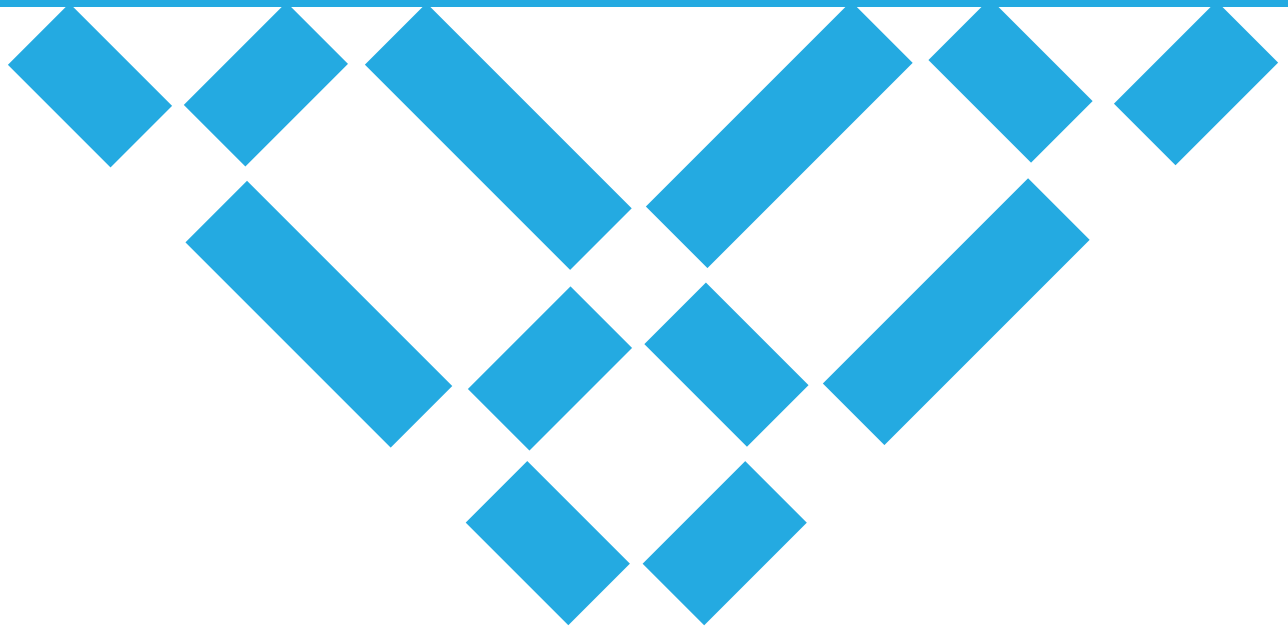


COLEÇÃO AZULEJO



# EUGÉNIO DE CASTRO NOS CEM ANOS DA SUA CELEBRAÇÃO ESPANHOLA

Miguel Filipe Mochila (ed.)



**EUGÉNIO DE CASTRO**  
**NOS CEM ANOS DA SUA CELEBRAÇÃO ESPANHOLA**

Miguel Filipe Mochila (ed.)

Universidade de Évora

## **Ficha Técnica**

Título: Eugénio de Castro nos Cem Anos da sua Celebração Espanhola

Autor: Miguel Filipe Mochila (ed.)

© O autor

Editor: Imprensa da Universidade de Évora

Coleção: Azulejo

Paginação: Divisão de Comunicação da Universidade de Évora

ISBN: 978-972-778-392-2

Évora 2024

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	6
Miguel Filipe Mochila	
1ª PARTE: ESTUDOS.....	13
CAPÍTULO 1: INSPIRAÇÕES CLÁSSICAS E INTEGRAÇÃO NEO-ROMÂNTICA NA MODERNIDADE ESTÉTICA DE EUGÉNIO DE CASTRO.....	14
José Carlos Seabra Pereira	
CAPÍTULO 2: <i>CARTAS DE TORNA-VIAGEM</i> , 1926 E 1927 – EUGÉNIO DE CASTRO CRONISTA.....	28
Paula Morão	
CAPÍTULO 3: A NATUREZA E O SOBRENATURAL EM <i>BELKISS</i> DE EUGÉNIO DE CASTRO: UMA LEITURA ECOCRÍTICA SOB O PRISMA DOS ESTUDOS DO FANTÁSTICO.....	34
Bruno Anselmi Matangrano	
CAPÍTULO 4: FLORES AZIAGAS: O GOSTO DECADENTE DE EUGÉNIO DE CASTRO EM CLAVE HISPÂNICA.....	59
Miguel Filipe Mochila	
2ª PARTE: EUGÉNIO DE CASTRO NA CRÍTICA HISPÂNICA. ANTOLOGIA.....	84
NOTA .....	85
1. «Eugénio De Castro (Conferência Lida no Ateneo de Buenos Aires)», Rubén Darío ( <i>Los Raros</i> , Buenos Aires, Editorial Tipográfica La Vasconia, 1896) [ <i>excertos</i> ] .....	86
2. «Discurso Preliminar», Leopoldo Lugones (Introdução a <i>Belkiss</i> de Eugénio de Castro, Buenos Aires, Jorge A. Hern, 1897) [ <i>excertos</i> ].....	91
3. « <i>Belkiss</i> , por Eugénio de Castro», Rubén Darío ( <i>La Ilustración Sudamericana</i> , 1898).....	96
4. «Eugénio de Castro», Miguel de Unamuno ( <i>Por tierras de Portugal y de España</i> , Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911).....	100
5. «Prólogo», Miguel de Unamuno ( <i>Constanza</i> de Eugénio de Castro, Tradução de Francisco Maldonado, Salamanca, Tipografía De La «Revista De Archivos», 1913) [ <i>excerto</i> ].....	105
6. «Eugénio de Castro», Rogelio Buendía ( <i>Lusitania. Viaje por un país romántico</i> , Madrid, Editorial Reus, 1920).....	107
7. «Crónica Literária de Portugal: Eugénio De Castro», Carmen De Burgos ( <i>Cosmópolis</i> , 1921) [ <i>excerto</i> ].....	109
8. «Eugénio de Castro na Bibliografia Espanhola», Enrique Díez-Canedo ( <i>El Sol</i> , 9 de Março de 1922).....	113

9. «Eugénio de Castro», Andrés González-Blanco ( <i>Hispania</i> , Julho-Setembro de 1922).....	116
10. «A Casa de Eugénio de Castro em Coimbra», César González-Ruano ( <i>Un Español en Portugal</i> , Madrid, Librería Fernando Fe, 1928).....	126
11. «Uma Visita a Outro Poeta», Mauricio Bacarisse ( <i>Los terribles amores de Agliberto y Celedonia</i> , Madrid, Espasa Calpe, 1931).....	130
12. «Eugénio de Castro», Pere Gimferrer ( <i>El País</i> , 2 de Dezembro de 1984).....	133
SOBRE OS AUTORES.....	135

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Fotografia de Eugénio de Castro e Mafalda de Castro em Madrid (*La Libertad*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 4]

Fig. 2 - 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. 5]

Fig. 3 - Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*ABC*, 1922) [Hemeroteca digital do *ABC*]. [p. 6]

Fig. 4 - Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*El Mundo Gráfico*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha]. [p. 6]

Fig. 5 - *A Mantilha de Medronhos* de Eugénio de Castro (1923). [p. 7]

## INTRODUÇÃO

### POETA ILUSTRE



**Madrid: El ilustre poeta portugués Eugenio de Castro y su hija, que han visitado España.**

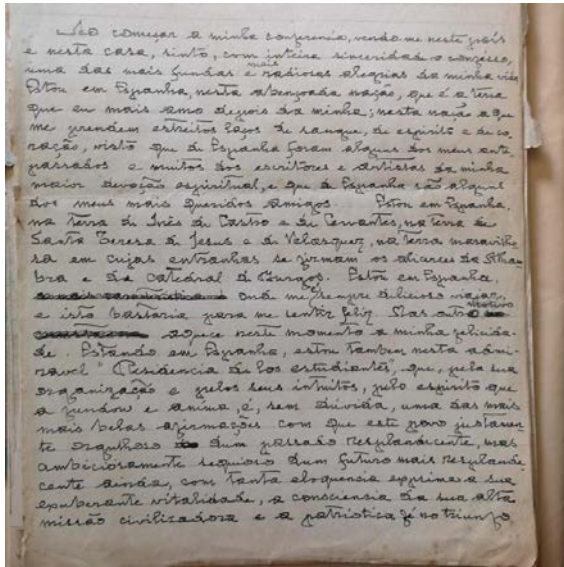
Fot. Marin.

**Fig. 1**

Fotografia de Eugénio de Castro e Mafalda de Castro em Madrid (*La Libertad*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha].

Em 1922 e 1923, o escritor português Eugénio de Castro [1869-1944] foi recebido em Madrid como um dos mais ilustres poetas internacionais do momento. A relevância das instituições que o acolheram, bem como a nómina de autores e intelectuais que se juntaram às diversas celebrações da presença do autor de *Oaristos* na capital espanhola, dão bem conta do seu impacto no país vizinho. O momento mais emblemático do seu périplo madrilenho foi a conferência que proferiu a 9 de Março de 1922 na Residencia de Estudiantes, dedicada a António Feliciano de Castilho. Para calibrar devidamente o alcance desta circunstância, cabe recordar o peso simbólico da Residencia. Visitada amiúde por Miguel de Unamuno ou Juan Ramón Jiménez, nos mesmos anos 20 ali se reuniu a célebre tríade composta por Luis Buñuel, Salvador Dalí e Federico García Lorca. A nómina de visitantes internacionais que por ali passaram em anos imediatamente posteriores é impressionante: em 1924, Paul Valéry ofereceu uma conferência sobre Baudelaire; em 1925, Paul Claudel discursou sobre lírica japonesa e Louis Aragon sobre o surrealismo. G. K. Chesterton, H. G. Wells, John

Maynard Keynes, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Albert Einstein ou Le Corbusier são apenas alguns dos nomes de monta internacional que a Residencia acolheu nesses anos. Portugueses, além de Eugénio de Castro, apenas outros dois: Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra.



**Fig. 2**  
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].

No manuscrito do texto pronunciado por Eugénio de Castro no dia 9 de Março, podemos ler: «Estou em Espanha, nesta abençoada nação, que é a terra que eu mais amo depois da minha.» No dia 12 do mesmo mês, o português leu poemas da sua autoria no Ateneo de Madrid, com apresentação de um dos seus mais produtivos leitores espanhóis, Andrés González-Blanco. No dia 15, um conjunto de autores e intelectuais espanhóis deu um banquete em sua homenagem no Palace Hotel, organizado, entre outros, por Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán, Américo Castro, Eugenio d'Ors e Alberto Jiménez Fraud, e a que aderiram Ramiro de Maeztu, Pedro Salinas, Francisco A. de Icaza, Julio Camba ou Pedro Emilio Coll, comprovando a transversalidade da recepção castelhana de Eugénio de Castro, no trânsito intergeracional do *modernismo* ao vanguardismo *ultraísta*.

A imprensa coeva deu intenso eco a este conjunto de eventos, em *Cosmópolis*, *La Voz*, *El Sol*, *Mundo Gráfico*, *El Imparcial*, *El Debate*, ou *Unión Ibero-Americana*. Em *La Libertad*, a 16 de Março do mesmo ano, no artigo «Madrid-Europa», Eugenio d'Ors fez o relato da conferência pronunciada por Eugénio de Castro na Residencia de Estudiantes. O *Nuevo Mundo* reproduziu as palavras de Andrés González-Blanco na apresentação do poeta no Ateneo, ao passo que no *ABC* de Madrid, a 23 de Abril, numa «Galería de Celebridades», surge uma alusão ao autor de *Sagramor*, o «insigne literato y profesor portugués», assinada por Azorín e acompanhada por uma caricatura do poeta feita por Fresno. Enrique Díez-Canedo assinou então dois importantes textos, «Eugenio de Castro en la bibliografía española», publicado em *El Sol*, e «Vida y literatura – Eugenio de Castro», surgido no número 312 de *España* e posteriormente recuperado pela revista *Residencia*, em 1926, sob o título «Actualidades y recuerdos. Eugenio de Castro en Madrid». No mesmo número, o mexicano Alfonso Reyes, num artigo de memórias sobre o seu próprio contacto com a Residencia de Estudiantes, evocava a presença de Eugénio de Castro em Madrid.

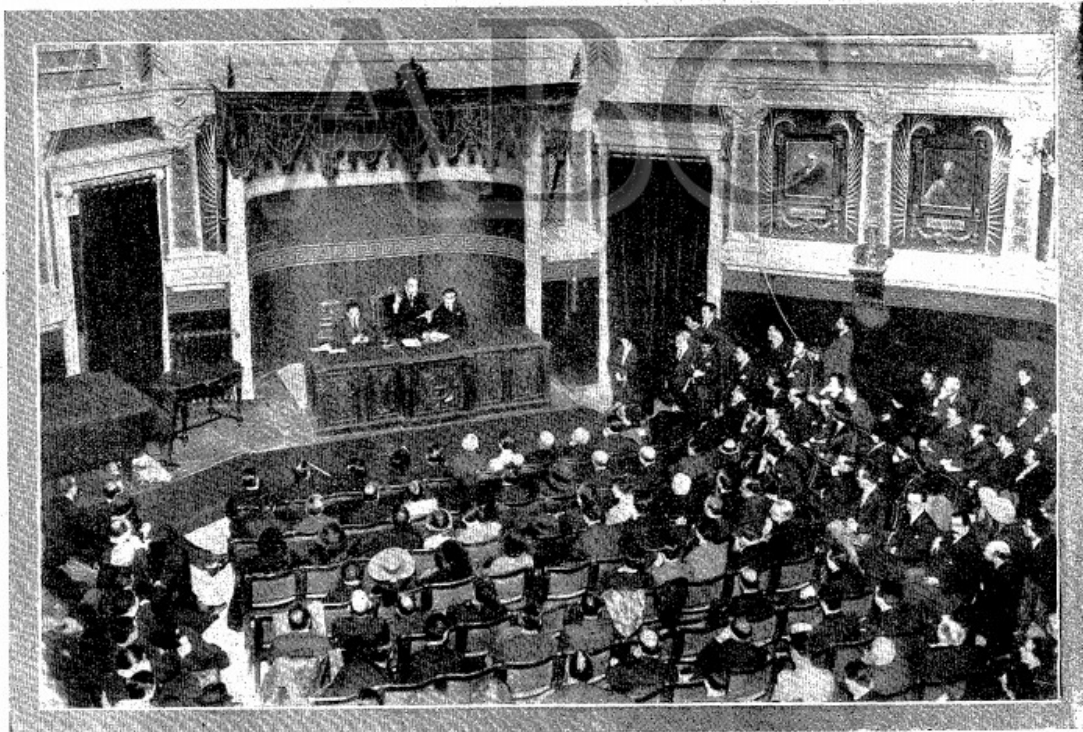




El ilustre literato y profesor portugués, D. Eugénio de Castro, que ha dado una brillante conferencia sobre Literatura portuguesa, en la Residencia de Estudiantes, y una lectura de poesías en el Ateneo de Madrid, rodeado de las ilustres personas que le obsequiaron con un banquete en el Hotel Ritz, en celebración de sus brillantes triunfos y como homenaje de admiración y afecto

**Fig. 3**

Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (ABC, 1922) [Hemeroteca digital do ABC].



MADRID. EN EL ATENEO

ASPECTO DEL SALÓN DE ACTOS DURANTE LA LECTURA DE POESÍAS DEL LITERATO PORTUGUÉS EUGENIO DE CASTRO. (FOTO LARREOLA)

**Fig. 4**

Eugénio de Castro no Ateneo de Madrid (*El Mundo Gráfico*, 1922) [Biblioteca Nacional de Espanha].

No ano seguinte, a 24 de Abril de 1923, a Legação de Portugal de Madrid daria uma recepção em honra de Eugénio de Castro, por iniciativa do ministro Mello Barreto, após uma conferência do poeta, pronunciada no Instituto Francês, sobre Simbolismo, literatura portuguesa e a história do soneto. No público encontravam-se 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 ou Alberto Jiménez Fraud.



**Fig. 5**  
*A Mantilha de Medronhos* de Eugénio de Castro (1923).

O impacto do triunfo espanhol de Eugénio de Castro, no biénio 1922-1923, mereceu-lhe várias cartas de conterrâneos exaltantes, de António Sardinha a Afonso Lopes Vieira, passando por Fidelino de Figueiredo. Capitalizando o efeito da sua relação com Espanha, ainda em 1923 lançava Eugénio de Castro *A Mantilha de Medronhos*, colecção de sonetos que ensaia uma viagem por diversas cidades espanholas, eivada de referências literárias e artísticas, dedicada a Alfonso XIII. 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, cada poema é dedicado a um interlocutor espanhol: o Marqués de Quintanar, o Conde de Romanones; Antonio Maura y Montaner; Ramiro de Maeztu; Manuel Cossío; Elías Tormo; Luis Romano; 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; e Alberto Jiménez – a que acresce ainda o português António Sardinha, também ele com conhecida vocação ibérica.

Foi longo e intenso o percurso da obra de Eugénio de Castro em castelhano.<sup>1</sup> Sob a inaugural tutela de Rubén Darío, ainda na última década do século XIX, o autor de *Horas* alcançara dimensão continental na América hispânica como um dos líderes do modernismo internacional. Da Argentina, centro de irradiação tanto do *modernismo* ibero-americano como

<sup>1</sup> Para uma perspectiva da recepção hispânica de Eugénio de Castro da América a Espanha veja-se Mochila, Miguel Filipe (2022). *Modernidade Difusa. Recepção Hispânica de Eugénio de Castro*. Évora: Imprensa da Universidade de Évora.

da recepção ibero-americana de Eugénio de Castro, onde tocou nomes como Luis Berisso, Leopoldo Lugones ou Leopoldo Díaz e foi difundido por 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*, a celebridade de Eugénio de Castro alastrar-se-ia a toda a Ibero-América. Resenhado e publicado em *El Cronista* do Panamá, *El Cojo Ilustrado* da Venezuela, *La Revista* da Bolívia, *Diario* de El Salvador, *Revista Moderna* ou *El Nacional* do México, *La Nueva República* do Chile, *Valparaíso* de Cuba ou *Revista Nueva de Tegueigalpa* das Honduras, a obra do poeta português chega a nomes de proveniência vária, de Julio Herrera y Reissig a Max Grillo, passando por Francisco García Cisneros, José María Barreta, Bórquez Solar, Abelardo Varela, Julio Vicuña Cifuentes, Antonio Gómez Restrepo ou Aejandro Zorrilla de San Martín. O impacto do português noutra potência do modernismo ibero-americano, o México, é substancial, de Amado Nervo a Alfonso Reyes, passando ainda por Balbino Dávalos ou José Juan Tablada, sendo frequentemente acolhido pela *Revista Moderna* do México, uma das mais importantes publicações periódicas do momento. Também na Colômbia teve Eugénio de Castro leitores e tradutores de monta, de Samuel López a Guillermo Valencia, passando por Ismael-Enrique Arciniegas. O uruguaio Victor Pérez Petit e o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, dois dos mais influentes críticos do *modernismo* ibero-americano, dedicaram extensos textos à obra simbolista do poeta português.

Foi já no século XX que o nome de Eugénio de Castro se fez célebre em Espanha. Beneficiando em larga medida do ascendente simbólico de Rubén Darío no *modernismo* espanhol, também no horizonte castelhano irrompe o português como arauto da renovação poética então demandada, entrando a sua obra na esfera de interesses de Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez ou Juan González Olmedilla e na órbita de publicações fulcrais do momento como *Germinal*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios*, *La Vida Literaria* ou *Almanaque Sud-Americano*. Mas o que definitivamente impressiona na recepção espanhola de Eugénio de Castro é o facto de o apreço pela sua obra ter transcendido em muito o horizonte da geração do *modernismo* esteticista. Com efeito, o mais continuado amigo espanhol do poeta português foi Miguel de Unamuno, apaixonado leitor de *Constança*, e a obra de Eugénio de Castro tocara igualmente autores já a caminho da afirmação do espírito vanguardista, de Rafael Cansinos Assens a Ramón Gómez de la Serna ou Goy de Silva, destacando-se em particular a atenção que nos anos 20 do século XX lhe prestaram Carmen de Burgos, Enrique Díez-Canedo, Rogelio Buendía e César González-Ruano. O português far-se-ia presença corrente nas principais publicações que preparavam terreno para a afirmação do vanguardismo castelhano. Publicado em *Prometeo*, *Cosmópolis*, *Grecia*, *Los Quijotes* ou *Cervantes*, Eugénio de Castro interessaria ainda a autores partícipes do *Veintisiete*, surgindo na fundacional *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero, e tocando ainda José María de Cossío, Mauricio Bacarisse ou Gerardo Diego.

Destes quarenta anos de uma recepção intensa na América e em Espanha ficaram várias dezenas de livros e poemas de Eugénio de Castro traduzidos para castelhano e catalão por nomes como Villaespesa, Juan González Olmedilla, Díez-Canedo ou Maristany, com introduções de Unamuno ou Darío. Fez-se o autor d'*A Sombra do Quadrante* presença maioritária em antologias então dedicadas à poesia portuguesa e sobre a sua obra escreveram Ángel Guerra, Julio Nombela y Campos, Josep María López-Picó, Enrique Díez-Canedo, Ramón

Pérez de Ayala, o Conde de Santibáñez del Río ou Andrés González-Blanco, em publicações tão diversas como *Helios*, *Gente Joven*, *Vida Intelectual*, *Revista General*, *Prisma*, *Cruz y Raya*, *La Nación*, *Hispania* ou *Revue de L'Amérique Latine*. Visitante habitual de Espanha, seria investido com o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Salamanca em 1934, no marco da cerimónia de aposentação de Miguel de Unamuno.

Assinalando os 100 anos desse emblemático biénio de celebração espanhola de Eugénio de Castro, em 1922 e 1923, a Cátedra de Estudos Ibéricos do CIDEHUS - Centro Interdisciplinar de História, Cultura e Sociedades da Universidade de Évora acolheu, em Janeiro de 2023, uma Jornada internacional dedicada à sua obra, reunindo os mais proeminentes especialistas na obra do autor, procurando reabilitar uma figura que, tendo alcançado uma tão notável ressonância ao longo de quase toda a primeira metade do século XX, e estando hoje quase inteiramente desaparecida dos escaparates, se faz exemplar de alguns dos vectores determinantes da modernidade literária portuguesa, tanto pela sua acção cultural, quanto pelo perfil da sua produção literária.

Este volume é o resultado desse encontro. A primeira secção, contendo estudos sobre a obra castriana, abre com um capítulo assinado por José Carlos Seabra Pereira, no qual o autor oferece uma panorâmica da produção de Eugénio de Castro, descrevendo a sua unidade e evolução ao longo de cerca de cinco décadas de actividade, desconstruindo algumas ideias feitas sobre a mesma, em particular a pretensa involução classicizante que nela se teria registado em Novecentos, revelando como o poeta de Coimbra, dotado de uma pioneira consciência institucional do funcionamento do sistema literário que o fez precursor no âmbito da moderna literatura portuguesa e que o consagraria internacionalmente, preserva uma unidade fundacional e como, nas mutações internas à sua produção, vai antecipando as derivas que em sucessivas gerações a poesia portuguesa assumiria, do Simbolismo ao Neo-Romantismo.

No segundo capítulo, Paula Morão aborda uma faceta da obra castriana até à data irrelevada: a sua actividade como cronista, que justamente o afirmaria em contexto hispânico, ao publicar diversas crónicas, ainda nos anos 90 do século XIX, no gigante jornal *La Nación* de Buenos Aires, e que reuniria em *Cartas de Torna-Viagem* em 1926 e 1927. Destaca a autora, precisamente, o modo como através destas suas cartas o poeta persegue o fito de consolidar a aura da sua figura por meio do prestígio internacional conquistado. Uma panorâmica destes textos permite-nos encontrar, como observa Paula Morão, uma aturada composição que obedece a um princípio temático, que não cronológico, concorrendo para a consolidação simbólica do peso intelectual do autor. Com efeito, entre apontamentos de viagens, obituários e retratos, surgem fulcrais momentos autobiográficos e testemunhais, bem como assertivas notas críticas sobre matéria literária e artística, que firmam um posicionamento singular e singularizante no sistema literário e artístico português, em textos de evidente mestria estilística, equilibrando tópicos da tradição de uma literatura meditativa com uma moderna agilidade estilística.

A pervivência da relevância da obra de Eugénio de Castro fica claramente demonstrada através do terceiro capítulo desta primeira parte, da autoria de Bruno Anselmi Matangrano, a partir de

uma detalhada interpretação da obra castriana que mais interesse crítico tem suscitado até aos nossos dias, *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, justamente aquela que inaugurou a sua recepção hispânica, através da publicação, em 1897, da tradução castelhana assinada por Luis Berisso, em Buenos Aires, prefaciada por Leopoldo Lugones, na senda de uma conferência pronunciada por Rubén Darío no ano anterior, no Ateneo portenho. À luz da emergência do fantástico no dito texto, Bruno Anselmi Matangrano oferece uma perspectiva ecocrítica do texto castriano, comprovando quer a sua profundidade, quer a sua vitalidade e longevidade críticas.

Por fim, no último dos quatro estudos aqui reunidos, eu próprio enquadro a recepção hispânica de Eugénio de Castro no contexto do litígio das modernidades, destacando o modo como o conteúdo decadentista da sua produção se revela fulcral para compreender o seu impacto e a sua transitividade em relação a alguns dos autores hispânicos que por ele se interessaram e que com ele dialogaram, destacando em particular nomes como Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez ou Miguel de Unamuno. Numa perspectiva comparatista, observo como o substracto decadentista se faz transversal às obras destes poetas e como o mesmo se inscreve no posicionamento crítico da literatura modernista em face da modernidade capitalista, burguesa e industrial, relevando outrossim o modo como a arte em geral e a poesia em particular se erigem como valor transgressor, autonómico e salvífico em face da reinante decepção mundana.

Atendendo ao duplo fito de oferecer uma leitura crítica de Eugénio de Castro e de difundir o interesse da sua obra no contexto do centenário da sua celebração madrilena, estes estudos são complementados com uma segunda parte que, encerrando o volume, reúne textos de alguns dos mais relevantes leitores hispânicos de Eugénio de Castro: Rubén Darío Leopoldo Lugones, Miguel de Unamuno, Carmen de Burgos, Rogelio Buendía, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, César González-Ruano, Mauricio Bacarisse e Pere Gimferrer, aqui traduzidos pela primeira vez para português. Permitem-nos eles descobrir algumas das pistas determinantes da sua recepção hispânica, dum e do outro lado do Atlântico, demonstrando a dimensão transcontinental do impacto da obra de Eugénio de Castro e desenhando o percurso que o levou até Espanha.

Miguel Filipe Mochila

# **1ª PARTE ESTUDOS**

# CAPÍTULO 1

## INSPIRAÇÕES CLÁSSICAS E INTEGRAÇÃO NEO-ROMÂNTICA NA MODERNIDADE ESTÉTICA DE EUGÉNIO DE CASTRO

**JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA**  
**UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

1. Pela evolução que impõe ao seu trajecto literário, desde cedo sujeito a sucessivas inflexões, a acelerações e retardamentos, e pelo modo como gere a sua intervenção no campo intelectual de Portugal e do estrangeiro, Eugénio de Castro demonstra no fim-de-século uma percepção e um domínio até então inigualados entre nós do funcionamento institucional da literatura (e das artes).

Assim, garante, a nível nacional, uma justa liderança do movimento de renovação estético-literária e alcança, a nível internacional, sobretudo no domínio das culturas latinas, um prestígio assinalável, ombreando com D'Annunzio, Rubén Darío e Maurice Maeterlinck numa fama decerto cuidadosamente promovida, mas em todo o caso desconhecida até então pelos escritores portugueses.

Ao consegui-lo, Eugénio de Castro contribuía vultosamente para a difusão e emancipação de toda a literatura portuguesa, que assim contraía para com o poeta a primeira grande dívida.

A fase finissecular da obra de Eugénio de Castro começa por destacá-lo no panorama tradicional da vida literária lusitana, por cumprir, desde precoces *juvenilia* líricas de não menos precoce contista e jornalista até às provocações próximas de *Oaristos* (1890) e aos livros subsequentes, uma vocação artística insofismável e invulgar, que com determinação e discernimento perscruta e percorre os caminhos próprios da maturação.

Trata-se, afinal, de um processo que de novo endivida, e duplamente, a literatura portuguesa em relação a Eugénio de Castro: pelo exemplo de continuado e esclarecido esforço de revitalização temático-formal e pela lição do valor moral do trabalho artístico.

No estrato dominante da cultura literária finissecular em Portugal, a figura do «esteta» torna-se paradigmática como ideal literário e como atitude social. Tal implica, em casos mais autênticos, uma estratégia de intervenção no funcionamento institucional da literatura segundo os ditames do aristocratismo e os paroxismos da originalidade. Esses ditames e esses paroxismos são sumamente exemplificados pelo vivo magistério de inconformismo artístico e pela ética do esteticismo de Eugénio de Castro, desde «Visões do Haschich» (1887), até ao verso livre de «A Lapidação das Açucenas», passando pelo sacrifício propiciatório das *Novas Poesias*

(1888), pelos insolentes antelóquios programáticos de *Oaristos* e de *Horas* (1891), até à consciência retrospectiva de *Poesias Escolhidas* (1902).

Animada por essa dominante, a actividade literária do fim-de-século distingue-se pela valorização do poder de ruptura do Novo ou do insólito no discurso e na sensibilidade, pela inquietação espiritual, pela opção esteticista (que, conjunta ou seccionadamente, envolve arte pela arte, recusa do compromisso moral, didáctico ou político dos textos, sub-rogação da vida pela arte, colocação da Natureza na dependência da Arte, recriação da existência segundo modelos artísticos), pela formação e pelo gosto cosmopolitas, por uma consequente atitude de distanciamento em grupo restrito (para quem o exibicionismo, a moda *dandy* ou *snob* e o próprio destaque dos livros como objectos preciosos constituíam factores de demarcação propiciatória).

Com idêntico espírito de criação artística, pela confluência de inspiração, cultura e técnica, Eugénio de Castro e os «novistas» finisseculares que o acompanham conferem nos paratextos programáticos, e desde as primícias líricas, um relevo espectacular à valorização musical e gráfica dos significantes, aos pormenores rítmicos e versificatórios, às estranhezas sintagmáticas, vocabulares e sufixais.

Então, três Estilos de Época – Decadentismo e Simbolismo, na hegemonia esteticista, e Neo-Romantismo, na dissidência complementar – coabitam ou interpenetram-se na nova fase de escritores já consagrados ou nas obras e revistas da nova geração. Um grupo de «nefelibatas» portuenses (João Barreira, Júlio Brandão, D. João de Castro, Raúl Brandão, Justino de Montalvão, etc.) e círculos das revistas coimbrãs *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* (Eugénio de Castro, António Nobre, Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira, etc.), coadjuvados por divulgadores das novidades parisienses (v. g., Xavier de Carvalho), lançam polemicamente uma renovação literária que muda a face da poesia portuguesa, coloca o modo lírico em supremacia sobre a ficção romanesca, promove novo tipo de conto ou de breves narrativas não já apenas impressionistas (de Guilherme Gama a Ortigão Sampaio), mas também simbólicas, paredes-meias com o poema em prosa — permitindo a revelação fulgurante dos *Gouaches* de João Barreira, seguidos das primícias de Antero de Figueiredo (*Tristia* e *Além*) e de *Alva* de Alberto Pinheiro Torres.

Enaltecido por D'Annunzio e pelo Rubén Darío de *Los raros*, sabendo fazer-se muito apreciado em França e na Bélgica, em Espanha e na América Latina, Eugénio de Castro destaca-se como introdutor programático da nova estesia da crise finissecular e, após a surpresa de *Oaristos* e seu prefácio, impõe-se como figura de proa da poesia da tensão decadista/simbolista (*Horas*, *Silva*, *Belkiss*, *Sagramor*, etc.) e mantém-se grande criador de imagens e sábio artista (*Constança*) quando transita, com riscos de academismo e de revivalismo classicizante, para a integração neo-romântica.

Como *pro tempore* ressaltou de apoios críticos e de paródias, de controvérsias e de disputas polémicas, Eugénio de Castro afirma-se então o primeiro e modelar representante da figura literária de «esteta», com um exercício rigoroso de apuro expressivo e de modulação dos matizes em cada fase visados, como anteciparam estudos de René Poupert (1966, 1970).



Entretanto, a produtividade textual de Eugénio de Castro vai estender-se por mais de cinco décadas; e o seu valor, tal como o alcance do seu legado, só podem ser ponderados com justeza quando reequacionarmos o nosso horizonte de recepção do *thesaurus* da obra poética com o seu enquadramento na intervenção literária e cultural do autor, numa invulgar realização de modernidade estética com matriz baudelairiana. A essa modernidade de Eugénio de Castro – informada e versátil, incomodada e estimulante, ainda quando incerta entre a ruptura «novista» e o reequilíbrio «tradicionalista» – devem as literaturas em língua portuguesa reconhecimento e tributo.

É num quadro de continuidade cambiante e matizada que se afirma como dominante da obra de Eugénio de Castro a preeminência e a perenidade da beleza artística – quase suficiente para garantir o sentido e a bondade da existência humana, mas sem impedir a gradativa impregnação da sua poesia por um sentido cristão da Vida, no plano moral e na perspectiva escatológica. Com efeito, se à obra oitocentista de Eugénio de Castro se pode aplicar a chave hermenêutica preferida por Silva Gaio para *Tirésias* (1895), vendo nessa alegoria eglogal a expressão do artista «que vive da visão íntima e exclusiva da sua arte», não escasseia a lídima, embora diversa, prossecução desse princípio na obra novecentista, até «O Pé de Mármore» de *Descendo a Encosta* (1924).

A dívida da literatura portuguesa em relação a Eugénio de Castro perante o seu exemplo de continuado e esclarecido esforço de revitalização temático-formal é indissociável da dívida da cultura (literária e cívica) nacional perante a sua constante lição da valia ética do labor artístico. Aliás, desde a viragem do século e ao longo do subsequente período histórico-literário, o insuspeito João de Barros – caudilho dos neo-românticos vitalistas, mentor e praticante da literatura de formação naturista e intuitos emancipalistas, de acordo com a ideologia cientista, o voluntarismo titânico e o redentorismo laicista, tão antinómica das implicações ideológicas da obra de Eugénio de Castro quanto do seu estrutural esteticismo cosmopolita – sempre exaltou contudo nessa obra castriana a modelar poesia de busca da Beleza pelo desejo e apregoou, décadas a fio, a exemplaridade ética do empenhamento artístico do autor de *Oaristos*.

É também a esta luz que se devem refractar certas constantes da obra de Eugénio de Castro, que em boa parte decorrem dos vínculos entre o «orgulho» e o valor da criação artística de «beleza». Na verdade, ambos derivam do pundonor e da força ética com que a obra de Eugénio de Castro ilustra a convicção resgatadora da superior valia e da perenidade da beleza artísticas, depois de se erguer sobre a tensão permanente de dois vectores: de um lado, a vibratilidade sensual perante o mundo, o ímpeto de euforia naturalista e de gozo erótico e, do outro lado, o refrear daquela euforia por uma visão pessimista da existência terrena, a contenção daquele impulso hedonista pela experiência da labilidade e perecibilidade das fruições terrenas, o minar do ardor sensual pelo agudo e dolorido sentimento da usura da beleza natural e da força vital às mãos do fluxo insustível do Tempo.

2. A feição insólita da poesia de Eugénio de Castro não reside apenas no estilo, na prosódia, na linguagem. Nem o seu carácter instigante se circunscreve à excentricidade de motivos,

ambientes e figuras. Constantes nessa obra, por via temática e por via imagística, o fascínio do exotismo no tempo e no espaço e o assédio do fabuloso e do maravilhoso, do feérico e do horrendo, desempenham modernas tarefas retóricas em inédita sondagem da descentrada subjectividade no contexto finissecular e em simbólica iniciação ao sentido esotérico da condição humana. Com efeito, as vozes exóticas e os «glamours of syntax» (como diria A. E. Carter, 1978), de par com os motivos estranhos e os estilemas rebuscados, conectam-se com a função propiciatória que, no discurso «novista» de Eugénio de Castro, cabe aos «raros vocábulos»: além dos efeitos da precisão lexical de inspiração baudelairiana (na exploração dos valores conotativos latentes em variações diacrónicas e sincrónicas da língua, mas ao mesmo tempo na exploração de virtualidades polissémicas) e da então propalada «instrumentação verbal» (na exploração musical do potencial sugestivo dos recursos fónico-rítmicos e do código prosódico-versificatório), os «raros vocábulos» visam provocar um efeito de estranhamento e proporcionar um enriquecimento da plurissignificação textual, que por seu turno promoveria o anti-automatismo perceptivo e a deslocação para novo universo de discurso.

Em simultâneo, aqueles elementos variamente excêntricos actuam como oblíqua manifestação das quimeras e dos monstros subliminares. Sob disfarce precioso ou execrável, com máscara rútila ou medonha, por transferência feiticista ou encaminhamento ritual, vive fundamentalmente dessa ascensão inédita do subliminar toda uma vertente decisiva da obra de Eugénio de Castro, que se ergue em *Oaristos* e *Horas* («A Cisterna Fiel», «Pelos Landes, À Noite», «Um Cacto no Pólo», «Balada»), sobe de *Silva* a *Interlúcio* («Asilo», «Baile de Máscaras», «Nocturno», «Semper Eadem», «Os Tísicos», «Superbia», «Interlúcio»), culmina nos passos e factores de emergência brugheliana das obsessões e dos interditos em *Belkiss* (no ritualismo sacral e cruento, no fantástico aterrador de espectros e seres monstruosos, na pressão oracular e ominosa de Zophesamin), prolonga-se nas alusões emblemáticas da semifrustrada originalidade estrutural de *Salomé* (como argutamente apontou M. S. Lourenço em *Os Degraus do Parnaso*, 2003) e depois declina pelas pulsões contrárias de *Saudades do Céu* (geradas tanto sobre a metamorfose decadentista do titanismo romântico, quanto sobre a reconquista simbolista da plenitude originária) e pelo onirismo hartmanniano de *Constança*.

Todo este legado de Eugénio de Castro à vindoura literatura modernista é, entretanto, indissociável quer da profusa e fulgurante imagística, quer da versatilidade fónico-rítmica e rimática. Apesar do tardos e compreensíveis pendores para o academismo, esses dons granjearam-lhe, em versos de Henrique de Vasconcelos e de António Sardinha, o cognome de «pastor de Rimas» e de «príncipe coroado de imagens»; e vão ainda fecundar tanto a paradoxal intervenção cívico-cultural da poética esteticista de Alfredo Pimenta (e outros menores), quanto o palimpsesto de muita poesia do primeiro Sá-Carneiro e de outros modernistas.

Aliás, essa receptividade modernista a certos aspectos da baudelairiana primazia do Novo na obra oitocentista de Eugénio de Castro teria ainda mais abertas razões de surgir se os escritores de *Orpheu* e de *presença* conhecessem os ousos, sem cabal prossecução embora, a que entre *Horas* e *Silva* o seu autor se entrega.

De facto, durante segunda deslocação para Lisboa em 1892-93, Eugénio de Castro não se acomoda no seu recente estatuto de «Arauto e Rei» do novo período literário. É certo que continua a compor poemas congêneres, que consolidarão tão recente e fulminante proeminência com o insuperável capital simbólico que constituirá em 1894 a publicação num só ano de três obras tão ricas como *Silva*, *Interlúnio* e *Belkiss*. Ao mesmo tempo, porém, empenha-se de outro modo no jornalismo cultural, numa deriva incomum de rotação de signos estéticos e de exploração de territórios de escrita e de figuração artística.

Outras vezes, Eugénio de Castro retorna ao domínio do poema em prosa, não só dando a conhecer excertos do anunciado volume *Safira*, mas tentando levar por diante o estímulo programático de uma «Advertência» que projectava para a prosa a requintada e musical renovação temático-formal já actuante na escrita versificada.

Finalmente, enquanto consolida o rejuvenescimento de formas poéticas pré-renascentistas, ensaia inédita experiência prosódico-versificatória, em vários textos que por ironia ou por má-consciência vanguardista conglomeram sob o título «Prosas». Assim surgem os poemas «Asilo da Mendicidade», «A Aleijadinha» e «De Toledo para o Mar», que julgariam realizar-se em verso livre, mas de facto oscilam entre o versilivrismo e uma construção heterométrica até aí inigualada em ousadia ou em mestria. E eis que assim surge o poema nesse sentido mais extraordinário e, talvez por isso mesmo, nunca recolhido em livro: uma «Lapidação das Açucenas» que representa o momento em que Eugénio de Castro e a poesia finissecular portuguesa estão mais próximos da rara consubstanciação do símbolo como signo autenticamente simbolista (críptico e intuitivo, alógico e analógico) com o autêntico verso livre (unidade de som e de pensamento alheia ao princípio silábico).

3. Entretanto, o substrato mitográfico e a figurada discursividade bucólica da tradição clássica e do humanismo renascentista, sob a mediação do ascendente mirandino e camoniano, revelavam-se cada vez mais cativantes para o insustido pendor alegorizante da antropologia literária do autor, particularmente na vertente de poesia dramática. Assim acontece, com desinibida evidência, mas incómoda e contingente salvaguarda da coerência orgânica, no período finissecular de orientação decadentista e simbolista (sobretudo desde que, entre 1894 e 1896, trabalha em poemas que só recolherá na colectânea *Depois da Ceifa*, publicada em 1901, mas de prefácio redigido já em 1897). Após as *Poesias Escolhidas* de 1902, a presença de elementos temático-formais de origem clássica ganha outro vulto, porque recebe outro enquadramento estético-literário, dada a debilitação dos valores daqueles esteticismos finisseculares.

Ironicamente, porém, mesmo quando se deixa inquirir por cedências ao convencionalismo academizante, essa tarda poesia de Eugénio de Castro ilustra fenómeno muito relevante para a inteligibilidade sistémica da literatura não-orfaica do primeiro quartel do século XX.

Não menos ironicamente, apesar de resistir a enfatizar adesão metaliterária e temático-formal à poética do Neo-Romantismo, bem como a assumir papel de notoriedade na projecção pública das suas correntes, Eugénio de Castro demonstra significativa sintonia com as

manifestações europeias do que Michel Décaudin consagrou como *A Crise dos Valores Simbolistas* (1981).

Assim, Eugénio de Castro estabelece um insofismável marco de parametrização evolutiva da sua obra com o volume das *Poesias Escolhidas* em 1902 – ano que, em rigor, constitui termo *ad quo* do novo período literário, com factos como a edição póstuma das *Despedidas* de António Nobre e de outras obras derradeiras dos estilos epocais finisseculares e, por outro lado, com a publicação da *Revista Nova*, primeiro grande periódico afecto ao Neo-Romantismo vitalista e emancipalista.

Em contrapartida, Eugénio de Castro fixa outro insofismável marco de sinalização derradeira da sua criatividade poética com o volume *Chamas duma Candeia Velha* em 1925 – termo *ad quem* da hegemonia neo-romântica.

4. No cerne de *A Sombra do Quadrante*, o tempo não só propicia a mutabilidade radical dos humanos, como provoca a usura das coisas e dos seres terrenos, revelando a sua contingência; porventura, a beleza provinda da criação artística constituirá uma consoladora excepção – hipótese a que, antecipando o desenvolvimento dramático d'*O Anel de Polícrates*, se apegam o próprio final de «Olhando as Nuvens» e a «Epígrafe», justamente famosa, apesar de perder fluidez na pretensão lapidar.

