013). *Antología de prosa crítica (crítica y evocación) I*. Madrid: Visor.
- Ramón Jiménez, Juan (2009). *Álbum*. Ed. Andrés Trapiello, Javier Blasco y José Antonio Expósito. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Ramón Jiménez, Juan (1999). *El modernismo. Apuntes de curso*. Ed. Jorge Urrutia. Madrid: Visor Libros.
- Ramón Jiménez, Juan (1983). *Juan Ramón Jiménez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ramón Jiménez, Juan (1982). *Política Poética*. Ed. Germán Bleiberg. Madrid: Alianza.
- Ramón Jiménez, Juan (1981). *Prosas críticas*. Ed. Pilar Gómez Bedate. Madrid: Taurus.
- Ramón Jiménez, Juan (1980). Recuerdo al primer Villaespesa. 1899-1901. In Ricardo Gullón Ed.). *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, pp. 280-292.
- Ramón Jiménez, Juan (1964). *Libros inéditos de poesía 2*. Ed. F. Garfias. Madrid: Aguilar.
- Ramón Jiménez, Juan (1917). *Poesías escogidas (1899-1917)*. New York: Hispanic Society of America.
- Régio, José (dezembro de 1929). Ainda uma Interpretação de Modernismo. *Presença: Folha de Arte e Crítica*, 23: 2.
- Régio, José (28 de março de 1927). Classicismo e Modernismo. *Presença: Folha de Arte e Crítica*, p. 1.
- Régio, José (10 de março de 1927). Literatura Viva. *Presença: Folha de Arte e Crítica*, pp. 1-2.
- Reyes, Alfonso (1956). *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivas Cherif, Cipriano (março de 1921). Jinetes hacia el mar de J. B. Synge. *La Pluma*, 10: 185.
- Rogelio Sánchez, José (1911). *Autores españoles e hispanoamericanos*. Madrid: Perlado.
- Romero, José María (15 de março de 1919). Elegías. *Grecia*, p. 9.
- Rousseau, Jean-Jacques (2002). *Discours sur les sciences et les arts*. Québec: Chicoutimi.
- Rousseau, Jean-Jacques (1755). *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*. Amsterdam: Marc Michel Rey.
- Sardinha, António (1943). *À Lareira de Castela. Estudos Peninsulares*. Lisboa: Edições Gama.
- Sardinha, António (1925). Das Ideias, das Almas e dos Factos – A Festa da Raça. Nação Portuguesa. *Revista de Cultura Nacionalista*, 7-8: cxlvi-clii.
- Sardinha, António (junho de 1922). O Pan-Hispanismo. *Contemporânea*, 2: 49-51.
- Segovia, Alberto de (20 de setembro de 1919). Haciéndonos justicia. El Ultraismo. *Grecia*, p. 4.
- Silva Gaio, Manuel da (novembro de 1895). La jeune littérature portugaise. *Arte. Revista Internacional*, 1 (1): 1-9.

- Simões, João Gaspar (23 de julho de 1928). Modernismo. *Presença: Folha de Arte e Crítica*, p. 2.
- Suárez de Figueroa, J. (1907). El modernismo. *El Nuevo Mercurio*. 5: 403-404.
- Torre, Guillermo de (1969). *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Torre, Guillermo de (1965a). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- Torre, Guillermo (1965b). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- Torre, Guillermo de (15 de novembro de 1930). De una encuesta. ¿Qué es la vanguardia? *La Gaceta Literaria*, p. 3.
- Torre, Guillermo de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- Torres, C. A. (1907). El modernismo. *El nuevo Mercurio*. 5: 508-512.
- Tournoux, Georges (1912). *Bibliographie Verlainienne*. Leipzig: Rowohlt,
- Trigo, Felipe (1916). Recuerdos de Portugal. *Cervantes*, 2: 3-14.
- Unamuno, Miguel de (2017). *Epistolario I (1880-1899)*. Ed. Colette Rabaté, Jean-Claude Rabaté. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*. Ed. Bénédicte Vauthier. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Unamuno, Miguel de (2005b). *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (1987-1988). *Poesía completa*. Ed. Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza.
- Unamuno, Miguel de (1980). Prólogo a Manuel Machado, *Alma. Museo. Los cantares*. In Ricardo Gullón (Ed.) *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama, pp. 341-352.
- Unamuno, Miguel de (1968a). En torno al casticismo. In *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Escelicer, pp. 773-869.
- Unamuno, Miguel de (1968b). *Algunas consideraciones sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Austral.
- Unamuno, Miguel de (1966). *Obras completas*. Madrid: Escelicer.
- Unamuno, Miguel de (1950-1958). *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (1952). Prólogo. In José Asunción Silva. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, pp. 10-22.
- Unamuno, Miguel de (1942a). *Antología poética*. Ed. Luis Felipe Vivanco. Madrid: Escorial.
- Unamuno, Miguel de (1942b). *Ensayos. Tomo I*. Madrid: Aguilar.
- Unamuno, Miguel de (1941a). *Epistolario a Clarín*. Madrid: Escorial
- Unamuno, Miguel de (1914b). *Niebla*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (1912a). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (1912b). *Contra esto y aquello*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (1911a). *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: V. Prieto.

- Unamuno, Miguel de (1911b). *Rosario de sonetos líricos*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (junho de 1907). La América intelectual. *Nuevo Mercurio*, 6: 711.
- Unamuno, Miguel de (1907). *Poesías*. Bilbao: J. Rojas.
- Unamuno, Miguel de (dezembro de 1906). Sobre la europeización (arbitrariedades). *La España Moderna*, 21: 64-83.
- Unamuno, Miguel de (1904-1912). *Cartas de Miguel de Unamuno a Azorín*. Biblioteca Digital Hispánica.
- Unamuno, Miguel de (1902). *En torno al casticismo*. Madrid/Barcelona: Fernando Fe/Antonio López.
- Unamuno, Miguel de (1898a). *La España Moderna*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno.
- Unamuno, Miguel de (1898b). El literatismo. *La Revista Blanca*, 1: 11-15.
- Valera, Juan (1958). *Obras completas*. Madrid: Aguilar
- Valera, Juan (1890). *Obras completas*. Madrid: Fernando Fe.
- Valera, Juan (1889). *Cartas americanas*. Madrid: Fuentes y Capdeville.
- Valéry, Paul (1957). *Oeuvres. Tome I*. Paris: Gallimard.
- Valle, Adriano del (1995). *Antología*. Sevilla e Madrid: Junta de Andalucía / Imprenta de la Comunidad de Madrid.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1980a). El modernismo. In Ricardo Gullón (Ed.). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, pp. 115-119.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1980b). Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro. In Ricardo Gullón (Ed.). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, pp. 190-195.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1920). *Aromas de leyenda*. In *Opera Omnia. Vol. IX*. Madrid: Sociedad General de Librería Española.
- Vando-Villar, Isaac del (30 de junho de 1919). Manifiesto Ultraísta. *Grecia*, p. 9.
- Verlaine, Paul (1891). *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier.
- Verlaine, Paul (15 de janeiro de 1888). Lettre au Décadent. *Le Décadent*: 1.
- Vidal Peña, Leónidas (junho de 1926). La personalidad de Lugones. *Nosotros*, 217: 157-161.
- Villaespesa, Francisco (1954). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Zahorí (setembro de 1922). El poeta Rogelio Buendía. *España y América* (suplemento ilustrado *Literatura Hispano-Americana*), 109: 1-2.

6. BIBLIOGRAFIA GERAL

- Abellán García González, José Luis (2000). Modernismo: Ariel como símbolo. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 17: 219-230.
- Abreu, Maria Fernanda de (2013). Iberia in Search for a Literary Identity: A Stone Raft? In Santiago Pérez Isasi, e Ângela Fernandes (Eds.). *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Bern: Peter Lang, pp. 123-138.
- Abuín González, Anxo, e Tarrío Varela, Anxo (Ed.) (2004). *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da península ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Acereda, Alberto (1992). *Rubén Darío, poeta trágico*. Barcelona: Teide.
- Aching, Gerard (1997). *The politics of Spanish American modernismo. By exquisite design*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alarcón Sierra, Rafael (2000). *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alarcón Sierra, Rafael (2003). *Juan Ramón Jiménez: pasión perfecta*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alberca, Manuel, e González, Cristóbal (2002). *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alazraki, Jaime (1966). Unamuno, Crítico de la Literatura Hispano-Americana. *Hispania*, 49 (4): 755-763.
- Allegra, Giovanni (1986). *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Allegra, Giovanni (1981). Del modernismo como antimodernidad. *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, 36 (1): 90-103.
- Almeida, Teresa (1982). Nacionalismo e Modernismo: O Projeto Exílio. In *Exílio* (edição fac-similada). Lisboa: Contexto.
- Alonso, Carlos (1998). *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. Oxford: Oxford University Press.
- Álvarez Castro, Luis (2005). *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Álvarez Junco, José (2001). *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Álvarez Sellers, María Rosa (Ed.) (1999). *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Anderson, Andrew A. (2019). El ultraísmo y Ramón Gómez de la Serna. In José Luis Bernal, e Antonio Sáez Delgado (Eds.). *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. Madrid: Instituto Cervantes, pp. 21-56.
- Anderson, Andrew A. (2017). *El momento ultraísta: orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.

