



O SIMBOLISMO E A POÉTICA DE EUGÊNIO DE CASTRO
THE SYMBOLISM AND EUGÊNIO DE CASTRO'S POETICS

Álvaro Cardoso Gomes¹

Resumo

Pretendemos, neste artigo, estudar os prefácios que Eugénio de Castro escreveu para seus dois livros de tendências simbolistas, *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891) e, na sequência, tentar compreender a poética do autor, por meio da análise de dois poemas emblemáticos, que expressam as características fundamentais da nova estética, “Um sonho” e “Um cacto no polo”. Metodologicamente, nossa abordagem, numa primeira instância, enveredará pela história e teoria literária e, numa segunda instância, pela crítica literária com a análise de ambos os poemas.

Palavras-chave: Simbolismo, Eugénio de Castro, *Oaristos*, *Horas*, poética.

Abstract

In this article we intend to study the prefaces that Eugénio de Castro wrote for his two books of symbolist tendencies, *Oaristos* (1890) and *Horas* (1891) and, subsequently, try to understand the author's poetics by analyzing two emblematic poems, which express the fundamental trends of the new aesthetic, “A dream” and “A cactus on the pole”. Methodologically, our approach, in the first instance, will concentrate on the literary history and theory and, in the second instance, on the literary criticism with the analysis of both poems.

Keywords: Symbolism, Eugénio de Castro, *Oaristos*, *Horas*, poetics.

¹ Doutor em Literatura Portuguesa pela USP, Coordenador do Mestrado em Ciências Humanas da Unisa, poeta, romancista, contemplado com o prêmio Jabuti, autor, de entre outras obras: *Memórias quase póstumas de Machado de Assis*, *O Simbolismo: uma revolução poética*. E-mail: acgomes@prof.unisa.br, alcgomes@uol.com.br; telefone: (11) 9 9127-2707, orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9546-1683>.



Os prefácios de Eugénio de Castro

Em 1890, o poeta português Eugénio de Castro (1869-1944), ainda que não se referisse diretamente ao Simbolismo, decidiu aderir ao novo e revolucionário movimento que vicejava sobretudo na França, nos fins do século XIX. Como resultado disso, além de renegar de vez toda a obra que havia produzido até então, publicou dois livros, seguindo os parâmetros da estética simbolista, *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891). É importante salientar que ambos os volumes contêm prefácios, nos quais o poeta procura explicar, de maneira bem minuciosa, a nova concepção de poesia que desejava abraçar. Tais prefácios constituem, portanto, documentos essenciais para a história do Simbolismo em Portugal, em que se discutem questões de prosódia, rimas, versificação, vocabulário, recursos expressivos e, acima de tudo, a postura olímpica e narcisista a ser assumida pelo poeta, frente ao vulgo, aspectos que ajudarão na compreensão de uma obra poética que o autor veio a reputar como moderna e francamente esotérica. Esses textos servirão de guia para o leitor esclarecido compreender as inovações que Eugénio de Castro trouxe para a poesia portuguesa do período, criticamente vista por ele como pobre em originalidade porque apegada ao passado e dominada por clichês. Em outras palavras, o poeta coloca sobre os ombros a grande tarefa de renovar a prática poética de então, por meio de recursos que, a seu ver, são absolutamente avançados para o canhestro e atrasado meio literário de seu tempo.

O prefácio de *Oaristos*, inspirado nas teorias poéticas dos críticos e poetas franceses Jean Moréas e Théophile Gautier, tem uma base formal por excelência. Na primeira parte, o poeta critica, com muita ironia, o uso, na “poesia portuguesa contemporânea”, de “esmaiados lugares-comuns”, o que resulta na pobreza de imagens:

olhos cor do céu, olhos comparados a estrelas, lábios de rosa, cabelos de ouro e de sol, crianças tímidas, tímidas gazelas, brancura de luar e de neve, mãos patricias, dentes que são fios de pérolas, colos de alabastro e de cisne, pés chineses, rouxinóis medrosos, brisas esfolhando rosas, risos de cristal, cotovias soltando notas também de cristal, luas de marfim, luas de prata, searas ondulantes, melros farçolas assobiando, pombas arrulhadoras, andorinhas que vão para o exílio, madrigais dos ninhos, borboletas violando rosas, sebes orvalhados, árvores esqueléticas, etc.. (CASTRO, 1968, p. 19-20)

Note-se que seu tom chega a ser galhofeiro, em casos como “pés chineses”, “melros farçolas assobiando”, “pombas arrulhadoras”, visando à iconoclastia e, de certo modo, a fazer terra arrasada da poesia levada a cabo por alguns de seus pares. Na segunda parte, o poeta arrola as novidades, que fariam que *Oaristos*, diferenciando-se dos poetas contemporâneos, praticantes de uma poesia insossa, se tornasse verdadeiro divisor de águas. Tais novidades referem-se ao vocabulário, à rima, à aliteração e ao ritmo. Quanto ao vocabulário, o poeta defende o uso de termos exóticos, porque, em lugar das “fastidiosas paráfrases prefere o termo *preciso*” (grifo do autor) (CASTRO, 1968, p. 24); em segundo lugar, porque acredita que as palavras devam ter uma beleza própria em si, como, aliás, pensava Baudelaire. Isto faz que as páginas de *Oaristos* e