N'*O Anel de Polícrates*, a história do jovem escultor Agamedes e da sua abnegada amante Melissa (que foge do seu amor para que ele se apegue à venusina estátua em que a retratara e não a destrua num sacrifício propiciatório) acentua aquela convicção: enquanto tudo o mais se vê destruído pelo fluir inexorável do tempo, só a beleza artística permanece, e eterniza até os encantos da fugaz beleza física (veja-se a prosopopeia na cena I do acto IV). Por isso, embora a mestria da versificação narrativa esplenda sobretudo nos fervores de amorosa sensualidade (veja-se a despedida de Melissa, no final), o poema dramático detém-se na fenomenologia e no louvor do trabalho de criação artística (abertura do acto II) e ocupa-se das relações, tendencialmente opositivas, entre arte e vida (cenas I e III do acto III, cena II do acto IV).

Todavia, é fundamental sublinhar-se que a estátua que garante a perenidade da beleza artística transcende a mimese da beleza corporal, física, pois dá forma também à beleza ideal de Melissa, vista pelo «sonho» da «alma sem par» do artista enamorado. A passagem do efémero ao perene implica esta decisiva compreensão idealista da arte. Por outro lado, a abnegada retirada de Melissa aproxima-se do heroísmo moral de Constança. Por ambos os modos *O Anel de Polícrates* ganha, como observou Feliciano Ramos, a importância demarcante de consagrar a superação do «determinismo sensualista» – superação que prosseguirá, embora descontinuamente, até à proposta cristã de resolução do problema da felicidade humana que constituirá o desenlace místico d'*A Tentação de São Macário* (1922).

De qualquer modo, se na passagem para o século XX o rumo poético de Eugénio de Castro conhece uma parcial reconversão, esta todavia não se constitui em contraste radical com o trajecto finissecular, muito menos em palinódico repúdio das criações decadentistas e simbolistas. A propalada involução neoclássica do Eugénio de Castro novecentista antes

desenvolve, alterando a proporcionalidade dos componentes, uma coabitação singular de vectores estético-literários; e adapta-se ao novo ambiente hegemonicamente neo-romântico.

Por um lado, múltiplos vectores da poética decadentista e simbolista finissecular internam-se pelas colectâneas novecentistas de Eugénio de Castro, pontuadas aliás pela reedição de *Oaristos* (1900), de *Horas* (1912) e de *Interlúnio* (1911). Nesse sentido, destacam-se logo os três primeiros sonetos («Fins de Outono», «Inscrição para o Túmulo de uma Donzela», «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.

Mas destacam-se também: o importante poema «Olhando as Nuvens» d'*A Sombra do Quadrante* (1906), que do Simbolismo prolonga o sentido bergsoniano da mobilidade do real; a fala de Anacreonte na cena II do acto IV d'*O Anel de Polícrates* (1907), onde a ironia trágica se desenvolve por forma que, até pela evocação do absinto, o ominoso recupere vivências decadentistas; em *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas* (1908), o soneto «Rosas» e a sua imagística finissecular, bem como o soneto axial do tríptico «Azeiteiro», os sonetos «Matricídio» e «A Vingança de Fúlvia» de *Camafeus Romanos* (1921), que satisfazem a apetência decadentista pelos espectáculos de crueldade insana em ambiente exótico de fim de império; em *A Tentação de São Macário* (1922), a alegorização rebuscada no *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», que se alancora a texto mais impressionante de *Descendo a Encosta* (1924), graças à modelar reedição da fantasia decadista; no mesmo livro, a reposição da especularidade decadentista no poema «Ao Espelho»; e, no livro seguinte, *Chamas duma Candeia Velha* (1925), a transfiguração cosmopolita de «Férias no Campo» e «O Peru Branco», bem como o repúdio do utilitarismo em «Critérios de Beleza», com as tonalidades da oposição esteticista a uma generalizada grosseria da vida comum.

Emblematicamente, no termo do primeiro quartel do século XX, este poema «Critérios de Beleza» surgia como o avatar possível das hostilidades que, em nome da modernidade estética, baudelairiana, o mesmo Eugénio de Castro abria, qual adiantado-mor dos «novistas», contra a modernidade científico-técnica e sociológico-política (de origem iluminista e consecução burguesa).

Por outro lado, se o «classicismo» ou o «neoclassicismo» têm podido ser assacados à obra de Eugénio de Castro quer como factor de incongruência a meio do decénio decadentista e simbolista do fim-de-século, quer como resignação novecentista ao que seria a verdadeira personalidade literária do poeta, conviria lembrar, em primeiro lugar, que os elementos temático-formais de matriz clássica se manifestam em pleno apogeu da criação decadentista e simbolista de Eugénio de Castro, contemporaneamente às mais ousadas experiências de poesia simbólica e versilibrista, mas de molde a não impedirem a continuidade daquela orientação estético-literária em obras da maior ressonância nacional e internacional.

Ora, se a sobrecarga intencional de elementos litúrgicos e preciosistas ou bizarros à maneira de Moréas e de L. Tailhade não justifica que se reduza o decadentismo de *Oaristos*, o simbolismo de *Horas* ou os seus prolongamentos em *Silva* e nas obras subsequentes, a uma concepção e a uma prática decorativistas (pois, na verdade, aqueles elementos têm cabimento pleno como factor distintivo na fase instauracional, participam da realização dos princípios anticonfessionais e antiexpressivistas do Decadentismo e do Simbolismo, e não bloqueiam férteis correlações temático-formais), também há que reconhecer agora que os «pendores classicizantes» denunciados desde *Silva* se associam à continuidade do preciosismo delicado e extático, no primitivismo e no labor artífice à maneira dos admirados pré-rafaelitas, na sua fusão com a ingenuidade intencional e a qualidade artesã do reverenciado João de Deus.

Com estes componentes secundários da sua trajectória poética no último decénio do século XIX, Eugénio de Castro não só não desagregou a coerência sistémica das suas obras sob a dominante decadentista ou simbolista, como garantiu na tendência para a integração desses componentes na poesia nova a mesma posição de arauto e guia que aquelas obras lhe granjeavam na inovação 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 ditos «classicizantes» de Eugénio de Castro se submeterão no século XX.

Logo perante *Depois da Ceifa* (1901), o que mais impressionou os fiéis de Eugénio de Castro e a generalidade da crítica literária foi o contraste do exíguo prolongamento do esteticismo decadentista em «Folhas Soltas» com o espraiado afluxo de um suposto classicismo nas «Figurinhas de Tanagra» e nas «Odes de Horácio»; e desde então se fixou a colocação da obra ulterior do poeta nesse meridiano «neo-clássico».

Ora, alguma razão haveria, apenas, para assinalar o incremento de gostos temáticos e formais que já vinham a manifestar-se em obras publicadas no último decénio do século XIX; e maior razão haveria, por outro lado, para reconhecer que esses 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.).

Não menor razão haveria, ainda, para reconhecer que, ao antologiar-se em 1902 (*Poesias Escolhidas*), Eugénio de Castro de modo algum privilegiou aqueles pendores «classicizantes», ao contrário do que difundiu González-Blanco (Julho-Setembro de 1922); e que, nos livros editados desde *Depois da Ceifa*, aqueles desintegrados elementos «classicizantes» se viram ladeados ou substituídos por componentes de outra ordem de literatura, consentâneos com modalidades do Neo-Romantismo hegemónico no primeiro quartel do século XX.

5. Há que atender, então, a dois fenómenos diferentes, mas correlatos. Um é o enquadramento sistémico, com dominante neo-romântica, dos textos onde surgem essas oblíquas heranças (fenómenos cuja correcta compreensão se revela mais urgente para casos como o d’*O Anel de Polícrates*, ou o da apoteose derradeira d’*O Filho Pródigo*, ou o de *Camafeus Romanos*). Outro é a própria ambiguidade com que em determinado texto surge este ou aquele elemento de origem clássica: basta lembrar como em *Cravos de Papel* os motivos e imagens neo-românticos de «A Bilha de Estremoz» e «Os Romeiros» reelaboram o ânimo horaciano, enquanto vários outros textos reformulam o tópico *ubi sunt* ao serviço da neo-romântica nostalgia da experiência infantil.

Mais se deve lembrar como o poemeto «O Borrasca», de *Descendo a Encosta*, suscita, com a sua narração em tiradas assimétricas e decassílabos, uma primeira impressão de forma classicizante e de composição naturalista (como Óscar Lopes enfatizou), mas deixa prevalecer duas notas típicas do Neo-Romantismo lusitanista na história do velho lobo do mar, moído por canseiras e ralado pelos desgostos de naufrágios e desgraças que lhe haviam dizimado a família: por um lado, o pitoresco rural-piscatório, alternando o miserabilismo com a diversão idealizante; por outro lado, os ingredientes da sentimentalidade dulçorosa e condolente.

O que se revela mais pertinente, em relação às presenças temático-formais de origem clássica na poesia novecentista de Eugénio de Castro, é discriminar uma sua face caduca e uma sua face fecunda.

Aquela consiste na absorção desses elementos por um processo de academismo que, embora os assimile, a eles não se restringe. Enquanto logo *Depois da Ceifa* demonstra tal assimilação, outros livros confirmam que o vector academizante não se exaure no legado clássico.

Nos sonetos d’*A Fonte do Sátiro e Outros Poemas*, com uma dedicatória a Júlio Dantas, o uso academizante do hipérbato e do adjectivo anteposto conecta-se com amáveis, de uma inteligente frivolidade, da grácil metrificação sobre motivos fúteis e mundanos. Logo de seguida, as versões vernáculas das *Poesias de Goethe* (1909), embora se situem na sequência da consciência estética trazida pela renovação finissecular (enquanto manifestações da exigência artífica, do labor expressional), relevam já de outra concepção das funções da literatura, ao serem apresentadas como meios de desfastio ou entretenimento com o vício de versejar e como meios de refúgio nos reinos da beleza artística, alternativa às canseiras e aos desgostos do mundo. Simultaneamente, acentuavam a solenidade fátua e a previsibilidade da linguagem selecta e do estilo obcecado pelo hipérbato e pelo adjectivo anteposto; e exprimiam nesse molde uma reflexão, tocada de humor, sobre o tempo, o amor, o prazer («A Alegria», «A Medida do Tempo»), tornavam mais delicados e mais convencionais os assomos de erótica hedonista («A Visita», «O Oficial de Ourives», «A Indiferente») e revisitavam com ligeireza temas e figuras da fábula mitológica («As Gotas de Néctar», «Amor e Psique»).

Um diferente vírus de trivialização mina todos os vectores de *Canções desta Negra Vida*, desde o espírito de aceitação cristã e o compromisso entre mundividência fatalista e confiança na Providência Divina até ao moralismo factício e à caracterização do *Volksggeist* lusíada, passando pela edificação franciscana na humildade, na pobreza e na piedade. Neste último caso, por

exemplo, o derivado louvor, ético e estético, de seres e coisas de somenos importância sofre a miscigenação com gráceis futilidades, que diríamos de ânimo barroco (até pela contrastaria sub-repticiamente conceituosa, pelo retorno a tópicos como o da mariposa e da vela): é ver «Canção dos Sapatinhos Enjeitados», «Canção da Mão Esquerda», «Canção da Nobre [gata] Popeia») «Canção do Canário da Botica» e «Canção do Passarinho Embalsamado»; é ver «Canção da Borboleta Chamuscada», «Canção da Donzela Envelhecida», «Outra Canção da Donzela Envelhecida» e o final da «Canção da Camisa de Noivado».

Idêntica frivolidade elegante domina o enfoque de lugares e casos típicos no exotismo mitigado d'*A Mantilha de Medronhos*, bem como o virtuosismo da desenvolução temática nos treze sonetos de «Açafate de Rosas» e o ludismo rococó da leviandade, setecentistamente cortesã, das «Figurinhas de Tanagra» em *Chamas duma Candeia Velha*.

É insofismável, pois, este pendor derradeiro da poesia de Eugénio de Castro. Ironicamente, porém, ilustra assim, como observámos, um fenómeno muito relevante para a inteligibilidade sistémica da literatura não orfaica do primeiro quartel do século XX.

Além disso, o influxo «classicizante» tem uma face fecunda, a compensar largamente a lenificação semântico-pragmática, a desestimulante previsibilidade, a desmobilizadora fatuidade frívola desta face académica que ganha a poesia de Eugénio de Castro no século XX. É que, sendo essa poesia estruturada sob dominante neo-romântica, aquele influxo provoca uma forte contenção do derrame verbal, da ênfase retórico-estilística, da impudência emotivo-sentimental e da impertinência apelativa que prejudicam a maior parte da poesia do Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX. Mas, então, esse mesmo influxo subtilmente actua em conformidade, ou em intersecção, com os vectores de continuidade do esteticismo finissecular.

6. Lúcida, a nota preliminar de Eugénio de Castro a *Depois da Ceifa* anunciava que nesse «fascal das espigas desaproveitadas» havia «variedade à falta de harmonia». Logo em «Folhas Soltas», ao lado de remanescentes decadentistas, «Ofir» transfere-nos para um imaginário mediévico e nele inscreve uma aproximação à *Sehnsucht*, bússola inconclusiva do espírito neo-romântico; sob roupagens quatrocentistas, o que os três «Vilancete(s)» exprimem é também a ligeireza de um galanteio neo-romântico, manifestação lateral da vivência tradicional do amor que emerge nos tercetos «A Fonte Maturêa», neo-romanticamente associada ao maravilhoso cristão e ao heterotelismo da poesia feita cândida parábola. Por seu turno, o soneto «A Sá de Miranda» celebra, acima de tudo, o júbilo da paternidade e o culto da linhagem, abrindo caminho não só para uma neo-romântica atracção pela família (temas, personagens, ambiente) que se espalhará d'*O Filho Pródigo* a *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis*, mas também à recorrência do lirismo doméstico, que cantará as alegrias e as dores do lar do poeta. Todavia, logo o tríptico de sonetos «O Pastor Desterrado» conforma uma idêntica concepção neo-romântica do amor ao artifício bucólico e à vernaculidade arcaizante, enquanto os tercetos «Ao Divino João de Deus» (1901) reforçam essa ambiguidade dos tons classicizantes na evolução da poética e da poesia de Eugénio de Castro, acentuados pelas secções seguintes, «Figurinhas de Tanagra» e «Odes de Horácio».



O núcleo d'*A Sombra do Quadrante* (1906) estilhaça-se em fulgurações díspares de inquietação e em manifestações díspares de carência. «Passeio Nocturno», «Saudades» e «Hora Suprema» traduzem a nostalgia do apogeu vital e dos sucessos eróticos; respondendo a essa nostalgia, «O Quadrante» e «Carpe Diem» ensaiam claudicantes reposições do *collige, uirgo, rosas*, e o anexo soneto «Horto Florido» tenta até assimilar paradoxalmente o dolorismo a essa dinâmica de pansensualidade e hedonismo. Em contrapartida, a «Inscrição», com a irónica escolha do fauno para porta-voz, opõe-se àquela euforia naturalista e erótica. Por seu turno, «O Ermitão» reage aos reveses da vulnerável condição humana pela piedade cristã e compensa-se pelo maravilhoso mariano, à boa maneira do Neo-Romantismo lusitanista; e com esta senda convergem as do lirismo familiar (série «Os Meus Filhos» e «Epílogo») e os tercetos amargurados de «Crepúsculo», comovidos por figuras e quadros pungentes da paisagem social. Ainda frouxa manifestação do ascenso das forças morais inculcado por *Constança*, surge uma nova simpatia pelas dores humanas, nomeadamente pelo silêncio amargurado de quantas mulheres arrastam toda a vida o malogro de uma vocação ou de um projecto amoroso (cf. «Olhando as Nuvens», «Crepúsculo» e «A Volta da Fonte»).

O tema central d'*A Sombra do Quadrante* é de imediato desenvolvido no poema dramático *O Anel de Polícrates*. Retirada da balada de Schiller sobre o mesmo motivo da história do tirano de Samos, narrada por Heródoto, a epígrafe logo relativiza o significado histórico-literário da cenografia e dos nomes helénicos; mas é indubitável que, embora a intenção apologal e até a filosofia da vida derivada não sejam peculiarmente (neo)clássicas, alguma tonalidade classicizante ganham, ao inscreverem-se na ironia trágica do Destino, os momentos daquela euforia naturalista e daquela volúpia erótica que no Acto I Anacreonte instiga e no acto IV Agamedes belamente revive - «Nua, como uma rosa, ei-la a sonhar, tranquila [...]» (Castro 1907: 117).

Em 1908, é predominantemente de continuidade a impressão que suscita *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas*, sequência de vinte e três sonetos e mais três poemetos parafrásticos. Mesmo o último destes poemetos, realçado no título da colectânea, investe a habitual mestria prosódico-versificatória na glosa de passos de crónicas dos dominicanos portugueses e, em particular, da biografia de Frei Luís de Sousa, à guisa dos «velhos motivos» que doravante serão timbre de Afonso Lopes Vieira e do Neo-Romantismo lusitanista.

Esta aproximação, coerente com a dedicatória a Alberto de Oliveira, acentua-se em «Os Ossos do Infante», onde as sextinas dão lugar à redondilha e seu quebrado na glosa de um passo da *Crónica de D. Afonso V* (Rui de Pina) e o «velho motivo» desta vez se interna, anedoticamente embora, na temática histórica e patriótica.

No magma temático dos sonetos, duas notas se destacam: o reconhecimento da incontornável insatisfação do homem neste mundo («Caminho de Paris», «Rio sem Foz») e a bela serenidade com que, em «Lareira», aquela nostalgia do apogeu vital erótico se apazigua na permanência do amor esponsalício.

Se por este modo *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas* se aproximava do canto dos afectos familiares e do aconchego doméstico próprio do Neo-Romantismo lusitanista, mais se

identificava com esta corrente literária nos sonetos de maravilhoso cristão e popular que são, no louvor hagiográfico, «Santa Cecília» e, na intenção moralista, «A Copa de Baltasar».

Em 1910, os excelentes dotes de narração e dramatização poética de Eugénio de Castro são, com êxito, postos à prova na revivificação ficcional da parábola evangélica d'*O Filho Pródigo*, poema dramático cuja acção começa já no regresso do protagonista e se socorre, pois, de abundantes analepses.

Neo-romanticamente, *O Filho Pródigo* visa o patético na afectividade e na sua expressão (v.g., na relação entre Joel, o pai, e Eleázaro, o pródigo), a sentimentalidade no jogo de arrependimento e perdão, bendiz tanto o pranto quanto o «horror delicioso da vida», contrasta sem matizes as amantes venais da urbe com a pura e fiel Sebia de Bersabeia («a ingénua amante» rural), sublinha o poder do seu amor angélico, acentua a viragem positiva dos acontecimentos e dos caracteres no optimismo elementar simbolizado pela aurora e pelas oposições amor vs. orgulho, Deus vs. prazeres, compraz-se no patriarcalismo que extravasava do pitoresco bíblico para a trama romanesca e para os conflitos psicológicos, investe no moralismo tradicional com que retoca e amplia os retratos das personagens (a conversão autêntica de Eleázaro, a contumácia do ambicioso e descaridoso irmão, Joacaz).

O mesmo se verifica no poema narrativo *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* (1916), que por isso, com seus passos picarescos de sátira fradesca e de magano desfrute da apetência erótica oculta em todos os humanos (canto VI, VIII, IX), faz pensar nas injunções iluministas sobre *Dona Branca*, de Garrett. Tais aspectos de realismo faceto não invalidam a hegemonia dos elementos que sintonizam a maré crescente do Neo-Romantismo lusitanista. A mera exploração da lenda mediéfica das mãos sedutoras do conde da Casa de Lara garantia a convergência do irracionalismo popular, do imaginário tradicional e do enamoramento galante; o exotismo da cor histórica inscreve-se sobre o horizonte duplamente lusitanista de Coimbra e da Rainha Santa; o enredo aventuroso propicia a evocação de heroicidades cavaleirescas, remontes do ardor patriótico (Ceuta, Alfarrobeira, Toro); a idealização amorosa intensifica-se e personifica-se em figuras exemplares de jovem cavaleiro e donzela fidalga de beleza ímpar e coração puro.

Quase só ao nível cortical do decorativo inculcado pelo título é que os *Camafeus Romanos* inflectem, em 1921, esta linha evolutiva da última fase de Eugénio de Castro, retomada logo no ano seguinte por *A Tentação de São Macário*, *Canções desta Negra Vida* e *Cravos de Papel*.

Minadas pela trivialização, as *Canções desta Negra Vida* não se quedam menos neo-românticas – até pela alusão ao dissídio constitutivo dos bardos «Sequiosos da mesma luz, / [Vivendo] na mesma treva» –, nem menos lusitanistas, como sobejamente testemunha a castiça fusão de evasão ruralista, etnografismo literário e espírito franciscano na sedutora «Canção da Camisa e Noivado».

Sem embargo de vislumbres da sensualidade e da malícia erótica que sempre foram apanágio do estro de Eugénio de Castro, o seu terceiro livro de 1922, *Cravos de Papel*, interna-se claramente, com exclusividade da quadra de redondilha maior, nos domínios do Neo-Romantismo lusitanista, como aliás deixavam entrever os próprios motivos e imagens através

dos quais se manifestam aqueles pendores horacianos («A Bilha de Estremoz», «Os Romeiros»). O título da colectânea, a quadra preambular e sua reivindicação castiça («Cravos de papel, com trovas, / Sois portugueses de lei;/ Viajando por longes terras, / Nunca por lá vos topei»), a poética popularista arvorada noutros passos, indiciam a sintonia com a orientação estético-literária então hegemónica.

Acentua-se aquele traço de demarcação neo-romântica perante Decadentismo e Simbolismo, constituído pela concessão de direito de cidade em poesia a episódios, incidentes, aspectos da vida quotidiana e familiar.

O casticismo estende-se à linguagem, tal como os cambiantes populares alastram para o psicologismo e para o maravilhoso mariano (cf. «Missa das Almas», «O Luar nas Águas do Rio»). O ruralismo impera, num pitoresco onde vivem sempre colaços o religioso e o profano, a arte de amar tradicional e a ritualização dos costumes, que o poeta evoca em quadros de romaria ou relações de cotio, de labuta na lavoura ou nos mesteres («O Cravo de Papel», «O Coração de Filigrana», «O Amolador», «Domingo de Páscoa»), ou transfere para anedotas divertidas («O Suão», «Na Cabeça da Comarca»).

Coonestado pela ordem religiosa ancestral e enfeitado com os mimos do pitoresco, insinua-se o patriarcalismo, com suas mostras de cordialidade a recobrirem uma efectiva dependência das formações sociais (veja-se o poema sobre a velha criada, «Maria Francisca da Graça»). O mesmo timbre de sensibilidade se revela no domínio religioso, no cuidado didáctico e, logo, moralizante, mas sobretudo na piedade, de timbre franciscanista, que assume em «Missa das Almas» e «O Amolador», assimilando assim também a apologia da transparência e da caridade que contra a vaidade e o orgulho erguera em «Os Três Chinós de Garrett» e «A Escada da Vida».

Não falta a revisitação de um «velho motivo», a um tempo passional e ritual, n'«O Enterro de Inês de Castro», adequadamente dedicado a Afonso Lopes Vieira. Daí podemos transitar, pela vez primeira na poesia de Eugénio de Castro, para o rebate perante a decadência nacional, correlato do embevecimento elementar perante a «nossa linda Pátria dolorida e risonha» (cf. o poema «Portugal» e a dedicatória geral do livro); e aquele rebate desdobra-se na crítica antijacobina de «O Colégio das Ursulinas».

Ora, este afinar pelo tom do Neo-Romantismo lusitanista que, a despeito de *Orpheu*, alastrava hegemónico (e se banalizava) no termo do primeiro quartel do século XX, acentua-se com *A Caixinha de Cem Conchas* (1923) e sua centena de quadras popularistas — redondilhas sentenciosas, ou burlescas, ou maliciosas, ou triviais.

Pouco signíficativo, o outro livro poético que Eugénio de Castro publica em 1923, *A Mantilha de Medronhos*, é constituído por uma série de sonetos com notas e impressões de viagens e contactos recentes em Espanha, focando de modo ligeiro lugares e casos típicos.

De maior vulto, apesar de suas fraquezas várias, é a colectânea *Descendo a Encosta*, que sai em 1924, tal como as consentâneas prosas das *Cartas de Torna-Viagem*. A poética neo-romântica do pórtico humilde, a um tempo expressivista e evasiva, impregna a colectânea e emerge mesmo em «O Pé de Mármore», um dos textos que (pela sextina, a epígrafe de Horácio, a

sensualidade difusa e as evocações da fábula mitológica greco-latina) apressadamente tem sido tomado por neoclássico.

Só o soneto derradeiro («De Abalada»), com a sua inquietação de velhice e morte, evita em 1925 a rasura total da temática do desgaste temporal nas *Chamas duma Candeia Velha*, que — passando, como vimos, do virtuosismo da desenvolução temática de «Açafate de Rosas» ao ludismo da frivolidade das «Figurinhas de Tanagra», e daqui vagueando para os vinte e dois sonetos de diversão ruralista («Férias no Campo») — pretende comprovar a permanência da criatividade poética, assegurada, em termos neo-românticos de inspiração, pelas imagens lusitanistas da sumular e preambular quadra sobre a simbologia do título.

Em 1929 ainda Eugénio de Castro apartará três églogas para edição autónoma e em 1938 dará a conhecer uns *Últimos Versos*, onde se torna mais tocante a reformulação saudosa do pessimismo, nomeadamente no desgosto pelos mortos queridos (sequência «Com uma Cruz em Cada Ombro»), ao mesmo tempo que a reformulação cristã do mesmo pessimismo se reflecte na difícil coexistência do iniludível sofrimento humano com a fé na bondade infinita de Deus.

## REFERÊNCIAS

Carter, A. E. (1978). The Glammers of Syntax. In *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 123-143.

Castro, Eugénio de (1907). *O Anel de Polícrates*. Coimbra: França Amado.

Décaudin, Michel (1981). *La Crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française, 1895-1914*. Genève: Slatkine.

González-Blanco, Andrés (Julho-Setembro de 1922). Eugénio de Castro. *Hispania*: 198-237.

Lourenço, M. S. (2003). *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim.

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.

## CAPÍTULO 2

### **CARTAS DE TORNA-VIAGEM, 1926 E 1927 – EUGÉNIO DE CASTRO CRONISTA**

**PAULA MORÃO**  
**UNIVERSIDADE DE LISBOA**

Eugénio de Castro (1869 – 1944) tem uma vasta obra poética, editada a partir de meados da década de 80 de Oitocentos, embora o seu nome comece a ser mais conhecido com *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891), a que se seguirão muitos outros títulos até ao fim do século XIX e nos primeiros decénios de Novecentos. Predomina a produção poética, de que os últimos livros ainda são exemplo (*Éclogas*, 1929, e *Últimos Versos*, 1938), mas não deve ser negligenciada a produção cronística, na qual se inscrevem os dois volumes de que agora nos ocuparemos, *Cartas de Torna-Viagem*, de 1926 e 1927. Um antelóquio de páginas não numeradas (correspondendo às páginas 7 e 8 do primeiro volume) esclarece o título e o propósito:

De torna-viagem se chamava antigamente aos vinhos generosos que, de Portugal exportados para o Brasil e não tendo lá encontrado colocação remuneradora, voltavam à pátria, onde as bocas e as narinas experimentadas neles surpreendiam considerável aumento das suas melhores e mais características virtudes, sabor e perfume. (...).

As cartas que constituem este volume foram escritas em português para um dos maiores periódicos do globo, *La Nacion*, de Buenos Aires, e aí publicadas em espanhol. São cartas pois, que, como o vinho de torna-viagem, foram do Velho ao Novo Mundo, donde, depois de lá terem sido vertidas para a língua de Cervantes, voltam aos pátrios lares (...).

Queira Deus que o facto de haverem passado duas vezes o Equador tenha sobre elas exercido a mesma benéfica influência que essa dupla passagem exercia dantes sobre o néctar famoso das famosas vinhas durienses. [1: 7-8]<sup>1</sup>.

Trata-se de seguir a tradição ancestral das cartas – crónicas publicadas com regularidade na imprensa. Vários pontos destes propósitos merecem destaque, a começar pela explicação do título e a continuar no jornal argentino, relevante naquele tempo, que acolhe estes textos publicados com regularidade. A noção de torna-viagem aplica-se não apenas à circunstância da primeira publicação, mas também a dois outros aspectos relevantes: o primeiro é a tradução

---

<sup>1</sup> Todas as citações são feitas a partir dos dois volumes de *Cartas de Torna-Viagem* publicados em 1926, o primeiro (Lisboa, Porto Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen), e 1927, o segundo (Coimbra: Atlântida), pelo que se referirá sempre o volume (1 ou 2), seguido da(s) página(s) de origem das passagens citadas.

para espanhol, que parece não ter interferência do autor; o segundo ponto é o daquele narcisismo subliminar, muito familiar para os leitores de Eugénio de Castro na fase dos prefácios combativos dos anos 90, que consiste em elevar os textos e o seu refinamento por virtude da operação de ir e voltar, pondo em destaque, por analogia, as crónicas similares ao «néctar famoso» que, na pátria, seria reconhecido por leitores refinados.

As crónicas destes volumes são, como frequentes vezes ocorre em secções similares de publicações periódicas, de carácter vário: podem ser notas de viagem, descrevendo paisagens e cidades, ou podem ser obituários e retratos de personalidades das letras e das artes, como podem ser notas críticas sobre livros e autores diversos; sem esquecer, está claro, as notas autobiográficas e memorialísticas, que o afirmam como testemunha do tempo em que viveu. Nos volumes, a sequência dos textos não é cronológica, antes se estrutura em núcleos temáticos que assim ganham consistência. No volume primeiro, os textos vão datados de 1924, 1925 e 1926, havendo no entanto duas crónicas datadas de 1915 – «Uma Tarde em Pombal» (1: 217-231) e «Aveiro, Veneza de Portugal» (1: 234-45). A primeira delas é um belo exemplo das crónicas de viagem em Portugal: a visita a Pombal tem um enquadramento histórico e apoia-se em fontes abundantemente citadas – o *Perfil do Marquês de Pombal*, de Camilo Castelo Branco (1882), a que se juntam Suetónio e Tácito; a desilusão com esta excursão fica bem à vista na corrosiva conclusão: «Pombal – e há tantas terras assim! – é como certas mulheres, que nos parecem interessantes, quando as vemos de longe, mas que perdem toda a graça, se as observamos de perto.» (1: 231). Como em vários outros passos de *Cartas de Torna-Viagem*, o autor surge como testemunha directa do seu tempo e de personalidades que conheceu.

Sirva de ilustração a crónica datada de «Coimbra, Janeiro de 1926», do segundo volume, intitulada «O Pintor António Carneiro» (2: 35-45), justo retrato do «admirável desenhador e opulento colorista», que Castro conhece bem por ter para ele posado em 1915 e em 1923, e por acompanhar-lhe a obra. Vejamos como, por seu turno, fixa o escritor a imagem deste artista, mimetizando termos que lhe parece corresponderem à poética que atravessa a obra deste «incansável farejador da beleza» (2: 39):

Artista de agudíssima sensibilidade, abismado e deliciado, como um verdadeiro místico, nos seus sonhos de Beleza, António Carneiro naturalmente detesta e vigilantemente evita o tumulto das multidões. (...)

Na rua, a hesitação dos seus passos, o acanhamento das suas atitudes e o desassossego (...) dos seus olhos, dão-lhe o ar dum monge cismador (...) (2: 36).

Quem conheça a obra de António Carneiro encontra aqui traços que os críticos de arte têm estudado neste artista, mas o que nesta ocasião importa é notar o poder de observação de Eugénio de Castro, erguendo por sua vez uma figura. Em 1926, recordando as sessões de pose em 1915 e 1923, que mescla com o que conhece da obra do retratista, pode dar esta impressão viva: «tenho ainda hoje a impressão, não de que [nos retratos] me vejo a um espelho, mas de que estou fazendo um exame de consciência» (2: 37). Assim se esboçam traços do cronista, observador de outros artistas e do mundo.

Outros retratos há, também de escritores – tomemos agora aquele em que no primeiro volume se faz de Cesário Verde («Coimbra, 31 de Agosto de 1924», I: 87-102). Lendo o poeta de «O Sentimento dum Ocidental» (1880), Castro desenvolve instrumentos críticos para vencer o desconhecimento d’*O Livro* de Cesário Verde (citado pela edição de 1887) nos anos 20 de Novecentos. Procede, como em muitas outras crónicas, ao registo de fontes muito próximas do poeta de que se ocupa; no caso, relata como, «no Outono de 1885», se instalou «em Lisboa, para lá fazer os meus estudos no Curso Superior de Letras» (1: 88), e como veio a conhecer Silva Pinto. Notável é o perfil do crítico e jornalista (1: 89-91), como impressionante é saber que Castro, que não conheceu pessoalmente Cesário (1: 88), dele ouviu falar ao seu amigo e primeiro editor, dando conta da morte do poeta no Verão de 1886 (o jovem Eugénio de Castro está em Coimbra, em gozo de férias; 1: 91). Por entre a colecção de elementos biográficos, nesta crónica datada de 1924 encontra-se a prova da valoração que o autor de *Oaristos* faz de Cesário Verde, inscrevendo-o no veio do bucolismo clássico que também será o seu:

Cesário Verde, como renovara as suas macieiras e as suas roseiras, renovou também o bucolismo português, acabando com o que ele tinha de convencional, e começando a pintar a natureza, não segundo Teócrito e Virgílio, mas *d’après nature*. O seu poema «Nós» é uma geórgica admirável (...) (1: 95).

Integra depois Cesário na poesia portuguesa de que é contemporâneo – Junqueiro e Gomes Leal (1: 96) –, em traços algo esquemáticos, caracterizando-os como mais inclinados para o «clangor das fanfarras estridentes» (1: 96-97). Deles se distinguirá o poeta de «Cristalizações», «que foi sempre um delicado», preferindo aos «vociferados e gesticulados desmandos retóricos» dos seus coetâneos «os acordes mais docemente sugestivos da música de câmara» (1: 96-97). E ainda se refere com justeza e saber à importância, em Cesário, «de Baudelaire e (...) do naturalismo francês» (1: 97-99), dando espaço à muito pertinente relação entre o poeta de «Num Bairro Moderno» e a pintura. Depois de enumerar com algum detalhe «efeitos artísticos» na representação de «aspectos mais triviais da vida popular, urbana e rústica» (1: 99), Eugénio de Castro chega a uma formulação original e muito ajustada ao que Cesário fez, superiormente, na poesia portuguesa, criando um «género de pintura rítmica» nos seus «quadrinhos poéticos» (1: 99). A expressão «pintura rítmica» subsume tanto o visualismo e a sua representação nos versos como o trabalho sobre eles (estrofação, métrica, rimas, etc.), perfeitos sempre em Cesário, daí resultando, entre outros efeitos, uma consciência aguda do ritmo. Ao papel renovador do autor de «Nevroses» dá Castro, nesta crónica de 1924, muito espaço de convincente argumentação – além das páginas já citadas, veja-se o parágrafo longo da página 101, no qual se lêem estas relevantes linhas:

(...) 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. (1: 101).

Conhecendo nós o lugar de Eugénio de Castro no Simbolismo português, para o qual contribuiu com prefácios e poemas dos seus livros (*Oaristos*, 1890, e *Horas*, 1891, a que outros se

seguiram), confirma-se, pela sua pena, o reconhecimento do lugar de Cesário Verde em termos poemáticos que abriram aos poetas finisseculares os caminhos da renovação. «Precursor», sim – Cesário Verde, autor de um livro só, publicado postumamente, ocupa no panteão português, que os Simbolistas e os Modernistas virão a edificar, o lugar cimeiro que, é bom vê-lo aqui, lhe é reconhecido pelos «raros» a que Eugénio de Castro pertence.

A firmeza das suas opiniões críticas sobre literatura e arte está patente em muitas crónicas de *Cartas de Torna-Viagem*. Sirva para ilustrá-lo, no primeiro volume, «Os Livros Póstumos de Eça de Queirós» («Coimbra, 30 de Setembro de 1925», 1: 273-283), a propósito de, no mesmo jornal *La Nación*, em 9 e em 30 de Agosto de 1925, Agostinho de Campos ter anunciado «a próxima publicação de sete volumes inéditos» de Eça de Queirós (1: 273). Eugénio de Castro, expectante quanto a *Páginas Esquecidas* e ao *Epistolário* (1: 275), reunindo textos que Eça deixou terminados, tem no entanto restrições quanto aos cinco outros («(...) condeno em absoluto, por uma questão de princípios, a sua publicação», 1: 277), tendo em conta o relato de Agostinho de Campos quanto às «hesitação em que balançou o filho mais velho» do escritor sobre «originais que seu pai (...) não retocara, e até qualificara de papeluchos informes» (1: 277). E apresenta a questão deste modo pitoresco e vívido:

Da mesma forma que uma mulher bonita e elegante não gosta que a surpreendam à saída do banho (a não ser que o intruso seja o seu amante), e da mesma forma que a abelha, como diz o povo, não quer que o homem veja como ela fabrica o mel, também o escritor, poeta ou romancista, dramaturgo ou filósofo, tem o pudor natural dos seus hábitos peculiares de trabalho, sendo-lhe sempre desagradável que um indiscreto, invadindo-lhe o escritório, pegue, sem sua permissão, na última folha que acabou de rabisar ou nas últimas provas que acabou de corrigir. (1: 279-280).

Tais problemas, que o texto descreve de modo assertivo e informativo, mantêm-se actuais, como mostrará cabalmente o trabalho filológico que diversos queirosianos viriam a desenvolver sobre obras do escritor oitocentista, incluindo os casos controversos sobre os quais Eugénio de Castro se pronuncia (*Notas de Viagem, A Capital, A Tragédia da Rua das Flores e Alves & Companhia*; 1: 280).

Já se disse que uma das vertentes das crónicas de Eugénio de Castro é o traçar de retratos de figuras com as quais privou, mas vale salientar também as notas para um auto-retrato. Combinado com a descrição de paisagens, a que imprime forte pendor naturalista, vão-se esboçando contornos de um retrato do autor, como sucede por exemplo, no volume 1, com «De Coimbra à Coruña» («Coimbra, 30 de Novembro de 1924»; 1: 165-177). Vejamos como esta viagem, que repete uma outra feita há «quase um quarto de século», 1: 165), leva ao cruzamento entre o descritivismo da paisagem galega e a evocação retrospectiva do sujeito:

As paisagens que os meus olhos então viram, e as almas com que a minha alma então tratara, as primeiras pela sua vegetação, relevo e doçura, as segundas pela sua franqueza e afabilidade, paisagens portuguesas e almas portuguesas então me tinham parecido; (...)



O velho que, depois duma longa ausência, volta aos sítios onde passou algumas horas doces e alegres da sua mocidade, enternecidamente revive essas horas, que já não são tão alegres, porque são horas ressuscitadas, mas que ainda são doces, porque as ressuscitou a saudade. (1: 166).

Sublinhe-se a presença de tópicos fortemente ancorados na tradição: por um lado, a recordação do passado ilustra a distância amável que separa o eu de outrora do eu presente; por outro, a autoridade do eu de agora funda-se em preceitos glosando os motivos melancólicos e a meditação sobre as idades do homem, mostrando as raízes colhidas nos moralistas antigos, quando reflectem sobre o tempo e a fugacidade, condição do humano. Mas não deixe também de se notar a agilidade do estilo, servindo-se da frase longa e de recursos retóricos próprios da experimentada pena do cronista, deste modo subliminarmente afirmando a maturidade plena de um autor. Assim é a prosa cronística de Eugénio de Castro, aqui exemplificando uma ductilidade constante patente nos dois volumes aqui evocados.

Ainda o retrato: na crónica datada «Coimbra, 31 de Janeiro de 1925», justamente titulada «O Meu Retrato» (1: 193-203), remete a *La Nación* uma fotografia sua (1: 203) a propósito de «um retrato calunioso» (lê-se na legenda da reprodução, 1: 195), desfazendo o possível equívoco quanto à sua pessoa que a imagem não assinada do periódico representa. O que importa agora considerar é a resposta a essa afronta, propiciando o enumerar dos traços erróneos em confronto com a fisionomia do retrato do autor injustiçado, não sem humor:

(...) a mesma gravura atribuindo-me um penteado e um colarinho muito diferentes dos que uso, e uma magreza de rosto que o aproxima dos espargos chupados, quando é certo que o meu cada vez mais se parece com as rotundas abóboras; caluniando as moderadas dimensões das minhas orelhas e trocando, finalmente os meus olhos escuros de meridional por outros claros, como os dos habitantes do Setentrião; o que sei é que essa gravura, sem dar a menor ideia do que realmente sou, tem todo o ar de ser o retrato de qualquer milionário *yankee* (...) (1: 196).

O incidente, que o texto desenvolve sempre com graça, deixa ver a consciência de si, nela se incluindo, de novo, a meditação sobre o tempo que passa sobre o rosto e sobre os próprios limites da verdade.

Eugénio de Castro, que tanto conviveu com os pintores seus coetâneos, e que reflectiu tão amiúde sobre as fronteiras entre a vida ou o mundo e a arte, mostra aqui, e transversalmente ao longo das crónicas publicadas em *La Nación*, facetas complementares daquelas que os leitores da sua obra poética conhecem. Voltemos, pois, a estes textos – com eles também se conforma a figura de um autor que bem ilustra um arco temporal múltiplo como o que serve de alfofre à sua vasta e muito relevante obra.

## REFERÊNCIAS

Castro, Eugénio de (1926). *Cartas de Torna-Viagem, 1*. Lisboa – Porto – Coimbra – Rio de Janeiro: Lumen.

Castro, Eugénio de (1927). *Cartas de Torna-Viagem, 2*. Coimbra: Atlântida.

## CAPÍTULO 3

# A NATUREZA E O SOBRENATURAL EM *BELKISS* DE EUGÉNIO DE CASTRO: UMA LEITURA ECOCRÍTICA SOB O PRISMA DOS ESTUDOS DO FANTÁSTICO

BRUNO ANSELM MATANGRANO  
ENS-LYON

### 1. NATUREZA, FIM-DE-SÉCULO E SOBRENATURAL

Ao longo do século XIX, os debates científicos, filosóficos e artísticos em torno de tudo aquilo que cotidianamente era associado à ideia de Natureza se exacerbaram em meio às descobertas científicas, aos questionamentos religiosos e metafísicos, às transformações sociais, económicas e tecnológicas, etc. Nessa época, a Europa vive uma série de alterações sucessivas – por vezes rupturas – de paradigmas basilares numa velocidade crescente até então inédita na história humana. Embora as teorias de Charles Darwin retirem da humanidade a aura religiosa de espécie predestinada e de ascendência divina ao mostrar sua filiação evolutiva e genética com demais primatas, mamíferos e outros animais em geral, não apagam a autoimagem de imensa superioridade do *Homo sapiens sapiens* em relação aos demais viventes. Ao mesmo tempo, a ideia de progresso, intensificada após a Revolução Industrial, impõe-se como única alternativa de futuro, resultando numa valorização do maquinário, da produção e do ambiente urbano, intensificando o surgimento de novos e mais eficientes meios de transportes e de comunicação, que, por sua vez, tornaram cada vez mais fragmentária a percepção de mundo do homem e da mulher da época.<sup>1</sup>

Valorizar a Natureza nesse contexto seria, portanto, estar à margem do pensamento hegemônico, que via no artístico e no científico, no intelectual e no artificial, o apogeu das conquistas humanas. Por consequência, tudo o que se entendia como «natural» era lido como primitivo, por vezes perigoso ou mesmo maligno, algo a ser eliminado, ou, na melhor das hipóteses, domesticado, como é o caso das «feras» trazidas vivas de África e Ásia para exposição em zoológicos e circos, ou mortas, para serem exibidas como troféus. Afinal, é o contexto de uma violenta expansão colonizatória e exploratória, permeada de um pensamento

---

<sup>1</sup> A respeito das metamorfoses da sociedade oitocentista e dos impactos na percepção da realidade e consequente representação na arte finissecular, ver Matangrano, 2016.

exotista e eurocêntrico, que não relativizava o suposto direito do cidadão ocidental de penetrar terras alheias, usurpando-as a bel prazer.