- Anderson, Andrew A. (2005). *El Veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid: Gredos.
- Anderson, Andrew A. (1996). Decadentes y jóvenes nuevos. Ramón y sus criterios de selección para Prometeo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20: 195-212.
- Anderson, Benedict (1998). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres/Nova Iorque: Verso.
- Andújar Almansa, José, e López Bretones, José L. (2005). *Villaespesa y las poéticas del Modernismo*. Almería: Universidad de Almería.
- Arellano, Jorge Eduardo (2010). Darío: lírico perdurable de nuestra lengua. In *Repertorio dariano. Anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, pp. 159-198.
- Aron, Raymond (1964). *La lutte de classes: Nouvelles leçons sur les sociétés industrielles*. Paris: Gallimard.
- Auerbach, Erich (1950). *Mimesis. La realidad en la literatura*. Trad. de I. Villanueva, e E. Ímaz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc (2005). *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus.
- Azam, Gilbert (1989). *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- Bachmann-Medick, Doris (2006). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie.
- Baker, Mona (2006). *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London and New York: Routledge.
- Barreira, Cecília (1981). *Nacionalismo e Modernismo. De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Barrento, João (ed.). (1986). *História Literária. Problemas e perspectivas*. Lisboa: apáginastantas.
- Barrera López, José María (2006). Grecia: la génesis de las primeras vanguardias. In Manuel José Ramos Ortega (Coord.). *Revistas literarias españolas del siglo XX. Vol. 1 (1919-1939)*. Madrid: Ollero & Ramos, pp. 19-66.
- Barrera López, José María (1999). La "ocultación" del movimiento ultraísta. In AAVV. *Revisión de las vanguardias: actas del seminario 29 al 31 de octubre de 1997*. Roma: Bulzoni Editore, pp. 73-96.
- Barrera López, José María (1987). *El ultraísmo de Sevilla: historia y textos*. Sevilla: Alfar.
- Barrios Mora, José (1955). *Compendio histórico de la literatura venezolana*. Caracas: Ediciones Nueva Cádiz.
- Barthes, Roland (2001). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Lisboa: Edições 70.
- Bassnett, Susan. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Bassnett, Susan, e Lefevere, André (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan, e Lefevere, André (1990). *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers.

- Bauman, Zygmunt (1991). *Modernidade e Ambivalência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Beigel, Fernanda (2003) Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis, Latinoamericana*. 8 (20): 105-115.
- Belchior, Maria de Lourdes (1970). Verlaine e o Simbolismo em Portugal. *Brotéria*, XC (3): 305-319.
- Bell, Aubrey F. G. (1971). *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Benjamin, Walter (1970). *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Berman, Antoine (1985). Translation and the Trials of the Foreign. In Lawrence Venuti (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 284-298.
- Berman, Marshall (1989). *Tudo o que É Sólido se Dissolve no Ar*. Lisboa: Edições 70.
- Bermúdez, Silvia, e Johnson, Roberta (Eds.) (2018). *A New History of Iberian Feminisms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bernal, José Luis (2019). El ultraísmo, el creacionismo y el Veintisiete. In José Luis Bernal, e Antonio Sáez Delgado (Eds.). *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. Madrid: Instituto Cervantes, pp. 95-132.
- Bernal, José Luis (ed.) (1993). *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Bernal, José Luis (1991). La ejemplaridad vanguardista de Gerardo Diego. In Gabriele Morelli (Coord.). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve, pp. 121-135.
- Bernal, José Luis (1988). *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?* Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Bernal, José Luis, e Sáez Delgado, Antonio (2019). *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Berriuso, Carlos (2009). *Los discursos de la modernidad. Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Besse, Maria Graciete (Org.) (2010). *Cultures lusophones et hispanophones: penser la relation*. Paris: Indigo/Côte-Femmes.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bielsa, Esperança, e Hughes, Christopher (Eds.). (2009). *Globalization, Political Violence and Translation*. London: Palgrave Macmillan.
- Bilbeny, Norbert (1988). *Eugeni d'Ors i la ideologia del noucentisme*. Barcelona: La Magrana.
- Blanton, C.D. (2009). Modernism as ruptural unity. In Stephen Ross (Ed.). *Modernism and Theory – a Critical Debate*. London/New York: Routledge, pp. 137-152.
- Blasco Pascual, Francisco Javier (2000). El “98” que nunca existió. In Joseph Harrison, e Alan Hoyle (Eds.). *Spain's 98. Crisis, Regenerationism, Modernism, Post-Colonialism*. Manchester: Manchester University Press, pp. 121-131.
- Blasco Pascual, Francisco Javier (1997). *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Bloom, Harold (1991). *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia.
- Bonet, Juan Manuel (Ed.) (2012). *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Madrid: Fundación José Manuel Lara.
- Bonet, Juan Manuel (Ed.) (1996). *El ultraísmo y las artes plásticas (Catálogo)*. Valência: IVAM.
- Bonet, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*. Madrid: Alianza.
- Bourdieu, Pierre (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Boyd, Carolyn P. (2000). *Historia patria. Política, historia e identidad nacional en España. 1875-1975*. Barcelona: Pomares-Corredor.
- Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bradbury, Malcolm, e McFarlane, James (1976). *Modernism: 1890-1930*. New York: Penguin.
- Braudel, Fernand (1969). *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion.
- Brihuega, Jaime (1991). El futurismo y España. Vanguardia y política. In Gabriele Morelli (Ed.). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El carro de la nieve, pp. 29-54.
- Brihuega, Jaime (1981). *Las vanguardias artísticas en España. 1900-1936*. Madrid: Istmo.
- Brihuega, Jaime (1979). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Cátedra.
- Britt-Arredondo, Christopher (2005). *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*. Albany: State University of New York Press.
- Browitt, Jeff. (2004). Modernismo, Rubén Darío, and the Construction of the Autonomous Literary Field in Latin America. In Jeff Browitt e Brian Nelson (Eds.). *Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production*. Newark: University of Delaware Press, pp. 113-29.
- Buescu, Helena Carvalhão (2013). *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora.
- Buescu, Helena Carvalhão (2008). Modernidade. In Fernando Cabral Martins (Ed.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 467-472.
- Buescu, Helena Carvalhão (2001a). *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Buescu, Helena Carvalhão (2001b). *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras.
- Buffery, Helena, Davis, Stuart, e Hooper, Kirsty (Eds.) (2007). *Reading Iberia. Theory/History/Identity*. Bern: Peter Lang.
- Bürger, Peter (1984). *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Butt, John (1993). Modernismo y Modernism. In Richard A. Cardwell, e Bernard McGurt (Eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 26-39.

- Bush, Christopher (2014). Areas: Bigger than the Nation, Smaller than the World. In *ACLA 'State of the Discipline' Report*, American Comparative Literature Association, <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/areas-bigger-nation-smaller-world>. Acceso a 15 de maio de 2021.
- Bushnell, David, e Macaulay, Neill (1994). *The Emergence of Latin America in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, Abuín González, Anxo, e Domínguez, César (Eds.) (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Ámsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Cacho Viu, Vicente (1997). *Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1930) seguida de un epistolario inédito*. Barcelona: Quaderns Crema-Residencia de Estudiantes.
- Cacho Viu, Vicente (Ed.) (1984). *Els modernistes i el nacionalisme cultural: Antologia*. Barcelona: La Magrana/Diputació de Barcelona.
- Calinescu, Matei (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Capdevilla, Arturo (1946). *Rubén Darío, un bardo rey*. Buenos Aires-México: Espasa Calpe.
- Carbonell, Marta Cristina (1994). La polémica en torno a las Cartas americanas (1889) de Juan Valera. In AAVV. *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, pp. 157–173.
- Cardwell, Richard A. (1991). Degeneration, discourse and differentiation: *Modernismo* frente a *noventayocho* reconsidered. In Luis T. González-del-Valle, e Julio Baena (Eds.). *Anejo de Anales de la Literatura Española Contemporánea (Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 29–46.
- Cardwell, Richard A. (1985). Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico? *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXI: 315-330.
- Cardwell, Richard A. (1977). *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*. Berlín: Colloquium.
- Cardwell, Richard A. e McGuirk, Bernard (Eds.) (1993). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Carmona, Eugenio, e Jiménez Blanco, María Dolores (2002). *La generación del 14 entre el novecientos y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid.: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Carr, Edward H. (2003). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.
- Carrasco González, Juan, Fernández García, María Jesús, e Leal, María Luísa (Eds) (2000). *Actas del congreso internacional de historia y cultura en la frontera / 1.º Encuentro de lusitanistas españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Carrasco González, Juan, e Viudas Camarasa, Antonio (Eds.) (1996). *Actas del Congreso internacional luso-español de lengua y cultura en la frontera*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Casanova, Pascale (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press.