Horas sejam tomadas por autêntica orgia vocabular. Eugénio de Castro utiliza-se da palavra que chama a atenção mais por sua beleza sonora do que pelo significado propriamente dito, como no poema “XI”: “Cornamusas e crotalos,/Cítolas, cítaras e sistros” (1968, p. 58). A referência a instrumentos musicais estranhos, que não o seriam, caso o poeta se utilizasse de sinônimos banais, como “gaitas de fole” e “chocalhos”, colaboram para a criação de camadas melódicas, para a sugestão de mistério, com a evocação de épocas pretéritas, longe do presente banal. O vocabulário não se restringe somente ao uso de termos exóticos; Eugénio de Castro também oscila entre o neologismo e o arcaísmo, como em “frangipana”, “al”, “Cornamusas e crotalos,/Cítolas, cítaras e sistros”. Apegar-se a termos arcaicos, desconhecidos, é uma forma de se criar algo críptico, inacessível ao vulgo.

Quanto à rima, Eugénio de Castro refere-se aos versos que são lançados em parelhas, com exceção dos últimos quatro, que têm rimas cruzadas. Além disso, ele diz não ter repetido uma única vez as “rimas raras, rutilantes”, na composição mais extensa que é a de número “IV”. Essa preocupação com a raridade das rimas leva Eugénio de Castro a compor verdadeiras aberrações, como nos pares “sensitivas/aperitivas”, “brilhantes/passavantes” ou mesmo em “tranças acervejadas/gemas consteladas”. A obsessão com as aliterações nasce da observação dele de que esse processo seria desconhecido em Portugal: “introduz-se o desconhecido processo da *aliteração*” (grifo do autor) (CASTRO, 1968, p. 24). Assim, o poeta usa e abusa desse recurso sonoro, de modo especial no conhecido poema “Um sonho”:

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
 O sol, o celestial girassol, esmorece...
 E as cantilenas de serenos sons amenos
 Fogem fluidas, fluindo a fina flor dos fenos... (CASTRO, 1968, p. 58).

Há, neste caso, um equívoco por parte do poeta: o recurso da aliteração já era mais que conhecido em Portugal, como se pode ver, por exemplo, no seguinte verso de um soneto de Camões: “Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita”. O que caberia ao poeta de *Oaristos* era observar que ele, como outros simbolistas, apenas levou ao extremo o uso dessa figura, em nome da musicalidade do poema e da feição exótica e pretensamente moderna que pretendia dar à sua obra poética.

No que diz respeito ao ritmo, Eugénio de Castro demora-se mais em sua argumentação. Ao defender a liberdade rítmica, serve-se de um argumento de Félix Fénéon a respeito de Moréas. Para o crítico, o poeta francês recusava qualquer regra preestabelecida para a composição do verso, evitando as cesuras equidistantes, como rezavam as retóricas. A seu ver, as cesuras seriam determinadas pela posição das “sílabas tônicas, o dado temático e os intervalos” (apud CASTRO, 1968, p. 23). A divisão dos versos em hemístiquios deveria obedecer a um princípio interno ao verso e não mais a um princípio exterior à realidade do poema. Para justificar este raciocínio, Fénéon serve-se da analogia com a pintura, mais especificamente, a dos impressionistas, em que o “valor de uma amostra” é obtido não na paleta, mas na própria tela:

Tal como os mestres impressionistas, que, em vez de preparar sobre a paleta o valor de um pedaço, em uma mistura baixa, onde as cores desbotam, preparam-no na tela pela ação de tons puros uns sobre os outros (FÉNÉON, apud CASTRO, 1898, p. 23).

O caráter revolucionário da técnica baseia-se na suposição de que os tons se obtêm no instante da pintura e diretamente sobre a tela e não numa mistura anterior preparada sobre a paleta. Descrevendo o processo criativo de Moréas, o crítico não só sugere a novidade em termos formais, mas também aponta a maior interação entre forma e conteúdo na poesia simbolista. Eugénio de Castro, a rigor, não manifesta de modo explícito a compreensão e o alcance deste efeito técnico. Quando muito diz que

as ARTES POÉTICAS ensinaram a fazer o alexandrino com cesura imutável na sexta sílaba. Desprezando a regra, o Poeta exige alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura (CASTRO, 1968, p. 23).

A variação da cesura ou mesmo a inexistência dela, por parte de Eugénio de Castro, serve para criar um efeito dissonante em sua poesia, em tudo oposto à uniformidade da poesia convencional.

O prefácio de *Horas* é menos dogmático e mais flexível do que o de *Oaristos*, ao enveredar por novas questões, além daquelas de prosódia, ritmo e uso de palavras esdrúxulas. Nesse texto, Eugénio de Castro prefere caracterizar melhor o que entende por símbolo, ao mesmo tempo em que tenta estabelecer o perfil decadente do poeta moderno. A frase/verso inicial do prefácio, que, ao contrário do anterior, tem um viés poético, “Silva esotérica para os raros apenas”, é provavelmente calcada no verso inicial de “*Correspondances*”, de Baudelaire, “*La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles*”². Essa proposta poética sustenta o princípio de uma arte fechada em si mesma, cifrada, reservada aos iniciados, que terão o privilégio de buscar o novo: “abertas as eclusas, como corvetas, como catedrais flutuantes, seguindo *inéditos itinerários por atlânticos virgens*” (os grifos são nossos). Daí resultará que o poeta, ao se ver como um “nefelibata”, recluso numa torre de marfim, procure distanciar-se do vulgo, dos chamados bárbaros. Esta imagem de um ser altivo, que se distancia da plebe, tem muita semelhança com ilustres e exóticas figuras do Decadentismo, entre elas, o aristocrata do poema dramático *Axel*, de Villiers de l’Isle Adam, que foge da vulgaridade do mundo moderno para refugiar-se num castelo, ou mesmo Des Esseintes, o neurastênico personagem do romance *A Rebours*, de J. K. Huysmans, que, enojado da mediocridade burguesa, recolhe-se à sua tebaida, onde irá cultivar com requinte apenas prazeres espirituais.