Disso resultam, por exemplo, narrativas de aventura, como a novela «O Gato Brasileiro» (1898), de Sir Arthur Conan Doyle, sobre um colecionador de criaturas «importadas», ou *Cinco semanas num balão* (1863), dentre outros romances de Jules Verne, em que vemos homens europeus desbravando selvas africanas, caçando grandes animais, como elefantes, por mero entretenimento, e enfrentando a própria natureza, por assim dizer, ou ainda histórias como o conto «Wood'stown» (1873), de Alphonse Daudet, no qual a própria natureza se revolta contra a civilização, recuperando o território conquistado pela humanidade a partir de um crescimento senciente e acelerado da própria flora.

Nem por isso faltaram vozes para tentar romper o «muro» erguido entre Cultura e Natureza, conceitos vistos então como opostos, a despeito do entendimento hoje consensual de que a cultura – e tudo ao que a associamos –, enquanto fruto e consequência do que é produzido por uma espécie animal, se insere na própria ideia de Natureza. Nesse movimento de tentar reestabelecer o diálogo, destacam-se três posturas: uma de ordem ontológica, mas também espiritual; uma de aspecto essencialmente poético e imaginário; e, por fim, uma de feição social, engajada, de forma a prenciar algumas de nossas preocupações contemporâneas, como os direitos dos demais animais e a importância da preservação das florestas, em consonância com a perspectiva ecocrítica que prevê justamente uma abordagem ecoorientada na interpretação de obras literárias e outras produções culturais.

A primeira seria pensar a natureza a partir de uma «alma pagã», como diz Alain Corbin (2020: 9), em seu ensaio *La Doceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, no sentido de se buscar reatar laços com aspectos da vida que se foram perdendo ao longo da história da civilização ocidental. Em um primeiro momento, esse movimento deu-se pela influência da Igreja Católica, oposta à ideia de culto e sacralização do mundo material, difundida entre a maior parte das demais religiões do continente. Mais tarde, continuou por meio da industrialização antropocentrada, que via apenas o potencial rentável, consumível e, por consequência, descartável, de tudo aquilo que a Natureza tinha a oferecer, incluindo recursos do solo, água, minerais, mas também recursos vivos, originários de plantas, animais não-humanos e mesmo de pessoas.

O segundo movimento, de certa forma derivado da mesma busca por laços com a «alma pagã» mencionada por Corbin, deu-se através de uma profunda nostalgia, que alimentou particularmente o imaginário romântico e simbolista, saudosos de uma Antiguidade e de uma Era Medieval idealizadas, quiçá utópicas, nas quais o Natural desempenhava um papel de centralidade, enquanto espaço onipresente, paisagem onírica, ainda a ser «domesticada» pelos avanços da dita civilização. A esse respeito, Robert Harrison (1992: 229), em sua obra *Forêts: essais sur l'imaginaire occidental*, diz:

S'il est vrai que l'ère moderne rompt avec le passé, se libère jusqu'à un certain point de l'inertie de la tradition, devient adulte sous les auspices de la raison, il est vrai aussi qu'elle ressent cette libération à la fois comme un gain et comme une privation. Et si,

comme on l'a vu, l'ère moderne se libère du passé pour être libre dans un avenir éclairé, le désir des Lumières d'hériter du futur a pour contrepartie la nostalgie. Quand les ancêtres se murent dans le silence de leurs tombes, quand les traditions séculaires et les paysages du passé disparaissent à l'horizon, quand le sentiment de détachement historique commence à douter de son optimisme originel, la nostalgie s'impose comme une émotion incontournable (...). Cette vision nostalgique d'un passé historique lointain et originel fait surgir l'imposante silhouette des forêts dans l'imagination moderne.<sup>2</sup>

A recuperação de um local vegetalizado perdido, como as florestas de antanho da Europa, em meados do século XIX, convergia com a própria ideia de decadência tão presente no imaginário do fim de século. A respeito disso, Corbin comenta que a representação de «bosques sagrados», em quadros de pintores românticos, simbolistas e nabis, em especial, como os do alemão Casper David Friedrich ou do francês Maurice Denis, recupera uma fé pagã, «enquadrando os vestígios do passado gótico e cristão», que com seus “troncos desnudados, destacam, assim como a ruína, que o tempo do esplendor do templo não existe mais» (Corbin 2020: 71).

Uma obra como *L'Incantation ou Le Bois sacré* (1891), de Paul Sérusier, cujas cores exuberantes e traços que evocam os contornos de um vitral de Igreja atestam sua filiação à estética dos nabis, exemplifica perfeitamente a importância da floresta como espaço de culto. Como já indica seu título, «Encantamento ou o Bosque Sagrado», a obra a um só tempo remete ao imaginário do sobrenatural, ao aspecto sacro do espaço vegetal e a certa nostalgia de um passado atemporal. No quadro, vê-se três austeras figuras femininas realizando uma espécie de ritual em meio a várias árvores verticais e bastante retilíneas, às quais parecem prestar reverência. Afinal, segundo um pensamento tradicional legado pela Antiguidade clássica, «a árvore sidera porque dela emana uma impressão de força, de energia», convidando «o homem à verticalidade» (Corbin 2020: 12). Comentando o ensaio *La Sorcière*, de 1862, de Jules Michelet, Harrison tece considerações que se aplicam ao quadro de Sérusier, esclarecendo a relação entre floresta e sobrenatural e, em particular, com a bruxaria e a memória, que remete à nostalgia tipicamente finissecular de uma época não-vivida e por vezes tão idealizada quanto inexistente:

L'importance, ou pour mieux dire la mystique des forêts dans l'imagination romantique s'en trouva renforcée. A cause de leur présence imposante dans le folklore et les légendes, on s'imagina que les forêts avaient des liens génétiques et symboliques avec la mémoire, les coutumes, le caractère national et la séculaire sagesse populaire. Situées en marge du grand roman de l'histoire de la cour, les forêts acquirent une étrange autorité

---

<sup>2</sup> «Se é verdade que a era moderna rompe com o passado, se libera até certo ponto da inércia da tradição, torna-se adulta sob os auspícios da razão, é igualmente verdadeiro que sente essa liberação ao mesmo tempo como um ganho e uma privação. E se, como vimos, a era moderna se liberta do passado para ser livre em um futuro esclarecido, o desejo das Luzes de herdar o futuro tem como contrapartida a nostalgia. Quando os ancestrais se encerram no silêncio de suas tumbas, quando as tradições seculares e as paisagens do passado desaparecem no horizonte, quando o sentimento de distanciamento histórico começa a duvidar de seu otimismo original, a nostalgia se impõe como uma emoção incontornável (...). Essa visão nostálgica do passado histórico longínquo e original faz surgir a imponente silhueta das florestas na imaginação moderna.» (tradução nossa).

documentaire. Michelet était ainsi fasciné par les forêts. Dans *La Sorcière*, où le personnage éponyme est étudié dans les religions païenne et chrétienne, Michelet tente de cerner son statut ambigu, celui d'une sagesse marginale et alternative, exilée dans l'espace excentrique et profane des forêts (Harrison 1992: 242).

Trata-se, portanto, de um símbolo ambíguo, de esplendor e sideração, unindo forças celestes e ctônicas, uma vez que, se por um lado se ancora no solo e lança suas raízes para as profundezas da Terra, por outro, alça-se em direção ao sol, em um movimento de ascensão igualmente simbólico. Tal significação reforça-se ainda mais através da explicação biológica de funcionamento do organismo vegetal, já conhecida desde o final do século XVIII: através da capilaridade, as raízes buscam água e nutrientes no solo; com a fotossíntese, produz energia, sintetizando a luz solar. Em outras palavras, as árvores alimentam-se de forma bastante literal de componentes da Terra e do Céu, estabelecendo uma relação de interdependência com esses dois meios, de uma forma inalcançável aos animais e, por isso, bastante simbólica.

O terceiro movimento se manifesta pelo surgimento das primeiras noções de preservação ambiental e de direitos dos seres não-humanos. E, não por acaso, muitos poetas e escritores, sobretudo aqueles associados ao romantismo, dedicaram-se à defesa dessas causas em uma prática que se traduz não apenas em obras literárias engajadas como em ações civis e sociais, tais quais a criação de organizações não-governamentais ou a publicação de textos em jornais debatendo o lugar dos demais viventes nas sociedades humanas.

O poeta inglês Percy Shelley, por exemplo, destaca-se nesse contexto com seu livro *A Vindication of Natural Diet* (1813), no qual defende o vegetarianismo como forma de demonstração de preocupação com o bem-estar do animal não-humano. Émile Zola militou em prol dos direitos das criaturas viventes, assim como Victor Hugo e Samuel Coleridge, que, segundo Paula Guimarães (2007: 270), «relaciona sempre os animais e a natureza com Deus», o que «seria aproveitado pelo ativismo do século XIX, altura em que surgiram os primeiros apelos ou petições contra atos de crueldade». Isso vai ao encontro daquilo que a ecocrítica busca, no intuito de salientar uma percepção ou uma representação de época e a forma como estas podem auxiliar ou prejudicar na formação na relação das pessoas com o meio-ambiente, na medida em que moldam e refletem dado imaginário. Afinal, como definido por Ricardo Marques (2012), a ecocrítica salienta o lugar silenciado da Natureza, ao mesmo tempo demonstrando que sua relevância já era perceptível em qualquer manifestação cultural:

A análise ecocrítica de um texto pretende, de certa forma, dar voz a uma coisa silenciada – a natureza e o mundo exterior. Isto só foi possível acontecer com o advento dos estudos pós-estruturalistas e em particular dos estudos culturais, dos quais muitas abordagens mais descentralizadas nasceram (os estudos pós-coloniais, os estudos de gênero, entre outros). É uma perspectiva que deixa assim de ser homocêntrica, para ser ecocêntrica, o que implica uma abordagem completamente diferente, porque privilegia o contrário. O que está em questão é o lugar do que está exterior ao autor e de que maneira este “informa o “texto” produzido, de que forma influencia a forma de o ver. (...) A Ecocrítica refere-se, num sentido lato, a qualquer produção cultural do homem (filmes, livros,

quadros) e à sua relação com ele, com o mundo exterior, e tomando uma posição de responsabilidade sobre tudo aquilo que lhe é deixado e tudo aquilo que ele produz. Assim participa da teia cultural que nos forma e enforma, não esquecendo a própria alusão que o simples termo “texto” faz em relação à natureza – a teia.<sup>3</sup>

Partindo desse olhar, portanto, vê-se que na segunda metade de Oitocentos todos esses sentimentos contraditórios resultam em uma espécie de sideração, como já mencionado, misto de temor, atração, fascinação, por tudo considerado «Natural», o que salienta seu espaço privilegiado no imaginário, em oposição à decadência da sociedade ocidental, tão comentada e lamentada por autores como os franceses Théophile Gautier, Charles Baudelaire e J. K. Huysmans, o brasileiro Medeiros e Albuquerque ou ainda o português Antero de Quental. Segundo esses escritores, a civilização, em sua sede de crescimento e evolução, evidentemente não de todo negativas, perdeu-se em sua aceleração, em sua cobiça, em seu preconceito:

Com o desenvolvimento das máquinas, ao mesmo tempo em que o mundo se desenvolvia cultural e cientificamente, sintomas negativos desse crescimento acelerado começavam a despontar, como a poluição, a pobreza, o desemprego, naquilo que foi considerado pelos autores finiseculares como a decadência moral e física do mundo moderno. A figura de Charles Baudelaire (1821-1867) se destaca nesse momento, pois, se por um lado tece o elogio ao artifício, por outro critica vivamente o real circundante de uma Europa decadente nos poemas de *As flores do mal*, publicados em 1857, obra que é considerada um dos marcos inaugurais da Modernidade. (Matangrano 2016: 275).

As cidades, sobretudo, são vistas de maneira ambígua: por um lado, revelam-se apogeu das possibilidades intelectivas humanas; por outro, mostram-se corruptas, poluídas, marcadas pelas disparidades sociais, pela fome, pela doença, pelo sofrimento. Essa ambiguidade se manifestará, por exemplo, em poemas de Baudelaire, nos quais o autor descreverá a beleza no grotesco, a feiura no sublime, oposição que não se resolve facilmente. O poeta elogiava tudo aquilo passível de ser entendido como «artificial», considerado por ele como mais belo, mais verdadeiro e melhor do que qualquer coisa advinda da natureza, de onde proviria o mal em seu estado puro. Em suas palavras, tudo «quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo», de modo que o «mal é praticado sem esforço, naturalmente, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte» (Baudelaire 1996: 62).

Por outro lado, ao estabelecer sua teoria das «correspondências» no poema assim nomeado, percebeu o mundo natural como um lugar sagrado, aterrador, mas dotado de mistérios a serem revelados, afinal, a «Natureza é um templo» onde o ser humano reencontra «olhares familiares». Segundo Harrison (1992: 261), para Baudelaire, ao cessar de ser «um templo de

---

<sup>3</sup> «A importância, ou melhor dizendo, a mística das florestas na imaginação romântica se encontrava reforçada. Por causa de sua presença imponente no folclore e nas lendas, imaginou-se que as florestas tinham laços genéticos e simbólicos com a memória, os costumes, o caráter nacional e a secular sabedoria popular. Situadas na margem do grande romance da história da corte, as florestas adquiriram uma estranha autoridade documental. Michelet fora, assim, fascinado pelas florestas. Em *A Feiticeira*, no qual a personagem epônima é estudada nas religiosas pagã e cristã, Michelet tenta dar conta de seu estatuto ambíguo, o de uma sabedoria marginal e alternativa, exilada no espaço excêntrico e profano das florestas.»

correspondências», a natureza se torna «uma abominação»; ou seja, a relação do poeta com o natural se estabelece a partir de um tensionamento que se equilibra sobre o pensamento simbólico:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.  
(Baudelaire 2006: 126).<sup>4</sup>

Nesse contexto, como dito antes, falar da Natureza é reatar os laços com raízes ancestrais, pagãs; é admitir a pequenez da espécie humana ante os mistérios que envolvem os demais seres vivos, sejam plantas, sejam animais não-humanos. Torna-se um templo, pois «preserva no seio de suas florestas a familiaridade original que produz analogias entre diferentes coisas» (Harrison 1992: 259). E a árvore se destaca nesse contexto, seja em sua forma individual – ou ao menos considerada individual por olhos humanos, embora biologicamente sejam sempre seres múltiplos que desafiam nossa concepção de indivíduo<sup>5</sup> –, seja em sua forma coletiva: a floresta, templo baudelairiano, templo romântico, templo simbolista, templo nabi. A floresta é o berço da vida, mas também lugar de perigos e mistérios. Seduz e amedronta, assim como todos aqueles que nela habitam e que a compõem, pois afinal é um espaço, mas também uma multitude de organismos vivos agindo de forma interdependente.

Hoje sabemos que as florestas são de certa forma um dos «pulmões do mundo» (o outro sendo composto pelos oceanos) e que as preservar é um dos maiores desafios da civilização para não colapsar antes do fim do século XXI; entender tudo o que representam permanece um desafio. A floresta em sua condição de ecossistema coletivo-individual recupera uma ideia de «unidade perdida», como mencionado por Harrison (idem: 246), unidade já lamentada pelo filósofo grego Platão, reimaginada por Emmanuel Swedenborg, místico sueco com quem Baudelaire dialoga por meio de seu conceito de correspondências, e reinterpretada por Arthur Schopenhauer, cuja teoria pessimista está na base da concepção de mundo subjacente à peça *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, sobre a qual falaremos a seguir.

Antes disso, porém, convém antes estabelecer um pequeno paralelo entre o contexto simbolista de *la fin de siècle* e justamente essa relação ambígua com a Natureza, na medida em

---

<sup>4</sup> Na tradução de Ivan Junqueira: «A Natureza é um tempo vivo em que os pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares.» (Baudelaire, 2006, p. 127).

<sup>5</sup> Como explica o célebre botânico Stefano Mancuso, quando falamos de seres vegetais não faz muito sentido pensar em termos de «indivíduo», tal como o pensamos para espécies animais, uma vez que não possuem um centro de comando como o cérebro animal ou outras partes insubstituíveis. Corta-se as raízes de um vegetal e possivelmente outras crescerão. O mesmo se dá com suas folhas ou quaisquer outros órgãos. Não há uma unidade biológica indivisível: uma planta pode dar origem a outras por meio da simples divisão de seu corpo, uma parte pode morrer, enquanto outra evolui, uma parte pode fecundar outra etc. Além disso, e justamente por seu aspecto múltiplo, em que cada órgão tem elevado grau de autonomia e independência, as plantas – e em particular as árvores – são seres quiméricos, em que é possível encontrar genomas de origens e ordens diferentes. Ou seja, não há uma unidade genética (2019, pp. 31 e seguintes).



que sua representação quase sempre pende para o fantástico, entendido aqui em seu sentido estrito, conforme postulado por Tzvetan Todorov (2008) e Remo Ceserani (2006), isto é, como intrusão de um ou mais elementos de ordem sobrenatural na tessitura da dita realidade. Segundo essa perspectiva, essa intrusão causa um momento de hesitação, não apenas na personagem defrontada com o elemento insólito, mas no futuro leitor ou leitora. Este ou esta interroga-se sobre a possibilidade de uma explicação racional e plausível para tal acontecimento (o que resultaria em um gênero aparentado, chamado por Todorov de «estranho»), ou a aceitação do elemento mágico-sobrenatural (conduzindo ao que o teórico búlgaro denomina «maravilhoso»).

Em meio a esse tensionamento entre o possível e o impossível, o real e o maravilhoso, o lógico e o absurdo, o pensamento simbolista, que se opunha à lógica cartesiana das poéticas realistas e naturalistas, volta-se com frequência para temas e estruturas associadas ao fantástico. Pode-se pensar, por exemplo, em algumas características basilares para o Simbolismo, como o mistério, o hermetismo, as próprias imagens místico-sobrenaturais, a relação obsessiva com a morte, etc. Ou seja, o considerado fundamental na poesia simbolista, quando encontrado na prosa do movimento, seja ficção, seja teatro, traduz-se na maioria das vezes em narrativas que podemos chamar fantásticas. O quadro de Sérusier mencionado ilustra perfeitamente essa convergência entre o imaginário finissecular e a construção de uma atmosfera sobrenatural a partir de elementos a um só tempo considerados culturais e naturais.

Logo, não por acaso, a segunda metade dos Oitocentos se revela um terreno fértil para o desenvolvimento desse tipo de narrativa: se por um lado encontram-se todas as mudanças de ordem política, social, científica e tecnológica antes evocadas, por outro lado, há uma crise espiritual, ilustrada, por exemplo, pela teoria de Schopenhauer. Entre o desencanto com os postulados cristãos e a necessidade de explicações metafísicas para tudo aquilo que permanece envolto em brumas, a despeito dos esforços da ciência, surge o espaço para a especulação artístico-literária em torno do sobrenatural, já não mais necessariamente pautado numa concepção de um mundo desta ou daquela crença, mas voltada de forma mais holística a tudo relacionado ao «invisível», incluindo a recuperação de crenças pagãs (tão idealizadas quanto a Idade Média e a Antiguidade Clássica, como ilustram a quantidade de releituras de mitos ou de versões atualizadas de lendas), ou pelo interesse por aspectos de culturas orientais, embora exotizadas, a começar pelas religiões budistas e hinduístas, igualmente incorporadas na literatura. Nesse contexto de busca por explicações do impossível, parece evidente que grande parte das explicações de ordem sobrenatural envolvam a Natureza: o invisível não tem como se encontrar em território «civilizado», domesticado, mas nas lacunas dessa civilização: nas florestas que rodeiam as cidades, nos mistérios da noite com todos os animais não-humanos saindo de seus esconderijos diurnos em meio às plantas, seus segredos e venenos.

## 2. A NATUREZA SOBRENATURAL EM *BELKISS*

Feita essa não tão breve introdução ao contexto histórico e à crise oitocentista em torno do paradigma Natureza vs. Cultura, passando brevemente por Baudelaire e pelo papel do símbolo da floresta no imaginário da segunda metade do século XIX, assim como pela relação entre sobrenatural e Natureza, chegamos ao nosso objeto de estudo, o poema dramático em prosa poética *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* (1984), do simbolista português Eugénio de Castro. Essa obra emblemática, publicada em plena expansão do Simbolismo em língua portuguesa – iniciado poucos anos antes com o icónico livro *Oaristos* do próprio Castro –, escapa de quaisquer definições genealógicas, não apenas do ponto de vista estrutural, empregando recursos dos três gêneros clássicos (dramático, lírico e épico), mas também a partir do viés narrativo e temático, misturando elementos míticos, históricos e lendários, de modo a convidar à reflexão por seu estilo ao mesmo tempo atrativo, hermético, arcaizante e exótico.

A seguir, será proposta uma análise da peça dialogando com as questões em torno do imaginário da floresta, da filosofia schopenhaueriana e de como o fantástico se constrói em torno dessa imagem, corroborando uma leitura que vê na Natureza uma fonte de mistério, capaz de fascinar e amedrontar, o que possibilitará, finalmente, uma conclusão a partir de um viés ecocrítico, na medida em que essa representação revela e confirma como se percebe a floresta no imaginário ocidental.

Embora seja apresentado como «poema dramático», pode-se facilmente ler *Belkiss* como um «conto fantástico», na medida em que se estrutura de maneira narrativa e breve, provocando hesitação e mistério conforme sugere o sobrenatural e o desenvolve, não apenas pelos diálogos como por meio de extensas didascálias. Estas, de tão detalhadas e, por vezes, pouco instrutivas de um ponto de vista cénico, mais se aproximam da narração de um texto em prosa típico, o que corrobora a dificuldade de entender a obra apenas como um texto dramático ou lírico, embora se valha de uma linguagem poética cuja preocupação com ritmo, sonoridade e construção de imagens, remete a um fazer tradicionalmente lírico. A respeito da narratividade das rubricas, isso fica claro, por exemplo, no trecho a seguir, em que se destaca o uso de reiterado de um vocabulário rebuscado (e pouco prático a instruções teatrais), bem como de elementos que sequer poderiam ser representados de forma evidente em palco. O fato de a rainha emanar um aroma específico de nardo ou o de algumas pombas presentes na cena emanarem um odor de almíscar ilustra essa preocupação literária em detrimento da indicação prática:

Uma sala no palácio de Axum. Reclinada num pequeno leito de ouro, cravejado de carbúnculos, Belkiss olha, cheia de espanto, para Hadad, que a fita deslumbradamente. Da túnica de Belkiss, levemente agitada pelo ritmo dos seus seios timoratos, exala-se um *quebrado perfume de óleo de nardo*. Sobre o mosaico do chão, andam pombas de *asas almiscaradas* (Castro 2019: 51; grifos nossos).

As pombas, em especial, não possuem qualquer função narrativa, além de comporem o cenário. São apenas mencionadas, sobrepondo-se a um mosaico, como a célebre tartaruga de *Des Esseintes*, cujo casco fora recoberto de pedras preciosas em um arranjo ornamental sobre o belo tapete oriental do conde, em *À Rebours* (1884), de J.-K. Huysmans. Isto é, trata-se de uma descrição de fins estéticos, de modo que a indicação dos odores, no trecho citado, apenas reforça a criação de uma atmosfera durante a leitura, informação que, no entanto, perder-se-ia numa *mise-en-scène*.

Em outras palavras, a peça se constrói de forma a evidenciar o caráter narrativo e valorizar a escolha vocabular, não apenas nas falas, mas nas rubricas, em detrimento da encenação, deixando claro que foi composta para ser lida, mesmo se tratando de um texto dramático. Filia-se em certa medida à ideia de teatro moderno instaurada pelo simbolista Maurice Maeterlinck, sem, contudo, perder de vista a fabulação; não se trata de uma peça «estática», tampouco de temática «quotidiana», como postulado pelo poeta belga, mas recupera a «importância da interioridade, o primado conferido à intuição, ao sonho e ao mistério» (Cabral 2010: 84). Ao contrário, trata-se de uma obra que preza por seu enredo e se constrói com riqueza de detalhes, em meio a uma série de peripécias.

Do ponto de vista do fantástico, percebe-se uma progressão gradual dos elementos insólitos. No início, tal como postulado por Todorov, vê-se a sugestão do sobrenatural, a partir de pequenas interpolações inusitadas, progressivamente substituídas por reforços mais evidentes da confirmação do fantástico, como se vê na cena abaixo, na qual duas escravas da protagonista que empresta seu nome à obra comentam sobre a curiosa morte de um de seus pretendentes, o rei de Sinear:

HANNAH

Pena foi que Amraphel, aquele lindo rei de Sinear, que se matou por via de Belkiss, não lhe aparecesse mais cedo, antes de ela se enamorar de Salomão. (...) Parece que foi ontem... A rainha estava no terraço, à sua espera, e lançou-lhe flores, quando ele passou em baixo...

LADIKÉ

Foi desse terraço que ele se precipitou quando a rainha lhe disse que não...

HANNAH

E foi de lá que a rainha desfolhou rosas brancas sobre o cadáver...

LADIKÉ

Ao anoitecer, o cadáver de Amraphel estava coberto de rosas...

HANNAH

E no dia seguinte apareceu todo coberto de borboletas brancas... Ao princípio, julguei que era o vento que levantava as folhas das rosas... E, de repente, da boca de Amraphel saiu

uma grande borboleta branca, que subiu... subiu... subiu... e entrou pela boca de Belkiss... Dizem que a rainha mandou arrancar o coração de Amraphel...

LADIKÉ

É verdade... Pô-lo a macerar numa infusão aromática, e depois, metendo-o num saquinho de púrpura fez dele uma pela para jogar...

HANNAH

E dizem que, há dias, Belkiss deixou cair a pela no mosaico, e que, lá de dentro, o coração soltou um ai, como se o tivessem magoado...

LADIKÉ

Há já três dias que Belkiss não fala em ir ter com Salomão a Jerusalém... (Castro, 2019, pp. 24-26).

Como se vê, algo que a princípio pode ser explicado de forma lógica – o cadáver pode ter sido coberto por rosas por alguém, em um rito funerário, e estas podem ter atraído as borboletas – perde aos poucos a possibilidade de conclusão mimética: a borboleta que sai da boca do cadáver e entra pela da rainha já parece adentrar o domínio do maravilhoso, quiçá do absurdo. Não há qualquer lógica para isso além de uma explicação de cunho mágico, embora, em essência, não seja algo necessariamente sobrenatural, apenas insólito. Além disso, o fato de serem duas servas conversando sobre boatos que circulam no palácio torna toda a história duvidosa, acentuando a hesitação.

Como anunciado, o elemento fantástico se manifesta sempre por associação à flora e à fauna (no caso, «rosas» e «borboletas»), como se o mágico não pudesse se manifestar de outra forma, mesmo se aqui ainda não se vislumbra uma associação direta entre a Natureza e o mal, a despeito do aspecto mórbido do trecho. O aspecto místico subjacente, com ares de feitiçaria – como o fato de Belkiss ter feito uma espécie de amuleto com o coração macerado do pretendente – intensifica ainda mais a atmosfera sobrenatural. Isso apenas se amplia com o desenrolar da trama, que pouco a pouco deixa a hesitação de lado e abraça o maravilhoso conforme postulado por Todorov, na medida em que as interpretações que privilegiam o aspecto mimético tornam-se impossíveis.

Tudo isso se dá a partir de um pano de fundo religioso sincrético, mesclando elementos do Deus judaico-cristão (visto um tanto anacronicamente, em uma perspectiva já neoplatônica) na figura da divindade egípcia Amon-Rá, sob um viés idealista e simbólico swedenborguiano, além de místico, recuperando preceitos de Schopenhauer, como se verá logo adiante. Ou seja, o texto é construído em perfeita consonância com a idealização reimaginada de um passado irreal e quase utópico, como típico em textos de inspiração simbolista, em que pesa o orientalismo exotizante nascido com o romantismo, guiado por certa atualização de temas, questionamentos e representações, ao gosto finissecular, a despeito de algum grau de preocupação com uma suposta fidelidade histórica, ressaltada pelo uso de vocabulários técnicos e descrições de costumes específicos.

A trama de *Belkiss* gira em torno da personagem que lhe dá título, uma rainha de imenso poder e beleza, ainda muito jovem, imatura e caprichosa. Belkiss é movida por um grande desejo: encontrar-se e casar-se com Salomão, o célebre rei bíblico, cujas qualidades atribuídas por relatos seduzem a rainha, antes mesmo de terem se conhecido. Esse amor impulsivo – e absurdo, como típico de contos maravilhosos, em que príncipes e princesas se apaixonam à primeira vista ou ante a simples menção de um nome – é censurado pelo idoso Zophesamin, seu conselheiro e tutor, que explica os riscos de se deixar levar por uma paixão tão desprovida de fundamento. Não obstante, nada parece demovê-la de seus propósitos, mesmo as ameaças, cada vez mais evidentes, de uma catástrofe, manifestada na forma de uma imensa e insólita nuvem negra que se sobrepõe a seus territórios. Ou seja, o suposto mal, de ordem sobrenatural, materializa-se por um fenômeno natural. Ao fim, o encontro entre os dois monarcas de fato acontece, porém, tal como profetizado pelo sábio conselheiro, Belkiss é logo acometida por uma profunda prostração de origem inexplicável, como se afligida por uma imensa decepção ou arrependimento, o que culmina em sua morte após vários anos acamada, assolada pelo que hoje seria diagnosticado anacronicamente como uma depressão grave.

A peça se constrói, portanto, a partir do paradigma pessimista schopenhaueriano, segundo o qual a espécie humana seria movida pela Vontade (com V maiúsculo), um impulso irrefreável de retornar a uma suposta pátria primeva e a uma unidade perdida, que antecederiam a vida corpórea. Isso, em linhas gerais, só seria possível através da própria morte, quando a parte material chegaria ao fim, libertando o espírito, que reencontraria a comunhão com o todo do qual se originou. Contudo, ao longo da vida, cada indivíduo seria atormentado por vontades (com v minúsculo) que o enganariam e o levariam a ter desejos de menor importância, que, uma vez satisfeitos, resultariam em uma profunda desilusão e decepção, seguidas de apatia e logo suplantadas por outras inúmeras vontades, pois cada uma delas, mesmo se realizada, não supriria a real e única verdadeira Vontade: isto é, a morte, como fica claro, por exemplo, na peça *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam. A solução, portanto, seria levar uma vida acética: ao não buscar prazeres, ter-se-ia ao menos o consolo da não frustração, enquanto se aguarda o tão esperado retorno ao Todo primordial:

Assim, toda alegria vivaz é também um erro, uma ilusão, já que nenhum desejo realizado pode nos satisfazer duradouramente e, ainda, porque toda posse e felicidade só podem ser concedidas pelo acaso, por tempo indeterminado, conseqüentemente podem ser retiradas na hora seguinte. Toda dor, por seu turno, baseia-se no desaparecimento de uma tal ilusão. Alegria e dor, portanto, nascem de um conhecimento falho. O sábio, no entanto, sempre permanece distante do júbilo ou da dor (Schopenhauer 2005: 144-145).

Em *Belkiss*, esse pensamento de base filosófica mostra-se facilmente reconhecido, uma vez que cada uma das ações da protagonista envolve vontades súbitas às quais se seguem desilusões e desinteresse, culminando em letargia e prostração. A princípio, isso poderia apenas parecer os caprichos de uma senhora de imensa riqueza e poder; todavia, visto à luz do contexto epocal, pesa a importância dos escritos de Schopenhauer, não apenas para o simbolismo como poética, como para Eugénio de Castro, em particular, que o cita como uma das epígrafes de seu volume *Interlúnio*. Nessa obra, publicada no mesmo ano que *Belkiss*, lê-se em tradução

francesa: *Aujourd'hui est mauvais, et chaque jour / Sera plus mauvais – jusqu'à ce que le pire arrive* («Hoje está ruim e a cada dia / Ficará ainda pior – até que o pior chegue») (Castro 1968), epígrafe que resume o pensamento do filósofo alemão e reflete o «estado d'alma» da recolha – para usar a expressão de Stéphane Mallarmé –, sentimento traduzido por Castro em suas obras e, em particular, em seus dois livros mais pessimistas, *Interlúnio* e *Belkiss*.

Logo, podemos interpretar os arroubos obsessivos da Rainha de Sabá como as «vontades» (em «v» minúsculo) descritas por Schopenhauer, apresentados em um padrão que se repete ao longo de toda a narrativa de forma crescente até o grande encontro com Salomão (que se apresenta quase como sua verdadeira «Vontade», embora esta se revele tão vã quanto as demais) e sua conseqüente derrocada. Isso se dá, a despeito dos conselhos de Zophesamin – o «sábio» que «sempre permanece distante do júbilo ou da dor», para recuperar os termos do filósofo alemão –, em prol da moderação, comedimento e apatia controlada.

Antes de *Belkiss* satisfazer seu derradeiro objetivo e encontrar seu fim, há uma cena em particular que interessa por ocupar lugar central na peça e desenvolver-se a partir do embate Natureza versus Cultura, trazendo o cenário de uma imensa floresta como a fonte de todos os perigos e males possíveis. Em um de seus impulsos obsessivos, *Belkiss* quer justamente ir até essa floresta, que não é um local qualquer; trata-se de uma selva amaldiçoada, conhecida por abrigar toda sorte de monstros, plantas venenosas e animais traiçoeiros, em torno da qual tragédias sem fim se sucederam, contrastando com a visão tradicionalmente utópica e atemporal, ainda que decadente e melancólica, das florestas simbolistas, em sua «expressão de um idealismo difuso», conforme formulação de Jean-Nicolas Illouz (2005: 11-12). Nesse sentido, tal como teorizado por Guy Michaud (1947: 404), pode-se dizer se tratar antes de uma floresta decadentista, uma vez que, para o crítico literário, a verdadeira representação florestal no simbolismo se recobriria de uma sinfonia épica wagneriana contrastante com a melancolia da paisagem outonal de Paul Verlaine. A esse respeito, ainda partindo do pensamento de Michaud, vale lembrar:

Na floresta puramente simbolista, não há o canto lamentoso do decadente violino verlainiano, mas «órgãos, orquestras, sinfonias». A «quiquilharia» emulada dos cenários de Wagner, com suas pedrarias e flores exóticas é em geral reluzente e esplendorosa. Já a cena decadente não se preocupa tanto com essa descrição em pormenor, buscando uma equivalência entre a dor do sujeito poético e a ruína ao redor (...). Não por menos, os decadentistas muitas vezes fugiram das florestas utópicas para retratar as cidades oitocentistas em todo seu crescimento acelerado, artificial, que a um só tempo encanta, impressiona, assusta e deprime, na esteira de Baudelaire, que parecia nutrir uma relação de amor e ódio pela Paris de seu tempo. Ou ainda, seguindo os passos de Poe, houve decadentistas cujo trabalho se preocupou em retratar cemitérios e outros espaços mal-assombrados, onde a morte se faz presente pelos vestígios da vida de outrora, provocando tormento e reflexão ao sujeito lírico (Matangrano 2019: 181).

No caso de *Belkiss*, as duas representações florestais parecem se sobrepôr: embora seja uma floresta majestosa e atemporal, como as de Wagner, recobre-se de mistério, assombração,

nostalgia e até horror, quase se aproximando de um cenário de romances góticos. Foi nesse lugar que o irmão da rainha morreu anos antes, símbolo e advertência fúnebres do que a aguarda caso insista em penetrar seus mistérios. Zophesamin, como é evidente, alerta-a do disparate dessa ideia fixa, discorrendo sobre todos os perigos possíveis. Mesmo assim, Belkiss permanece inabalável em seu intento, como se pode ver em pormenor na cena VI, nomeada «Para o mistério...». A trama desta se passa após Belkiss e sua corte terem se instalado no palácio de Sabá, abandonando o de Axum, considerado «muito triste», sensação que afinal não se altera com a troca de paisagem, já que de pronto a rubrica reforça – assim como vários outros momentos da história – o aspecto depressivo da monarca, cujo estado d’alma marcado pelo *spleen* acaba por contaminar qualquer lugar onde esteja, ou ao menos por guiar seu olhar e sua forma de interpretar as paisagens ao redor:

– No palácio real de Sabá, ao anoitecer. Belkiss está melancolicamente sentada a uma janela: em frente, o mar Vermelho, e, à esquerda, os jardins reais escurecidos pela sombra de uma grande e misteriosa floresta. Ao lado de Belkiss aparece, fantasmaticamente, o velho Zophesamin.

ZOPHESAMIN

Nunca os teus olhos me pareceram tão magoados, Belkiss...

BELKISS

Estou muito fatigada... Estive horas e horas a olhar para o mar e nada me fatiga tanto... Esqueço-me a pensar... o meu espírito anda... anda... anda... e, quando desperto, sinto-me sempre tão abatida, que acabo por cuidar que realmente fui onde o meu espírito foi...

ZOPHESAMIN

Nunca os teus olhos me pareceram tão magoados...

BELKISS

Ah! Que lindo que hoje estava o mar! E então, quando o sol poente o incendiou, parecia que vinham à supuração todo o oiro e todas as pedrarias dos naufrágios... Muito oiro e muitas pedrarias deve haver no fundo do mar!...

ZOPHESAMIN

Talvez estejam no fundo do mar todas as preciosidades colhidas por Nastosenen... Pobre frota!

BELKISS

Nunca mais voltará...

Um grande e frio silêncio.

ZOPHESAMIN

Aqui, a tua vida há-de correr mais alegre e macia... O palácio de Axum era muito triste...

BELKISS

Dentro daquele palácio sentia-me com duzentos anos...

ZOPHESAMIN

Aqui, tudo é mais alegre... há muito sol... Depois... terás constantemente diante dos olhos o espectáculo, sempre novo, do mar... Neste porto entram muitos navios... O cais está sempre cheio de gente, gente de todas as partes do mundo.

Apontando a floresta:

Só o que é triste em Sabá é aquela floresta...

BELKISS

Hei-de lá ir esta noite...

ZOPHESAMIN

Não faças tal, Belkiss... A floresta até de dia mete medo...

BELKISS

Hei-de lá ir esta noite... (Castro 2019: 59-61).

Vê-se nesse trecho um descompasso entre o que é dito e o que é mostrado: Belkiss encontra-se profundamente enfadada e entristecida no novo palácio, como fica claro pela forma como fala do mar: apesar de achá-lo lindo, o sol poente somente a faz pensar nos possíveis barcos naufragados escondidos sobre as ondas. O oceano torna-se assim metonímia – o todo pela parte – das naves perdidas e razão da tristeza da monarca. Outra vez, é o elemento natural o motivador de seu estado d'alma atormentado, em uma sobreposição que, neste caso, não é necessariamente uma faceta do mal, mas do infortúnio.

Zophesamin, tenta em seguida redirecionar a conversa, falando dos benefícios do local, de suas belezas naturais, por um instante citadas como algo positivo, incluindo o próprio mar que tanto desgosto provoca na pupila, assim como a claridade natural que, a princípio, só poderia lhe trazer alegria. O velho sábio, porém, não se abstém de chamar a atenção para a floresta percebível no horizonte, claro contraste escuro em meio ao dia iluminado, espécie de limiar entre civilização e barbárie, uma mácula no paraíso, onde as leis humanas e mesmo as leis da lógica se diluem em trevas caóticas, como se descobre na cena seguinte, intitulada «Per Umbram...», isto é, «Pelas Sombras», em latim, retomando um verso da Eneida, de Virgílio, e também o título da primeira obra de Castro, publicada em 1887 (cf. Rei in Castro 2016: 289). Em seu elogio a Sabá, portanto, Zophesamin não se contém em ressaltar o aspecto triste dessa vegetação contígua, o que subitamente aguça a curiosidade de Belkiss, instaurando em sua personalidade obsessiva uma nova «vontade». De súbito, a rainha decide que há de visitá-la e, como se isso não bastasse, pretende fazê-lo à noite, sem a proteção da luz solar, e sozinha. O



mestre logo se espanta e passa então a enumerar os perigos do local, como se lê no trecho abaixo:

#### ZOPHESAMIN

Não faças tal.. Há lá sítios onde o sol nunca entrou... E os lagos!... Não imaginas, Belkiss, como são aquelas águas... Fazem medo aquelas águas doentes... São esverdeadas, límpidas e não se lhes vê o fundo... Foi lá que morreu o teu irmão... Caiu a um lago e nunca mais apareceu... Tua mãe julgava vê-lo no fundo, preso nas raízes, mas ninguém mais o via... Teu pai mandou vir do Egipto três mergulhadores, e todos lá ficaram... Não vás à floresta, Belkiss, não vás à floresta... (Castro 2019: 61).

Tudo na floresta causa espanto e pavor: suas árvores são assombrosas, retorcidas, deformadas, carregadas de serpentes; seus lagos, de uma profundidade absurda, a despeito da claridade de suas águas gélidas; seus habitantes são todos hostis, venenosos, agressivos, maléficos; seus perigos, portanto, inúmeros. As advertências do idoso, contudo, não surtem efeito. Nem mesmo a menção à morte do irmão de Belkiss e de todos os que tentaram salvá-lo a demove de seu novo projeto. Sente-se atraída pela selva de um jeito sobrenatural, obcecado. Não há lógica aparente em tal vontade, que parece se contrapor a qualquer sentido de autopreservação; mais uma vez, parece não se tratar de nada além de um capricho. Tal absurdo, contudo, não se justificaria apenas por uma curiosidade banal ou de um desejo mórbido e catártico de quem procura expiar um luto, pois afinal ela não demonstra tristeza pela perda dos familiares. Há algo mais do isso que a impele, algo que a motiva, algo não-dito, mas percebido, pela forma irrefletida como repete seu intento de embrenhar-se na escuridão, o que parece reforçar o elemento fantástico, desenvolvido em uma progressão. Belkiss é, afinal, conduzida por forças superiores à sua própria razão, que ultrapassam a lógica do mundo visível, aqui sobreposto a esse espaço de Natureza.

Para piorar, decide ir sozinha, repetindo em mote – ou um mantra, ou um refrão, reiterado com algumas variantes e gradações, como «Hei-de lá ir esta noite... e hei-de ir sozinha...» – sua decisão, como se fosse uma missão a ser cumprida, um desafio autoimposto que coloca em risco tanto sua integridade física quanto sua sanidade. Maria de Jesus Cabral lê nessa obstinação uma busca pela novidade – em um contraste paradoxal tipicamente finissecular com a obsessão por um passado idealizado –, talvez para combater o tédio que assola a personagem aonde quer que vá – espelho do spleen baudelairiano retomado pelos autores do período –, independentemente das belezas e prazeres que Sabá tenha a lhe oferecer. Nas palavras da pesquisadora, «a atracção irrefreável quiçá irracional de Belkiss pelo “novo” remete para um universo insólito e alucinatório como fuga ao quotidiano, um *anywhere out of the world*, demandado já por Poe e Baudelaire» (Cabral 2015: 100).

Nesse sentido, o ponto de vista do fantástico se reforça para além dos três subgêneros todorovianos encontráveis na peça – o estranho, o fantástico de fato sustentado pela hesitação e, por fim, o maravilhoso, intercalados de modo progressivo –, pois nessa insistência reiterada da personagem prenunciam-se elementos de um absurdo *avant la lettre*, à maneira do que Franz Kafka viria a fazer duas décadas depois. Isto é, em muitos momentos, trata-se de um

absurdo revelado insólito não por um aspecto necessariamente mágico ou fantasioso, tampouco onírico – embora todos estes também estejam presentes –, mas por certa incoerência ou improbabilidade, que sugere mallarmeanamente mais do que mostra. É como se o texto deixasse claro que alguma coisa está acontecendo mesmo se leitores e personagens não compreendem sua dimensão – como em *O Processo* (1925), obra-prima do mestre tcheco, poder-se-ia acrescentar à guisa de comparação. Assim, conduzida por essa necessidade imbatível de visitar a floresta à noite, Belkiss insiste e reitera; nada a faz mudar de ideia, nem mesmo a menção a riscos ainda mais aterradores, como as diversas feras que lá se escondem, enumeradas por seu tutor, como se vê no trecho seguinte:

BELKISS

Hei-de lá ir esta noite... e hei-de ir sozinha...