- Casas, Arturo (2005). “Local”, “Regional”, “Nacional”, “Mundial”: dimensões da história literária. In Maria da Penha Campos Fernandes (Coord.). *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra: Almedina, pp. 89-110.
- Casas, Arturo (2003). Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico. *Interlitteraria*, 8: 68-96.
- Casas, Arturo (2000). Problemas de Historia Comparada: la comunidade interliteraria ibérica. *Interlitteraria*, 5: 56-75.
- Castell, Luis (1991). *Tradición republicana y nacionalismo español*. Madrid: Tecnos.
- Castell, Luis (Ed.) (1988). *Del territorio a la nación. Identidades territoriales y construcción nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castillo, Homero (Ed.) (1968). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos.
- Castoldi, Alberto (1997). *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Madrid: Anaya/Mario Muchnik.
- Castro, E. M. de Melo (1980). *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Celma Valero, María Pilar (15 de dezembro de 2002). Miguel de Unamuno, Poeta Simbolista. *Anales de Literatura Española*, pp. 94-107.
- Cenizo Giménez, José (2003). “Alma”. Manuel Machado y el Modernismo. *Cauce*, 26: 47-65.
- Cerdà, Jordi (2000). Eugenio d’Ors y Portugal. In AAVV. *Actas del Congreso Internacional de historia y cultura en la frontera. Vol. I*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 525-542.
- Cerezo Galán, Pedro (2003). *El mal del siglo. El conflicto entre ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ciplijauskaite, Birute (1996). *El poeta y la poesía*. Madrid: Ínsula.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coelho, Eduardo Prado (1982). *Os Universos da Crítica*. Lisboa: Edições 70.
- Coelho, Jacinto do Prado (1977). *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Coelho, Jacinto do Prado (1975a). La littérature comme provocation: la génération d’Oprheu (1915). In AAVV. *Actes du VI.º Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*. Stuttgart: Erich Bierber, pp. 343-346.
- Coelho, Jacinto do Prado (1975b). Simbolismo. In AAVV. *Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. XVII.
- Coelho, Jacinto do Prado (1969). Decadência como tema literário; Decadentismo; Simbolismo. In *Dicionário de Literatura*. Porto: Livraria Figueirinhas, pp. 248, 249-250, 1026-1030.
- Coelho, Jacinto do Prado (s.d. [1959]). Panorama do Simbolismo Português. In *Estrada Larga*. Porto: Porto Editora, pp. 107-111.

- Coelho, Maria Paula Mendes (fevereiro de 2002). A Poesia Simbolista no Portugal Finissecular: Modelos e Transfigurações. Alguns Apontamentos. *Discursos. Colóquio, Literatura e Fim de Século*, pp. 77-83.
- Compagnon, Antoine (2008). *Los antimodernos*. Barcelona: El Acantilado.
- Compagnon, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- Crispin, John (2001). *La estética de las generaciones de 1925*. Valencia: Pré-Textos Valencia.
- Cruz, Duarte Ivo (1991). *O Simbolismo no Teatro Português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Cunha, Carlos M. F. (2004). A crise e o “retorno” da história literária. In Carlos Sousa, e Rita Patrício (Eds.) *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Universidade do Minho, pp. 159-175.
- Curtius, Ernst Robert (1973). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- D’Alge, Carlos (1989). *A experiência futurista e a geração de «Orpheu»*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Damrosch, David (Ed.) (2014). *World Literature in Theory*. Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Damrosch, David (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- D’ Angelo, Paolo (1998). *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Dasilva, Xosé Manuel (Ed.) (2006). *Babel ibérico. Antología de textos críticos sobre la literatura portuguesa traducida en España*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Danto, Arthur C. (1985). *Narration and Knowledge*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Davison, Ned (1971). *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires: Editorial Nueva.
- Delgado, Luisa Elena (2013). If We Build It, Will They Come? Iberian Studies as a Field of Dreams. In Joan Ramon Resina (Ed.) *Iberian Modalities: A Relational Approach to the Study of Culture in the Iberian Peninsula*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 37-53.
- Del Olmo Iturriarte, Almudena (2009). *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez: desde el modernismo hasta los orígenes de las poéticas posmodernas*. Sevilla: Renacimiento.
- Dennis, Nigel (Ed.). (1988). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dowehouse.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Díaz, Elías (1968). *Revisión de Unamuno. Análisis crítico de su pensamiento político*. Madrid: Tecnos.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1979). *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Diffie, Bailey W. (1943). The Ideology of Hispanidad. *Hispanic American Historical Review*, 23 (3): 457-482.

- Díez de Revenga, Francisco Javier (2019). El ultraísmo y el modernismo español. In José Luis Bernal, e Antonio Sáez Delgado (Eds.). *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. Madrid: Instituto Cervantes, pp. 57-94.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2007). *Las traducciones del 27. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1998-1999). Gerardo Diego y su significación dentro del 27. *Philologica canariensis*, 4 (5): 59-70.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1995). *Poesía española de la vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, e de Paco, Mariano (1997). *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*. Murcia: Cajamurcia.
- Domínguez, César (2013a). Literatures in Spain: European Literature, World Literature, World Literature? In Santiago Pérez Isasi, e Ângela Fernandes (Eds.). *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Bern: Peter Lang, pp. 99-119.
- Domínguez, César (2013b). The Horizons of Interliterary Theory in the Iberian Peninsula: Reception and Testing Ground. In Halina Janaszek Ivanickova (Ed.). *The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies*. Varsovia: Elipsa, pp. 70-83.
- Domínguez, César (2007). The Horizons of Interliterary Theory in the Iberian Peninsula: Reception and Testing Ground. In Halina Janaszek-Ivaničková (Ed.) *The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies*. Varsovia: Elipsa, pp. 70-83.
- Duarte, João Ferreira (2001). *A Tradução nas encruzilhadas da cultura/Translation as/at the Crossroads of Culture/La Traduction aux carrefours de la culture*. Lisboa: Colibri.
- Duque, Aquilino (1988). Modernismo versus Modernidad. *Boletín de la Real Academia Sevilla de Buenas Letras* (16): 45-50.
- Ďurišin, Dionýz (1988). *Theory of Interliterary Process*. Bratislava: Veda/Publishing House of the Slovak Academy of Sciences.
- Dussel, Enrique (2000). Europe, Modernity, and Eurocentrism. *Nepantla: View from South*, 1 (3): 465-78.
- Dussel, Enrique (1998). Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity. In Frederic Jameson e Masao Miyoshi (Eds.). *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, pp. 3-31.
- Dussel, Enrique (1995). *The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*. New York: Continuum.
- Eisenstadt, Samuel N. (2002). *Multiple Modernities*. London and New York: Routledge.
- Enjuto-Rangel, Cecilia, Faber, Sebastiaan, García-Caro, Pedro, e Newcomb, Robert Patrick (Eds.) (2020). Introduction. Transatlantic Studies: Staking Out the Field. In *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa*. University Press Scholarship Online.
- Escudero, María (1996). Hispanist Democratic Thought versus Hispanist Thought of the Franco Era: A Comparative Analysis. In Marina Pérez de Mendional (Ed.). *Bridging the Atlantic: Toward a Reassessment of Iberian and Latin American Cultural Ties*. New York: State University of New York Press, pp. 169-86.

- Esteban, José, e Zahareas, Anthony N. (1998). *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste.
- Even-Zohar, Itamar (2005). Polysystem Theory (Revised). In *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University.
- Even Zohar, Itamar (2000). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 192-197.
- Even-Zohar, Itamar (1999a). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas. In Montserrat Iglesias Santos (Ed.). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 23-52.
- Even-Zohar, Itamar (1999b). Planificación de la cultura y mercado. In Montserrat Iglesias Santos (Ed.). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 71-96.
- Even Zohar, Itamar (1997). Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Research. *Canadian Review of Comparative Literature*, 24 (1): 15-34.
- Even-Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11 (1): 1-268.
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1 (1/2): pp. 287-310.
- Even-Zohar, Itamar (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University.
- Even-Zohar, Itamar, e Toury, Gideon (1981). Introduction: Translation Theory and Intercultural Relations. *Poetics Today*, II (4): V-XI.
- Faber, Sebastian (2008). Economies of Prestige: The Place of Iberian Studies in the American University. *Hispanic Research Journal*, 9 (1): 7-32.
- Feijó, António M., Figueiredo, João R., e Tamen, Miguel (Eds.) (2020). *O Cânone*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Fernandes, Ângela et al (Eds.) (2010). *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: actas del VI congreso internacional de ALEPH*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas/ Editorial Academia del Hispanismo.
- Fernandes, Manuel Correia (1986). *Literatura Portuguesa em Espanha. Ensaio de uma Bibliografia (1890-1985)*. Porto: Livraria Telos Editora.
- Fernández García, María Jesús, e Leal, María Luísa (Eds.) (2012). *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Fernández Molina, Antonio (Ed.). (1982). *Antología de la poesía modernista*. Madrid: Júcar.
- Fernández Uratsun, Rosa (2002). *Poéticas del modernismo español*. Pamplona: EUNSA.
- Feros, Antonio (2005). Spain and America: All Is One. Historiography of the Conquest and Colonization of the Americas and National Mythology in Spain c. 1892–c. 1992. In Christopher Schmidt-Nowara, e John M. Nieto-Phillips (eds.). *Interpreting Spanish Colonialism: Empires, Nations and Legends*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 109–34.
- Ferrari, Marta (2008). Un error necesario: sobre las antologías poéticas españolas de la década de los 90. In Laura Scarano (Ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Granada: Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo.