A elevação do poeta em relação à “plebe”, no caso de Eugénio de Castro, dá-se pela utilização de uma linguagem críptica, um código só para iniciados e por uma conseqüente transformação daquilo que é vulgar em algo nobre, à semelhança do que se costumava fazer no

2 “A Natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam por vezes sair confusas palavras” (tradução nossa) (BAUDELAIRE, 1961, p. 13).

trabalho alquímico. Do mesmo modo que o alquimista transformava a matéria bruta em ouro, o poeta, ao se utilizar de imagens exuberantes, como as “Complicadas decorações de legenda velha mantelando o pudor dos episódios simples”, mascara a realidade banal com tropos belos e arcaizantes. O mesmo se pode dizer quando se evoca o símbolo por meio da alegoria: “o SÍMBOLO passeia, arquiépiscopal, arrastando flamante samarra bordada de Sugestões” (CASTRO, 1968, p. 93-94). Amante dos excessos ornamentais, barroquizantes, Eugénio de Castro nos faz lembrar, neste seu prefácio, certos efeitos explorados pela pintura de um Gustave Moreau, por exemplo.

A poética de Eugénio de Castro

Fernando Guimarães observa que uma das conquistas mais significativas do Simbolismo foi: “a criação duma poética da própria poética” (1990, p. 19). É o que se observa em Eugénio de Castro: a contribuição mais notável dos seus prefácios foi a valorização da consciência no processo de criação poética, sem dúvida alguma, opondo-se à atitude em geral inspirada do poeta romântico português (SARAIVA & LOPES, 1979, p. 1.031). É de fato o que Eugénio de Castro pratica, pois o que se vê explícito nos prefácios de *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891), enquanto doutrina estética, vê-se implicitamente como prática poética, ao longo desses seus dois livros estritamente simbolistas. Com estas obras, o poeta rompe de vez com a poesia que praticava até então, como vem manifesto no prefácio do primeiro livro:

Tais são os *rails* por onde segue num monótono andamento de procissão o comboio *misto* que leva os Poetas portugueses da atualidade à gare da POSTERIDADE. Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do *expresso* da ORIGINALIDADE.

Inexperiente, o autor de *Oaristos* teve um dia a cândida ingenuidade de se meter nesse moroso *misto*: cinco anos suportou a lentidão da viagem e a má companhia, até que uma e outra começaram a incomodá-lo de tal maneira, que resolveu mudar para o supracitado *expresso*, preferindo deste modo um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE.

Depois daquela resolução, o primeiro ato praticado pelo Poeta foi a rescisão do contrato feito com a casa Guillard-Aillaud, de Paris, que tomara a edição de um livro, *Novas Poesias* [...].

Inutilizou todos os trabalhos feitos, determinou recomeçar, por um caminho, que não fosse a rotina, e fixou, como suprema ambição, a glória de poder um dia repetir com consciência as nobres palavras de Musset: “mon verre n’est pas grand, mais je bois dans mon verre”.

Os *Oaristos* são as primícias dessa nova *maneira* do Poeta (grifos do autor) (CASTRO, 1968, p. 21-22).

Eugénio de Castro propõe a busca do novo a qualquer custo, aliás, uma preocupação constante entre os simbolistas. Lembramos aqui de Baudelaire que, em “*Le voyage*” (“A viagem”), procura encontrar o “novo” por meio da metáfora da viagem: “*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel,*

qu'importe?/Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!"³ Mas, ao mesmo tempo, pode-se pensar que há, neste fragmento de prefácio, ecos de uma tendência que estava no ar em toda a Europa, que era a de celebrar a velocidade, a modernidade, representadas pelo louvor às máquinas⁴. No caso de Eugénio de Castro, a oposição entre o trem *misto*, mais lento, e o *expresso*, mais rápido, indicia esse desejo de se evitar a morosidade, o atraso, o cultivo de ideias passadistas, o que implicará a criação de uma nova poética, mais consentânea com uma época agitada, em plena Revolução Industrial, que celebrará o advento e o triunfo das máquinas. Essa poética vanguardista deverá evitar a pieguice romântica e o uso de velhas fórmulas que o poeta contraria, ao criar metáforas ousadas para o seu tempo e ao investir no uso de palavras estranhas, desconhecidas, e das figuras da aliteração, do eco, das assonâncias, em busca da musicalidade, para expressar a continuidade de sensações e criar atmosferas de sonho, visando a evocar dolências, sensações mórbidas.

É o que iremos encontrar nos dois poemas mais bem-sucedidos do autor, "Um sonho", de *Oaristos* e "Um cacto no polo", de *Horas*. Neles, é possível detectar as novidades, a originalidade e a revolução poética empreendida por Eugénio de Castro, tão decantadas nos prefácios. Começemos pelo primeiro deles:

XI

Um Sonho

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
O sol, o celestial girassol, esmorece...
E as cantilenas de serenos sons amenos
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...