ZOPHESAMIN

Sozinha?... E as feras?

BELKISS

Há feras na floresta?

ZOPHESAMIN

Muitas e das mais temíveis... pelo que ouvi, crescem lá umas árvores carregadas de serpentes, as víboras são aos milhares, e dizem que, pelas sombras, andam ranchos de catoblepas, que matam com o olhar, e de mantichoras, animais medonhos e ferozes, que têm três fios de dentes, rosto de homem, olhos glaucos, corpo de leão e cauda aguçada como a dos escorpiões...

BELKISS

Embora... Hei-de lá ir e hei-de ir sozinha... (Castro 2019: 61-62).

Neste momento da peça, fica ainda mais clara a conexão estabelecida entre perigo (e conseqüente mal) e fauna e flora (metonímia para a própria ideia de Natureza), em uma espécie de causalidade dedutível típica do pensamento exotista dos Oitocentos: onde há criaturas selvagens e vegetações desconhecidas encontram-se perigos maléficos que depassam a nossa compreensão. As bestas da floresta são de duas naturezas: há animais existentes – como as serpentes, cuja simbologia sugere, desde a Gênese bíblica, uma vinculação tanto ao mal quanto ao sobrenatural<sup>6</sup> –, coabitando com seres fantásticos, oriundos do imaginário medieval e orientalizante, como as mantícoras, descritas como híbridos horrendos e monstruosos, e catóblepas (conforme grafia atual), criaturas «lendárias, semelhantes a búfalos, com as cabeças muito grandes e pesadas», cujos olhos matam instantaneamente quem as encara,

---

<sup>6</sup> As serpentes são também uma das imagens animalistas de predileção dos autores simbolistas e decadentes, dentre os quais Eugénio de Castro, no que concerne à representação do feminino. A esse respeito, ver Matangrano, 2021.

conforme definido por Cabral e Matangrano (in Castro 2019: 62, n. 69). É curioso ainda notar a interrelação entre criaturas animais e vegetais na imagem quimérica das «árvores carregadas de serpentes», como se a própria floresta fosse um amálgama difuso de criaturas quase indissociáveis.

Apesar disso, ao contrário do esperado pelo tutor, a presença de todos esses males parece estimular a rainha ainda mais. A estranha e inesperada verdade, por fim, revela-se: Belkiss, em sua ânsia por sentir algo, uma emoção, uma novidade, deseja ir à floresta por se sentir atraída pelo «terror» e pelo «mistério». O único perigo que a faz recear é sucumbir ao tédio, caso permaneça mais tempo no palácio, ao qual não sente pertencer. Ao tédio, soma-se a rotina, que os perigos da floresta poderão perturbar. Em seus próprios termos, sente necessidade do novo e do bizarro, para despertar:

ZOPHESAMIN

Não deves lá ir... mas enfim... se lá fores... não vá sozinha...

BELKISS

Quero ir sozinha...

ZOPHESAMIN

Mas... diga-me... como te veio essa ideia? Que força te impele para a floresta donde todos fogem?

BELKISS

O terror... o mistério... Aqui, em Axum e em Adulis, nestes palácios todos de pedra, enfado-me como um marinheiro que deixasse o mar e se fizesse tecelão... Correm-me os dias sempre monótonos, sempre sem surpresas, sempre iguais... Sou como um preso a ver sempre a mesma paisagem. Tenho os mesmos pensamentos às mesmas horas... Aquele obelisco é o relógio da minha alma... Pela sua sombra, sei quando se aproximam as grandes melancolias... Tudo o que me rodeia é baço, mudo, sem significação: aconteceu-lhe o que acontece aos anéis, que perdem o valor com o uso, e às palavras que, por muito repetidas, ficam transformadas em esqueletos de ideias... Não posso mais, Zophesamin... Estou cercada de coisas mortas e tão mortas que chego a duvidar se realmente vivo... Estou com sede de coisas misteriosas, de coisas novas e estranhas, que me despertem, que me agitem, que me sacudam... Quero ir à floresta... e quero ir sozinha... (Castro 2019: 62-63).

Vale aqui lembrar que nesse momento da peça Belkiss porta um amuleto fabricado por uma feiticeira, informação fornecida logo adiante, o que a impede de sentir a pulsão maior de ir ao encontro de Salomão e, nesse sentido, sente necessidade de suprir outras vontades. O velho sábio em seu intento por demovê-la daquilo que julgou um perigo imenso, no entanto, inadvertidamente a impele à floresta. Sem o desejo por Salomão para ocupar seus

pensamentos, Belkiss sente-se vazia, enfadada, apática. Precisa sentir algo e apenas a floresta parece interessante e perigosa o suficiente para lhe causar sensações.

Castro eleva aqui sua heroína ao mesmo patamar de outras figuras do decadentismo e do simbolismo, como o Des Esseintes, já mencionado, e Durtal, ambos personagens de J.-K. Huysmans, que caçam experiências e sensações, ou mesmo os sujeitos poéticos de diversos poemas de Baudelaire, imersos em seus paraísos artificiais. Nesse contexto de tédio e *spleen*, a ânsia por novidade sempre se sobrepõe ao risco. Nada seria mais perigoso do que se deixar tomar pela melancólica abulia, pela perda completa de interesse por tudo ao redor. A morte possível ante experiências extremas, por conseguinte, é um preço pequeno a se pagar pelas sensações, como discorre Maria de Jesus Cabral, ao comentar sobre o que a floresta representa em *Belkiss*, retomando outros dos males que lhe são associados por Zophesamin:

Em *Belkiss*, a fatalidade aparece inerente à existência, e o conflito é o que a divide no interior dela mesma. O seu dissídio entre dois mundos – o real e o ideal – também sugere duas forças antagônicas, um consciente e um inconsciente. A imagem da floresta ganha neste contexto uma forte conotação simbólica de espaço desconhecido e misterioso que simultaneamente atrai e aterroriza. É para lá, de fato, que a rainha é atraída, apesar das advertências de Zophesamin, seu preceptor. Não compreendendo tal atitude, este pergunta-lhe: «Que força te impele para aquela floresta donde todos fogem?», ao que Belkiss responde, de forma tão simples quanto desarmante: «o terror... o mistério» (p. 63). Cria-se assim um ambiente delirante, alucinatório, como nesta floresta qual emaranhado selvagem de flora e fauna de coloração fantástica [...]. A floresta aparece ainda associada às mais cruéis barbáries, como a incineração de corpos de crianças («ao pé daquele bosque de Acácias, queimaram vinte crianças» (p. 47), tornando-se símbolo de morte e de uma natureza desnorteadora e perversa, que atrai o ser humano como um ímã para cruelmente o aniquilar (Cabral 2019: 155-156).

Tamanha é a insistência de Belkiss que ao fim Zophesamin consente, derrotado diante da compreensão de que, se a pupila cedeu em relação a seu desejo por Salomão, agora resta permitir que visite a floresta. Todavia, essa concessão se faz de modo condicionado. Se para conter os amores pelo rei de Israel precisou de um feitiço, também para entrar na floresta Belkiss terá de se valer deste tipo de recurso: no caso, um ramo mágico que amansa as feras.

ZOPHESAMIN

Não deves ir sozinha, Belkiss...

BELKISS

Lastimosa:

Não fazes senão contrariar os meus desejos... É assim que pagas a minha obediência... Por tua causa deixei de amar Salomão...

ZOPHESAMIN

Creio bem que te enganas...

BELKISS

Não me engano, não... Depois do que me disseste de Salomão, quis seguir os teus conselhos... Pedi a uma feiticeira que me livrasse daquele amor, comprei-lhe este saquinho de pele de carneiro, que tem dentro uma rubeta morta, pu-lo ao peito, e desde então, Zophesamin, o meu coração é mais frio e silencioso que os túmulos reais... Esfreguei-me com as folhas de cniza, que me deste, e fiquei viúva de desejos... viúva e virgem, gelada e resignada... (...) Vou à floresta... Não me digas que não, Zophesamin, nem mandes que me sigam...

ZOPHESAMIN

Tirando do saquitel, que traz à cinta, um ramo seco:

Faça-se a tua vontade... Mas, ao menos, leva este ramo de terionarca... A terionarca, basta agité-la no ar, adormece todas as feras... (Castro 2019: 63-65).

É curioso, ao se pensar a respeito desses amuletos e sortilégios, que o mal também se combate com elementos naturais: para enfrentar os amores usa-se um animal morto envolto em pele e folhas de uma planta; para proteger-se de outros bichos, novamente usa-se um vegetal, cujas propriedades mágicas povoam o imaginário ocidental desde Plínio, o velho.<sup>7</sup> Em outros termos, pela simbologia da peça, poder-se-ia concluir que o mal com o mal se vence. A despeito disso, tais precauções mostram-se vãs: uma vez na floresta, Belkiss perde o amuleto que contém seus amores e sua primeira vontade, a de encontrar Salomão, retorna ainda mais potente.

O fantástico, portanto, vai se construindo aos poucos, em meio a um jogo de sugestões, sempre se fundamentando nos elementos de fauna e flora, em um crescendo que elimina progressivamente a margem da dúvida, embora nunca em sua totalidade. Se em um primeiro momento pode-se entender os amuletos como superstição e não de fato como manifestações mágicas, e quando por fim Belkiss adentra a floresta, a atmosfera onírica, em que se misturam

---

<sup>7</sup> A respeito disso, o pesquisador italiano Mateo Rei, comenta: «Um bom exemplo das relações intertextuais (Genette 1982, 7) com a obra de Plínio é representado pela alusão feita, nos quadros VI e VII do poema, a várias plantas dotadas de propriedades extraordinárias, cujos nome e virtudes são na sua maioria procedentes da História Natural. Nestas passagens assiste-se assim, em primeiro lugar, às tentativas feitas pela rainha para apaziguar a própria paixão em relação a Salomão, esfregando o corpo com folhas de “cniza” (que ajudariam a preservar a castidade); num segundo momento à sua incursão numa floresta obscura e ameaçadora, levando consigo um ramo de terionarca (que entorpeceria as feras); depois à aparição de um homem que, envenenado pela ofiúsa, se julga perseguido “por milhões de enormes serpentes” (Castro 2016, 138); por fim, à queda de Belkiss numa moita de anacâmperos, planta que, tendo a virtude de avivar paixões amorosas, acaba por despertar o amor da rainha pelo rei de Israel. Por outro lado, é preciso dizer que, neste contexto, a relação indubitavelmente privilegiada com a obra de Plínio pode, na realidade, ser substituída ou associada à referência a obras mais próximas à de Castro do ponto de vista cronológico. Deste modo, deve notar-se que o anacâmperos também é mencionado no *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* de Jacques Plowert (pseudónimo de Paul Adam, também ele correspondente de Castro), enquanto o hábito de esfregar o corpo com folhas de “cnyza” era atribuído por Flaubert ao Apolónio de Tiana da *Tentation*» (Rei, 2017, pp. 110-111).

também sugestões de sonho e de loucura, corrobora a hesitação ante ao insólito, por outro lado, a nuvem negra que se posiciona sobre seu território uma vez que decide se encontrar com Salomão, e lá permanece por anos até sua morte, torna-se um indício mais claro da presença do fantástico.

A isso se soma, em alguns momentos, certa atmosfera de horror sobrenatural, na medida em que toda a cena passada na floresta no quadro «Per Umbram...» se constrói de forma assombrosa e catártica, encenando os elementos típicos de uma obra que visa a provocar o medo ou a construir uma ambientação gótica (traços que ultrapassam os objetivos do presente trabalho e merecem um estudo à parte, ainda a ser realizado). A respeito disso, Cabral comenta, evidencia não apenas os horrores da floresta e a presença fantasmal da mãe de Belkiss, em um trecho que evoca o encontro de Hamlet com seu pai na peça de Shakespeare – um reforço na construção do fantástico, que aqui não será analisado por não se relacionar diretamente à ideia de Natureza –, mas também relaciona essa atmosfera ao caráter sugestivo teorizado por Mallarmé:

A floresta aparece ainda associada às mais cruéis barbáries, como a incineração de corpos de crianças («ao pé daquele bosque de Acácias / queimaram vinte crianças»; 47), tornando-se símbolo de morte e de uma natureza perversa, que atrai o ser humano como um ímã para cruelmente o aniquilar. É desse cenário alucinatório que um pouco mais à frente sai, à desfilada, uma personagem, a «Doida», que, julgando-se perseguida por um grupo de «reis furiosos», «como se viesse perseguida por uma alcateia de lobos (...) toda nua, cheia de sangue (...) se lança, perdida de medo aos pés de Belkiss» (70), e acaba por desaparecer deixando Belkiss presa pelos cabelos e encontrada na madrugada seguinte num sono profundo. Percebe-se, um pouco mais à frente, numa cena de especial suspense dramático, que a narração procedera, afinal, do sonho da personagem: «Ah, como és mau, Zophesamin! Para que me acordaste? Estava a sonhar... e o meu sonho era tão lindo!...» (77), justificando uma aproximação do tecido dramático de Belkiss com a concepção de teatro mental (e por essa mesma razão, irrepresentável) de Mallarmé, aberto a virtuais encenações de leitura por parte do leitor (Cabral, 2012). A prevalência da interioridade, do sonho, o primado conferido à intuição e ao mistério criam afinidades com a concepção mallarmeana de teatro como efeito e não como «ilusão», desvinculado do referente e assente na analogia (Cabral, 2021, p. 90).

Fica claro nos trechos evocados por Cabral o papel do sonho e da loucura na percepção de Belkiss, elementos mencionados por Todorov como típicos da narrativa fantástica, na medida em que sugerem uma suspensão da realidade propícia a uma hesitação ante o sobrenatural. O mal, mais uma vez, encarna-se em uma figura animal não-humana frequente: os lobos, que, tal como as serpentes, tradicionalmente representam o perigo do mundo não civilizado, a barbárie e a selvageria natural em oposição à civilização humana. Os lobos, porém, tal como as cobras que perseguem o Envenenado, uma personagem que cruza o caminho de Belkiss assim que ela adentra a mata, não são reais, trata-se antes de uma metáfora materializada dos anseios da Doida, intensificando a hesitação e provocando medo. Sem ver lobos ou serpentes,

Belkiss sente-se sufocar, como se esmagada pelo peso da floresta, cuja densidade se traduz numa metáfora aquática:

Não vejo nada... Parece-me que estou no fundo do mar e que oiço, lá em cima, o marulho das ondas: é o vento nos ramos altos... Parece-me ouvir uma voz a distância... Não vejo nada, já não vejo o palácio... Parece-me que estou ao pé de um lago: sinto o cair das folhas na água... (Castro 2019: 68).

Essa leitura reforça o que já se viu a respeito do oceano como imagem de perdição, causa de tormentos e tristeza, cuja beleza se desfaz em memórias do que se perdeu. Aqui, ecoa-se várias passagens aquáticas: o mar onde supostamente sua frota naufragou (o que depois descobrimos não ser verdade), assim como a do lago onde o irmão da rainha se afogou. A água, em *Belkiss*, é fonte de morte, elemento desagregador, como típico no imaginário simbolista que elege como uma de suas musas a Ofélia hamletiana afogada. Logo, a água torna-se símbolo da força que oprime a monarca, assim como o era de tudo aquilo que a impulsionava enquanto vontade. Belkiss encontra-se entre impulsos contraditórios, entre consciente e inconsciente, como assinalou Cabral no trecho antes citado, entre o verdadeiro medo do desconhecido e a fascinação pela novidade, que se traduzem nessas metáforas naturais, como a pesquisadora também demonstra em outro de seus estudos sobre a peça castriana:

A pressão do invisível que ganha nas últimas cenas um peso e uma densidade especiais vai traduzir-se por diversos sinais concretizados quer nos elementos (premonitórios) da natureza: a nuvem – que sombreia o palácio como um vulto ao longo da peça e cuja presença se torna obsidiante a partir do capítulo (...), os lírios aparecem decapitados; quer o crescendo dos ruídos misteriosos, quer nos presságios mórbidos postos na boca de Zophesamin, até ao aparecimento do fantasma da rainha Isimkhib, mãe de Belkiss – no final do capítulo X, uma cena de tonalidade shakespeariana. Todos convergem para a derradeira imagem das açucenas ensanguentadas, alegoria de como no universo dramático de Eugénio de Castro, e à semelhança do teatro simbolista de Maeterlinck, o amor fatalmente se cruza com a dor e morte. Na derradeira cena, a ausência física das personagens Belkiss e David, seu filho de nove anos, apenas substituídos pela voz, é um dos traços que mais contraria qualquer representação mimética (Cabral 2010: 91-92).

Para finalizar essa análise da relação entre Natureza e sobrenatural em *Belkiss*, importa falar justamente dessa cena de clímax, pouco antes da morte da heroína. Trata-se de seu encontro carnal tão desejado com o Rei Salomão. Nessa passagem derradeira, uma trilha de açucenas, flores brancas também chamada de lírios, guia a protagonista até o quarto de seu amado. A escolha simbólica é profundamente ambígua: as açucenas são as flores da Virgem Maria na liturgia católica, marca de sua castidade e pureza. Logo, imagem curiosa para servir de indicação para o encontro amoroso. Contudo, o lirismo da imagem transforma-se numa cena quase de horror, quando após consumir sua mais avassaladora vontade Belkiss sai «desgrenhada», «pálida» e com «os olhos cheios de lágrimas» dos aposentos do rei, e «com olhos de terror» exclama: «Oh! Oh! As açucenas estão cheias de sangue!» (Castro 2019: 138).

A simbologia não poderia ser mais evidente: a pureza das flores foi perdida, assim como a da rainha virgem. O sangue que surge magicamente revela a mudança de estado de Belkiss, cuja vontade cede lugar ao desespero. O estado de alma da rainha, tal como em outros momentos da peça, reflete nos elementos naturais, como nas borboletas que cobriam o corpo de Amraphel, a própria floresta ou a nuvem negra que cobre seu reino de trevas. Belkiss está, portanto, ligada de forma fantástica a todos esses elementos e, justamente por isso, sua morte reestabelece a ordem: após seu último suspiro, a nuvem se desfaz progressivamente, o perigo vai embora, como se todo o mal que a assolasse, e a seu povo por consequência, fosse resultado unicamente de suas vontades, instigadas e alimentadas por sua ligação sobrenatural com a Natureza.

### **3. RELER O SÉCULO XIX SOB UM OLHAR ECOCRÍTICO E FANTÁSTICO**

Nesse percurso por algumas cenas da peça de Eugénio de Castro, viu-se como a Natureza aparece como elemento *déclancheur* do sobrenatural e como este – e aquela por associação – são interpretados de forma negativa, ao mesmo tempo em que se sobrepõem aos impulsos da personagem feminina, também relacionados, indiretamente, com a própria ideia de Natureza e de bruxaria. *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* é um retrato de seu tempo, mesmo se situando num passado longínquo e semi-mítico: mostra os anseios e preconceitos de uma época, o imaginário finissecular, os estereótipos que o caracterizam. É fruto de muitas mudanças socioeconômicas e culturais, como apontado no início, mas, ao mesmo tempo, revela-se bastante pertinente na atualidade quando cada vez mais tenta-se entender a relação da espécie humana com o ambiente em que se insere e com os demais viventes não-humanos, com quem coabita. Numa busca eterna por entender o transcendente e a si mesma em seu contraste com o outro, Belkiss é tão atual quanto qualquer heroína contemporânea. Afinal, guardadas as proporções, sua busca pelo novo e seu medo do desconhecido não se desatualizaram.

Nesse sentido, é pertinente reforçar como reler obras clássicas sob o prisma das preocupações, gostos e ideologias do século XXI possibilita reestabelecer a percepção de uma época em relação à natureza e a elementos em particular, no caso, a floresta, ao mesmo tempo que permite refletir sobre a contemporaneidade, no que se manteve e no que se transformou, proporcionando uma conexão com o passado. Permite perceber como essa cisão artificial entre Natureza e Cultura alimentou um preconceito especista ainda presente na maioria dos casos, ainda que cada vez mais contestado, em relação aos demais viventes, sejam animais não-humanos, sejam vegetais, preconceito cujos amargos frutos colhemos hoje.

Não obstante essa ressalva guiada pelo olhar ecocrítico, esse tipo de abordagem, porém, não pretende condenar Eugénio de Castro ou qualquer outro poeta ou artista de outrora, a perspectiva ecocrítica busca, ao contrário, revelar como as preocupações com meio-ambiente,



natureza, animais não-humanos e plantas sempre permearam as discussões filosóficas e as construções poéticas, mesmo se por vezes em eixos opostos aos atuais. Em última instância, essa aproximação revela a pertinência e atualidade dessas obras, uma vez que levanta questões que sempre inspiraram, preocuparam e atiçaram a curiosidade dos povos, fomentando um imaginário eivado de estereótipos cujos ecos ainda hoje se fazem sentir e cujos preconceitos – uma vez conhecidos – podem ser desconstruídos.

Do mesmo modo, reler uma obra raramente interpretada à luz dos estudos do fantástico demonstra a pungência e relevância dessa abordagem como parte de uma reflexão ontológica, espiritual e metafísica, por vezes deixada de lado por certo preconceito materialista, que desconsidera as literaturas imaginativas, vistas como algo menor ou menos digno de interesse. O fantástico, relegado por tanto tempo à mera função de entretenimento (não que entreter seja pouca coisa, tampouco algo negativo), em sua essência se apresenta como proposta de leitura da realidade, em suas possibilidades especulativas, em suas potencialidades alegóricas, manifestação de algumas das mais antigas preocupações humanas, como a relação com o transcendente e com as forças da Natureza tão presentes nessa peça.

O fantástico é uma manifestação figurativa dos anseios humanos, de seus medos e curiosidades, e sobretudo, do imaginário, bem como dos limites do possível, ocupando-se de tudo aquilo que escapava da abrangência das ciências e da representação literal e mimética, tornando-o material literário, como o faz Eugénio de Castro ao dar vida à teoria de Schopenhauer, através da história sobrenatural da Rainha de Sabá e de sua tentativa de enfrentar – literal e metaforicamente – a Natureza. Logo, mostrar que o fantástico foi elemento estruturante de uma obra clássica, estruturante para a representação de teorias como as vontades schopenhauerianas e a sugestão de Mallarmé, evidencia a importância e atualidade desse gênero tradicional, tornado um dos modos narrativos de predileção das produções culturais do século XXI, época na qual, felizmente, tem sido reconhecido, reabilitado e, finalmente, estudado com o respeito e interesse merecido.

Por fim, vale acrescentar que essas abordagens – tanto a feita pelo viés fantástico quanto a que privilegia a ecocrítica – possibilitam «vida nova» a este e outros textos «esquecidos» por grande parte da crítica por proporcionar vínculos e identificação com possíveis novos públicos e potencialmente despertar o interesse de novos leitores e leitoras. Apresentar uma obra como *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* a partir desses olhares demonstra sua pertinência e consonância com a contemporaneidade, ao mesmo tempo em que responde à velha questão posta por Italo Calvino e tantos outros e que ainda atormenta tantos jovens leitores quando se veem diante de textos antigos, pois nem sempre é claro para todos o porquê, afinal, é importante ler os clássicos. A resposta, por mais evidente que seja para outros, precisa ser sempre defendida e contextualizada: uma conexão com o novo leitor faz-se necessária. Os estudos do fantástico e a preocupação ecocrítica parecem favorecê-la em consonância com os paradigmas contemporâneos. Tanto a Natureza quanto o sobrenatural continuam a fascinar e a assustar, a siderar e a assombrar a sociedade atual, o que Eugénio de Castro soube muito bem sugerir, mais do que nomear, com a história de *Belkiss*, mais de um século atrás.

## REFERÊNCIAS

Baudelaire, Charles (1996). *Sobre a Modernidade*. Tradução de Teixeira Coelho. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra.

Baudelaire, Charles (2006). *As Flores do Mal*. Edição Bilingue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Cabral, Maria de Jesus. (2010). «Uma grande sombra que se sente e se não vê»: *Belkiss* nos trilhos da literatura dramática simbolista. *Máthesis*, 19: 77-95. <https://journals.ucp.pt/index.php/mathesis/article/view/5182>. Acesso em Janeiro de 2023.

Cabral, Maria de Jesus (2015). «Lua farol dos cismadores...» – Reler *Interlúcio* de Eugénio de Castro. *Colóquio-Letras*, 188: 96-105. <https://goo.gl/tfw2g3>. Acesso em Janeiro de 2023.

Cabral, Maria de Jesus. (2019). *Belkiss*, tragédia finissecular. In Eugénio de Castro, *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*. Estabelecimento de Texto, Notas e Estudos de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano. Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho, pp. 149-161.

Cabral, Maria de Jesus (2021). A Maneira Trágica de Eugénio de Castro: A Persona/gem Feminina entre *Belkiss* e *Oaristos*. *RICOGNIZIONI. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne*, 8 (15): 87-98. <https://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/article/view/5815>. Acesso em Janeiro de 2023.

Castro, Eugénio de (1968). *Obras Poéticas. Vol 2 – Belkiss, Interlúcio, Tirésias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Jr.

Castro, Eugénio de (2016). *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*. Edição Crítica, Tradução e Notas de Matteo Rei. Turim: Edizione dell'Orso.

Castro, Eugénio de (2019). *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*. Estabelecimento de Texto, Notas e Estudos de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano. Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho.

Ceserani, Remo (2006). *O Fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR.

Corbin, Alain (2014). *La douceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion.

Guimarães, Paula (2007). «Am I not a fly like thee? / Or art not thou a man like me?»: os diálogos homem-animal na poesia inglesa do período romântico. In Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado, Isabel Cristina Mateus e Sérgio Guimarães Sousa (Orgs.). *Figuras do Animal – Literatura Cinema Banda Desenhada*. Famalicão: Húmus, pp. 356-279.

Harrison, Robert (1992). *Forêts: essai sur l'imaginaire occidental*. Traduzido do inglês por Florence Naugrette. Paris: Flammarion.

Illouz, Jean-Nicolas (2004). *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française.

Mancuso, Stefano (2019). *Revolução das Plantas: Um Novo Modelo para o Futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu.

Marques, Ricardo (2012). Ecocrítica. In Carlos Ceia (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. <https://edtl.fcs.unl.pt>. Acesso em Janeiro de 2023.

Matangrano, Bruno Anselmi (2016). Telégrafo e Fonógrafo: Metáforas Modernas da Fragmentação em António Nobre e Camilo Pessanha. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 26 (3): 273–291. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18711>. Acesso em Janeiro de 2023.

Matangrano, Bruno Anselmi (2019). *Águias, Cisnes e Vermes: O Imaginário Animal na Literatura Simbolista e Decadentista*. São Paulo: Universidade de São Paulo [Tese de Doutorado].

Matangrano, Bruno Anselmi (2021). A Feminilidade da Serpente: Subversão, Simbologia e Sugestão no Contexto Finissecular. *RICOGNIZIONI. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne*, 15 (8): 63-86. <https://doi.org/10.13135/2384-8987/5801>. Acesso em Janeiro de 2023.

Michaud, Guy (1947). *Message poétique du Symbolisme*. 2 vols. Paris: Nizet.

Rei, Matteo (2017). *Belkiss: Eugénio de Castro e o Fascínio do Oriente antigo*. In Catarina Nunes de Almeida e Marta Pacheco Pinto (Orgs.). *O Oriente em Tradução: Línguas, Literaturas e Culturas Asiáticas no Espaço Luso*. V. N. Famalicão: Húmus, pp. 103-115.

Schopenhauer, Arthur (2005). *O Mundo Como Vontade e Como Representação*. Tomo I. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP.

Todorov, Tzvetan (2008). *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.

## CAPÍTULO 4

# FLORES AZIAGAS: O GOSTO DECADENTE DE EUGÉNIO DE CASTRO EM CLAVE HISPÂNICA

MIGUEL FILIPE MOCHILA  
UNIVERSIDADE DE PORTO RICO

### 1. RELER EUGÉNIO DE CASTRO EM CLAVE HISPÂNICA

É curioso que Eugénio de Castro tenha sido de certo modo emparedado, na história da literatura portuguesa, entre dois tópicos, apreendidos negativamente pela nossa crítica, a saber: o seu «gosto decadente» e «um estilo sobrecarregado de complicações decorativas», para usarmos palavras de um dos mais influentes historiadores portugueses, Óscar Lopes (1987: 92), que em larga medida têm servido à secundarização do autor de *Oaristos*. É curioso, dizia, sobretudo se confrontarmos o modo como esse seu estilo e esse seu gosto, o «sombrio herbário de flores aziagas» (Castro 1928, II: 9) a que o próprio se referia a propósito de *Interlúdio* (1894), foram acolhidos no seio das literaturas hispânicas, onde o português adquiriu uma preponderância verdadeiramente central (cf. Mochila 2022). Com efeito, justamente onde Óscar Lopes censurava a «concentração dos meios expressivos no sentido de, antes de mais nada, produzirem um dado prazer estético» (Lopes 1987: 97), os seus interlocutores hispânicos descobriam afinal as raízes fundadoras do seu próprio afã disruptivo, no marco do modernismo internacional, a colheita exemplar da busca do novo por meio de uma arte laboriosamente vigiada como resposta e reduto em meio da modernidade industrial sob suspeita.

Assim, César González-Ruano (22 de Agosto de 1944: 135), que a Eugénio de Castro dedicou um dos capítulos do seu livro de reportagens *Un español en Portugal* (1928), referia-se-lhe como «el gran innovador, el modernista portugués de *Oaristos*» [o grande inovador, o modernista português de *Oaristos*]<sup>1</sup>, ao passo que Andrés González-Blanco (1928: 28), um dos seus mais profícuos e profundos críticos, afirmava que foi ele «le premier moderniste du Portugal et de la Péninsule» [o primeiro modernista de Portugal e da Península], e mais ainda, o primeiro «à promulguer cette loi nouvelle» «même en Amérique Latine» [a promulgar essa lei nova (...) mesmo na América Latina] (idem: 24). Se Juan Más y Pi (s.d. [1909]: 153), em *Letras de América, Ideas de Europa*, destacava as «fórmulas y procedimientos revolucionarios» [fórmulas e

---

<sup>1</sup> Salvo indicação em contrário, todas as traduções são minhas.

procedimentos revolucionários] do autor, Miguel Pelayo (5 de Outubro de 1916: 10), no artigo que em *España* dedica ao português, sobre o qual proferiria uma conferência no Círculo de Bellas Artes de Murcia em 1922, garantia que «es Eugenio de Castro el renovador (...) de la forma poética en Portugal» [é Eugénio de Castro o renovador (...) da forma poética em Portugal].

Em semelhante direcção apontam as palavras que Ramiro de Maeztu proferiu no banquete que nesse mesmo ano homenageou, no Hotel Palace de Madrid, o autor de *Horas* (1891) e que reuniu parte substancial da mais prestigiada intelectualidade espanhola do momento, sublinhando a «importancia renovadora de Eugenio de Castro en la lírica peninsular» [a importância renovadora de Eugénio de Castro na lírica peninsular] (Anón. 16 de Março de 1922: 3). Na mesma linha, enquanto Juan González Olmedilla (1922: XXVIII), um dos seus mais activos tradutores, destacando-se em particular as suas versões de *El rey Galaor* (1913) e do primeiro volume das suas *Obras* em castelhano (*Oaristos e Horas*; 1922), salientava a sua «enorme influencia renovadora (...) en la forma y en la esencia de nuestra estética» [enorme influência renovadora (...) na forma e na essência da nossa estética], Leopoldo Lugones (1897: XVIII-XIX), na introdução à edição portenha de *Belkiss*, na pioneira tradução de Luis Berisso, afirmaria que o mencionado poema «está todo entero dentro de las tendencias que van hoy a la regeneración del Arte» [está todo inteiro dentro das tendências que se dirigem hoje à regeneração da Arte].

Ángel Guerra (Fevereiro de 1904: 136), por sua vez, destacava, na importante revista modernista espanhola *Helios*, a atitude polémica de Castro – «Qué escándalo! Esta literatura moderna es indecente» [Que escândalo! Esta literatura é indecente] –, atitude essa que levaria um dos mais influentes críticos do modernismo espanhol, Enrique Díez-Canedo (9 de Março de 1922: 8), a sublinhar em *El Sol*, num dos vários textos que dedicou ao português, que «Eugenio de Castro hubo de sostener en su patria las lides que esperan a todo inovador en literatura» [Eugénio de Castro teve de travar na sua pátria as batalhas que esperam todo o inovador em literatura] –, comparando-o, em termos de relevância histórica, a Rubén Darío, mestre transcontinental tão atento ao autor de *Belkiss* (1894), ao qual dedicou um dos capítulos do seu tutelar *Los raros* (1897) e que sobre o mencionado título castriano produziu uma entusiasmada crítica, publicada na Argentina por *La Ilustración Sud-Americana*, em Março de 1898.

Sensível a uma tal relevância, ancorada precisamente na inovação formal e numa «naturaleza aristocrática» [natureza aristocrática] como reduto contra a modernidade industrial, Carmen de Burgos (1921: 43), em páginas de *Cosmópolis*, revista dirigida por Enrique Gómez Carrillo, um dos berços das vanguardas literárias hispânicas, onde o português marcou assinalável presença, afirmava:

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 (...), con escándalo de las gentes de su tiempo, se afilia al Simbolismo, rompe la tradición de humanistas de sus mayores, se lanza denodado contra el círculo de nacionalismo, (...) 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 (...).<sup>2</sup>

Uma tal profusão de citações serve-me para assinalar o modo como, mudando de paisagem, enxertadas as «flores aziagas» de Eugénio de Castro no mais vasto tronco das literaturas ibéricas e ibero-americanas, mais clara se faz a sua pregnância crítica, exemplar como é da situação das artes, e da literatura em particular, no contexto da irrupção e desenvolvimento da modernidade. Com efeito, são justamente os tópicos que, na leitura de Óscar Lopes, parcialmente desqualificam a obra do poeta português que sob estouta óptica ditam, como se constata, a sua grandeza em castelhano.

Assim, Eugénio de Castro surge, à luz da sua leitura hispânica, como elo fundamental na tradição da ruptura ou do novo, para usarmos a célebre formulação de Octavio Paz (1990: 23), conforme o próprio polemicamente anunciava no seu famoso prefácio a *Oaristos* (Castro 1927, I: 19-25), insurgindo-se 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», contrapondo aos «coçados e esmaiados lugares-comuns» da poesia coeva, à «pobreza franciscana» no tocante a rimas e à «não menos franciscana pobreza» no domínio do vocabulário, «a liberdade do Ritmo», as «rimas raras, rutilantes», um vocabulário «escolhido e variado», os célebres «raros vocábulos» que «darão certamente lugar aos comentários cáusticos da crítica».

Combatendo desse modo «todas as modalidades do banal», conforme palavras de Paula Morão (2011: 297), empenhado num «continuado e esclarecido esforço de revitalização temático-formal», segundo José Carlos Seabra Pereira e Maria de Jesus Cabral (2012: 265), não surpreende por isso que fosse o autor recebido como um dos *raros* por Darío, personificando o mesmo apreço pela originalidade que norteava o horizonte cultural das literaturas hispânicas, numa época em que Juan Valera (1958: 290) destacava no nicaraguense, justamente, o seu «gran fondo de originalidad muy extraña» [grande fundo de originalidade muito estranha], ou em que Manuel Machado (1913: 32) definia o modernismo como «revolución literaria de carácter principalmente formal» [revolução literária de carácter principalmente formal], levada a cabo por «espíritus anárquicos, individuales, personalísimos» [espíritos anárquicos, individuais, pessoalíssimos], os quais pretendiam romper com «las viejas disciplinas, los dogmatismos estéticos que venían rigiendo las manidas escuelas literarias» [as velhas disciplinas, os dogmatismos estéticos que regiam as gastas escolas literárias]. Na mesma linha, em introdução à fundacional antologia modernista *La corte de los Poetas*, Emilio Carrere (1906: 7) afirmava a intenção de «escandalizar a los orondos vientres y a las solemnes calvas de la Real Academia» [escandalizar os redondos ventres e as solenes calvas da Real Academia]. É fácil de

---

<sup>2</sup> «Eugénio de Castro é, para a poesia moderna de Portugal, o que Eça de Queirós é para a prosa: o renovador. (...) O seu espírito, ansioso do novo, abre-se e desdobra-se na corrente de novas formas estéticas. Enxerta todo o moderno no tronco clássico, e Eugénio de Castro, com escândalo das gentes do seu tempo, afilia-se no Simbolismo, rompe a tradição de humanistas dos seus antepassados, lança-se denodado contra o círculo do nacionalismo, (...) a métrica adquire flexibilidade, as estrofes arcaicas admitem alterações e desdobram-se novas galas de cor, de harmonia, com a introdução de elementos decorativos, e uma maior liberdade de forma (...)».

ver como a retórica ruptural de que se revestiu o modernismo hispânico em tudo se assemelha à empregue pelo português no mencionado prefácio.

## 2. EUGÉNIO DE CASTRO E O LITÍGIO DAS MODERNIDADES

É precisamente à luz desta propensão disruptiva – Pío Baroja (1999: 840), à época, falava do poeta modernista como o «adorador de lo nuevo» [adorador do novo] –, a qual faz florescer a atenção hispânica a Eugénio de Castro, de Darío a Francisco Villaespesa, de Gómez Carrillo a Juan Ramón Jiménez, de Miguel de Unamuno a Gerardo Diego, que melhor compreenderemos a extraordinária relevância histórica do poeta português. Esta deve ser, no meu entender, interpretada no contexto do litígio das modernidades, que encontra no Decadentismo e no Simbolismo expressões fulcrais, conforme observaram entre nós Pereira (1975: 458; 1989-90: 143-156; 1995: 21) e F. J. Vieira Pimentel (2001: 47), e como, em contexto hispânico, sublinharam Allegra (1981: 52-53; 1986: 40-42), Montaldo (1994), Abellán (2000: 23) ou Cerezo Galán (2003).

Com efeito, entenderemos mais cabalmente a importância de Eugénio de Castro se tivermos em conta o seu carácter exemplar dessa dupla direção da modernidade estética, a um tempo pró e contra moderna, exemplarmente assinalada por Lacoue-Labarthe e Luc-Nancy (1978: 27), Calinescu (1987) ou Berman (1989), que descreveram o romantismo como face autocrítica do progressismo iluminista (veja-se também Löwy e Sayre 1992: 35), de que a noção de decadência se faz manifestação particularmente aguda (cf. Pimentel 2001: 51), na denúncia e fuga em face do utilitarismo e do materialismo, da industrialização e massificação da vida reificadas pelo capitalismo.

De facto, quando atendemos aos dois tópicos a que Eugénio de Castro ficou associado – o seu formalismo e o seu decadentismo –, não podemos deixar de notar como são, afinal, definidores da posição da arte e da literatura modernas na era da industrialização: à medida que estas perdem relevância social, como reportou William Marx (2018), confrontam-se com uma radical ambiguidade de fundo. Assim, é certo que o culto do novo e o investimento estetista, de que Castro se fez prototípico em contexto hispânico, repercutem formal e retoricamente, por um lado, a mercantilização dos valores da sociedade capitalista, conforme notou, no âmbito da crítica hispânica, Mainer (2010), ao observar como o discurso modernista, suportado por um ímpeto polemista, se faz em parte sob égide publicitária.<sup>3</sup>

Não menos certo, porém, é que esses mesmos traços, servindo o propósito de defenderem a especialização do literário – especialização essa que constitui ainda um eco do regime de relações materiais e simbólicas do capitalismo –, nutriram uma aguda noção de autonomia

---

<sup>3</sup> Este aspecto encontra em Pierre Bourdieu (1996: 58-59) um dos seus mais penetrantes pensadores, no marco da sua reflexão sobre as estratégias públicas de capitalização simbólica do artista moderno.

estética, decisivamente estudada por Bürger (1984), que se inscreve directamente na retórica crítica do modernismo, retórica essa assinalada por Auerbach (1950: 519-520) como elemento unitário fulcral a uma certa concepção da arte e do artista do século XIX ao século XX, e que no início de Novecentos, conforme sintetiza Pimentel (2001: 31), justifica, do romantismo ao modernismo, a «defesa, fundamentação e exaltação da independência e, depois, da superioridade da arte».

O modernismo passa a ser assim entendível como uma moderna crítica da modernidade, testemunhando o conflito entre, por um lado, a defesa da razão e do progresso, assente em estruturas sociais burguesas e no sistema capitalista, cientista, industrialista e tecnocrata, e por outro o seu repúdio, materializado nessa artística vocação contracultural que está justamente na génese do reduto estetista e autotélico, daquele «estilo sobrecarregado de complicações decorativas», que suporta o dito «gosto decadente» como autêntica vanguarda disruptiva, conforme observou Calinescu (1987: 5), ao salientar que «The apparently contradictory notions of avant-garde and decadence», na sua propensão crítica, «become almost synonymous and, under certain circumstances, can even be used interchangeably» [As aparentemente contraditórias noções de vanguarda e decadência (...) tornaram-se quase sinónimas e, em certas circunstâncias, podem até ser usadas de modo intercambiável].

Dessa dúplice condição se faz, de facto, Eugénio de Castro modelar: basta atentarmos no apelo vanguardista do citado prefácio a *Oaristos*, em torno do culto da originalidade, da polémica, da velocidade e da retórica da disrupção espaço-temporal, acompanhado outrossim por uma propensão escapista, por um pessimismo de fundo, por aquela «natureza aristocrática» a que se referia Carmen de Burgos, como vimos, compondo uma «silva esotérica para os raros apenas» (Castro, 1927, I: 93), ao arrepio, portanto, dos rumos sociais dominantes, marcados pela ascensão burguesa.

É precisamente nesta perspectiva que a obra do poeta português é lida por Lugones (1987: XIX) como um protesto contra «los crasos mastodontes del comercio, la honorable dinastia de la lezna, los impertinentes gabanes del caballero de industria» [os crassos mastodontes do comércio, a honrosa dinastia da sovela, os impertinentes paletós do cavalheiro da indústria] e é também nesta linha que González Olmedilla (1913: XXVII) o qualifica, no seu «Prólogo del Traductor» a *El Rey Galaor*, para integrar o «lote reservado a los aristos del arte» [lote reservado aos aristos da arte]. Na mesma linha, Darío (1896a: 238), no texto que ao português dedica em *Los raros*, definira-o como um desses «Artistas a quienes distinguen principalmente (...) el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo» [artistas que se distinguem principalmente (...) por padecerem a perseguição dos Domicianos do utilitarismo], sublinhando o modo como Castro «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» [Lamentou com uma funda voz de artista puro a beleza poluta pela brutalidade da moderna vida, pelas baixas conquistas do interesse e da utilidade], fazendo entroncar a sua leitura do português naquela crítica do «americanismo» que lhe foi tão própria, citando para o efeito palavras do próprio autor de *Oaristos*:



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 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!<sup>4</sup>

Em crítica à tradução de *Belkiss* por Berisso, o nicaraguense elogiava, não por acaso, a «música» castriana, que comparava à de D'Annunzio, precisamente por se impor «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, (...) de esta existencia rebajada y prácticamente asesina de poesía» (Darío, 1 de Janeiro de 1898: 103)<sup>5</sup>. Compreendemos assim melhor o alcance das palavras de Ramón Gómez de la Serna, que apontavam Castro entre «los más decadentes de los decadentes» [os mais mais decadentes dos decadentes] (Anderson 1996: 197), se situarmos o Decadentismo, como disse, na tradição da modernidade estética em dissidência face à modernidade científico-sociológica de matriz iluminista.