- Ferro, Túlio Ramires (1984) Fim-do-século. In Jacinto do Prado Coelho (Ed.). *Dicionário de Literatura*. Vol. I, pp. 341-343.
- Ferro, Túlio Ramires (s.d. [1959]) O alvorecer do Simbolismo em Portugal. In *Estrada Larga*. Porto: Porto Editora, pp. 101-106.
- Ferro, Túlio Ramires (1950). Breves notas sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX. *Vértice*, X (84, 87, 88): 71-84, 277-295, 369-377.
- Ferry, Luc, e Renaud, Alain (1988). *Heidegger e os Modernos*. Lisboa: Teorema.
- Fiddian, Robin (2002). Under Spanish Eyes: Late Nineteenth-Century Postcolonial Views of Spanish American Literature. *Modern Language Review*, 97 (1): 83–93.
- Fogelquist, Donald F. (1968). *Espanoles de América y americanos de España*. Madrid: Editorial Gredos.
- Forcadell, Carlos, e Cruz Romeo, María (Eds.). (2006). *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Foucault, Michel (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8: 777-795.
- Fox, Inman (1997). *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.
- Fox, Inman (1988). *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- França, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- França, José-Augusto (1974-1975). *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socio-culturais*. Vols. V e VI. Lisboa, Livros Horizonte.
- Franco, António Cândido (1996). *Poesia Oculta. Estudos Sobre a Moderna Lírica Portuguesa*. Lisboa: Veja.
- Freud, Sigmund (2008). *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Friedman, Susan Stanford (2001). Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism. *Modernism/Modernity*, 8 (3): 493-513.
- Fuentes Florido, Francisco (1989). *Poesías y poéticas del ultraísmo*. Barcelona: Editorial Mitre.
- Gabilondo, Joseba (2019). Posimperialismo estudios ibéricos y enfoques comparativo sistémicos: Pornografía neoliberal española, terrorismo antropológico turístico y oasis vasco. In Cristina Martínez Tejero, e Santiago Pérez Isasi (Eds.). *Perspectivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venice: Edizione Ca'Foscari, pp. 89-112.
- Gabilondo, Joseba (2014). Spanish nationalist excess: A decolonial and postnational critique of Iberian Studies. *Prosopopeya: Revista de crítica contemporánea*, 8: 23–60.
- Gabilondo, Joseba (2003). Historical Memory, Neoliberal Spain, and the Latin American Postcolonial Ghost. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 7: 249-268.
- Galani-Moutafi, Vasiliki (2000). The Self and the Other: Traveller, Ethnographer, Tourist. *Annals of Tourism Research*, 27 (1): 203-224.
- Gallego Roca, Miguel (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.

- García, Miguel Ángel (2001). *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- García Morales, Alfonso (2012). *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Bern: Peter Lang.
- García Morejón, Julio (1971). *Unamuno y Portugal*. Madrid: Gredos.
- García Rovira, Anna María (Ed.) (1999). España ¿nación de naciones?. *Ayer*. 35
- Gavagnin, Gabriella, e Martínez-Gil, Víctor (Eds.) (2011). *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literaria*. Lleida: Punctum.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Ghiraldo, Alberto (1943). *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.
- Gibson, Ian (1985). *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Gimeno Ugalde, Esther (2021). ¿El giro translacional en los Estudios Ibéricos? *Revista de Estudos Literários*, 11: 47-76.
- Gimeno Ugalde, Esther (2019). Intersecção entre os Estudos Ibéricos e os Estudos de Tradução: o exemplo da tradução da literatura catalã em Portugal. *Gragoatá*, 24 (49): 320-342.
- Gimeno Ugalde, Esther (2017). The Iberian Turn: an overview on Iberian Studies in the United States. *Harvard University: Informes del Observatory of the Spanish Language and Hispanic Cultures in the United States*. http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/sites/default/files/estudios_ibericos_en.pdf (Acesso: 15-05-2021).
- Gimeno Ugalde, Esther, Pinto, Marta Pacheco, Fernandes, Ângela (eds.) (2021). *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Gomes, Álvaro Cardoso (1989). *Poesia Simbolista. Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global.
- González Cueva, Pedro Carlos (2003). *Maeztu. Biografía de un nacionalista español*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- González, José Eduardo (2002). Modernismo y capital simbólico. *Bulletin of Spanish Studies*, 79: 211–228.
- Graburn, Nelson H. H. (1989). Tourism: The Sacred Journey. In Valene Smith (Ed.). *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, pp. 21-36.
- Guedes, Maria Estela (1990). *À Sombra de Orfeu*. Lisboa, A.P.E. / Guimarães Editora.
- Guerini, Andréia, Torres, Marie-Hélène Catherine, e Costa, Walter Carlos (Orgs.). *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Guerrero Ruiz, Juan (Ed.) (1998). *Juan Ramón de Viva Voz. Vol I*. Valencia: Pre-Textos.
- Guglielmi, Guido (1993). *La parola del testo. Letteratura come storia*. Bologna: Il Mulino.

- Guimarães, Fernando (2007). *Sensibilidade e Sentido. Do Romantismo à Actualidade*. Porto: Edições Caixotim.
- Guimarães, Fernando (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Guimarães, Fernando (Ed.) (2001). *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo. Antologia de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Quasi Edições.
- Guimarães, Fernando (1994). *Os Problemas da Modernidade*. Lisboa: Presença.
- Guimarães, Fernando (1990). *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Guimarães, Fernando (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Guimarães, Fernando (1969). *A poesia da presença e o aparecimento do neo-realismo*. Porto: Inova.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Claudio (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guillén, Claudio (1989). *Teorías de la historia literaria (ensayos de teoría)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Guillén, Claudio (1971). *Literature as system. Essays toward the theory of literary history*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Guillory, John (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Gullón, Germán (Ed.) (1981). *Poesía de la vanguardia española*. Madrid: Taurus.
- Gullón, Ricardo (Dir.) (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza.
- Gullón, Ricardo (Ed.) (1983). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama.
- Gullón, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- Gullón, Ricardo (1958). *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1998a). Cascatas de Modernização. In João César de Castro Rocha (Ed.). *Interseções. A Materialidade da Comunicação*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 23-39.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1998b). *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1985). History of literature – fragment of a vanished totality?. *New Literary History*, XVI (3): 467–479.
- Gusdorf, Georg (1988). *Da História das Ciências à História do Pensamento*. Lisboa: Pensamento.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- Habermas, Jürgen (1990). *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Dom Quixote.

- Han, Byung-Chul (2016). *O Aroma do Tempo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- Harrison, Joseph, e Hoyle, Alan (2000). *Spain's 98. Crisis, Regenerationism, Modernism, Post-Colonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Harkema, Leslie (2017). *Spanish Modernism and the Poetics of Youth: From Miguel de Unamuno to "La Joven Literatura"*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hart, Stephen (1987). Current Trends in Scholarship on Modernismo. *Neophilologus*, 71: 227-234.
- Hatherly, Ana (1979). Breve Introdução ao Simbolismo Português, Seguido de Dez Leituras Específicas dum Poema de Camilo Pessanha. In *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Caminho, pp. 22-49.
- Hazard, Paul (2020). *A Crise da Consciência Europeia: 1680-1715*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1994). *Fenomenología del espíritu*. Trad. W. Roces e R. Guerra. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrero Gil, Marta (2013). *El imaginario de las drogas en los modernistas hispanoamericanos. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tese de doutoramento).
- Highfill, Juli (2014). *Modernism and Its Merchandise: The Spanish Avant-Garde and Material Culture, 1920-1930*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Hölderlin, Friedrich (1997). *Hipérion ou o eremita da Grécia*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Iarocci, Michael (2006). *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Iglesias Santos, Monserrat (1994). El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polissistemas. In Darío Villanueva (Ed.). *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 309-357.
- Jameson, Frederic (2002). *A Singular Modernity: Essays on the Ontology of the Present*. London, New York: Verso.
- Jardí, Enric (1967). *Eugeni d'Ors. Vida i obra*. Barcelona: Quaderns Crema, Barcelona.
- Jáuregui, Carlos (1998). Calibán, ícono del 98: A propósito de un artículo de Rubén Darío. *Revista Iberoamericana*, 64 (184-185): 441-449.
- Jauss, Hans Robert (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- Jauss, Hans Robert (1993). *A Literatura como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)*. Lisboa: Vega.
- Jauss, Hans Robert (1978). La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui, In *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, pp. 158-209.
- Jauss, Hans Robert (1974). *História literária como desafio à ciência literária*. José Soares Martins: Vila Nova de Gaia.

- Jitrik, Noé (1978). *Las contradicciones del modernismo*. Ciudad de México: Colegio de México.
- Johgh-Rosel, Elena de (1995). *El krausismo y la generación del 98*. Valencia: Albatros.
- Jrade, Cathy L. (1998). *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- Júdice, Nuno (1997). *Viagem Por Um Século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Júdice, Nuno (1982). Da afirmação simbolista à decadência. In *Centauro*. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto, pp. VII-XVI.
- Juliá, Santos (2004). *Historia de las dos Españas*. Madrid: Taurus,
- Júnior, Álvaro Santos Simões (2015). Pinheiro Chagas e Os Nefelibatas. *Revista USP*, 105: 113-122.
- Kalliney, Peter (2016). *Modernism in a Global Context*. London: Bloomsbury.
- Kermode, Frank (1999). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- Kermode, Frank (1967). *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Sören (1979). *Diário de um Sedutor. Temor e Tremor. O Desespero Humano*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Siegfried (1995). *History. The Last Things Before the Last*. [Completado por Paul O. Kristeller após a morte do autor]. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Kristeva, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique – L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Kubler, George (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, e Nancy, Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Lafarga, Francisco, Pegenaute, Luis, e Gallén, Enric (Eds.) (2010). *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Bern: Peter Lang.
- Laín Entralgo, Pedro (1983). *La Generación del noventa y ocho*. Madrid: Austral.
- Lambert, José (1991). Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 24: 1-74.
- Lanz, Juan José (2005): Algunas reflexiones teóricas sobre la crítica. *La manzana poética*, 18.
- Larson, Susan (2011). *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Latham, Sean (2015). *Modernism: Evolution of an Idea*. London and New York: Bloomsbury.
- Lefebvre, Henri (1962). *Introduction a la Modernité*. Paris: Minuit.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

- Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Le Goff, Jacques (1984). História; Antigo/Moderno. In *Enciclopédia Einaudi. I*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 158-259 e 370-392.
- Levenson, Michael (2011). *Modernism*. New Haven/London: Yale University Press.
- Lewis, Martin W. e Wigen, Kären E. (1997). *The Myth of Continents. A Critique of Metageography*. Berkeley: University of California Press.
- Lewis, Pericles (2007). *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- List, Jared (2017). Geopolítica, (De)colonialidad e Identidad: La conciencia dividida de Rubén Darío. *Revista de Análisis Cultural*, 9: 47-64.
- Litvak, Lily (Ed.) (1981). *El Modernismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Litvak, Lily (1980). *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica*. Barcelona: Puvill.
- Livi, François (1972). *J.-K. Huysmans, À rebours et l'esprit decadent*. Paris: Nizet.
- Lopes, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1994). *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos.
- López-Calvo, Ignacio (2009). De lo apolíneo a lo dionisiaco: La “inquerida bohemia” de Rubén Darío. *CILHA*, 10-11: pp. 84-99.
- Lotman, Iuri (1978). *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa.
- Louis, Annick (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. In Hanno Ehrlicher e Nanette Rißler-Pipka (Dir.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag, pp. 31-57.
- Loureiro, Ángel (2003). Spanish Nationalism and the Ghost of Empire. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4 (1): 65-76.
- Lourenço, António Apolinário (2011). A fundação da crítica literária novecentista: os ensaios de Pessoa n'A Águia. *Revista de Estudos Literários*, 1: 85-97.
- Lourenço, António Apolinário (2010). A Geração de 27 e o Segundo Modernismo Português. In Antonio Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 345-355.
- Lourenço, António Apolinário (2005a). *Ensaio de Literatura Comparada Luso-Espanhola*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- Lourenço, António Apolinário (2005b). *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra.
- Lourenço, António Apolinário (2000). Fin de Siglo, Simbolismo y Decadentismo; El primer Modernismo. In José Luis Gavilanes e António Apolinário Lourenço (Eds.). *História de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra, pp. 497-513 e 517-545.
- Lourenço, Eduardo (2010). O Mundo sem Saber. In Antonio Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 21-27.

- Lourido, Isaac (2014). *História literária e conflito cultural. Bases para uma história sistémica da literatura na Galiza*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Lowy, Michael, e Sayre, Robert (1992). *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot.
- Lozano, Carlos (1965). Parodia y sátira en el modernismo. *Cuadernos Americanos*, CXLI (4): 180-200.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2000). *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte 1898-1930*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Machado, Álvaro Manuel (1996). *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Presença.
- Machado, Álvaro Manuel (1986). *Les romantismes au Portugal*. Paris: Fondation C. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- Machado, Álvaro Manuel (1985). *As Origens do Romantismo em Portugal*. Lisboa: ICLP.
- Machado, Álvaro Manuel (1984). *O "Francesismo" na Literatura Portuguesa*. Lisboa: ICLP.
- Macklin, John (1993). Competing Voices: Unamuno's Niebla and the Discourse of Modernism. In M. A. Rees (Ed.) *After Cervantes: 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Leeds: Trinity and All Saints College, pp. 167-193.
- Magalhães, Gabriel (2010). O remorso romântico. Um ensaio sobre as desfocagens do romantismo no espaço peninsular. In Antonio Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 71-81.
- Magalhães, Gabriel (Ed.) (2007a). *Actas do Congresso RELIPES III*. Covilhã/Salamanca: Universidade da Beira Interior/Celya.
- Magalhães, Gabriel (Ed.) (2007b). *RELIPES. Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde os inícios do Século XIX até à actualidade*. Covilhã/Salamanca: Universidade da Beira Interior/Celya.
- Mainer, José-Carlos (2010a). Entre dos siglos: la incertidumbre de la Modernidad. In Antonio Sáez Delgado, e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 59-69.
- Mainer, José-Carlos (2010b). *Historia de la literatura española 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- Mainer, José Carlos (1999). *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mainer, José-Carlos (1988). *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Barcelona: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mainer, José-Carlos (1981). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, José-Carlos (Coord.) (1979). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica.
- Mainer, José-Carlos (1977). Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923). In Manuel Tufiñón de Lara et al. *VII Coloquio de Pau. De la crisis del antiguo régimen al*

- Franquismo. Ideosociedad en la España contemporánea. Por un análisis del Franquismo.* Madrid: Edicusa, pp. 149-203.
- Maíz, Claudio (2008). Teoría y práctica de la "patria intelectual". La comunidad transatlántica en la conjunción de cartas, revistas y viajes. *Literatura y lingüística*, 19: 165-193.
- Man, Paul de (1989). *Critical Writings 1953-1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marcilachy, David (2014). La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista. In Xosé M. Núñez Seixas, e Stéphane Michonneau (Eds.). *El imaginario nacionalista español en el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 73-102.
- Marcilachy, David (2010a). La Santa María del aire. El vuelo transatlántico del Plus Ultra (Palos Buenos Aires 1926), preludio a una reconquista espiritual de América. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28: 213-241.
- Marcilachy, David (2010b). *Raza hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*. Madrid: CEPC.
- Marcilachy, David (2010c). La péninsule Ibérique et le Mare Nostrum atlantique: ibérisme, hispanisme et américanisme sous le règne d'Alphonse XIII de Bourbon. *Revista de História das Ideias*, 31: 121-154.
- Marcos de Dios, Ángel (Ed.) (2012). *Aula bilingüe, vol 2: Usos del castellano y competencias plurilingües en el sistema interliterario peninsular*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Marcos de Dios, Ángel (2010). Unamuno y la literatura portuguesa. In Antonio Sáez Delgado, e Luis Manuel Gaspar (Eds.) *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*. Badajoz: SECC- Ministerio de Cultura/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 129-139.
- Marcos de Dios, Ángel (Ed.) (2008). *Aula bilingüe, vol. 1: Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Marcos de Dios, Ángel (Ed.) (2007). *Aula ibérica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Marcos de Dios, Ángel (1985). *Escritos de Unamuno sobre Portugal*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marcos de Dios, Ángel (Ed.) (1978). *Epistolário Português de Miguel de Unamuno*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marfany, Joan-Lluís (1978). *Aspetes del modernisme*. Barcelona: Curial.
- Mar-Molinero, Clare, e Smith, Angel (Eds.) (1996). *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*. Berg, Oxford.
- Marques, Ricardo (Coord.) (2020). *Tradição e Vanguarda: Revistas Literárias do Modernismo (1910-1926)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Martínez-Gil, Víctor (2010). *Uns apartats germans: Portugal i Catalunya = Irmãos afastados: Portugal e a Catalunha*. Palma de Mallorca/Lisboa: Lleonard Muntaner/Instituto Camões.
- Martínez Tejero, Cristina e Pérez Isasi, Santiago (Eds.) (2019). *Perspectivas críticas sobre os Estudos Ibéricos*. Veneza: Ca'Foscari.
- Martins, Fernando Cabral (Coord.) (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.

- Martins, Fernando Cabral (2000). *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon.
- Martins, Fernando Cabral (1992). Simbolismo e Futurismo (Apontamentos). *Prelo*, 20: 103-106.
- Martins, Fernando Cabral (Org.) (1990). *Poesia Simbolista Portuguesa. Apresentação, selecção e notas de Fernando Cabral Martins*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Marx, William (2018). *The Hatred of Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mascato Rey, Rosario (2011). Relaciones culturales entre España y Portugal: a propósito de Valle-Inclán en «La Gaceta Literaria e Ilustração». *Anales de la literatura española contemporánea*. 34 (3): 75-102.
- Matos, Sérgio Campos (2019). Transnational identities in Portugal and Spain (c.1892–c.1931): Hispano-Americanism, Pan-Lusitanism and Pan-Latinism. *International Journal of Iberian Studies*, 31 (2): 75–96.
- Matos, Sérgio Campos (2018). Iberismos e Hispanismos Entre História e Política: Tempos e Escalas In Sérgio Campos Matos e Luís Bigotte Chorão (Coord.). *Península Ibérica: Nações e Transnacionalidade entre Dois Séculos (XIX e XX)*. Lisboa: Húmus / Centro de História, Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa pp. 155-163.
- Matos, Sérgio Campos (2017). *Iberismos, Nação e Transnação, Portugal e Espanha, c.1807-c.1931*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Matos, Sérgio Campos (2014). Hispanofobia e Nacionalismo: a Comissão 1º de Dezembro e a Memória de 1640. In AAVV. *António Pedro Vicente. Estudos em Homenagem*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 645–658.
- Matos, Sérgio Campos (2010). Iberismo e Hispanismo: Portugal e Espanha (1890-1931). In Pedro Calafate, Xavier Agenjo Bullón, e José Luis Mora García (Eds.). *Filosofía y literatura en la Península Ibérica. Respuestas a la crisis finisecular*. Madrid: Fundación I. Larramendi/CFUL/Asociación de Hispanismo Filosófico, pp. 251–71.
- Matos, Sérgio Campos (2007). Conceitos de Iberismo em Portugal. *Revista de História das Ideias*, 28: 169–93.
- Matos, Sérgio Campos (2006). Iberismo e identidade nacional (1851-1910). *Clio, Nova Série*, 14/15: 349–400.
- Matos, Sérgio Campos (2003). Nacionalismo e anti-iberismo. A pedagogia nacionalista da Comissão 1º de Dezembro (1890-1933). *Eixo Atlântico, 'A mirada do outro' Para unha Historia da Educación na Península*, 4: 2–13.
- Matos, Sérgio Campos, e Luís Bigotte Chorão (Eds.) (2017). *Península Ibérica: Nações e Transnacionalidade Entre Dois Séculos (XIX e XX)*. Lisboa: Húmus / Centro de História, Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa.
- Mayone Dias, Eduardo (1996). Iberismo político e iberismo cultural (Relações entre Portugal e Espanha desde a segunda metade do século XIX. In R. Lorenzo, e R. Álvarez (Coord.). *Homenagem à professora Pilar Vásquez Cuesta*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp.773-782.
- McDermott, Patricia (1993). Modernismo frente a noventayocho: según las revistas de la época (1897-1907). In Richard A. Cardwell e Bernard McGurt (Eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva*

- encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 229-255.
- Mejías-López, Alejandro (2009). *The inverted conquest: the myth of modernity and the transatlantic onset of modernism*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
- Mellor, Anne K. (1980). *English Romantic Irony*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Milner Garlitz, Virginia (2007). *El centro del círculo: «La lámpara maravillosa», de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Molina, César Antonio (1990). *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal.
- Montaldo, Graciela (2016). Modernity and Modernization: The Geopolitical Relocation of Latin America. In Y. Martínez-San Miguel, B. Sifuentes-Jáuregui e M. Belausteguigoitia (Eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought. New Directions in Latino American Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 153-164.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada: Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Montes Doncel, Rosa Eugenio (2001-2003). En torno al canon (ortodoxos frente a aperturistas y estado de una cuestión polémica: la crítica literaria de la postmodernidad). *Tropelías*, 12-14: 327-346.
- Mora, Vicente Luis (2018). Introducción. In *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*. Madrid: Vaso Roto, pp. 9-92.
- Morales Moya, Antonio, e Esteban de Vega, Mariano (Eds.) (2002). *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Madrid: Marcial Pons.
- Moraña, Mabel (Ed.) (2005). *Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Morão, Paula (2011). *O Secreto e o Real. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Morão, Paula (2000). *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e o Orpheu: Ensaio e Antologia*. Lisboa: Cosmos.
- Monegal, Antonio (2005). A Landscape of Relations: Peninsular Multiculturalism and the Avatars of Comparative Literature. In Bradley S. Epps, e Luis Fernández Cifuentes (Eds.). *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, pp. 231-249.
- Morelli, Gabriele (2007). *La generación del 27 y su modernidad*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Morelli, Gabriele (1997). *Historia y recepción de la antología poética de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos.
- Moretti, Franco (2005). *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. London/New York: Verso.
- Mourão-Ferreira, David (1962). *Motim Literário*. Lisboa: Verbo.
- Muñoz-Basols, Javier, Lonsdale, Laura, e Delgado, Manuel (Eds.) (2017). *The Routledge Companion to Iberian Studies*. New York/London: Routledge.

- Navarro Domínguez, Eloy (2003). *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nemes, Palau de (1982). Prólogo. In Juan Ramón Jiménez. *Estío*. Madrid: Taurus.
- Nemésio, Vitorino (1938). *Le symbolisme portugais et la France. Études portugaises*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Nemésio, Vitorino (1932). *Sob os Signos de Agora*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Newcomb, Robert Patrick (2018). *Iberianism and Crisis: Spain and Portugal at the Turn of the Twentieth Century*. Toronto: University of Toronto Press.
- Newcomb, Robert Patrick, e Gordon, Richard (Eds.) (2017). *Beyond Tordesillas. New Approaches to Comparative Luso-Hispanic Studies*. Columbus (OH): Ohio University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1982). *A Origem da Tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
- Núñez Sabarís, Xaquín (Coord.) (2011). *Diálogos ibéricos sobre a modernidade*. Vila Nova de Famalicão: Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Núñez Seixas, Xosé Manuel (1999). *Los nacionalismos en la España contemporánea*. Barcelona: Hipótesis.
- Onís, Federico de (1968). Sobre el concepto de modernismo. In Homero Castillo (Ed.) *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, pp. 35-42.
- Onís, Federico de (1955). *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Madrid-Caracas: Eds. de la Universidad de Puerto Rico.
- Onís, Federico de (2012 [1934]). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Ed. Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- Orta Carrique, Estefanía (2015). Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez. Abanderados de un modernismo de combate. *Philologia Hispalensis*, 29 (3-4): 69-81.
- Osuna, Rafael (2005). *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento.
- Pageaux, Daniel-Henri (2010). La Península Ibérica como espacio intercultural: el diálogo intercultural. In Francisco Lafarga, Luis Pegenaute e Enric Gallén (Eds.). *Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura. Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Vol. 3. Bern: Peter Lang, pp. 365-381.
- Pageaux, Daniel-Henri (1998). La Péninsule Ibérique et l'Europe. In Béatrice Didier (Ed.). *Précis de littérature européenne*. Paris: Presses Universitaires de France. 166.
- Palenque, Marta (2011). El hada verde en la poesía modernista. *Salina: revista de lletres*, 25: 121-132.
- Pan-Montojo, Juan (Ed.) (1998). *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza.
- Paz, Octavio (1991). Poesía latino-americana. In *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, pp.161-173.
- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Peña, Manuel de la (2019[1925]). *El ultraísmo en España*. Ed. Andrew Anderson. Sevilla: Renacimiento.

- Pereira, José Carlos Seabra (1995). As encruzilhadas do fim do século. Introdução. In *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Fim do Século ao Modernismo*. Dir. Carlos Reis. Lisboa/São Paulo: Verbo, pp. 13-42.
- Pereira, José Carlos Seabra (1992a). Projecto e malogro do Simbolismo em Portugal [Carlos de Mesquita]; Tropismo do novo e refracção paródica no fim-de-século. *Prelo*, 20: 67-77 e 119-131.
- Pereira, José Carlos Seabra (1992b). Para (re)definir e ensinar literatura?. *Máthesis*, 1: 171-191.
- Pereira, José Carlos Seabra (1989-1990). A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades. *Nova Renascença*, 35-38: 143-156.
- Pereira, José Carlos Seabra (1983). Tempo Neo-Romântico. *Análise Social*, 77-78-79.
- Pereira, José Carlos Seabra (1979). *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Almedina.
- Pereira, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Pérez de Tudela, Rocío Oviedo (2015). Introducción. In *Rubén Darío. Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Penguin Clásicos.
- Pérez, Jorge (2016). ¿De qué hablamos cuando hablamos de Estudios Ibéricos? Sobre los beneficios de un archivo cultural más amplio. In *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 41: 263-79.
- Pérez Isasi, Santiago (2017). Los Estudios Ibéricos como estudios literarios: Algunas consideraciones teóricas y metodológicas. In César Rina (Ed.). *Procesos de nacionalización e identidades en la península ibérica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 347-61.
- Pérez Isasi, Santiago. (2014). Literatura, iberismo(s), nacionalismo(s): apuntes para una historia del iberismo literario (1868-1936). *452ºF. revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11: 64-79.
- Pérez Isasi, Santiago (2013). A state of the art and future perspectives. In Santiago Pérez Isasi e Ângela Fernandes (Eds.). *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Bern: Peter Lang, pp. 11-26.
- Pérez Isasi, Santiago, Branco, Isabel Araújo, Baltazar, Raquel, e Morais, Ana Bela (2017). *Los limites del Hispanismo. Nuevos métodos, nuevas fronteras, nuevos géneros*. Oxford: Peter Lang.
- Pérez Isasi, Santiago, e Fernandes, Ângela (Eds.). *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Bern: Peter Lang.
- Pérez, Roberto (1989). Introducción. In Mauricio Bacarisse. *Poesía Completa*. Barcelona: Anthropos, pp. 9-50.
- Perkins, David (1992). *Is Literary History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Phillips, Allen W. (1999). *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925*. Madrid: Celeste.
- Phillips, Allen W. (1982). Prólogo. In Juan Ramón Jiménez. *Sonetos espirituales*. Madrid: Taurus.
- Pike, Frederick B. (1971). *Hispanismo (1898-1936). Spanish conservaties and liberals and their relations with Spanish America*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Pimentel, F. J. Vieira (2001). *Literatura Portuguesa e Modernidade*. Coimbra: Angelus Novus.