As estrelas em seus halos
Brilham com brilhos sinistros...
Cornamusas e crotalos,
Cítolas, cítaras, sistros,
Soam suaves, sonolentos,
 Sonolentos e suaves,
 Em suaves,
 Suaves, lentos lamentos
 De acento
 Graves,
 Suaves...

Flor! enquanto na messe estremece a quermesse
E o sol, o celestial girassol esmorece,
Deixemos estes sons tão serenos e amenos,
Fujamos, Flor! à flor destes floridos fenos...

3 Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!" (BAUDELAIRE, 1961, p. 160).

4 Tais ideias serão abraçadas mais tarde por Marinetti que, em seu "Manifesto Futurista", de 1909, queria destruir bibliotecas e museus e celebrar a velocidade das máquinas.

Soam vesperais as Vésperas...
 Uns com brilhos de alabastros,
 Outros louros como nêspas,
 No céu pardo ardem os astros...

Como aqui se está bem! Além freme a quermesse...
 – Não sentes um gemer dolente que esmorece?
 São os amantes delirantes que em amenos
 Beijos se beijam, Flor! à flor dos frescos fenos...

As estrelas em seus halos
 Brilham com brilhos sinistros...
 Cornamusas e crotalos,
 Cítolas, cítaras, sistros,
 Soam suaves, sonolentos,
 Sonolentos e suaves,
 Em suaves,
 Suaves, lentos lamentos
 De acento
 Graves,
 Suaves...

Esmaece na messe o rumor da quermesse...
 – Não ouves este ai que esmaiece e esmorece?
 É um noivo a quem fugiu a Flor de olhos amenos,
 E chora a sua morta, absorto, à flor dos fenos...

Soam vesperais as Vésperas...
 Uns com brilhos de alabastros,
 Outros louros como nêspas,
 No céu pardo ardem os astros...

Penumbra de veludo. Esmorece a quermesse...
 Sob o meu braço lasso o meu Lírio esmorece...
 Beijo-lhe os boreais belos lábios amenos,
 Beijo que freme e foge à flor dos flóreos fenos...

As estrelas em seus halos
 Brilham com brilhos sinistros...
 Cornamusas e crotalos,
 Cítolas, cítaras, sistros,
 Soam suaves, sonolentos,
 Sonolentos e suaves,
 Em suaves,
 Suaves, lentos lamentos
 De acentos
 Graves,
 Suaves...

Teus lábios de cinábrio, entreabre-os! Da quermesse
O rumor amolece, esmaiece, esmorece...
Dá-me que eu beijei os teus morenos e amenos
Peitos! Rolemos, Flor! à flor dos flóreos fenos...

Soam vesperais as Vésperas...
Uns com brilhos de alabastros,
Outros louros como nêspas,
No céu pardo ardem os astros...

Ah! não resistas mais a meus ais! Da quermesse
O atoador clangor, o rumor esmorece...
Rolemos, morena! em contatos amenos!
– Vibram três tiros à florida flor dos fenos...

As estrelas em seus halos
Brilham com brilhos sinistros...
Cornamusas e crotalos,
Cítolas, cítaras, sistros,
Soam suaves, sonolentos,
Sonolentos e suaves,
Em suaves,
Suaves, lentos lamentos
De acentos
Graves,
Suaves...

Três da manhã. Desperto incerto... E essa quermesse?
E a Flor que sonho? E o sonho? Ah! tudo isso esmorece!
No meu quarto uma luz luz com lumes amenos,
Chora o vento lá fora, à flor dos flóreos fenos... (CASTRO, 1968, p. 58-61)

Quanto à estrutura, “Um sonho” alterna estrofes regulares, de quatro versos alexandrinos, com as mesmas rimas a/a/b/b, com estrofes de versos com medidas irregulares (heptassílabos, dissílabos, monossílabos), com o esquema de rimas a/b/a/b – c/d/d/c/c/d/d e novamente com estrofes de medidas regulares, versos heptassílabos e rimas alternadas a/b/a/b. As estrofes organizam-se segundo um rígido esquema que obedece à sequência temática do poema:

- A – quadra com alteração
- B – estrofe irregular, sem alteração
- A – quadra com alteração
- C – estrofe regular, sem alteração

—

- A – quadra com alteração
- B – estrofe irregular, sem alteração
- A – quadra com alteração
- C – estrofe regular, sem alteração

—

- A – quadra com alteração
- B – estrofe irregular, sem alteração
- A – quadra com alteração
- C – estrofe regular, sem alteração

Fechamento do poema

- A – quadra com alteração
- B – estrofe irregular, sem alteração
- A – quadra com alteração

Repare-se que Eugénio de Castro, com sua estrofação, cria espécie de dissonância no poema, ao opor estrofes clássicas – quartetos com versos alexandrinos e quartetos com versos redondilhos maiores – a estrofes livres, com variação métrica – versos heptassílabos, dissílabos e monossílabos.