Recorde-se, a este propósito, Verlaine e o seu apelo de uma literatura «à rebours» do tempo da decadência. Recorde-se também, no contexto hispânico, Eduardo Chávarri (1975: 23), que em *Gente Vieja* destacava «el ansia de liberación» [a ânsia de libertação] do artista influído «por aquel vago malestar que produce el vivir tan a prisa y tan materialmente» [por aquele vago mal-estar que produz o viver tão à pressa e tão materialmente], acochado pelo «espíritu utilitario de la época» [espírito utilitário da época], pelo «culto del vientre» [culto do ventre]. E recorde-se, enfim, o próprio Eugénio de Castro (1927, I: 25), citando Gautier, em *Oaristos*, para defender a arte decadentista contra «les civilisations qui vieillissent» [as civilizações que envelhecem], testemunhando desse modo o senso de apocaliptismo finissecular que então se radicalizava, o *Sense of an Ending*, para usarmos palavras de Kermode (1967), de que um poema justamente intitulado «Fin de siglo», da autoria de um dos seus mais emblemáticos leitores espanhóis, Manuel Machado (1907: 101), aludindo às derivas destrutivas do pretense progresso, com os seus refinamentos técnicos – de que, por outro lado, paradoxalmente, o próprio modernismo tanto se nutriu – dá cabal testemunho:

un siglo de encajes y rimas,  
minuetos, clavicordios...,  
galante, enciclopedista,

---

<sup>4</sup> «O americanismo reina absolutamente: destrói catedrais para levantar armazéns; derruba palácios para erguer chaminés, não sendo de estranhar que transforme em breve o Mosteiro da Batalha em fábrica de conservas ou tecidos e os Jerónimos em depósito de carvão de pedra ou clube democrático, como transformou já em quartel o monumental convento de Mafra. As multidões triunfantes aclamam o progresso: Edison é o novo Messias; as Bolsas são os novos templos. O fumo das fábricas já obscurece o ar; em breve deixaremos de ver o céu!»

<sup>5</sup> «sobre a banalidade epidémica, sobre a triste e seca vida civil desta idade abominável (...) em fuga desta prisão horrível do contemporâneo vulgar e contrafeito (...) desta existência rebaixada e praticamente assassina de poesia».

que pintó las miniaturas  
e inventó la guillotina (...).<sup>6</sup>

O *fin-de-siècle* adquire assim consistência periodológica (Mainer 2010: 59), de tal modo que a proposta novista de Eugénio de Castro em muito transcende a condição de mera moda literária, perfazendo-se sobretudo como recusa radical de uma certa visão do mundo. Não por acaso, Armando Navarro (1990: 97), em *Os Novos*, referia-se à corrente encabeçada por Castro como o produto da «bancarrota das ideias das escolas estéticas, filosóficas e políticas e como reacção contra o optimismo do século XVIII».

De facto, se Berisso, em carta dirigida ao português, comentava enfasiado que o público está «abstraído en aventuras políticas y especulaciones mercantiles» [abstraído em aventuras políticas e especulações mercantis] (Álvarez, e Sáez Delgado 2006: 115-116), o autor de *Belkiss* pontuava as suas *Cartas de Torna-Viagem*, originalmente publicadas em *La Nación* de Buenos Aires, de críticas ao pendor urbano, massificante, utilitarista e materialista da sociedade moderna, denunciando a «prosaica era de mil novecentos e vinte e quatro, mais interessada pelos desafios de football e pelos progressos da aviação do que pelas expansões poéticas», condenando os «medonhos viadutos de cimento armado», «os guinchos das fábricas e os rancos dos morteiros», «as sereias dos automóveis, que infernalmente nos dirigem as suas pragas de bruxas roucas», em suma, a «civilização [que] profana os mais belos panoramas naturais», «o hino augusto que as cidades modernas vitoriosamente entoam em louvor do Progreso» (Castro 1926: 55-6).

Uma tal tónica péssima, tão claramente divisada por Díez-Canedo (9 de Março de 1922: 173) ao intentar uma sùmula da poética de Eugénio de Castro em *El Sol*, afirmando que nele «el impulso lírico muere en una lamentación pesimista» [o impulso lírico morre numa lamentação pessimista], entronca assim na herança crítica do Decadentismo, ou, se preferirmos, na face contramoderna do modernismo. A este propósito, cabe recordar palavras de Manuel da Silva Gaio, citadas por Carmen de Burgos (Janeiro de 1921: 44):

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.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> «um século de rendas e rimas, / minuetos, clavicórdios... / galante, enciclopedista, / que pintou as miniaturas / e inventou a guilhotina (...).»

<sup>7</sup> «O seu pessimismo é o pessimismo de um artista. É, portanto, o novo reflexo da mesma natureza e forma de espírito que em tudo e sempre reflecte Eugénio de Castro. É pessimista porque não julga o mundo harmoniosamente belo, porque o ferem mais que a outros os aspectos feios, os lados triviais e mesquinhos, os detalhes vulgares da existência actual nesta civilização que bestializa as almas na crua luta de interesses materiais, que enfrasca e prostitui a natureza e as paisagens numa fúria repugnante de industrialização. Porque é este o seu modo de ver e não outro, é por isso que ele é artista.»

Bem sabemos como Eugénio de Castro encenou, neste marco crítico, o mesmo snobismo *dandy*, estudado por Paula Morão (2004), que a crítica hispânica, de Esteban e Zahareas (1998) a Phillips (1999) ou a Mainer (2010: 106-112), tem enfatizado em autores coevos, todos eles relacionados, mais ou menos proximamente, com o poeta português, como Darío, Valle-Inclán, González-Ruano ou Lasso de la Vega. E sabemos também como o mundo urbano, que as citadas palavras de Castro directamente visam, se faz então objecto central dessa crítica.

Assim, Rubén Darío, que em *El triunfo de Calibán* (1898) ou *El crepúsculo de España* (1898) afirmava o seu antimaterialismo e antimercantilismo – princípios que atravessam alguns dos seus mais célebres poemas, de «A Roosevelt» a «Los Cisnes» de *Cantos de vida y esperanza* (1905), e que como vimos marcaram também a sua leitura do poeta português, sob o signo do *anti-americanismo* –, mostrava-se particularmente tocado por uma decepção de Paris, «enemigo terrible, centro de la neurosis, ombligo de la locura» [inimigo terrível, centro da neurose, umbigo da loucura], conforme diz em «Epístola a la señora Lugones» (Darío 1917, XVI: 138).

Essa mesma visão disfórica da cidade surge em «El alma del ajeno» de Manuel Machado (1999: 131-132) – «¡Absintio! Tu reflejas el cielo de Paris, lo inseguro del color, y copias unos ojos cargados de pensamiento y una frente palidece cansada» [Absinto! Tu reflectes o céu de Paris, o impreciso da cor, e copias uns olhos carregados de pensamento e uma frente empalidece cansada] –, aversão notória também, acerca de Nova Iorque, em várias passagens de *Diario de un poeta recién casado* (1917) de Juan Ramón Jiménez, como sucede em «Pesadilla de olores»:

Pero ¡qué angustia! (...) ¡Qué sueño envenenado y difícil! ¡Qué ahogo imposible y sin fin! (...) Unas veces es olor a gallinero –¡oh angustiosa comida de nido del Barrio chino!–; otras, a literatura judía –¡oh actriz suicida!–; otras, a grasa de todas las latitudes... Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven -chinos, irlandeses, judíos, negros-, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio, y ese sueño tomara vida y fuera verdugo de esta ciudad mejor. Sí, es seguro que, en la noche de New York, un grande envenenador -el sueño extraviado de los miserables: ¡aquella cola del pan, en la lluvia de la una de la noche! -tiene comprado el sueño (...) de la policía. ¡Y ya pueden sonar, ligeros de ropa, los timbres de alarma de la desvelada primavera! (Ramón Jiménez 1917: 106)<sup>8</sup>

Uma tal reserva e um tal pavor em face do mundo urbano, que subjazeriam, aliás, à tradição do exílio espanhol em que entroncam os emblemáticos casos de Federico García Lorca ou Luis Cernuda, encontram no mencionado título de Juan Ramón uma imagética em tudo semelhante à daquele castriano «em breve deixaremos de ver o céu» citado por Darío:

---

<sup>8</sup> «Mas que angústia! (...) Que sonho envenenado e difícil! Que sufoco impossível e interminável! (...) Às vezes é olor a galinheiro - ó angustiante comida de ninho de Bairro Chinês; outras, a literatura judaica - ó atriz suicida! -; outras a gordura de todas as latitudes... É como se, num fundo de maus cheiros, toda esta pobre gente que aqui vive - chineses, irlandeses, judeus, negros -, combinasse no seu sono miserável os seus pesadelos de fome, farrapos e desprezo, e esse sonho ganhasse vida e fosse o carrasco desta cidade melhor. Sim, é certo que, na noite nova-iorquina, um grande veneno - o sonho perdido dos miseráveis: aquela fila do pão, à chuva à uma da manhã! - comprou o sonho (...) da polícia. E já podem tocar, leves de roupa, os alarmes da Primavera insone!»

Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Costelaciones nuevas: El Cerdo (...) La Botella (...) La Pantorrilla eléctrica (...) El Escocés (...) El Navío (...) ... Y... / -¡La luna! -¿A ver? - Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la Octava, baja, roja, ¿no la ves...? - Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? (idem: 125-126)<sup>9</sup>

Essa Nova lorque fora já, aliás, «La Gran Cosmópolis» agonicamente figurada por Rubén Darío (1917, XXI: 35):

Casas de cincuenta pisos,  
servidumbre de color,  
millones de circuncisos,  
máquinas, diarios, avisos  
y ¡dolor, dolor, dolor!<sup>10</sup>

E basta recordar, neste ponto, versos de *Oaristos* –

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)

– para constatar como Eugénio de Castro avaliava a urbe, mesmo na sua fase mais vanguardista, com semelhante suspicácia.

### 3. O «GOSTO DECADENTE» DE EUGÉNIO DE CASTRO

O «estilo sobrecarregado» e o «gosto decadente» de Eugénio de Castro têm, portanto, inegáveis contexto e pertinência históricos e as suas «flores aziagas» bem podem, e no meu entender devem, ser lidas no marco do posicionamento crítico da arte moderna, o qual se traduz numa cosmovisão acentuadamente pessimista, de que o poeta português se fez exemplar na óptica hispânica.

Uma tal cosmovisão foi nele, com efeito, particularmente aguda, desde aquela inadequação horrorífica e delirante d'«Um Cacto no Pólo» em *Horas*, o seu livro mais radicalmente novista,

---

<sup>9</sup> «Broadway. A tarde. Anúncios estonteantes coloridos sobre o céu. Constelações novas: O Porco (...) A Garrafa (...) A Barriga da Perna Eléctrica (...) O Escocês (...) O Navio (...) ... E... / - A lua! - Quê? - Ali, olha, entre aquelas duas casas altas, sobre o rio, sobre a Oitava Avenida, baixa, vermelha, não a vês...? - Deixa-me ver, onde? Não... É a lua, ou é um anúncio da lua?»

<sup>10</sup> Tradução minha em Darío 2022: 247: «Casas de cinquenta pisos, / servidão feita de cor, / mais milhões de circuncisos, / máquinas, jornais, avisos / e dor muita, e muita dor...!»

em cuja «Epifania dos Licornes» o mundo se revela «nefando, perverso e vão, bárbaro e cruel» (Castro 1912: 40), à mesma inadequação da «palmeira levada para as terras do gelo» (Castro 1894: 198) em *Belkiss*, passando pelo fatalismo de «Presságios», em *Interlúnio*:

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).

Um tal fatalismo surgira também em «Engrinalda-me com teus braços» de *Silva* (1894) – «Não te demores / Que os dias correm voadores / E a mocidade passa» (Castro 1927, I: 142) –, ou, ainda no mesmo livro, focando outrossim o espectro da finita condição humana, em «Asilo», onde à medida que «A noite desce aveludadamente calma / Sinto velhinhas à janela da minh'alma» (idem: 205). Esse fatalismo faz-se belo impulso moral na tão afortunada «Epígrafe» dedicada a Unamuno em *A Sombra do Quadrante* (1906), ainda antes de arvorar na reflexão em torno do tema da velhice em *Descendo a Encosta* (1924) e *Chamas duma Candeia Velha* (1925). No poema dedicado ao autor de *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), com o qual manteve uma longa relação de mútuas amizade e admiração, a vida é descrita nos seguintes termos:

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,  
(...)  
É um punhado infantil de areia ressequida,  
Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa.  
(Castro 1929, V: 137).

Trata-se, com efeito, de uma consciência trágica que redundava numa genérica disposição pessimista, a qual ecoa assim a visão do mundo que subjaz à ironia romântica, confirmando a sua exemplaridade no contexto da definição dos rumos da modernidade estética em dissídio face ao progressismo iluminista.<sup>11</sup> É o caso do sujeito «exilado» num «Val'de Amargura», num «áspero desterro» (Castro 1927, I: 166), em «Superbia», de *Silva*, sob a ameaça da Desgraça que surge maiúscula n' *O Rei Galaor* – «A Desgraça está dormindo agora, / Mas seu sono é fugaz, bem pouco se demora» (Castro 1929, IV: 103) –, desgraça essa repetidamente evocada em *Belkiss*: «Sinto que é a desgraça que me empurra» (Castro 1927, I: 163), «Olhamos para todos os lados e o que encontramos? doenças, melancolias, saudades, ódios, humilhações, desesperos...» (idem: 210).

---

<sup>11</sup> Refiro-me ao substracto filosófico da reflexão romântica sobre a ironia como «a human condition or predicament» [uma condição ou predicado humano] (Colebrook 2004: 48), implicada num paradoxo constituinte (Schlegel 1991: 6) entre o actual e o ideal, que se traduz, segundo um dos seus mais sistemáticos teóricos, numa «awareness of the limitations of the self» [consciência das limitações do eu] (Mellor 1980: 10-28).

Uma certa noção de fatal condenação é, com efeito, comum na obra do autor. Veja-se também, neste mesmo horizonte, a inconsequente busca fáustica de *Sagramor* (1895) defluindo no «Tédio que destila o seu licor mortal» (Castro 1928, III: 217) –

Minhas ilusões  
Morreram uma a uma  
Em aflitas paisagens  
Cheias de bruma  
Dei-lhes sepulcros, onde pus violetas  
E cruzes pretas, - desgraçado fim!  
Vede que estranha procissão de cruzes pretas  
Eu trago atrás de mim!  
(Castro 1928, III: 158).

–, busca essa que justifica a taxativa conclusão que Unamuno (1914: 154) cita em *Vida de Don Quijote y Sancho*, extraída deste mesmo título:

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

O mesmo tom deceptivo surgira já em «Rio sem Voz», d'*A Fonte do Sátiro* (1908), onde um «distante ideal, que o prende e cega / Só muito raro chega e quando chega / Traz como arauto, a anunciá-lo, a Morte» (Castro 1939, VI: 126), fazendo-se contumaz refrão tétrico em «Quando a Morte Vier» (Castro 1927, I: 131) ou «Pelas Landes, à Noite» de *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. (...)

Porque nas landes e nas dunas  
Andam os magros como pregos,  
Os lobos magros como pregos,

Nas grandes landes e nas dunas  
(idem: 127-128).

Uma tal reiteração tétrica contribui para a notória gestação, também corrente em Eugénio de Castro, de um ambiente no limite do pesadelo, igualmente pressentido, por exemplo, em *Sagramor* – «lá fora um tufão e o sinistro clamor / De cem lobos a uivar numa lande deserta!» (Castro 1895: 113) –, no «Nocturno» de *Silva* – «Ao luar os mortos põem a secar suas mortaldas / E a Lua penteia seus cabelos brancos» (Castro 1911: 64) –, ou n’ «A Sala dos Espelhos» de *Descendo a Encosta* (1924):

Nos espelhos da sala abandonada e nua,  
Tornando-a ainda maior depois que está vazia,  
Passam, dançando sempre, entre poeiras de lua,  
Sombras da multidão que ali dançou um dia.  
(Castro 1944, X: 95).

Veja-se outrossim o abjeccionismo do canto à «Podridão», em *Interlúcio*, apodada de «mãe dos vermes», «sombrio horror das epidermes», «Filha da treva, da escuridão!» (Castro 1928, II: 27). Veja-se ainda a descrição do enfermiço n’ «Os Tísicos» de *Silva* (1894) ou em «Bocas Negras» (idem: 48-49), no mesmo *Interlúcio*, onde, num «pesadelo pelo absurdo panorama / Passa a teoria apavorante das Doenças, / Que se aproximam tragicamente da minha cama».

Cindido entre o ideal e o real, com aquela configuração dual da existência humana própria da ironia romântica, sob o signo do «indissoluble antagonism between the absolute and the relative» [indissolúvel antagonismo entre o absoluto e o relativo] (Schlegel, 1991: 13), neste horizonte se inscreve igualmente o contraponto macabro da cisão mascaral do sujeito em «Baile de Máscaras» em *Silva*, com o seu «semblante alegre», os «olhos contentes», a «boca cheia de risos», encobrendo uma «alma triste como a filha dum condenado à morte» (Castro 1927, I: 158).

Não espanta, pois, que também a relação erótica seja na obra de Castro quase invariavelmente tematizada sob o signo da irrealização, tópico de época que encontrava na figuração diabólica do feminino uma das suas mais relevantes pistas, e que em Castro surge logo no «Diamante Negro» de *Oaristos*, «Cujo ar desprezador me fere e vampiriza» (Castro 1927, I: 31). Este tópico repercute-se também na face demoníaca da «Circe» de *Silva*, em *Salomé* (1896), ou na Inês de *Constança* (1900), ou simplesmente na bucólica evocação dolorida d’«O Pastor Desterrado», em *Depois da Ceifa* (1901), cujos «tristes cantos» são «rosários de dor» nos lábios «em febre acesos» daquele que viveu «aziagos dias» e «quebrantos» e «perdeu vossos encantos» (Castro 1901: 25-28).

Também não espanta, enfim, o apelo da esterilidade – do «coração enfermo» que em *Oaristos* «é como um campo ressequido / Que não produz um fruto só que se aproveite» (Castro 1890: 50), ao «Melhor fora que não tivesse nascido» (Castro 1894: 197) profeticamente proferido por Zophesamin em *Belkiss*, passando pelo «Não perpetuemos a dor, sejamos castos» em exaltação do «frescor do riso das estéreis» (Castro 1912: 85-87) em *Horas*.

#### 4.0 «GOSTO DECADENTE» ENTRE OS LEITORES HISPÂNICOS DE EUGÉNIO DE CASTRO

A visão pessimista – o tal «gosto decadente» – faz-se assim tónica fundamental em Eugénio de Castro, o que em larga medida justifica o seu eco ibérico e ibero-americano. Não por acaso Darío, ascendente maior do modernismo hispânico, recordava, em prólogo a *Los raros*, que ele próprio foi «atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente”» [atacado e qualificado com a inevitável palavra «decadente»] (Darío 1896a: V), já que também ele manifestava semelhante vocação crítica através de similar tónica péssima, desde o seu primeiro «Nocturno» (Darío 1917, VII: 113-114), com as flores aziagas castrianas vertidas na «desfloración amarga de mi vida / por un vasto dolor»<sup>12</sup>, na «azucena tronchada por un fatal destino»<sup>13</sup>, impondo à mesma superfície floral um similar substracto fatalista:

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! <sup>14</sup>

Paradigmático de um tal substracto é o seu justamente famoso «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,

---

<sup>12</sup> «profanação amarga da minha vida / por uma vasta dor» (Darío 2022: 101).

<sup>13</sup> «açucena tronchada por um fatal destino» (Darío 2022: 101).

<sup>14</sup> «O divino veneno da ânfora funesta / que há de fazer na vida a tortura interior, / o humano saber horrível a nossa lama espessa / e o terror de se sentir passageiro, o terror // de andarmos nisto às cegas, em intermitentes sustos, / rumo ao fatal, ao ignorado, e o mal / dormir de prantos do pesadelo bruto / do qual Ela somente nos há de um dia acordar!» (Darío 2022: 101).



y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos  
y no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos  
(Idem: 219-220).<sup>15</sup>

Esta temática é uma constante na poesia do nicaraguense. Se em «De Otoño» enfatiza «la obra profunda de la hora» e conclui que «pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa» (idem: 177), em *El canto errante* (1907) surge novo «Nocturno», de que subtrai idêntica conclusão:

Silencio de la noche, doloroso silencio  
nocturno... Porqué el alma tiembla de tal manera?  
Oigo el zumbido de mi sangre,  
dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.  
Se ha cerrado una puerta  
Ha dado el reloj trece horas... Si será Ella!»  
(Darío 1917, XVI: 129).

O mesmo tom deceptivo, resultante da mesma cisão trágica entre o ideal e o real que salientei em Castro, defluente da ironia romântica como condição existencial, surge em «Oh miseria de toda lucha por lo finito» (Darío 1917, VII: 147-148), onde se condói uma alma «manca» [coxa], «tullida» [tolhida], que «anida en un nido de topos» [acoita num ninho de toupeiras]. Nessa mesma linha, «Melancolía» esboça uma análise disposicional a partir de um sujeito travado «en este titubeo de aliento y agonía» (Darío 1917, XXI: 173)<sup>16</sup>. A vida faz-se-lhe, «bajo tempestades y tormentas» [sob tempestades e tormentas], um sofrimento «ciego y loco, por este mundo amargo» [cego e louco, por este mundo amargo], tal como sucede em «Canción de otoño en primavera», onde se pode ler que «La vida es dura. Amarga y pesa» (Darío 1917, VII: 120)<sup>17</sup>.

Também em Darío esta cosmovisão deflui na descrição do fracasso de todo o intento de felicidade que norteava o *Sagramor* do poeta português, com o mesmo motivo da inconsequente peregrinação em «Pasa y olvida»:

Peregrino que vas buscando en vano  
un camino mejor que tu camino  
(...)  
No llegarás jamás a tu destino  
llevas la muerte en ti como el gusano  
que te roe lo que tienes de humano,  
lo que tienes de humano y de divino.

---

<sup>15</sup> «Ditosa a árvore, que é apenas sensitiva, / e mais a pedra dura porque essa já não sente, / pois não há dor maior que esta dor de gente viva, / nem mais pesado fardo que a vida consciente. // Ser e não saber nada, e ser sem rumo certo, / e o temor de ter sido, e um futuro horror... / E o pavor sabido de se estar amanhã perto / de morrer e sofrer pela vida, pela sombra, por // tudo o que não sabemos, nem sequer pressentimos, / e a carne que nos tenta com seus mais frescos cachos, / e a tumba que nos espera com seus fúnebres braços, / e não saber aonde vamos, nem donde vivimos!...» (Darío 2022: 167).

<sup>16</sup> «neste titubeio de alento e agonía» (Darío 2022: 143).

<sup>17</sup> «A vida é dura. Amarga e pesa.» (Darío 2022: 107).

(Darío 1983: 484).<sup>18</sup>

De uma tal inconsequência, e tal como na obra de Castro, resulta uma outra disposição decadentista, o tédio, explicitamente abordado em «Extravagancias»:

Hermano: estoy enfermo de un mal solemne y grave  
que me es desconocido. Alguien dice que sabe  
a ciertas convulsiones de la vida moderna.

(...)

no hay hospitales  
ni médicos que sepan algo de mi pereza,  
de mi spleen, de mis ansias, (...)

(Darío 1967: 1093).<sup>19</sup>

Comum a ambos os poetas é a transferência da frustração com a imperfectibilidade de tudo para a abjeccionista descrição do grotesco enfermizo, expressa pelo nicaraguense em «Santa Elena de Montenegro»:

pasan mil rostros descompuestos

(...)

Hay pueblos de espectros humanos  
que van mordiendo las manos.  
Comienzan su obra los gusanos. (...)

(Darío 1918, XI: 89-100).<sup>20</sup>

Não surpreende, pois, que Darío conflua também com Eugénio de Castro nessesoutro tópico epocal da figuração da mulher demoníaca e inacessível que surge em «Divina Psiquis»:

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. (...)

(Darío 1917, VII: 141).<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> «Peregrino que vais buscando em vão / um caminho melhor que teu caminho, / (...) / Não chegarás jamais ao teu destino; / como um verme a morte em teu coração / vive e rói o que tens de humano e não / só de humano: de humano e de divino!» (Darío 2022: 253).

<sup>19</sup> «Irmão: eis-me doente de um mal solene e grave / que me é desconhecido. Alguém me diz que sabe / a certas convulsões desta atual vida moderna. / (...) / não há hospitais / nem médicos que percebam da minha indolência, / de meu spleen, minhas ânsias.» (Darío 2022: 297).

<sup>20</sup> «passam mil rostos cadavéricos; / (...) / De humanos espectros povos vão / comendo as suas próprias mãos. / Os vermes entram em ação.» (Darío 2022: 209).

<sup>21</sup> «sacodes-te às vezes entre impossíveis muros, / e para lá de todas as vulgares consciências / exploras os recantos mais terríveis e oscuros. / E encontras sombra e pena. (...)» (Darío 2022: 117).

Uma tal figuração repete-se com igual constância na obra do nicaraguense, desde a «sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve» [sonâmbula com alma de Eloísa, / virgem como a neve] (Darío 1896b: 71) às «mujeres de rostros de estatuas de mármol, / ¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!» [mulheres de rostos de estátuas de mármore, / tão tristes, tão doces, tão suaves, tão pálidas!] (idem: 71-72), desde a perversa «Margarita» (idem: 63-64) ao «Lirio, boca de nieve» [Lírio, boca de neve] (idem: 102) de «El poeta pregunta por Stella», retomando, como Castro, a altiva «Flor» soberba ao modo de Baudelaire, que se coaduna, outrossim, tal como na poesia do português, com o apelo da esterilidade que encontramos em «A Phocás el campesino»:

Tarda en venir a este dolor a dónde vienes,  
a este mundo terrible en duelos y en espantos;  
duerme bajo los Ángeles, 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, VII: 149-150).<sup>22</sup>

Sirvam estes exemplos não apenas para enquadrar a relação entre o português e o nicaraguense, mas sobretudo para demonstrar a pertinência do «gosto decadente» daquele no marco do substracto decadentista da modernidade literária hispânica.

Com efeito, semelhante cosmovisão estende-se a tantos outros autores que com ele se relacionaram. Veja-se o caso, em Espanha, do Juan Ramón Jiménez de *Ninfeas* (1900), *Almas de violeta* (1900), *Arias tristes* (1903), ou *Elegías* (1908). Assim, no primeiro título, o moguerenho expressa uma radical e exaustiva tónica péssima e fatalista em «Titánica» (Ramón Jiménez 1967: 1477), poema todo prenhe de «angustias» [angústias] e «espinas» [espinhos], reiterando um «negro sufrimiento» [negro sofrimento] também vivido em ambiente tétrico, circunscrito por uma «nube tormentosa» [nuvem tormentosa] num «cielo oscuro y frío» [céu obscuro e frio] e pelo «lago turbulento del Dolor» [lado turbulento da Dor]. Neste cenário, os olhos fazem-se «tristes» e o espírito «doliente» [dolente], sob a mesma compulsão trágica oriunda de um ideal ilusório que se vê vedado por uma realidade representada sob o signo da finitude, através de um «llanto» [lamento] que é «hirviente» [abrasante], «venenoso», «horrible» [horrível], «convulsivo», «amargo», e que por fim se verte em «lúgubres canciones» [lúgubres canções].

Também aqui um tal negrume tétrico tem por móbil uma mulher remota e gélida, como a «Somnolienta» [Sonolenta] (idem: 1476) que surge no mesmo livro, a propósito do «recuerdo doliente de Amores perdidos» [memória dolorosa de Amores perdidos] que fazem «inundados

---

<sup>22</sup> «Tarda em chegar a esta dor aonde vens parar, / a este mundo terrível de horrores, de quebrantos; / dorme por sob os Anjos, sonha por sob os Santos, / logo terás a Vida para te envenenar... // Sonha, filho, sonha ainda, e então, quando cresças, / perdoa-me o dom fatal de te trazer à vida / que eu quisera toda azul, toda de rosas frescas;» (Darío 2022: 129).

de llanto mis ojos dormidos» [inundados de pranto meus olhos adormecidos]. O amor, lamentado com «amargura», de novo em meio de «bruma» e de «nieblas» [névoas], surge justamente sob o signo da distância, daquela «azul Lejanía» [azul Lonjura] que infunde apenas «triste misterio» [triste mistério], dirigido como está a uma vaga figura feminina, representada, em nítida ressonância rubeniana, como uma «Sombra com cara de lirios y nieve» [Sombra com cara de lírios e neve], com os olhos «lívidos» conduzindo o sujeito poético «al fatal cementerio» [ao fatal cemitério].

Como em Castro e em Darío, o regime predominante nesta primeira fase da produção poética de Juan Ramón é o *nocturno* e o *outonal*, para empregarmos dois adjetivos que se fazem títulos em algumas das suas *Arias tristes*. As ditas árias não fazem senão acentuar o carácter irrisório, quase só um rasto sempre finalmente fugidío, do ideal almejado no quarto «Nocturno» (idem: 261):

¿Quién pasará mientras duermo,  
por mi jardín? A mi alma  
llegan en rayos de luna  
voces henchidas de lágrimas.

Muchas noches he mirado  
desde el balcón, y las ramas  
se han movido y por la fuente  
he visto quimeras blancas.

Y he bajado silencioso...  
y por las finas acacias  
he oído una risa, un nombre  
lleno de amor y nostalgia.

Y después, calma, silencio,  
estrellas, brisa, fragancias....  
la luna pálida y triste  
dejando luz en el agua...<sup>23</sup>

Semelhante disposição outonal, decadente, adensa-se em cântico em *Elegías*, cântico esse já não somente agónico, mas mais propriamente agonista:

Dolor, estás en mí y estoy en ti, como algo  
frío y mustio, como un jardín negro de invierno...;

---

<sup>23</sup> «Quem passará, enquanto durmo, / pelo meu jardim? À minha alma / chegam com os raios da lua / vozes cheias de lágrimas. // Muitas noites contemplei // desde a varanda, e as ramas / moveram-se, e junto à fonte / vi umas quimeras brancas. // E desci silencioso... / e por entre as belas acácias / ouvi um riso, um nome / cheio de amor e nostalgia. // E depois calma, silêncio, / estrelas, brisa, fragrâncias.... / a lua pálida e triste / deixando luz sobre a água...».

ni sé ya lo que vales, ni ya sé lo que valgo,  
pero sé que serás tenebroso y eterno...  
(idem: 834).<sup>24</sup>

O mesmo agonismo repete-se em «Salvadoras» (idem: 1539) de *Almas de violeta*:

Cuando lloraba yo tanto  
cuando yo tanto sufría,  
mis penas, solo mis penas  
fueron constantes amigas...  
(...)  
¡Penas mías, yo os bendigo!  
¡yo os bendigo, penas mías!  
¡negras tablas salvadoras  
¡salvadoras de mi vida!  
mi alma es vuestra, vuestra sólo.

Esta voluptuosidade da tristeza, registada, a propósito de Juan Ramón, por Gullón (1983: 40), sendo de timbre decadentista (cf. Gras Balaguer 1981: 572-573), apreciou-a significativamente Miguel de Unamuno (cf. Mochila 2019), sensível, como é bem sabido, ao sentimento trágico da vida e ao seu contraponto de agonismo redentor,<sup>25</sup> e fê-lo justamente em Eugénio de Castro, elogiando, em prólogo à tradução de *Constanza* (1913), realizada pelo seu aluno Francisco Maldonado, a cena em que a trágica protagonista, mais do que conciliar-se com ela, se oferece à Dor:

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,  
(...)  
Esta doce ternura voluptuosa,  
Que me faz parecer gostoso e suave  
O meu tormento atroz (...)  
(Castro 1929, V: 50-52).

---

<sup>24</sup> «Dor, tu estás em mim e eu estou em ti, como algo / frio e murcho, como um jardim de inverno negro...; / já não sei o que vales, nem sei já o que valho..., / mas sei que serás tenebrosa e eterna».

<sup>25</sup> Unamuno (1912: 140) afirmava que «el dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es personal». O agonismo unamuniano é o expoente filosófico de uma mais transversal mundividência da dor modernista, traço epocal estudado por Gutiérrez Girardot (1983).

A grandeza hispânica de Eugénio de Castro resulta, pois, em larga medida, do seu papel pioneiro na expressão decadentista de um pessimismo fulcral à compreensão dos rumos críticos da modernidade estética, na sua relação com o progressismo da modernidade civilizacional, pessimismo para o qual o «prazer estético» que Óscar Lopes reputava negativamente no autor de *Interlúnio* se revela, afinal, na defesa da autonomia estética, um decisivo derivativo soteriológico.

Com efeito, aquele seu «sentimento de inadaptação em face do espaço e do momento presentes» (Fernandes 2006: 56) justamente busca, conforme observou Pereira (1975: 321), no refinamento em vistas de uma beleza cuidadosamente vigiada, «um mundo de engano, isto é, o reino da ilusão beatífica por sobre a realidade amarga e feia», traço escapista igualmente penetrante na poesia espanhola do momento (cf. Mainer 2010: 30-32). Não por acaso o primeiro e mais decisivo mediador hispânico do poeta português, no mesmo ano em que sobre ele se pronunciou em conferência no Ateneo de Buenos Aires, que viria a constituir o capítulo final de *Los raros* a que me reportei anteriormente, em prefácio a *Prosas profanas y otros poemas*, explicitava: «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).<sup>26</sup>

Sendo *aziago*, o verso faz-se, segundo a mesma lógica superacional, ainda uma *flor*, buscando aquele culto da beleza que, como vimos, Lugones assinalava na poesia de Eugénio de Castro e que se traduzia na inquieta interrogação de Juan Ramón Jiménez (1923: 88), em *Belleza*: «¿Dónde está la palabra, corazón, / que embellezca de amor al mundo feo?» [Onde está a palavra, coração, / que embeleze de amor o mundo feio?] Não por acaso se fazem tão codependentes em Eugénio de Castro esse seu «gosto decadente» e esse seu «prazer estético», como sucede num livro tão emblemático como *Horas*, extremado sucedâneo de *Oaristos*, onde, ao radical fatalismo lúgubre já analisado, responde compensatoriamente um sentido e uma intenção musicais subtilmente associados a um efeito transcendente, patente, a título de exemplo, na «Epifania dos Licornes»:

Vem! Que de Esperança de adornes!  
Vamos à ilha dos Licornes!

Subamos às ilusões gratas,  
Num voo de nefelibatas!  
(...)

Bárbaros: uma voz de cetim branco chamou por mim. Todo vestido de linho, vou para a Torre do Conceito Puro. Fui o Fraco e o Negligente e o Diamante de Golconda engastado em zinco: hoje sou o Beato e o Mago. Não tenteis compreender-me: não me compreenderíeis. Fazei clangorar o olifante das Paixões ruins. Serei surdo. É vinda a hora, muito esperada, do Livramento.

---

<sup>26</sup> «verão em meus versos princesas, reis, coisas imperiais, visões de países longínquos ou impossíveis: que querem!, eu detesto a vida e o tempo em que me calhou nascer...»

Ó minhas mãos! formai um electuário de aromas,  
De sespicinardo, de assadulcis, de vetiver e de sarcantos,  
E ungi minh'Alma para que ela surja, clara como os axiomas,  
Redolente de aromáticas gomas,  
Toda perfumada ante a Rainha de meus cantos...  
(Castro 1912: 41-42).

Esses *cantos* acicatados por uma *voz de cetim branco*, metamorfoseando o *Fracó* em *Mago*, conduzem-no à *Torre do Conceito Puro*, ao *Livramento*. Com sentido e imagética próximos, Rubén Darío (1917, VII: 55-56), num poema precisamente intitulado «¡Torres de Dios! ¡Poetas!», claramente articula a mesma função transcendente para a poesia, em meio de uma realidade decadente:

¡Pararrayos celestes,  
que resistís las duras tempestades,  
como crestas escuetas,  
como picos agrestes,  
rompeolas de las eternidades!

La mágica esperanza anuncia un día  
en que sobre la roca de armonía  
expirará la pérfida sirena.  
¡Esperad, esperemos todavía!

Esperad todavía.  
El bestial elemento se solaza  
en el odio a la sacra poesía  
y se arroja baldón de raza a raza.

La insurrección de abajo  
tiende a los Excelentes.  
El caníbal codicia su tasajo  
con roja encía y afilados dientes.

Torres, poned al pabellón sonrisa.  
Poned ante ese mal y ese recelo,  
una soberbia insinuación de brisa  
y una tranquilidad de mar y cielo...<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> «Torres de Deus! Poetas! / Para-raios celestes / que resistis às duras tempestades, / como cumes à seca, / como picos agrestes, / quebra-mares para as eternidades! // A mágica esperança avisa um dia / que por sobre a rocha da harmonia / expirará a pérfida sereia. / Esperai, esperemos esse dia! // Esperai esse dia. / O bestial elemento se abraza / no ódio que vota à sacra poesia / e atira ofensas de raça a raça. // A insurreição de baixo / tende aos que são Excelentes. / O canibal cobiça o seu naco / com rubra gengiva, afiadados dentes. // Torres, lançaí sorrisos a esse muro. / Ponde, ante esse medo e esse mal, / um sopro de brisa por todo o mundo / e uma calma de céu e mar...» (Darío 2022: 73).

Para o nicaraguense, como para vários outros dos seus seguidores hispânicos, Eugénio de Castro foi sem dúvida um desses *Excelentes* que *resistem às duras tempestades*, apontando ainda à *mágica Esperança*, que adviria findo o império do *elemento bestial* sublevado em *ódio à sacra poesia*. As suas «flores aziagas» seriam, com efeito, um dos modos dessa *soberba insinuação de brisa*, polenizando assim, no contexto das literaturas ibéricas e ibero-americanas, e de forma pioneira, a expressão poética como função crítica no contexto do litígio das modernidades.

## REFERÊNCIAS

### 1. OBRAS DE EUGÉNIO DE CASTRO

Sigo 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). Citam-se também outras edições de obras do autor:

Castro, Eugénio de (1890). *Oaristos*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d’Almeida Cabral.

Castro, Eugénio de (1894). *Belkiss, Rainha de Sabá, d’Axum e do Hymiar*. Coimbra: Francisco Amado Editor.

Castro, Eugénio de (1895). *Sagramor*. Coimbra: Francisco Amado Editor.

Castro, Eugénio de (1901). *Depois da Ceifa*. Lisboa: A. M. Pereira.

Castro, Eugénio de (1912). *Horas*. Coimbra: Francisco Amado Editor.

Castro, Eugénio de (1911). *Silva*. Porto: Magalhães & Moniz.

Castro, Eugénio de (1926). *Cartas de torna-viagem*. Volume I. Lisboa, Porto, Coimbra, Rio de Janeiro: Lumen.

Castro, Eugénio de (1927). *Cartas de torna-viagem*. Volume II. Lisboa: Atlântida Livraria Editora.



## 2. OUTRAS

Abellán García González, José Luis (2000). Modernismo: Ariel como símbolo. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 17: 219-230.

Allegra, Giovanni (1981). Del modernismo como antimodernidad. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 36 (1): 90-103.

Allegra, Giovanni (1986). *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Álvarez, Eloísa, e Sáez Delgado, Antonio (eds.) (2006). *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Anderson, Andrew A. (1996). Decadentes y jóvenes nuevos. Ramón y sus criterios de selección para Prometeo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20: 195-212.

Anón. (16 de Março de 1922). Fraternidad ibérica. En honor de Eugenio de Castro. *El Sol*: 3.

Auerbach, Erich (1950). *Mimesis. La realidad en la literatura*. Trad. de I. Villanueva e E. Ímaz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Baroja, Pío (1999). Figurines literarios. In *Obras completas. Vol. XVI: Obra dispersa y epistolario*. Ed. Juan Carlos Ara. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 840-843.

Berman, Marshall (1989). *Tudo o que É Sólido se Dissolve no Ar*. Lisboa: Edições 70.

Bourdieu, Pierre (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.

Burgos, Carmen de (Janeiro de 1921). Crónica de Portugal: Eugénio de Castro. *Cosmópolis*: 42-51.

Bürger, Peter (1984). *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Calinescu, Matei (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Carrere, Emilio (1906). Nota preliminar. In *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*: 7-8.

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.

Darío, Rubén (2022). *Canto Errante. Uma Antologia*. Edição e tradução de Miguel Filipe Mochila. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

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.

Darío, Rubén (1 de Janeiro de 1898). *Belkiss*, por Eugenio de Castro. *La Ilustración Sudamericana*: 103-104.

Darío, Rubén (1917-1919). *Obras completas*. Org. Alberto Ghirardo. Madrid: Mundo Latino.

Darío, Rubén (1967). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.

Darío, Rubén (1983). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Díez-Canedo, Enrique (9 de Março de 1922). Eugenio de Castro en la bibliografía española. *El Sol*: 3.

Esteban, José, e Zahareas, Anthony N. (1998). *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste.

Cerezo Galán, Pedro (2003). *El mal del siglo. El conflicto entre ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Colebrook, Claire (2004). *Irony*. London and New York: Routledge.

Fernandes, Rosa Maria Marques (2006). *O Universo Imaginário de Eugénio de Castro*. Coimbra: Faculdade de Letras. [Tese de Mestrado].

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 Olmedilla, Juan (1913). Prólogo del traductor. In Eugénio de Castro. *El rey Galaor. Poema Dramático*. Madrid: Imprenta Artística Española, pp. 8-13.

González Olmedilla, Juan (1922). Ensayo del traductor. In Eugénio de Castro. *Obras poéticas. Vol. I. Oaristos, Horas*. Madrid: Cervantes, pp. XIII-XLVII.

González-Ruano, César (22 de Agosto de 1944). En la muerte de Eugénio de Castro. *La Vanguardia*: 4.

Gras Balaguer, Menene (1981). Apuntes para una lectura de Juan Ramón, *CHA*, 376-378: 572-573.

Guerra, Ángel (Fevereiro de 1904). Gente de letras. Eugénio de Castro. *Helios*: 129-139.

Gullón, Ricardo (1983). El primer Juan Ramón Jiménez. *Actas del Congreso Internacional de Juan Ramón Jiménez, Tomo I*, Diputación Provincial de Huelva, pp. 31-46.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.

Ramón Jiménez, Juan (1923). *Belleza (en verso). 1917-1923*. Madrid: Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez.

Ramón Jiménez, Juan (1967). *Primeros libros de poesía*. Madrid: Aguilar.

- Kermode, Frank (1967). *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, e Nancy, Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Lopes, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lowy, Michael, e Sayre, Robert (1992). *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot.
- 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.
- Machado, Manuel (1907). *Alma. Museu. Los Cantares*. Madrid: Librería de Pueyo.
- Mainer, José-Carlos (2010). *Historia de la literatura española 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- Machado, Manuel (1913). *La guerra literaria*. Madrid: Imprenta hispano-alemana.
- Machado, Manuel (1999). *Cuentos completos*. Ed. Rafael Alarcón Sierra. Madrid: Clan Editorial.
- Marx, William (2018). *The Hatred of Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Más y Pi, Juan (s.d. [1909]). *Ideaciones. Letras de América: Ideas de Europa*. Barcelona: F. Granada y C<sup>a</sup> Editores.
- Mellor, Anne K. (1980). *English Romantic Irony*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Mochila, Miguel Filipe (2019). 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 (2022). *Modernidade Difusa: A Recepção Hispânica de Eugénio de Castro*. Évora: Imprensa da Universidade de Évora.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada: Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Morão, Paula (2004). «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 (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.
- 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.

- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pelayo, Miguel (5 de Outubro de 1916). Figuras contemporáneas: Eugénio de Castro. *España*, 89: 10-11.
- Pereira, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- 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, 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.
- Phillips, Allen W. (1999). *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925*. Madrid: Celeste.
- Pimentel, F. J. Vieira (2001). *Literatura Portuguesa e Modernidade*. Coimbra: Angelus Novus.
- Ramón Jiménez, Juan (1917). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa Editorial Calleja.
- Schlegel, Friedrich (1991). *Philosophical Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Unamuno, Miguel de (1912). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*. Madrid: Renacimiento.
- Unamuno, Miguel de (1914). *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Renacimiento.
- Valera, Juan (1958). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

## **2ª PARTE**

# **EUGÉNIO DE CASTRO NA CRÍTICA HISPÂNICA ANTOLOGIA<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Textos seleccionados e traduzidos por Miguel Filipe Mochila.