- Pimentel, F. J. Vieira (1998). Em Torno das Literaturas Nacionais: Algumas Considerações. *Arquipélago. Línguas e Literaturas*, XV: 281-318.
- Pimentel, F. J. Vieira (1991). *Literatura Portuguesa e Modernidade. Ensaios sobre os Séculos XIX e XX*. Ponta Delgada: Ed. do Autor.
- Pinheiro, Teresa (2013). Iberian and European Studies Archaeology of a New Epistemological Field. In Santiago Pérez Isasi, e Ângela Fernandes (Eds.). *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Bern: Peter Lang, pp. 27-42.
- Pires, António M. B. Machado (1992). *A Ideia de Decadência na Geração de 70*. Lisboa: Vega.
- Pires, António M. B. Machado (1987). A Decadência, ou Interrogações de um Portugal Hamletiano. *Prelo*, 15: 12-17.
- Poggioli, Renato (1964). *Teoria Del Arte de Vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pozuelo Yvancos, José María (2001). O Cânone na Teoria Literária Contemporânea. In Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (Org.). *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Edições Dom Quixote, pp. 411-458.
- Pozuelo Yvancos, José María (2000). Teoría del canon. In José María Pozuelo Yvancos e Rosa María Aradra Sánchez (Eds.). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996). Canon: ¿estética o pedagogía? *Ínsula*, 600: 3-4.
- Pratt, Mary Louise (2002). Arts of the Contact Zone. In Janice M. Wolff (Ed.). *Professing in the Contact Zone*. Urbana, IL: NCTE, pp. 1-20.
- Praz, Mario (1966). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florença: Sansoni.
- Predmore, Michael P. (1973). *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos.
- Primo Cano, Carlos (2010). La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé. *AnMal Electrónica*, 28: 129-180.
- Quadros, António (1989a). *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Europa-América.
- Quadros, António (1989b). *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos*. Lisboa: Fundação Lusíada.
- Quijano, Anibal (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1 (3): 533-80.
- Quinones, Ricardo J. (1985). *Mapping literary modernismo. Time and development*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- Rabaté, Colette, e Rabaté, Jean-Claude (2009). *Miguel de Unamuno: Biografía*. Madrid: Taurus.
- Rama, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Venezuela.
- Rama, Carlos M. (1982). *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina. Siglo XIX*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, Sergio (2016). El Libertador. In Rubén Darío. *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, pp. XV-XLVI.

- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos Ortega, Manuel (Ed.) (2006). *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Madrid: Ollero Ramos.
- Raymond, Marcel (1952). *De Baudelaire au surréalisme: Édition nouvelle revue et remaniée*. Paris: Librairie José Corti.
- Real Ramos, César (1991). El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la generación del 27. In Carla Prestigiacomo, e Maria Caterina Ruta (Coord.). *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Palermo 18-20 maggio 1990*. Palermo: Flaccovio editore, pp. 163-172.
- Rebello, Luiz Francisco (1979). *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*. Lisboa: ICLP.
- Reis, Carlos (2010). A falência da palavra realista: antes do modernismo. In Antonio Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 95-105.
- Reis, Carlos (2001). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos, e António Apolinário Lourenço (Eds.) (2015). *História Crítica da Literatura Portuguesa. 8: O Modernismo*. Lisboa: Verbo.
- Resina, Joan Ramon (Coord.) (2013). *Iberian Modalities. A Relational Approach to the Study of Culture in the Iberian Peninsula*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Resina, Joan Ramón (2009). *Del hispanismo a los estudios ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Resina, Joan Ramón (2005). Whose Hispanism? Cultural Trauma, Disciplined Memory, and Symbolic Dominance. In Mabel Moraña (Ed.). *The Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 160–86.
- Resina, Joan Ramón (1996). Hispanism and Its Discontents. *Siglo XX/Twentieth Century*, 14 (1–2): 85–135.
- Ribbans, Geoffrey W. (1971). *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado)*. Madrid: Gredos.
- Ribera Llopis, Juan Miguel (2014). Las letras catalanas y el entramado peninsular contemporáneo: modos y tópicos interliterariamente conectores. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4 (número monográfico sobre “Relaciones culturales ibéricas”): 59-76.
- Ribera Llopis, Juan Miguel (Coord.) (2015). *Revista de Filología Románica. Anejo IX: Literaturas ibéricas. Teoría, historia y crítica comparativas*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ribera Llopis, Juan Miguel, e Arroyo Almaraz, Antonio (Eds.) (2008). *Literaturas peninsulares en contacto: castellana, catalana, gallega y vasca*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ricci, Cristián H. (2010). Breve recorrido de la bohemia hispana: mal vino, champaña y ajeno. *Journal of Hispanic Modernism*, 1: 151-168.
- Ricoeur, Paul (1983). *Temps et récit I*. Paris: Seuil.
- Rina, César (2020). *Imaginar Iberia. Tiempo, espacio y nación en el siglo XIX en España y Portugal*. Granada: Comares.

- Rina, César (2017). *Procesos de nacionalización e identidades en la península ibérica*. Universidad de Extremadura.
- Rippy, J. Fred (1932). The Pan-Hispanic Movement. In AAVV. *Historical Evolution of Hispanic America*. New York: F. S. Crofts and Co., pp. 461-478.
- Rivadulla Barrientos, Daniel (1990). El discurso del hispano-americanismo español en el siglo XX: una utopía de substitución. In *Congreso de Jóvenes historiadores y geógrafos, Atas I*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Rivera, Jorge B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Roberts, Stephen G. H. (2007). *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Robyns, Clem (Ed.) (1994). *Translation and the (Re)production of Culture. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1989-1991*. Leuven: CERA Chair.
- Rodríguez, Ileana e Martínez, Josebe (Coord.) (2017). Memorias transatlánticas: pan-hispanismos, latinismos, americanismos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1970). Notas e reflexões em torno do Simbolismo (Baudelaire, Mallarmé, Camilo Pessanha). In *Ensaio de Escrever*. Porto: Inova, pp. 75-80.
- Rodrigues, Urbano Tavares (23 de setembro de 1955). Acerca da poesia simbolista. *Diário de Lisboa*, p. 10.
- Rogers, Gayle (2016a). *Incomparable Empires Modernism and the Translation of Spanish and American Literature*. Columbia: Columbia University Press.
- Rogers, Gayle (2016b). Translation. In Eric Hayot and Rebecca L. Walkowitz (Eds.). *A New Vocabulary for Global Modernism*. Columbia: Columbia University Press, pp. 248-262.
- Roggiano, Alfredo A. (1987). Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto. In Ivan A. Schulman (Ed.) *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 39-50.
- Romer, María Carmen, e Saz, Ismael (Eds.). (2002). *El siglo XX. Historiografía e historia*. Valencia: UVEC.
- Romero Tobar, Leonardo (Ed.) (1998). *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*. Madrid: Visor.
- Sáez Delgado, Antonio (2020a). *Literaturas entrelazadas. Portugal y España, del modernismo y la vanguardia al tiempo de las dictaduras*. Bern: Peter Lang.
- Sáez Delgado, Antonio (2020b). Franco en Coimbra o la construcción del relato oficial en la cultura española. *Revista de Estudos Literários*, 10: 649-672.
- Sáez Delgado, Antonio (2017). Sobre la encrucijada ideológico-estética del Modernismo y la Vanguardia en la Península Ibérica: el caso de la revista "Contemporânea". In César Rina (Ed.). *Procesos de nacionalización e identidades en la Península Ibérica*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 363-72.
- Sáez Delgado, Antonio (2014). Relaciones literarias entre Portugal y España. 1890-1936: hacia un nuevo paradigma. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4: 25-45.

- Sáez Delgado, Antonio (2012). *Nuevos espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Sáez Delgado, Antonio (2011). César González-Ruano, un español en Portugal. In Xaquín Núñez Sabarís (Coord.). *Diálogos Ibéricos Sobre a Modernidade*. V.N. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho/Edições Húmus, pp. 11-24.
- Sáez Delgado, Antonio (2010a). Suroeste: el universo literario de un tiempo total en la Península Ibérica (1890-1936). In Antonio Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 29-43.
- Sáez Delgado, Antonio (2010b). La Lisboa de los años veinte en *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) de Mauricio Bacarisse. In AAVV. *Cultures lusophones et hispanophones: penser la Relation*. Paris: Indigo & Côte-femmes Éditions, pp. 83-93.
- Sáez Delgado, Antonio (2010c). Adriano del Valle y Rogelio Buendía: los interlocutores ultraístas. In Antonio Sáez Delgado e Luís Manuel Gaspar (Eds.). *Suroeste. Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: SECC/MEIAC/Assírio&Alvim, pp. 251-252.
- Sáez Delgado, Antonio (2008). *Nuevos espíritus contemporáneos: Diálogos literarios luso-españoles entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- Sáez Delgado, Antonio (2007). La edad de oro, la época de plata y el esplendor del bronce. El continuum de la modernidad y la vanguardia. In Gabriel Magalhães (Org.). *Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*. Covilhã e Salamanca: UBI, CELYA, pp. 125-170.
- Sáez Delgado, Antonio (1999). Inscriptions. Rogelio Buendía, primer traductor de Fernando Pessoa en España. *Ínsula*, 635: 3-4.
- Sáez Delgado, Antonio e Pérez Isasi, Santiago (2018). *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales ibéricas (1870-1930)*. Granada: Comares.
- Sáez Martínez, Begoña (2004). *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Salama-Carr, Myriam (Ed.) (2007). Translating and Interpreting Conflict. *Approaches to Translation Studies*, 28.
- Salgado, María A. (1997). "Mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París": El hispanismo ingénito de Rubén Darío. *Anthropos*, 170-171: 51-58.
- Salinas, Pedro (1979). *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Salinas, Pedro (1961). *Estudios de literatura hispánica. Del Cantar del Cid a García Lorca*. Ed. J. Marichal. Madrid.
- Sánchez Trigueros, Antonio (1980). Escritores portugueses en revistas modernistas españolas. In AAVV. *Homenaje a Camoens*. Granada: Universidad de Granada, pp. 371-380.
- Sánchez Trigueros, Antonio (1974). *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1910)*. Granada: Universidad de Granada.