Propositadamente repetitivo, o poema sustenta seus efeitos musicais graças ao uso massivo da aliteração e do eco, como já se pode ver na primeira estrofe: o **eco** – “messe/enlourece/estremece/quermesse”, “cantilenas/serenos/amenos”; a **aliteração** – “fogem/fluidas, fluindo/final/flor/fenos”. O mesmo acontece nas demais estrofes. Na segunda, predominam as **aliterações**: “brilham com brilhos”, “Cornamusas e crotalos,/cítolas, cítaras, sistros/soam, suaves, sonolentos/Sonolentos e suaves”; na terceira: **aliterações**: “Fujamos, Flor! À flor destes floridos fenos”; na quarta, **aliteração**: “Vesperais as Vésperas” e **assonância**: “brilhos de alabastro”; na quinta, novamente **aliterações**: “Beijos se beijam/ Flor! À flor dos frescos fenos” e assim por diante.

Vê-se, pois, no plano dos versos, que o excesso de figuras como as aliterações, o eco, a assonância serve para criar um proposital efeito de redundância. O mesmo se pode dizer da composição das estrofes, em que algumas mantêm idêntica estrutura, com alterações no conteúdo, à medida que se repetem, e outras modificam a estrutura e o seu conteúdo para, quando repetidas, mostrarem-se como fixas, sem alterações de espécie alguma. A repetição das mesmas estrofes, dos mesmos versos, das mesmas palavras, das mesmas sílabas e fonemas, serve para criar efeitos melódicos artificialmente, como se a melodia se instaurasse a partir da continuidade de sons iguais ou idênticos. Sendo assim, o aspecto redundante do poema, com as repetições constantes

dos mesmos recursos técnicos, tanto no plano dos versos, quanto no das estrofes, visa a causar um efeito musical, o que nos leva a dizer que o poeta segue uma tendência muito comum entre os simbolistas, que era a de tentar alçar a poesia à condição de música.⁵

A experiência da poesia enquanto música, como se sabe, implica radicais transformações da linguagem poética. Primeiro, porque a nota musical é pura sonoridade e permanece como tal em suas múltiplas combinações. Já o fonema, se pode ser considerado também som puro, em suas combinações, dá nascimento à unidade em que o som tem como parceiro o significado. Enquanto puro som, à semelhança das notas musicais, as unidades combinam-se, compondo linhas melódicas que emitam a duração. Mas a intervenção dos significados faz com que a linha melódica se interrompa: o encanto quebra-se, e a interioridade se esvai. Vem daí que a poesia necessite acentuar a carga sonora ou, num esforço maior, necessite fazer com que a relação entre as palavras sugira a continuidade melódica. Em realidade, um artifício, porque tanto o contínuo da melodia quanto o contínuo da poesia “são reconstruções sonoras que se aglomeram além da sensação real, graças ao fluxo e ao torpor da emoção, graças à mistura confusa das lembranças” (BACHELARD, 1972, p. 113).

Há, assim, descontinuidade tanto na música quanto na poesia. Nesta última, como os signos reproduzem os objetos da exterioridade, levando a consciência a interferir no instante da apreensão do real, é de se supor que o descontínuo tenha mais vez que na música. Aproximando a linguagem poética da musical, o simbolista desejava diminuir o grau de descontinuidade, produzindo um discurso que fosse a voz mesma da interioridade. O artifício de que a música se serve para criar o engodo da duração é o da dialética interna entre o perder-se e o reencontrar-se: “a melodia dura porque ela retoma. A melodia joga dialeticamente consigo mesma: perde-se para reencontrar-se” (BACHELARD, 1972, p. 115). Bachelard refere-se à aposição entre o tema e as variações: se não houver variação, não há mudança (o que resulta na perda da sensação de tempo); se o tema não for retomado, não haverá mudança. Em realidade, é a previsão que instaura na mente a ideia de permanência: a retomada do tema é o meio de se criar tal tipo de ilusão. Mas é preciso considerar também o problema do vácuo: entre uma nota e outra há intervalos temporais, vazios, onde o som teoricamente não deveria existir. Para isso, a música conta com a memória do som, ou com ressonâncias que extrapolam da melodia, um auxiliar da interioridade, tecendo o elo entre o mundo exterior e o mundo interior; “quando a nova nota soa, a que a precedeu não desaparece sem um traço; de outra maneira, seríamos incapazes de observar relações entre notas que se seguem às outras” (HUSSERL, 1964, p. 30).

Somente o discurso poético é capaz de incorporar a melodia na fala, prolongando ao máximo um tipo de sensação, como acontece em “Na messe que enlourece estremece a quermesse”, em “Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...” e em muitos outros exemplos,

⁵ As teorias sobre a musicalidade em poesia aparecem com um desenvolvimento maior às páginas 59 e ss., em nosso livro *O Simbolismo: uma revolução poética*.

em que, artificialmente, se cria uma frase musical, por meio das assonâncias, das aliterações e do eco. Em ambos os versos, o leitor tem a ilusão de que há um contínuo sonoro, sem a quebra da melodia ou sem a sua perda. Mas é preciso considerar também o que Bachelard disse a respeito da dialética entre o “perder-se e o reencontrar-se”, ou seja, de que há necessidade, num texto que se pretenda musical, da presença de tema e variações, o que é bem patente na estrutura de “Um sonho”. O poema lembra uma sinfonia: há o tema, enunciado já na primeira estrofe, por meio da imagem da messe, que atinge a cor dourada do trigo, ao entardecer, suscitando a evocação de determinada canção, e as variações, entendidas como as modificações presentes em todos os quartetos alexandrinos em que se evoca uma narrativa. Quanto às variações ao tema, mostram-se nas estrofes irregulares (mas constantes quando repetidas) de dez versos e nos quartetos heptassílabos.