## NOTA

Esta secção reúne uma breve amostra das várias dezenas de textos que sobre Eugénio de Castro se escreveram em todo o universo ibérico e ibero-americano. A selecção, que compreende um arco temporal de quase 100 anos, segue o caminho da recepção do poeta português da América até Espanha. De fora ficaram textos que, não tendo sido escritos em castelhano, destoariam de um volume a pretexto da celebração madrilenha de Eugénio de Castro em 1922-1923, que se inscreve, como estudei em anterior circunstância,<sup>2</sup> num vasto processo, justamente, de iberização castelhanista do poeta português.

---

<sup>2</sup> Mochila, Miguel Filipe. (2021). Eugénio de Castro Ibérico. Ideologização da sua Recepção Espanhola. *Revista de Estudos Literários*, 11: 311-342.

# **1. «EUGÉNIO DE CASTRO (CONFERÊNCIA LIDA NO ATENEO DE BUENOS AIRES)», RUBÉN DARÍO (LOS RAROS, BUENOS AIRES, EDITORIAL TIPOGRÁFICA LA VASCONIA, 1896) [EXCERTOS]**

Senhor presidente, minhas senhoras, meus senhores: Saúdo-os, dando início a esta conferência sobre o poeta Eugénio de Castro e a literatura portuguesa. É para mim um assunto agradabilíssimo. O meu desejo é que, após ouvirem as minhas palavras, levem convosco o encanto de um novo e peregrino conhecimento: o do jovem ilustre que hoje representa uma das mais brilhantes fases do renascimento latino, e que, como o seu irmão de Itália – o Ermete maravilhoso<sup>3</sup> – se mantém, na consagração do seu ideal, «na sede da arte severa e do silêncio», lá na nobre e douta cidade de Coimbra. Este nome desperta em vós, desde logo, a memória de uma antiga vida escolar, dos estudantes tradicionais, da Fonte dos Amores, do Mondego celebrado nos versos, e a figura doce e trágica daquela adorável senhora que teve o mesmo apelido do nosso poeta: Inês de Castro, tão bela quanto sem ventura. Nessa cidade universitária surgiu o admirável lírico que haveria de representar o primeiro, na raça ibérica, no movimento intelectual contemporâneo, que deu à arte espaços novos, forças novas e novas glórias. Vogüé,<sup>4</sup> que antes fitava o voo simbólico das cegonhas, anunciava, não há muito, a propósito da obra de Gabriele D’Annunzio, uma ressurreição do espírito latino. As harpas e as flautas soavam do lado da Itália. Hoje a harmonia ouve-se pelo lado da Ibéria. Ora um conjunto de músicas orientais, ora um som melodioso de flauta de pão, semelhante ao que a morte veio suspender nos lábios do divino Panida de França, Paul Verlaine, ora um heráldico troar de trompetas de prata anunciando a passagem de uma caravana salomónica. Conhecem o prestigioso Gama que coroa Camões de esplendorosas jóias poéticas nos triunfos dos seus *Lusíadas*? É o viajero quase mitológico que torna dos países recônditos aonde a sua bravura e a sua sede de coisas desconhecidas o levaram. À semelhança desses antigos atrevidos navegantes portugueses que iam às praias distantes das terras asiáticas e africanas em busca de tesouros prodigiosos e voltavam com pérolas arábicas, diamantes de Golconda, resinas e aromas e âmbar colhidos em misteriosos continentes e feiticeiros arquipélagos, trazendo a um tempo a impressão das suas visões na realidade das suas lendas, nas visitas a ilhas estranhas e penínsulas de encanto, Eugénio de Castro, bizarro e mágico Vasco da Gama da lira, volta das suas incursões a um Oriente de sonho, das suas expedições a fantásticos impérios, a países do passado, cheio de riquezas, dono de raras pedras preciosas, conquistador e argonauta, vestido de sumptuosos paramentos e impregnado de exóticos perfumes.

Senhores: Enquanto a nossa amada e desgraçada pátria-mãe, Espanha, parece sofrer a hostilidade de uma sorte inimiga, encerrada na muralha da sua tradição, isolada pelo seu próprio carácter, sem que penetre até ela a vaga da evolução mental destes últimos tempos, o

---

<sup>3</sup> Alusão a Gabriele D’Annunzio (1863-1938), outro dilecto de Rubén Darío.

<sup>4</sup> Eugène-Melchior Vogüé (1848-1910), diplomata e crítico francês.

vizinho reino fraternal manifesta uma súbita energia, a alma portuguesa chama a atenção do mundo, a pátria portuguesa encontra no estrangeiro línguas que a celebram e a levantam, o sangue de Lusitânia floresce em harmoniosas flores de arte e vida: nós, latinos, hispano-americanos, devemos olhar com orgulho as manifestações vitais desse povo e sentir como próprias as vitórias que consegue em honra da nossa raça.

É digno de todas as nossas simpatias esse belo e glorioso país de guerreiros, descobridores e poetas. Uma das mais agradáveis impressões da minha vida foi a que produziu essa terra em que florescem as laranjeiras, Lisboa, formosa e real, frente à sua baía soberba, um céu generoso de luz, uma terra perfumada de jardins, uma delícia natural espalhada pelo ambiente, uma fascinação amorosa que incita à vida, altivez nativa, nobreza ingénita nos seus cavalheiros e nas suas damas uma distinção gentilícia como coroa da beleza. E considerava, ao calcorrear aquela terra, as proezas de tantos filhos seus famosos: Magalhães, cujo nome ficou para os séculos no extremo sul argentino, Albuquerque, o que foi à longínqua Goa, Bartolomeu Dias e a figura dominante, aureolada de fogos épicos, do grande Vasco.

(...) Não chegara ainda aos meus ouvidos o nome de Eugénio de Castro, nem à minha mente o brilho da sua arte aristocrática. A literatura portuguesa foi até há pouco tempo escassamente conhecida. Existe perto de nós um grande país, filho de Portugal, cujas manifestações espirituais são no resto do continente completamente ignoradas; e há, senhores, em Portugal, e há no Brasil, uma literatura digna da universal atenção e do estudo dos homens de pensamento e de arte. Na nossa América espanhola, o conhecimento da literatura de língua portuguesa reduz-se ao escasso número dos que leram Camões, a maior parte em más traduções e por gosto pelo antigo. Quanto ao moderno, sabe-se que existiu um Herculano graças aos versos de Nuñez de Arce, e um Eça de Queirós por um *Primo Basílio* que espalhou aos quatro ventos, em castelhano, uma feroz casa editorial peninsular.

Não era pouco o triste assombro do eminente Pinheiro Chagas quando em Madrid, na hospitaleira casa do Conde de Peralta, ouvia dos meus lábios o lamento de semelhante indiferença. Mas qual o espanto, se mesmo em Espanha, apesar do esforço de propagandistas como Pardo Bazán e Sánchez Moguel, a alma lusitana é tão ou mais desconhecida que entre nós! E de Gil Vicente aos nossos dias há um teatro variado e rico. De Sá de Miranda e Camões a João de Deus, o caminho lírico está cheio de arcos triunfais. De Duarte Galvão a Alexandre Herculano a história levanta monumentais e fortes construções; a filosofia, a filologia e a erudição estão representadas por mais de um nome ilustre nos anais da civilização humana; a sua língua, que passou por evoluções diversas, chegou a ser, em mãos de Eugénio de Castro e dos seus seguidores, o harmonioso instrumento que nos dá essas puras jóias da arte moderna como «Sagramor» e «Belkiss». (...)

Morto esse mestre ilustre [João de Deus], que com tanto amor Teófilo Braga celebra, e cujos despojos se tinham coberto de brancas rosas frescas e de louros, um jovem dele se despede com um aceno glorioso, como se acena a um pavilhão, no Instituto de Coimbra. Esse jovem é o mesmo que enviara ao féretro do consagrado cantor de amores uma coroa de violetas e crisântemos com esta legenda: «A João de Deus, Eugénio de Castro.» Despede-se dele com



nobreza e orgulho principais, salvando a essência lírica do mestre. (...) Lamentou com uma funda voz de artista puro a beleza poluta pela brutalidade da moderna vida, pelas baixas conquistas do interesse e da utilidade: «O americanismo reina absolutamente: destrói catedrais para levantar armazéns; derruba palácios para erguer chaminés, não sendo de estranhar que transforme em breve o Mosteiro da Batalha em fábrica de conservas ou tecidos e os Jerónimos em depósito de carvão de pedra ou clube democrático, como transformou já em quartel o monumental convento de Mafra. As multidões triunfantes aclamam o progresso: Edison é o novo Messias; as Bolsas são os novos templos. O fumo das fábricas já obscurece o ar; em breve deixaremos de ver o céu!» Tal é a queixa; a mesma de Huysmans em França, a queixa de todos os artistas, amigos da alma; e considerem se se poderia lançar com justiça esse Clamor de Coimbra nesta grande Buenos Aires que com os olhos fixos nos Estados Unidos, ao tentar igualar Nova Iorque, poderá erguer um gigantesco Sarmiento de bronze como a liberdade de Bartholdi, a frente virada para o país dos caminhos-de-ferro.

Esse artista que de tal maneira exclama «em breve deixaremos de ver o céu!» é um dos mais refinados com que hoje conta a moderna literatura europeia ou, melhor dizendo, a moderna literatura cosmopolita. Pois existe hoje esse grupo de pensadores e homens de arte que em diversos climas e sob céus vários vão guiados por uma mesma estrela à morada do seu ideal; que trabalham mudos e alentados por uma mesma misteriosa e potente voz, em línguas diferentes, com um impulso único. Simbolistas? Decadentes? Oh, passou já o tempo, felizmente, da luta por subtis classificações. Artistas, nada mais, artistas que se distinguem principalmente pela consagração exclusiva à sua religião mental, e padecerem a perseguição dos Domicianos do utilitarismo; a aristocracia da sua obra, que afasta os espíritos superficiais ou escravos de limites e regulamentos fixos. Entre as acusações que padeceram, a da sua obscuridade. Adjudicou-se-lhes o império das trevas. As gentes que se nutrem nos jornais declararam-nos incompreensíveis. Nos países de sol disse-se: «São coisas dos países do Norte. Esses homens trabalham nas névoas; sigamos as nossas tradições de claridade.» E acontece, por fim, que a luz também pertence a esses homens, e que os suspeitos palácios de encantamento que se divisavam por entre as brumas da Escandinávia e em terras onde sonham seres de cabelos doirados e olhos azuis alçam também as suas cúpulas entre as fragrâncias e esplendores do meio-dia, e em terras em que os divinos sonhos e as prodigiosas visões penetram também nas pupilas negras.

Nos tempos que correm, diz Castro, o diletantismo literário, esse joalheiro de pedras falsas, deixou de ser um monopólio de burgueses, passou até às mais baixas classes populares. Quando as outras ocupações intelectuais, a filosofia e o direito, a matemática e a química, por exemplo, são respeitadas pelo vulgo, não há por aí «bonifrate» que se não julgue no direito de invadir o campo literário, expondo opiniões, distribuindo diplomas de valor ou de mediocridade.

O certo é, no entanto, que a literatura é só para os literatos, como a matemática é só para os matemáticos e a química para os químicos. Assim como em religião só valem as fés puras, na arte só valem as opiniões conscientes, e para se ter uma consciente opinião artística é preciso ser-se artista.

Teve de lutar Eugénio de Castro? Indubitavelmente. Não conheço os detalhes da sua campanha intelectual, mas não é impunemente que se chega a tão justa glória com a sua idade, nem se produzem tão admiráveis poemas. A sua glória, a que deve satisfazer a sua alma de excepção, não é por certo a panúrgica fama popular, tão lisonjeira para com as medianias; é a glória de ser compreendido por aqueles que o podem compreender, é a glória na comunidade dos «aristos». O seu nome não ressoa senão há pouco tempo no mundo dos novos. O seu *Oaristos* surgiu há apenas seis anos. Depois seguiram-se *Horas*, *Silva*, *Interlúnio*. Não li as suas obras senão depois de conhecer o poeta pela crítica de Itália e de França. Abonado por Remy de Gourmont e Vittorio Pica, encontrou abertas de par em par as portas do meu espírito. Li os seus versos. Desde o primeiro instante reconheci a sua iniciação no novo sacerdócio estético e a influência de mestres como Verlaine. E por vezes a sua voz era tão semelhante à voz verlainiana que juntei na minha imaginação a lembrança de Castro ao do amado e malogrado Julián del Casal, um cubano que era decerto o filho espiritual de «Pauvre Lelian»<sup>5</sup>. Eram versos da carne e versos da alma, versos inflamados de paixão ou fé; ora reflexos da rubra fogueira swinborniana, ora dos incensários e círios de «Sagesse». (...)

Depois chegou à minhas mãos, no *Mercure de France*, um poema simbólico e estranho, de um sentimento profundamente pagão, fundo e audaz.<sup>6</sup> *Sagramor* e *Belkiss* enfeitiçaram-me logo. (...)

Pode assegurar-se, sem temor a equívocos, que os primeiros músicos, no sentido pitagórico e no sentido wagneriano, são hoje Gabriel D'Annunzio e Eugénio de Castro.

Quisera dar-lhes uma ideia desse poema, que lhe valeu a indiferença oficial em Portugal, onde aos 27 anos foi o seu autor eleito membro da Real Academia de Lisboa, e que arrancou aplausos fraternais em todos os pontos do globo onde existem cultores da arte pura. Mas teria de ser demasiado profuso, e prefiro aconselhar-lhes, como quem recomenda uma espécie rara de flor ou um delicioso licor exótico, que leiam *Belkiss*, na versão de Pica, em italiano, que é a todos os níveis admirável, ou, no belo livrinho arcaico impresso em Coimbra por Francisco França Amado. E tenham presente que é preciso aproximar-se do nosso autor com desejo, sinceridade e nobreza estéticas. Repetir-lhes-ei as palavras do crítico itaiano: «Certamente, a poesia de Eugénio de Castro é poesia aristocrática, é poesia decadente, e portanto não pode agradar senão a um público restrito e selecto, que, nos refinamentos das ideias e das sensações, na variedade sábia e musical dos ritmos, acha uma singular voluptuosidade do espírito. O comum dos leitores, acostumado aos açucarados xaropes dos poetinhas sentimentais, ou somente de gosto austero e que não apreciam senão o leite e o vinho vigoroso dos autores clássicos, mais vale que não aproxime os lábios das ânforas curiosamente arabescadas e pomposamente enxertadas de cantos ora amorosos, ora místicos, ora desesperados do poeta de Coimbra; já que neles está contido um violento licor que queima e desgosta a quem não está habituado às fortes drogas de certa refinada e excepcional literatura moderníssima.»

---

<sup>5</sup> Anagrama de Paul Verlaine, cunhado pelo próprio em *Les Poètes maudits* (1884). O título «Sagesse» logo referido é também de Verlaine, mais concretamente de uma colectânea de poemas de 1880.

<sup>6</sup> O poema a que alude Darío é «Hermafrodita», o único que Eugénio de Castro publicara no *Mercure de France* à data deste texto.

Trata-se, pois, de um «raro». E será assombro curioso o daqueles que lerem Eugénio de Castro com a preocupação de moda dos que creem que toda a obra simbolista é um poço de sombras. «Belkiss» está cheio de luz.

Senhores: Concluí esta conferência sobre o poeta Eugénio de Castro e a literatura portuguesa.

## **2. «DISCURSO PRELIMINAR», LEOPOLDO LUGONES (INTRODUÇÃO A *BELKISS* DE EUGÊNIO DE CASTRO, BUENOS AIRES, JORGE A. HERN, 1897) [EXCERTOS]**

Figurou-se-me um rei de Hastinapura, da Babilónia ou de Luxor, fazendo exhibir num hipóstilo, grande o suficiente para conter duas tempestades, um drama impossível. O rei é Kalayeni, Psamético ou Belsazar – e a pantomina real é manipulada pelos dedos de um Barnum faraónico. A cena deve conter elefantes, jardins de palmas, um troço de mar, um pôr-do-sol em derrames de ouro e trinta mil escravos. O primeiro acto será de cor esmeralda, o segundo rubi, o terceiro turquesa, o quarto topázio. O quinto desvanecer-se-á num esplendor de ópalo. No maravilhoso país da China, no Japão dos samurais, na Índia fabulosa, viram-se esses dramas: dramas de trinta noites cujo tema é um império de cem anos. A cena grega – salvo as empresas da formidável tetralogia esquiliana – não conheceu tais grandiosidades, embora nela esteja eternamente presente o mar. Sei apenas de um grego que tivesse a loucura do colossal: aquele escultor audaz cujo propósito era converter o monte Atos numa estátua de Alexandre, estátua essa que deveria ter suspensa em cada mão uma cidade de dez mil habitantes. O Oriente, e nada mais, viu desses dramas. As raças panteístas ou simbólicas são as únicas susceptíveis de conceber tais plenitudes da maravilha. A poesia hindu está povoada de tais quimeras prodigiosas: Indra tem um aspecto soberbo; o seu olho é o Sol, o seu vestido o céu, o furacão o seu sopro; o seu palácio de mil portas está fundado em bronze e da sua cúpula com Soma nasceram todas as estrelas. Se do conceito panteísta da divindade entrarem na esfera puramente contemplativa, acharão o carro de Hélios, a prodigiosa égua Buraque com que o arcanjo Gabriel cavalgava os altos firmamentos, ou aquelas imensas visões de Moisés sobre o Sinai narradas pelos eternos capítulos do *Deuteronomio*. As perdas crónicas da Atlântida deviam conservar semelhantes memórias. Coisas assim tinham visto, sem dúvida, os habitantes de Éusebes, a piadosa, e os antepassados de Moctezuma. Coisas assim foram vistas apenas por dois cidadãos de Roma: Nero e Cipião, incendiários de Capitais. A Idade Média tem como que uma visão inquieta desses dramas incomensuráveis, e sonha o seu sonho sublime das cidades de espíritos que viram São Patrício e Dante. Do Cristianismo esotérico ficava esse tremendo reservatório de relâmpagos que se chama Apocalipse de São João. Todas essas visões naufragavam, no entanto, nos êxtases da angústia mística. A metafísica parecia recordar assaz claramente a visão de Tespis. Comarcas e fábulas figuram de Santo Ávito a Rabano Mauro; a visão do Paraíso ilumina todas as cosmografias lendárias, da lenda de São Macário a São Isidro, de Ibn Al Ouardy a Benjamim de Tudela. Mas a memória dos elefantes perdeu-se. Flaubert viu-os uma vez armados para a guerra, frente a Cartago. Leconte de Lisle caçou o paquiderme admiravelmente e ainda ouviu o zumbir das moscas que incomodavam tão enormes rebanhos. Porém, a visão dos grandes reinos esvaíra-se sobre as garupas dos elefantes.

Só um grande poeta se poderia atrever a restaurar semelhante passado, e houve um poeta que se atreveu: Eugénio de Castro.

A sua obra, como não podia deixar de ser, revelou-se invulgarmente bela. A Idade Média, vista através de uma alma moderna, devia oferecer surpreendentes perspectivas. Porque deveis saber que *Belkiss*, apesar do seu nome arábico e de ter como protagonista aquela rainha de Sabá que, diante de Salomão, «desnudou sua coxa», é um poema medieval, pelo seu visível carácter de crónica fabulosa. O que tem de antigo é a visão sumptuosa, as metáforas orientais, o soberbo e dominante colorido. Há algo do *Cantar dos Cantares* nos gritos amorosos, e d’*As Mil e Uma Noites* (grande e belo livro!) na visão das pompas: as jóias de Marbodo sob o cristal maravilhoso da lâmpada de Aladino. Antigos são os elefantes, as sedas, as esmeraldas, os oiros, os escravos que oferecem à rainha de Sabá os seus serviços de prazer e bem-estar. Porém, a combinação dramática, o artifício psicológico, surgem do luminoso conflito de ingenuidade primitiva e estranhos refinamentos que inquieta a alma dos estetas modernos. A ingenuidade de certos excursos ultrapassa os próprios autos sacramentais nas suas personificações lendárias. Parecem de Rosvita ou Rutebeuf. Se as personagens não declamam as suas autobiografias, se não há cerimoniosos esbirros que os anunciem pelos seus nomes, em pleno palco, os recursos de conflito são de uma refinada simplicidade: *Belkiss*, depois de se ter esfregado com folhas de cniza, sente morrerem-lhe os desejos sob a túnica e desvanecer-se-lhe a ilusão dos beijos de Salomão. Sabeis como renasce esse amor defunto? Fugindo dos sustos da selva aonde fora matar a sua sede de mistério, a rainha de Sabá cai esmaiada sobre uma mata de anacâmpseros, «planta que tem a virtude de despertar e avivar paixões amorosas». Eis aqui, precisamente, todo o encanto desta bela lenda. Algo que surpreende em meio dos monótonos desenlaces naturalistas.

A erudição medieval não é menos extraordinária que a subtil penetração psicológica do poeta português. Muitos fólhos e palimpsestos deve ter folheado entre a riquíssima bibliografia e cartografia dos tempos medievos. Todos os Padres, monges e sábios, Severiano de Gabala, Procópio de Gaza, Lactâncio, Diodoro de Tarso, Idris, Abulfeda, São João Crisóstomo, Cosme, Nicolau de Oresme, todos, como é sabido, fizeram a sua respectiva viagem ideológica às terras vizinhas do Paraíso. Um ilustre compatriota de Castro, o Visconde de Santarém, exumou belos mapas iluminados, de todos os séculos, formando com eles uma das mais belas colecções de documentos medievais com que conta a Europa. Nas ilustrações daqueles pacientes iluminadores está descrita a estranha fauna das lendas. Já se sabe a que prodígios de arte chegaram esses artistas, cujos monumentos, o Breviário Grimani de Veneza, e o Livro de Horas de Luís XI, só para citar os mais célebres, imortalizaram os nomes de Jean Fouquet e de Memling. Ricardo de Haldingham é, sem dúvida, o príncipe dos geógrafos lendários. As suas descrições dizem verdadeiras maravilhas. Contam dos Issedones que moram nas margens do Jaxartes e comem os seus parentes defuntos considerando que «melhor sepultados estão em seus estômagos que nos dos vermes»; dos pigmeus, dos ciclopes, dos monoclos que possuem uma única perna cujo pé lhes serve de guarda-sol quando estão sentados, dos etíopes que têm quatro olhos, dos cinantropos, dos grifos que vestem as peles dos inimigos. E os monstros: o manticoro cuja cabeça de homem tem quatro fileiras de dentes, olhos verdes, cor de sangue, e cujo corpo de leão remata numa cauda de lacrau; os sátiros com pés de cavalo e cabeça de pássaro; a avestruz, com cabeça de ganso, corpo de grou e pés de bezerro; o tigre, de cuja perseguição se livra o caminhante atirando-lhe um espelho; o monoceronte que se amansa à

vista do seio de uma donzela. Todo o comovente e visível esforço da Natureza, esmagada pela formidável negação da vida que é o misticismo cristão.

Não se trata de modo algum do Bestiário simbólico outrora tão em voga, mas da verdadeira história natural da Idade Média. Vede, por exemplo, como se verificava a reprodução das víboras (é o poeta Aurelius Prudentius Clemens quem o conta na sua *Hamartigenia*, em versos cheios de horror dantesco [...])

As plantas e as pedras cobram também estranhas virtudes. Os lapidários antigos descrevem-nas em conceito simbólico-astrológico de estranho sabor arcaico. A ágata dá a quem a usa vigor, fecundidade, graça e boas cores; o jaspe ajuda a parir bem; a safira cura as úlceras e os males de olhos; a ónix provoca tristezas e pesadelos: o jacinto serve de base a diversos electuários febrífugos; a calcedónia aplaca a loucura lunática; o alectório que nasce no ventre dos galos castrados e demora dois anos a madurar dá palavras aos oradores e devolve à mulher o amor do marido; o carbúnculo que nasce a modo de olho na testa do dragão está cheio de poderes – e por último o oiro, o flavescente metal elaborado com os misteriosos fermentos filosóficos, é tão exímio que segundo o próprio Cristóvão Colombo quem possuísse oiro de Ofir poderia até fazer passar as almas do Purgatório ao Paraíso.

Não seria possível examinar sequer sumariamente a poesia dos catorze séculos cristãos, que igualmente deve ter percorrido o insigne artista português, porque só com os nomes dos poetas místicos se me encheriam as páginas que me restam. Aquele florescimento maravilhoso de uma arte quase desconhecida originou a primeira evolução do latim, antes da do romance, que é a vulgarmente conhecida. Dos bárbaros acrósticos de Comodiano de Gaza, no século III, às sequências de Notker Balbulus no X, de Godescalco no XI, de Santa Hildegarda no XII, etc., o latim, cada vez mais afastado dos metros clássicos, enriquece-se de vocábulos e sonoridades, chegando à descoberta do *leitmotiv* pelos sequencionários e à aquisição da consonante pelos poetas da escola de São Galo. Grandiosa sucessão de ciclos artísticos, tão enormes como os de uma cosmogonia, que podemos estudar no sábio livro de M. Remy de Gourmont, *Le Latin Mystique*, ou melhor ainda nas páginas do *Breviário* romano: livro este que, apesar das novecentas adulterações com que o macularam os jesuítas Strada, Petrucci e Galucci, por ordem de Urbano VIII, em 1631, aquando da pedantesca reacção do classicismo, pervive como uma das mais assombrosas maravilhas poéticas do mundo.

No entanto, não é na erudição nem nas bizarras exóticas que devemos procurar o verdadeiro encanto do poema de Eugénio de Castro. É no prestígio incomparável do seu estilo, nos ritmos inauditos da sua orquestração verbal, na complicação subtilmente refinada da sua concepção admirável. A sua prosa está cheia de versos.

*Belkiss* é uma perversa finissecular calçando sandálias antigas. É essa a imensa dificuldade vencida por Castro, é esse também, em parte principal, o segredo da sua esplêndida originalidade. Nós somos os reaccionários inconscientes contra as sublimes tristezas da Idade Média. Aqueles tempos foram heróicos porque neles viveram longas gerações em pujante luta contra a Natureza, causando-nos hoje profundo estupor, não a estranha persistência dos terrores lendários, mas o valor verdadeiramente sobre-humano necessário para suportá-los e

instigá-los, por ódio à Natureza e à carne. O combate era heróico, pois pretendia o impossível, e o heroísmo não é senão a vocação do impossível. Mas a Natureza triunfava sempre na sua onnipotência augusta. Apenas um grito de triunfo ressurgiu de entre os sacrifícios e das incruentas contrições, uma única vez conseguiu a Pureza exclamar na boca do doloroso monge Petrus Diaconus, do alto das suas glórias inalcançáveis:

*Ignoravi et nescivi  
Corpus tuum, mulier.*

Mulher! Eu não conheci o teu corpo! A enorme força do Cristianismo compreende-se unicamente ao descobrir que conseguiu manter tal estado de rebelião militante pelo espaço de catorze séculos, catorze centenas de anos coroados de espinhos e vestidos de penitência. A reacção explodiu violenta, febril, açoitada por satânicos ardores. Das furiosas castidades dos torcionários passámos aos mais exorbitantes histerismos da fornicção. Daí o conflito. Impotentes para resistir às violentas imposições do Sexo, sentimo-nos subjugados, fascinados pelo idealismo cristão, e titubeamos sob as grandes portas do crepúsculo sinistramente abertas ante os impassíveis silêncios da imensidão.

Ninguém como Eugénio de Castro sentiu com tal intensidade estas cruéis dubitações do seu século. Assim, *Belkiss* é como a sede. E em *Belkiss* está todo o Eugénio de Castro. Se eu imaginasse Eugénio de Castro hermafrodita, chamaria Belkiss à parte feminina do seu ser. Por isto interpretou tão profundamente a complicada psicologia feminina, fazendo-nos amar até Salomão, grande e magnificamente vestido como os cedros que cantam vitória sobre as fugas desgrenhadas das tormentas. A rainha de Sabá é a égua de peito de pomba. (Um símbolo inédito que tive a honra de criar.) As demais personagens são meros acidentes do drama. Belkiss, a alma de Belkiss, os vestidos de Belkiss, as fantasias de Belkiss, eis tudo. Nem nos sumptuosos braseiros de Swinburne sentira eu tais frenesis de luxúria intelectual. Esse amor é uma incandescência de diamantes. Aos mais omnitridentes veículos da falofagia unem-se acentos de uma dilecção desfalecente e quase dolorosa. E tudo canta em harmonias combinadas como o langor de um longo vestido de seda, o triunfante *Laus Veneris*<sup>7</sup> dos desejos inapagáveis.

Juntos conhecemos, com Rubén Darío, este poema numa noite do ano passado. Os meus vinte e dois anos iluminaram-se. Admirei, admirámos, oh maravilha!, muito mais a rainha de Sabá do que Salomão. Na Escritura não é assim.

Belkiss é mais que uma lenda. A sua melodia e o seu simbolismo fazem deste episódio dramático da crónica bíblica um dos mais belos poemas da literatura latina. Não julgueis por isto, senhores, que estais na presença de uma catedral de Hugo. A obra de que trato é exclusivamente emocional, wagneriana, lírica no único e elevado sentido da palavra e, para dizê-lo numa só palavra, antinaturalista. A diferença está entre o entusiasmo raciocinado e o idealismo. Aquele conduzirá sempre às plenitudes vitais, este à deliquescência pelo

---

<sup>7</sup> Título de um poema de Swinburne.

despotismo ou pela anarquia. Aquele será sempre a Arte para os outros, este jamais deixará de ser sobretudo Arte de si mesmo. Há que optar entre Prometeu, antecessor de Edison, e Narciso, precursor de Cristo. E não blasfemo.

Nós, intelectuais de hoje, somos individualistas, porque somos idealistas. A reacção contra o igualitarismo democrático conduz-nos à mais intransigente aristocracia dentro de uma acracia absoluta. Necessário é confessar com violenta altivez que a lógica, partindo desta base, conduz directamente, na actual ordem social, à negação do dever e à bomba de dinamite.

Não pretendo aqui senão denunciar este facto para chegar à conclusão de que Eugénio de Castro é um individualista e, portanto, um idealista. Que o seu poema, pelo especial procedimento lírico ao compô-lo, pelo simbolismo, pelas obscuridades de conceito, muito poucas, embora as haja, está todo inteiro dentro das tendências que se dirigem hoje à regeneração da Arte, ao culto puro da Beleza por sobre todas as convenções e teorias.

Aqui tendes, jovens iniciados, uma tradução perfeita. Lede-a com intransigente devoção, pois está magnificamente feita, com imenso respeito e puro amor pela Arte. Lede-a se quereis conservar eternamente no espírito melodias egrégias e perduráveis deslumbramentos. É a obra de um grande poeta e a tradução de um virtuoso tradutor.

Agradecei, sobretudo, ao intelectual que assim sabe apresentar-vos esta obra-prima do renascimento latino, e acreditai, numa palavra, que tendes em vossas mãos um livro de Arte.

Sob a atmosfera ainda mal despejada das nossas barbáries nativas, prologar um livro como este significa decidir-se a correr todos os riscos de uma edição fracassada. Mas aqui estamos, precisamente, para realizar sacrifícios. Dominam, é certo, os crassos mastodontes do comércio, a honrosa dinastia da sovela, os impertinentes paletós do cavalheiro da indústria, bisneto do democrata Cléon. Estamos no melhor mercado de Zola e nada nos deve espantar, porque «não faria caso d'uma taça de licor finíssimo quem se embebeda todos os dias com vinho ordinário».

Muito merecem, pois, os que como Luis Berisso sustêm sem esmaiar as cores da Arte nestas repúblicas plebeias, onde a figueira de Timão oferece os seus dez mil galhos, com tocante solicitude, a tudo o que tem um quê de artístico; onde a saliva dos paladares ungidos de banha porcina mancha e infama todo o verde louro; onde a preponderância umbilical do burguês ministerializado pretende avantajarse em eminência o cume de todos os Olimpos da glória.

Só com o espírito recolhido nas sagradas meditações da Arte, no grave conceito das hierarquias, se pode folhear dignamente este poema de oiro. Os poucos que aqui têm o direito de lê-lo elevarão ao seu tradutor os seus agradecimentos, pois em tão perfeita versão só se perde um escasso número das belezas originais – enquanto tomando o exemplo do insigne lusitano continuamos lavrando as nossas toscas lenhas, com a esperança de aparelhar algum dia uma barca exímia, como a exímia barca que o tirano Polícrates enviou a Anacreonte para que este fosse doirar-lhe a sua tirania.



### 3. «*BELKISS, POR EUGÉNIO DE CASTRO*», RUBÉN DARÍO (*LA ILUSTRACIÓN SUDAMERICANA, 1898*)

Fez Luis Berisso o bem nobre de pôr em língua castelhana o sumptuoso poema de Eugénio de Castro, verdadeira caravana salomónica do pensamento moderno, que comparada com o Sol de Flaubert não é a lua e sim a estrela de Vénus. Num prólogo faraónico Leopoldo Lugones apresenta os sagrados elefantes. Encontramo-nos desde logo no vestíbulo gigantesco de um palácio onde enormes colunas espiralares sustêm o tecto de cedro com os seus assombrosos cachos de ouro e mármore: é o reino de Salomão. Salomão é o pináculo da sabedoria. Em todas as tradições do Oriente o seu dom de soberania mental se conserva rememorado entre as pedrarias mágicas das lendas. É o Sábio por excelência.

O seu anel opera ainda, assim na China como na Pérsia ou no Indústão: o bonzo e o faquir sabem da virtude dos seus encantamentos; e na ciência teosófica é tão grande como na *Bíblia*. Salomão é o homem que ao Senhor aprouve dotar do maior tesouro espiritual. Do amor deste divino rei com a rainha de Sabá, de Axum e de Hymiar brota este poema feiticeiro, perlado de ideias e de símbolos e ornado de uma fabulosa pompa de palavras.

Há uns dias, sob a doce seda ouro e violeta de um crepúsculo, vagando pelos arredores da Recoleta, pareceu-me ouvir um gemido flébil, talvez o vento na folhagem de um cipreste, ou as cordas de uma fúnebre harpa eólia, ou o apagado clamor de lamentáveis repuxos invisíveis. *Torniamo a l'antico!* Dizia a voz em italiano, para maior melancolia: *Torniamo a l'antico!* Grata e grande foi a minha impressão, pois chegava-me aquela voz cabalmente em consonância com o couro que há tempos canta na minha alma. Trotava os luxuosos troncos. Passavam pela avenida sonora e alegre as carruagens de Palermo. Não longe ressoava de quando em vez o órgão de um carrossel. Desfilava um colégio de órfãos. Através da folhagem rebentavam cristalinamente infantis risos. Atraíu-me um banco do passeio, e ao amor da tarde o sonho pousou no meu ombro como um pássaro familiar.

Ajudava à minha fantasia, de modo propício, a mística suavidade do poente. Ainda ouvia aquela voz: *Torniamo a l'antico!*

Acabara de ler *Belkiss* na amorosa versão de Berisso. A minha ave amiga falou-me com uma voz secular. «Bem-haja, disse sobre o meu ombro, bem-haja a Arte moderna que torna a buscar a sua fonte sacra no antigo.» O antigo! É acaso outro o vosso campo, que não a Eternidade, onde a única e pura Beleza resplandece sobre as épocas como a estrela matutina sobre as nuvens que passam? Bem-hajam os artistas novos mineiros do antigo, mineiros das minas do rei Salomão. Através deles ressuscitam as imemoriais imperatrizes, os magos autocratas que dormiram longos tempos em seus sarcófagos e criptas.

Ressoam sons de olvidados instrumentos: sobre a banalidade epidémica, sobre a triste e seca vida civil desta idade abominável, surgem, por súbita evocação, as albas de Homero que regozijaram os velhos pastores corados e os velhos guerreiros sacerdotais. Que o imenso

rebanho não vos compreende? Esse é principalmente o vosso galardão, ó artistas modernos! Tornais ao antigo em fuga desta prisão horrível do contemporâneo vulgar e contrafeito; recuais por horror à Democracia; tornais ao antigo para encontrar na Primavera da vida, no berço das civilizações passadas, no horto das raças, graça pristina e força original. «Fazeis bem, tornai, tornai ao antigo!»

«Pássaro – disse-lhe eu por meu turno –, suspeito que podes ser o papagaio de Belkiss, amigo de Ladiké, a ave do Doce Encanto, o rouxinol do monge da lenda, ou a ave falante das *Mil e Uma Noites*, mas de modo algum serás peru. As tuas palavras consolam-me grandemente. Sim, por mais que a pseudo-poesia científica se «montaignize» por obra do académico Sully Prudhomme, e que os naturalistas recém saídos da casca pretendam fazer-nos crer no nimbo do forte M. Zola, os artistas mundiais que hoje fazem a viagem a um mesmo Quersoneso, capitães do Seu Eu, idealistas, artistas, trabalhadores, argonautas, terão por força de escapar à idade presente, – a menos que, em meio das agitações desta existência rebaixada e praticamente assassina de poesia, olhos providenciais vejam o anúncio de futuros prodígios. «O artista será da sua época, ou não será», disse um medíocre pornógrafo italiano. Não, não será do seu tempo, se o seu tempo não é tempo de Arte; e quando nasce em época de sequia a ave ideal voa para trás, ou para a frente, em busca da água sagrada. «Para trás há mil rios correndo oriundos do que nasce na montanha de mármore de Homero.» «Mas Lugones, o d’*As Montanhas de Ouro*, diz que não é para tornar ao antigo»... murmurou o pássaro.

«Lugones tentaria torcer-te o pescoço, boa ave, num dos seus tantos achaques, com os seus dedos truculentos; mas não o faria: quanto à viagem à antiguidade, fê-lo sempre, nem que fosse por meio da andorinha, desde a sua Torre, quando «continua a olhar»...

«E Belkiss?»

«Belkiss é uma maravilhosa princesa que não pode ser ofendida senão pelo desdém de Salomão.

«Belkiss é admirável como uma misteriosa e rara flor da Vida. Em verdade surge talvez demasiado rodeada de decorações opulentas, de coisas mágicas, de maravilhas, de sedas e oiros peregrinos. Mas é assim porque para esse vivente cantar dos cantares forma profundo e harmonioso acompanhamento a música da natureza: a açucena simbólica deve manifestar-se numa selva de riquíssimos metais povoada de animais e encantamentos, donde brotam vozes cheias de mistério e de sonho.

«Eu não admiro», disse, «tanto a condição artística de Eugénio de Castro, pois o obtê-la hoje é mais fácil que em tempos de São Isidoro, o bispo de Sevilha, ou mesmo nos da bravíssima dona Oliva Sabuco de Nantes. Nem as reminiscências da Tentação de Santo Antão me surpreendem, pois Thais as tem maiores e Anatole France não perdeu um átomo do seu diamante original, apesar do aditamento de Rosvita. O que em Eugénio de Castro admiro e assinalo com deleite é aquela sinceridade estética que dá alma a toda a obra de artista, esse investir todo o espírito na obra executada, e fazer reviver, à custa do próprio sangue, a múmia da rainha sublime, antes apenas dignamente animada no fausto da música de Gomarck.»

«O senhor Oyuela atacou-a em Buenos Aires» exclamou o pássaro, tristemente.

«O senhor Oyuela é um distintíssimo professor espanhol, primeiramente; esta *Belkiss* é portuguesa, e portanto o ciúme ibérico indignou-o. O senhor Oyuela não possui de autores “modernos” senão uma colectânea ou miscelânea de Mallarmé; não conhece, pelo que se vê, nada, absolutamente nada, do movimento mental que fez brotar as últimas manifestações da arte e do pensamento aristocráticos; é um democrata, com tudo o que isso implica, incluindo ser um reflexo crioulo de dom Marcelino Menéndez Pelayo, o que bastante o honra, por certo. Ele, julgando atacar, cita Leconte de Lisle, Guyot, etc.; é dos que ainda ingurgitam credulamente Adoré Floupette e falam do incompreensível verlainiano; não tem a modéstia de escritores sinceros e vivazes como García Mérou, que reconhece o seu grande desconhecimento do tema, de modo nobre e franco; é um impecável que cai aturdido e irritado entre pecadores e que ressuscita para descobrir o decadentismo como escola quando o decadentismo como escola jaz também na Recoleta<sup>8</sup> do passado. A rainha de Sabá, de Axum, e de Hymiar permanece de pé na distância da sua visão, ante a pedra de tais profundezas democráticas. (...)

Só de nomear a rainha de Sabá sentireis como um sopro perfumado de unguentos bíblicos, fitareis na vossa imaginação um espectáculo sumptuoso de poderio oriental: tendas régias, camelos jaezados de oiro, desnudas negras adolescentes com flabelos de penas de pavões; pedras preciosas e tecidos de incomparável riqueza. E bem! Eugénio de Castro evocou magicamente a misteriosa e bela pessoa. A rainha de Sabá, de Axum e de Hymiar anima-se, cheia de uma vida ardente, em fabulosas decorações, imperiosa de amor, simbólica vítima de uma fatalidade irreduzível. É um poema dialogado, em prosa martelada por um Flaubert nervoso e sonhador; e onde a reminiscência de Maeterlinck fica inundada num torvelinho de luz miraculosa e numa harmonia musical cálida e vibrante. O pitoresco, os excursos, na sua elegância arqueológica, fazem-nos recordar certas páginas de *Herodias* ou *d'A Tentação de Santo Antão*. Belkiss, em seus sumptuosos triunfos, haverá de padecer a ineludível dor. Para que David nasça, ignorará ela a experiência e sabedoria de Zophesamin, o seu mentor ou amo, e sentirá primeiro a tempestade do amor em seu sexo e em seu coração, e fará a viagem a Jersusalém entre prodígios e mistérios, e sentirá por fim o beijo do adorado rei, e estremecerá ao contemplar sob os seus pés as açucenas sangrentas.

«Ela é a Beleza, embora nela se sinta longínquo o propósito do *tò étos* grego, caro às academizantes.»

«Ah, por amor do grego, deixa-me que te beije!», disse-me o papagaio. (Porque na verdade asseguro-lhes que era o amigo de Ladiké).

Respondi-lhe com dignidade: «Dá cá a pata!»

E ele acrescentou: «Diz a Berisso que continue na sua obra de trabalhador enamorado da arte, de internacional pescador de pérolas. Que não se amedontre, que prossiga na obra generosa;

---

<sup>8</sup> Referência ao célebre cemitério do bairro da Recoleta em Buenos Aires.

que quem traduz com amor faz da sua alma uma santa ama; e que recorde que esses filhos de reis a quem dá nova vida algo levarão do seu sangue.»

«Caramba!», exclamei, «que os papagaios são tal qual as pessoas. Falas humanamente.»

«Sim», concluiu a ave. «Sou o papagaio de Ladiké, e surgiu um dia, gigantesco, sobre a cabeça da boa mulher moribunda, de coração simples, que pintou Flaubert. As minhas penas são de esmeralda, o meu bico de ouro, as minhas garras de bronze. Sou o pássaro que fala junto à água áurea e à árvore cantante. E sou também, um tanto, o diabo. Haveremos de voltar a ver-nos.»

#### **4. «EUGÉNIO DE CASTRO», MIGUEL DE UNAMUNO (POR TIERRAS DE PORTUGAL Y DE ESPAÑA, MADRID, BIBLIOTECA RENACIMIENTO, 1911)**

Eugénio de Castro, o delicadíssimo poeta português, é conhecido do grémio literário argentino e sul-americano pela tradução que do seu *Belkiss* fez Luis Berisso. *Belkiss* é, ao que parece, a obra do poeta coimbrão que foi recebida com mais favor pelo público; foi mais traduzida do que as outras e vai o seu autor publicar uma segunda edição. E não é, no entanto, a que eu julgo preferível.

Obras de uma delicada finura e delicadeza deu ao público Castro desde que publicou, em 1884, as suas *Cristalizações da Morte*, mas entre elas nenhuma, no meu entender, e sobretudo no meu sentir, excede *Constança*, publicada em 1900. E isto porque *Constança* é a sua obra mais profundamente portuguesa, aquela em que a sua alma conseguiu vibrar mais em unísono com a alma do seu povo. É como se a sua mão, escrevendo-a, se tivesse convertido na harpa eólica do seu povo, vibrando ao sopro da sua alma. A lírica de *Constança* é a mais alta e mais nobre lírica, aquela que, sendo profundamente colectiva, é, por isso mesmo, profundamente pessoal.