- Santana, Mario (2015). Translation and Literatures in Spain, 2003-2012. *1611: Revista de Historia de la Traducción/A Journal of Translation History/Revista d'Història de la Traducció*, 9: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/santana.htm> (acesso a 18 de abril de 2020).
- Santana, Mario (2013). Implementing Iberian Studies: Some Paradigmatic and Curricular Changes. In Joan Ramón Resina (Ed.). *Iberian Modalities. A Relational Approach to the Study of Culture in the Iberian Peninsula*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 54-61.
- Santiáñez, Nil (2002). *Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994a). *Pela Mão de Alice: o Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994b). Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. *Tempo Social*, 5 (1-2): 31-52.
- Santos, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos (1992). *À Sombra de Baudelaire. Estudo da Recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa de Finais do Romantismo ao Modernismo*. Braga.
- Santos Zas, Margarita (1993). *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder, University of Colorado.
- Saraiva, António José, e Lopes, Óscar (2005). *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. ed. Porto: Porto Editora.
- Sardica, José Miguel (2013). *Ibéria. A Relação entre Portugal e Espanha no século XX*. Lisboa: Aletheia.
- Schmidt-Nowara, Christopher. (2014). La España Ultramarina: Colonialism and Nation-Building in Nineteenth-Century Spain. *European History Quarterly*, 34 (2): 191-214.
- Schmidt-Nowara, Christopher (2006). *The Conquest of History: Spanish Colonialism and National Histories in the Nineteenth Century*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Schopenhauer, Arthur (1987). *O Mundo Como Vontade e Representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto: Rés-Editora.
- Schulman, Ivan A. (1993). Hacia un discurso crítico el modernismo concebido como sistema. In Richard A. Cardwell e Bernard McGuirt (Eds.). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 257-275.
- Schulman, Ivan A. (Ed.) (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.
- Schulman, Ivan A., e González, Manuel Pedro (1969). *Martí, Darío y el Modernismo*. Madrid: Gredos.
- Segre, Cesare (1981). *Semiótica, historia y cultura*. Barcelona: Ariel.
- Selva, Enrique (2001). *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos.
- Sena, Jorge de (1994). *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e Outros Ensaios*. Porto: Asa.
- Sena, Jorge de (1988). *Estudos de Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Edições 70.
- Sena, Jorge de (1982). *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70.
- Sena, Jorge de (1977). *Dialécticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- Senés, Juan-Herrero (2014). *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*. Barcelona: Anthropos.

- Serrano Asenjo, José Enrique (1991). Las ruinas: poética y herencia modernista en *Imagen de Gerardo Diego*. *Hispanofilia*, 101: 37-48.
- Serrão, Joel (1983). *Temas da cultura portuguesa II*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Shaw, Donald L. (1967). Modernismo: a Contribution to the Debate. *Bulletin of Hispanic Studies*, 44: 195-202.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2005). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1990). *Teoria e Metodologia Literária*. Coimbra: Almedina.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1983). Fialho e o problema sociocultural do francesismo. In AAVV. *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 417-422.
- Silveira, Pedro da (1981). *Os Últimos Luso-Brasileiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Silveira, Pedro da (1962). Uns Simples Apontamentos – I. *Vértice*, XXII (228): 442-448.
- Silveira, Pedro da (s/d [1959]). Carlos e Roberto de Mesquita. In *Estrada Larga*. Vol. I. Porto: Inova, pp. 140-143.
- Silverman, Renée M. (2014). *Mapping the Landscape, Remapping the Text: Spanish Poetry from Antonio Machado's Campos de Castilla to the First Avant-Garde (1909-1925)*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Silverman, Renée M. (2006). Questioning the Territory of Modernism: Ultraísmo and the Aesthetic of the First Spanish Avant-Garde. *Romanic Review*, 97 (1): 51-71.
- Silvestre, Osvaldo (2008). Modernismo. In Fernando Cabral Martins (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 472-476.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2001). As vanguardas históricas em Portugal e Espanha (Futurismo, Ultraísmo e Criacionismo). *Santa Barbara Portuguese Studies*, V: 158-170.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (1990). *Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*. Faculdade de Letras: Universidade de Coimbra [tese de doutoramento].
- Simmel, Georg (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Simões, João Gaspar (1976). *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos Simbolistas aos Novíssimos)*. Porto: Ed. Brasília.
- Simões, João Gaspar (1964a). *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Arcádia.
- Simões, João Gaspar (1956-1959). *História da Poesia Portuguesa II e III*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Simon, Sherry (Ed.) (2005). Translation and Social Activism. *Traduction engagée*, 18 (2).
- Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Smart, Barry (1990). Modernity, Postmodernity and the present. In Bryan S. Turner (Ed.). *Theories of modernity and postmodernity*. London, Newbury Park, New Delhi, pp. 14-30.
- Snow, Charles Percy (1995). *The Two Cultures and Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press.

- Sobejano, Gonzalo (1999). Auge y repudio del 98. In Antonio Villanova, e Adolfo Sotelo Vázquez (Eds.). *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 15-31.
- Soja, Edward (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Sondrup, Steven P. (2014). The narrative demands of postmodernist literary history. *Dédalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 17-18: 101-20.
- Soria Olmedo, Andrés (1991). *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Calambur.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2005). La sombra de Unamuno. In Ana Chaguaceda Toledano (Coord.) *Miguel de Unamuno estudio sobre su obra II: actas de las V Jornadas unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23-25 de octubre de 2003*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Spivak, Gayatri (2005). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Steiner, George (1997). *Pasión intacta*. Madrid: Siruela.
- Storm, Eric (2001). *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Subirats, Eduardo (2004). Siete tesis contra el hispanismo. *Revista de Humanidades*, 17: 149-166.
- Swart, Koenraad W. (Ed.) (1964). *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Szanton, David (Ed.) (2004). *The Politics of Knowledge: Area Studies and the Disciplines*. Berkeley: University of California Press.
- Szondi, Peter (1975). *Poesie et Poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard.
- Tabanera García, Nuria (1997). El horizonte americano en el imaginario español (1898-1930). *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, 1898-1939*, 8 (2): 67-87.
- Talens, Jenaro (2002). *Negociaciones. Para una poética dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Tarcus, Horacio (2007). *Catálogo de revistas culturales argentinas, 1890-2006*. Buenos Aires: CeDInCI.
- Tinianov, Iouri, e Jakobson, Roman (1999). O problema dos estudos literários e linguísticos. In Tzvetan Todorov (Ed.). *Teoria da Literatura. Vol. I*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- Torrecilla, Jesús (2006). *La actualidad de la generación del 98 (algunas reflexiones sobre el concepto de moderno)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Torrecilla, Jesús (2004). *España exótica: la formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Torrecilla, Jesús (1996). *La imitación colectiva. Modernidad vs. autenticidad en la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Torres, Edelberto (1976) *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo.
- Torre, Hipólito de la (2016). *Fronteras. Estudios de de historia de Portugal y de relaciones peninsulares*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramon Areces.

- Torre, Hipólito de la (2006). *Portugal en el exterior: (1807-1974): intereses y política internacionales*. Madrid: UNED.
- Torre, Hipólito de la (1983). *Antagonismo y fractura peninsular. España-Portugal, 1919-1930*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Torre, Hipólito de la (1982). Relaciones hispano-portuguesas (1919-1930). *Revista de Historia Contemporánea*, 1: 138-166.
- Torres Feijó, Elias (2007). Para unha cartografía da tradución literaria entre 1900 e 1930. Portugal e España. In Ángel Marcos de Dios (Ed.). *Aula ibérica: Actas de los congresos de Evora y Salamanca (2006-2007)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 347-72.
- Urrutia, Jorge (2004). *Las luces del crepúsculo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Urrutia, Jorge (2002). *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valdés, Mario J. (2004). A modo de introducción. Cómo se hace una historia literaria comparada: algunas observaciones teóricas. In Anxo Abuín González, e Anxo Tarrío Varela (Eds.). *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da península ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 11-20.
- Valero Juan, Eva María (2017). Ambigüedades de la fraternidad entre España e Hispanoamérica. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9: 25-45.
- Valle-Castillo, Julio (2016). Prosas profanas y otros poemas. Heterogeneidad, intertexto y otros recursos. In Rubén Darío. *Del símbolo a la realidad: obra selecta*. Madrid: RAE.
- Vattimo, Gianni (1996). *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Martim Fontes.
- Venegas, José Luis (2014). *Transatlantic Correspondence. Modernity, Epistolarity, and Literature in Spain and Spanish America, 1898-1992*. Columbus: Ohio State Press.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation*. London and New York: Routledge.
- Viala, Alain (1990). L'Histoire des institutions littéraires. In Henri Béhar, e Roger Fayolle (Eds.) *L'Histoire littéraire aujourd'hui*. Paris: Armand Colin, pp. 111-121.
- Videla, Gloria (1971). *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.
- Videla, Gloria (1963). El ultraísmo. In Carla Prestigiacomo, e Maria Caterina Ruta (Coord.). *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*. Palermo: Flaccovio editore, pp. 163-172.
- Vouga, Vera (Ed.) (1999). *Bohemia Nova e os Insubmissos seguidas de Nem Cá Nem Lá e Bohemia Velha*. Porto: Campo das Letras.
- Weber, Max (1974). A Ciência como Vocação. In *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, pp. 97-183.
- Wellek, René (1983). El ocaso de la historia literaria. In *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Ed. Sergio Beser. Barcelona: Laia, pp. 245-60.
- Wellek, René, e Warren, Austin (1962). *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América.

- Welsch, Wolfgang (1999). Transculturality. In Scott Lash, e Mike Featherstone (Eds.). *Spaces of Culture: City-Nation-World*. London: Sage, pp. 194-213.
- Ynduráin, Francisco (1969). Unamuno en su poética y como poeta. In *Clásicos modernos*. Madrid: Gredos, pp. 59-125.
- Zuleta, Ignacio (1988). *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.