Em síntese, o poema de Eugênio de Castro cria linhas musicais, no plano dos versos, em que há continuidade melodiosa, o tema, e, ao mesmo tempo, trabalha com as variações, para dar conta da chamada duração. Quando determinado som ecoa e repete-se, o leitor aguarda que este som retorne, como no caso de “Fujamos, Flor! à flor destes floridos fenos...”, em que a aliteração das fricativas e sibilantes, no par “Fujamos/flor”, permanece na memória que aguarda a vinda de novos pares, mas acrescidos de líquidas e vibrantes (l/r) – “flor/floridos/fenos”. Mas é preciso dizer que a continuidade/duração opera-se tanto no plano sonoro dos significantes, quanto no plano abstrato dos significados, com a imagem evocada da vegetação dourada esmaecendo. Ora, a duração implica a integração dos sentidos – os visuais, os auditivos, os táteis –, por meio do uso das sinestésias, de modo que uma sensação se expanda ao máximo, para provocar uma sensação de outro tipo. Neste ponto, Eugênio de Castro pratica exemplarmente o uso do símbolo, tal qual os simbolistas o entendiam, ou seja, não apenas como uma palavra isolada de valor simbólico em si, mas como um meio de prolongar ao máximo uma emoção ou as sensações. É o que o crítico Saint Antoine observa:

É preciso ampliar o sentido do símbolo. Marmontel disse: “o Símbolo é um signo relativo ao objeto do qual se quer despertar a ideia”. Despertar é o que Mallarmé diz: “sugerir, eis o sonho: é a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo”.

Continuemos: a palavra sugerir tem dois sentidos. De início, será despertar, indicar sem designar. É a alusão, e Mallarmé diz: “Creio que é preciso que haja somente alusão”. Em segundo lugar, será: prolongar ao máximo uma emoção. É neste sentido que se qualifica uma poesia como sugestiva; dir-se-á igualmente que a música é a arte sugestiva por excelência.

Esta emoção prolongada pode nascer – o gênio do poeta auxiliando – da expressão simples. O mais comum é ela resultar da imagem; desde modo, a sensação que se desperta será prolongada e reforçada por uma impressão de ordem diferente; por exemplo, uma emoção íntima refletida e universalizada na natureza ambiente, ou reciprocamente, um cenário exterior animado repentinamente pela paixão do poeta. Os poetas simbolistas frequentemente recorreram a este procedimento de sugestão, mas não o inventaram, e é possível encontrar sem dificuldade, em Victor Hugo, o equivalente do verso que, em Verlaine, “faz soluçar de êxtase os chafarizes” (apud GOMES, 1994. p. 30-31)

Dois aspectos chamam a atenção no texto de Saint Antoine: “prolongar ao máximo uma emoção” e “uma emoção íntima refletida e universalizada na natureza ambiente”. O primeiro caso, como vimos, mostra-se em abundância em “Um sonho”, no qual as emoções e/ou sensações prolongam-se por meio do uso contínuo de aliterações, assonâncias, eco. Já o segundo caso está presente na fusão de sensações auditivas (as cantigas, o ruído da quermesse, os ruídos dos três tiros), visuais e táteis (“O sol, o celestial girassol”, o sol poente, a “messe que enlourece”, “os floridos fenos”, a “penumbra de veludo”), que despertam no poeta um sentimento de dorlência, de delírio, de sensualidade mórbida.

Mas, deixando de lado essas questões da musicalidade, de que trata o poema afinal? Num primeiro momento, pode-se dizer que ele vale enquanto uma experiência formal, em que o poeta busca a musicalidade em si, entendida num sentido bem estrito, pois ele se utiliza, à saciedade, dos mesmos (ou de idênticos) recursos expressivos. Num segundo momento, e este talvez seja o maior mérito de “Um sonho”, Eugénio de Castro deseja recriar a imagem de um sonho, nascido no lusco-fusco e que tem seu lento desdobramento na evolução do tema central, que explora a relação entre casais, sugerindo uma franca sensualidade. Na medida em que esmorece o sol e em que os ruídos da quermesse tendem a findar, nasce a sensação de lassidão, de esmorecimento, cuja imagem mais feliz é a representação sinestésica da “penumbra de veludo”. Confrontam-se, no caso, as imagens de Eros, no tocante à movimentação amorosa dos amantes, e Tântatos, no que diz respeito à figurada morte da amante em meio à messe. Essa fusão de ambos os instintos confunde-se à imagem dos “três tiros” que, no plano do sonho, pode sugerir um assassinato e, no plano da realidade, revela-se como o prosaico sino do amanhecer, responsável pelo despertar do sonhador, “desperto incerto”, quando então “tudo esmorece” e “chora o vento lá fora”. Esta última imagem reforça a ideia de que a paisagem é um autêntico estado de alma, porque o poeta, como diz Saint Antoine, expressa seus sentimentos projetando-os na paisagem exterior. Ora, o poente e, depois o alvorecer, a chuva servem para expressar indiretamente um estado de espírito, a lembrar Amiel, para quem, “uma paisagem é um estado de alma” (apud GOMES, 1994, p. 85), ou ainda:

Isto significa que entre a natureza e nós há “correspondências”, “afinidades” latentes, “identidades” misteriosas e é somente quando as atingimos que, penetrando no interior das coisas, podemos verdadeiramente aproximarmos de sua alma (BRUNETIÈRE, apud MICHAUD, 1957, p. 739).