Constança foi a mulher do Infante D. Pedro, o da infortunada Inês de Castro, cujos trágicos amores Camões immortalizou. Até hoje toda a atenção e todo o interesse se tinham concentrado, como em casos análogos acontece quase sempre, sobre a amada do Príncipe, dissipando-se quase por inteiro a doce mas crepuscular figura da esposa legítima, Constança.

A paixão, que alguém diria ilegal, a paixão não protegida nem pela lei civil, nem pelo Sacramento religioso, parece sempre, e é natural que assim seja, ter muito mais interesse e ser mais poética que a outra. A sua poesia é mais trágica, mais de espectáculo, mais visível e mais aparatosa. A tragédia da alma da pobre Constança, também ela enamorada de Pedro, e não com menos paixão acaso do que Inês, não é de tal feição que à sua compreensão cheguem todas as almas. E é esta tragédia íntima e silenciosa da pobre esposa, que vê como a sua mais fraternal amiga lhe rouba o coração do seu Pedro, é este martírio que Eugénio de Castro nos conta em versos de uma doçura e de uma saudade refinadas e profundas.

Esta figura de Constança, que ocupa todo o mais sentido e mais português dos poemas de Castro, parece às vezes um símbolo de Portugal, desse formosíssimo e desgraçado Portugal que, desde o dia lúgubre de Alcácer-Quibir, parece viver vagamente submerso em ilusões de passadas grandezas.

Imagino Portugal como uma bela e doce moça camponesa que, de costas voltadas para a Europa, sentada na orla do mar, com os pés descalços no limiar exacto onde a espuma das gemebundas ondas lhos banha, os cotovelos fincados nos joelhos e a cara entre as mãos, vê

como o sol se põe lá nas águas infinitas. Porque, para Portugal, o sol não nasce nunca: morre sempre no mar que foi teatro das suas façanhas e berço e sepulcro das suas glórias.

A literatura portuguesa – dela em geral lhes falarei noutro dia – tem duas notas dominantes, e são elas a amorosa e a elegíaca. Portugal parece a pátria dos amores tristes e dos grandes naufrágios.

Há, a este respeito, uma obra portuguesa funda e vincadamente representativa, uma obra inflamada de paixão dolorosa. É *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Poucas coisas poderão ler de mais trágica e mais concentradíssima paixão. E nela há também, a par de Inês de Castro, que aqui é Teresa Clementina de Albuquerque, uma espécie de Constança, Mariana, que, não sendo a esposa de Simão Botelho, apaixonado de Teresa, o acompanha e serve na sua prisão e, depois que ele morre no navio que o leva ao desterro, se lança ao mar abraçada ao cadáver daquele que amou sem poder ser correspondida. Poucas figuras há, nas literaturas todas, mais firmemente traçadas que esta Mariana.

A pobre Constança sofre no coração do seu coração ao descobrir como o amor por Inês devora a alma de Pedro. E esta dor, purifica-a e sublima-a ao ponto de pensar em fugir com um pagem para ser tida por artificiosa adúltera e deixar assim que Inês e Pedro, livres de remorsos, se possam amar às claras.

Belíssima é a passagem em que Constança se atavia e arranja e trata de aformusar-se para reconquistar o carinho, que não a compaixão, do seu marido; porém, onde o poema chega à mais alta e mais pura poesia é onde Constança invoca e clama pela dor.

O culto da dor parece ser um dos sentimentos mais característicos desse melancólico e *saudoso* Portugal. No maravilhoso poema *Pátria*, a obra mais desigual, mas também a mais intensa e mais robusta do maior dos seus poetas vivos – e um dos poucos, pouquíssimos, que nesta época tão pouco poética sobram na Europa toda –, Guerra Junqueiro, as estrofes mais vibrantes são aquelas em que o Condestável Nuno Álvares – cuja vida Oliveira Martins narrou egregiamente – invoca a dor.

Acaso ainda mais que em nós, espanhóis, se acha nos portugueses o culto da dor. E neles não toma certo carácter de ferocidade bravia que entre nós tomou. A sua ânsia de martírio não os levou tanto como aos nossos avós ao desvario de martirizar outros.

Jamais esquecerei a manhã em que, no regalado sossego de Coimbra, no retiro da casa de Eugénio de Castro, líamos ambos aquela passagem de *Os Trabalhos de Jesus*, de Frei Tomé de Jesus, em que o bom frade nos descreve as misérias, apertos e sofrimentos que padeceu Cristo durante os nove meses que teve de ficar encerrado no seio da sua Mãe. Este bom frade português, que escreve a sua obra estando cativo dos mouros em Marrocos, tinha uma fertilíssima imaginação para inventar refinamentos do padecer. O seu livro, todo cheio de efusões líricas e de acesas jaculatórias, é um longo hino – muitas vezes difuso e outras tantas enfático, e de um ênfase mais espanhol que português – à dor.

Entre estes hinos à dor, poucos, repito-lhes, nenhum mais intenso que o posto por Eugénio de Castro na boca da doce e desgraçada Constança.

*Quero-te muito, ó Dor! Amo-te imenso!* E termina este canto, o quarto, com a suprema fórmula da resignação: *Seja feita a vontade do Senhor!*

Dizia-me certa vez Guerra Junqueiro que o espanhol mais crente e mais piedoso, pelo menos uma vez na vida, encontrando-se em momentos de grande contrariedade e aperto, deixou escapar da boca uma blasfémia, um *Deus que se lixe*, v. gr. –, modificando a frase própria –, ao passo que o português mais incrédulo e mais ímpio, em semelhante circunstância, suspiraria um *valha-me Nossa Senhora!*

Mas onde o poema alcança a beleza indizível de um crepúsculo de Outono é no seu canto final, naquele que começa: *Constança vai morrer...*

A morte de Constança, rodeada pelos dois amantes, a sua amiga e o seu marido, que por fim deixa sozinhos, é uma das mais belas cenas que li em toda a literatura. «Adeus, meu Pedro...», exclama Constança num fio de voz, e Pedro, louco de comoção, branco como a neve, inflados de pranto os negros olhos, abraça-a febrilmente e, entre soluços, dá-lhe um violento e prolongado beijo. Ao fogo deste beijo, a agonizante parece reviver: acende-se-lhe o rosto, passam pelos seus olhos meteoros; não lhe falta já o ar; sorri contente. É que esse beijo – o último! – continha todo o amor, toda a febre do primeiro. Oh, que ditosa morte lhe deu Pedro! Mas eis que então Constança se dirige a Inês... Não deve levar aquele beijo para a sepultura. «Vem cá, minha Inês.», diz-lhe, com sorriso de infinita doçura; aperta nos seus braços a linda Inês, abraça-a muito,

*dá-lhe o beijo de Pedro e depois exala*

*serenamente o último suspiro...*

Toda a alma dolorosa e sonhadora de Portugal.

E, neste poema, *Constança* aparece por toda a parte temperando e serenando o quadro, a paisagem estupenda de Coimbra, dessa maravilha de Coimbra, de que guardo imperecedeira lembrança. Nela passei os dias mais serenos e mais fecundos da minha vida, percorrendo na companhia de Castro as ribeiras do Mondego.

Leiam também *O Rei Galaor*, leiam o *Sagramor*, deste mesmo poeta, e hão-de agradecer-me, estou certo, o conselho. Mas leiam-nos em português, que para quem fala castelhano não é dificuldade.

Dita-me estas linhas a recente publicação de Eugénio de Castro de *A Sombra do Quadrante*, colecção de refinadas poesias líricas. Entre estas, há cinco sonetos, sobretudo, dedicados aos seus cinco filhos, que são um encanto de delicadeza e doçura.

E neste último livro parece continuar a veia da sua inspiração continuamente portuguesa, este seu novo caminho que coincidiu, parece-me, com a sua entrada na vida matrimonial.

Na sua primeira época apareceu Castro a muitos dos seus compatriotas, enamorados cegamente do que chamam *vernacular*, como um poeta exótico, imitador da novíssima poesia francesa. A isto se atribuía o ter sido tão prontamente acolhido e amparado no *Mercure de France*, e ao ter sido acolhido e amparado por esta publicação deve, sem dúvida, a sua voga entre os jovens literatos sul-americanos. Porém, não souberam ver esses seus compatriotas que o encontravam pouco castiço como por debaixo das galas da literatura que direi internacional palpitava o espírito mais radicalmente português.

Aconteceu-lhe o mesmo que ao seu compatriota Eça de Queirós. Enquanto o seu nome e as suas obras vão ganhando prestígio e fama fora de Portugal, na sua pátria é frequente encontrar portugueses ilustrados e cultos que o recusam e renegam, reputando-o de afrancesado desdenhador da sua pátria. E, no entanto, por sob as vestiduras à francesa, quão profundamente português se nos não revela Eça de Queirós! O seu desespero e o seu desalento são portugueses, e portuguesa é também a sua traça. Mas força é, e bem natural, que os seus compatriotas se eximam de pedoar-lhe os seus desdêns e os seus sarcasmos.

E esta história repete-se. Além de outras razões, raro é o povo que suporta que um dos seus engenhos lhe venha imposto de fora. Toda a celebridade, em qualquer ordem que seja, formada e robustecida fora da sua própria pátria – mesmo não tendo saído o sujeito dela –, é vista com certa desconfiança, com receio e mal reprimida má-vontade pelos seus compatriotas. Parecem dizer-se: olha agora é uma eminência este homem que há tanto tempo vemos e ouvimos sem termos suspeitado de semelhante coisa!...

Várias vezes pensei no interessante que seria traçar o que poderíamos chamar a tábua dos valores do mérito literário ou artístico dos literatos ou artistas de um dado país, tal como o formam os seus naturais e tal como o formam os estrangeiros que os conhecem. Se aqui, em Espanha, por exemplo, ou em França, se conseguisse fazer uma espécie de sufrágio entre gentes de letras e aficionados, estabelecendo a hierarquia dos nossos escritores ou dos seus, e depois se pedisse essa mesma determinação hierárquica a ingleses, alemães, italianos, etc., conhecedores da literatura francesa ou, noutro caso, da espanhola, haveria de surpreender, sem dúvida, a alteração dos valores.

Sempre que falo com algum francês aficionado às belas letras – e o mesmo sucede, embora não tanto, com ingleses e alemães –, as nossas maiores discrepâncias de juízo arrancam, não do facto de eu desestimar ou rebaixar autores que ele ensalça e glorifica, mas de mostrar predilecção e gosto por outros autores franceses que ele, seu compatriota, tem em pouca estima. O seu ponto de vista, o ponto de vista nacional, é muito outro que o do estrangeiro.

Para os portugueses casticistas, atidos a uma tradição literária ainda mais raquítica e mais estreita do que pode ser a dos nossos casticistas espanhóis, Eugénio de Castro era um *nefelibata* – alguém que anda com a cabeça nas nuvens –, mote com que em Portugal se conhecem os que aqui dizem *modernistas*, à falta de outro nome, ou *decadentes*, ou qualquer outro termo que não queira dizer nada. No interior de Espanha, aonde chegam poucos estrangeiros, quem quer que fale uma língua que eles não entendam é *gabacho* – como além é *gringo* –, e soa-lhes ao mesmo o francês que o norueguês ou o russo. Há trinta ou quarenta



anos, e ainda menos, a todo aquele que professava ideias filosóficas não compreendidas pelo nosso vulgo doutorado, chamava-se aqui *krausista*, o que era mais ou menos como o *gabacho* de que lhes falava. E assim também em Portugal *nefelibata*, mote que não sei quem introduziu, embora supeito que tenha sido o chato e pedante Teófilo Braga.

Outro dia lhes falarei da literatura portuguesa contemporânea em geral.

## 5. «PRÓLOGO», MIGUEL DE UNAMUNO (CONSTANZA DE EUGÉNIO DE CASTRO, TRADUÇÃO DE FRANCISCO MALDONADO, SALAMANCA, TIPOGRAFÍA DE LA «REVISTA DE ARCHIVOS», 1913) [EXCERTO]

Eugénio de Castro, o refinado poeta conimbricense, é já conhecido e apreciado por aquela parte, por desgraça não muito copiosa, de público de língua espanhola que pela poesia se interessa. Há já catorze anos, em 1899, surgiu em Buenos Aires uma tradução castelhana do seu *Belkiss, Reina de Sabá, de Arum y de Hymiar*, feita por Luis Berisso, e com um discurso preliminar de Leopoldo Lugones. Foi lido e apreciado antes na América espanhola do que em Espanha. Tal foi o injustificado desdém que para com a produção portuguesa guardámos.

Um certo aristocratismo de poeta, em grande parte erudito, e algo também – porque não dizê-lo? – de *turrieburnismo*<sup>9</sup>, fez que Castro preferisse assuntos e temas de terras e tempos remotos, afastados do fragor e da poeira das batalhas do dia.

Não se lhe pode, certamente, chamar poeta civil no sentido de Carducci. Nem *Belkiss*, nem *Tirésias*, nem *Sagramor*, nem *Salomé*, nem *A Nereide do Harlem*, nem *O Rei Galaor*, nem *O Anel de Polícrates*, nem *A Fonte do Sátiro* se inspiram, senão muito em parte, na realidade presente e viva.

Mas há que ter em conta as condições e vicissitudes por que passou nos últimos anos, e continua ainda a passar, a pobre Pátria de Camões, aquela de que o seu grande cantor disse que estava metida

*No gosto da cobiça, e na rudeza  
Duma austera, apagada e vil tristeza.*

E para espíritos pouco ou nada belicosos, como o de Castro, é na contemplação do remoto, seja em tempo ou em espaço, ou em ambos os aspectos em simultâneo, que se acha o consolo das tristezas presentes.

O que não quer dizer, claro está, que não seja Castro um poeta português, e profundamente. É-o até por essa sua predilecção pelos temas orientais, por essa curiosidade das coisas remotas, estranhas e longínquas. Este gosto pelo exótico foram-no buscar os portugueses às suas grandes navegações pelos mares tenebrosos. A sua própria arte decorativa é uma arte de fortes influências exóticas. E é assim que Castro se revela afinal um poeta português muito mais castiço, ou, como eles dizem, vernacular, que alguns dos que o motejavam de nefelibata, ou seja, de andar nas nuvens. E é para um poeta muito mais honroso passear nas nuvens que em

---

<sup>9</sup> Termo que se popularizou no final do século XIX, empregue, em geral em sentido despectivo, para identificar a propensão para o afastamento dos literatos e artistas para as suas torres de marfim, e que deu título a um importante artigo de Unamuno, de 1900, que faz a crítica da literatura estetista então em voga.

lodaçais ou cascalheiras estéreis, como sucedeu na sua Pátria a um ou outro erudito empenhado em fazer poesia.

E é Castro português, ademais, pelo próprio tom das suas poesias, pela doçura das mesmas e pelo aroma a religiosidade naturalista e de resignação que delas se desprende. O pavoroso problema do destino, o fado incoercível, palpita em quase todas.

Mas o poema mais português e, portanto, mais humano, mais universal – que é talvez o contrário de cosmopolita – de entre toda a poesia de Castro é o seu formosíssimo poema *Constança*, que aqui te oferece, leitor, Francisco Maldonado, traduzido para castelhano.

Sobre este poema falei já no breve ensaio que a Eugénio de Castro dediquei em 1907 e que abre a minha obra *Por Terras de Portugal e de Espanha*.

(...)

Nada tenho a suprimir, mas nada tão-pouco quero agora acrescentar a isto que há meia dúzia de anos escrevi, quando não passara ainda Portugal pelas suas últimas provações. (...)

## **6. «EUGÉNIO DE CASTRO», ROGELIO BUENDÍA (LUSITANIA. VIAJE POR UN PAÍS ROMÁNTICO, MADRID, EDITORIAL REUS, 1920)**

Quando nos dirigíamos para o Hospital da Faculdade de Medicina, tropeçámos com a rua do Norte, uma antiga rua que fica perto da Sé Velha e da Universidade.

Encontrámos um ou outro padre de sobrecasaca e óculos e alguns estudantes com capa negra e cabeça descoberta.

Nesta casa antiga, numa esquina, vive Eugénio de Castro. Parece, com a sua entrada de porta rústica e grande e o seu jardim empedrado cheio de flores, uma casa de lavoura numa vila andaluza.

As flores do Verão policromam de esmaltes de cores vivíssimas este quadrilátero cheio de sol que encerra umas paredes amarelas.

Esta mansão com janelas de ferro pintado de verde não pode ser senão a casa de algum poeta da Andaluzia que quisera recordar a sua terra.

E, no entanto, é a casa de um poeta excitado de paganismo clássico, que ama as flores, o sol e o silêncio.

Estamos já diante do nosso velho amigo.

A nossa chegada – não esperada por ele – surpreendeu-o.

Falámos do começo da nossa amizade, que hoje se afiança ao estreitarmos as mãos pela primeira vez.

Foi um amigo nosso, que ama Portugal, que nos deu a conhecer o poeta mais lírico de todos os actuais líricos lusitanos. Esse amigo deu-nos a ler o poema *Constança*.

Durante muito tempo permaneceu em nós a emoção produzida por aqueles decassílabos, que têm vida cada qual e todos juntos, como se formassem um universo de música.

Fomos então ao encontro do poeta com a nossa amizade sincera e espontânea.

Eugénio de Castro ama a Espanha como nós Portugal.

Todos os anos visita umas quantas cidades espanholas. Foi a Sevilha e a Granada, em representação da Universidade de Coimbra, aquando do centenário do padre Francisco Suárez.

Admira a nossa arte e é um amigo leal da nossa pátria.

É autor de belíssimos livros, dos quais conhecemos *A Fonte do Sátiro*, *O Filho Pródigo*, *Constança*, *O Rei Galaor*, *Silva*, *Belkiss* e *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis*.

Não queremos falar dele como literato, já que é universalmente conhecido.

Em contrapartida, queremos dizer todo o seu orgulho de pai ao mostrar-nos os retratos das suas duas filhas, feitos pelo elegante Carneiro: duas cabecinhas loiras adoráveis, onde o espírito aristocrático desponta de um encantador sorriso.

\*\*\*

O nosso amigo quer acompanhar-nos na visita aos Museus e à Universidade. Na rua faz um calor de forno. Tivemos de abrigar-nos na Faculdade de Letras, um belo edifício ainda em construção, onde o poeta tem a sua cátedra de Filologia e onde deu aulas de Literatura Espanhola.

Falamos de Portugal e de Espanha. Folheamos revistas. O nome de Moréas, o grande amigo de Eugénio de Castro, traz-nos à lembrança a vida dolente do grego de Paris.

Lemos o programa de Literatura Castelhana que o nosso amigo ensinou. Vem-nos uma grande alegria ao descobrirmos gloriosos nomes tão venerados: Berceo, Santillana, Juan de la Cruz, Santa Teresa, Cervantes, Garcilaso, Gôngora, Quevedo, Calderón, Herrera, Lope de Vega...

E não podemos senão recordar, no nosso mútuo entusiasmo peninsular, que Eugénio de Castro teve avós espanhóis que tiveram o apelido tão espanhol de Sandoval e que também nós tivemos antepassados portugueses, dessa Andaluzia lusitana chamada Algarve.

## 7. «CRÓNICA LITERÁRIA DE PORTUGAL: EUGÉNIO DE CASTRO», CARMEN DE BURGOS (COSMÓPOLIS, 1921) [EXCERTO]

Eugénio de Castro é, para a poesia moderna de Portugal, o que Eça de Queirós é para a prosa: o renovador.

Porém, ao mesmo tempo, Eugénio de Castro é uma espécie de mandatário, o descendente de duas famílias de artistas, eruditos, clássicos, que se unem no matrimónio dos seus pais e produzem o broto no qual se realiza a síntese de selecção da estirpe e da raça.

Entre a ascendência paterna de Eugénio de Castro contam-se o grande poeta Sá de Miranda; o erudito autor de *Poesias Portuguesas e Latinas*, Aires de Sá Pereira e Castro; a reverenda dona Eugénia da Costa e Almeida, autora de admiráveis *Cartas*, e o seu avô D. Luis da Costa, grande humanista, que alcançou grandes honras e exerceu altos cargos na Corte de D. Miguel.

Não menos ilustre é a ascendência materna. É toda uma família de religiosos, nobres e eruditos. Contam-se, entre eles, os três filhos ilustres do doutor Freire de Figueiredo, senhor da casa da Tapada. O primeiro, D. António, foi frade, grande humanista e amigo íntimo de Bocage, a cuja morte dedicou um soneto. O segundo, frade Agostinho, canónico da catedral de Lisboa, reitor do Liceu, sócio da Academia e preceptor da Princesa Maria Amélia, filha de D. Pedro IV, deixou muitas obras de Filologia e Literatura. O terceiro, José, foi o mais popular, pelas suas curiosas *Memórias* e pelas suas traduções de Tácito.

Entre os seus nobres parentes maternos contam-se a viscondessa de Alcântara e D. Leonardo Pinheiro de Vasconcelos, conselheiro do Rei D. João VII. Um dos seus bisavós, Francisco José Freire de Macedo, foi magistrado e deixou inéditas muitas obras, em prosa e verso, de grande interesse. Até o seu avô, D. Francisco de Castro Freire, foi erudito, humanista e poeta. O pai de Eugénio de Castro, D. Luís da Costa e Almeida, era decano dessa Universidade de Coimbra onde o nosso poeta ocupa hoje uma cátedra que, embora conquistada com o seu esforço e saber, nos parece de *direito próprio*.

Tem importância toda esta ascendência para vermos no poeta o herdeiro de uma família onde se foi operando uma selecção e formando um nível de cultura e de honorabilidade superiores. A infância do poeta decorre, pois, junto de uma família aristocrática, culta, severa; numa cidade aristocrática, culta e severa. Os seus jogos de menino têm lugar entre aquelas estantes cheias de códices de filósofos do século XVIII e de clássicos latinos, herança dos avós, e os seus passeios de adolescente pelas românticas ruas dessa cidade sagrada ou pelos melancólicos arredores das margens do Mondego. Tudo foi doçura, ordem, paz, em seu redor, e a poesia que floresce no seu espírito nesta primeira época leva o selo tradicional desta educação e desta placidez que o circunda. São composições improvisadas, espontâneas, filhas de sugestões das coisas que o rodeiam, visões religiosas, vagos sentimentos de amor, sensações personalíssimas

e ingénuas. A esta primeira fase, que alguns dos seus biógrafos dividem em dois períodos, pertencem *Cristalizações da Morte*, *Canções de Abril*, *Jesus de Nazareth* e *Horas Tristes*.

Depois Eugénio de Castro vai fazer o seu doutoramento a Lisboa, entra para a redacção d'*O Dia*, é amigo de João de Deus e dos principais escritores portugueses, e aquela robusta seiva que há na sua natureza começa a circular e a espalhar-se em admiráveis e louços brotos com *Oaristos* e *Horas*.

Viaja, visita a Espanha e a França. O seu espírito, pleno de sentimento do belo e ansioso do novo, abre-se e desdobra-se na corrente de novas formas estéticas. Enxerta todo o moderno no tronco clássico, e Eugénio de Castro, com escândalo das gentes do seu tempo, afilia-se no Simbolismo, rompe a tradição de humanistas dos seus antepassados, lança-se denodado contra o círculo do nacionalismo, salvando-o e desdobrando as galas da sua poesia universalista, explicando por símbolos todo o tesouro de cores e sons que na sua adolescência solitária se acumularam na sua alma. Aquela infância e aquela juventude onde se afirmaram sentimentos puros e rectos, aquela solidão onde, mesmo sem se aperceber, encontrou a sua própria alma e formou a sua personalidade, eram a base necessária para receber a língua de fogo do Espírito Santo da arte moderna.

A esta época, que encerra toda a grandeza do poeta, pertencem as maravilhas de *Silva*, *Interlúdio*, *Belkiss*, *Os Sete Dormentes*, *Sagramor*, *Salomé*, *O Rei Galaor* e outros poemas.

Como a abelha que libou o mel e o perfume das flores torna ao seu favo, assim Eugénio de Castro não tarda a retirar-se para Coimbra com o tesouro de sensações e lembranças. Escreve naquele gabinete cheio de móveis dos seus antepassados, onde luz o nobre escudo da casa de Cata-Sol e o envolve algo dessa soberba nobiliária que aparece nele de vez em quando para lançar as suas composições, com supremo desdém pelo juízo alheio, como formidáveis arietes num país que é, como o nosso, cultor das tradições e que se assombra com as excentricidades e as impertinências voluntárias do poeta, com o seu exotismo, a sua falta de respeito pelo espírito e pela forma clássicas.

Mas a sua poesia ultrapassa as fronteiras, o mundo todo olha para os versos de Eugénio de Castro como olha para a prosa de Eça de Queirós, e à luz do seu prestígio iluminam-se as belezas de toda a literatura portuguesa, conhecem-se outros artistas, universaliza-se e eleva-se.

Além desta importante missão, Eugénio de Castro realiza outra não menos decisiva, irradia no campo da técnica literária as influências que lhe são estranhas e que acumulou. Em virtude da sua influência, a poesia renova-se, a métrica adquire flexibilidade, as estrofes arcaicas admitem alterações e desdobram-se novas galas de cor, de harmonia, com a introdução de elementos decorativos, e uma maior liberdade de forma e de concepção. A revista *Arte*, que edita em Coimbra, exerce, apesar da vida efémera, influência salutar.

Em toda a obra de Eugénio de Castro, neste tempo, resplandecem três notas principais: o culto da forma, a serenidade e a saudade.

É aquela vida primitiva que lhe dá essa serenidade que nos faz imaginá-lo no seu gabinete, não a escrever em papel, mas cinzelando em mármore as palavras que depois passam ao livro como por um processo de litografia.

Da sua natureza aristocrática nasce o culto da forma, que necessariamente aliará à sensibilidade. Há em toda a sua poesia uma mescla de valores pictóricos e de ritmos, harmonicamente combinados, como uma sinfonia de cor num mesmo tom.

O autor é um compositor que traduz em imagens sensações de harmonia e cor. Por isso se apaixona pelo simbolismo, pelo cosmopolitismo, porque com eles realiza os seus ideais.

Da sua alta concepção da beleza nascem as suas saudades. Talvez para Eugénio de Castro se tenha inventado essa bela palavra portuguesa. Não é bem dor, não é bem pessimismo, mas saudade o que na sua alma existe, nostalgia da beleza, anseios de um ideal irrealizável. Não pode chegar a ser a verdadeira dor humana, aquela que vibra em Espronceda ou em Leopardi, porque ele é feliz na sua vida, e não pode chegar a ser a dor cerebral porque o seu espírito quintessenciado descobre, como Alfredo de Vigni, que «Gemer, chorar, pedir, é igualmente feio», e Eugénio de Castro é incapaz de descompor com um trejeito ou um gesto plebeu os vincos da sua túnica senatorial.

O ilustre escritor Manuel da Silva Gaio, num magnífico estudo do pessimismo de Eugénio de Castro, diz: «O seu pessimismo não é o do estóico cujo recolhimento em si próprio representa a um tempo a reprovação das fraquezas humanas e o orgulho amargo do seu isolado valor moral.

«O seu pessimismo não é o do místico que desejaria, consumindo-se, consumir toda a maldade do mundo, volatilizar a vida para que a sorvesse um raio do céu; e não sendo nenhuma destas, não tem tão-pouco a visão verde-triste e a aridez de alma do vago e insondável inferno das suas anestésias anormais. O seu pessimismo é cerebral e não visceral. Distingue-se, dos dois primeiros, pela natureza e objecto; do terceiro, pela sua origem orgânica.

«O seu pessimismo é o pessimismo de um artista. É, portanto, o novo reflexo da mesma natureza e forma de espírito que em tudo e sempre reflecte Eugénio de Castro. É pessimista porque não julga o mundo harmoniosamente belo, porque o ferem mais que a outros os aspectos feios, os lados triviais e mesquinhos, os detalhes vulgares da existência actual nesta civilização que bestializa as almas na crua luta de interesses materiais, que enfrasca e prostitui a natureza e as paisagens numa fúria repugnante de industrialização. Porque é este o seu modo de ver e não outro, é por isso que ele é artista.»

Ramón Gómez de la Serna, num estudo dedicado a Eugénio de Castro, disse: «Assim como Emerson escreveu à porta da sua biblioteca a palavra *Capricho*, Eugénio de Castro poderia escrever a grandes letras *Nostalgia*.»

E, referindo-se à sua obra, acrescenta: «A obra de Eugénio de Castro não se inspira nem na evocação, nem na reconstituição históricas, o que teria frialdade e rigidez. Não. Toda a sua obra se inspira em algo mais espontâneo, redivivo, entusiasta e ditoso: a nostalgia.»



Observa-se, no entanto, que Eugénio de Castro se afasta um pouco da sua maneira arbitrária e perde em espontaneidade o que ganha em consideração dos clássicos. Casado em 1898, professor em Coimbra, escreve desde então *Constança*, *A Sombra do Quadrante*, *O Anel de Polícrates*, *O Filho Pródigo*, *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* e outros belíssimos poemas. Ramón Gómez de la Serna, acrescenta: «Não obstante as branduras e amizades clássicas para que renuncie aos seus simbolismos e aos seus excessos líricos, Eugénio de Castro persistiu no seu amor por esse labor de microscópio sobre o mundo cintilante e minucioso do seu bizantinismo. Toda a sua obra é feita de numerosos e pequenos detalhes. Tudo está coberto de fulgências. O conjunto dos seus versos parece um lago rutilando à luz do Meio-Dia.»

Agora asseguram os seus compatriotas que Eugénio de Castro torna à tradição clássica e rivaliza com Camões. Não é de estranhar que nesta escola triunfasse o talento de Eugénio de Castro e a sua inspiração fosse mais alta que a de todos os pontífices da escola. Mas, para todo o mundo internacional dos artistas, a grande obra do grande poeta contemporâneo de Portugal é a compreendida nessa segunda época da sua fase simbolista, que vai de 1894 a 1899 (...).

## 8. «EUGÉNIO DE CASTRO NA BIBLIOGRAFIA ESPANHOLA», ENRIQUE DÍEZ-CANEDO (*EL SOL*, 9 DE MARÇO DE 1922)

Recentemente a Editorial América publicou em Madrid uma nova edição de *Belkiss, Reina de Saba, de Axum y de Hymiar*, que é, na produção de Eugénio de Castro, peça de capital importância. Este poema dramático, que tem parentesco íntimo com a *Salomé* de Oscar Wilde, com certas concepções de Maeterlinck, com algumas de D'Annunzio, e com antecedentes, como todas elas, em Hebbel e Flaubert – relações, desde logo, que em nada diminuem a originalidade do escritor e só se devem ter em conta para situá-lo no tempo – foi recebido, desde a sua aparição, como uma obra-prima.

Eugénio de Castro teve de travar na sua pátria as batalhas que esperam todo o inovador em literatura. *Belkiss* foi, talvez, a sua vitória definitiva. Assim como foi a obra que lhe abriu as portas da língua espanhola. Antes da conhecidíssima tradução feita em Buenos Aires por Luis Berisso (temos à nossa frente a segunda edição bonaerense de 1899, a da Editorial América, e outra impressa no México, que se mencionará depois), só um obscuro poeta espanhol vertera, por curiosidade, nas páginas de *La Ilustración Ibérica*, algumas poesias juvenis de Castro, melhor conhecido mais tarde pelas transcrições de Rubén Darío na sua conferência do Ateneo de Buenos Aires, inserida mais tarde em *Los raros*, que se deve considerar como determinante para a fortuna de Castro nos países da nossa língua.

As revistas em que se desenvolveu o movimento iniciado em Espanha pelos homens de 98 contaram com Eugénio de Castro entre os seus deuses maiores. Sobre um poeta nosso, Francisco Villaespesa, chegou a exercer verdadeiro fascínio. Quando forem estudadas por eruditos do porvir as fontes do poeta andaluz, ver-se-á o que deve a Castro nas suas obras originais. Por outro lado, um volume de 1914, *Salomé y otros poemas*, e outro não datado, de 1916, *La sombra del cuadrante*, ambos em circulação, contêm uma boa quantidade de traduções, não coincidindo, nas poesias que encerram, com os livros que têm no original títulos correspondentes.

E não só essas versões líricas, estimáveis às vezes, embora nunca muito refinadas, fez Villaespesa de Castro. Em 1912 anunciou-se, sem mencionar Castro, um *Rey Galaor* de Villaespesa que, ao ser depois publicado, se anunciava como uma «tragédia inspirada num poema» do autor português; hoje essa obra (quase uma tradução) figura no volume XII da edição conjunta de Villaespesa.

Aquele anúncio moveu um jovem poeta, D. Juan González Olmedilla, a publicar, no começo de 1913, uma versão literal d'*O Rei Galaor*. O tradutor castelhano interpreta em prosa os versos portugueses e versifica apenas uns troços líricos. O propósito que o animava revela-se numa passagem do breve «Prólogo do Tradutor», onde protesta contra «uma crítica medíocre» que, «além de oferecer o ditame de genial a quem quer que escreva, vê impassível como alguns poetas se apropriam das mais belas concepções dos maiores escritores estrangeiros e de não

poucos compatriotas de obscura fama». À sua indignação juvenil de então preferimos o esforço de agora, que o leva a verter, se as notícias que temos são exactas, as obras completas do autor de *Belkiss*. E se a tradução está feita com o tino que revelam composições publicadas por estes dias, algo teremos saído a ganhar.

Outros poetas espanhóis, entre os quais nos é grato recordar D. Miguel Pelayo, cujas versões cremos permanecerem em grande parte inéditas, versificaram poesias do grande escritor lusitano. O poema *Salomé*, traduziu-o Ricardo Baeza em *Prometeo* (1910). D. Francisco Maldonado, hoje catedrático de literatura, ofereceu em volume uma versão integral do poema *Constanza* (Madrid, 1913), outro dos livros capitais de Castro, a sua mais bela obra, no conceito de muitos. Infelizmente, o senhor Maldonado, não contente com as dificuldades da empresa, propôs-se outras mais, ao traduzir, em alguns casos, os decassílabos brancos portugueses em versos espanhóis rimados e de metros diferentes. Um poeta mais experiente que o Sr. Maldonado teria saído igualmente desairoso no seu empenho. Um dos cantos de *Constança*, o último, já posto pelo autor, com outros dois fragmentos, nas suas *Poesias Escolhidas*, figura em castelhano, com várias composições soltas, em *Las cien mejores poesias portuguesas* do Sr. Maristany (Valencia, 1918). E não faltam, certamente, versões catalãs, nas *Atlántiques* do Sr. Ribera Rovira (Barcelona, 1913).

Os poetas hispano-americanos, por sua vez, traduziram muito Castro. O grande poeta colombiano Guillermo Valencia e os seus compatriotas Ismael Enrique Arciniegas, Gabriel Latorre e Eduardo Castillo, em especial, lavraram as suas transcrições com grande pureza. Por vezes, certa liberdade na letra permite-lhes polir melhor a técnica do verso, aproximando-se assim da riqueza dos originais. Algumas dessas traduções foram compiladas num volume da colecção mexicana «Lectura selecta» (*Poemas escogidos de Eugenio de Castro*, México, 1919), com outras de poetas espanhóis e a *Belkiss* de Luis Berisso. Um escritor colombiano, D. Samuel López, imprimiu em Bogotá, em 1908, *El anillo de Polícrates*, numa tradução em prosa que segue a par e passo a letra do original lusitano. O volume, tal como *La sombra del cuadrante*, de Villaespesa, imita a forma dos volumes portugueses. D. Rufino Blanco Fombona fez uma nova versão de *Salomé*, publicada por Cansinos Assens na sua antologia *Salomé en la literatura* (1919).

Não só tradutores, mas também comentadores, teve Castro nas letras espanholas. Depois de Darío e de Lugones, que apadrinhou a *Belkiss* argentina, muitos outros escritores da América espanhola, entre os quais recordaremos o uruguaio Pérez Petit, se propuseram como tema de estudo a personalidade do poeta português. E aqui, em Espanha, podemos colocar ao lado desses nomes o de D. Miguel de Unamuno, que, num belo livro de 1911, *Por tierras de Portugal y de España*, recolheu páginas escritas em 1907 acerca de Castro e de *Constança*. Neste poema vê Unamuno «toda a alma dolorosa e sonhadora de Portugal». Outro livro, todo ele dedicado a temas portugueses, o segundo volume do póstumo *Labor intelectual* de Julio Nombela y Campos (1911), consagra também amplo comentário ao poeta que hoje é nosso hóspede.

Sirvam estes dados, sem dúvida incompletíssimos, para dar uma ideia da virtude expansiva de uma arte que, não apenas entre nós e por circunstâncias de vizinhança ou semelhança

linguística – não superadas por outros escritores muito dignos também da nossa atenção –, mas também nos países de mais intensa vida intelectual, deu a Eugénio de Castro, ainda jovem, um lugar muito destacado entre os mais puros poetas dos nossos dias.

## 9. «EUGÉNIO DE CASTRO», ANDRÉS GONZÁLEZ-BLANCO (HISPANIA, JULHO-SETEMBRO DE 1922)

Achas-te hoje entre nós, admirável poeta, cantor das pompas e voluptuosidades da Rainha de Sabá e do jovem pastor de olhos cândidos que se chamava Sagramor. É, portanto, justo que te seja rendida hoje homenagem por pena espanhola. A doçura idílica de certos aspectos da alma portuguesa e sobretudo a suavidade balbuciante da sua língua, deixaram em mim traços indeléveis e modificaram singularmente a minha alma de espanhol.

Em presente a quanto devo ao teu país natal, tão puro e luminoso na sua paisagem, aceita esta leve e modesta apologia que te consagro hoje, tu que tens um nome sonoro como o dum antigo paladino. (...).

Antes de 1892, quando Rubén Darío veio representar a Nicarágua a Espanha nas festas do Centenário da descoberta da América, não entrara ainda na era das inovações. Não foi senão então que experimentou adaptar, no seu *Elogio de la seguidilla*, a música do alexandrino à métrica espanhola.

Portanto, em 1890, a Península estava ainda virgem de inovações métricas e líricas, até que surgiu a primeira edição de *Oaristos* com um prólogo ainda mais revolucionário que o de *Prosas Profanas* de Rubén.

Esse prefácio começa com uma crítica violenta aos lugares-comuns que congestionam a literatura lusitana. (...).

Demora-se neles e cita-os longamente. Vários de tais lugares-comuns existem na literatura espanhola e em todas as literaturas. Olhos comparados a estrelas, lábios d'ouiro e rosa, cabelos d'ouiro e sol, tímidas gazelas, brancuras de neve, dentes que são colares de pérolas, pescoços de cisnes, risos de cristal, luas de prata, etc...

Quanto às rimas, «uma pobreza Francisca», que não se compara senão àqueloutra do vocabulário (...).

Encontramos assim em *Oaristos* a influência da poesia moderna francesa. Tanto no seu espírito quanto na sua métrica, o livro é feito sob invocação de Verlaine (...).

Logo desde a estreia se nota o desejo de inovar na escolha dos adjectivos e dos advérbios, nas imagens, assim como nas metáforas da vida moderna enfeitadas como inutilizáveis pela velha poesia (...).

Com os velhos retores portugueses, os tradicionalistas herdeiros dos preceitos rigorosos de António Feliciano de Castilho indignaram-se e riram-se perante tais provocações!

Todas as inovações capitais dos decadentes e dos simbolistas franceses, depois das dos parnasianos, se achavam neste livro transplantadas por Eugénio de Castro e adaptadas às exigências da métrica portuguesa.

Toma de Verlaine logo o título, e toma-lhe também a sua alma e a sua técnica. (...) Emprega em *Oaristos* todos os ornamentos do estilo decadente; emprega igualmente um vocabulário rico e escolhido, rimas estranhas e misteriosas, palavras caídas em desuso ou mal aplicadas que reabilita no seu sentido primitivo. Emprega notavelmente a aliteração, de que o poema XI oferece um exemplo bem conhecido (...).

Motivos espanhóis surgem por vezes na obra de Eugénio de Castro (...).

Era natural que essa obra revolucionária pusesse de um lado as fúrias dos velhos pontífices e do outro os aplausos dos jovens prontos a seguir-lhe o exemplo (...).

De facto, havia nos *Oaristos* coisas inaceitáveis para os velhos mestres. (...).

Indubitavelmente, o poeta de *Oaristos* fez, aos olhos dos seus contemporâneos, figura de brilhante paladino do movimento de renovação poética.

Essa personalidade afirma-se e sustenta-se nos seus livros posteriores: *Horas* e *Silva*.

*Horas*, surgido em 1891, é de um ultra-modernismo desconcertante; poesias como *Vaso de Eleição* e *Pelas Landes, À Noite*, destacam-se notavelmente pela audácia da rima, da métrica e mesmo do léxico, e sobretudo por aquele capricho arcaico e medieval intitulado *Dona Briolanja*. (...).

Mas é em *Epifania dos Licornes* que achamos toda a polifonia decadente, a poesia realmente representativa do grupo a que então aderiu Eugénio de Castro, e é aí que melhor vemos as qualidades e ao mesmo tempo os defeitos desse que viria a converter-se no estilo de uma época. O simbolismo surge ali na sua quintessência e a decadência dos sentimentos acentua-se à medida que os metros diversos se emaranham com variedade e o léxico se complica de acordo com artes e assuntos.

Achamos na *Epifania dos Licornes*, como que reunidas e concentradas, as mais puras características das duas escolas que tinham então invadido a poesia francesa e que Eugénio de Castro queria introduzir em Portugal.

*Horas* é o breviário do modernismo e o livro que mais deve ter feito gritar os partidários do academismo. As imagens faustosas e os símbolos da liturgia católica alternam com evocações profanas. Achamos além a mesma pompa evocadora dos esplendores assírios e certa imagem do poeta escrevendo «longe dos bárbaros (...)»

Em *Silva* (1894) voltamos a encontrar a mesma estética de *Horas*. Ali achamos, como modelo da poesia decadente, *Mãos*, e como ressurreição arcaica no tom de *Dona Briolanja*, a bela *Cantiga*.

Mas há nessa recolha, escrita durante três anos de trabalho silencioso, um poema que deve agradar muito especialmente aos espanhóis, aquele intitulado *De Toledo Para o Mar*, dedicado ao Conde de Sabugosa.

No mesmo ano surgiu *Interlúnio*, livro escrito a partir do mesmo plano de sensibilidade refinada, mas pleno de mistérios, terrores, augúrios, presságios tristes... Lendo as poesias *Prece*, *Presságios*, vemos o pessimismo schopenaueriano misturado à resignação fatalista do povo lusitano, que se sente profunda e amarga em *A uma Mãe*, por exemplo.

O pessimismo enche de amargura a alma do poeta. Não vemos no livro aqueles graciosos quadros que davam a *Silva* um carácter mais radioso, uma atmosfera mais decorativa. Nenhuma poesia tranquila e resignada como *Mãos* (...), nem aqueles alegres convites à sensualidade com que o livro abre (...).

Em *Interlúnio* não há nada disso, e sim luto, desolação, tristes presságios. O poeta renega aqui a vida, o amor, a felicidade. (...).

Não que em alguns poemas de *Silva* se não insinuasse essa terrível amargura que caracteriza *Interlúnio*, como por exemplo *Baile de Máscaras*, onde paira uma subtil melancolia. (...).

Assim como *Horas* representa o simbolismo e o decadentismo formalmente levados às suas mais extremas conseqüências, a uma técnica minuciosa e pontilhista que acaba por envolver de deliquescências todo o livro— como se nota em *A Pomba da Arca*, *A Cisterna Fiel* e *Um Cacto no Pólo*—, *Interlúnio* representa a estilização do niilismo e, no seu mais alto grau, a sensibilidade aguda e mórbida de um poeta enfeitado de Schopenhauer. (...).

Toda a mais extrema doutrina niilista se condensa nestas estrofes.

Vemos em *Interlúnio* ressurgirem a velha cantilena da castidade que víamos na poesia final de *Horas* carregada de europeus decadentes. Ela é aqui mais áspera, mais sóbria, mais realista (...).

*Tirésias*, 1896, é um breve poema em tercetos dantescos, muito sóbrio e ao gosto da Renascença, mais que do estilo dos decadentes. Renova o velho mito de Tirésias, esse maravilhoso adivinho que conhecia a alma feminina a fundo, por ter sido mulher numa encarnação anterior, antes de se tornar homem.

Em *Tirésias* (dedicado ao mestre da história literária, Teófilo Braga), a arte de Eugénio de Castro parece orientar-se já para aquela clareza e sobriedade que parece ser a norma eterna da arte clássica, a que o poeta acabou por tornar após todas as suas peregrinações pelas literaturas decadentes.

*Tirésias* é, com os seus tercetos sóbrios e cinzelados, que o aproximam de Garcilaso ou Sá de Miranda, o seu ancestro e precursor neste tipo da arte, um marco na evolução lírica de Eugénio de Castro. (...).

*Salomé e Outros Poemas*, 1896: A lenda de Salomé converteu-se numa verdadeira obsessão na literatura moderna. Tentou as inspirações mais opostas, dos refinamentos estéticos de Oscar

Wilde ao decadentismo um pouco livresco do poeta lusitano. Entre os espanhóis, Goy de Silva escreveu uma *Salomé* em prosa inteiramente ao gosto da de Eugénio de Castro.

(...) Nesse mesmo volume, são de citar outros poemas: *Pã*, uma interpretação da alma de Díónisos, a que o próprio Rubén Darío emprestou tantas imagens e evocações; *O Amor e a Saudade*, versão desse tema tão português da *saudade* que Teixeira de Pascoaes e a sua escola haveriam de interpretar por seu turno.

E que dizer do belo e inquietante poema *Hermafrodita*, tão ambíguo, tão sugestivo? (...).

*A Nereida do Harlem*, 1897, é um breve e delicado poema que compõe uma brochura de vinte páginas, admiravelmente editado com enquadramento, desenhos e maiúsculas de Batistini. É uma edição de grande luxo muito procurada por bibliófilos. Há um exemplar no Ateneo de Madrid, dedicado ao grande poeta peruano José Santos Chocano, lá chegada não sei por que via.

É um poema de uma grande beleza lacónica, de uma concepção genial, em que o poeta de *Oaristos* cessa de ser o poeta deliquescente e ultra-simbolista de *Horas* para atingir uma plasticidade toda parnasiana que o aproxima de León Dierx ou Leconte de Lisle nos seus momentos mais felizes.

Traduzi *A Nereida de Harlem* para espanhol, não me compete a mim avaliar se consegui conservar toda a elegância e toda a harmonia do original, mas quem a ler poderá ainda assim dar-se conta das suas qualidades de autêntica poesia.

*Depois da Ceifa*, 1901: Este livro de título tão belo (...) é como a síntese do que a personalidade poética de Castro tem de puro e clássico. Este título revela que o poeta possui já um espírito de selecção e de auto-crítica (...).

O volume de *Poesias Escolhidas*, que E. de Castro preparou a partir das suas obras escritas entre 1889 e 1900, e que Aillaud Bertrand publicou em 1902, inclui um muito interessante prólogo de Manuel da Silva Gaio. Ali se descreve a transformação que se fez na alma deste poeta, deste buscador de imagens (...).

*A Sombra do Quadrante*, 1906: Quando escreveu este livro, o poeta atingira já o máximo de serenidade e plenitude da sua arte: e essa evolução a um classicismo modernizado, que víramos em *Depois da Ceifa* e que serviu de base à selecção das suas *Poesias Escolhidas*, atinge aqui toda a sua significação. O seu talento, que não era ainda senão promessa em *Horas* e em *Silva*, está agora plenamente maduro.

(...) vemo-lo sereno, reflexivo e harmonioso, assim nos seus acentos como nas suas estrofes... Já não há neste volume aquela «forte dose de exagero» que ele próprio confessava no segundo prefácio a *Oaristos* e que alguns atribuíram a um juvenil desejo de «*épater le bourgeois*», mas que as circunstâncias explicavam, como dissemos.

Agora que os velhos calos da poética portuguesa foram removidos e renovados pela inspiração revolucionária, simbolista e decadente das primícias do poeta, tudo retomou o curso natural...



O poeta ganhou em serenidade e perfeição o que perdeu talvez daquela originalidade fortemente impregnada de extravagância... Já não é o poeta em luta contra os velhos moldes clássicos, e nem sequer o poeta hesitante, semi-modernista, semi-clássico, que aparecia em *Depois da Ceifa* e *Poesias Escolhidas*. É o poeta totalmente regressado às formas eternas.

*A Sombra do Quadrante* é dedicado ao nosso mestre Dom Miguel de Unamuno (...).

Retoma em *A Sombra do Quadrante*, sobre um ritmo inédito, os motivos tradicionais da poesia lírica de todos os tempos: a fraternidade do Amor e da morte (*Crepúsculo*), a fugacidade da vida e o desejo eterno de imortalidade (*Olhando as Nuvens*), e ao mesmo tempo qualquer coisa quase nova na poesia portuguesa, qualquer coisa que dificilmente se coaduna com a alma da raça, um certo optimismo horaciano que achamos na poesia *Carpe diem*, que é todo um programa de optimismo e de convite à vida, de excitação a gozar com fruição a hora passageira. (...).

O sentido do desdém pela vida passageira, pela aspiração à imortalidade, realizada pela Arte, encontrámo-lo na epígrafe de abertura (...). Este sentido resignado da vida concentrou-se como um símbolo ou uma sombra no juvenil pessimismo de Eugénio de Castro, pessimismo ardente, mas ainda assim pessimismo com um quê de artificial, um quê de livresco.

(...) A evolução dos poemas dramáticos compõe na obra poética de Eugénio de Castro um ciclo isolado, absolutamente à parte das obras líricas, se bem que a cronologia seja paralela, alternando com a sua obra lírica (...).

Assim, em plena fase modernista, entre *Interlúnio*, tão verlainiano, tão impregnado dos *Poèmes saturniens*, e *Salomé e Outros Poemas*, de feitura tão decadente, apareceu *Tirésias*, essa égloga ingénua que parece isolada na obra de Castro. O mesmo se aplica ao seu poema dramático *Sagramor*, tentativa de criar um *Fausto* português, seguindo a obra de Goethe, seu poeta predilecto.

Do mesmo período de proselitismo simbólico data o seu outro poema dramático *O Rei Galaor*, que tem já contextura e estrutura de drama e que poderia ser representado por um teatro artístico, ao modo de Antoine ou Vieux-Colombier.

Se *Sagramor* é o tipo de poema intelectual composto por elementos exclusivamente literários, sem ligação com a realidade, *O Rei Galaor* é o poema plenamente dramático inspirado pelos sentimentos puramente humanos. Há n' *O Rei Galaor* uma frescura e uma originalidade próprias que não encontramos em *Sagramor* (...).

Estas duas obras, escritas com um ano de diferença, fazem-se como que os pólos opostos da concepção dramática do poeta. Em *Sagramor*, são os símbolos, as paixões abstractas que influem como forças cegas na alma do pequeno pastor de olhos cândidos. Em *O Rei Galaor* são os elementos humanos que entram em jogo. *O Filho Pródigo* (1810) pertence a essa mesma época. *O Anel de Polícrates*, poema dramático, Coimbra, 1907, pertence àquele género de dramaturgia de inspiração erudita, inspirado em fontes da antiguidade clássica, e concorda perfeitamente com o período neo-clássico do poeta, durante o qual foi escrito. Forma um todo

orgânico, quanto ao valor da evolução literária, com os poemas publicados nessa mesma época. Basta recordar que *O Anel de Polícrates* tem lugar entre *A Sombra do Quadrante* (1906), já analisada como obra marcante de um ciclo poético de renascença neoclássica do poeta, e *A Fonte do Sátiro e Outros Poemas* (1908), que prolonga a linha de tangência com as fontes da antiguidade greco-latina.

*Constança* (1900) pertence a uma zona intermédia e sinaliza o período em que o poeta se liberta das convenções artificiais do simbolismo e se acha em presença da realidade e procura a sua inspiração nas fontes universais da humanidade. Como género literário, pertence a uma família intermediária entre o poema dramático e o poema narrativo.

*Constança* é a obra preferida do autor (...). Não sei se a crítica e a posteridade sancionarão uma tal predilecção. Mas é evidente que *Constança* é, pelo menos, de todos os seus poemas, o mais acessível ao grande público.

É o poema mais terno e mais humano que a musa de Eugénio de Castro conheceu. Nada mais comovente e feminino que a figura dessa Constança mártir que, vendo-se ofendida no seu amor e nos seus legítimos direitos de esposa, se resigna e diz: *Seja feita a vontade do Senhor!*... (...).

Outra característica deste poema é a eliminação de toda a retórica inútil, de toda a grandiloquência (...) quão delicadamente exprime o sentimento de nobre inveja que cobiça em Constança as graças físicas de Inês que adoraria possuir para comprazer o seu esposo, D. Pedro!... E que cena aquele onde as duas mulheres correm alegres de pés descalços, como ninfas, nos prados vizinhos ao Palácio!... (...).

A descrição do salão vasto e lúgubre onde Constança apoia a cabeça sobre as costas de uma cadeira, contemplando através dos vidros a paisagem «onde o pardo Mondego se lastima entre choupos transidos pelo frio e p'la fria tristeza do crepúsculo» (...) é qualquer coisa de admirável, pela sobriedade e pela simplicidade de efeitos procurados para produzir a emoção. (...) Esta *Constança* é talvez a sua obra-prima e ao autor não lhe faltam razões para declará-la a sua obra dilecta. (...).

Todo o poema está repleto de episódios com semelhante graça e é, repetimo-lo, o mais humano, o mais profundo de todos os seus poemas. Bastar-lhe-ia para fazer que o poeta merecesse as mais legítimas glórias literárias, já que só um grande poeta poderia conceber e escrever *Constança*. (...).

O simbolismo vai já longe na obra do poeta. Orienta-se agora para uma poesia parnasiana, escultural, ao modo de Heredia, nos seus *Camafeus Romanos* (1921). Uma poesia parnasiana, reconstrutiva, arqueológica (até hagiográfica) que descreve grandes traços de virtude ou de heroísmo, à maneira de Leconte de Lisle, em *A Tentação de São Macário* (1922).

(...) *Belkiss*, primeira e quase única tentativa em prosa do poeta – pelo menos em termos de literatura criativa, as outras não são senão trabalhos de erudição –, é um admirável ensaio de

reconstituição do mundo oriental. É uma obra magnífica, faustosa, onde a riqueza da língua e dos adjectivos rutilantes resplandece como pedras preciosas.

*Belkiss* está escrito numa prosa verdadeiramente *asiática*. (...). A veracidade da doutrina taineana, levada demasiado longe no seu tempo, faz-se amiúde observável. Se há um estilo calcinado, duro, rude como a terra desse continente, esse é o estilo *africano*; se há um estilo seco, sóbrio, árido, esse é o estilo *ibérico* (cujo moralista Séneca é, na antiguidade, o mais genial representante); se há um estilo faustoso, rico, de períodos ondulantes e palavras rutilantes, é o estilo *asiático*. Eugénio de Castro assimilou plenamente este estilo pomposo e majestoso de que *Belkiss* é um modelo imperecível.

Dá-se em geral por estabelecido que os grandes poetas não são grandes prosadores, e só algumas excepções geniais, como Goethe, Heine, Leopardi ou Hugo, desmentem uma tal afirmação (...).

Actualmente, as exigências da vida moderna obrigam com frequência o poeta a *prosificar* as suas emoções e a escrever ensaios, artigos, crónicas (...) para ganhar a vida com a sua pena. Só os poetas que, pelo seu nascimento ou as suas felizes disposições da sorte, não se tiveram de preocupar com a *struggle for life*, como se diz em língua bárbara, se puderam permitir o luxo de não escrever senão poemas, sem a dura preocupação de ganharem a vida com a sua pena, tarefa árdua e ingrata (...).

Eugénio de Castro foi um desses privilegiados, e pôde por isso ser um artista puro, um puro intelectual. (...), não teve, portanto, de escrever prosas mercenárias ou de se entregar a labores jornalísticos, de vender o seu direito de nascença por um prato de lentilhas, ou de cair em mãos de editores usurários ou de directores incompreensivos. (...) não teve a mesma necessidade de aceitar colaborações à jorna como Rubén Darío em *La Nación* de Buenos Aires... Eis porque não escreveu Castro aquelas prosas baratas, fáceis, no mínimo, prosas de jornais e de revistas ou oriundas de compromissos editoriais, como Rubén Darío escreveu e se arrependeu de terem sido recolhidas em alguns volumes das suas *Obras Completas* editadas pela Editorial Mundo Latino.

Não teve de traficar as suas memórias e a sua vida privada como o pobre Lelian (...).

É por isso que a primeira obra em prosa de Eugénio de Castro é essa maravilhosa *Belkiss*, *Rainha de Sabá*, *de Axum e de Hymiar* (1894), que coloca o autor à altura dos grandes prosadores europeus. Foi imediatamente traduzida para italiano por Vittorio Pica (tradução admiravelmente escrita, seguindo aval do próprio autor, ainda mais aprazível à leitura que o original português) e em espanhol por Luis Berisso. (...).

*Belkiss* é uma figura traçada com traços tão vigorosos que obscurece e eclipsa todas as outras obras. Cativa o interesse do leitor e deslumbra-o com o seu esplendor asiático (...).

Entre puerilidades de buscador de palavras ou de símbolos inéditos, entre afirmações temerárias como a de imaginar Castro hermafrodita, – chamando *Belkiss* à parte feminina do seu ser –, surgem agudas percepções críticas (...). Encontramos nesse prólogo [de Leopoldo

Lugones] todos os temas que o modernismo devia observar. É um fogo de artifício multicolor de palavras pela primeira vez citadas em prosa de língua espanhola (...).

Os vinte e dois anos incendiados de Leopoldo Lugones (...) disparam flechas contra a literatura anterior, contra o *Monsieur qui ne comprend pas*, de Gourmont. É então que se estabelece a base da doutrina anti-burguesa; o filisteu era o ser execrável; *épater le bourgeois* e *conspuer le philistin* era a *mot d'ordre* da jovem literatura (...).

O *Discurso preliminar* de Leopoldo Lugones é, em suma, um grito de adesão à arte nova, uma revelação de tendências (...). E é interessante como doutrina estética, mais ainda que pelo que nos revela da personalidade de E. de Castro (...).

Com *A Fonte do Sátiro* acentua-se a linha de neo-classicismo esboçada na obra do poeta após 1901, com *Depois da Ceifa*, continuada com mais intensidade através das suas escolhas de *Poesias Escolhidas* (1902), e depois com *A Sombra do Quadrante* (1906) e com o poema dramático *O Anel de Polícrates* (1907).

*A Fonte do Sátiro* (1908), publicada nesse mesmo período, é um prolongamento e uma amplificação desse neo-classicismo que atingirá o ponto culminante em *Camafeus Romanos* (1921). (...).

Após um silêncio poético de dois anos, oferece a obra pessoal de Castro uma nota singular (...). Goethe foi sempre o poeta preferido de Eugénio de Castro e, desde o início da sua carreira literária, um corifeu do simbolismo, o seu amigo e tradutor francês Brinn'Gaubast, afirma que aquilo que formava a substância da sua tendência era o *neo-goethismo*. (...).

A tradução das poesias de Goethe é em si mesma uma obra de tão alto valor que se afigura uma obra pessoal. Além do valor intrínseco que representa essa assimilação do espírito que concebeu *Fausto*, há nesse livro um valor adjectivo de técnica que é considerável. O poeta segue as rimas de Goethe a par e passo e tradu-las quase literalmente, não mudando nem o metro, nem a feitura, e tanto quanto lhe permite a grande diferença de línguas que tão poucas afinidades têm como o alemão e o português, nem a rima e nem a acentuação. É um trabalho muito difícil e árduo, que o poeta se impôs como pura homenagem à admiração que professa pelo poeta de Weimar e com a finalidade de apurar e enriquecer a língua portuguesa. (...).

Após a publicação de *Poesias de Goethe* (1909) abre-se um longo parêntesis poético na obra de Eugénio de Castro; segue-se apenas *O Filho Pródigo* (1910), que já analisámos dentro dos poemas dramáticos. Vêm em seguida as obras em prosa, obras de erudição, e, em 1915, um grito poético: *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis*. E, por fim, o pequeno volume de *Camafeus Romanos*.

Aqui reencontramos um poeta puramente parnasiano que burila os sonetos cinzelados por mão destra à maneira de Léo Dierx e de Heredia. (...).

Como o título indica, todos os sonetos que compõem este livro reportam a episódios da vida romana e são verdadeiros camafeus trabalhados com cinzel e buril (...).

São tudo paráfrases de poetas latinos, algumas reconstituições de cenas romanas a partir de versos de Horácio ou de Catulo, e outras de evocações da vida de Roma a partir de passagens de obras modernas de história antiga. (...).

*A Tentação de São Macário*, 1922: este ano, o poeta publicou um pequeno poema, todo em alexandrinos, de um ritmo lento e como de cantochão, no qual canta as devoções e torturas de um santo ingénuo que escolhe do *Flos Sanctorum*. (...). E com que estilo admirável o poeta nos descreve essa intensa dor de Macário, que parecia pelo seu nome destinado a ser «o mais feliz» e eis que é o mais infeliz dos homens! (...).

Numa conferência dada no Ateneo de Madrid, Eugénio de Castro anunciou-nos o surgimento próximo de quatro novas obras poéticas, todas as quatro de títulos sugestivos e musicais: *A Caixinha de Cem Conchas*, que parece conter o tesouro de um sultão asiático. *Canções Desta Negra Vida*, de um tão acentuado sabor popular português, de um folclore tão puro; *Cravos de Papel* e *Descendo a Encosta*.

Nas *Canções Desta Negra Vida* encontraremos algumas das suas mais belas inspirações. Não esqueceremos a forte impressão que nos causou, quando no-las recitou, a *Canção do Amolador* e também *A Canção dum Velho Relógio Inglês*, de um ritmo tão sugestivo e de uma expressão tão melancólica. Ali vemos, sob uma forma aparentemente fácil, mas plena de um profundo trabalho interior, brilhar as mais interessantes facetas da alma de Portugal.

Eis aqui um problema que se apresenta a todos os fãs da obra lírica deste sugestivo poeta. Eugénio de Castro é um poeta fácil de ler, desses dados ao improvisado (...), ou é, pelo contrário, um poeta obstinado e intransigente de obra ingrata de polir e corrigir?

Quanto à sua facilidade, ela é extraordinária, embora pareça ser um escritor intransigente e difícil. (...).

Conquistou agora a estima e o respeito dos seus concidadãos, mesmo dos que foram os mais opostos ao seu aspecto de poeta inovador e revolucionário e que hoje podem admirar nele o poeta parnasiano e correcto.

Sempre acreditei num radiante e glorioso futuro para Eugénio de Castro. A sua ambição foi alta e não mesquinha, de aspirações modestas e limitadas. (...).

Uma das composições do seu livro *Silva*, que tem esse título erótico: *Enxuga os olhos, coroa-me de beijos*, e que é precedida dessa bela e orgulhosa epígrafe de Barbey d'Aurevilly: «Quelle es la plus belle destinée? Avoir du génie et rester obscur...», não carece de orgulho:

*Vendo-me obscuro, vendo-me ignorado,  
toda te magoas, toda te amofinas;  
teu rosto macerado  
é como uma estrada de lágrimas finas...*

e termina em tom triunfal:

*Que a Esperança estrangule os Desenganos!  
Há estrelas cuja luz, flor que vives a vê-las,  
gasta, para chegar à terra imensos anos;  
meus versos são irmãos dessas estrelas!*

Mas essa crença, essa fé cega no valor das suas obras perante a posteridade, não o tornou, como a tantos outros poetas que olham para a humanidade do alto do seu Olimpo e da sua egolatria, nem invejoso, nem desumano...

Eugénio de Castro é de trato afável e simples, quase modesto, dessa modéstia reservada àqueles que a glória não fez faustosos. Também assim era o nosso grande poeta Rubén Dário, por vezes tão perto da puerilidade (...).

Eugénio de Castro foi o primeiro poeta inovador da Península. Já insisti neste ponto capital. Rubén Dário proclamá-lo-ia ele próprio se vivesse ainda, pois lembramos o quão entusiastamente falou dos três grandes poetas latinos: Eugénio de Castro, Gabriel d'Annunzio e Maeterlinck.

(...) Um banquete memorável, onde estiveram dignamente representadas as letras espanholas, foi-lhe igualmente oferecido em Madrid no Palace Hotel, a 15 de Março último, por ocasião da sua recente viagem.

Foram organizadores: Jacinto Benavente, Rufino Blanco-Fombona, Julio Camba, José R. Carracido, Américo de Castro, Felix de Carvalho, Enrique Díez Canedo, Marqués de Figueroa, Alberto Jiménez, Andrés González-Blanco, Francisco A. de Icaza, Eugenio d'Ors, Juan G. Olmedilla, Ramón Pérez de Ayala, Vasco de Quevedo, Pedro Sainz, Antonio F. Solalinde.

A obra de Eugénio de Castro foi no seu tempo conhecida e estimada em Espanha e é de todos os poetas lusitanos actuais aquele que, com Guerra Junqueiro, reuniu maior admiração e o maior número de leitores no público de língua espanhola. É lido não apenas em português, mas qualquer uma das suas obras foi traduzida, como assinali no curso deste estudo.

Todos os epígonos da geração do modernismo adoram e veneram Eugénio de Castro. (...).

## **10. «A CASA DE EUGÉNIO DE CASTRO EM COIMBRA», CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO (*UN ESPAÑOL EN PORTUGAL*, MADRID, LIBRERÍA FERNANDO FE, 1928)**

A casa de Eugénio de Castro em Coimbra fica perto da Universidade. Destaca-se, na fachada principal, um escudo heráldico. Tem um aspecto prócero que assenta muito bem a um poeta com preocupação nobiliária como este.

À entrada, depois de subir uma escadaria, Eugénio de Castro vem receber-me. Coxeia visivelmente:

– Entre, entre. Agradeço-lhe muitíssimo a sua visita. Já reparou na minha perna? Há quatro anos que estou como o vosso conde de Romanones.

Um gabinete e uma sala contígua mostram a sua teoria, nas paredes, de uma colecção iconográfica de antepassados. Muitos, pintados recentemente, ao gosto antigo, com os seus escudos e legenda. Na sala, vários retratos do poeta e professor, sempre com os seus escudos. Um óleo juvenil pintado por Columbano. Numa mesinha, o retrato da rainha D. Amélia e de D. Carlos.

– Monárquico?

– Sim, sim; sempre monárquico. Monárquico por convicção e por estética. Fuma?

– Obrigado. Que novas obras prepara, Sr. Castro?

– A reedição das minhas obras completas, com algumas inéditas, que fará a Imprensa Nacional de Lisboa. A abrir o primeiro volume vai um estudo que Andrés González-Blanco publicou sobre mim na revista *Hispania* de Paris.

– Conheceu bem o Andrés?

– Muito bem. Gostava dele. Foi ele que me apresentou com um belo discurso no Ateneo de Madrid.

– Trabalha agora intensamente?

– Não. Literariamente, pouco. Absorvem-me bastante os meus deveres universitários. Tenho um grande amor pela minha Universidade. Sou de Coimbra e professor de literatura francesa e espanhola desde 1914.

– É curioso, o nosso Antonio Machado é também professor de francês numa escola. Conhece Antonio Machado?

– Sim, senhor. Um tanto.

– Que projectos universitários tem agora?

– Gostaria de intensificar as conferências, mas a Universidade conta com poucos recursos. O mal de Portugal é esse: pouco dinheiro, muito pouco dinheiro. Agora, para o curso de Férias, convidámos um espanhol da Faculdade de Letras para vir dar uma conferência a Coimbra.

– Quem é esse espanhol?

– O Sr. Pabón y Urbina.

\*\*\*

– Gostaria de aproveitar esta sua amável entrevista para chamar a atenção dos centros espanhóis que não mandam livros à nossa Universidade. Na Faculdade de Letras de Coimbra, a sala mais rica em livros é a de alemão. A francesa e a inglesa também têm muitos volumes e o senhor compreenderá que é tristíssimo que não exista uma sala espanhola. A literatura do seu país é muito mal conhecida em Portugal.

– Que autores espanhóis são da sua predilecção?

– Dois Ramones: primeiro, Ramón Pérez de Ayala, e depois Ramón del Valle-Inclán.

– Mais nada?

– Sim, sim. Como poetas, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez... Dos jovens li Pedro Salinas. Eugenio D'Ors é muito interessante. Passou aqui uns dias comigo...

\*\*\*

– Aquilo do Villaespesa – diz-me Castro – foi do mais divertido que pode suceder em matéria de plágios. Quando o soube, não queria dar crédito ao que os meus próprios olhos viam. *El rey Galaor*, por Francisco Villaespesa. Li o texto uma e mil vezes. Era uma mediana tradução da minha obra. Foi um plágio, apesar de escandaloso, inocente e até simpático. Em Portugal era já bem conhecido *O Rei Galaor* e faltava a tradução espanhola, Villaespesa fê-la, esquecendo-se de colocar o meu nome.

– Em Espanha – digo-lhe – fizeram-se belas edições das suas obras. *Oaristos*, *Horas*, com gravuras de Juan José, formou um belo volume... *Los siete durmientes* da colecção «Orfeo»...

– Como assim *Los siete durmientes*?

E Castro fita-me atónito.

– Os seus *Los siete durmientes*, colecção «Orfeo»... Uma bela edição com ilustrações de Moya del Pino...

– Essa edição é clandestina.

– Como?

– Clandestina.

Eugénio de Castro não se alarma demasiado:



– Poderia enviar-me um exemplar? Não conheço essa edição, que se fez sem que me dissessem uma palavra. Quem dirigia isso?

– Não sei bem. A sua obra ia sem assinatura de tradutor. Estavam envolvidos naquelas edições Ricardo Baeza e Goy de Silva. Começaram por publicar *La casa del juicio*, de Oscar Wilde, e *Salomé*, de Goy de Silva. Pensa reclamar sobre este assunto?

– Não, não. Para quê? A edição é ilegal. Basta que você diga isso em Espanha, que continuamente se queixa do que acontece com as edições clandestinas da América...

Encontro-me um pouco aborrecido com esta coincidência e mudo de conversa.

\*\*\*

Falamos de Eça de Queirós.

– É terrível – diz-me. – A ambição ou a inconsciência dos filhos está a imprimir obras que ele jamais quis publicar...

– No entanto, *A Cidade* parece um livro interessante.

– Tudo o que o pobre Eça escreveu era interessante. Mas ele não teria publicado nada disso. Alguns são primeiros manuscritos, aproveitados depois de outra forma; outros, filhos disformes que ele cuidou bem de que não vissem a luz. O que lhe estão a fazer não é correcto.

\*\*\*

– Modernista eu? – diz o poeta, como se o tivesse injuriado.

– Uma obra clássica, a sua, qual a dúvida? – digo eu, desanuviando. – Mas escreveu poemas de uma modernidade que, pela sua época na história literária, se podem incluir no modernismo. Recordo, entre outras, o poema «Quando a Morte Vier» de *Oaristos*.

– Sim, sim, talvez. Mas o modernismo, as inovações, tudo isso que pôde parecer algo, não é nada. Menos que nada: uma ofensa à verdadeira poesia. Precisamos todos, nós, os poetas, de voltar às normas clássicas.

Desilude-me um pouco esta opinião do poeta? Não sei. Compreendo-a em tudo o que tem de aspiração a um «retorno», preocupação estética respeitável e inteligente. Não são as palavras de Eugénio de Castro pueris e obcecadas. E porém...

\*\*\*

Bristol Club de Lisboa, junto à Avenida da Liberdade. Amarelo e azul nas paredes. Quadros de Soares, Castañé, Viana, Almada... Falta em Madrid um tal «cabaret» de artistas.

Numa mesa, o poeta António Botto, o escritor Maciel, o jornalista Rogerio Pérez, os pintores Soares Barradas e Castañé, o «bailarino» do teatro Avenida, Francis, a artista espanhola Elena Suárez...

– De modo que Eugénio de Castro diz que hoje é preciso sermos clássicos? – pergunta-me Soares.

– É o que ele diz...

– E não é clássico também, com toda a sua modernidade, António Botto? Bem vê, tão clássico que canta aos efebos...

Francis, o «bailarino», sorri, dando-se por aludido.

– É muito velho já Eugénio de Castro? – pergunta-me Elena.

– Foi amante de Belkiss! – exclama alguém.

A alegre juventude do Bristol faz-me sentir melhor Eugénio de Castro e os seus ideais. Em cima, Coimbra, universitária, erudita... Em baixo, Lisboa com uma rapariguinha que baila o «Charleston» como podia bailar uma poesia de Tzara ou de Iwan Goll.

– É efectivamente moderno Giménez Caballero? – pergunta-me Botto.

– Foi também amante de Belkiss, mas disfarça falando de Josephine Balker.

– A nós pareceu-nos um «camelo». Não se diz «camelo» em espanhol?

– Não; diz-se Gómez de la Serna.

## **11. «UMA VISITA A OUTRO POETA», MAURICIO BACARISSE (LOS TERRIBLES AMORES DE AGLIBERTO Y CELEDONIA, MADRID, ESPASA CALPE, 1931)<sup>10</sup>**

O grande poeta vivia numa ruazinha silenciosa, perto da Universidade. Constava de dois pisos e, no superior, numa salinha e num gabinete de estudo, via-se uns móveis modestos, retratos, livros, muitos livros. O grande poeta partira uma perna numa longa viagem pela Europa. Agliberto nunca pensou que se parecesse tanto a Simó Raso. Surgiu andando a custo, apoiado numa bengala-muleta, e conduziu o visitante a uma varandinha esbranquiçada, espevitada, como para um sainete dos «Senhores Álvarez Quintero, Hermanos».

– O senhor é um escritor espanhol? – perguntou, sorridente, com a carta na mão.

– Não, senhor. Vou ser engenheiro de estradas.

– É você amante da literatura?

– Amante? Que palavra! Sim e não.

Nunca lhe produzira o vocábulo uma tal impressão de mal-estar. Sentiu um calafrio, uma pressão na garganta, um estremecimento geral, como se estivesse prestes a entrar em combustão ou a examinar-se a uma disciplina que trazia presa por arames.

Para dissimular o desconcerto, aludiu a várias obras do visitado, demonstrando-lhe que as lera. Depois, vendo-o satisfeito, perguntou-lhe qual a sua opinião acerca do teatro espanhol, sem conseguir explicar a si mesmo a razão de tal curiosidade.

– Quase toda a obra dos Quintero me compraz.

– Já imaginava!

– Não gosto muito do teatro de Benavente.

– Pois acho estranho – argumentou Agliberto. – É simplesmente prodigioso! É o último dos nossos grandes conceptistas. Refiro-me ao conteúdo das suas comédias da melhor época. Brinca com as palavras e com as ideias como as meninas jogam à cama-de-gato com um cordão. Quando acreditamos estar perante uma série de conceitos claros como espelhos, à primeira manipulação surgem logo outros enredados como aranhas, e vice-versa.

O grande parnasiano sorriu novamente e derivou para a lírica:

---

<sup>10</sup> Este texto é um capítulo do romance *ultraísta* de Mauricio Bacarisse no qual Eugénio de Castro surge como personagem, como se depreende das referências à cidade universitária – Coimbra – que serve de cenário ao encontro com Agliberto, o protagonista, e ao incidente, também referido no texto anterior, que vitimou Eugénio de Castro, que partiu uma perna ao descer de um comboio em Bordéus, justamente após ter estado em Madrid em 1922, o qual foi abundantemente noticiado pela imprensa espanhola da época.

- Em Espanha têm vocês um poeta muito interessante: Juan Ramón Jiménez.
- Jiménez? Soa-me a qualquer coisa.
- O senhor não conhece os seus versos?
- Não.
- Pois deve lê-los!
- De modo algum.
- Perdão? Porquê?
- Não conheço nem quero conhecer a literatura, os livros do meu país. Interessa-me a estrangeira, para me aperfeiçoar nas línguas que me são estranhas e que o serão sempre, e assim toda a literatura *a fortiori* ser-me-á algo estranha, graças a Deus.
- Mas, baseado no imperfeito conhecimento dos idiomas, não chegará a compreender a fundo nenhuma obra, a saboreá-la, senão por aproximação.
- A literatura, em geral, deve entender-se só pela metade. A compreensão aperfeiçoada é a sua imitação, ou o seu prurido. Se leio livros em alemão ou em português, os meus desejos de escrever retraem-se, pois à dificuldade de aquisição da técnica e da adaptação ao género acresce a dificuldade de interpretar os significados.
- Sim, mas logo que consiga penetrar neles, se existe em si alguma excitação gráfica, quanto houver de original tentá-lo-á a si para a tradução tácita, para a tão temida imitação, para o plágio. Caso que sucede em vários escritores profissionais.

Depois acrescentou:

- Não obstante a sua repugnância à leitura, o teatro parece agradar-lhe...
- O teatro não é literatura. Às vezes chega a ser tão farsante como a própria vida.

Depois de uma pausa, o vate, diplomático ao fim e ao cabo, levou a conversa para terreno particular:

- O senhor veio sozinho? – inquiriu.
- Não. Como o judeu daquele seu belo poema que tinha em sua casa uma nereida viva, eu trago uma sereia na minha bagagem.
- Viva também?
- E a dar à cauda. Eu viajava na companhia de uma rapariga minha amiga. Uma destas manhãs afogou-se-me e, em troca, Poseidon ofereceu-me esta preciosidade, vestida e calçada. Até agora não representa nenhum desastre económico. É tão semelhante à outra que os seus vestidos lhe servem...
- Que curioso! E porque não a trouxe cá?

– Uma sereia! Jamais. Teria sido uma exemplar inconveniência. O senhor pertence a uma nobre linhagem. Descende de reis. Tem, além do mais, filhas mais velhas e solteiras; filhos estudiosos, um lar respeitável. Jamais me teria atrevido... Uma sereia! Ficam bem nos livros, mas agora em casa!

– É verdade –, concordou o poeta. – Será ela muito literária?

– Muito. Lê e traduz até os textos hebraicos da estante. Não, não, os hebraicos não; os gregos. É claro, os gregos!

– Desconfie dessas leituras se não sabe grego. Terá sofrido muito com o desaparecimento da outra.

– Não..., não. São tão parecidas!

– E não pensou acaso que, em vez de uma troca, terá sido uma metamorfose?

Agliberto desatou a tremer. «Era só o que me faltava!» A sua perturbação aumentou por instantes. Abreviou a visita.

– Perdoe-me – exclamou ao despedir-se.

– Sim, é uma desgraça como outra qualquer – sorriu o grande poeta, coxeando, sob o dintel.

## 12. «EUGÉNIO DE CASTRO», PERE GIMFERRER (*EL PAÍS*, 2 DE DEZEMBRO DE 1984)

Numas águas-furtadas de uma ruela gótica – madeirame de vigas, humidade que range, luzes oleosas e tismadas de viés –, desembainhando-se a espada de prata fria do Outono barcelonês, cumpro há um ano o meu ritual: adquirir *Los raros*, na edição de 1918, oferecida, pois, nos dois anos da morte de Rubén Darío pelo filho Rubén para a imprensa da *Mundo Latino*, com encadernação em pele e lâminas douradas e ilustrações de Enrique Ochoa. O último autor ali evocado, no entanto, não tem rosto no lápis de carvão que Ochoa brandira; é o «jovem ilustre» que Rubén vislumbra «lá na nobre e douta cidade de Coimbra», esse admirável Eugénio de Castro a que chamei sacerdote de luzes lusitanas ao iniciar esta série, e em que hoje conflui pela primeira vez – não pela última – a presente nómina ou plétora de raros com o cânone rubeniano.

### ELOGIOS DE UNAMUNO

Eugénio de Castro está sentado diante da sua secretária, no frontispício do primeiro dos cinco volumes das suas *Obras Poéticas*, que, publicadas em Lisboa por Pereira entre 1967 e 1971 (ignoro se tiveram continuidade posterior) reúnem páginas hoje tão pouco frequentadas, pelo menos fora do âmbito da língua portuguesa, como elogiadas no seu tempo. Mais e melhores valedores não podia ter tido Eugénio de Castro: aplaudiram-no Rubén Darío e Miguel de Unamuno, Leopoldo Lugones e Remy de Gourmont. Rubén conclui, após equipará-lo exclusivamente a D'Annunzio: «Trata-se, pois, de um raro». Que o elogio viesse também de Unamuno é ainda mais notável. Eugénio de Castro não é só um ourives argonauta *parisien* para o teatro de pérolas dos parnasianos, mas – nas margens do Mondego, lendo antigos e terríveis textos ascéticos de serena beleza dolente – o companheiro de solidões do basco salmantino que pôs sempre muito cuidado em recatar-se diante das coqueterias e trastes do estupendo bazar modernista. Eugénio de Castro é decerto o poeta cosmopolita que leu as hoje esquecidas salmodias macabras de Maurice Rollinat – o lúgubre émulo de Baudelaire que, vítima da sua própria mimetização, acabaria no manicómio e que impressionou também Pessoa –; mas, no quinto volume, uma fotografia tirada em 1911 far-nos-á esquecer o jovem *dandy* que vimos no volume inicial. Só uma coisa é comum a ambos: a intensidade pensativa e melancólica do olhar. Aqueles olhos vêem o espaço do poema.

Deslido em luz, em suavidades de sombra, Eugénio de Castro inicia-se num poente de Outubro «triumfal, teatral», quando «sobre o verde jardim caem penumbras lentas» sob a combustão do sol que fende «o incenso dos espaços». Neste primeiro poema (Novembro de 1899) vivemos no âmbito litúrgico, refinado e familiar de um Verlaine: a natureza como capela cenográfica, o

poema como reza à languidez esvanecente e quase mística do mundo natural. É um país de porcelana, com poemas aos típicos ou à mulher «sororal e amena» que cuida das alienadas num hospício incendiado, em caridade histérica e sublime.

À sua maneira, só estas peças fariam de Eugénio de Castro um excelente poeta do delicado e quebradiço. Mas há mais: o longo poema dramático em prosa *Belkiss*, sobre a rainha de Sabá, na esteira do Flaubert antiquário, e as visões fáusticas de *Sagramor*, redoma de prodígios pastoris, e a sombria tragédia – trespassada, no sentido próprio e no figurado, por uma cárdea imensidade de relâmpagos – que n’*O Rei Galaor* opõe às previsões paternas a fulminante paixão de Eros, e a essencial claridade unamuniana, em remansados decassílabos brancos, de *Constança*, o poema sobre a esposa infortunada do infortunado príncipe que amou Inês de Castro, que dá à palavra lírica a gravidade sossegada e profunda do perene. Acostumados aos disfarces do insólito desvão modernista, saibamos distinguir quem, como Eugénio de Castro, leva na sua clâmide autêntica o peso da púrpura do poeta maior.

## SOBRE OS AUTORES

### JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

Doutor pelas Universidades de Poitiers e de Coimbra, professor da Faculdade de Letras da Universidade Coimbra e na Universidade Católica, foi professor convidado no Instituto Politécnico de Macau. Investiga e lecciona nas áreas de Teoria Literária e Literatura Portuguesa Moderna, de Estudos Camonianos e de Estudos Pessoaanos. É actualmente o Coordenador Científico do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e vice-director da Revista *Camoniana*, membro do Conselho Editorial da Babel e vice-presidente do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís. Tem integrado os júris dos principais prémios literários de Portugal e da CPLP, nomeadamente do Prémio Camões, do Grande Prémio Leya e dos Prémios da Associação Portuguesa de Escritores. Figura de referência nos Estudos sobre Camões, Decadentismo, Simbolismo, Neo-Romantismo e Modernismo, é autor de uma vastíssima obra ensaística e de estudos monográficos, edições críticas ou paracríticas de obras de Gomes Leal, Raul Brandão, Florbela Espanca, entre outros. Publicou centenas de artigos em revistas especializadas e verbetes em enciclopédias, além de uma vintena de livros, com destaque, no âmbito que aqui nos ocupa, para *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* (1975); *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu* (1979); *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa* (1999), ou o vol. VII da *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Fim-De-Século ao Modernismo* (1995). Publicou recentemente *As Literaturas em Língua Portuguesa* (2020), uma extraordinária história que engloba todo o universo das literaturas lusófonas, *das Origens aos Nossos Dias*.

### PAULA MORÃO

Professora Emérita da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre 2007 e 2009 exerceu as funções de Directora-Geral do Livro e das Bibliotecas (Ministério da Cultura). Dirige a reedição, em curso, das *Obras de Fernanda Botelho* (cinco volumes até ao presente). Algumas das suas edições mais relevantes incluem *O Livro de Cesário Verde e Outros Poemas* (prefácio, 2021), *Só de António Nobre* (2000); *Obras de Irene Lisboa* (dez volumes, 1991–1999) e, com Ricardo Nobre, *Lírica de João Mínimo de Almeida Garret* (edição crítica, no prelo). No âmbito do ensaio académico, destacam-se *O Secreto e o Real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa* (2011); *Escrever a Vida – Verdade e Ficção* (2008, editado com Carina Infante do Carmo); *Concerto das Artes* (2007, editado com Kelly Basílio, Mário Jorge Torres Silva e Teresa Amado), *Autobiografia. Auto-representação* (2003), ou *Salomé e Outros Mitos – O Feminino Perverso na Literatura Portuguesa entre o Fim-de-Século e ‘Orpheu’* (2001).



## **BRUNO ANSEMI MATANGRANO**

Tradutor e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), foi professor na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), no Brasil, e actualmente é Leitor de Língua Portuguesa na Escola Normal Superior de Lyon (ENS-LYON), em França. Investiga sobre as estéticas simbolista e decadentista, o insólito ficcional e as representações de animais, plantas, monstros e seres fantásticos na literatura e no cinema a partir de uma abordagem ecocrítica e zoopoética. Tem diversos textos de ficção e artigos publicados em jornais, colectâneas e revistas e é autor de livros de ficção e do ensaio historiográfico *Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo* (2018), escrito com Enéias Tavares. É membro e actual vice-líder do grupo de pesquisa «Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica», sediado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil). Com Maria de Jesus Cabral, editou *Belkiss: Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, em 2019, e com Matteo Rei editou em 2021 um número especial da revista *Ricognizioni* dedicado a Eugénio de Castro. Prepara actualmente, com Maria de Jesus Cabral, uma edição de *Oaristos*, também de Eugénio de Castro.

## **MIGUEL FILIPE MOCHILA**

Professor na Universidade de Porto Rico ao abrigo de um Protocolo de Cooperação com o Instituto Camões, é Doutor pela Universidade de Évora com a tese *Modernidade Difusa. Recepção Hispânica de Eugénio de Castro*, entretanto publicada em livro pela Imprensa da Universidade de Évora (2022), a qual resultou de um projecto financiado com uma Bolsa de Doutoramento Individual pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Foi investigador visitante na Universidade Complutense de Madrid e na Universidade de Buenos Aires e tem colaborado com o Centro Interdisciplinar de Histórias, Sociedades e Culturas da Universidade de Évora, com o Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa e com o Arquivo Centralizado Rubén Darío da Universidade Tres de Febrero (Buenos Aires), focando em particular a literatura portuguesa moderna e contemporânea em articulação com outras literaturas ibéricas e ibero-americanas. Além da monografia referida, destacam-se, a propósito de Eugénio de Castro, «A (De)Construction of Modern Literary Iberia: Translating Eugénio de Castro» (*Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*, 2021, Liverpool University Press), ou «Eugénio de Castro Ibérico» (*Revista de Estudos Literários*, Universidade de Coimbra, 2021).