No outro poema, “Um cacto no polo”, Eugénio de Castro, de certo modo, flerta com o Surrealismo, devido às imagens disparatadas, que se aproximam, de modo aleatório, fugindo à lógica, para criar “uma imagem do mundo absolutamente inusitada, usando de elementos que pertencem a reinos distintos” (GOMES, 1995, p. 29). E já que há o encadeamento de imagens aleatórias, a estrutura do poema, por isso mesmo, é mais ou menos livre, no sentido da composição e organização dos versos e das estrofes:

Um cacto no polo

Julguei que se tinha levantado um obelisco no meio da praça; e que o obelisco dava uma sombra azul; e que tinham acendido um fogão no quarto úmido; e que tinham dado alta no doente.

Julguei que nascia o sol à meia-noite; e que uma boca muda me falava; e que esfolhavam lírios sobre o meu peito; e que havia uma novena ao pé do jardim da Aclimação.

Uma boca muda me falou; mas o obelisco, de tênue que era, não deu sombra; e o fogão não aqueceu o quarto úmido; e o doente teve uma recaída.

E o clown entrou, folião, na Igreja; fez jogos malabares com os cibórios e os turíbulos; e tornou a nevar; e após os brancos etésios, soprou o mistral forte.

E na alcova branca entrou a Dama expulsa, cujo corpo é d'âmbar e cera e todo recendente de um matrimónio aromal de mirra e valeriana, a Dama dos flexuosos e vertiginosos dedos rosados.

E seus cabelos de czarina eram claros como a estopa e finos como as teias de aranha; e seu ventre alvo, de estéril, era todo azul, todo azul de tatuagens.

E a Educanda fugiu do Recolhimento; e com a Dama expulsa passei a noite em branco; e a noite foi toda escarlate.

E no dia seguinte, em vez dos sacros livros, que de ordinário me deleitam, li Schopenhauer, e achei Arthur Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os doutores da Igreja (CASTRO, 1968, p. 129-130).

O poeta compôs um autêntico poema em prosa, porque dispensa os versos, as rimas e as estrofes convencionais. São oito parágrafos, a mimetizarem estrofes, mas que não obedecem a padrões e medidas e contêm, por isso mesmo, frases/versos livres. O que dá estatuto de poesia ao texto é a profusão de imagens, de modo geral, aquelas que primam pela oposição, como antíteses, paradoxos e mesmo oximoros (“cacto no polo”, “sombra azul”, “nascia o sol à meia-noite”, “boca muda”, “noite branca/noite escarlate”), metáforas extravagantes (“A Dama dos vertiginosos dedos rosados”, “E seus cabelos de czarina eram claros como a estopa e finos como as teias de aranha”) e o ritmo ditado pelo uso da chamada “frase de ladainha”, assim caracterizada por Othon Moacyr Garcia:

Variante da frase de arrastão é a que poderíamos chamar frase de ladainha. Dosado às vezes de certo lirismo ingênuo, em tom coloquial ameno, mas caracterizado por um primarismo sintático à *outrance*, esse tipo de construção, quando manejado por principiantes, pode tomar-se monótono e cansativo na sua interminável sucessão de orações coordenadas por “e”, com pouquíssimas subordinadas (2006, p. 129).

Em sendo assim, neste poema, as frases/versos encadeiam-se mais pela presença obsedante da coordenação do que pela subordinação, que se restringe mais às duas primeiras estrofes/parágrafos, sob a forma das substantivas objetivas. O primarismo sintático da coordenação, referido por Garcia, implica aproximação do texto de Eugénio de Castro com o texto bíblico, pois “o molde dessa frase está na Bíblia, especialmente no Velho Testamento; parece ser traço da sintaxe hebraica, menos enleada em subordinação do que a grega ou latina” (GARCIA, 2006, p. 129).

Essa aproximação existe não só para dar um tom solene, recitativo ao texto, mas também para acentuar o dualismo opositivo entre o profano e o sagrado e o caráter sacrílego de toda a enunciação. O dualismo já começa no título, que é paradoxal, na medida em que se nota aí uma impossibilidade, pois o cacto, oriundo de países tropicais, é um tipo de vegetação que não se coaduna, em absoluto, com o polo, lugar de gelos eternos. Também há oposições entre o verbo judicativo “julguei”, utilizado no pretérito perfeito, enunciado nas duas primeiras estrofes/parágrafos, demonstrando desejo, e a sua contraparte, a contrariedade em relação às aspirações do sujeito. Tais desejos radicam em coisas positivas, ainda que estas se oponham à lógica do cotidiano ou do real: o fato de o sol nascer à meia-noite e de uma boca muda falar, na imaginação cheia de delírio do eu poético. Ainda: a imagem de um “cacto no polo” retorna ao longo do poema sob outras formas, mas mantendo sempre a oposição entre calor/vida (fogão) e frio/morte (úmido).

As oposições reforçam-se mais adiante com o par sagrado/profano, a começar pela imagem do clown entrando na igreja – neste instante, há como que a recriação paródica do ritual da celebração da missa, na medida em que o palhaço toma o lugar do oficiante e desvirtua a função dos “cibórios e turíbulo” que, de objetos propícios ao rito, passam a servir a jogos. O palhaço “não é simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias escondidas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1973, p. 230). As “discordâncias escondidas” radicam no aspecto sacrílego de todo o poema, que parece virar do avesso não só as construções metafóricas, pois, em vez de estas aproximarem o que é idêntico, aproximam o que é diverso, criando assim efeitos contrastivos. Como o palhaço vira o mundo de ponta-cabeça, o resultado disso é a presença novamente do frio, sob a forma da neve, a representar a morte neste espaço despido de valores religiosos ou neste espaço em que os valores religiosos estão subvertidos. Reforçando a presença sacrílega do clown, a entrada da “Dama expulsas” acentua ainda mais o princípio da degradação do mundo sagrado, criando um processo de carnavalização, assim caracterizado:

uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações, dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. [...] a carnavalização ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamentos, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos (BAKHTIN, p. 122 e 134).

As figuras parodísticas – palhaço, paródia do rei, a Dama, paródia da Virgem Maria –, representantes desse mundo carnavalesco, é que serão responsáveis por uma nova conformação do mundo, que fugirá às regras e modelos, pois, além de a mulher ser uma proscrita, também é estéril, o que é corroborado pelos epítetos que a descrevem, contrariando em tudo a imagem clássica que se tem da mulher, cujo protótipo seria a Virgem Maria. Sua sensualidade mórbida, sua sexualidade, paradoxalmente frígida, sua dor fazem dela um ser que nega a concepção. Ora, neste ponto, é possível ver outro grande paradoxo entre o estilo bíblico do enunciado e a ruptura flagrante com a tradição de representação do feminino. Eugénio de Castro explora aqui nova imagem da musa, qual seja, a decadentista, em tudo oposta à romântica, pois nada há de idealizado nela. Como a acentuar este clima de exasperação mórbida, de amor estéril, doentio, de profanação, o fecho do poema faz com que o sujeito da enunciação também se deixe contaminar definitivamente pelo clima de decadência, ao optar pela leitura de Schopenhauer, um notório pessimista e divulgador da doutrina de que tudo seria ilusão, em detrimento dos livros sacros que poderiam lhe oferecer alguma forma de consolo cristão.

Feita a leitura dos prefácios e destes dois poemas de Eugénio de Castro, percebe-se no poeta um desejo de ser moderno a qualquer custo. Daí ele, a par de suas qualidades como versificador, enveredar por um formalismo exacerbado que, não raro, resvala por um experimentalismo estéril. A esse respeito, o poeta “distinguiu-se pela autêntica vocação de esteta da palavra, embora desamparada de sopros mais originais” (MOISÉS, 2008, p. 292), como se pode notar principalmente no poema “Um sonho”, em que o excesso das sinestésias, aliterações, ecos, assonâncias como que abafam a criação ou mesmo a inspiração, que, não fosse sufocada, poderia levá-lo além do lirismo amoroso banal ou do mero erotismo. Neste sentido, “Um cacto no polo”, talvez o poema mais bem-sucedido de Eugénio de Castro, a refletir de forma bem aguda os estilemas mais caros do Simbolismo/Decadentismo (e até mesmo do Surrealismo), dá a ele, ainda que de forma perfunctória, um perfil genuinamente inovador. Mas é uma gota d’água num oceano de poesia fria, decorativa, o que o levou, nos livros subsequentes, a pôr de lado sua paixão pelo Simbolismo e a aderir de vez a um neoclassicismo pouco criativo, em tudo oposto ao seu desejo juvenil de ser moderno e, ainda que não o enunciasse, de ser francamente simbolista.

Em síntese, ambos os prefácios (e mesmo a sua poesia) traçam mais o perfil de um poeta simbolista, que é Eugénio de Castro, do que propriamente esboçam o que seria, num sentido mais amplo, o Simbolismo. Talvez devido a isso, as ideias do autor de *Oaristos* não tenham feito escola e nem tenham tido fiéis seguidores. As figuras mais destacadas do movimento, António Nobre e Camilo Pessanha, seguiram caminhos próprios e diferentes, concebendo a poesia simbolista mais em termos de interação de visão de mundo e forma do que simplesmente um receituário de novidades formais. É com ambos que o Simbolismo irá se estabelecer genuinamente em Portugal e fortalecer-se como movimento estético diferenciado. Mesmo assim, é preciso considerar que os prefácios de Eugénio de Castro provocaram certo impacto no acanhado meio cultural português e cumpriram uma missão, pelo menos apontando aquilo que havia de mais superficial no movimento literário simbolista, que os epígonos justamente apreenderam.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris : PUF, 1972.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1961.
- CASTRO, Eugénio de. *Obras poéticas de Eugénio de Castro*. Coimbra: Parceria A. M. Pereira, 1968.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1973.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 26ª ed. Rio de Janeiro: FGV ed., 2006.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994.
- _____. *A estética surrealista*. São Paulo: Atlas, 1995.
- _____. *O Simbolismo: uma revolução poética*. São Paulo: Edusp, 2016.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
- HUSSERL, Edmund. *The Phenomenology of Internal Time-consciousness*, Bloomington: Indiana University Press, 1964.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1957.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *A literatura portuguesa*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*, 11ª. ed. Porto: Porto Editora, 1979.